

Piotr Kopszak

Krytyka artystyczna
Teodora de Wyzewy

Wydawnictwo Neriton



Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy

Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy

WYDAWNICTWO NERITON
Warszawa 2005

Republiek der Nederlanden

Piotr Kopszak

Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy

Wstęp

Wiek XIX był wiekiem indywidualności. Kłopot w znaczeniu wyrażenia artysty i jego twórczości stał się problemem. Wśród nich na pierwszy plan wyszedł Teodor de Wyzewa, który pod względem mianach działał jak i upiornie, jak i w sposób naturalny. Szeregami wiodącymi jego twórczości w Francji, to tam w drugiej połowie tego stulecia kształtowała się nowoczesność i jej modernizm. Trudno nam dziś powiedzieć, jak wielkie wrażenie wywarł na twórczości de Wyzewy. Jej rewolucyjny naturalizm wywarł na twórczości de Wyzewy wielkie wrażenie. Jej twórczość była twórczością artystyczną, ale też twórczością i harmonijną, aby nie powiedzieć jej twórczością. Wzrost powstawała grupa twórców, którzy w tym czasie nie potrafili w sposób naturalny wyrazić swojego miernego i odchyłać się od jego drogi. W tym czasie powstała grupa twórców XIX wieku, która w twórczości de Wyzewy była twórczością twórczością. W tym czasie powstała grupa twórców, którzy w twórczości de Wyzewy byli twórczością twórczością. W tym czasie powstała grupa twórców, którzy w twórczości de Wyzewy byli twórczością twórczością. W tym czasie powstała grupa twórców, którzy w twórczości de Wyzewy byli twórczością twórczością.

WYDAWNICTWO NERITON
Warszawa 2005

Druk i oprawa: Sowa - druk na zlecenie www.sowadruk.pl tel. 022 431 81 40

F. 2015/06

Redakcja i korekta
Agnieszka Weseli

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Piotr Kopszak

© Copyright by Wydawnictwo Neriton
© Copyright by Piotr Kopszak

<http://kopszak.mnw.art.pl/wyzewa.html>

ISBN 83-89729-42-3



Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Informatyzacji

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I
Warszawa 2005
neriton@ihpan.edu.pl
www.neriton.apnet.pl
Nakład 400 egzemplarzy
Objętość 16 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa: Sowa - druk na życzenie www.sowadruk.pl tel. 022 431-81-40

926438

E.2512/06

Wstęp

Wiek XIX wydał wiele indywidualności, które w znaczący sposób określiły kształt kultury europejskiej. Wśród nich na pierwszy plan wybija się Wagner, tak pod względem rozmachu dzieła, jak i wpływu na innych twórców. Szczególnie ważna była recepcja jego twórczości we Francji, bo tam w drugiej połowie tego stulecia kształtowała się nowoczesność i jej modernistyczny kult. Trudno nam dziś osądzić, jak wielkie wrażenie wywierała na współczesnych sztuka Wagnera. Jej rewolucyjne nowatorstwo znajdowało we Francji wielu przeciwników. Posługiwali się oni nie tylko wnikliwymi analizami muzykologicznymi, ale też gwizdkami i kamieniami, aby zanegować jej wartość. Wąska początkowo grupa zaprzysięgłych paryskich wagnerzystów nie ustawała w wysiłkach mających na celu zmianę wizerunku swego mistrza i zdobycie dla jego dzieła francuskiej publiczności. W latach osiemdziesiątych XIX wieku pismo „Revue Wagnérienne” skupiło młodych entuzjastów Wagnera, którzy w równej mierze byli zainteresowani popularyzacją jego sztuki, jak stworzeniem nowej, zainspirowanej jego ideami. Jednym z nich był Teodor de Wyzewa, młody filozof polskiego pochodzenia.

Każdy, kto zetknął się nawet pobieżnie ze sztuką, jaka powstawała w Paryżu pod koniec XIX wieku, potrafi bez namysłu wymienić co najmniej kilka nazwisk działających tam wówczas artystów. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja krytyki artystycznej. Choć zajmowali się nią także znani pisarze, to w dużej mierze nadawali jej ton ci, których można już uznać za krytyków zawodowych. Podejmowali oni trud właściwie z góry skazany na zapomnienie przez szerszą publiczność, zainteresowaną zawsze najnowszymi wydarzeniami, a odsuwającą w niepamięć najbardziej nawet celne teksty tylko z tego względu, że straciły aktualność. A jednak, żeby zrozumieć sztukę tego okresu, trzeba traktować krytyków na równi z artystami. Ich wpływ na powstawanie nowych dzieł był nie do przecenienia. Właśnie pod koniec XIX wieku krytyka artystyczna zyskuje w związku ze zmniejszeniem się opiniotwórczej roli Salonu znaczenie, jakiego nigdy wcześniej nie miała. To krytycy lansują nowe nurty i odkrywają przed publicznością i samymi artystami znaczenie ich sztuki.

Krytycy towarzyszą narodzinom nowych prądów, które z tryumfem obwieszczają światu, a także odchodzeniu w przeszłość tych, których świetność minęła. Teodor de Wyzewa jako krytyk pełnił obie te role. Urodzony na Podolu, a wychowany we Fran-

cji, miał szczęście znaleźć się w odpowiednim czasie we właściwym miejscu¹. Dzięki nawiązanym w liceum znajomościom wkrótce po przybyciu do Paryża w połowie lat osiemdziesiątych trafił do środowiska młodych poetów o idealistycznym światopoglądzie. Wcześniej zaczął utrzymywać się z pióra, pisząc o malarstwie, muzyce i literaturze. Na początku swojej kariery, gdy należał do kręgu twórców symbolizmu, usiłował propagować najciekawsze zjawiska w nowym malarstwie francuskim, później, już jako krytyk związanej z artystycznym establishmentem „Gazette de Beaux-Arts”, więcej uwagi poświęcał artystom zajmującym czołowe miejsca w oficjalnej hierarchii sztuki francuskiej. Po zdystansowaniu się od środowiska symbolistów pozostawał na uboczu, nie wiążąc się z żadnym nurtem artystycznym, i szybko popadł w zapomnienie.

Dopiero w latach trzydziestych XX wieku podjęto starania, by przywrócić jego nazwisko historii literatury francuskiej. Pisano o „przypadku Wyzewy” (*cas Wyzewa*), literata będącego jednym z twórców istotnego dla kultury francuskiej nurtu symbolistycznego, przemilczanym przez historię literatury. Swoje wspomnienia o Wyzewie publikowali ci, którzy mieli okazję go poznać: Edmond Jaloux, Henri de Régnier, Louis Gillet, Camille Mauclair, Gilbert Jean-Aubry². Isabelle de Wyzewa, córka krytyka, napisała rozprawę doktorską o „Revue Wagnérienne”, piśmie, w którego redagowaniu jej ojciec odgrywał istotną rolę³. Krytyce literackiej Wyzewy są poświęcone prace Paula Delsemme'a *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*⁴ i Elgi Liverman Duval *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country*⁵, natomiast wyłącznie wagneriańskim okresem twórczości Wyzewy zajął się Nicolo di Girolamo w pracy *Teodor de Wyzewa: dal simbolismo al tradizionalismo*⁶. Efektem „sprawy Wyzewy” było wprowadzenie jego nazwiska do niemal wszystkich późniejszych opracowań symbolizmu francuskiego. Warto wymienić zwłaszcza książkę Andrew G. Lehmana *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*⁷, który poświęca obszerne fragmenty analizie światopoglądu estetycznego Wyzewy, wybór tekstów *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, autorstwa Henriego Dorry⁸, i pracę Sandrine Schiano-Bennis *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*⁹, która ukazuje znaczenie Wyzewy dla kształtowania się idealistycznego światopoglądu we Francji końca XIX wieku.

O Wyzewie pisali także Jerzy Malinowski w książce *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*¹⁰, Elżbieta Grabska w książce *Moderniści o sztuce* i Franciszek Ziejka w książce *Paryż młodopolski*¹¹. W zbiorze studiów i materiałów *Symbolizm francuski i Młoda Polska*¹² znalazły się szkic Paula Delsemme'a *Teodor Wyzewa i Polska* oraz przekłady artykułów Wyzewy poświęconych Mallarmému i głosy prasy polskiej o Wyzewie. Do tej pory nie zajmowano się szczegółowo krytyką artystyczną jego autorstwa. Książka niniejsza

¹ Większość informacji biograficznych dotyczących Wyzewy pochodzi z jego książki *Ma tante Vincentine*, oparli się na niej także Delsemme (1967) i Duval (1961).

² (Delsemme, 1967, s. 196).

³ (de Wyzewa, 1934).

⁴ (Delsemme, 1967).

⁵ (Duval, 1961).

⁶ (di Girolamo, 1969).

⁷ (Lehmann, 1968).

⁸ (Dorra, 1994).

⁹ (Schiano-Bennis, 1999).

¹⁰ (Malinowski, 1987).

¹¹ (Ziejka, 1993).

¹² (Chudak, 1994).

jest nieco zmienioną wersją pracy doktorskiej obronionej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a napisanej pod kierunkiem profesora Jerzego Malinowskiego. Powitał on z entuzjazmem pomysł opracowania twórczości krytyka nadal stosunkowo mało popularnego w Polsce i podtrzymywał mnie w tym zamiarze. Dzięki łaskawej zgodzie pani profesor Janiny Wiercińskiej miałem możliwość zapoznania się z jej materiałami zdeponowanymi w archiwum Instytutu Sztuki PAN. Pragnę złożyć podziękowania także Jan Cavanaugh, Klaudii Podsiadło, Pauli Schaefer za pomoc w zdobyciu trudno dostępnych tekstów Wyzewy, Eve Grangier, która rozjaśniła szereg wątpliwości dotyczących istotnego sensu wieloznacznych sformułowań Wyzewy, Katarzynie Maleszko, która pomogła mi zweryfikować informacje Wyzewy o sztuce japońskiej. Profesor Henri Dorra i Zofia Zańko zechcą przyjąć wyrazy wdzięczności za sugestie, które okazały się pomocne przy analizie recenzji Wyzewy. Szczególnie cenne okazały się wskazówki udzielone przez profesorów Marka Zgórniaka i Andrzeja Turowskiego. Ogromną pomocą w czasie, gdy książka otrzymywała swój ostateczny kształt, były uwagi pani Heleny Żytkowicz. Dziękuję także Janowi Gondowiczowi i Ryszardowi Engelkingowi. Duża część tej książki powstała w Nowym Jorku dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej, które umożliwiło mi kwerendę w bibliotekach nowojorskich. Last but not least, dziękuję moim koleżankom z Działu Malarstwa Polskiego, bez których wsparcia z pewnością nie zdołałbym pracy ukończyć.

W książce niniejszej zastosowano używany w systemie Bibtex styl bibliograficzny Natbib. Odnośniki literowe przy dacie wydania oznaczają kolejne pozycje tego samego autora w porządku alfabetycznym wydane w tym samym roku.

Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie. Wiersze te zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie. Wiersze te zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

Po latach Wyzewy, który w 1959 roku ukończył studia w zakresie sztuki, wyjechał do Francji, gdzie spędził rok w paryskiej szkole sztuki. Po powrocie do Polski, nie będąc jeszcze doktorem, otrzymał paszport, pomimo, aby móc kontynuować praktykę malarstwa, był zmuszony zrezygnować z tej pracy, który jednak okazał się tylko formalnością. Wyzewy, który w 1959 roku ukończył studia w zakresie sztuki, wyjechał do Francji, gdzie spędził rok w paryskiej szkole sztuki. Po powrocie do Polski, nie będąc jeszcze doktorem, otrzymał paszport, pomimo, aby móc kontynuować praktykę malarstwa, był zmuszony zrezygnować z tej pracy, który jednak okazał się tylko formalnością.

¹ Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

² Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

³ Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

⁴ Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

⁵ Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

⁶ Wiersze Wyzewy, które zostały opublikowane w 1959 roku, zostały wydane w 1961 roku w wydaniu zbiorczym pt. *Wiersze Wyzewy*, wydane przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

Dzieciństwo i młodość

Teodor de Wyzewa (Wyżewski)¹³, żyjący w latach 1862–1917, był postacią barwną i budzącą często sprzeczne uczucia. Trudno nie ulec chęci wytłumaczenia jego skomplikowanych kolei losu przeżyciami z czasów dzieciństwa i wczesnej młodości. Jego ojca, Teodora Wyżewskiego (1813–1899), również można nazwać postacią nietuzinkową. Być może to po nim Wyzewa odziedziczył skłonność do dziwactw. Jednakże u nich obu łączyła się ona z wysokimi wymaganiami stawianymi sobie i swoim najbliższym. Życie doktora Wyżewskiego związane było z Francją, gdzie spędził większą jego część¹⁴. Kraj opuścił w 1836 roku. Wcześniej rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim, które ukończył już we Francji, w Montpellier, w roku 1839¹⁵. Zawarta przypadkowo w czasie podróży znajomość z córką właściciela gospody zaowocowała małżeństwem i zadecydowała o dalszych jego losach. Zamieszkał w Epinoy w Alzacji, gdzie rozpoczął praktykę lekarską. Dzięki rodzinnym koligacjom udało mu się zdobyć zaufanie pacjentów. Z pierwszego małżeństwa miał jedną córkę, o której losach niewiele wiadomo poza tym, że zamieszkała w Anglii¹⁶. Rozmaite fantastyczne pomysły często rozpały jego wyobraźnię. Jeszcze podczas pierwszego pobytu we Francji miał zamiar zająć się uprawą ryżu w Brazylii (jego brat Krystyn mieszkał w Rio de Janeiro)¹⁷.

Po śmierci żony Wyżewski postanowił w 1859 roku wrócić do swoich rodzinnych stron. Represje, jakie go spotkały po powrocie na znajdujące się w zaborze rosyjskim Podole, nie były szczególnie dotkliwe. Odebrano mu paszport, ponadto, aby móc kontynuować praktykę lekarską, był zmuszony zdać egzamin lekarski w Kijowie, który jednak okazał się tylko formalnością. Spotkanie z rodziną po latach z pewnością wynagrodziło związane z przyjazdem do kraju przykrości. Po raz pierwszy zobaczył przyrodną siostrę z drugiego małżeństwa swojej matki, Wincetynę. Zamieszkał na Podolu w Horyninie¹⁸. W 1861 roku ożenił się z Seweryną Grudzińską, krewną Jo-

¹³ Przestał używać nazwiska Wyżewski w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku po przeniesieniu się do Paryża.

¹⁴ Najwcześniejszym znanym faktem z jego biografii jest udział w powstaniu listopadowym, Paul Delsemme podaje, opierając się na informacji Marii Kosko, że przed 1939 rokiem korespondencja Teodora Wyżewskiego (ojca) była przechowywana w Bibliotece Wojskowej w Warszawie, (Delsemme, 1967, s. 4).

¹⁵ (Delsemme, 1967, s. 3).

¹⁶ „Christine, o której Teodor de Wyzewa mówi w swoim *Journal intime* z mieszaniną trwogi i litości”. (Delsemme, 1967, s. 4).

¹⁷ (Delsemme, 1967, s. 4).

¹⁸ Nie udało się odnaleźć informacji o tej miejscowości.

anny Grudzińskiej, żony wielkiego księcia Konstantego. 30 sierpnia 1862 roku w Kalusiku¹⁹, rodzinnej miejscowości matki, przyszedł na świat Teodor Stefan Wyżewski. W 1863 rodzina Wyżewskich przeniósła się do Żwańca nad Dniestrem, „najbardziej malowniczego i zabawnego miasteczka w całej Europie” (*la petite ville la plus pittoresque et la plus amusante de l'Europe entière*)²⁰. Ojcu małego Teodora udało się wówczas zdobyć pewną pozycję społeczną i osiągnąć finansową stabilizację. Od najwcześniejszego dzieciństwa Teodora w jego domu rodzinnym mieszkała przyrodnia siostra ojca, Wincentyna. Wyzewa poświęcił jej napisaną pod koniec życia książkę *Ma tante Vincentine*.

Wiadomo, że Wyżewski zdobył sympatię okolicznych ziemian. Nie brakowało mu pacjentów. Co zatem mogło spowodować nagłą decyzję o wyjeździe do Francji? Czy lęk przed eskalacją carskich represji, a może wrodzona skłonność do ekstrawaganckich pomysłów, dla której nie mógł znaleźć ujścia, wykonując zawód lekarza? Paul Delsemme uważa, że powodem była chęć zapewnienia synowi jak najlepszego wykształcenia²¹. Wziąwszy pod uwagę przywiązanie doktora Wyżewskiego do tradycji oświeceniowej, nie można tego wykluczyć. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że Wyżewski, wyznający wolnomyślnie poglądy, nie potrafił odnaleźć się w środowisku podolskiej szlachty. Wyjazd do Francji nastąpił w 1867 roku. Pretekstem była Wystawa Światowa. Rok później wyjechał ponownie i po upływie kilku miesięcy sprowadził do Francji rodzinę. Liczył na szybkie rozpoczęcie praktyki lekarskiej. Nadzieje te okazały się płonne, a zasoby finansowe szybko się wyczerpały. Dzięki zapobiegliwości Wincentyny udawało się rodzinie Wyżewskich wiązać koniec z końcem. Ciotka stała się nieocenioną opiekunką małego Teodora i niemal służącą całej rodziny. Jej towarzystwo łagodziło żal wywołany utratą krainy dzieciństwa.

Zgodnie z agnostycznymi przekonaniami ojca Teodor został w listopadzie 1872 roku uczniem Collège Municipal w Beauvais. Nie był to szczęśliwy wybór. W swoich wspomnieniach Wyzewa opisał szereg traumatycznych doświadczeń, które były jego udziałem w latach szkolnych. Jak stwierdza Delsemme, „historia nieszczęść Teodora de Wyzewy w kolegium w Beauvais w pełni wpisuje się w błędne koło niezrozumienia”²². Wszyscy niemal monografiści Wyzewy przytaczają opowiedzianą przez niego samego historię pojawienia się w szkole w cudacznym stroju, który od początku skazał go na rolę odmieńca. Jego ojciec, powodowany swoiście pojętymi zasadami higieny oraz oszczędnością, zamówił u miejscowego krawca mundur, różniący się dość znacznie od ubioru innych uczniów. Zbyt obszerny, uzupełniony czapką z wielkim daszkiem, nie przypominał dopasowanego gimnazjalnego mundurka i stał się powodem docinków ze strony kolegów, co już na początku nauki wywołało w uczniu poczucie wyobcowania. Lista cierpień i upokorzeń, jakich doznawał młody Wyżewski w Beauvais, wydłużała się z biegiem czasu. Trudno zdecydować, które z przeżyć było najdotkliwsze: zamknięcie w „ciemnicy” w ciągu trzech dni, bo zapomniano go wypuścić, czy dotkliwe pobicie przez kolegów z klasy, kiedy postanowił bronić się przed ich złośliwościami. Przykrości spotykały go nie tylko ze strony innych uczniów, ale także dyrektora, który poniżał go publicznie, rzucając wyzwiskami *coquinski* lub *crapoulofski*²³. W tym czasie dawna sympatia do Polski została wyparta przez mniej

¹⁹ Kalusik, wieś w powiecie uszyckim w pld.-zach. części guberni podolskiej.

²⁰ (de Wyzewa, 1913, s. 10).

²¹ (Delsemme, 1967, s. 8).

²² (Delsemme, 1967, s. 11).

²³ *Coquin* – m.in. łajdak, łotr; *crapule* – m.in. pijaństwo, rozpusta.

lub bardziej maskowaną niechęć, która prowadziła do dyskryminacji osób pochodzenia polskiego. Kilka lat później, już w Paryżu, w przedmowie do *Bartha zwycięzcy* Sienkiewicza, Wyzewa pisał: „Mówić o Polsce w Paryżu w roku pańskim 1886 to ryzykować bycie okrzykniętym *przeżytkiem* i wysłanym na barykady 1848 roku. Polska do reszty wyszła z mody [...]. Nasi Paryżanie, z zachwycającą abnegacją, chętnie powtarzają, że Słowianie mają przyszłość, wielką przyszłość; ale nie byłiby zadowoleni, gdyby przypomnieć im, że ze wszystkich ras słowiańskich rasa polska jest najstarsza, a co za tym idzie, najbardziej autentyczna”²⁴. Wspomnienia Wyzewy w przejmujący sposób ukazują, co znaczyło być „innym” w dziewiętnastowiecznym gimnazjum.

Ta wizja została zaakceptowana przez jego biografów, którzy nie widzieli potrzeby krytycznego potraktowania relacji skreślonej przecież przez samego zainteresowanego i to po upływie ponad trzydziestu lat od opisywanych wydarzeń. Z pewnością Wyzewie zależało na zaakcentowaniu swojej odmienności i wspomnienia z dzieciństwa miały również temu służyć. Wzmacniał ją malowniczy wizerunek ojca-dziwaka, który zmuszał swą rodzinę do podporządkowania się jego niekonwencjonalnym wyobrażeniom na temat stroju i higieny. Żona więc i siostra musiały nosić luźne suknie niedostosowane do obowiązujących kanonów mody, a syn cierpiał szyderstwa z powodu zbyt luźnego mundurka. Doktor Wyzewski z wyniosłą obojętnością traktował narzucone przez otoczenie normy. Na taką obojętność nie mógł się zdobyć mały Teodor. Po latach męki, jaką był pobyt w gimnazjum w Beauvais, rodzice w przedostatniej klasie przenieśli go do Douai. Wśród kolegów Wyzewy w Douai był Paul Adam, który później wspominał ówczesne mistyfikacje Wyzewy. Teodor przepisywał opowiadania Villiersa i pokazywał je kolegom jako własne. Po ukończeniu collège'u Wyzewa zdał w roku 1880 do École Normale Supérieure w Paryżu, jednak nie zdał egzaminu z greki. Udało mu się natomiast uzyskać stypendium na studia w Faculté de Douai. Przez rok był tam słuchaczem kursu filozofii prowadzonego przez Gabriela Séailles, interesującej postaci, nadal niezbyt dobrze znanej²⁵, filozofa, dla którego sztuka stanowiła przedmiot żywych zainteresowań, autora między innymi monografii Eugène'a Carrière'a i dzieła *Essai sur le génie dans l'art*. Wyzewa utrzymywał znajomość również z Jeanem Bourdeau, tłumaczem Schopenhauera. Zaczął już w tym czasie udzielać lekcji²⁶. 12 lipca 1882 otrzymał dyplom licencjata filozofii Uniwersytetu w Nancy. Zainteresowanie filozofią odziedziczył po ojcu, który wydał nawet dwa tomy swych rozważań filozoficznych²⁷. Pierwszą jego posadą była praca nauczyciela filozofii w collège'u w Châtellerault, gdzie miał tylko jednego ucznia. Po roku Wyzewa wyjechał do Paryża, skuszony perspektywą pracy w jednej z tamtejszych szkół prywatnych²⁸.

²⁴ *Parler de la Pologne, à Paris, en notre année de grâce 1886, c'est risquer fort d'être appelé Vieille Barbe, et renvoyé aux barricades de 1848. La Pologne est tout à fait démodée. [...] Nos Parisiens, avec une aimable abnégation, répètent volontiers que l'avenir est aux Slaves, tous les avens; mais ils seraient fâchés si on les contraignait à se rappeler que, des races slaves la race polonaise est la plus ancienne, votre la plus authentique.* (de Wyzewa, 1886a, s. 1).

²⁵ Wyzewa spotykał się z nim także później. Delsemme wspomina o jego wizycie w domu Séailles'a w Barbizon, spotkał wtedy młodego kompozytora Guillaume'a Lekeu (Delsemme, 1967, s. 30).

²⁶ (Delsemme, 1967, s. 17).

²⁷ *Philosophie de la morale i Philosophie de la Religion*, wydane w latach 1889 i 1890 w Clermont i Paryżu.

²⁸ (Duval, 1961, s. 27).

Wariacje wagneriańskie

W awangardzie

W iadomo, że Wyzewa przyjechał do Paryża dokładnie 14 lipca 1883 roku. Jego pojawienie się tam nie mogło przypaść na bardziej sprzyjający moment. Rozpoczynała się kolejna wielka przemiana światopoglądowa. Kończyło się panowanie pozytywizmu i naturalizmu, oficjalnych ideologii Francji republikańskiej. Rozszerzając nieco określenie Richarda Griffithsa, można by nazwać ten okres latami „reakcyjnej rewolucji”²⁹. Nowe pokolenie, które w Wagnerze widziało swojego boga, rozpoczęło proces gwałtownego przewartościowania oficjalnie propagowanego „światopoglądu naukowego”.

Pierwszym zajęciem Wyzewy po przybyciu do Paryża była praca nauczyciela w prywatnej szkole³⁰. Posadę tę otrzymał dzięki pośrednictwu swego przyjaciela z gimnazjum Luciena Herra. Bardzo szybko jednak ją stracił, nie potrafił bowiem zdobyć wystarczającego autorytetu wśród uczniów. Utrzymywał się wówczas głównie z korepetycji i prawdopodobnie próbował już swych sił jako dziennikarz. Wspominał później, że swój pierwszy artykuł poświęcił zaletom wiatraków żelaznych³¹. Na początku 1884 roku zamieszkał w domu Paula Adama, z którym przyjaźnił się w szkole³². Rozstał się z nim wkrótce w burzliwych okolicznościach. Delsemme sądzi, że poróżniła ich rywalizacja o kobietę. Z kolei towarzyszem Wyzewy stał się kompozytor Xavier Perreau³³. „Perreau otrzymał małą rolę w operze Saint-Saënsa *Etienne Marcel*, którą grano w Théâtre de la Republique. Wyzewa przychodził tam głównie po to, by się ogrzać”³⁴. Nie wiadomo, czy Perreau wprowadzał go w środowisko muzyczne Paryża, wydaje się jednak prawdopodobne, że to dzięki jego znajomościom teatralnym doszło do spotkania Wyzewy z Édouardem Dujardin. Istnieją co prawda różne

²⁹ Griffiths (1966) tak określa odrodzenie literatury katolickiej, jakie nastąpiło we Francji w latach 1870-1914.

³⁰ (Delsemme, 1967, s. 19).

³¹ Duval (1961), ten artykuł nie figuruje jednak w bibliografii Paula Delsemme'a.

³² (Delsemme, 1967, s. 21).

³³ (Delsemme, 1967, s. 20).

³⁴ (Delsemme, 1967, s. 20).

wersje okoliczności tego spotkania³⁵. Biorąc pod uwagę coraz liczniejsze kontakty Wyzewy w środowisku teatralnym, można założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że prędzej czy później jakiś przypadek zetknąłby go z Dujardinem, którego pomysł na kolejne pismo wagneriańskie musiał być żywo dyskutowany w kręgach artystycznych. Henri Régnier pisał o dużej liczbie fanatycznych wyznawców Wagnera, którzy co roku odbywali pielgrzymki do Bayreuth, Dujardin był jedną z bardziej rzucających się w oczy postaci w tym gronie, między innymi dzięki czerwonej kamizelce haftowanej we wzór z postaciami Lohengrina i lejącymi łabędziami³⁶.

Zastanawiając się nad przyczynami nagłego powodzenia, jakie wkrótce stało się udziałem Wyzewy, można brać pod uwagę, poza zupełnym przypadkiem, tylko przymioty jego intrygującej osobowości (choć często potrafił ludzi od siebie odstręczać). Początkowo nie miał w Paryżu żadnych protektorów. Zewnętrzne okoliczności mu nie sprzyjały. Niestety, niewiele wiemy o nim w tym najważniejszym dla kształtowania się jego światopoglądu estetycznego czasie, w każdym razie niewiele więcej ponad to, że kiedy mógł sobie pozwolić na chwilę wytchnienia od nieustannego poszukiwania pieniędzy, lubił przesiadywać w kawiarniach Montmartre'u, dyskutując na rozmaite tematy³⁷.

Wagneryzm nie był w Paryżu w latach osiemdziesiątych nowością i Wyzewa prawdopodobnie orientował się w ówczesnej topografii ruchu. Stanowił on dość niezwykłą mieszankę nowoczesności i tradycjonalizmu, którą dziś trudno scharakteryzować. Z pewnością już wówczas zauważano, że chodzi o coś więcej niż tylko o wspólne przeżywanie uniesień estetycznych na koncertach muzyki Wagnera (jego opery od słynnego skandalu podczas pierwszej inscenizacji *Tannhäusera* w Operze paryskiej, gdy Jockey Club gwizdami doprowadził do zdjęcia jej z afisza, aż do 1891 roku nie były w Paryżu wystawiane). Sztuka Wagnera była synonimem nowoczesności: w czasie jego pobytu w Paryżu nazywano go „realistą”, ale brak wyraźnego przesłania społecznego ułatwił akceptację jego twórczości przez kręgi pravicowe.

Już w 1884 ukazał się pierwszy tekst poświęcony historii wagneryzmu autorstwa Richarda Pohla³⁸. Jego zdaniem, o wagneryzmie można mówić od momentu opublikowania, 1 stycznia 1852 roku, w „Neue Zeitschrift für Musik” zapowiedzi wydawcy, że pismo zajmować się będzie upowszechnianiem sztuki Wagnera. Znaczącym faktem było wydrukowanie przez Baudelaire'a artykułu *Richard Wagner* w „Revue Européenne” 1 kwietnia 1861 roku³⁹. Krótkotrwała „Revue Fantaisiste” w tym samym roku stała się pierwszym francuskim pismem otwarcie popierającym sztukę Wagnera (Wagner figurował w nim jako współpracownik). Jego wydawca, przyjaciel Wagnera Catulle Mendès, zaszczerpił kult Wagnera wśród parnasistów, którzy uważali się za pierwszych wagneryzistów. Przeciwnicy Wagnera mówili o chorobie wagneriańskiej — *la wagnériole*, *wagnéromanie*, *wagnéralgie*, wymyślono też słowo *tannhauser*, pochodzące od *tanner* — nudzić. Mówiono więc, że „*Wagner tannhauser*”, a samo jego nazwisko pisano *Vagues nerfs*. Już w 1861 roku „L'Année Musicale de 1861” opublikowała atak na wagneryzistów, do których zaliczeni zostali „pisarze, malarze,

³⁵ Isabelle de Wyzewa uważa, że Wyzewa mógł spotkać Édouarda Dujardina na jednym z wtorkowych spotkań u Mallarmégo (I. de Wyzewa, 1934, s. 105). Girolamo zwraca uwagę na te rozbieżności, niestety żadna z osób opisujących to spotkanie nie podaje źródła swoich informacji (di Girolamo, 1969).

³⁶ (de Régnier, 1933, s. 1).

³⁷ (Duval, 1961, s. 27).

³⁸ (Large i inni, 1984, s. 57).

³⁹ (Large i inni, 1984, s. 151).

rzeźbiarze, pseudopoeci, adwokaci, demokraci, błędne duchy, kobiety pozbawione gustu, ci, którzy śnią o pustce⁴⁰.

O popularności Wagnera świadczą także anegdota z życia twórcy francuskiego symbolizmu, Alberta Auriera. Został on pewnego wieczoru zatrzymany przez policję za zakłócanie porządku, gdy, wracając z grupą przyjaciół, śpiewał na cały głos marsz Walkirii⁴¹.

Pomysł utworzenia kolejnego pisma mającego popularyzować dzieło i idee Wagnera powstał latem 1884 roku w Bayreuth podczas przedstawień *Tetralogii* w kręgu osób skupionych wokół Houstona Stewarta Chamberlaina, pomoc finansową obiecali sędzia Lascoux, przemysłowiec z Doubs Alfred Bovet i genewski milioner Agenor Boisier. Jego redaktorem został Édouard Dujardin, który zaledwie dwa lata wcześniej po raz pierwszy zetknął się z dziełem Wagnera⁴². Istotnym powodem założenia „Revue Wagnérienne” była chęć zmiany nieprzychylnego stosunku publiczności francuskiej do sztuki artysty, który zdaniem twórców pisma wywarł znaczący wpływ nie tylko na muzykę, lecz i inne sztuki drugiej połowy XIX wieku. Już w pierwszym numerze Louis de Fourcaud w artykule *Wagnérisme* podjął próbę określenia, czym jest wagneryzm. Zgodnie z tradycyjnym ujęciem wpływu Wagnera ograniczył się on do problematyki muzycznej. Fourcaud pisał między innymi o „realizmie” Wagnera, nawiązując do wczesnych sądów o nim z czasów, kiedy bycie realistą oznaczało niebezpieczne nowatorstwo⁴³. O teorii wagneriańskiej pisał Catulle Méndès⁴⁴. Édouard Dujardin poświęcił jeden ze swych artykułów dziełom teoretycznym Wagnera⁴⁵. Wszystkie te teksty odnosiły się wyłącznie do muzyki.

Wyżewa jako pierwszy rozszerzył pojęcie „wagneryzmu”, obejmując nim wszystkie rodzaje sztuki⁴⁶. Pierwiastki wagneriańskie w malarstwie zostały po raz pierwszy wspomniane w jego recenzji z Salonu, który odbył się w roku 1885, lecz dogłębna analiza dzieł zasługujących na miano sztuki wagneriańskiej ujrzała światło dzienne rok później, przy okazji recenzji z Salonu z roku 1886. Kolejne artykuły poświęcił literaturze wagneriańskiej i muzyce (dwie ostatnie części tego cyklu zostały zatytułowane przewrotnie *Notes sur la musique wagnérienne et les oeuvres musicales françaises en 1885-1886*, ukazywały one w rzeczywistości wizję dziejów muzyki widzianej jako ciągłe ujawnianie się pierwiastka wagneriańskiego i nie mówiły nic o współczesnej muzyce francuskiej). Wyżewa często stosował wymiennie określenia wagneriański i symfoniczny. Twórczość Wagnera nie była dla niego tylko jednym z nurtów sztuki, ale właśnie zwieńczeniem całego rozwoju muzyki, podobnie jak symfonia została uznana za najdoskonalszą formę muzyczną.

Wyżewa źle oceniał Salon paryski, co nie było wówczas zjawiskiem niezwykłym, także w kręgach konserwatywnych. W swoim młodzieńczym tekście (Wyżewa miał

⁴⁰ [...] *des écrivains, des peintres, des sculpteurs, des quasi-poètes, des avocats, des démocrates, des esprits faux, des femmes sans goût, rêveurs de néant.* (Hartman, 1988, s. 3).

⁴¹ (Marlais, 1992, s. 108).

⁴² (I. de Wyżewa, 1934, s. 43nn), Isabelle de Wyżewa poświęca znaczną część rozdziału II swej pracy, zatytułowanego *La Revue Wagnérienne historique*, okolicznościom powstania pisma.

⁴³ (Fourcaud, 1885, s. 3).

⁴⁴ (Méndès, 1885, s. 28).

⁴⁵ (Dujardin, 1885, s. 62).

⁴⁶ Lehmann, pisząc o rozwijaniu myśli Wagnera na łamach „Revue Wagnérienne”, zwraca uwagę także na stwierdzenie Dujardina, co prawda późniejsze, ale odnoszące się do tego okresu, mówiące, że uczniowie Wagnera powinni kształtować własną indywidualność twórczą, a nie zadowalać się jedynie naśladowaniem Mistrza (Lehmann, 1968, przypis 2 na s. 196).

wtedy 24 lata) atakował komercyjny charakter większości wystawionych w Salonie prac. Nigdy później z taką gwałtownością nie odniósł się do tego zjawiska, a nawet traktował ze zrozumieniem artystów usiłujących utrzymać się ze sprzedaży obrazów⁴⁷. Szyderczy ton, jakiego użył, pisząc o wystawiających w Salonie artystach, świadczy także o pewnych nieprzyjemnych cechach jego charakteru, które powodowały ciągłe konflikty z bliskimi przyjaciółmi.

Artykuł Wyzewy rozpoczyna próba definicji sztuki wagneriańskiej, w jego rozumieniu najwyższej, jaką stworzyła ludzkość. Czerpiąc z tekstów Wagnera, ale w dużym stopniu także Schopenhauera, Wyzewa starał się określić jej metafizyczną podstawę. Połowa lat osiemdziesiątych była okresem wzmożonego zainteresowania myślą Schopenhauera. Zaczynały pojawiać się francuskie przekłady jego prac i opracowania biograficzne. Na ogół zainteresowanie niemieckim idealizmem nie było jednak głębokie. Dionys Ordinaire pisał: „Mamy zatem, jak się zdaje, wśród naszej wspaniałej młodzieży studiującej szczerp desperatów, którzy nie wszyscy (chwała Bogu!) czytali Niemców, którzy niecałkowicie skostniaли w strukturach ich dialektyki, poznanej dość ogólnie, *grosso modo* i z drugiej ręki, ale którzy bez obaw wyciągają z niej dziwaczne wnioski z całkiem francuskim szaleństwem”⁴⁸.

Najważniejszą kategorią, która często będzie powracać w tekstach Wyzewy jako zasada każdej sztuki, jest *Źycie*⁴⁹. Jest ono tworzone najpierw w procesie pojmowania świata. Sztuka byłaby niepotrzebna, gdyby nie „zabójcze przyzwyczajenie” (*l'habitude funeste*), które jakkolwiek nie uniemożliwia całkowicie postrzegania świata, pozbawia „radosnej świadomości naszej mocy twórczej”. Dla Wyzewy ważniejsze było subiektywne odczucie niż obiektywny kształt owej wizji. Sztuka jest wysiłkiem mającym na celu odtworzenie wizji świata w jego pierwotnym stanie. Wyzewa nie pisze, kiedy w dziejach ludzkości ta pierwotna wizja była jeszcze nieskalana. W kategoriach estetycznych opowiada historię Raju i Upadku człowieka. Artysta spełnia rolę, jaką religia przyznaje Odkupicielowi, jego artystyczna wizja ma przywrócić ludziom *Źycie*⁵⁰. Realizm, który został przywołany w tym kontekście, niewiele ma wspólnego z kierunkiem artystycznym. To określenie zdolności artysty do dostrzegania i przekazywania *Źycia* innym.

Paul Delsemme, pisząc o teorii artystycznej Wyzewy, stwierdza, nieco wbrew Lehmannowi, wytykającemu liczne niekonsekwencje w jego myśleniu o sztuce, że Wyzewa był „postacią, która mówiła językiem rozumu w okresie przełomu”⁵¹. Znajomość idei Wagnera zawdzięczał on tekstom czytany w oryginale (ale z całą pewnością można stwierdzić jedynie, że czytał dwa jego teksty: *Beethovena i Religion und Kunst*). Istotnym źródłem jego wiedzy była prawdopodobnie praca Édouarda Schuręgo *Le drame musicale*, wydana w 1876 i 1886 roku (z poprawkami). Wydaje się, że myśl Schopenhauera była mu znana, ale nie wiadomo dokładnie, czy czytał jego prace w oryginale. Z późniejszych artykułów można wnioskować, że znał pi-

⁴⁷ Por. komentarze Wyzewy dotyczące twórczości Lawrence'a, s. 81.

⁴⁸ *Donc nous avons, paraît-il, au milieu de notre belle jeunesse studieuse, une tribu de désespérés qui n'ont pas tous lu (Dieu soit loué!) les Allemands, qui ne sont pas empêtrés tous dans les filets de leur dialectique, qui n'en connaissent les principes qu'assez vaguement, grosso modo et de seconde main, mais qui en tirent intrépidement, avec une furie toute française, d'étranges conclusions.* Dionys Ordinaire, „Revue Bleue”, 6 juin 1885, s. 707. Cytuje według (Schiano-Bennis, 1999, s. 92).

⁴⁹ (de Wyzewa, 1886d, s. 101).

⁵⁰ (de Wyzewa, 1886d, s. 102).

⁵¹ (Delsemme, 1967, s. 125).

sma Carlyle'a. Nie należy także zapominać o niewątpliwym wpływie idola Wyzewy, Villiersa de l'Isle-Adam, który był kontynuatorem myśli Fichtego⁵².

Teoria sztuki wagneriańskiej w radykalny sposób dowartościowuje znaczenie sztuki w życiu człowieka. Wyzewa uznaje sztukę za najważniejszy instrument poznania rzeczywistości. Dawniej, w Złotym Wieku ludzkości, o którym nic więcej nie mówi, sztuka nie pełniła takiej roli, bo Życie było dostępne poznaniu bez jej pomocy. Istnienia tego okresu można się tylko domyślać. Wiemy, że w greckiej starożytności „dawne dusze stworzyły życie, którego nie możemy odtworzyć, a przynajmniej ich dzieła z tego okresu nie przyczyniły się do ukształtowania naszego”⁵³.

Oto w jaki sposób Wyzewa uczynił sztukę fundamentem swej teorii poznania: połączył jej rozwój z dość prostą wizją rozwoju psychiki ludzkiej. Dusza ludzka początkowo musiała być niezróżnicowana, bowiem właśnie ze zróżnicowania istniejącego między jej elementami można wyprowadzić następujące w porządku historycznym rodzaje sztuki. Wrażenie (*Sentiment*), Myśl (*Notion*) i Uczucie (*Émotion*) dały początek sztukom plastycznym, literaturze i muzyce. To przyporządkowanie sztuk wyżej wymienionym zjawiskom psychicznym jest mało przekonywające i w zasadzie niezbyt istotne⁵⁴. W czasach współczesnych doszło zresztą do przekroczenia tradycyjnie zakreślonych ram wielu sztuk. Malarstwo i poezja tworzą nową muzykę, wyrażającą nowe emocje, które, jak się okazuje, są niezbędne dla przedstawienia Życia. Jednak akceptacja tego pożądanego połączenia sztuk nie oznacza przyzwolenia na dowolność, gdy chodzi o bieżące cele malarstwa. Nie można mylić „malarstwa opisowego” (*peinture descriptive*) z „malarstwem sugestywnym” (*peinture suggestive*)⁵⁵. Co ciekawe, Wyzewa, kontynuując akademicką tradycję, przypisywał istniejące pomieszenie tych dwóch modusów brakowi zainteresowania teorią sztuki wśród artystów. Dziwić może nieco zastosowane przez niego połączenie manifestu teoretycznego z recenzją dzieł tworzonych bez wagneriańskiej inspiracji. Uzasadnienie takiego podejścia pojawiło się później, w artykule *Critique*⁵⁶; zapowiadał on nigdy potem nie zrealizowany zamiar publikacji w „Revue Indépendante” serii artykułów o sztuce współczesnej. Oparcie się na teorii jest, zdaniem Wyzewy, niezbędną gwarancją bezstronności wypowiedzianych sądów.

Stworzenie teorii sztuki symfonicznej było rozwinięciem dawnej idei muzykalności w sztuce. Wyzewa zaproponował wizję powstawania sztuki w ujęciu heglowskim.

⁵² (Delsemme, 1967, s. 125-130).

⁵³ [...] *les âmes antérieures ont créé une vie que nous sommes impuissants à reconstituer: leurs oeuvres, du moins, n'ont pas, dès ce temps, contribué à la préparation des nôtres.* (de Wyzewa, 1886b, s. 156).

⁵⁴ Lehmann uważa, że Wyzewa, przyznając każdej ze sztuk inny zakres emocji, właściwie zlikwidował ideę „totalnego” dzieła sztuki. Wagner łączy uczucie z muzyką i myślenie z mową, nie ma u niego miejsca na wrażenie. (Lehmann, 1968, s. 201).

⁵⁵ Wyzewa do pierwszej kategorii zaliczył impresjonistów uprawiających „malarstwo wrażeniowe” (*peinture sensationnelle*) (de Wyzewa, 1886d, s. 107), a do drugiej między innymi Puvis de Chavannes'a. W pierwszym artykule o malarstwie wagneriańskim (de Wyzewa, 1885c) pisał o „*peinture immédiate, dite réaliste* (malarstwie bezpośrednim, zwanym realistycznym) i *peinture médiate, comme une Poésie de la peinture, insoucieuse des formes réelles, combinant les contours et les nuances en pure fantaisie, produisant aux âmes non la vision directe des choses, mais — conséquence de séculatres associations entre les images et les sentiments — un monde d'émotion vivante et bienheureuse* (malarstwie pośrednim, będącym jakby Poezją malarstwa, niedbającą o kształty rzeczywiste, łączącą kontury i niuans w czystej wyobraźni, wywołującą w duszach nie bezpośredni obraz rzeczy, ale — w wyniku zmysłowego związku pomiędzy obrazami i uczuciami — świat żywego i błogosławionego uczucia)”.
⁵⁶ (de Wyzewa, 1886e).

Hegla czytano we Francji już od pewnego czasu. Jako pierwszy omawiał jego filozofię Victor Cousin w swoim *Cours d'histoire de la philosophie* (1826-1846), w latach pięćdziesiątych ukazało się szereg tłumaczeń pism Hegla⁵⁷. Obecność heglowskich idei w artykule Wyzewy świadczy o nieustającej atrakcyjności Hegla dla środowiska Mallarmégo⁵⁸. Jeżeli sztuką *par excellence* symfoniczną była sztuka Wagnera, to określenia jej dotyczące mogą dać pojęcie o rozumieniu symfonizmu przez Wyzewę. Najważniejszą konsekwencją teorii sztuki Wagnera stanowiło dla niego stwierdzenie, że poszczególne sztuki nie mogą już istnieć osobno i że celem sztuki powinno być tworzenie życia totalnego (*la production d'une vie totale*)⁵⁹. Wagner zasłużył na chwałę, bowiem: „Dostrzegł, że malarze, pisarze i muzycy z równą szlachetnością, lecz na różne sposoby dążą do wspólnego celu. Dzięki temu Sztuka nie zamyka się już w malarstwie, literaturze ani muzyce, lecz istnieje w związku tych gatunków i życiu totalnym, które z niego się rodzi”⁶⁰.

Z tego stwierdzenia wynika wniosek, że tradycyjnie pojmowane sztuki przestaną niebawem istnieć, ustępując miejsca sztuce, która będzie je wszystkie w sobie zawierać⁶¹. Pewne podobieństwo do tego stanowiska można dostrzec w poglądach Mallarmégo dotyczących teatru. W gruncie rzeczy Wyzewie chodziło przede wszystkim o rozszerzenie zakresu uczuć, jakie budzić może dzieło sztuki. Wywołując coraz to nowe uczucia, tworzy nowe życie, które może udzielać się ludziom mającym z nim kontakt. Do zrozumienia mechanizmu tworzenia nowych uczuć niezbędne okazało się dokonanie ogólnej analizy uczucia. Jego źródłem były według Wyzewy pojawiające się niespodziewanie w duszy obrazy.

„Oto owłada nami ten szczególny stan ducha: nagle wyłanianie się niespójnych, niedokończonych idei i ich następstw; a potem, za chwilę, na dalszym planie refleksji duszy zdziwienie tymi wytworami, które zjawiły się nieproszone. To znaczy, że moja dusza jest laboratorium, produkującym bez przerwy niezliczone obrazy, obrazy, których jest świadoma w chwili ich tworzenia. I znaczy to też, że moja dusza dowolnie wybiera niektóre z tych obrazów, aby z nich utworzyć ograniczone, fikcyjne pojęcie, które nazywam moją osobowością. Mogę przywoływać wspomnienia tylko

⁵⁷ *Esthétique* w 1851 roku, *Poétique* w 1855, *Système des Beaux-Arts* w 1860 w tłumaczeniu Charles'a Bénarda, *Logique* w 1859, *Philosophie de la Nature* w 1866, *Philosophie de l'esprit* w latach 1867-1869 i *Philosophie de la religion* w latach 1876-1878 w tłumaczeniu Augusta Véry (Schiano-Bennis, 1999, s. 134).

⁵⁸ W przedostatniej dekadzie XIX wieku Stéphane Mallarmé stał się, być może, największym autorytetem dla młodych poetów francuskich. Wiadomo, że był czytelnikiem Hegla (Schiano-Bennis, 1999, s. 153). Organizowane w jego domu w każdy wtorek spotkania, podczas których wygłaszał poetyckie monologi i dyskutował o sztuce i poezji, gromadziły wybitnych poetów i artystów. Bywał tam także Antoni Lange, który potem przesyłał korespondencje do gazet krajowych. Wyzewa był jednym z wcześniejszych gości Mallarmégo. Na pewno zaczął się pojawiać w jego domu już przed 1885 rokiem, co stwierdza Delsemme (Delsemme, 1967, s. 155). Nie dotarły do nas żadne wspomnienia opisujące kontakty młodego krytyka z gospodarzem domu. Ważnym ich owocem był zbiór analiz wierszy Mallarmégo píoła Wyzewy. Darzył on poetę ogromnym szacunkiem, który nigdy nie uległ zmianie, w przeciwieństwie do fascynacji Wagnerem. Verlaine twierdził, że to właściwie Mallarmé jest autorem idei popularyzowanych przez Wyzewę, w liście do Charles'a Morice'a z 26 października 1887 pisał: „*Mes raisons d'en vouloir à Mallarmé? Voici, tout net. Un Wyzewa, dans la Revue Indépendante, passe sa vie à répéter les choses plus qu'évidemment débitées rue de Rome par le maître du lieu*” (Mondor, 1950, s. 518).

⁵⁹ (de Wyzewa, 1886d, s. 102).

⁶⁰ *Il a vu que les peintres, et les littérateurs, et les musiciens exerçaient, avec une égale noblesse, les modes divers d'une tâche commune. Par lui, l'Art n'est plus dans la peinture, ni dans la littérature, ni dans la musique, mais dans l'union de ces genres, et dans la vie totale qui en naît.* (de Wyzewa, 1886b, s. 151).

⁶¹ (de Wyzewa, 1886d, s. 105).

tych wybranych, uprzywilejowanych obrazów lub czynić je podstawą rozumowania. I tak w sposób sztuczny buduję przestrzeń mojej osoby, przeciwstawiam ją kilku innym obrazom przede mną sfabrykowanym, które przyzwyczaiłem się uznawać za pochodzące z zewnątrz; ale pod powierzchnią tego, co nazywam mną, i tego co nazywam światem, kłębi się ciągle strumień obrazów wzgardzonych, na zawsze straconych, które są w równym stopniu dobrowolnymi i świadomymi tworamii mojej duszy. Czasem budzę się z uczuciem przykrości spowodowanej newralgią: w pierwszych chwilach po przebudzeniu zastanawiam się, kto spośród postaci z mego snu cierpi ból, który ja czuję⁶².

Ta analiza powstawania przeżyć w duszy ludzkiej jest dobrym przykładem skrajnego solipsyzmu, jakiemu wzorem Berkeleyja hołdował Wyzewa. Wcześniej w taki oto sposób, przypominający nieco impresjonistyczny styl Waltera Patera, wyprzedzając Proustowskie zainteresowanie związkiem przypadku i wspomnienia, opisywał działanie emocji:

„W wielkim parku, światowym i pięknym, w ciepły wieczór marzyciel siedzący na ławce zweeka z odejściem, podczas gdy w oddali drzewa rzeźbią drgającymi czarnymi obrazami rozgwieżdżony spektakl nieba i obok przechodzą lub siadają obejmujące się melancholijne pary. Dusza marzyciela postrzega ruchomą grę światła, odgłosy słów, trochę dalej, błyszczące plamy — otoczone w dziwny sposób smutną zielenią — plamy bieli rzucone na ziemię przez strumień światła lamp elektrycznych. Widzi, jak podskakuje w alejkach kilkoro delikatnych, bardzo wdzięcznych dzieci. Jako że nic nie zajmuje jego umysłu, marzyciel przypomina sobie minione dni dzieciństwa. Powraca myślą do licznych przypadków w jego życiu, które niegdyś wydawały mu się obojętne, i do ich logicznych następstw. Ale wspomnienia wkrótce zaczynają się tłoczyć, mieszają się ze sobą i wciąż napływają: odpryski dawnych zdarzeń, niezliczone zatrzymane wizje, niczym radosny dreszcz szerokiego strumienia, który podnosi się i zalewa go. Wrażenia, nagle odbierane wyraźnie, łączą się z tym gwałtownym przypływem idei. Czuje gorączkowe szczęście, szybkie wzrastanie siebie w tym życiu, które mu się przypomina i które przeżywa na nowo. Nagle rytm jego obrazów nabiera tempa, wirują teraz bez przerwy przed nim: rosnąca radość, wszechogarniająca. Potem pod wpływem nagłej myśli piękny sen zmienia się: te cudowne czasy, tak, są już daleko poza nim, teraz się skończyły. Stopniowo wrażenia i pojęcia tracą barwy, tempo powstawania obrazów zmniejsza się, zasłona opada na szalony taniec, który zwalnia. Marzyciel zaczyna zauważać odgłosy parku; spostrzega, że są nasyczone złym smutkiem. Cierpi, i oto rozpraszają się ostatnie obłoki wspomnień. Okrutna

⁶² *Et alors on obtient cet état mental singulier: des poussées subites, incohérentes, infinites, d'idées, avec leur suite; et puis, d'instant en instant, dans l'arrière-plan réfléchi de l'âme, une stupeur devant ces productions, qui ont surgi sans qu'on l'ait ordonné. Cela prouve encore que mon âme est un laboratoire, qui fabrique sans arrêt des images innombrables, des images dont elle a pleinement conscience tandis qu'elle les fabrique. Et cela prouve que, ensuite, mon âme choisit arbitrairement quelques-unes de ces images, pour en construire la notion limitée, fictive, que j'appelle ma personnalité. De ces seules images, choisies, privilégiées, je puis rappeler le souvenir, ou en tirer des raisonnements. Ainsi je bâtis artificiellement l'enceinte de ma personne, je l'oppose à quelques autres images par moi fabriquées, et que je me suis habitué à croire extérieures; mais au-dessous de ce que je dénomme moi, comme de ce que je dénomme le monde, roule toujours le torrent des images dédaignées, à jamais perdues, et qui sont, pareillement, les œuvres volontaires et conscientes de mon âme. Parfois je me réveille avec la naissante angoisse d'une névralgie: je cherche, durant les premières secondes de mon éveil, quel parmi les personnages de mon rêve, souffre de cette douleurs que je ressens. (de Wyzewa, 1895c, s. 8-9).*

puszka w duszy. Powróciło zwykłe rozumowanie, marzyciel spogląda, zastanawia się; jego Uczucie znikło⁶³.

Jako że zapewne Wyzewa pisze tu o sobie, można przypuszczać, że miał na myśli wspomnienia z Podola. Kolejny akapit przynosi analizę opisanego wyżej działania uczucia. To właśnie ta zdolność uczuć do sięgania w głąb duszy niedostępnej dla słów i pojęć stała się podstawą Wyższego Realizmu Wyzewy.

„Uczucie jest zatem bardzo niestałym i rzadkim stanem ducha, jest nagłym przyływem obrazów, pojęć, przypływem tak skondensowanym i gwałtownym, że dusza nie jest w stanie rozróżnić jego elementów, cała poddając się totalnemu wrażeniu. Czasem uczucie towarzyszy rozumowaniu lub paru wypowiedzianym słowom, jest wtedy dźwięczącym i ciągłym towarzyszem poruszających do głębi myśli. Czasem ogarnia całą jaźń i słowa milkną, tak jak i pojęcia. Radość lub trwoga przejmują duszę: to tryumfująca ekstaza namiętności, ekstaza porywcza i krótka, jaką znają kochankowie w rzadkich chwilach miłości.

Oddanie uczucia w słowach jest oczywiście niemożliwe: byłby to rozbiór uczucia, a więc jego zniszczenie. Uczucie, jeszcze bardziej niż inne aspekty życia, nie może zostać wyrażone bezpośrednio, ale tylko zasugerowane. Aby zasugerować uczucia, najsubtelniejszy i ostateczny aspekt życia, został wymyślony szczególny znak: dźwięk muzyczny⁶⁴.

⁶³ *Dans le grand parc mondain et joli, par le soirées chaudes quelque rêveur s'attarde sur un banc, tandis que les arbres, au loin, cisellent de noires images vacillantes le spectacle étoilé du ciel, et que passent enlacés, ou bien s'assotent, les couples élégiaques. L'âme du rêveur perçoit le jeu mobile des lumières, les bruits des paroles, là-bas, et les mares éclatants — cerclées étrangement d'une verdure sombre — les mares de blancheur étalées au sol par le jet des lampes électriques. Elle voit sautiller, dans les allées, quelques frères enfants très gracieux. Et comme il n'a point l'esprit occupé à d'autres pensées, le rêveur se rappelle d'enfantines journées évanouies. Mains hasards de sa vie, qui jadis lui avaient paru indifférents, il les revoit, et leur suite logique. Mais bientôt les souvenirs affluent; ils se mêlent et affluent: c'est des tronçons de faits anciens, des visions ténues et innombrables; comme la secousse joyeuse d'un large flot qui s'élève, et qui l'envahit. Les sensations, tout à l'heure perçues nettement, se joignent à cette marée tumultueuse d'idée. Il éprouve un bonheur fiévreux, quelque rapide grandissement de soi, dans cette vie évoquée, et qu'il revit. Alors le rythme de ses images s'accélère: elle tournotent maintenant, tournotent sans arrêt devant lui: une allégresse montante, haletante, éperdue. Puis, sous une réflexion soudaine, le beau rêve est changé: ces âges délicieux, oui, ils sont lointains, désormais finis. Par degrés les sensations et les notions sont décolorées: la création des images s'apaise: un voile couvre la folle danse, ralentie. Le rêveur perçoit mieux les bruits du parc; il les perçoit imprégnés d'une méchante tristesse. Il souffre, et voici que sont dissipés et fuient les derniers tourbillons des souvenirs. Un vide cruel, dans l'âme. Et voici revenues les raisonnements habituels, le rêveur regarde, réfléchit; son ÉMOTION a disparu.* (de Wyzewa, 1886c, s. 183)

Elga Liverman Duval (Duval, 1961, s. 41) przytacza sąd S. Fiser'a (*Le symbole littéraire*, Paris, 1941), że powyższy tekst można porównać z fragmentami *À la recherche du temps perdu* Marcela Prousta, w których bohater utworu przeżywa ponownie minione chwile. Uważa on, że Proust mógł czytać tekst Wyzewy w 1886 roku, gdy był uczniem Lycée Condorcet.

⁶⁴ *L'émotion est ainsi un état très instable et très rare de l'esprit: elle est un rapide afflux d'images, de notions, un afflux si dense et tumultueux que l'âme n'en peut discerner les éléments, toute à sentir l'impression totale. Parfois l'émotion escorte un raisonnement, ou quelques paroles prononcées: alors elle est un accompagnement sonore et continu à de très poignantes idées. Parfois elle envahit tout l'être, et les paroles cessent, comme les notions. La joie ou l'angoisse étouffent l'âme: c'est la triomphante extase de passion, l'extase fouguese et brève que les amants connaissent, aux rares minutes de l'amour.*

Traduire l'émotion par des mots précis était évidemment impossible: c'était décomposer l'émotion, donc la détruire. L'émotion, plus encore que les autres modes vitaux, ne peut être traduite directement, mais seulement suggérée. Pour suggérer les émotions, mode subtil et dernier de la vie, un signe spécial a été inventé: le son musical. (de Wyzewa, 1886c, s. 184).

Ale dźwięk, zdaniem Wyzewy, nie jest w żadnej mierze uprzywilejowanym środkiem wyrażania emocji. Każde medium może spełniać tę rolę. Istotne jest to, że rozwój zdolności poszczególnych sztuk do wyrażania uczuć powtarza fazy rozwoju języka. Barrès nazywał tę nową sztukę „sztuką sugestywną” (*L'art suggestif*) i o Wyzewie mówił jako o jej głównym teoretyku.

„Podobnie jak język sztuk plastycznych i literatury, język Muzyki jest tworem czysto ludzkim. Nie narodził się z prostego rzemiosła, z jakiejś świadomej konwencji przyjętej przez ludzi, ale, tak jak i inne języki, z przypadkowego skojarzenia utwierdzonego w duszy przez dziedziczne nawyki; z pewnego dawnego skojarzenia łączącego rytmy i dźwięki z pewnymi namiętnymi stanami ducha.

Radosne uczucie sprawia często, że pojawianie się obrazów staje się szybsze; szybkie rytmy oznaczały radość, najpierw w słowach, potem w śpiewie, który nadawał słowom większą ekspresję. Niektóre związki dźwięków bardziej niż inne odpowiadają ludzkiej krtani: stąd wzięła się skłonność do oznaczania przez ich relacje stanów odpoczynku lub uspokojenia. I tak przez wiele podobnych dopasowań, odtąd ukrytych, uczucia pierwszych dusz zostały związane ze znakami. Powstał język muzyki, dzieło odwiecznych przypadków”⁶⁵.

Głównym celem działalności krytycznej Wyzewy stało się odczytywanie tego języka uczuć przejawiającego się w każdej ze sztuk. Jedną z pierwszych prób przedstawienia tej kwestii był cykl artykułów poświęconych sztuce wagneriańskiej. Przedmiotem tej pracy jest przede wszystkim jego krytyka sztuk plastycznych. W tym rozdziale jednakże chcielibyśmy zaakcentować jego przekonanie o równoważności wszystkich sztuk. Poniższe uwagi dotyczące sądów Wyzewy o muzyce i literaturze demonstrują różnorodność jego zainteresowań, a także pragnienie odkrycia tajemnicy jedności tych sztuk. W obrębie każdej z nich Wyzewa odnajdywał dzieła o charakterze wagneriańskim.

W każdej z trzech części cyklu artykułów o sztuce wagneriańskiej Wyzewa przyjął identyczną zasadę konstrukcyjną: po części teoretycznej następuje zarys dziejów omawianej dziedziny, to jest kolejno malarstwa, literatury i muzyki. Część poświęconą malarstwu otwierają Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna i Perugino, wymienieni jako przedstawiciele malarstwa wagneriańskiego. Wśród niewielu artystów tworzących to malarstwo znaleźli się także Rubens, Rembrandt, Watteau i Delacroix. Nie wydaje się, żeby to zdawkowe potraktowanie sztuki dawnej wynikało z niedoceny jej. W późniejszych artykułach stała się ona głównym tematem jego rozważań⁶⁶, ale w tym czasie Wyzewa był jeszcze silnie związany ze środowiskiem artystów nowoczesnych. W dziejach literatury według Wyzewy istotną rolę odegrała literatura

⁶⁵ *Comme le langage des arts plastiques et comme celui des arts littéraires, le langage de la Musique fut d'institution purement humaine. Non qu'il soit né, cependant, d'un simple artifice, de quelque convention volontaire entre les hommes: mais, pareillement à tous les langages d'une association fortuite, consolidée en l'âme par d'héritaires habitudes; d'une vieille association qui lia certains rythmes et sons à certains états passionnels de l'esprit.*

Dans l'émotion joyeuse, souvent, la poussée des images devient plus rapide: les rythmes rapides ont désigné la joie, d'abord pour les paroles, puis pour le chant, qui fut un effort à rendre les paroles plus expressives. Certaines relations de sons conviennent, plus aisément que d'autres, à la disposition du larynx humain: de là, une tendance à signifier, par ces relations, des états du repos ou d'apaisement. Ainsi, et par maintes accordances telles, désormais secrètes, les émotions des premières âmes furent liées à des signes. Le langage initial de la musique fut constitué, oeuvre de hasards séculaires. (de Wyzewa, 1886c, s. 184).

⁶⁶ Patrz s. 35.

starożytnej Grecji. „Legendy mityczne, opowieści epickie i baśnie ludowe” (*légendes fabuleuses, les narrations épiques et les contes populaires*) służyły zaspokajaniu potrzeby życia. To właśnie one zrodziły literaturę grecką. Oprócz Homera wymienił Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa. Więcej miejsca poświęcił Platonowi. „Platon rozumiał wyjątkową realność tworzącego Ja, jego projekcję w pustkę, z której rodzą się światy; nałożył doskonałą idealistyczną filozofię Prawdziwego na ewolucjonistyczną naukę Pojawiającego się”⁶⁷. Pisma Platona są ważne przede wszystkim dla artystów, są bowiem one „wzorową powieścią o duszy ateńskiej” (*le roman exemplaire de l'âme athénienne*)⁶⁸. Dzięki Platonowi Kriton stał się dla Wyzewa kimś bliższym niż doskonale mu znany paryski sprzedawca, u którego codziennie kupował śliwki. Literaturze starożytnego Rzymu poświęcony został tylko jeden akapit. Nie zasługiwała ona na zainteresowanie, bo stanowiła jedynie kopię literatury greckiej.

„Cóż znaczą pierwsze legendy łacińskie, ich barbarzyńskie usiłowania w dziedzinie dramatu? Późniejsze naśladowanie Greków przyniosło pozbawione życia i artyzmu komedie Terencjusza i Plauta. Wergiliusz próbował epepei, a stworzył udaną powieść; Tytus Liwiusz połączył w swej pięknej opowieści praktyczne cechy ducha łacińskiego z hellenistycznym rozumowaniem, jego wyjaśnienia nie są już dialektyką Herodota czy Tukidydesa”.

I w przypisie dodał: „Historia w tych dawnych czasach była jeszcze ciągle sztuką. Stała się następnie pracą przygotowawczą do nauki — zaledwie dziś poczynającej się rozwijać — filozofii historii”⁶⁹.

Niespodziewanie za przykład literatury interesującej z punktu widzenia własnej teorii sztuki Wyzewa uznał dzieła historyczne.

„Eloquentnym [pisarzem] obdarzonym tą nową cnotą, którą ukazują nam Rzymianie, jest Tytus Liwiusz, [jego dzieło] uważam za początek szczególnej czysto muzycznej literatury. Później Seneka przyniósł czar myśli w niezwykły sposób uduchowionej i lekkiej”⁷⁰.

Skoro autor podsumowuje rozwój literatury w średniowieczu stwierdzeniem, że akcja i fakty materialne stały się wówczas ważniejsze od konstrukcji myślowej utworów, zdziwić może sąd o Shakespearze, świadczący o głębokim niezrozumieniu jego sztuk. Shakespeare został potraktowany jako twórca średniowieczny, godny uwagi ze względu na realizm swych dramatów, ale to realizm ograniczający się tylko do opisywania uroków życia: „żadnej analizy, żadnej troski o poważne psychologiczne wyjaśnienie; nigdy bardziej nie lekceważono badania motywacji intelektualnych; ale

⁶⁷ *Platon a compris la réalité unique du Moi créateur, la projection de Lui au néant d'où naissent les mondes; il a superposé la philosophie idéaliste parfaite du Vrai à la science évolutionniste de l'Apparent.* (de Wyzewa, 1886b, s. 157).

⁶⁸ (de Wyzewa, 1886b, s. 157).

⁶⁹ *Qu'importent les premières légendes latines, les barbares essais du drame chez ce peuple? L'imitation grecque, ensuite, fit la comédie sans art et sans vie de Térence ou de Plaute. Puis Virgile tenta une épopée et fit un agréable roman; Tite Live mêla, dans son beau feuillet, les qualités pratiques de l'esprit latin aux raisonnements helléniques; et déjà ses raisonnements ne sont plus la dialectique d'Hérodote ou de Thucydide.*

Przypis:

L'Histoire en ces temps antiques, fut toujours un art. Elle devint ensuite un travail de préparation à la science — à peine ébauchée aujourd'hui — de la Philosophie de l'Histoire. (de Wyzewa, 1886b, s. 157).

⁷⁰ *Tite Live est éloquent doué de cette vertu nouvelle, que les Romains nous montrèrent, et que je crois le début d'une littérature spéciale, purement musicale. Plus tard Senèque apporta le charme d'une pensée étrangement spirituelle et légère.* (de Wyzewa, 1886b, s. 157).

jest to wspaniała prezentacja zachowań się postaci, zaskakujące słowa z łatwością chwytające za serce; życie barwne, gorące, głośnie — w istocie puste — rasy bardzo gwałtownej⁷¹.

Po Corneille'u i Molièrze nastąpił koniec sztuki dramatu. Warto przytoczyć w całości fragment dotyczący Racine'a ze względu na znaczenie, jakie Wyzewa przypisywał jego twórczości. Był on według niego reformatorem, który wywarł największy wpływ na literaturę i dramat współczesny.

„[...] w wieku XVII, w dziełach Racine'a przede wszystkim, narodziła się nowa forma literacka, powieść; od tego czasu historia sztuki pisarskiej ogranicza się do historii modyfikacji wprowadzanych do powieści przez różnych artystów.

Prawdziwym promotorem literatury współczesnej, jedynym ojcem intelektualnym naszych czasów jest filozof Kartezjusz. Nigdy żaden człowiek nie wywarł tak silnego wpływu na swoją epokę, jak ten cichy pisarz na myśli i obyczaje XVII wieku. Dla przygotowanych dusz doktryna ta była faktem decydującym: Francja i świat od tamtego czasu nie przestały być kartezjańskie.

Fundamentalną zasadą tej rewolucji było rozróżnienie dwóch substancji: duszy, czystego umysłu, zdolnego do osiągnięcia prawdy, piękna i boskości, i zmysłów przynależnych innej substancji; z nich pochodziły wszystkie błędy, zaślepiające złe wyobrażenia, rzeczy zmysłowe, złe i godne pogardy. Stąd kult rozumu i pogarda zmysłów; dla lekceważonych odczuć zmysłowych zabrakło miejsca w duchu: świat stał się harmonijnym oddziaływaniem pojęć. Pod powierzchnią faktów, których już nie dostrzegano, widziano porządek faktów.

Ta filozofia powinna była zabić dramat, i uczyniła to. Wspaniały artysta, Racine od początku tworzył rzeczywistość sztuki na drobinach tego nowego życia. Tragedie Racine'a były powieściami psychologicznymi, odtwarzającymi w sztuce racjonalne życie namiętności; miały one równie mało wspólnego z dramatem, co dialogi Platona, nawet mniej, bo tworzone przez niego dialogi są prawdziwe, podczas gdy postaci Racine'a często w ogóle nie rozmawiają, przedstawiają tylko, pod pretekstem rozmowy łańcuch drażących ich idei. Czy nazwano by dramatem powieść Stendhala głośno recytowaną na scenie? Powieści, i to czysto racjonalne. Te osoby to dusze. Ich namiętności nie mają żadnych przyczyn zmysłowych, ale przeżywają je one tak mocno i pięknie, jak w żadnym znanym mi dziele realistycznym. Hermiona — i wiele innych postaci — to odtworzenie szczególnej duszy, łączącej w sobie szczególne motywy w konkretnym momencie⁷².

⁷¹ [...] nulle analyse, nul souci d'une explication psychologique sérieuse; jamais on n'a plus négligé l'étude des motifs mentaux; mais c'est un superbe déploiement de gestes et de faits, un choc de paroles aisément poignants; la vie colorée, chaude, bruyante, — au fond creuse — une race très sanguine. (de Wyzewa, 1886b, s. 158).

⁷² [...] au XVIIe siècle, dans les oeuvres de Racine surtout, est née une forme littéraire nouvelle, la forme du roman: et l'histoire de l'art littéraire, depuis ce temps, se réduit à l'histoire des modifications imprimées au roman par le divers artistes.

Le promoteur véritable de la littérature moderne, le seul père intellectuel de nos âges, est le philosophe René Descartes. Jamais un homme n'a exercé sur son temps une influence aussi vive que l'a fait sur la pensée et les moeurs de XVIIe siècle cet écrivain peu bruyant. A des esprits préparés sa doctrine fut le geste décisif: la France et le monde n'ont pas entièrement cessé, depuis, être cartésiens.

Le principe fondamental de cette révolution fut la distinction des deux substance: dont l'une est l'âme, la pure raison, capable du vrai, belle et divine: tandis que les sens relevaient de l'autre substance; et d'eux venait toute erreur, les mauvaises imaginations qui aveuglent, les choses sensibles, viles et méprisables. De là, désormais, un culte de la raison, et le mépris des sens; et les percep-

Wiek XVIII znalazł lepszy wyraz w malarstwie niż w literaturze tworzonej przez filozofów, a nie przez artystów. Wśród twórców dziewiętnastowiecznych czołowe miejsce zajął Stendhal. Widział on w ludziach „konflikty dążeń poszukujących przyjemności” (*conflits de motifs, poursuivant le plaisir*)⁷³. Cała literatura romantyczna, na której rozwój w istotny sposób wpłynęły idee demokratyczne, dążyła w pierwszym rzędzie do przedstawienia świata zmysłowego. Hugo i Balzac nie potrafili wyrazić „odczucia rzeczywistości” (*un sens du réel*). Anglicy, skażeni w mniejszym stopniu kartezjanizmem, na przykład Dickens, potrafili odtwarzać życie bardziej naturalne.

Podobnie jak w dziejach malarstwa i literatury, również w historii muzyki Wyżewa odnalazł ślady coraz wyraźniej ujawniających się uczuć. Pierwsze emocje odczuwane przez ludzi musiały być „proste i nieczęste, bardzo niewyraźne” (*simples et peu nombreuses, fort vagues*). Wyrażała je muzyka rytmiczna, co można wnosić z zachowanych przedstawień ikonograficznych⁷⁴. Język muzyczny tych pierwszych artystów różnił się na tyle od naszego, że nie moglibyśmy już dziś tej muzyki zrozumieć, tak jak nie rozumiemy muzyki arabskiej. Muzyka grecka zawierała już więcej uczuć i były one bardziej subtelne, choć „Grecy nie byli usposobieni do bardzo żywych uczuć — wystarczała im muzyka czysto rytmiczna; jednak skomplikowali rytm, tworząc gatunki i modusy, wielorakie formy melodyczne odpowiadające szczególnym formom uczucia”⁷⁵.

Zauważenie związku tych różnych rodzajów i modusów muzyki z uczuciami było zasługą Greków. Średniowiecze wprowadziło podział na muzykę świecką i religijną. Podziały na tonacje durowe i molowe, które dziś wydają się tak skostniałe, były wówczas związane z silnie przeżywanymi uczuciami. Dalszy rozwój muzyki przebiegał zgodnie z rozwojem tych uczuć, gdyż „pod wpływem nieustannego rafinowania emocji odkryto nowe akordy. Tak narodził się *déchant* lub jednoczesny śpiew kilku melodii: było to zbliżone do kontrapunktu usiłowanie komponowania w duszy uczuć za pomocą związków motywów i harmonijnego łączenia ich niuansów”⁷⁶.

Ale średniowiecze zapomniało przy tym o emocjonalnym znaczeniu poszczególnych dźwięków. Muzyka ludowa zaś zachowała umiejętność przekazywania e m o c j i,

tions sensibles, dédaignées, disparaurent de l'esprit: le monde devint un harmonieux agencement de notions. Au dessus des faits qu'on ne voyait plus, on vit l'ordre des faits.

Cette philosophie devait tuer le drame: elle le tua. Dès le début un merveilleux artiste, Racine, a créé la vie artistique sur les éléments de cette vie nouvelle. Les tragédies de Racine furent des romans psychologiques, restituant dans l'art la vie rationnelle de passions; aussi peu semblables à des drames que les dialogues de Platon: moins encore, car Platon créait des entretiens véritable, tandis que souvent les personnages de Racine ne parlent point, expriment seulement, sous prétexte de discours, l'enchaînement de leurs intimes motifs. Appellerait-on drame un roman de Stendhal, récité sur des tréteaux, à haute voix? Des romans, et purement rationnels. Ces personnages sont des âmes. Leurs passions ne relèvent point de causes sensibles: mais ils les vivent si intensément que je ne sais point d'oeuvres plus réalistes, ou plus belles. Hermione — et maintes autres — est la restitution parfaite d'une âme spéciale, associant des motifs spéciaux, en un moment précis. (de Wyżewa, 1886b, s. 159).

⁷³ (de Wyżewa, 1886b, s. 160).

⁷⁴ (de Wyżewa, 1886c, s. 187).

⁷⁵ *les Grecs n'étaient guère disposés aux très vives émotions: ils se contentèrent d'une musique purement rythmée: mais ils compliquèrent le rythme par la création des genres et de modes, forme mélodiques multiples, répondant à des formes spéciales de l'émotion.* (de Wyżewa, 1886c, s. 188).

⁷⁶ [...] *sous l'affinement ininterrompu des émotions, furent trouvés de nouveaux accords. Ainsi naquit le déchant, ou chant simultané de plusieurs mélodies: c'était, tout proche, le contre-point, un effort à composer dans l'âme les émotions, par les alliances des motifs, et les emmêlements harmoniques de leurs nuances.* (de Wyżewa, 1886c, s. 189).

a nawet uratowała „sztukę emocjonalną” (*l'art émotionnel*). Wyzewa zauważa, że „te piosenki wyrażały prawdziwe uczucia, uczucia proste i naiwne, a jednak doskonalsze od uczuć wcześniejszych ludów” i w przypisie dodaje: „Odnajduję je w uroczych dramatach: *Robin et Marion, Feuillée*, w których łączą się w naiwnym wielogłosie żywe pieśni popularne i muzyka religijna”⁷⁷.

Lutra wymienił ze względu na jego rolę w tworzeniu nowego języka muzycznego, czerpiącego inspirację z utworów ludowych, Palestrinę dlatego, że ożywił tradycję śpiewu liturgicznego. Najwięcej miejsca w swej wizji dziejów muzyki Wyzewa poświęcił Bachowi. Przy okazji wyraził poglądy dotyczące wrodzonych predyspozycji Niemców. „Naród niemiecki pozostał rasą prostą i naiwną, szczególnie predysponowaną ze względu na rozliczne okoliczności dziejowe do przeżywania emocji. Pomogła mu w tym reforma Lutra, kierującego dusze w stronę wiary miłującej, bardzo wylewnej”⁷⁸.

Ten sam pogląd wracać będzie w kolejnych tekstach poświęconych sztuce niemieckiej⁷⁹. Cała twórczość Bacha została przeanalizowana w aspekcie wyrażanych w niej uczuć. „Wypowiedział ogólne, lecz bardzo silne i szczerze stany swojej duszy. Całe swe dzieło poświęcił odtworzeniu pięciu lub sześciu wielkich tematów: czarującej dziecięcej radości, sile pierwotnej pobożności, niektórym bolesnym rozmyślaniom”⁸⁰.

Wiek XVIII zachował prostotę i naiwność uczuć, sprawił jedynie, że stały się one bardziej uduchowione. Dzieła Haydna są „najdoskonalszym poematem uczucia eleganckiego, zalotnego i naiwnego” (*le plus parfait poème de l'émotion élégante, coquette et naïve*). Mozart nie osiągnął tej doskonałości, ale „doświadczał z niezwykłą intensywnością głębokich i szlachetnych uczuć swego kraju i swego czasu” (*éprouvait avec une intensité singulière les émotions, profondes et polies, de son pays et de son temps*). Wśród tych, którzy potrafili wyrażać emocje swego czasu, zostali wymienieni także Jan Ladislav Dušek, Carl Philipp Emanuel Bach i Muzio Clementi.

Wyjątkową rolę w dziejach muzyki odegrał Beethoven. „Oto zbliżył się do Muzyki człowieka tak wyjątkowy, że jego intelektualne źródła pozostaną na zawsze tajemnicą: genialny ekscentryk, zaprzeczający prawom dziedziczenia i przystosowania do otoczenia, jakie lubimy tworzyć; kompozytor, którego wpływ na późniejszą muzykę był częściowy, zabójczy, ale który sprawił, że cała muzyka późniejsza stała się zbyteczna; człowiek, który sam jeden w Sztuce poznał wszystkie sfery Sztuki; muzyk, w którego duszy żyły, precyzyjne i rzeczywiste, wszystkie ludzkie emocje, absolutnie wszystkie; Bóg zatem, bo ze wszystkich ludzi był najbardziej nadnaturalny: klawesynista flamandzki [sic!] Ludwíg van Beethoven”⁸¹.

⁷⁷ [...] ces chansons exprimaient des émotions réelles, des émotions simples et naïves, cependant plus fines que celles des peuples antérieurs.

Je les retrouve telles en les *Jeux séduisants du Bossu d'Arras*: *Robin et Marion, la Feuillée*, où s'allient, par un naïf déchant, les vives chansons populaires et les musiques religieuses. (de Wyzewa, 1886c, s. 190).

⁷⁸ Le peuple d'Allemagne était resté une race simple et naïve, spécialement disposée, par une multitude de circonstances historiques, à ressentir les émotions. Elle y fut aidée par la réforme de Luther, dirigeant les âmes vers une foi aimante, tout cordiale. (de Wyzewa, 1886c, s. 191).

⁷⁹ Patrz s. 61.

⁸⁰ Il a dit les états d'émotions sommatres, mais très intenses et sincères de son âme. Cinq ou six grands sujets: il a dédié toute son oeuvre à les recréer: une charmante gaieté enfantine, les élans de la primitive piété, quelques rêveries douloureuses. (de Wyzewa, 1886c, s. 191).

⁸¹ Mais voici que s'approchait à la Musique un homme si extraordinaire que ses origines intellectuelles demeureront à jamais mystérieuses: un extravagant prodige anéantissant les lois où nous

W drugiej części artykułu Wyzewa przeprowadził bardziej szczegółową analizę dzieła Beethovena. Dostrzegł, że kompozytor osiągnął znamienne świadomość: „Wiedział, że możliwe są dwa rodzaje muzyki; jeden osobisty, tłumaczący w najdrobniejszych szczegółach emocje indywidualnej duszy; inny wyrażający ogólne, totalne uczucia masy ludzkiej, wynikające z różnorodnych stanów, które jednak powstały w podobnych duszach tłumu. Boski Mag Beethoven zrozumiał, że tłumaczeniu emocji osobistych i intymnych może służyć jedynie muzyka dyskretna, którą można czytać w skupieniu albo grać na fortepianie, będąc otoczonym atmosferą cichego zapomnienia. Czy muzyka instrumentalna, orkiestrowa, jest w stanie przekazać te bardzo subtelne szczegóły tysiącowi słuchaczy w zamieszaniu spowodowanym cudzą obecnością? Tłumowi można ofiarować jedynie prymitywne uczucia tłumu: orkiestra, dopóki nie stanie się naprawdę niewidzialna (albo [utwór] nie będzie czytany w partyturze), może wyrażać wyłącznie wielkie wspólne namiętności, układy emocji ogólnych. Podobnie dzieła orkiestrowe Beethovena, w przeciwieństwie do sonat i kwartetów, wyrażają zawsze stany bardzo ogólne, odtwarzają uczucia tłumów, a nie wybranych jednostek. Powoduje to mniejsza drobiazgowość w następstwie analiz, bardziej spójne prowadzenie frazy muzycznej i allegra szaleńczo pospolite, zakończone wdzięcznym tańcem lub nieco smutną chwilą wytchnienia”⁸².

Sztuka wyrażająca uczucia tłumu nie była ideałem Wyzewy. Klóciła się z jego arystokratyczną wizją sztuki. Popularność dzieł orkiestrowych Beethovena musiała dodatkowo zrażać do nich krytyka. Uznał on mimo to Beethovena za największego artystę, większego niż Leonardo da Vinci czy Platon, ze względu na to, że jego dzieła w najdoskonalszy sposób wyrażają życie. Jednak właściwy ich odbiór jest nieosiągalny dla przeciętnego słuchacza. Dzieła te mogą zostać pojęte jedynie przez wąski krąg wtajemniczonych, gotowych do poświęcenia dla nich czegoś więcej, niż większość ludzi skłonna jest poświęcać sztuce⁸³.

„Zasługiwał na to, by być zrozumianym przez małą grupę, oddającą mu z pokorą swoje dusze”⁸⁴.

nous comptâmes sur l'hérédité, l'adaptation aux milieux: un compositeur dont l'influence pour la musique ultérieure fut partielle, funeste, mais qui rendit un peu superflues toutes musiques ultérieures; un être qui, seul dans l'Art, a connu tout le domaine de l'Art; un musicien dans l'âme duquel ont vécu, précises et réelles, toutes les émotions humaines, toutes absolument; un Dieu donc, puisqu'il fut de tous les hommes le plus surnaturel: le claveciniste flamand [sic!] Ludwig van Beethoven. (de Wyzewa, 1886c, s. 193)

⁸² *Il a vu que deux musiques étaient possibles; l'une personnelle, traduisant, dans le minutieux détail, les émotions d'une âme individuelle; l'autre exprimant les émotions générales, totales, d'une masse humaine, la résultante d'états multiples, mais surgis en des âmes pareilles de foule. Le Mage Divin Beethoven comprit que, à la traduction d'émotions personnelles et intimes, seyait seulement une musique discrète, pouvant être lue dans le recueillement, ou jouée sur quelque piano, tandis qu'autour est le silence oublié. Les musiques instrumentales, les orchestras, peuvent-ils dire ces détails très subtils, à mille auditeurs, dans le tumulte d'une assistance? A une foule peuvent être offerts seulement les grosses émotions d'une foule: l'orchestre, jusque le jour où il deviendra vraiment invisible (où il sera lu en un livre) est à dire, uniquement, les grands passions collectives, les blocs d'émotions généraux. Ainsi les oeuvres orchestrales de Beethoven, au contraire des sonates et quatuors, expriment toujours des états très généraux, revivent l'âme de foules, non d'individus choisis. C'est moins de minutie dans la suite des analyses, un emportement plus continu de la phrase musicale; et des allegros furieusement vulgaires coupés de quelque gracieuse danse, ou d'un bref repos un peu triste. (de Wyzewa, 1886c, s. 262).*

⁸³ Por. s. 30.

⁸⁴ *Il méritait d'être compris par un petit nombre, un petit nombre, à lui dédiant leurs âmes, très humblement. (de Wyzewa, 1886c, s. 262).*

Uznanie dzieł Beethovena za doskonałe pociągało za sobą konieczność usprawiedliwienia w jakiś sposób istnienia opery. Zwłaszcza w piśmie poświęconym Wagnerowi była to ważna kwestia. Wyzewa znalazł proste rozwiązanie. Stwierdził po prostu, że różnice pomiędzy operą a innymi rodzajami muzyki są czysto zewnętrzne. Emocje wyrażane w kwartecie Beethovena mogą być jego lub naszymi emocjami, podczas gdy w operze Christopa Willibalda Glucka są to uczucia Orfeusza lub Alcesty, „bohatera wprowadzonego przez libretto” (*le héros imposé par le livret de l'oeuvre*). Język muzyczny opery mający wyrażać emocje stworzyli już wcześniej we Francji Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, a także Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Philidor, Egidio-Romaldo Duni, w Niemczech zaś Haydn i Mozart. Niezwykle znaczenie dla rozwoju opery miała też twórczość Glucka, po którym tylko jeden człowiek mógł zajmować się operą — Beethoven. Jednak jego największym dziełem operowym nie jest *Fidelio*, ale msza D-dur. „To dramat uczuciowy pobożnej duszy: wspomnienia samego siebie, najpierw przed Bogiem; skarga, przejmujący wstyd: Panie, zmiłuj się nade mną! I zapomnienie o sobie samym, zupełne zanurzenie się w olśniewającej Chwale. Złudzenie, być może! Dusza szaleńczo wyznaje Wiarę. Wierzy, pragnie wierzyć. Są tam słowa wyjaśniające prawdy wiary; muzyka, która odtwarza głębię duszy, powtarza wciąż szalone potwierdzenie: dusza wierzy, chce wierzyć. A potem aż do upojenia zdobytej pewności: jest błogosławiona, płynie powoli łagodnym strumieniem. Piękna radość, dusza korzy się: »Ponieważ jestem żalonym grzesznikiem; Baranku Boży, który wybaczasz grzechy, widzisz moje serce; zmiłuj się, Baranku Boży! O! Dziękuję Ci! Dałeś mi jedyne dobro niebieskie, pokój!«⁸⁵

Zdumiewa stwierdzenie, że największą zdobyczą romantyzmu jest odkrycie harmonii. Aż do Beethovena melodia była zdaniem Wyzewy najważniejsza. Romantycy, odkrywcy harmonię, zwykle nie potrafili jej jednak wykorzystać. Tylko niewielu z nich udało się „dotknąć wrażliwszych dusz” (*toucher les âmes un peu délicates*). Wśród nich znaleźli się Franz Schubert, Carl Maria Weber i Fryderyk Chopin — „jedyne prawdziwy gruzlik” (*le seul vrai poitrine*)⁸⁶. Robert Schumann natomiast „nigdy nie wyraził w swych ważniejszych dziełach prawdziwej emocji” (*point davantage en ses oeuvres sérieuses il n'a exprimé une émotion réelle*). Hector Berlioz w ogóle był niezdolny do odczuwania emocji, chociaż wzbogacił język muzyczny nowymi barwami. François-Adrien Boieldieu „sprostytoował czcigodną operę komiczną Grétry'ego” (*prostituait le vénérable opéra-comique de Grétry*). Charles Gounod również nie znalazł szczególnego uznania w oczach Wyzewy, natomiast dość ciepło potraktowany został Jacques Offenbach, ale z kolei jego kontynuatorzy „nie potrafili być ani ekspresyjni, ani uduchowieni” (*incapables d'être expressifs comme d'être spirituels*)⁸⁷. Zakończenie tekstu przynosi atak na całą muzykę romantyczną: „Muzyka romantyczna w swoich różnych formach uwodziła, tak jak powinna, umysły

⁸⁵ *C'est un drame émotionnel d'une âme pieuse: Le souvenir de soi-même, d'abord, devant le Dieu; une plainte, les émois de la honte: ayez pitié, Maître, de moi! Et c'est l'oubli de soi-même, l'invasion totale du cœur par l'éblouissante Gloire. Une illusion, cela, peut-être! L'âme, furieusement, s'affirme la Foi. Elle croit, elle veut croire. Il y a là des paroles expliquant le vérités à croire; la musique qui recrée le fond de l'âme, répète toujours l'affirmation furieuse: l'âme croit, veut croire. Puis la voici à l'ivresse des certitudes conquises: elle est bénie, elle flotte en un doux fleuve un peu lent. Belle joie, elle s'efface: «Car je suis un pêcheur misérable; agneau divin, pardonneur des péchés, vois mon cœur; aie pitié, agneau divin! Oh! merci à toi! Tu m'as donné le seul bien céleste, le repos!» (de Wyzewa, 1886c, s. 265).*

⁸⁶ (de Wyzewa, 1886c, s. 266).

⁸⁷ (de Wyzewa, 1886c, s. 268).

niezbyt skomplikowane. Wynikła z demokracji, stała się ulubioną muzyką naszych demokracji. Jej żywot będzie długi. Tak jak w literaturze dramat i felieton, zaspokoi potrzeby artystyczne dusz licznych i podobnych sobie. Ale dla rzadko spotykanych »innych«, dla tych, którzy zostali przyzwyczajeni przez Bacha oraz przez Grétry'ego i Beethovena do wyrafinowanego odtwarzania uczuć delikatnych, pozostaje ona cenna tylko jako nieświadomy proces tworzenia nowych i użytecznych metod. Nie wydała żadnego dzieła wyrażającego wyższe życie, aż do czasu, gdy wnikliwy w końcu mistrz Wagner zapragnął odtworzyć za pomocą środków z niej zaczerpniętych, jak i z całej muzyki, najsubtelniejsze uczucia swojej duszy⁸⁸.

Logicznym zakończeniem artykułu byłoby przedstawienie dzieła Wagnera. Nie wiadomo, czy Wyzewa planował już wówczas poświęcenie mu osobnego tekstu. Uważał, że po śmierci Wagnera muzyka umarła⁸⁹, zatem nie może dziwić rezygnacja z omówienia dzieł kompozytorów współczesnych. Nie dziwi też, że wspomniany przez niego Camille Saint-Saëns nie zasłużył na ten zaszczyt. Był wszak jednym z najbardziej nieprzejednanych wrogów muzyki Wagnera. Wyzewa w osobnym artykule, poświęconym muzyce ilustracyjnej, udowadnia, że założenia teoretyczne muzyki Saint-Saënsa są sprzeczne nie tylko z ideami wagneriańskimi, ale także z istotą muzyki w ogóle⁹⁰.

Sztuką przyszłości miała stać się literatura. Malarstwo natomiast skazane było na szybki upadek, choć nadal można jeszcze było znaleźć obrazy wyrażające życie. W ramach przyjętej przez Wyzewę hierarchii sztuk zajęło ono pośrednie miejsce. Wyzewa częściej wypowiadał się o nim krytycznie niż z sympatią. Jego ogólny sąd na temat Salonu z 1886 roku był druzgoczący: „Fabrykanci obrazów na sprzedaż, a pomiędzy nimi kilku artystów, ale zablakanych w zabójczy kompromis” (*„Des fabricants de tableaux commerciaux, et, parmi eux, quelques artistes, mais égarés dans une compromission funeste”*)⁹¹. Zgodnie z zaprezentowaną wcześniej⁹² klasyfikacją rodzajów malarstwa Wyzewa podzielił omawiane obrazy na *peinture sensationnelle*, którego celem jest „pełne i wyłączne przedstawienie tego, co zobaczone” (*la représentation complète et exclusive des visions*)⁹³ i *peinture émotionnelle – symphonique*. Przykładem tego ostatniego jest przedstawiający dziewczynki na szkolnym podwórzu obraz Alberta Bartholomégo⁹⁴. Dwa inne obrazy w tej kategorii, które zyskały sympatię Wyzewy, to *Wnętrze huty* autorstwa Pedera Severina Krøyer⁹⁵

⁸⁸ *La musique romantique, sous ses formes diverses, a séduit, comme elle le devait, les esprits peu complexes. Issue de la démocratie, elle est devenue la musique préférée de nos démocrates. De longtemps encore elle vivra. Comme en littérature le drame et le roman-feuilleton, elle suffira aux besoins artistiques d'âmes nombreuses et pareilles. Mais pour les rares «différents», pour ceux qui furent habitués par Bach, et par Grétry, et par Beethoven, à la récréation affinée d'émotions délicates, elle demeure précieuse seulement comme une inconsciente fabrication de termes nouveaux et d'utiles procédés. Elle n'a produit nulle oeuvre d'une vie supérieure, jusque le jour où un maître enfin intelligent, Wagner, voulut restituer, par les moyens d'elle comme de toute musique, les émotions très subtiles de son âme.* (de Wyzewa, 1886c, s. 268).

⁸⁹ (de Wyzewa, 1886d, s. 100)

⁹⁰ (de Wyzewa, 1885a, s. 74).

⁹¹ (de Wyzewa, 1886d, s. 108).

⁹² (de Wyzewa, 1886d, s. 104-105)

⁹³ (de Wyzewa, 1886d, s. 108)

⁹⁴ Albert Bartholomé (1848-1928), francuski rzeźbiarz i malarz. Studiował w École des Beaux-Arts w Genewie. Pozostawał pod wpływem naturalistycznego stylu Jules'a Bastien-Lepage'a.

⁹⁵ Peder Severin Krøyer (1851-1909), duński malarz, rzeźbiarz i rysownik. Jeden z członków kolonii artystycznej w Skagen na Jutlandii, malował sceny rodzajowe. Popularny jako portrecista, był ceniony za kolorystykę i światło swoich obrazów. Studiował w Kopenhadze w Kongelige Akademi for de Skønne

i *Portret grającej na skrzypcach dziewczynki* Edwarda Williama Stotta⁹⁶. Alfred Roll⁹⁷ i Jean-François Raffaëlli⁹⁸, chociaż zostali wymienieni, jako malarze niegdyś dobrze się zapowiadający, nie zyskali jednak aprobaty dla swoich nowych dzieł.

Za właściwy kierunek rozwoju malarstwa został uznany nurt „malarstwa emocjonalnego” (*peinture émotionnelle*), który w doskonały sposób reprezentował Pierre Puvis de Chavannes. Jaka zaleta jego obrazów zadecydowała o takim wyborze? Przede wszystkim wyraz cierpienia duszy osiągnięty w obrazie *Biedny rybak* za pomocą „zamierzonej ostrości konturów, ich kruchości i błędogo zestawienia barw” (*une raideur voulue des contours, et leur gracilité, et par une disposition apâlie des couleurs*)⁹⁹. Alberta Besnarda¹⁰⁰, który przeszedł drogę rozwoju od „impresjonistycznego odtwarzania widzenia” (*la reproduction impressioniste de ses visions*) do „pięknych poematów bez opisowej treści, gry niuansów, delikatnych i szerokich” (*de jolis poèmes sans nul sujet décrit, des jeux des nuances, délicates et larges*), Wyzewa uznał za „przykładowego poetę współczesnego malarstwa” (*poète exemplaire de la peinture moderne*). Osiągnięcie doskonałości artystycznej zostało tu jednoznacznie powiązane z odejściem od naśladowania natury w stronę czysto osobistej wizji¹⁰¹. Obraz Willette'a¹⁰² *Kule śnieżne* Wyzewa nazwał arcydziełem ze względu na podobieństwo do obrazów Watteau i „tajemniczy czar wdzięku, ironii i jakiejś roześmianej trwogi” (*un mystérieux enchantement de grâce, d'ironie, et de quelque angouisse riieuse*)¹⁰³. Natomiast *Portret skrzypka* Jamesa McNeill Whistlera został uznany za słabszy od obrazów tego malarza przedstawionych w Salonie 1885 roku¹⁰⁴.

Henri Fantin-Latour zasłużył na pochwałę, ale jego obrazy, w których do elementów symfonicznych dołączony został kolor, nie wniosły żadnych nowych wartości. Jego litografie w wystarczającym stopniu osiągały efekt symfoniczności, obywając

Kunster (1864–1870) oraz w Paryżu u Léona Bonnata (1877–1879). W 1881 roku otrzymał medal na Salonie w Paryżu.

⁹⁶ Eduard William Stott (1859–1918) studiował w Paryżu u Carolusa-Durana oraz w École des Beaux-Arts u Cabanela. Pozostawał w kręgu naturalizmu pod wpływem Bastien-Lepage'a. Malował sceny wiejskie oraz pastelowe portrety dzieci.

⁹⁷ Alfred-Philippe Roll (1846–1919) studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu u Henriego-Josepha Harpignies'a i Charlesa-François Daubigny'ego. Malował pejzaże, obrazy przedstawiające zwierzęta, portrety, obrazy historyczne i realistyczne sceny z życia współczesnej Francji. Od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku otrzymywał liczne zamówienia publiczne. Został odznaczony orderem kawalerskim Legii Honorowej. Był współzałożycielem i przewodniczącym Société Nationale des Beaux-Arts.

⁹⁸ Jean-François Raffaëlli (1850–1924), twórca realistycznych portretów i scen. Brał udział w wystawach Impresjonistów w 1880 i 1881. Stworzył własną teorię realizmu, którą określił terminem *caractérisme*.

⁹⁹ (de Wyzewa, 1886d, s. 110). Już w 1881 roku Jules Buisson w „Gazette des Beaux-Arts” zwracał uwagę na wyrazistość ujęcia natury w tym obrazie. (Marlais, 1992, s. 136, przypis 93).

¹⁰⁰ Paul-Albert Besnard (1849–1936) był studentem Jean-François Brémonda i Alexandre'a Cabanela w École des Beaux-Arts w Paryżu. W 1874 roku zdobył Prix de Rome. Początkowo tworzył w stylu akademickim, jednakże w czasie wizyty w Anglii (1879–1881) zafascynował się Turnerem i osiemnastowiecznym malarstwem angielskim. Zdobyl popularność jako portrecista. Otrzymywał wiele zamówień publicznych. Tworzył pastele i projekty witraży. Był atakowany przez malarzy impresjonistycznych za powierzchowne przyswojenie zasad impresjonizmu.

¹⁰¹ (de Wyzewa, 1886d, s. 110–111).

¹⁰² Léon-Adolphe Willette (1857–1926), francuski ilustrator, rytownik i malarz. Studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu, następnie w pracowni Alexandre'a Cabanela. Był członkiem klubu Hydrotatów (Club des Hydrotathes). Zamieszczał swoje rysunki w „Chat Noir” i „Courier Français”. Jego poglądy były kombinacją anarchizmu, socjalizmu, militarizmu, antykatolicyzmu i antysemityzmu.

¹⁰³ (de Wyzewa, 1886d, s. 112).

¹⁰⁴ Patrz s. 78. Whistler przedstawił wówczas między innymi *Kompozycję w czerni* *Portret Lady Archibald Campbell* (Dorment i Macdonald, 1994, s. 210).

się bez koloru. W entuzjastycznej recenzji, a raczej reklamie, albumu jego litografii, zamieszczonej również w „Revue Wagnérienne” Wyzewa zauważył z jednej strony nieuwierność scenografii, a z drugiej dążność do odtworzenia głębokiego sensu dzieła Wagnera. Wizje Fantin-Latoura to „oryginalne poematy, w których harmonijna gra bladych cieniów i lubieżnych bieli przypomina, nawet bez pomocy odniesień muzycznych, omdłały smutek, pewien tajemniczy lęk lub spokojną pogodę rozradowanej duszy” (*d'originaux poèmes, où les harmonieuses joueries des pâles ombres et de lascives blancheurs évoquent, sans même le secours de souvenirs musicaux, une tristesse languide, quelque mystérieuse horreur, ou bien la calme gaieté d'une âme rajeunte*)¹⁰⁵.

Wyzewa nie odnalazł jakości symfonicznych w rzeźbie współczesnej. Atak na Salon 1886 roku stał się okazją do zaproponowania własnego kanonu sztuki współczesnej. Artyści, którzy, jak pisał, poza Salonem tworzą wielkość sztuki francuskiej, to: Édouard Manet, Paul Cézanne, Claude Monet, Edgar Degas, Gustave Moreau, Odilon Redon, Félicien Rops, ale także Stanislas Henri-Jean Charles Cazin¹⁰⁶. Fakt, że Wyzewa wymienia obok siebie artystów, których zaliczyłby do dwu nurtów malarstwa, wraźniowego i emocjonalnego, świadczy o identyfikowaniu się krytyka z różnymi zjawiskami uznawanymi za nowatorskie.

Sztuką, w której Wyzewa pokładał największe nadzieje, była literatura. Omawiając ją obszerniej, niż czynił to w wypadku malarstwa, a nawet muzyki, oparł się na ideach Wagnera. Flaubert, bracia Goncourt i Zola potrafili w swych powieściach tworzyć życie „czysto zmysłowe, ale normalniejsze i pełniejsze” (*purement sensible, mais plus normales et plus complète*). Heine, Tolstoj i Gonczarow byli natomiast przedstawicielami analizy psychologicznej. Dwaj ostatni „usiłowali stworzyć życie pełne, obejmujące rozum i zmysły” (*tentèrent une création totale de la vie, ensemble rationnelle et sensible*). Dzięki tym właśnie autorom grunt dla nowej powieści został przygotowany, a jej forma wystarczająco dopracowana. Pojawił się nawet utwór zgodny częściowo z teoretyczną wizją Wyzewy, to znaczy ograniczający się do opisu przeżyć jednej osoby — była to *Edukacja sentymentalna* Flauberta.

Poszczególne formy literackie nie powstawały na zasadzie przeciwieństwa, ale stopniowo w coraz bardziej udany sposób tworzyły życie w swych różnych konkretyzacjach. Nie istnieje opozycja pomiędzy powieścią realistyczną i idealistyczną. Są to dwa aspekty tego samego życia. Literatura, która jest sztuką pojęć, wydała w końcu nową sztukę, w szczególny sposób zajmującą się uczuciami — poezję. Wyzewa odróżniał przy tym poezję od wcześniejszej sztuki pisania wierszy. Poezja budzi uczucia dzięki „muzycznemu oddziaływaniu rytmów i sylab” (*l'agencement musical des rythmes et des syllabes*)¹⁰⁷. Tak jak pewne zestawienia barwne, które sugerują smutek lub rozkosz zmysłową, sylaby zawarte w słowach sugerujących uczucia zaczęły się z tymi właśnie uczuciami kojarzyć¹⁰⁸. Wcześniej, bo już w poezji rzymskiej,

¹⁰⁵ (de Wyzewa, 1887a, s. 26). Album dziesięciu reprodukcji litografii Fantin-Latoura był sprzedawany w redakcji „Revue Wagnérienne”.

¹⁰⁶ Stanislas Henri-Jean Charles Cazin (1841–1901) studiował (po 1863) w École Gratuite de Dessin pod kierunkiem Horace'a Lecoq'a de Boisbaudran. Jego przyjaciółmi byli Alphonse Legros, Théodule Ribot, Henri Fantin-Latour, Léon Lhermitte. Choć związany z tradycją realistyczną, stosował w swych obrazach impresjonistyczne efekty. Zajmował się także ceramiką, często japonsizującą. W 1882 roku otrzymał Legię Honorową, na dwóch Wystawach Powszechnych nagrodzono go złotym medalem (1889) oraz Grand Prix (1900).

¹⁰⁷ (de Wyzewa, 1886b, s. 161).

¹⁰⁸ Por. s. 16.

ekspresyjnego znaczenia nabrał rytm. Rozwój poezji jest analogiczny nie tylko do rozwoju malarstwa, ale także, jak można było się spodziewać, do muzyki — przebiega od rytmu do harmonii. Przy tak wąskim rozumieniu poezji poza jej granicami znaleźli się Racine i Molière, jak również większość poetów dziewiętnastowiecznych.

Celem każdego rodzaju sztuki jest odtwarzanie uczuć, lecz one same nie wystarczają, aby powstała sztuka. Twórczość pierwszych poetów ograniczała nie tylko konwencja, hamował jej rozwój także brak „wizji teoretycznej” (*vision théorique*)¹⁰⁹. Zainteresowanie muzycznymi cechami poezji można zauważyć u parnasistów, ale byli oni raczej „robotnikami przyszłej poezji niż poetami” (*furent ouvriers d'une poésie prochaine, plutôt que poètes*)¹¹⁰, gdyż „Żaden z nich nie stworzył prawdziwej symfonii, w której przeanalizowany byłby postęp uczucia”¹¹¹.

Za jedyne współczesnego poetę został uznany Mallarmé. Udało mu się w doskonały sposób połączyć wartości muzyczne wiersza z jego warstwą myślową. „Poszukiwał idealnej formy poezji czysto emocjonalnej, ale wskazującej na źródło emocji w trakcie jej wyrażania. Stworzył wspaniałe dzieła muzyczne, powiązane ze sobą i ze swoim tematem tajemnicą koniecznego związku [...]”¹¹². Wyzewa cenił Mallarmégo z kilku powodów. Jego życie było przykładem życia artysty bezkompromisowego. Potrafił nadać wierszom charakter muzyczny. Jako poeta pozostawał ściśłym logikiem, jego twórczość była przeznaczona tylko dla „tajemniczonych”.

Inni poeci także pragnęli odrzucić dotychczasowe cechy poezji — rymy i rytm — i stworzyć w tej dziedzinie to, co udało się w muzyce Wagnerowi, który „nie zrezygnował z arii, kadencji i powtórzeń, ale nadał im szczególne znaczenie i użył ich tylko do wywołania konkretnych emocji”¹¹³. Jules Laforgue zdecydował się na modyfikację rytmu i odrzucenie dotychczasowych reguł poezji, bo zrozumiał, że „w poezji liczy się tylko dźwięczność” (*les sonorités seules importaient dans la poésie*)¹¹⁴. Poeci francuscy zostali uznani za prawdziwych twórców nowej sztuki poetyckiej. Z tego nacechowanego nacjonalizmem twierdzenia wynikało odrzucenie prawie całej poezji obcojęzycznej. Wyjątek stanowiły wiersze Edgara Allana Poeo.

Przykładem muzyki słów w prozie była natomiast twórczość Thomasa de Quinceya w Anglii i Villiersa de l'Isle-Adam we Francji. Wyzewa nie dostrzegał dzieł literackich godnych miana literatury wagneriańskiej. Tylko czasem wychodziły spod pióra pisarzy fragmenty świadczące o możliwości jej powstania. Na przykład *L'Oeuvre* Zoli mogłoby być bardzo piękną powieścią, gdyby ograniczyło się do opisu barw i gestów postaci. *Le croquis parisiens* Jorisa-Karla Huysmansa są jednym z jego dzieł niemal doskonałych (Wyzewa nie zaliczył do nich „przeciętnej powieści” *À rebours*). Przykładem analizy racjonalnych pojęć dokonanej w stylu pełnym wdzięku jest powieść Paula Bourgeta *Crime d'amour*. Wymienieni zostali także dwaj pisarze rosyjscy, Tołstoj i Gonczarow. „Tołstoj, a jeszcze bardziej Gonczarow dali sztuce powieść psychologiczną bez obiegowych sądów; ale byli oni arystokratami rasy pozbawionej

¹⁰⁹ (de Wyzewa, 1886b, s. 163).

¹¹⁰ (de Wyzewa, 1886b, s. 163)

¹¹¹ *Nul d'eux ne donne une symphonie véritable, où soit analysée et développée la marche d'une émotion.* (de Wyzewa, 1886b, s. 163).

¹¹² *Il chercha la forme idéale d'une poésie purement émotionnelle, mais indiquant la raison des émotions en même temps qu'elle les traduisait. Il donna d'admirables musiques, liées entre elles et avec leur sujet par le mystère d'un nécessaire lien [...]* (de Wyzewa, 1886b, s. 163)

¹¹³ [...] *n'a point annulé les airs, et les cadences, et les retours, mais leur a donné un sens particulier, et les a employés seulement pour produire certaines émotions.* (de Wyzewa, 1886b, s. 164)

¹¹⁴ (de Wyzewa, 1886b, s. 164).

woli; pozostawili Francuzom troskę o uzupełnienie formy powieści: i nagle naszemu duchowi, przyzwyczajonemu do tej formy, życie zawarte w ich dziełach wydało się niepełne¹¹⁵. W *Les complaintes* Laforgue'a zauważył interesujące innowacje formalne, ale sposób wyrażenia emocji nie znalazł jego uznania. Villiers de l'Isle-Adam stworzył wyjątkowe, choć niedoskonałe dzieło literatury emocjonalnej w powieści *Axel*. Wyzewa wspomniał powieść Balzaca *Louis Lambert*, której wizyjność nadal przemawiała do wyobraźni pokolenia lat osiemdziesiątych XIX wieku. Jednak żadna z wyżej wymienionych powieści nie była jeszcze w oczach Wyzewy utworem wagneriańskim.

Ocena aktualnej sytuacji łączyła się ściśle z wizją doskonałego dzieła wagneriańskiej literatury przyszłości. Literatura miała zastąpić pozostałe rodzaje sztuki. Warto przytoczyć w całości fragment opisujący, jak miało wyglądać to doskonałe dzieło, w którym życie miało znaleźć doskonały wyraz.

„Aby odtworzyć w pełni życie w literaturze, artysta powinien przede wszystkim ograniczyć się do stworzenia tylko jednej postaci. Gdy w powieści występują dwie osoby, artysta powinien na zmianę żyć życiem to jednej, to drugiej; musi przy tym nieustannie przekształcać swoje wizje. Wynika stąd trudność w nadaniu realności życiu tych osób, które się pojawia, znika i znowu powraca. Pisarz przedstawi tylko jedną postać, którą w pełni ożywi: to ona będzie odbierać obrazy, rozważać argumenty, odczuwać uczucia; czytelnik, tak jak i autor, zobaczy wszystko, rzeczy i osoby, za pośrednictwem tej wyjątkowej i konkretnej duszy, której życie będzie przeżywać.

Artysta powinien ograniczyć czas trwania życia, które pragnie przedstawić. Mógłby w ten sposób podczas kilku godzin odtworzyć każdy szczegół i cały łańcuch myśli. Nie miałyby się już wówczas oddzielnych spostrzeżeń, zwykle niewyjaśnionych, ale nieustanne powstawanie stanów myślowych.

Życie, jakie może odtworzyć literatura, to życie, w którym uczucia przeplatają się z ciągami pojęć. Artysta powinien połączyć formę narracji z formą muzyczną poezji. Wyrazi smutki i radości dzięki oddziaływaniu dźwiękowemu i rytmicznemu sylab, nie troszcząc się w tych rzadkich fragmentach o znaczenie słów, ponieważ żadne słowa nie są w stanie tak dobrze wyrazić uczuć.

Życie — zwłaszcza nasze tak nerwowe życie — to ciągłe pojawianie się nowych pojęć. Napływające bez przerwy wrażenia kierują nas ku coraz subtelniejszym pojęciom; artysta odtwarzający życie powinien nazywać te nowe pojęcia za pomocą nowych słów. Ale postęp nie będzie możliwy, jeśli nie odzyskamy najpierw dla literatury języka dziś sprostyowanego”.

Pierwszy akapit opatrzony został przypisem: „Niedawno podjęto próbę podobnej reformy w powieści *Soi*. Ale jest to powieść składająca się w całości z wrażeń; a ponieważ jej akcja trwa około pół wieku, wrażenia nie są ze sobą zbyt silnie powiązane; notowane jedynie z częstotliwością trzech lub czterech na rok, następują po sobie ze stałą zmiennością. W sumie, mimo tylko częściowych i nieco fantastycznych innowacji językowych, jest to ciekawa i zasługująca na nagrodę próba: chwalebna przynajmniej ze względu na uwagę poświęconą teorii literackiej¹¹⁶.

¹¹⁵ Tolstoj, et plus encore Gontcharov, ont donné à l'Art les romans de la psychologie sans nul parti-pris; mais ils ont été les aristocrates d'une race indolente; ils ont laissé aux Français le soin de parfaire la forme du roman: et voici qu'à nos esprits, coutumiers de cette forme, la vie de leurs oeuvres apparaît incomplète. (de Wyzewa, 1886b, s. 167)

¹¹⁶ Pour restituer une complète vie littéraire, l'artiste devra d'abord borner son effort à la création d'un seul personnage. Lorsqu'il y a deux rôles dans un roman, l'artiste doit, alternativement, les

Wyzewa opowiadał się za dość znaczną, ale jednak niecałkowitą swobodą w tworzeniu języka literackiego. Słowa powinny odpowiadać obrazom, a tymczasem stają się jedynie niekonkretnymi ich fantomami. Jeżeli w ten sposób będzie się tworzyć nowe słowa, w rezultacie powstanie język niepoprawny i niezrozumiały. W kształtowaniu się literackiej teorii Wyzewy istotną rolę odegrały poglądy Mallarmégo¹¹⁷. Ten program został częściowo zrealizowany przez dwie osoby. Przez samego Wyzewę w powieści *Valbert* i przez Édouarda Dujardina w powieści *Les lauriers sont coupés*.

Pojęcie sztuki wagneriańskiej było kluczowym terminem w teorii sztuki Wyzewy. Nie zostało ono stworzone wyłącznie w celach programowych, lecz miało służyć także krytycznej ocenie twórczości współczesnej. „Sztuka wagneriańska”, jak ją rozumiał Wyzewa, nie stała się programem artystycznym żadnego ugrupowania, choć oddziałała na późniejszych teoretyków malarstwa symbolistycznego. Była to próba interpretacji współczesnych zjawisk w sztuce w oparciu o antypozytywistyczną ideologię. Wagner, którego popularność w kręgach artystycznych nieustannie rosła w drugiej połowie XIX wieku, został przywołany jako pretekst, Wyzewie nie zależało na wierności jego ideom. Stworzył hierarchię dzieł sztuki uszeregowaną w zależności od doskonałości wyrażania emocji¹¹⁸ lub życia. Sztuka realistyczna została spisana na straty, ale impresjonizm ocalał i Wyzewa znalazł dla niego miejsce w ramach teorii jako dla malarstwa wrażeniowego. W hierarchii dokonani artystycznych plasował się jednak niżej niż prawdziwe malarstwo symfoniczne, czyli emocjonalne, do którego największych mistrzów zaliczeni zostali Pierre Puvis de Chavannes i Henri Fantin-Latour.

vivre l'un et l'autre: c'est une nécessité, pour lui, de modifier sans cesse ses visions. Une difficulté en résulte à concevoir réelles ces vies qui paraissent, s'effacent, reparaissent. Le romancier dressera une seule âme, qu'il animera pleinement: par elle seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions: le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise, dont il vivra la vie.

L'artiste devra limiter la durée de la vie qu'il voudra construire. Il pourra ainsi, durant les quelques heures de cette vie, restituer tout le détail et tout l'enchaînement des idées. On n'aura plus des perceptions isolées, inexplicées, mais la génération même, continue, des états mentaux.

La vie que peuvent recréer les littératures est une vie où les émotions interrompent, par places, la série des notions. L'artiste devra mêler à la forme du récit, la forme musicale de la Poésie. Il exprimera les douleurs et les joies par des agencements sonores et rythmique de syllabes, insoucieux, dans ces rares passages, du sens notionnel des mots: puisque, aussi bien, nuls mots ne peuvent traduire les émotions.

La vie — notre vie surtout, si nerveuse — est un avènement ininterrompu de notions nouvelles. Sans cesse les sensations survenantes nous portent à des notions plus subtiles: l'artiste, recréant cette vie, devra désigner ces notions nouvelles par des termes nouveaux. Mais ce progrès ne sera possible que si nous reconquérons d'abord à la littérature un langage aujourd'hui prostitué.

Przypis do pierwszego akapitu:

*Une réforme pareille a été tentée naguère, dans un roman: Soi. Mais c'est un roman tout de sensations; et comme l'action dure environ un demi siècle, les sensations ne sont pas très rigoureusement enchaînées; notées seulement à raison de trois ou quatre par an, se succédant sous des alternances invariables. En somme, malgré des innovations de langage partielles et un peu fantaisistes, c'est une très curieuse et louable ébauche: méritoire, du moins, par le souci visible d'une théorie littéraire. (de Wyzewa, 1886b, s. 169-70). Wyzewa wspomina o powieści Paula Adama *Soi*, Paris, Tresse et Stock, 1886.*

¹¹⁷ Pisał o tym wyzerpująco Paul Delsemme (Delsemme, 1967, s. 144-7, 155-61).

¹¹⁸ Terminy „uczucie” i „emocja” są w niniejszej pracy używane wymiennie dla oddania *émotion* Wyzewy.

W stronę artysty

Kierunek, jaki przyjęła „Revue Wagnérienne”, został wkrótce uznany przez bardziej ortodoksyjnych wagnerzystów za zbyt odległy od myśli Wagnera. Pismo przestało się ukazywać we wrześniu 1886 roku, lecz już dwa miesiące po opublikowaniu ostatniego jego numeru Édouard Dujardin doprowadził do ukazania się pierwszego numeru nowej serii „Revue Indépendante”, czasopisma, które odtąd miało stać się trybuną środowiska skupionego wcześniej wokół „Revue Wagnérienne”. Nowy tytuł umożliwiał rozszerzenie formuły i poświęcenie większej przestrzeni literaturze i sztukom plastycznym, niż to było możliwe w „Revue Wagnérienne”. „Revue Indépendante” była początkowo pismem o bardzo antyidealistycznym, wręcz ateistycznym charakterze. Jej pierwszy numer otwierał niepodpisany artykuł *Matérialisme*, głoszący odrzucenie wszelkich postaw idealistycznych i apoteozę nauki oraz cynizmu¹¹⁹. Pozytywistyczna wiara w naukę musiała nadal trwać w kręgu współpracowników Édouarda Dujardina, choć już w osłabionej formie, i Wyzewa zapewne nieco jej ulegał, wspominając bowiem po dziesięciu latach swoją działalność, napisał: „nie pokładając zaufania w nauce, wierzyłem nadal w możliwość zrozumienia świata przez umysł ludzki” (*Tout en me méfiant de la science, je croyais encore, il y a dix ans, à la possibilité pour l'esprit humain de concevoir l'univers*)¹²⁰. Przed przejściem pisma przez Dujardina redaktorem „Revue Indépendante” był przyjaźniący się z Wyzewą Félix Fénéon, aktywny zwolennik najnowszych prądów artystycznych, propagujący z zapałem twórczość Seurata, wyznawca anarchizmu. Zrezygnował on ze współpracy z pismem w dwa miesiące po zmianie kierownictwa „ze względu na różnicę poglądów w kwestii kierunków literackich wspieranych przez »Revue Indépendante«”¹²¹.

Patrząc „z lotu ptaka” na krytykę powstającą we Francji w XIX wieku, łatwo ulec złudzeniu co do jej stosunkowo jednorodnego charakteru, przynajmniej w porównaniu ze zmieniającą się w zawrotnym tempie sztuką, będącą przedmiotem jej rozważań. Gdy czyta się teksty pisane w tamtym czasie, ma się nieraz wrażenie, że ten sam ton, te same zabiegi retoryczne pojawiały się już w recenzjach Salonów pióra Diderota czy Stendhala¹²². Pod koniec wieku zdawano sobie sprawę, że nowa sztuka wymaga nowej krytyki. Wyzewa był jednym z tych, którzy pragnęli ukazać zadania, jakie ta nowa krytyka powinna wypełniać. W artykule *Une critique* przedstawił on własną jej wizję. Tym razem, w przeciwieństwie do niezbyt spójnego obrazu dziejów sztuki wyłożonego w *Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886*, starał się wyrażać z większą precyzją.

Krytyka artystyczna była dla niego szczególnym przypadkiem krytyki ogólnej. Etapem wstępnym krytyki powinna być analiza dzieła sztuki. „Właściwą funkcją wszelkiej krytyki jest analiza przedmiotu. Krytykować na przykład dzieło sztuki to zawsze znaczy rozkładać je, rozpatrywać związki jego elementów lub ich związek z elementami zewnętrznymi”¹²³.

¹¹⁹ Autorem artykułów poświęconych nauce, wierze i materializmowi ukazujących się w późniejszych numerach pierwszej serii „Revue Indépendante” był André Lefèvre.

¹²⁰ Przedmowa do *Nos maîtres* (de Wyzewa, 1895b).

¹²¹ (Delsemme, 1967, s. 185).

¹²² Por. Brookner (1988).

¹²³ *La fonction propre de toute critique est l'analyse d'un objet. Critiquer une œuvre d'art, par exemple, c'est toujours la décomposer, considérer le rapport intime de ses éléments, ou leur rapport à des éléments étrangers* (de Wyzewa, 1886e, s. 49).

Odmienność gatunków krytyki wynika z trzech różnych celów, jakie krytyka może sobie postawić. „Wszelkie inne cele krytyki są redukowalne do tych trzech: poznać dzieło, poznać epokę, poznać artystę”.

To zwięzłe sformułowanie uzupełnione zostało polemicznym przypisem: „Krytyk szwajcarski p. Hennequin w artykule ostatnio drukowanym w »Revue Contemporaine« ponownie podjął to zbyt oczywiste rozróżnienie, które znalazło się już w kilku listach Fénelona. P. Hennequin wymyślił za to sam trzy nazwy tych trzech rodzajów krytyki: rozróżnia krytykę artystyczną, krytykę socjologiczną i estopsychologię, którą odgranicza od aestopsychologii i zdaje się wielce cenić. Jako reprezentanta krytyki artystycznej wymienia p. Sarceya, krytyki socjologicznej p. Taine'a, estopsychologii p. Posnetta, angielskiego erudyty i pośledniego naśladowcę Spencera”¹²⁴.

Ironiczny ton, niepozbowiony poczucia wyższości, od razu sugeruje, jaki był stosunek Wyzewy do „naukowych” prób analizy dzieła sztuki. Idealistyczna teoria sztuki powstająca w kręgu Mallarmégo i „Revue Wagnérienne” kształtowała się w dużej mierze w opozycji do poglądów Taine'a, który wcześniej usiłował nadać krytyce status nauki. Wyzewa odrzucał jego teorię socjologiczną. Pytał, co ważnego o epoce może nam powiedzieć dzieło sztuki, jeżeli w tym samym czasie obok siebie pojawiają się twórcy tak różni, jak Balzac i Stendhal, Puvis de Chavannes i Manet. Możliwa jest wprawdzie krytyka historyczna, bowiem wyjątkowość artystów polega bardziej na rozwinięciu pewnych powszechnie występujących cech niż na posiadaniu jakichś przymiotów niespotykanych u innych. Sądził, że być może w przyszłości okaże się możliwe rozpoznanie spójności współczesnej kultury, ale nie teraz, gdy każdy artysta stał się „osobną klasą”. Skoro zatem niewiele można dowiedzieć się o epoce za pośrednictwem dzieł sztuki, to być może przynajmniej okaże się możliwe poznanie za ich pośrednictwem samego artysty. W tej kwestii także pozostał sceptykiem. Zgodził się co prawda, że powieść może więcej powiedzieć o artyście niż obraz czy symfonia, ale nawet w wypadku powieści są to dane niepewne, bo artyści, tworząc swą sztukę, kreują w sobie cechy osobowości, z których nie czynią użytku w życiu codziennym.

„O pisarzu nie może ona [krytyka psychologiczna] wiedzieć więcej, badając jego dzieła, niż to, jak łączy on idee w konkretnej chwili pisania, i jakie są to idee”¹²⁵.

Rozważania nad psychologiczną analizą dzieł sztuki stały się dla Wyzewy pretekstem dla wypowiedzenia ogólniejszego sądu o artystach współczesnych. „Niegdyś artyści mieli dwa, trzy następujące po sobie style w ciągu swego życia; dziś, gdy jedni zazdrośnie korzystają ze stylu, który stworzyli, inni stosują w każdym ze swych dzieł nowy styl. Naśladowcy pozbawieni oryginalności? Często. Ale czasem też twórcy

¹²⁴ *Tous autres buts de la critique sont réductible à ces trois: connaître une oeuvre, connaître une époque, connaître un artiste.* (de Wyzewa, 1886e, s. 50)

Przypis:

Un critique suisse, M. Hennequin, a repris, dans un récent article de la «Revue Contemporaine», cette distinction trop évidente, qui se trouve indiquée déjà dans quelques lettres de Fénelon. M. Hennequin a, en revanche, inventé lui-même, pour le trois genres de critique, trois appellations: il distingue la critique artistique, la critique sociologique, et l'esthopsychologie, qu'il sépare de l'aesthopsychologie, et semble beaucoup aimer. Il donne pour représentant à la critique artistique M. Sarcey; à la critique sociologique M. Taine; et à l'esthopsychologie un érudit anglais, médiocre adaptateur des doctrines spencériennes, M. Posnett.

¹²⁵ *D'un écrivain elle ne peut savoir rien, par l'étude de ses livres, sinon comment cet écrivain enchaîne ses idées, et quelles idées, dans le moment précis où il écrit.* (de Wyzewa, 1886e, s. 55).

w najwyższym stopniu oryginalni, tworzący sami swoje style, tak że nic stałego w nich nie zostaje oprócz tej zasady zmienności"¹²⁶.

Tak jak krytyka historyczna, również krytyka psychologiczna okazała się niezbyt użyteczna w badaniu sztuki, wręcz „bezpłodna, a co najmniej niezręczna” (*stérile, non moins que malaisée*). Ponieważ dusze artystów są wyjątkowe, powinni oni stać się przedmiotem teratologii, to jest nauki zajmującej się upośledzeniami (zatem według Wyzewy bycie artystą mogłoby wynikać wyłącznie z genetycznej predyspozycji), a żadna ogólna teratologia nie jest możliwa, dopóki nie wiemy, co naprawdę jest z punktu widzenia psychologii normalne. „[...] ta ogólna nauka poświęcona prostym i normalnym zjawiskom duszy jest zaledwie naszkicowana po dwudziestu wiekach poszukiwań po omacku: chyba że przyjmuje się za ostateczne wyjaśnienie działania umysłu hipotezę psychologiczną Spencera, posiadającą duże możliwości i pełną istotnych sądów, opartą na podwójnej tajemnicy nie poznawanego i nieświadomego"¹²⁷. Idealem Wyzewy jest krytyka wychodząca od dzieła sztuki, ale nie po to, by dawać wyraz osobistym sądom autora, lecz po to, by dzieło sztuki wyjaśniać. Na czym ma polegać owo wyjaśnianie? Na pewno nie na tłumaczeniu treści dzieła. Trudno podejrzewać, żeby twórca teorii sztuki wagneriańskiej mógł się czuć usatysfakcjonowany wypełnianiem zadania, jakim obarczono *Salonowe Livrets*. Chodziło o zamierzenie o wiele ambitniejsze. Z właściwym sobie brakiem konsekwencji Wyzewa, odrzuciwszy potencjalne psychologiczne podstawy krytyki, zaproponował oparcie jej na badaniu biografii artysty. Pomiędzy badaniem biografii a badaniem psychiki istnieje różnica, trudno jednak sobie wyobrazić biografię rezygnującą całkowicie z pomocy psychologii, jak również badania psychologiczne niebiorące pod uwagę życia badanego.

„Analizować dzieło po to, by je wyjaśnić, to uczestniczyć w działaniu artysty, to przyczynić się do pojawienia się w niektórych duszach błogosławionej radości Sztuki. [...] Aby zrozumieć dzieło, trzeba zrozumieć czas, w którym ono powstało, życie jego autora, całość jego życia materialnego i moralnego, jak również cały łańcuch myśli, z których zrodziło się dzieło. Jedyńm środkiem, aby zrozumieć w pełni dzieło sztuki, byłaby, jak sądzę, biografia artysty, ale nie biografia zwykle praktykowana, która składa po kawałku dokumenty materialne, nie łącząc ich ze sobą i nie wyjaśniając, ignoruje całe dni i miesiące opowiadanego życia, nie bierze faktów za przyczyny i rezultaty myśli artysty, nie przekazuje nam tych myśli wraz z jego gestami i kostiumami. Prawdziwa biografia artysty powinna odtwarzać jego życie takim, jakie ono było. Powinna cierpliwie zbierać — i trzeba by na to dwudziestu lat badań — wszystkie pozostałe po nim dokumenty: opowiadania świadków, listy, rozmowy; dzielić te dokumenty według dat, nie zaniedbując najmniej ważnych działań, najdrobniejszych zdarzeń życia prywatnego. Wtedy dopiero, gdy biografia będzie zawierać wszystkie możliwe wiadomości o artyście, powinna ożywić całe życie artysty: wszyst-

¹²⁶ *Autrefois, les artistes avaient, dans leur vie, deux ou trois manières successives; aujourd'hui, tandis que les uns exploitent jalousement la manière qu'ils se sont constituée, d'autres adoptent, à chacune de leurs oeuvres, des manières nouvelles. Imitateurs sans originalité? Souvent. Mais parfois aussi créateurs suprêmement originaux, innovant d'eux-mêmes leurs manières, sans que rien de fixe demeure en eux, sauf ce principe de variabilité.* (de Wyzewa, 1886e, s. 55)

¹²⁷ [...] *cette science générale des phénomènes simple et normaux de l'âme, elle est à peine ébauchée, après vingt siècles de tâtonnements: à moins que l'on ne vote dans l'hypothèse psychologique de M. Spencer, toute pleine encore de facultés et d'entités, appuyée au double mystère de l'inconnaissable et de l'inconscient, une explication définitive des opérations mentales.* (de Wyzewa, 1886e, s. 56)

kie jego myśli i zachowania. Aby biografia krytyczna mogła posłużyć zrozumieniu dzieła, powinna sama być powieścią¹²⁸.

W świetle powyższych słów kwestie teorii artystycznych czy przynależności artysty do jakiegoś konkretnego nurtu wydają się mniej istotne dla zrozumienia dzieła sztuki niż życiorys autora. Ten życiorys jednak składa się przede wszystkim z wyborów artystycznych i to one odgrywają w nim główną rolę. Najważniejszym dziełem Wyzewy, którego nie skończył, a które miało w praktyce realizować ideał doskonałej biografii artystycznej, była monumentalna synteza twórczości Mozarta. W przedmowie do niej dobitnie sformułował swoje poglądy na temat związku sztuki z życiem artysty: „Nie mam oczywiście pojęcia, czy to, co nazywa się geniuszem, jest »chorobą« czy nie, ale z całą pewnością to słowo, nawet ryzykując utratę konkretnego znaczenia, powinno oznaczać pewną szczególną jakość ducha, szczególną i wyjątkową, izolującą od reszty zwykłych ludzi kilka osób mających przywilej bycia nią obdarzonymi. I ta cecha, o tyle przynajmniej, o ile mogłem to ustalić, zdaje się polegać na zdolności ludzi genialnych do życia obcego — lub wyższego — wobec spotykających ich przypadkowych zdarzeń codziennych: życia, w którym ich sny, swobodne twory ich serca lub umysłu, są nieskończenie ważniejsze od nieistotnych przypadków, którym widzimy, że podlegali. Nawet rasa i dziedziczenie grają stosunkowo niewielką rolę w losach tych ludzi, a każdym razie dużo mniejszą, niż w życiu i dziełach każdego z nas; i wszystko, co staramy się odkryć w odniesieniu do pochodzenia »etnicznego« lub »cech atawistycznych« na przykład Rembrandta czy Beethovena, prowadzi nas do fatalnych błędów, jeśli chodzi o powody i cel ich twórczości artystycznej¹²⁹».

Teoria sztuki, z której punktu widzenia Wyzewa miał zamiar oceniać dzieła sztuki została przez niego przedstawiona wcześniej w „Revue Wagnérienne”. Dla ilustracji

¹²⁸ *Analyser une œuvre pour l'expliquer, c'est participer à la tâche même de l'artiste: c'est contribuer à produire, en quelques âmes, la joie bénie de l'Art. [...] Pour comprendre une œuvre, il faut connaître le temps où elle fut conçue, et la vie de son auteur, sa vie tout ensemble matérielle et morale, et tout l'enchaînement de ses idées, d'où l'œuvre est née. Aussi le seul moyen de faire comprendre, dans l'ensemble, une œuvre d'art, serait, je crois, une biographie de l'artiste: mais non point la biographie habituellement pratiquée, mettant bout à bout des documents matériels, sans les expliquer ni les rejoindre, laissant ignorés des jours entiers et des mois de l'existence racontée, négligeant de tenir les faits pour les causes et des résultats d'idées chez l'artiste, négligeant de nous donner, avec les gestes et les costumes, ces idées. La biographie véritable devrait recréer la vie entière de l'artiste telle qu'elle a été. Elle devrait colliger patiemment — et il y faudrait vingt années de recherches — tous les documents qui demeurent: récits de témoins, lettres, entretiens; classer ces documents suivant leur dates, sans omettre les moindres actions, les plus menus incidents privés. Alors, après que la biographie aurait acquis sur un artiste tous les renseignements possibles, elle devrait revivre la vie de l'artiste: entière, dans toutes ses pensées et ses attitudes. La biographie critique pour servir à la compréhension des œuvres, devrait être elle-même un roman.* (de Wyzewa, 1886e, s. 57-58).

¹²⁹ *J'ignore, naturellement, si ce qu'on nomme le génie constitue ou non une «maladie»: mais à coup sûr le mot, sous peine de n'avoir aucun sens positif, doit désigner une certaine qualité spéciale de l'esprit, spéciale et exceptionnelle, rejetant hors de l'humanité ordinaire les quelques êtres qui possèdent le privilège d'en être revêtus. Et cette qualité, autant du moins qu'il m'a été possible de la déterminer, me semble résider précisément dans le pouvoir qu'ont les hommes de génie de vivre une existence pour ainsi dire étrangère — ou supérieure, — aux incidents fortuits de leur vie privée: une existence où leurs rêves, les libres créations de leur cœurs ou de leur cerveau dépassent infiniment en importance les menus hasards des événements que nous les voyons obligés de subir. Dans la destinée de ces hommes, l'influence même de la race et de l'hérédité joue un rôle relativement assez faible, ou en tout cas bien plus difficile à apprécier que dans la vie et dans l'œuvre de chacun de nous: et tout ce que nous nous ingérons à découvrir touchant la provenance „ethnique” et „atawique” d'un Rembrandt ou d'un Beethoven nous expose simplement à de fâcheuses erreurs sur les motifs et l'objet de leur production artistique.* (de Wyzewa, 1936, s: 7-8).

swoich twierdzeń przytoczył wówczas przykłady dzieł, w których dostrzegł jej ucieleśnienie¹³⁰. Później dodał do nich jeszcze *Portret cyganki* Fransa Halsa w Luurze, pejzaż Antoine'a Chintreuil¹³¹, *Andromachę* Racine'a, *Edukację sentymentalną* Flauberta, *Alcestę* Glucka, kwartet Beethovena, wiersz Lamartine'a i obraz Rubensa¹³². Trzy pierwsze z nich ukazują, jak sztuka może działać, wywołując wrażenie życia za pośrednictwem zmysłowej rozkoszy (*jouissance*). Kolejne trzy powodują ten sam efekt, nie sprawiając podobnej rozkoszy. Najmniej wyraźne jest rozróżnienie pomiędzy dziełami Glucka i Beethovena. Wydaje się, że Wyzewa nie widział jakiegś głębszej różnicy pomiędzy ich dziełami, a jedynie mniejszą doskonałość w wypadku tego pierwszego, polegającą na zbędnym odwoływaniu się do treści literackich. „Muzyka Glucka niespodziewanie sprawiła mi przyjemność, ożywiła bowiem we mnie duszę Alcesty, a raczej emocje tej tak szlachetnej duszy. Ale tej radości artystycznej nie zauważyłem w najmniejszym stopniu słowom: słowa, które wypowiedziała Alcesta, rozdzielone muzyką, były mi obojętne. Po to, by wyrazić emocje, trzeba zatem, by muzyka sama była wartościowa. To dlatego muzyka Beethovena — jak nie wielbić tego Boga, przed którym korzy się cała Sztuka? — może bez pomocy słów wyrażać bardzo konkretne emocje, dawać im życie, i to życie we mnie. Często przez duszę przetacza się gwałtowny wir myśli, obrazów, rozważań i barw, tak szybkich, tak intensywnych i tak złożonych, że żadne słowa nie byłyby zdolne tego wyrazić: to uczucie, rzeczywisty stan mojej duszy; odtworzyła je we mnie z nieporównaną i radosną intensywnością muzyka mistrza”¹³³.

Wadą muzyki Glucka, w porównaniu z kwartetem Beethovena, jest nadmiar, wynikający z dodania tekstu, a nie inny sposób oddziaływania samej muzyki. W pozostałych dwóch wypadkach łatwiej dojrzeć to, co różni porównywane dzieła. Wiersz Lamartine'a nie odtwarza bezpośrednio życia, ale czyni to za pośrednictwem muzyki sylab (Wyzewa przyjmuje w tej kwestii poglądy Mallarmégo): „słowa nie są już, jak w tragedii Racine'a lub powieści Flauberta, znakami pojęć, ale nutami powiązаныmi muzycznymi rytmami. Poezja — jeśli jest sztuką — zawdzięcza to temu, że jest muzyką. Niektóre słowa, oznaczające od dawna pojęcia budzące grozę, smutne albo rozwiązłe, same nabrały dla naszych uszu poruszających brzmień. Po nich pojawiły się emocje tłumaczone przez muzykę instrumentalną: lżejsze, ściślej związane z określonymi pojęciami, emocje w rzeczywistości niewyraźne za pomocą innych środków”¹³⁴.

¹³⁰ Patrz s. 13.

¹³¹ Antoine Chintreuil (1814–1873) uczył się malarstwa początkowo w pracowni Paula Delaroche'a w Paryżu, następnie u Corota. Malował głównie pejzaże, jest uważany za jednego z prekursorów impresjonizmu.

¹³² (de Wyzewa, 1886c, s. 60–63).

¹³³ *La musique de Gluck, tout à l'heure, me rejoissait parce qu'elle faisait vivre — et en moi-même — l'âme d'Alceste, ou plutôt les émotions de cette âme si noble. Mais cette joie artistique n'était point due aux paroles: les paroles que dit Alceste, séparées de la musique, me seraient indifférentes. Il faut donc que la musique vaille, par elle seule, à exprimer des émotions. C'est pour cela, que la musique de Beethoven — et comment ne pas adorer ce Dieu devant qui s'efface l'Art entier? — elle peut, sans même le secours de nulles paroles, exprimer des émotions très précises, les faire vivre, et vivre en moi. Souvent passe, au travers de l'âme, un fougueux tourbillon de pensées, d'images, de raisonnements et de couleurs, si rapide et si dense et si complexe que toutes paroles seraient impuissantes à l'exprimer: c'est l'émotion, un état réel de mon âme; la musique du maître l'y recrée, avec une incomparable et joyeuse intensité.* (de Wyzewa, 1886c, s. 63).

¹³⁴ [...] *le mots ne sont plus ici, comme dans la tragédie de Racine ou le roman de Flaubert, les signes de notions, mais bien des notes musicales associées par de rythmes musicaux. La poésie — si elle a une valeur d'art — la doit à ce qu'elle est une musique. Certains mots, après avoir longtemps désignés des notions terribles, ou douloureuse, ou lascives, ont eux-mêmes acquis, pour nos oreilles, des sonorités émouvantes. Puis les émotions traduites par la musique instrumentales: plus légères,*

Muzyka istnieje również w malarstwie. W obrazach Rubensa do głosu dochodzi muzyka kolorów i kształtów, które mogą bezpośrednio wywoływać uczucia. „Stały się one nutami nowej muzyki i malarze mogą, odrzucając troskę o odtwarzanie wrażeń wizualnych, odtwarzać całkiem wyjątkowe emocje obrazowe za pomocą gry swobodnie zestawionych niuansów i form”¹³⁵.

Następująca w dalszej części artykułu genealogia sztuk zaprezentowana została już w artykule o malarstwie wagneriańskim. Uzasadnienie, którego tam zabrakło, znalazła tu sama potrzeba odtwarzania życia w sztuce. Czyż nie wystarczy nam ta codzienna, otaczająca nas rzeczywistość, czy nie daje nam ona dostatecznego odczucia życia? Otóż nie. Wyzewa, idąc śladem Schopenhauera, a ostatecznie i Platona, stwierdza, że: „Drzewo z mojego ogrodu, człowiek, którego stale widuję, nie żyją we mnie ani odrobinę, nie są w mojej zwykłej egzystencji niczym więcej, jak bladymi, wprowadzającymi w błąd cieniami dekorującymi tło moich myśli lub zjawiskami bez znaczenia, ledwo zauważalnymi i szybko znikającymi”¹³⁶.

Jeszcze dobitniej wyraził swe solipsystyczne przekonania, pisząc rok wcześniej o religijności Wagnera i Tolstoja: „Żyje tylko nasza Dusza; tworzy sama nasze wizje, ludzi, zwierzęta, wielkie wonne przestrzenie. Przejawia się bez ustanku w rozlicznych obrazach, snach, które mamy ochotę śnić”¹³⁷.

Dopiero sztuka ma władzę przywracania życia swoim przedmiotom. „Aby to drzewo lub ten człowiek żyli naprawdę, trzeba, aby zostali zauważeni bardzo intensywnie i w ten sposób obdarzeni życiem przez duszę artysty. Malarz, widząc ich, daje im wyższe życie: przekazuje mi za pośrednictwem swego obrazu to życie, które stworzył. Tak samo Hermiona w tragedii Racine'a jest bardziej żywa i bardziej realna niż postaci, które mnie otaczają”¹³⁸.

Stąd już tylko krok do Wilde'owskiego stwierdzenia o życiu naśladowującym sztukę. Interesująca jest, uczyniona nieco mimochodem, uwaga o tym, że tworząc dzieło sztuki, artysta ma do dyspozycji jedynie „powszednie składniki” (*éléments habituels*). Ten wątek, niestety, nie został rozwinięty, jednak wskazuje on na niechęć do sztuki, która poszukuje swej wartości w sferach wobec siebie zewnętrznych, na przykład w egzotyzmie tematu.

W tymże artykule uściślone zostały wcześniejsze stwierdzenia z artykułu poświęconego sztuce wagneriańskiej¹³⁹. Architektura i rzeźba od razu na wstępie

plus intimement liées à des notions définies; en réalité, des émotions intraduisibles par d'autres moyens. (de Wyzewa, 1886e, s. 64).

¹³⁵ *Elles sont devenues les notes d'une musique nouvelle, et les peintres peuvent, abandonnant le souci de sensations visuelles à recréer, recréer des émotions tout particulières, picturales, par le jeu librement combiné de nuances et de formes.* (de Wyzewa, 1886e, s. 65).

¹³⁶ *L'arbre de mon jardin, l'homme que je coudoie, ils ne sont point vivants pour moi: ils ne sont, dans mon existence habituelles, que des ombres falotes et vaines, tapissant de vagues apparences le fond de ma pensée, ou bien y défilant pareilles à des riens, à peine sensibles, et vite effacés.* (de Wyzewa, 1886e, s. 67).

¹³⁷ *Seul vit notre Âme; elle crée, seule, nos visions, et les hommes, et les animaux, et les grandes plaines odorantes. Elle se projette, sans arrêt, en multiple images, rêves que, volontairement, nous rêvons.* (de Wyzewa, 1885b, s. 255).

¹³⁸ *Pour que cet arbre ou cet homme vivent vraiment, il faut qu'ils aient été perçus de très intense façon, et ainsi créés vivants, par l'âme d'un artiste. Le peintre, les voyant, leur donne une vie supérieure: il me communique, par son tableau, cette vie qu'il a faite. De même Hermione, dans la tragédie de Racine, est plus vivante et plus réelle que les personnages m'entourant.* (de Wyzewa, 1886e, s. 67).

¹³⁹ (de Wyzewa, 1886d, s. 100-113).

zostały postawione poza kręgiem zainteresowań autora, jako sztuki martwe. Architektura stara się bezmyślnie naśladować dawne style, nie zważając na właściwości materiału. Rzeźba natomiast nie jest zdolna wywołać wrażenia życia, bo zbyt wiernie przedstawia rzeczywistość. Jedynie malarstwu realistycznemu udaje się „budzić życie wrażeń w delikatnych duszach” (*procurer la vie des sensations aux âmes un peu délicates*)¹⁴⁰. Źródłem jego rozwoju było, zdaniem Wyzewy, nowe widzenie oparte na wskazaniach zawartych w notatkach Eugène’a Delacroix, odkryciach Michela-Eugène’a Chevreula i amerykańskiego fizyka Ogdena N. Rooda. Przychylnie zostali ocenieni Édouard Manet, Paul Cézanne i Edgar Degas, jako ci, którzy z przykładną uczciwością tłumaczyli nowe wrażenia. Natomiast Camille Pissarro i Georges Seurat zainteresowali krytyka jedynie jako wirtuozi: tworzyli oni obrazy pozbawione życia, gdyż zbyt zafali zewnętrznym wobec ich sztuki formułow.

Malarze nazywani dziś symbolistami zostali uznani za przedstawicieli malarstwa emocjonalnego, odtwarzającego życie za pomocą kształtów i barw (*la peinture émotionnelle, recréant la vie des émotions par des agencements de lignes et de couleurs*). Ale i w tej dziedzinie można wprowadzić podział na tych, którzy, jak Puvis de Chavannes, osiągnęli wrażenie życia, i tych, którzy poświęcają się wirtuozerii barwej, jak Gustave Moreau, uznany skądinąd za wyjątkowy talent. Jego obrazy nie zawierają w sobie jednak żadnego określonego uczucia. Puvis de Chavannes od początku lat osiemdziesiątych XIX wieku zdobywał pochwalne recenzje idealistycznie nastawionych krytyków¹⁴⁰. Malarstwo emocjonalne, w przeciwieństwie do wrażeniowego (*peinture sensationnelle*) – Wyzewa tym terminem określa impresjonizm – miało jeszcze innych przedstawicieli, którzy tworzyli dzieła obdarzone mocą wyrazu: Féliciena Ropsa, Odilona Redona i Henriego Fantin-Latoura. Co ciekawe, ten sam schemat podziału na twórców, którzy wcieli w swe dzieła żywe emocje, i tych, którzy szukali wyrazu, traktując w nowatorski sposób elementy formalne, Wyzewa odnalazł również w sferze literatury i muzyki. Opowiadanie o azjatyckim księciu, który zapragnął mieć najpiękniejszy pałac, w metaforyczny sposób ukazywało sytuację sztuki współczesnej. Taki pałac został dlań zbudowany, jednak nie nadawał się do zamieszkania i dlatego został zburzony. Współczesna sztuka przypominała Wyzewie ten pałac i, jego zdaniem, czekał ją podobny los.

„Oto ich mowa straciła wszelką wartość, oto martwe stało się ich piękno i znikły ich bogactwa, ponieważ artyści zaniedbali jedyny cel Sztuki, tworzenie życia. Być może wkrótce trzeba będzie odtworzyć cały słownik artystyczny, odzyskać najprostsze i najbardziej elementarne formy, jeżeli artyści nie porzucą tej troski o znak sam w sobie i nie zatroszczą się o odtworzenie w sobie i przekazanie nam błogosławionego życia Sztuki”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Michael Marlais, omawiając stosunek Alberta Auriera do Puvis de Chavannes’a, daje przegląd opinii o artyście; wypowiadali się o nim Gustave Ollendorff, Édouard Aynard, Louis de Fourcaud, Charles-Philippe marquis de Chenevières-Pointel, François Thiébault-Sisson, Léonce Bénédict, Jules Buisson, André Michel, Roger Ballu i Henri Bouchot. Jego zwolennikiem był także Alphonse Germain blisko związany z uczniem Puvis de Chavannes’a, Aléxandrem Séonem (Marlais, 1992, s. 134 i 175).

¹⁴¹ *Voici que soudain leurs langages ont perdu toute valeur: voici qu'est morte leur beauté, et leurs richesses évanouies: parce que les artistes ont négligé l'unique fin de l'Art, la création de la vie. Peut-être bientôt faudra-t-il refaire à neuf tout le vocabulaire artistique, regagner les formes les plus simples et élémentaires, si les artistes n'abandonnent ce souci du signe pour le signe, se retournant au souci de concevoir en eux, et de nous transmettre, la vie bienheureuse de l'Art.* (de Wyzewa, 1886e, s. 68).

I to właśnie praca na rzecz powrotu do form prostych i podstawowych zdaje się stanowić dalekosieżne zadanie krytyki Wyzewy. Badając dzieła poprzedników, chciał ukazać „konieczny związek środków i celu” (*le nécessaire lien des moyens et du but*). Temu zamierzeniu miały też służyć następne artykuły, które chciał poświęcić artystom tak, na pierwszy rzut oka, różnym, jak Luca della Robbia, Degas, Hokusai, Daumier, Shakespeare, Flaubert, Gonczarow, Villiers de l'Isle-Adam i Beethoven. Nie udało mu się zrealizować swego planu w „Revue Indépendante”, gdyż dział krytyki artystycznej został powierzony Huysmansowi, a jemu zaproponowano prowadzenie przeglądu aktualnych publikacji. Większość z wymienionych wyżej postaci stała się przedmiotem opracowań Wyzewy publikowanych w innych pismach.

Interesującym źródłem, pozwalającym lepiej poznać preferencje artystyczne Wyzewy, jest wstęp do katalogu pośmiertnej aukcji jego kolekcji rysunków dawnych mistrzów, autorstwa Fortunata Strouskiego. Był on jednym z najbliższych jego przyjaciół i można przypuszczać, że swoje wspomnienie oparł na rozmowach z Wyzewą. „Wyzewa w niezwykły sposób łączył w sobie klasyczną pewność i paradoks; uwielbiał nowość, stanowiła ona dla niego wielką atrakcję; zostałby chętnie »kubistą«, gdyby otrzymał sensowne wyjaśnienie »kubizmu« przed śmiercią; ale, z drugiej strony, zawsze zachowywał zdrowy rozsądek, pierwszym warunkiem, jaki stawiał dziełu, niezależnie od jego natury, było posiadanie przez to dzieło początku, środka i zakończenia; domagał się też, aby cechowało się też porządkiem, harmonią, równowagą, a także różnorodnością i lekkością. Ileż to razy, przytaczał słowa notariusza z *Chorego z urojenia*: »W każdej rzeczy konieczna jest lekkość!«”¹⁴²

Wyzewa współpracował z „Revue Indépendante” od jej pierwszego numeru po objęciu pisma przez Édouarda Dujardina, wydanego w listopadzie 1886 roku, do grudnia 1887 roku. Wówczas Dujardin, zapewne nie bez wpływu nowego członka redakcji Gustave’a Kahna, a także, być może, zaniepokojony wzrostem roli Wyzewy, postanowił usunąć go w końcu z redakcji. Kahn stopniowo zajmował w niej coraz ważniejszą pozycję. Wyzewę i Kahna, oprócz różnic w poglądach na sztukę, dzieliły różnice polityczne. Kahn był zwolennikiem anarchizmu, podobnie jak Paul Adam i Félix Fénéon¹⁴³. Powodem rozstania z Dujardinem mogła być także Jane Avril, w której obaj byli ponoć zakochani. W swoich wspomnieniach twierdziła, że obaj chcieli ją poślubić¹⁴⁴. Ostateczne zerwanie kontaktów między nimi nastąpiło we wrześniu 1892 roku¹⁴⁵.

W późniejszym okresie Wyzewa stracił zainteresowanie dla „hermetycznej” teorii. Nie poświęcał jej osobnych artykułów, a koncentrował się w swych recenzjach na relacjonowaniu wrażeń, jakie wywoływały w nim wystawiane w Salonach dzieła. Można jednak w niektórych z nich wyczytać pewien powracający wątek, stanowiący rozwinięcie teorii s t u k i w a g n e r i a ń s k i e j. Ludzie przeciętni nie mają możliwości

¹⁴² Wyzewa avait un singulier mélange de solidité classique et de paradoxe; il adorait la nouveauté, elle l'attirait: il aurait été volontiers „cubiste”, s'il n'était mort avant d'avoir pu obtenir l'explication raisonnable du „cubisme”; mais, d'autre part, il mettait partout du bon sens, la première condition qu'il exigeait d'une œuvre, quelle qu'un fût la nature, c'est que cette œuvre eût un commencement, un milieu et une fin; il exigeait encore qu'il y eût de l'ordre, de l'harmonie, de l'équilibre, et de la variété aussi avec de la facilité. Que de fois il ma cité ce mot du notaire, du Malade imaginaire: „Il faut de la facilité dans les choses”. (Strouski, 1919, s. 6).

¹⁴³ (Marlais, 1992, s. 53).

¹⁴⁴ (McKiligan, 1977, s. 6).

¹⁴⁵ Paul Delsemme przytacza list Wyzewy do Dujardina z 28 września 1892 roku, w którym krytyk daje wyraz swemu odczuciu niesprawiedliwości, jaka go spotkała ze strony Dujardina i Gustave’a Kahna. (Delsemme, 1967, s. 29).

wyrwania się ze świata codziennych wyobrażeń. Stanowi to zadanie osób obdarzonych wyjątkowymi przymiotami ducha, czyli poetów: nikt nie zostaje artystą, jeśli nie jest także poetą.

„Istnieją we wszystkich sztukach ludzie innego gatunku, którzy nie tylko widzą i odczuwają rzeczy inaczej niż my, ale dzięki instynktowi widzą je »piękniejszymi«, z pewną nadwyżką światła, barwy, czystości i harmonii. Bezwiednie, w sposób nieuchronny, przekształcają obiekt, który widzą, ich dzieła nie dają nam wrażenia »rzeczywistości« ale zachwycają tajemniczym i czarującym »piękniem«. Są oni poetami [...]»¹⁴⁶.

Ta cecha osobowości twórczej niekoniecznie musi łączyć się z opanowaniem *métier*. Twórcy, którzy byli poetami, a nie przewyższali innych jego znajomością, to na przykład: mistrzowie sienieńscy od Duccia do Beccafumiego, Ruysdael, Corot, Rembrandt. Posiedli oni umiejętność takiego zmieniania kształtów realnych, że ujawniają one innym ukryte cechy rzeczywistości. Do ich grona należał Renoir. „Na próżno, obdarzony zachwycającą świadomością rzemieślnika, usiłuje od czterdziestu lat odtwarzać rzeczy, jakimi się jawią jego oczom; nie są one takie same w jego oczach i naszych i, wbrew sobie, transfiguruje je, sądząc, że tylko odtwarza. Ten cudowny malarz kwiatów zdaje się posiadać już od dzieciństwa sztukę zmieniania w kwiaty wszystkich przedmiotów, które maluje. Jego portrety i pejzaże, jego »kapiące się« i »żeglarze«, grupy dzieci, to zawsze kwiaty, tak świeże, tak żywe, tak czarujące, że ich barwy upajają nas często jak zapach perfum»¹⁴⁷.

Mimo upływu osiemnastu lat, Wyzewa nadal domagał się od artystów tworzenia nowego świata i nowego życia ponad światem codziennych przyzwyczajzeń, choć te określenia nie zostały dokładnie zacytowane, a w ich miejsce został przywołany „nowy obraz”: „piękniejszy obraz, obraz, w którym linie mają więcej wdzięku, w którym płynie zachwycająca pieśń wiecznej wiosny»¹⁴⁸.

To właśnie poeci wnoszą do sztuki autentyczną oryginalność. I to właśnie oni mają największe trudności ze zdobyciem podziwu swoich współczesnych. Przykładem są tu Ruysdael, Rembrandt, a także Watteau, do którego Wyzewa najchętniej porównuje Renoira, Puvis de Chavannes'a¹⁴⁹. Renoir, w czasie gdy malował *Loge* i *Canottiers*, był obiektem żartów. W chwili publikacji artykułu Wyzewy oczekiwano od niego, aby malował tak jak trzydzieści lat wcześniej. Publiczność zwykle akceptuje dzieła poetów z opóźnieniem. Tak było w przypadku Watteau i tak samo jest w przypadku Renoira. Wyzewa dostrzegł w ich dziełach głębszą wizję, wyższą

¹⁴⁶ *Et il y a dans tous les arts, des hommes d'une espèce différente, qui non seulement voient et sentent les choses autrement que nous, mais qui, par instinct, les voient et les sentent plus «belles», avec plus de lumière, ou plus de couleur, ou plus de pureté et plus d'harmonie. Involontairement, fatalement, ils transfigurent les objets qu'ils perçoivent; et leurs œuvres ne nous donnent point l'impression de la «réalité», mais nous ravissent par une mystérieuse et délicate «beauté». Ils sont des poètes[...].* (de Wyzewa, 1903k, s. 382)

¹⁴⁷ *En vain, avec son admirable conscience d'artisan, il s'efforce depuis quarante ans de reproduire exactement les choses telles qu'elles sont à ses yeux; elles ne sont pas les mêmes à ses yeux qu'au nôtre et, malgré lui, en croyant les reproduire il les transfigure. Ce merveilleux peintre de fleurs semble avoir, de naissance, l'art de changer en fleurs tous les objets qu'il peint. Ses portraits et ses paysages, ses „baigneuses”, ses „canottiers”, ses groupes d'enfants, ce sont toujours des fleurs, et si fraîche, si vivantes, si charmantes, que nous souvent leurs couleurs fondent en nous nous grisent comme des parfums.* (de Wyzewa, 1903k, s. 383).

¹⁴⁸ *[...]une image plus belle, une image où les lignes ont plus de douceur, où flotte la chanson délicate d'un éternel printemps.* (de Wyzewa, 1903k, s. 384).

¹⁴⁹ Patrz s. 139.

rzeczywistość (*réalité supérieure*), która wcale nie musiała zostać zauważona natychmiast przez odbiorców, a nawet nie powinna być zauważona. Opowiadał się wszak za elitarną wizją odbioru sztuki, która łączyła się z jego konserwatywnymi zapatrywaniami. Nieświadomie przygotowywał w ten sposób podatny grunt dla nowoczesnych postaw wobec sztuki.

O sztuce dawnej

Fascynacja sztuką dawną była cechą charakterystyczną kultury dziewiętnastowiecznej. Nie byli od niej wolni także artyści. Malarze o poglądach akademickich preferowali zwykle sztukę florencką, natomiast nowatorów często pociągało malarstwo weneckie. Zainteresowanie dawną sztuką włoską, szerzone już przez nazareńczyków i prerafaelitów, stawało się coraz bardziej powszechne. Wśród osób bliskich ideowo Wyzewie miłośnikami włoskich „prymitywów” byli Sâr Péladan i Albert Aurier¹⁵⁰.

Trudno byłoby nazwać Wyzewę historykiem sztuki. W swoich pracach poświęconych sztuce dawnej niekiedy korzystał z badań innych, ale zwykle zadowalał się wygłaszaniem sądów opartych bardziej na subiektywnych odczuciach konesera niż na skrupulatnych dociekaniach. Relacjonował opracowania obejmujące całe dzieje sztuki, od dzieł antycznych po współczesność. Cechowała go rzetelność, nakazująca w każdym wypadku obejrzeć na własne oczy dzieła, o których pisał. Trudno też nazwać go jedynie popularyzatorem, był raczej bardzo wnikliwym, wymagającym komentatorem dokonań naukowych. Jego zainteresowania miały w sobie wiele z amatorstwa w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Interesował się sztuką dawną od wczesnej młodości, początkowo lubił bulwersować swoich czytelników zarzutami, jakie stawiał uznanym wielkościom¹⁵¹. Pisząc artykuły relacjonujące podróże po Niemczech, zebrane później w książce *Chez les Allemands*¹⁵², wiele miejsca poświęcił odwiedzonym muzeom i kościołom. W jego wizji dziejów sztuki, którą w 1886 roku przedstawił w cyklu artykułów o sztuce wagneriańskiej, sztuka dawna była koniecznym etapem poprzedzającym sztukę współczesną. Tej zmianie gustu towarzyszyła zmiana zakresu tematycznego jego późniejszych prac. Ostatnia recenzja omawiająca sztukę współczesną ukazała się w 1896 roku. Artykuły zamieszczone potem w „Revue de l'Art Ancienne et Moderne” dotyczyły w przeważającej części sztuki włoskiego renesansu. Wcześniej, w czasie trwającej pięć lat (1889–1894) współpracy z „Gazette des Beaux-Arts” poświęcał sztuce włoskiej jedynie sporadyczne wzmianki, skupiając się na sztuce angielskiej i niemieckiej.

Często poruszonym przez niego tematem była kwestia zmieniających się w szaleńczym tempie atrybucji obrazów dawnych mistrzów. We współczesnej mu historii sztuki Wyzewa wyróżniał dwie szkoły: tych, którzy rozszerzają liczbę obrazów przypisywanych dawnym mistrzom (*attributeurs* — na przykład Bode), i tych, którzy z zapałem przypisywane im dawniej obrazy odpisują (*desaffecteurs* — na przykład Morelli, Frizzoni, także angielscy historycy sztuki)¹⁵³. Osiągnięcia atrybucyjne Bodego

¹⁵⁰ (Marlais, 1992, s. 140). O zainteresowaniu malarstwem weneckim w kręgach nowatorskich twórców francuskich pisał Zgórnjak (1995).

¹⁵¹ Patrz s. 94.

¹⁵² (de Wyzewa, 1895a)

¹⁵³ de Wyzewa (1894b).

komentował z ironią: „Znam aż trzech Leonardów, którzy wyłącznie jemu zawdzięczają swoje istnienie, nie licząc pół tuzina Michałów Aniołów, pięćdziesiątki Donatelów, dwóch Correggiów i wielu Dürerów”¹⁵⁴. I gdy z następnego zdania dowiadujemy się, że te wszystkie odkrycia miały miejsce w muzeach niemieckich, to trudno nie podać w wątpliwość obiektywizmu Bodego.

Wiele wskazuje na to, że Wyzewa poznał Bodego podczas swoich pobytów w Bayreuth, choć może miało to miejsce w Berlinie, gdzie był gościem Laforgue'a. Już w pierwszym swoim artykule w „Gazette des Beaux-Arts” wspominał go jako autora pierwszego tomu *Historii sztuki niemieckiej* poświęconego rzeźbie, której ukazanie się uznał za „jeszcze jeden symptom przebudzenia sztuki niemieckiej” (*un nouveau symptôme du réveil de l'art allemand*)¹⁵⁵. Bode także był współpracownikiem „Gazette des Beaux-Arts” i to być może również było powodem, że Wyzewa poświęcił dużą część relacji książce *Geschichte der deutschen Plastik*¹⁵⁶. Rozpoczął ją pean na cześć autora.

„Nie wystarczy powiedzieć, że p. Bode, dyrektor działu rzeźby chrześcijańskiej w Muzeum Berlińskim, jest jedną z najciekawszych postaci naszych czasów. W jego przypadku jest coś fantastycznego. Jak Cezar, zawsze zajmuje się pięcioma lub sześcioma różnymi rzeczami na raz, co samo w sobie jest zadziwiające, a najbardziej zadziwiające jest to, że każdą z nich zajmuje się z taką troską, świadomością i powagą, jak gdyby tylko nią jedną się zajmował.

W tym samym czasie, gdy opublikował wielkie studium o obrazach Rubensa w galerii Liechtenstein, serię artykułów o mistrzach włoskiego renesansu tutaj, katalogi rozumowane muzeów w Oldenburgu i Schwerinie, w tym samym czasie, gdy przemierzał Europę w poszukiwaniu nowych nabytków i gdy dokonywał w swoim muzeum trafnych zmian, nasz wybitny współpracownik napisał *Historię ogólną rzeźby niemieckiej* z taką pieczołowitością i erudycją, jak gdyby poświęcił całe swoje życie temu konkretnemu tematowi. P. Bode nie tylko wszystko widział, nie tylko czytał wszystkie prace krytyczne dotyczące tego tematu, zgromadził poza tym własne odkrycia; w nowatorski sposób ujął temat i w niejednej kwestii nadał mu definitywny kształt”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Je connais, pour ma part, jusque'à trois Léonard qui lui doivent entièrement d'être des Léonard, sans compter une demi-douzaine de Michel-Ange, une cinquantaine de Donatello, deux Corrége et de nombreux Durer [sic!]*, de Wyzewa (1894b).

¹⁵⁵ (de Wyzewa, 1889a, s. 167).

¹⁵⁶ Wilhelm Bode, *Geschichte der deutschen Plastik*, G. Grote, Berlin 1885.

¹⁵⁷ *Ce ne serait pas assez de dire que M. Bode, le directeur de la section de sculpture chrétienne au Musée de Berlin, est une des personnalités les plus curieuses de notre temps. Il y a vraiment, dans son cas, quelque chose de fantastique. Comme César, il ne manque jamais de s'occuper à la fois de cinq ou six choses différents, ce qui est déjà bien surprenant; et le plus surprenant est qu'il s'occupe de chacune d'elles avec autant de soin, de conscience et d'autorité, que s'il ne s'était jamais occupé que de celle-là.*

En même temps qu'il publiait une grande étude sur les tableaux de Rubens dans la galerie Liechtenstein, et ici même une série d'articles sur les maîtres italiens de la Renaissance, des catalogues raisonnés des Musées d'Oldenbourg et de Schwerin, en même temps qu'il parcourait l'Europe à la recherche d'acquisitions nouvelles et qu'il continuait à pratiquer dans son Musée d'heureux aménagements, notre éminent collaborateur faisait paraître une Histoire générale de la sculpture allemande où il mettait autant de minutie et d'érudition que s'il avait consacré toute sa vie à ce sujet particulier. Non seulement M. Bode a tout vu, non seulement il a lu tous les travaux de la critique sur la matière; il a encore accumulé les découvertes personnelles; il a renouvelé le sujet, et lui a donné en plus d'un point une expression définitive. (de Wyzewa, 1889b, s. 428).

Bode uprawiał historię sztuki w stylu odmiennym od estetyzujących upodobań Wyzewy, nie dziwi zatem, dość zresztą łagodna, krytyka sposobu, w jaki to robił. „Dzieło p. Bodego zasługuje na żywy sukces, który właśnie osiągnęło w Niemczech; zasługa autora jest tym większa, że zdaje się on nie zabiegać o pomoc Muz. Na tych trzystu stronach pełnych cennych faktów nie należy szukać zalet stylu lub kompozycji. P. Bode klasyfikuje wszystkie dzieła rzeźby w swoim kraju; wymienia je, opisuje i czasem osądza, troszczy się raczej o to, byśmy je poznali, niż pokochali. Daje nam p o d r ę c z n i k, nic więcej. Wymagający [czytelniczy] woleliby zapewne historię mniej suchą, prezentującą temat w przyjemniejszy i żywszy sposób. Ale gdzie byśmy zaszli, gdybyśmy dyskutowali o tych kwestiach literackich i jakim prawem mamy mieć do niego pretensje o to, że nie miał ochoty pisać laurek”¹⁵⁸.

Bode okazał wiele fantazji, planując ekspozycję muzeum berlińskiego. Wyzewa nie był przekonany do jego pomysłów wystawienniczych. „Proponuje umieścić dzieła z tego samego okresu i tej samej szkoły w salach ozdobionych zgodnie ze stylem tej szkoły i czasu: dzieła osiemnastowieczne znajdują się zatem w sali rokokowej, Rubens i Van Dyck w sali barokowej, Donatello i Botticelli w kaplicy lub we florenckiej galerii z XV wieku. Plan ten zdobył aprobatę niedawno zmarłego cesarza Fryderyka II; p. Bode uważa go za szczęśliwy. Przyznając, że gdybym był na jego miejscu, wolałbym kupić jeszcze jednego Rubensa, nawet ryzykując, że nie będę miał za co wystawić go w barokowej sali. Czy p. Bode ma nadzieję namówić zwiedzających na przebranie się w stroje piętnastowiecznych florentyńczyków po to, by wejść do sali Donatella? A jeśli to niemożliwe, to po co ta cała teatralna dekoracja? Czy wydaje mu się, że dzieła sztuki będą piękniejsze, albo że ludzie, którym to pomoże je zrozumieć, mają taką wielką potrzebę rozumienia?”¹⁵⁹

Znacznie bardziej niż na dopisywaniu nowych obrazów uznanym mistrzom zależało Wyzewie na rozszerzaniu ich kręgu na nazwiska nieznane¹⁶⁰. Dlatego z zainteresowaniem relacjonował próby rehabilitacji Lotta — najpierw artykuł Julii Cartwright¹⁶¹, a potem Gustava Frizzoniego¹⁶² — choć uważał renesans za okres, który

¹⁵⁸ *L'ouvrage de M. Bode est digne du très vif succès qu'il vient d'obtenir en Allemagne; et l'auteur y a d'autant plus de mérite qu'il ne semble pas avoir sollicité la collaboration des Muses. Il ne faudrait pas chercher les grâces du style ou de la composition dans ces trois cents pages pleines de faits précieux. M. Bode classe tous les monuments de la sculpture de son pays; il les énumère, les décrit, les juge quelquefois; il se soucie de nous les faire connaître plutôt que de nous les faire aimer. C'est un manuel qu'il nous donne, rien de plus. Les grincheux eussent préféré peut-être une histoire moins sèche, présentant les choses avec plus d'agrément et de vie. Mais où irions-nous s'il nous fallait discuter ces problèmes de littérature; et de quel droit reprocherions-nous à M. Bode de n'avoir pas voulu faire un livre d'étrennes?* (de Wyzewa, 1889b, s. 430).

¹⁵⁹ *Il se propose de disposer les œuvres d'un même temps et d'une même école dans des salles décorées suivant le style de ce temps et de cette école: ainsi il fera placer les œuvres de XVIIIe siècle dans une chambre rococo, les Rubens et les Van Dyck dans une chambre baroque, les Donatello, les Botticelli, etc., dans une chapelle ou une galerie florentine du Quattrocento. Ce plan a eu l'approbation de feu l'empereur Frédéric II; M. Bode paraît le trouver très heureux. J'avoue que si j'étais à sa place, je préférerais acheter un Rubens de plus, au risque de ne pas avoir de quoi l'exposer dans une chambre baroque. M. Bode espère-t-il amener les visiteurs du Musée à se costumer en quattrocentistes florentins pour entrer dans la salle des Donatello? Et si cela n'est pas possible, à quoi bon tous ces décors de théâtre? Croit-il que les œuvres d'art y seront plus belles, ou que les gens que cela aidera à comprendre aient si grand besoin de comprendre?* (de Wyzewa, 1891b, s. 518)

¹⁶⁰ Patrz s. 54.

¹⁶¹ Artykuł Julii Cartwright ukazał się w piśmie „Portfolio”, Wyzewa nie podaje daty (de Wyzewa, 1889b, s. 436).

¹⁶² Wyzewa nie podaje numeru „Archivio Storico dell'Arte”, w którym znalazł się artykuł Frizzoniego. (de Wyzewa, 1890a, s. 86)

wywarł ujemny wpływ na rozwój sztuki¹⁶³. Początkowo, jak się wydaje, nie wierzył w możliwość zainteresowania twórczością tego malarza szerszej publiczności. „Lotto zachował coś kobiecego i delikatnie zmysłowego, co sprawia, że przypomina Correggia i daje mu szczególnie miejsce wśród malarzy weneckich. Obawiamy się jednak, że doskonałe powody, które podaje p. Cartwright, nie przekonają wszystkich, i że długo jeszcze ona jedna będzie doceniać, tak jak na to zasługuje, niezwykły talent Lorenza Lotta. Dzisiejsze pokolenia mają naprawdę zupełnie inne rzeczy w głowie”¹⁶⁴.

Artykuł Frizzoniego w „Archivio Storico” wzbudził w nim więcej nadziei. „Można by sobie życzyć, aby p. Frizzoniemu udało się nakłonić nas do pokochania, tak jak na to zasługuje, doskonałego mistrza weneckiego Lorenza Lotta. Luwr posiada pierwsze dzieło tego delikatnego i czarującego artysty, małego *Świętego Hieronima* z 1500 roku; dlaczego zatem ani ten *Święty Hieronim* z roku 1500, ani piękne obrazy przechowywane w Loretto nie sprawiły, że zaczęliśmy uważać Lotta za niekoniecznie równego Tytjanowi i Veronesowi, ale przynajmniej Bonifaziowi i Parisowi Bordonemu? P. Frizzoni usiłuje z pieczołowitością naprawić tę niesprawiedliwość. Przypomina, że Lotto, ze względu na wdzięk swego modelunku, czystość wyrazu i lekkość światłocienia, wyjątkowo zbliża się do Correggia”¹⁶⁵.

W swoich przeglądach najważniejszych wydarzeń i publikacji, ogłaszanych w „Gazette de Beaux-Arts” od 1889 do 1894 roku, najwięcej miejsca Wyzewa poświęcał pracom niemieckich historyków sztuki. Jednym z dzieł, które zostały szczegółowo omówione, była wchodząca w skład obszernej pięciotomowej serii poświęconej historii sztuki niemieckiej *Geschichte der Deutschen Malerei* Huberta Janitschka¹⁶⁶. Oryginalność poglądów Janitschka Wyzewa składał na karb jego słowiańskiego pochodzenia. „Bardziej niż precyzyjnymi datami i pełnymi listami [dzieł i twórców], zajmuje się on powiązaniem stylów, związkami łączącymi różne szkoły, zewnętrznymi okolicznościami, które na nie oddziaływały, środowiskiem, w którym powstały, i tendencjami, jakie je zainspirowały”¹⁶⁷.

Prostota i klarowność wykładu są zaletami cenniejszymi niż erudycja. Książka Janitschka jest przede wszystkim podręcznikiem, który zbiera wyniki badań szczegółowych. Nie ma w niej żadnych nowych ustaleń i, znając brak zainteresowania niemieckich uczonych sztuką swego kraju, Wyzewa uważał, że długo ich nie będzie. Ubolewał, że nikt nie zajął się dotąd Memlingiem ani malarstwem moguncckim, nikt

¹⁶³ Patrz s. 64.

¹⁶⁴ *Lotto a conservé quelque chose de féminin et de tendrement sensuel qui le fait ressembler au Corrège et lui donne un rang à part dans l'École de Venise. Mais nous craignons bien que les excellentes raisons de Mme Cartwright ne convainquent pas tout le monde et qu'elle reste seule longtemps encore à apprécier comme il le mérite le remarquable talent de Lorenzo Lotto. Les générations d'aujourd'hui ont vraiment bien autre chose en tête.* (de Wyzewa, 1889b, s. 436).

¹⁶⁵ *Il serait fort à souhaiter que M. Frizzoni parvienne à nous faire aimer autant qu'il en est digne l'excellent maître vénitien Lorenzo Lotto. Notre Louvre possède le premier ouvrage de ce délicat et charmant artiste, un petit Saint Jérôme de l'an 1500; d'où vient donc que ni ce Saint Jérôme, ni les belles peintures conservées à Lorette, n'ont pu nous faire considérer Lotto comme l'égal, non seulement de Titten et de Véronèse, mais même des Bonifazio et des Paris Bordone? M. Frizzoni s'efforce consciencieusement de réparer cette injustice. Il rappelle que Lotto, par grâce de son modelé, la pureté de ses expressions et la légèreté de son clair-obscur, se rapproche singulièrement du Corrège.* (de Wyzewa, 1890b, s. 87).

¹⁶⁶ Hubert Janitschek, *Geschichte der Deutschen Malerei*, Berlin 1890.

¹⁶⁷ *Bien plus que des dates précises et des énumérations complètes, il se préoccupe de l'enchaînement des styles, des rapports qui relient entre elles les diverses écoles, des circonstances extérieures qui ont agi sur elles, du milieu où elles se sont produites et des tendances qui les ont inspirées.* (de Wyzewa, 1890c, s. 260).

nie opracował również niemieckich obrazów, które znajdują się w kolekcjach zagranicznych. Dzieło Janitschka zawierało zbyt wiele uogólnień o wątpliwej wartości¹⁶⁸.

Mimo że nie był zwolennikiem optymistycznych atrybucji, Wyzewa nie opowiadał się za Giovannim Morellem i jego naśladowcami. Metoda Morellego została przezzeń określona jako tworzenie kanonu dzieł mistrzów w oparciu o sposób malowania uszu. Takie bezduszne podejście musiało wydawać się bluźnierstwem krytykowi kładącemu nacisk na wartości duchowe. „*Terrible Morelli*”, zwracając uwagę na drugorzędne szczegóły, negował znaczenie wyrażonych w dziele sztuki emocji jako najważniejszego śladu mistrza.

Gustavo Frizzoni, który z zapałem stosował metodę Morellego, podważył między innymi autorstwo Leonarda da Vinci w przypadku *Damy z gronostajem*. Innym historykiem sztuki, który poświęcał się „odpisywaniu” dzieł mistrzów, był Arthur Jellinek, według którego *Madonna Sykstyńska* była jedynie kopią¹⁶⁹. Wyzewa zgadzał się z nim, że obraz jest źle narysowany i źle namalowany, ale dawał zgoła odmienne wyjaśnienie swych nieprzyjemnych odczuć. „Dziesięć razy podczas dziesięciu różnych wizyt wracałem do niego, zawsze z nadzieją, że doznam w końcu łaski cieszenia się nim i zawsze byłem wstrząśnięty popolitością barw, tą niemożliwą do określenia aurą złego malarstwa, którą w nim dostrzegałem. Zez Madonny i anioła nie uderzał mnie ani trochę, i coraz bardziej zaczynało mnie zachwycać ponadnaturalne piękno kompozycji w tym niedobrym obrazie, podobnie jak zupełnie niebiański wdźwięk ruchów i wyrazu twarzy. Ryciny, fotografie *Madonny Sykstyńskiej* budziły we mnie z roku na rok coraz głębszą emocję, coraz żywszy sentyment idealnej doskonałości, ale w obecności obrazu czar znikał; brudne barwy ciała, straszna zieleń zasłon, miękkość tła, wszystko to na nowo zaczynało mnie zniechęcać”¹⁷⁰.

Te negatywne wrażenia nie zachwiały jego wiary w autentyczność obrazu Rafaela. Wyjaśniał je dziewiętnastowieczną konserwacją, która pozbawiła obraz autentyczności. Przeciwstawiał się także próbom pomniejszania znanego *œuvre* Rafaela, podejmowanym przez p. Costelloe w „*Nineteenth Century*”: „A jeśli domagacie się wyjaśnień, pozoru argumentów dla uzasadnienia *razzia*, p. Costelloe odpowie wam, odpisując w ten sam sposób Botticellego z National Gallery: »Nadszedł czas na nową krytykę, [...] która będzie traktowała obrazy w odpowiedni sposób«. Zgoda, taki jest również nasz pogląd. Lecz być może najbardziej odpowiednim sposobem zajmowania się obrazami jest zostawienie ich w spokoju i nieuleganie bez końca fantastycznym pomysłom, które mogą nam jedynie przeszkodzić w spokojnym rozkoszowaniu się nimi. Rzeczywiście przyszedł czas na nową krytykę, krytykę, która zajmie się nieco mniej katalogowaniem obrazów, a nieco bardziej patrzyeniem na nie”¹⁷¹.

¹⁶⁸ (de Wyzewa, 1890c, s. 259).

¹⁶⁹ (de Wyzewa, 1899).

¹⁷⁰ *Dix fois, à dix reprises différentes, je suis revenu devant lui, espérant toujours que la grâce me serait enfin donnée d'y prendre plaisir et toujours j'ai été choqué de la vulgarité de sa couleurs et de cette indéfinissable apparence de mauvaise peinture qui, à notre profond regret, s'en dégageait pour moi. Le strabisme de la Vierge et de l'ange, en vérité, ne m'avait point frappé, et de plus en plus m'avaient ravi, dans ce vilain tableau, la surnaturelle beauté de la composition, comme aussi la grâce vraiment céleste des mouvements et des expressions. Les gravures, les photographies de la Vierge de Saint-Sixte me donnaient, d'année en année, une émotion plus profonde, un plus vif sentiment de la perfection idéale; mais, en présence du tableau, le charme cessait; les tons sales des chairs, l'affreux vert des tentures, la molesse du fond, tout cela recommençait à me désespérer.* (de Wyzewa, 1899).

¹⁷¹ *Et si vous demandez des explications, un semblant d'arguments pour justifier razzia, Mrs. Costelloe vous répondre en désaffectant de la même manière les Botticelli de la National Gallery:*

Zatem jeśli nie katalogowanie, to celem krytyki artystycznej powinien stać się nowy sposób patrzenia. Na czym miał on polegać? Swą pracę *Les maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord* Wyzewa napisał z pozycji niemal z założenia nienaukowych. Nie interesowało go rozwiązywanie problemów z dziedziny historii sztuki. Nawet przy pobieżnej lekturze widać, w jak wielkim stopniu jego widzenie malarstwa współistniało z jego konserwatywną ideologią, dostarczając jej argumentów.

Rozpoczął tę książkę rozdział poświęcony „duszy sienneńskiej”. Siena była dlań wcieleniem ideału miasta. Jej sława przygasała głównie za sprawą niegodziwych, jego zdaniem, działań Florencji. Florencja i Siena to dlań dwie przeciwstawne siły, przekraczające geograficzne i historyczne ograniczenia. To dwie podstawowe idee kierujące dążeniami ludzkości. W tej parze Florencja uosabia kartezjański racjonalizm, który stał się przekleństwem jego epoki, Siena zaś pewien poetycki idealizm, skazany przez współczesnych na nieodwołalną klęskę. W następujący sposób został określony charakter duszy sienneńskiej: „Dziecięca pobożność i dziecięca radość: te dwie cechy, które unoszą się nad całą historią Sieny, są również tymi, które tworzą zadziwiająca i wzruszająca jedność jej sztuki”¹⁷².

Zgadzał się z tym, co pisał o Sienie Langton Douglas¹⁷³, choć zamiast mówić o zmysłowości malarstwa sienneńskiego, wolał nazywać tę jego cechę po prostu poezją. „Zmysłowość» nie jest jednak słowem, które nadawałoby się do zdefiniowania tego, co niezwykłego i dla nas pociągającego ma w sobie sztuka trzech mistrzów sienneńskich, Matteo di Giovanniego i Benvenuto: emanuje z niej nieokreślony poetycki czar, który najlepiej będzie nazwać »poezją«, zostawiając słowo »zmysłowość« dla mistrzów, którzy, jak Giorgione i Palma Vecchio, przekazali nam w swym dziele rozkoszny dreszcz własnych zmysłów”¹⁷⁴.

Tę Poezję widział nie tylko w sztuce, ale także w czynach sienneńczyków. „Nie było nic bardziej wzruszającego, bardziej poetyckiego, bardziej sienneńskiego, niż entuzjizm, z jakim Siena »oddawała się« dobremu królowi Manfredowi, w którym bez wątplenia rozpoznała cień swego własnego »szaleństwa«”¹⁷⁵.

Wyzewa nie ograniczał swego zainteresowania do uznanych już wówczas twórców. Pragnął przywrócić popularność Sana di Pietro, którego stawiał na równi z takimi

„Le temps est venu, [...] pour une critique nouvelle qui saura traiter les tableaux de la manière qui convient”. Oui, c'est aussi notre avis. Mais peut-être le façon le plus convenable de traiter les tableaux est-elle encore de les laisser tranquilles et de ne pas les soumettre indéfiniment à des fantaisies qui ne font que nous empêcher de jouir d'eux à notre aise. Le temps est venu, en effet, pour une critique nouvelle, une critique qui s'occupe un peu moins de cataloguer les tableaux et un peu d'avantage de les regarder. (de Wyzewa, 1894b). Wyzewa nie podaje numeru pisma „Nineteenth Century”, w którym ukazał się artykuł Mary Costelloe.

¹⁷² Une piété enfantine et une gaîté enfantine: ces deux traits, qui se dégagent de toute l'histoire de Sienne, sont aussi ceux qui constituent l'étonnante et touchante unité de son art. (de Wyzewa, 1907, s. 19).

¹⁷³ Wyzewa miał zapewne na myśli jego pracę *A History of Siena*, J. Murray, London 1902.

¹⁷⁴ „Sensualité” n'est point, cependant, le mot qui conviendrait pour définir ce qu'a en effet d'étrange, et pour nous d'attirant, l'art de certains maîtres siennois, les Matteo di Giovanni et les Benvenuto: il y a là un charme poétique indéfinissable, et qu'il serait plus juste d'appeler, simplement, „poésie”, en réservant le mot de „sensualité” pour des maîtres qui, comme un Giorgione ou un Palma le Vieux, nous ont transmis, dans leur œuvre, le frisson voluptueux de leurs propres sens. (de Wyzewa, 1907, przypis 1 na s. 21).

¹⁷⁵ Il n'y a rien de plus touchant, de plus poétique, ni de plus siennois, que l'enthousiasme avec lequel Sienne s'était „recommandait” au bon roi Manfred, en qui, sans doute, elle avait reconnue comme un reflet de sa propre „folie”. (de Wyzewa, 1907, przypis 1 na s. 10).

malarzami mistycznymi, jak Fra Angelico i Ambrogio Borgognone¹⁷⁶. Niemal zapomniany dzisiaj Borgognone, mało popularny również na przełomie XIX wieku, był dla niego ideałem twórcy religijnego. W pracach tego malarza nie widział wyjątkowej sprawności technicznej ani szczególnego talentu, ale dostrzegł w nich „coś więcej” (*quelque chose de plus*), jego dzieło było dlań doskonałym wyrazem ducha Sieny, miasta Maryi.

„Gdyby te uogólnienia nie nosły ze sobą zawsze czegoś sztucznego, kusiłoby mnie powiedzieć, że trzech »Angelików« podzieliło między sobą zadania idealnej służby malarza chrześcijańskiego: nikt bowiem lepiej niż Giovanni z Fiesole nie przekazał boskości Chrystusa, ani lepiej niż Borgognone niewinnego, niepokalanego piękna Maryi, nie znam też na całym świecie sztuki, w której postać Dzieciątka zostałaoby obdarzona wdziękiem zarazem tak bardzo naiwnym i nadludzkiem, jak na obrazach i miniaturach Sana di Pietro”¹⁷⁷.

Zainteresowanie okresami historii sztuki, w których nie dominował realizm, było jeszcze związane z reakcją przeciw naturalizmowi, jaka miała miejsce w latach osiemdziesiątych XIX wieku¹⁷⁸. Wyzewa nie był pierwszym, który przedkładał wartości udozamsiane ze Sieną nad te, które ucieleśniała Florencja. Wcześniej Guglielmo della Valle w swoich *Lettere Senesi* dawał pierwsze miejsce sztuce sienieńskiej przed florencką. Twierdził, że florenckim malarzom brakowało poezji.

„Wystarczyło, żeby jakiś Taddeo Gaddi, Uccello i Castagno należeli do szkoły florenckiej, aby entuzjazmowano się najbardziej przeciętnymi dziełami tych malarzy, potrafiących zbrzydzić ludzką formę”¹⁷⁹.

Opinie o Florencji zaczynały się wszakże w końcu XIX wieku zmieniać, katedra florencka nie była już uważana za ideał, jak dawniej, podobnie we florenckich pałacach zaczęto zauważać piękno raczej imponujących wież niż książęcych rezydencji. Czym była zatem poezja, którą można było znaleźć w Sienie, a której brakowało Florencji? Wyzewa porównał ją do różnicy między Rembrandtem i Ruysdaelem a Halsem i Hobbemą, Mozartem a Haydnem. Zestawienie Mozarta i Rembrandta powraca we wstępie do wielkiej biografii tego pierwszego. Wyzewa wymienia tam Rembrandta jako geniusza działającego „pod prąd”. „Spójrzmy, dla przykładu, na zachwycający dramat życia sztuką, jaki przeżywał Rembrandt! Wyobraźmy sobie tego holenderskiego mieszczanina, który nagle, być może pod wpływem ryciny lub przeciętnego włoskiego obrazu, zapragnął szaleńczo wprowadzić w swoje dzieło promienne światło i »klasyczną« elegancję, które uważał za typowe dla Południa! I oto widzimy go spalającego się w trawiącym go pragnieniu, śpieszącego się w nieskończonym ciągu porażek i kolejnych usiłowań, w poszukiwaniu ideału przeciwnego, jak to tylko

¹⁷⁶ (de Wyzewa, 1907, s. 22).

¹⁷⁷ *Si ces généralisations ne risquaient pas d'avoir toujours quelque chose d'artificiel, je serais tenté de dire que les trois »Angelico« se sont partagé l'office idéal du peintre chrétien: car personne n'a mieux traduit que Jean de Fiesole la divinité du Christ, ni mieux que Borgogne la beauté innocente, immaculée, de la Vierge; et je ne connais pas, au monde, d'art où la figure de l'Enfant soit revêtue d'une grâce à la fois aussi naïve et aussi surhumaine que dans les tableaux et enluminures de Sano di Pietro.* (de Wyzewa, 1907, przypis 1. na s. 23). Podobnie pisał Wyzewa pisał o Borgognonem w recenzji opublikowanej w „Revue de l'Art Ancien et Moderne” (de Wyzewa, 1904).

¹⁷⁸ Pisze o tym obszernie Michael Marlais (Marlais, 1992, s. 50).

¹⁷⁹ *C'était assez qu'un Taddeo Gaddi, un Uccello, un Castagno appartinssent à l'école florentine pour que l'on s'extasiât devant les plus médiocres morceaux de ces enlaidisseurs de la forme humaine.* (de Wyzewa, 1907, s. 28).

możliwe, aspiracjom i gustom jego otoczenia!"¹⁸⁰ Ta beznadziejna, zdaniem Wyzewy, walka musiała skończyć się klęską, ale warto było ją podjąć, bo na tej drodze Rembrandt odniósł szereg nieśmiertelnych zwycięstw.

Poezję, której brak Florencji, można znaleźć natomiast w Perugii i Weronie. Nieprzyjający jej duch nie uniemożliwił ukształtowania się we Florencji prawdziwych poetów. Jeżeli któryś z nich już się tam pojawił, to tworzył dzieło doskonałe, miał bowiem do dyspozycji najdoskonalsze i najbardziej zróżnicowane środki wyrazu. Takim poetą był Fra Angelico, który „potrafił pozostać malarzem, będąc w pełni poetą, opierać na ziemi tworzone przez siebie wizje i łączyć ze swym geniuszem poetyckim całą wiedzę i umiejętności doskonałego rzemieślnika” (*il a su rester un peintre tout en étant poète, appuyer sur terre les visions qu'il créait, et joindre à son génie poétique tout le savoir et toute l'adresse d'un parfait ouvrier*)¹⁸¹.

Był nim też Fra Bartolommeo. Udało mu się, jak pisał Wyzewa, nawiązując ponownie do wagneriańskiej estetyki, przemienić codzienną rzeczywistość, „prześwietlając ją boskim »światłem«, które jest właściwą istotą wszelkiego poetyckiego piękna” (*en la pénétrant de cette „lumière” divine qui est proprement l'essence de toute beauté poétique*)¹⁸². Najwspanialszy z owych malarzy, Giotto, nie „wymyślił” malarstwa nowożytnego, co mu się przypisuje, można nawet powiedzieć, że swoją sztuką powstrzymał rozwój malarstwa w kierunku realizmu. Jego dzieło to: „ciągła praca nad uproszczeniem, zgęszczeniem i podporządkowaniem rzeczywistości zewnętrznej sentymentowi poetyckiemu” (*un travail continu de simplification, de concentration, et subordination de la réalité extérieure au sentiment poétique*)¹⁸³.

Geniusz poetycki Giotta nie został zrozumiany przez jego następców, podobnie jak stało się w wypadku innych wielkich poetów, np. Mozarta i Rafaela: „ich uczniowie nie rozumieli ich i byli w stanie jedynie w naiwny sposób imitować ich gesty lub głósy” (*leurs successeurs ne les ont pas compris, et, naïvement, se sont astreints à imiter leurs gestes ou le son de leur voix*)¹⁸⁴.

Odmiennych wartości doszukiwał się w sztuce Giotta Bernard Berenson. W pracy *Florentine Painters of the Renaissance*¹⁸⁵ stawiał go w szeregu twórców wyrażających w swej sztuce „wartości dotykowe” (*tactile values*), obok Masaccia i Michała Anioła¹⁸⁶. Dzieło Berensona przypominało, zdaniem Wyzewy, pracę Eugène'a Fromentina o sztuce holenderskiej. Główna różnica polegała na tym, że Fromentin był malarzem i kładł nacisk na technikę malarską, a Berenson został określony jako filozof tworzący „teorię estetycznego zadowolenia” (*une théorie de jouissance esthétique*).

¹⁸⁰ *Que l'on voie, par exemple, l'admirable drame intérieure de la vie artistique d'un Rembrandt! Qu'on imagine ce petit bourgeois hollandais amené tout d'un coup, peut-être par la rencontre accidentelle d'une gravure ou d'un médiocre tableau italien, à désirer fougueusement d'introduire dans son œuvre la lumière rayonnante et la souveraine élégance «classique» qu'il suppose habituelles aux régions du Midi! Et le voilà s'échauffant sous ce désir qui l'étreint, le voilà se précipitant, parmi une série sans fin de tâtonnements et de déceptions, à la recherche d'un idéal aussi opposé que possible aux aspirations comme aux goûts du milieu qui l'entoure!* (de Wyzewa, 1936, s. 9)

¹⁸¹ (de Wyzewa, 1907, s. 31).

¹⁸² (de Wyzewa, 1903j, s. 33) Wyzewa posiadał jego *szkic do obrazu Święta Katarzyna ze Steny*. (Strowski, 1919, nr kat. III). O kolekcji Wyzewy por. Tomasz F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między Słarbnicą narodową a galerią sztuki*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2005, s. 83

¹⁸³ (de Wyzewa, 1907, s. 40).

¹⁸⁴ (de Wyzewa, 1907, s. 44).

¹⁸⁵ Bernard Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1896.

¹⁸⁶ Patrz (Kasperowicz, 2001, s. 49).

Wyzewa nie zgadzał się z jego poglądami, podającymi w wątpliwość autentyczność wielu uznanych arcydzieł, zwłaszcza że Berenson nie przytaczał przy tym żadnego uzasadnienia swych sądów.

„Mógłby dodać przy tym, że autorstwo wszystkich obrazów, które opuszcza, było już przed nim kwestionowane przez obdarzonego fantazją senatora Morellego — prawdziwego zwolennika metod siłowych na polu krytyki sztuki — oraz dwóch uczonych i skrupulatnych ślepców, Crowe'a i Cavalcaselle'a”¹⁸⁷.

Porównanie artystów dawnych i impresjonistów, jakie czyni Berenson, zostało potraktowane z ironicznym zainteresowaniem. Zestawienie nazwisk Leonarda da Vinci i Degas musiało budzić uśmiech nawet u najbardziej zagorzałych zwolenników tezy o wyższości sztuki francuskiej¹⁸⁸ nad resztą świata. Zarzuty Wyzewy wobec Berensona dotyczyły także kwestii poważniejszych. Nie zgadzał się on z sądem Berensona, że Fra Angelico był malarzem drugorzędny, bo ulegał emocjom, nie potrafił zrozumieć i oddać rzeczywistości zewnętrznej w sposób obiektywny, tak jak Giotto¹⁸⁹. Dostrzegał w tej opinii początek kampanii mającej na celu zamknięcie Fra Angelica w wąskich ramach malarstwa dewocyjnego. „Kampania była prowadzona z taką sprawnością, a badacze laicyzujący historię sztuki tyle serca i uprzejmości włożyli w usunięcie Fra Angelica z malarstwa włoskiego jego czasu i zamknięcie go w kręgu malarstwa dewocyjnego, że ich plan niemal się powiódł, lecz wówczas podniosły się ze wszech stron wymowne głosy, które sprawią z pewnością, że niedocenywanie sztuki starego mistrza tokańskiego będzie teraz trudniejsze”¹⁹⁰.

Można przypuszczać, że nie tylko względy ideowe były źródłem niechęci Wyzewy do Berensona. Nigdy otwarcie nie dawał wyrazu swemu antysemityzmowi, lecz szereg mniej czy bardziej zawaolowanych ataków na Żydów nie pozostawia wątpliwości co do uczuć, jakie wobec nich żywił¹⁹¹.

Obrońcy Fra Angelica, pragnąc wykazać bezpodstawność oskarżeń malarza o „mystycyzm”, usiłowali dowieść, że był on raczej „naturalistą”. Największą rolę odegrała tu praca Langtona Douglasa *Fra Angelico*¹⁹².

„Jesteśmy szczęśliwi, dowiedziawszy się, że Fra Angelico był dobrym malarzem, że posiadał wszystkie tajniki swego zawodu, przynajmniej w równym stopniu, co odrażający Castagno, którego p. Berenson chce, byśmy polubili bardziej niż Fra Angelica: ale czujemy, że nawet gdyby posiadał on te tajniki w wyższym stopniu, gdyby miał dwa razy tyle wiedzy i zręczności, jego dzieło również zachowałoby własny charakter,

¹⁸⁷ *Encore pourrait-il soutenir que tous ces tableaux qu'il omet ont été déjà contestés avant lui, par le fantaisiste sénateur Morelli — le véritable introducteur des pratiques du jeu de massacre dans la critique d'art — et par Crowe et Cavalcaselle, ces deux savants et consciencieux aveugles.* (de Wyzewa, 1896a).

¹⁸⁸ (de Wyzewa, 1896a)

¹⁸⁹ (de Wyzewa, 1907, s. 47). Sąd Berensona z *Florentine Painters of the Renaissance* został przytoczony bez podania strony książki.

¹⁹⁰ *Et la campagne était conduite avec tant d'adresse, les laïciseurs de l'histoire de l'art mettaient tant de sympathie et de déférence à congédier Fra Angelico de la peinture italienne de son temps pour le reléguer dans l'imagier pieuse, que leur entreprise était sur le point de réussir, lorsque d'éloquentes réclamations se sont élevées, de toutes parts, qui auront certainement pour effet de rendre désormais plus difficile la dépréciation artistique du vieux maître toscan.* (de Wyzewa, 1907, s. 48)

¹⁹¹ Patrz s. 46, 48, 49, 47, także (Duval, 1961).

¹⁹² Langton Douglas, *Fra Angelico*, G. Bell, London 1900.

który różniłby je od wszystkich dzieł innych mistrzów florenckich tego czasu"¹⁹³.

To, czego zabrakło w wywodach Douglasa, można znaleźć w pracy Heniego Cochina pod tym samym tytułem. Cochin spojrział na Fra Angelica nie jak na malarza, ale na świętego. Ani znajomość techniki malarskiej, ani jego świętość nie wyjaśniają w pełni jego dzieł. Choć punkt widzenia Cochina jest bliższy Wyzewie, daje on odmiennie uzasadnienie wartości sztuki świętego. To poezja zawarta w jego obrazach decyduje o ich wartości. Pojawiła się ona w nich dzięki inspiracji sztuką mistrzów sienieńskich. „Ludzkie oblicze miało dla niego czystość linii, głębię żywego wyrazu, której nikt oprócz niego nie umiał dotąd w nim odnaleźć; i nikt nigdy, od czasów Biedaczyny z Asyżu, nie odczuł tak jak on tajemniczej jedności stworzonej natury, powszechnej wewnętrznej harmonii rzeczy. Jeżeli jego dzieło daje nam dziś więcej światła i więcej muzyki niż dzieło wszystkich innych florenckich mistrzów, to nie dlatego, że odróżniał się od nich mistrzostwem technicznym, ani że jego świętość odkryła przed nim tajemnice teologii dla innych zakryte; miał po prostu innego rodzaju duszę i oczy. Malowali oni, można by rzec, prozą, obdarzając przy tym swe malarstwo wszystkim, co ich subtelna inteligencja odkrywała w sferze wiedzy teoretycznej, realistycznej obserwacji, pomysłowości, a on, zabłąkany wśród ich prozy, był poetą”¹⁹⁴.

Tacy poeci zdarzali się w każdej epoce, ich dziełem jest przekształcenie naszego codziennego widzenia rzeczy, o czym Wyzewa pisał wcześniej w „Revue Wagnérienne”. Fra Angelico był najdoskonalszym z nich. Fra Bartolommeo przekazał poezję swej sztuki Rafaelowi. Zainteresowanie rycinami Dürera, Schongauera i innych rytowników niemieckich odegrało ważniejszą rolę w jego rozwoju niż wpływ Leonarda czy Perugina. Wyzewa zajął się w swej książce także Botticellim, Verrocchciem, Gaudenzio Ferrarim, Carpacciem, Tycjanem, Tiepołem i dwoma artystami północnymi, mającymi ścisłe kontakty z Włochami: Josem Ammannem i Albrechtem Dürerem.

Do interesujących wniosków doszedł Wyzewa na marginesie rozważań nad monografią Gaudenzia Ferrariego autorstwa Ethel Halsey¹⁹⁵. Ferrari, podobnie jak Borgognone, był „ofiara genjuszu i chwały Leonarda da Vinci”¹⁹⁶. Zdaniem Wyzewy artyści w najgłębszy sposób oryginalni ciągle byli poddani wpływom zewnętrznym, które w istotny sposób kształtowały ich twórczość. Mantegna, Rafael, a nawet Wagner, Mozart i Beethoven zostali zaliczeni do tej kategorii, często bowiem zmieniali swoją manierę pod wpływem okoliczności zewnętrznych¹⁹⁷.

¹⁹³ *Nous sommes heureux d'apprendre que Fra Angelico a été un bon peintre, possédant tous les artifices de son métier au moins aussi bien que l'odieux Castagno, que M. Berenson nous invitait à lui préférer: mais nous sentons que, si même il avait possédé ces artifices à un plus haut degré, s'il avait eu deux fois plus de science et d'habileté de main, son œuvre n'en aurait pas moins gardé un caractère propre, qui l'aurait mise à part de toute l'œuvre des autres maîtres florentins de son temps.* (de Wyzewa, 1907, s. 51)

¹⁹⁴ *Le visage humain, pour lui, avait une pureté de lignes, une profondeur d'expression vivante que personne que lui n'a jamais su y lire; et jamais personne, depuis le Pauvre d'Assise, n'avait senti comme lui l'unité mystérieuse de la nature créée, l'universelle harmonie intime des choses. Si son œuvre nous apporte aujourd'hui plus de lumière et plus de musique que celle de tous ses confrères florentins, ce n'est point qu'il ait différé d'eux en maîtrise technique, ni, non plus, que sa sainteté lui ait révélé des secrets théologiques qui leur étaient cachés: c'est simplement qu'il avait une âme et des yeux d'une autre qualité que les leurs. Ils peignaient, pour ainsi dire, en prose, mettant d'ailleurs à leurs peintures tout ce que leur subtile intelligence leur fournissait de savoir théorique, d'observation réaliste, et d'ingéniosité; et lui, égaré parmi leur prose, il était un poète.* (de Wyzewa, 1907, s. 61).

¹⁹⁵ Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, G. Bell, London 1904.

¹⁹⁶ (de Wyzewa, 1904, s. 308).

¹⁹⁷ (de Wyzewa, 1904, s. 310).

Sztuka dawna była najważniejszym kamieniem probierczym sztuki współczesnej. Niewielu artystów, których dzieła znajdowały się na recenzowanych przez Wyzewę wystawach, dostąpiło zaszczytu porównania z dawnymi mistrzami — zwykle Wyzewa uważał dawną sztukę za doskonalszą. Współcześni artyści nie byli całkiem oryginalni w swym ostentacyjnym lekceważeniu sztuki przeszłości. Wyzewa podobną postawę zauważał już malarstwie szkoły bolońskiej. Bolończycy zachowali jednak przynajmniej szacunek dla *métier*, odrzuconego przez wielu współczesnych malarzy¹⁹⁸. Właśnie *métier*, czyli szeroko rozumiany warsztat, sprawność techniczna, wierność zasadom swej sztuki, stał się w latach dziewięćdziesiątych wartością równie dla Wyzewy ważną, co wcześniej zawarte w dziełach sztuki *życie* i umiejętność dawania wyrazu przeżywanym emocjom. Już w 1889 roku podkreślał znaczenie techniki malarskiej dla oceny dzieł sztuki. Opublikował wówczas dwuczęściową recenzję wystawy poświęconej historii pracy, jaka miała miejsce w Palais des Arts Libéraux w ramach odbywającej się wówczas Wystawy Powszechnej. Wyzewa wspominał wówczas, że artyści, choć przewyższają rzemieślników, posiadają, a przynajmniej powinni posiadać także ich umiejętności¹⁹⁹. Spodobała mu się idea pokazania dzieł wraz z wyjaśnieniem sposobów ich powstania, jednak jej realizacja została oceniona jako nieudolna. Wyzewa tłumaczył pozytywne recenzje w prasie niemieckiej i angielskiej słabością ekspozycji muzeów angielskich i niemieckich. Niestety, wystawa, mimo że pokazywała przedmioty wykonywane przez ludzkość od jej początków aż do czasów współczesnych, nie ukazała we właściwy sposób przemian następujących po sobie form²⁰⁰. Śmieszność budziły sceny z figurami woskowymi przypominające Musée Grévin, a ekspozycja mająca prezentować techniki malarskie została uznana za mniej mogącą wyjaśnić niż stałe galerie Luwru²⁰¹. Lepiej wypadła część poświęcona technikom rzeźbiarskim. Wyzewa nie żywił jednak złudzeń, że ta prezentacja dawnego *métier* wpłynie na artystów współczesnych. W umieszczeniu działu poświęconego historii fotografii na końcu wystawy dopatrzył się ironicznego komentarza na temat roli techniki w sztuce współczesnej.

„I słusznie wystawa historii pracy kończy się niemal kompletną historią fotografii. Jaki lepszy symbol można by znaleźć dla wysiłków naszego wieku, naszej powszechnej skłonności do zastępowania pracy człowieka pracą aparatu, a piękna form naukową dokładnością”²⁰².

Sztuka i religia

Wielkie przemiany światopoglądowe sprawiły, że dominująca rola religii w życiu społecznym została w XIX wieku nadwątlona. Sztuka religijna, istniejąca i rozwijająca się nadal, traciła swą uprzywilejowaną pozycję. Poza kręgiem malarstwa akademickiego tematy religijne pojawiały się w twórczości wybitnych artystów z kręgu prerafaelitów i u francuskich symbolistów, ale nie zawsze

¹⁹⁸ (de Wyzewa, 1894a, s. 26).

¹⁹⁹ (de Wyzewa, 1889c, s. 68).

²⁰⁰ (de Wyzewa, 1889c, s. 532).

²⁰¹ (de Wyzewa, 1889c, s. 543).

²⁰² *Et si l'Exposition de l'Histoire du travail se termine par une histoire, d'ailleurs très complète, de la photographie, ce n'est que justice. Quel meilleur symbole aurait-on pu trouver de l'effort de notre siècle, de notre tendance universelle à remplacer le travail de l'homme par celui de l'appareil, et la beauté des formes par l'exactitude scientifique?* (de Wyzewa, 1889c, s. 549).

byli oni zainteresowani tworzeniem sztuki mającej budzić pobożność, nie brakowało jednak nadal malarzy, którym takie cele przyświecały. Wystarczy wymienić nazareńczyków lub twórców z mistycznej szkoły lyońskiej. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Wyzewa śledził z uwagą usiłowania artystów współczesnych, które miały na celu stworzenie malarstwa religijnego o, jak uważał, zupełnie nowym charakterze. Wiązał to zjawisko z panującym ówczesnie zainteresowaniem literaturą rosyjską, a zwłaszcza Tołstojem. Jeszcze w „Revue Wagnérienne” opublikował artykuł poświęcony religii Wagnera i Tołstoja, jednak wówczas widział w ich religijności jedynie postawę moralną obojętną wobec przekonań metafizycznych, której celem było osiągnięcie pełni życia²⁰³. Jego opinia o tym ruchu była w sumie nieprzychylna, jednak uznał, że powinien mu poświęcić osobny rozdział w wydanym w 1903 roku zbiorze *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*. Wyzewa tłumaczył dzieła Tołstoja, ale nie utożsamiał się z jego poglądami. Można sądzić, że ujemnie oceniał wpływ, jaki wywierały jego idee. Jego zdaniem, Tołstoj wprawdzie rozbudził uczucia religijne, ale zarazem przyniósł obraz Jezusa „bezosobowego i abstrakcyjnego” (*impersonnel et abstrait*). „Rzeczywiście, na głos rosyjskiego apostoła wiara i nadzieja ożyły w nas. Świadomie lub nie, za sprawą jednego z tych cudownych »synchronizmów«, o których mówił Renan, świat na nowo zaczął marzyć o Jezusie. To był czas, kiedy poeci przedstawiali go jako harmonijnego i łagodnego poetę, filozofowie jako myśliciela o wspaniałych horyzontach, utopiści jako rewolucjonistę głoszącego życie zgodne z wolnym wyborem i pogardę dla prawa. Malarze zwłaszcza, jak sobie przypominamy, usiłowali gloryfikować tego neochrześcijanina. Ukazywali go nam, gdy siadał do stołu z bawarskimi wieśniakami albo wypytywał uczniów szkoły podstawowej w Skandynawii. Z galilejskiego »dobrego pasterza« zrobili kogoś w rodzaju przechadzającego się po naszym świecie protestanckiego dobrego »pastora« o melancholijnym wyrazie twarzy i dużych natchnionych oczach. Czyż to nie p. Béraud wprowadził go pewnego dnia do jednej z naszych modnych restauracji, gdzie ukazał go głoszącego dobrą nowinę kilku sportsmenom z p. Sarą Bernhardt, siedzącą u jego stóp? Wszyscy oni, być może nieświadomie, naśladowali przykład czcigodnego hrabiego Tołstoja²⁰⁴. Najlepszym przykładem tego „naśladowania Tołstoja” był rosyjski malarz Nikołaj Gay²⁰⁵. Brutalność wizerunku Chrystusa, jaki przedstawił, spowodowała skandal i wycofanie jego obrazu z wystawy. Wyzewa nie łączył tej tendencji

²⁰³ (de Wyzewa, 1885b, s. 255-56).

²⁰⁴ *En effet, à la voix de l'apôtre russe, la confiance et l'espoir se rantmèrent en nous. Consciemment ou non, en vertu d'un des ces miraculeux „synchronismes” dont parlait Renan, le monde se reprit à rêver de Jésus. Ce fut le temps où les poètes le représentèrent comme un poète harmonieux et doux, les philosophes comme un penseur aux vues magnifiques, les utopistes comme un révoltés prêchant la vie libre et le mépris des lois. Mais les peintres surtout, on s'en souvient, s'ingénierent à glorifier ce néo-chrétien. Ils nous le firent voir s'asseyant à table avec des paysans bavaois, ou interrogeant les petits élèves d'une école primatre scandinave. Du „bon pasteur” galiléen ils firent une espèce de bon „pasteur” protestant, promenant à travers notre monde sa mine pensive et ses grands yeux inspirés. N'est-ce pas M. Béraud qui l'introduisit un jour dans un de nos restaurants à la mode, où il nous le montra enseignant la bonne nouvelle à quelques sportsmen, avec Mme Sarah Bernhardt assise à ses pieds? Tous sutvalent, à leur insu peut-être, l'exemple vénérable du comte Tolstoï.* (de Wyzewa, 1903g, s. 11)

Jean Béraud (1849-1935?), studiował malarstwo w pracowni Léona Bonnata. Malował portrety, sceny rodzajowe i obrazy religijne. Jego obraz *Maria Magdalena w domu faryzeusza*, wspomniany przez Wyzewę, należał do serii obrazów, które szokowały umieszczeniem sceny z Ewangelią w dziewiętnastowiecznych realiach.

²⁰⁵ Nikołaj Gay (1831-1894), pochodził z rodziny francuskiego emigranta z czasów Wielkiej Rewolucji, początkowo studiował matematykę na uniwersytetach w Kijowie i Petersburgu, a następnie malarstwo

z naturalizmem, podobieństwo użytych środków nie było dla niego istotne. Doszukiwał się natomiast analogii tego modernizowania postaci Chrystusa w dalszej przeszłości. Zwracał szczególną uwagę na freski Giotta i malarstwo sienieńskie²⁰⁶, ale dostrzegał tę tendencję także w całym niemal malarstwie europejskim. Zauważał zastąpienie wizji historycznej przez odtworzenie bezpośredniego otoczenia malarza już u Josa Ammanna, Rembrandta (w *Świętej rodzinie*, której nawet zmieniono tytuł na *Posiłek stolarza — Ménage du menuisier*), a także w *Piecie* Cosima Tury (Wyzewa przytacza tytuł *Martwy Chrystus na kolanach Marii — Christ mort sur les genoux de la Vierge*).

„To właśnie tam można znaleźć unowocześnienia równie śmiałe, jak u p. Uhdego czy Nikołaja Gaja, ale nikt nie ma wątpliwości, że bardzo różnią się one punktem wyjścia. Nie żeby, jak wspomniano, ci dawni mistrzowie doszli w swej naiwności do tego, że wyobrażali sobie cały świat na podobieństwo wioski, w których się urodzili. Nie zapominali całkiem o tym, że Jezus był Żydem, a bez jeżdżenia do Palestyny typ żydowski był im z całą pewnością dobrze znany — co nie przeszkadzało nadawać Jezusowi, jego matce i jego uczniom postaci najmniej żydowskiej, jak tylko można sobie wyobrazić, z wyjątkiem »biednego Judasza« i złego łotra, dla których znajdowali modeli w gettach swoich miast. Wiedzieli, że prawdziwe życie Jezusa było zupełnie inne niż to, jakie malowali, ale malowali je w taki sposób z tyśiącą powodów, jednym z nich było [pragnienie], aby jego obraz, jaki ofiarowywali, wyglądał prawdziwiej i aby można było głębiej odczuć wrażenie, jakie wywołuje. Chcieli w jakiś sposób uczynić opowieści Ewangelistów bardziej konkretnymi. To historia ich zajmowała, a nie symbol, podczas gdy nasi neochrześcijanie zajmują się tylko symbolem. Ukazując nam Jezusa w naszym dzisiejszym otoczeniu, pozbawiają go tradycyjnych atrybutów, które pozostawiali mu jeszcze Flandrin i Signol, panowie ci dają nam do zrozumienia, że Jezus nie był dla nich prawdziwą postacią, żyjącą w określonym miejscu i czasie, ale po prostu wcieleniem doktryny moralnej, czymś w rodzaju abstrakcyjnego typu doskonałej dobroci”²⁰⁷.

To „nowe chrześcijaństwo” obudziło tęsknotę za starym. Ale dystans był już zbyt duży. Nieudaną próbę dotarcia do niego podjął w dziele literackim Pierre Loti. Podobne zamiary przyświecały Jamesowi Tissotowi. W obszernym cytacie z wypowiedzi

w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Jego obrazy religijne budziły żywe zainteresowanie publiczności i krytyki. Gaj był współzałożycielem grupy pieriedwiżników.

²⁰⁶ Patrz s. 40.

²⁰⁷ *Ce sont là, certes, des modernismes au moins aussi hardis que ceux de M. Uhde et de Nicolas Gay: mais qui ne sent combien le point de départ en est différent? Non pas que, comme on l'a dit, ces peintres anciens aient poussé l'ingénuité jusqu'à concevoir l'univers entier sur le modèle des villages où ils étaient nés. Ils n'ignoraient pas, tout au moins, que Jésus était Juif, et, sans être allés en Palestine, le type juif, à coup sûr, leur était connu: ce qui ne les empêchait pas de donner à Jésus, à sa mère, à ses disciples, les figures les moins juives qu'ils pouvaient imaginer, à l'exception du «pauvre Judas» et du mauvais larron, dont ils trouvaient les modèles dans les ghettos de leurs villes. Ils savaient que le véritable vie du Christ avait été tout autre que celle qu'ils peignaient; mais ils la peignaient ainsi, entre mille raisons, pour que l'image qu'ils en offraient parût plus réelle, et pour qu'on en reçût mieux l'impression profonde. Ils voulaient, en quelque sorte, rendre plus concrets les récits des évangélistes. C'était l'histoire, et non pas le symbole, qui les occupait; tandis que c'est du symbole que s'occupaient uniquement nos néo-chrétiens. En nous présentant Jésus dans notre milieu d'à présent, en la dépouillant des attributs traditionnels que lui avaient laissés encore les Flandrin et les Signol, ces messieurs nous donnaient à entendre que Jésus n'était pas pour eux une personne véritable, ayant vécu dans des conditions déterminées de temps et de lieu, mais simplement l'incarnation d'une doctrine morale, quelque chose comme un type abstrait de parfaite bonté. (de Wyzewa, 1903g, s. 13-14).*

Tissota²⁰⁸ o jego pobycie w Palestynie, który Wyzewa przytacza, jest mowa o tym, że ideałem artysty było pokazanie prawdy o Chrystusie w oparciu o poznanie i odczucie scenarii jego życia. Zdaniem Wyzewy Tissot pragnął znaleźć w Palestynie materialne potwierdzenie swojej wiary. Prezentacja serii jego ośmiuset prac w 1894 roku w Salonie na Polu Marsowym była dużym sukcesem. Zostały one wydane także w atrakcyjnym albumie.

„Bardziej niż talent artysty wzruszało nas to, co czyni ten cykl obrazów szczególnym dziełem rodzajowym, w tym Salonie, w którym właśnie p. Béraud wystawił *Chrystusa na krzyżu*, a p. Uhde *Ucieczkę do Egiptu*, to jest, że sztukę odebraliśmy tylko jako środek, podczas gdy prawdziwym celem p. Tissota było przywołanie pomiędzy nas żyjącej boskiej postaci Chrystusa”²⁰⁹.

Ale cel ten nie został osiągnięty. Niewiele pomogło dołączenie „fragmentów Ewangelii, po łacinie i po francusku, widoków miast i wiosek, planów, rysunków kapiteli, waz, świętych ornamentów”. Tissot, zdaniem Wyzewy, zamiast żywego Jezusa, Boga i człowieka, przedstawił „młodego maga, miłosiernego i silnego taumaturga Wschodu” (*un jeune mage, un thaumaturge d'Orient charitable et fort*)²¹⁰. Artysta oskarżał współczesne malarstwo o psucie wyobraźni. To właśnie ono miało być powodem niewłaściwego w jego odczuciu odbioru wystawy. Wyzewa nie był o tym do końca przekonany. Uważał, że praca Tissota, mająca na celu stworzenie jak najwierniejszego wizerunku Chrystusa historycznego, chybiła celu. Dawni malarze w ogóle nie zaprzętały sobie głowy wiernością historyczną, a potrafili tworzyć dzieła trafiające do serc. „Chrystus Giotta i Mistrza Wilhelma obudził w liczniejszych sercach uczucia mistyczne” (*le Christ de Giotto et de maître Guillaume a réveillè dans plus de cœurs l'émotion mystique*).

Tissot uległ „renanowskiemu” skażeniu, które sprawiło, że zbyt duże znaczenie przywiązywał do Chrystusa historii, a zbyt małe do Chrystusa wiary. „Obawiamy się jednak, że piękna książka p. Tissota nie nawróci nikogo. Ci, którzy przestali wierzyć w Jezusa, ujrzą w niej coś w rodzaju ilustracji, dobrze udokumentowaną i precyzyjną dziwną próbę historycznej rekonstrukcji życia natchnionego Galilejczyka sprzed osiemnastu stuleci. A jeśli chodzi o tych, którzy mogli zachować swoją wiarę, lub tych, którzy za sprawą jeszcze bardziej zadziwiającego cudu teraz ją odzyskują, to będą oni nadal marzyć o Chrystusie, który jest kimś innym, o Chrystusie, można by rzec, mniej osobistym i bardziej żywym, takim, jakiego żaden malarz nie mógłby dziś przedstawić”²¹¹.

²⁰⁸ James-Jacques-Joseph Tissot (1836-1902) był uczniem Louis Lamothe'a i Hippolyte'a Flandrina. Początkowo interesowały go tematy średniowieczne. W połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku pojawiły się w jego sztuce sceny rodzajowe i orientalne. W 1871 roku wyjechał do Londynu i przebywał tam do 1882 roku. W Anglii stał się popularnym malarzem życia wyższych sfer. Zajął się wtedy również malowaniem na emalii. Po powrocie do Paryża przeżył gwałtowne nawrócenie. Od tego czasu poświęcił się wyłącznie malarstwu religijnemu. Jego cykl *Życie Chrystusa* oraz obrazy ilustrujące Stary Testament spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem we Francji, Anglii i Ameryce, gdzie były prezentowane za życia artysty.

²⁰⁹ *Mais nous touchait plus encore que le talent de l'artiste, ce qui achevait de faire pour nous de cette série de peintures une œuvre d'un genre spécial, dans un Salon où M. Béraud avait précisément exposé un Christ en Croix et M. de Uhde une Fuite en Égypte, c'est que nous devinions que l'art n'était ici qu'un moyen, tandis que l'objet véritable de M. Tissot ait été de ramener vivante, parmi nous, la divine personne du Christ.* (de Wyzewa, 1903g, s. 19).

²¹⁰ (de Wyzewa, 1903g, s. 22).

²¹¹ *Nous craignons bien, en tout cas, que le beau livre de M. Tissot ne convertisse personne. Ceux qui ont cessé de croire en Jésus ne verront là qu'un essai curieux de reconstitution historique, quelque chose comme une illustration, infiniment documentée et précise, de la vie d'un illuminé*

Przykładem twórcy, który z powodzeniem podjął tematykę religijną, i ostatnim wielkim malarzem życia Chrystusa był Tiepolo. Trudno byłoby porównać Tissota i dawnych malarzy, bo w swym cyklu przedstawił on sceny, których nikt wcześniej nie ilustrował. Wyzewa brał za dowód brzydoty Chrystusa pięć jego wizerunków, które przyjmował za autentyczne. Ta brzydota, którą łączył z wcześniej wspomnianym żydowskim pochodzeniem, jest świadectwem unieżenia się Boga, który pragnął przyjść na świat „pod postacią najbrzydszego z dzieci ludzkich” (*sous les traits du plus laid des enfants des hommes*). Tissot odrzucił tę tradycję. Przyjął, jak inni, że Boska natura Chrystusa musiała znaleźć swój oddźwięk w rysach jego twarzy. W malowaniu wydarzeń o charakterze nadnaturalnym pozostał wierny tradycji, ale nadmierna troska o wierność historyczną sprawiła, że ucierpiało na tym przedstawienie uczucia. Dawni malarze niewiele troszczyli się o szczegóły, ale potrafili przekazać w swych obrazach pewne wrażenie tego, co nadnaturalne. Charakteryzując ich cele artystyczne, wymieniał wśród nich dążenie do ekspresji. „Inni obdarzali emocję pięknem, niezależnie od tego, czy wynikała ona dla nich z wyrazu i ruchu postaci, czy z harmonii barw, czy też z kontrastowej gry światła i cienia”²¹².

„[...] natura [u Tissota] nie śpiewa obecności Boga. Natomiast wyśpiewuje ją w dziełach dawnych malarzy, wbrew ich niedokładności w szczegółach i tej niezdolności pogardzić dla tego, co prawdopodobne”²¹³.

Większe nadzieje na odrodzenie malarstwa religijnego wiązał Wyzewa ze sztuką Fritza von Uhdego. Zwrócił uwagę, że Uhde był właściwie malarzem paryskim. Przypomnił obrazy wystawiane w Paryżu od 1884 roku, kiedy malarz zadebiutował w Salonie na Polu Marsowym²¹⁴. Jego obrazy charakteryzowało „nieoczekiwane zmieszanie modernizmu i prostoty” (*un mélange tout à fait imprévu de modernisme et d'ingénuité*). Wśród licznie wymienionych prac Uhdego, *Zwiastowanie Pasterzom* z 1892 roku zostało uznane za jedno z najciekawszych dzieł monachijskiej Wystawy Międzynarodowej w 1892 roku. Uhde łączył w swoich obrazach religijnych „prawdę koloru lokalnego z prostotą wyrazu i głębią charakteru moralnego” (*la vérité de la couleur locale à la simplicité de l'expression et à la profondeur du caractère moral*). Wyzewa wymienił także obrazy: *Przyjdź, Panie Jezu, bądź naszym gościem* (1885), *Uczniowie w Emaus* (1885), *Ostatnia Wieczerza* (1886), *Kazanie na górze* (1887), tryptyk *Narodzenia* (1889) i *Ucieczka do Egiptu* (1890). Wcześniej Wyzewa pisał o wysokim poziomie obrazu *Chrystus wśród dzieci* i późniejszym stopniowym regresie sztuki Uhdego w stronę sentymentalizmu *Ostatniej Wieczerzy*²¹⁵. W recenzji z Wystawy Międzynarodowej w Monachium w 1896 znalazło się jedynie stwierdzenie o wielkich niespełnionych nadziejach, jakie budziła niegdyś sztuka Uhdego²¹⁶.

galiléen d'il y a dix-huit siècles. Et quant à ceux qui ont pu garder leur foi, ou qui, par un miracle plus étonnant encore, l'ont désormais reconquise, ils continueront à rêver d'un Christ qui n'est point celui-là, d'un Christ pour ainsi dire moins personnel et plus vivant, tel que, sans doute, c'était aujourd'hui chose impossible à un peintre de le figurer. (de Wyzewa, 1903g, s. 22).

²¹² *D'autres plaçaient la beauté dans l'émotion, soit qu'elle résultât pour eux de l'expression et du mouvement des figures, ou de l'harmonie des couleurs, ou du jeu contrasté de la lumière et de l'ombre.* (de Wyzewa, 1903g, s. 30).

²¹³ [...] *la nature n'y chante pas la présence d'un Dieu. Elle le chante, au contraire, dans l'œuvre de peintres anciens, malgré l'inexactitude du détail et ce fâcheux dédain de la vraisemblance.* (de Wyzewa, 1903g, s. 29).

²¹⁴ (de Wyzewa, 1893b, s. 7).

²¹⁵ Patrz s. 71.

²¹⁶ Patrz s. 75.

Wyzewa w młodości nie był zdeklarowanym ateistą, takim jak jego ojciec, ale nie był też z pewnością osobą wierzącą. Powoli zbliżał się do religii. W autobiograficznej powieści *Le cahier rouge ou les deux conversions d'Etienne Bricchet*, oraz w swoim *Dzienniku* mówił o śmierci żony jako o bezpośredniej przyczynie nawrócenia. Wspominając swoją współpracę z „Revue Wagnérienne” i „Revue Indépendante”, jako największy błąd swego środowiska wymienił zbyt dużą ufność w możliwości nauki. Idealistyczny światopogląd, popularny w kręgu Mallarmégo i Dujardina, nie oznaczał jeszcze wówczas radykalnego zerwania z pozytywizmem. Tematyka religijna wcześniej zaczęła się pojawiać w jego twórczości. *Contes chrétiens* należały do jego pierwszych prób literackich. Być może wczesne zainteresowanie obrazami Uhdego odegrało ważną rolę w rozwoju wewnętrznym Wyzewy: dowodzi tego podjęcie tematu obrazu Uhdego w jednym z opowiadań *Les disciples d'Emmaüs ou les étapes d'une conversion*, a także podkreślanie w kolejnych recenzjach zawodu, jakiego źródłem była późniejsza twórczość tego artysty²¹⁷.

O sztuce kobiet

Kwestia kobieca często pojawiała się w twórczości Wyzewy. Choć poświęcał jej sporo miejsca, problematykę praw kobiet traktował w sposób dość konserwatywny. Czytając jego artykuły publikowane na łamach „Revue de Deux Mondes”, można odnieść wrażenie, że bardziej interesowały go anegdoty, których bohaterki zapisały się w historii niezwykłym losem lub wyjątkowymi przymiotami charakteru, niż aktualna sytuacja kobiet. W roku 1908 ukazała się książka *Quelques figures des femmes aimantes ou malheureuses*, będąca zbiorem publikowanych wcześniej artykułów. Nieco poważniejszy charakter miały artykuły krytyczne, zamieszczone w opublikowanym w roku 1897 zbiorze *Écrivains étrangers. Deuxième série*, w części zatytułowanej *Littérature féministe*. Wyzewa pisał w niej między innymi o nowym gatunku powieści erotycznej (*sexualiste*)²¹⁸, który zaczął dominować w literaturze angielskiej, o angielskiej bojownicze przeciw wiwisekcji Annie Klingsford, usiłującej się woli zgładzić francuskich badaczy stosujących tę metodę²¹⁹, a także o propozycji zalegalizowania wolnych związków²²⁰. Feminizm jawił mu się jako swego rodzaju aberracja, twierdził, że stworzyły go kobiety, którym nie udało się znaleźć mężów i które postanowiły z tego powodu wziąć odwet na mężczyznach²²¹.

W okresie swej współpracy z „Gazette des Beaux-Arts” Wyzewa zamieścił w niej obszerną recenzję z Wystawy Sztuki Kobiet, w której wypowiedział szereg sądów niedających się zamknąć w wąskich ramach tego, co potocznie określa się światopoglądem konserwatywnym. Było to wydarzenie w guście epoki, poświęcone wszystkiemu, co mogło się kojarzyć z ogólnie pojętą kobiecością. Autentyczna twórczość kobiet niewiele znalazła dla siebie miejsca na tej ekspozycji. Zamiarem jej twórców było scharakteryzowanie kobiet za pomocą przedmiotów, jakie się z nimi wiążą. Pomysł ten nie wzbudził entuzjazmu Wyzewy.

²¹⁷ Po obrazie Uhdego powstały inne redakcje tego tematu autorstwa Léona Lhermitte'a, Jeana Bérauda i Jacques'a-Émile'a Blanche'a. (Delsemme, 1967, s. 40).

²¹⁸ (de Wyzewa, 1897b).

²¹⁹ (de Wyzewa, 1897f).

²²⁰ (de Wyzewa, 1897c).

²²¹ (de Wyzewa, 1897e, s. 100).

„Jakie bowiem sztuki są w szczególności kobiece, jeśli nie elegancja form, wdzięk manier, uśmiech i łzy, sztuka uwodzenia nas i okłamywania? I co znaczą najcenniejsze nawet ozdoby, suknie, kapelusze, wachlarze, biżuteria, jeśli nie pokazuje nam się ich upiękuszonych i ożywionych przez kobietę, którą ozdabiają?”²²²

Wystawa w Palais de l'Industrie przypominała, jego zdaniem, muzeum psychologii we Włoszech, którego twórcy postanowili przedstawić wszystkie władze ludzkiej duszy, eksponując przedmioty, które się z nimi wiązały. Noże i widelce reprezentowały potrzebę jedzenia, portfele — posiadania, broń — zachowania życia, gazety — bycia poinformowanym. Lepsze przykłady sztuki kobiet można było zobaczyć na ulicach Paryża. „A to, co można znaleźć w Palais de l'Industrie, to jakby idealny gabinet toaletowy, w którym kilka pokoleń kobiet, samemu pragnąc pozostać w ukryciu, pozostawiło najważniejsze ozdoby swego piękna”²²³.

Pomimo pokazania na wystawie wielu cennych przedmiotów całość wywierała wrażenie „nieco zimne, jak piękne dekoracje pozostałe po spektaklu teatralnym lub wspaniałe mieszkanie opuszczone przez właścicieli”²²⁴.

Organizatorzy podjęli pewne próby ożywienia ekspozycji: Musée Grevin wykonało z wosku grupę przedstawiającą *Rozkosze macierzyństwa* według ryciny Moreau młodszego, jednak rycina, zdaniem Wyzewy, „daje pełniejsze złudzenie życia niż piękna grupa z wosku wykonana z taką pieczołowitością” (*donne plus complètement l'illusion de la vie que ce beau groupe en cire exécuté avec tant de soin*). Następna woskowa rzeźba miała przedstawiać kobiety współczesne, ale był to już tylko obraz historyczny, „mody bowiem szybko się u nas zmieniają i gdy nadchodzi zima, nic nie jest bardziej niemodne niż to, co było modne zimy poprzedniej”²²⁵.

Styl roku 1892 to styl Ludwika XVI z domieszką innych stylów historycznych. Eksploatowanie wytartych wzorów historycznych, choć charakterystyczne dla sztuk dekoracyjnych, zdawało się świadczyć o głębszym kryzysie sztuki. „Pewien wykształcony i światowy Dahomejczyk, którego spotkałem w ubiegłym roku, powiedział mi, że nasze salony, a nawet nasze ulice ze swą różnorodnością stylów, mód i równoczesnym brakiem nowości dają wrażenie owych balów maskowych, na których można zjawić się wyłącznie w stroju historycznym lub egzotycznym”²²⁶.

Na wystawie pokazano również dzieła paryskich fryzjerów: sześćdziesiąt sześć fryzur od starożytności do czasów Napoleona III na głowach sześćdziesięciu sześciu woskowych figur. Ta niezwykła prezentacja również budziła mieszane uczucia. Przeniesienie wzorów znanych z dawnej sztuki w świat figur woskowych Musée Grevin zostało uznane za zabieg niestosowny.

²²² *Car quels sont proprement les arts de la femme, sinon l'élégance des formes, la grâce des manières, le sourire et les larmes, et l'art de nous séduire, et l'art de nous tromper? Et que signifient les ornements les plus précieux, les robes, les chapeaux, les éventails, si l'on ne nous les montre pas embellis et vivifiés par une femme qui s'en pare?* (de Wyzewa, 1892b, s. 368).

²²³ *Et ce qu'on trouvera seulement au Palais de l'Industrie, c'est quelque chose comme un cabinet de toilette idéal, où plusieurs générations de femmes auraient déposé, sans consentir à s'y faire voir elle-mêmes, les principaux ornements de leur beauté.* (de Wyzewa, 1892b, s. 368).

²²⁴ [...] *un peu froid, comme des beaux décors après une pièce jouée, ou de beaux appartements après le départ de maître de la maison.* (de Wyzewa, 1892b, s. 368).

²²⁵ [...] *car le modes vont vite chez nous, et rien n'est plus démodé, lorsque vient l'hiver, que les modes de l'hiver précédent.* (de Wyzewa, 1892b, s. 370).

²²⁶ *Un Dahoméen érudit et mondain, que je rencontré l'année dernière, me disait que nos salons et même nos rues, avec la variété de style de nos modes et leur manque absolue de nouveauté, lui donnaient l'impression de ces redoutes parées, où l'on doit venir, de rigueur, dans un accoutrement historique ou géographique.* (de Wyzewa, 1892b, s. 370).

„Dopiero po wyjściu z tej sali, w której sześćdziesiąt sześć młodych kobiet przywodziło mnie do ziemi swym nieruchomym wzrokiem, dopiero wówczas mogłem zastanowić się nad rozwojem sztuki kobiecej fryzury w ciągu ostatnich dwustu lat. Rozwojem szczególnym, przypominającym owe *montagnes russes*, kolejki w wesołych miasteczkach, w których młode damy krzyczą ze strachu i rozkoszy. Od dwustu lat fryzura kobieca zdaje się nieustannie wspinać i opadać — widać jak z roku na rok jest upinana coraz wyżej na głowach kobiecych, staje coraz bardziej masywna i imponująca, aż do momentu, kiedy znowu opada tylko po to, by wznieść się na nowo”²²⁷.

Oprócz figur woskowych na wystawie znalazły się także obrazy i wizerunki wykonane w innych technikach. Dioramy Théophile'a II Poilpota, świetny dokument ukazujący modę od 1790 do 1867 roku, nie budziły jednak entuzjazmu: „za dużo w nich wysiłku, brak naturalności, można sobie zadawać pytanie, czy ma się przed sobą dzieło sztuki czy dokument, w końcu ma się ochotę odejść, aby popatrzeć na kilka dawnych obrazów niemających jakichkolwiek dokumentalnych ambicji, które sprawiają oczom większą przyjemność i więcej mówią”²²⁸.

Więcej mówiły o modzie dawne ryciny. Współczesne nie mogły się równać z tymi z okresu Restauracji. „Te dzisiejsze ryciny przedstawiające modne stroje! Wiem dobrze, że w zamian mamy niektóre obrazy i pastele naszych młodych mistrzów Salonów, wszystkie te obrazy, które wydają się tak ładne w maju, w lipcu, gdy ogląda się je ponownie, zdradzają już swoją nieświeżość, a następnej wiosny budzą politowanie. Nie są niczym innym, jak pokazami mody, i nasze Paryżanki za takie je uważają. A zarazem o ileż więcej jest sztuki, życia, rysunku i barwy w rycinach z 1825 roku, które ofiarowały w nagrodę swym prenumeratorkom »Conseillère des Demoiselles« lub »Guirlande des Dames«!”²²⁹

Lepsze wrażenie wywierała ekspozycja dawnych portretów kobiet. Ich zaletą był odblask emocji, jaką odczuwali ich twórcy w obecności swoich modelek. Pisząc o autorach najlepszych, jego zdaniem, wizerunków kobiet w dziejach sztuki, Wyzewa obok Rafaela wymienił Elisabeth Vigée-Lebrun i „pewną starszą damę, uczennicę Gérarda, której nazwiska zapomniał”.

Wśród artystek wystawiających swe prace zostali wyliczeni jednym tchem: Marie-Louise Bing, Gillot, Gaida, Brenot, Vapereau, Valentine-Marie-Amélie-Jeanne de Bien-

²²⁷ *Et c'est seulement quand je suis sorti de cette salle, où les soixante-six jeunes femmes m'attraient de leur regard immobile, c'est alors seulement que j'ai pu songer aux évolutions de l'art de la coiffure féminine en France, depuis deux cents ans. Évolutions singulières; elles rappellent le mouvement de ces montagnes russes qui font crier de peur et de plaisir les jeunes filles, dans les foires. Car depuis deux cents ans la coiffure féminine apparaît toujours en train de monter ou de descendre: on la voit d'année en année s'élever, devenir plus massive et plus imposante, sur la tête des femmes, jusqu'à un moment où elle redevient très basse, mais pour se relever de nouveau.* (de Wyzewa, 1892b, s. 370-71).

²²⁸ [...] *on y sent trop l'apprêt, le manque de naturel; on se demande si l'on a devant soi une œuvre d'art ou un document; et, pour finir, on s'en va regarder quelque vieux tableau sans prétention documentaire, qui fait plus de plaisir aux yeux et renseigne davantage.* (de Wyzewa, 1892b, s. 372).

²²⁹ *Et les gravures de modes d'aujourd'hui! Je sais bien que nous avons, pour les remplacer, les tableaux et pastels de certains de nos jeunes maîtres des Salons, toutes ces peintures qui paraissent si jolies en mai, qui déjà semblent un peu défraîchies quand on les revoit en juillet, et qui font pitié quand on les revoit au printemps suivant. Ce ne sont rien de plus que des images de modes: et nos Parisiennes ne l'entendent pas autrement. Mais tout de même, combien plus d'art, de vie, et de dessin et de couleur, dans ces vignettes de 1825, que la »Conseillère des Demoiselles« ou la »Guirlande des Dames« offraient en prime à leurs abonnées!* (de Wyzewa, 1892b, s. 372).

court, Nutter, Béraldi, Maciet, Perrine Viger-Duvigneau, Maria Lacroix, Krafft, Calot, Lécuyer, Bucquît, Feuardent, Desmottes. Większości z tych nazwisk nie podaje żaden słownik artystów.

Najbardziej oryginalną częścią wystawy była ekspozycja przedmiotów, które służyły ozdobie kobiet w różnych epokach, a więc biżuterii, wachlarzy, zegarków, głównie z drugiej połowy XVIII wieku. Bardzo podobały się Wyzewie dzieła sztuki ludowej. Wymienił interesujące elementy strojów z Europy Środkowo-Wschodniej z kolekcji Cesarskiego Muzeum Przemysłowego w Wiedniu. Zdawał sobie już wówczas sprawę z tego, że była to sztuka skazana na zagładę. „Niestety! To wszystko zaprezentowane w szafie wywołuje smutne wrażenie i wkrótce powędruje do szafy na stałe, bowiem moda naszych z naszych sklepów z konfekcją dociera aż do odległych prowincji nad Adriatykiem. Nigdy nie zapomnę, jak asystowałem, pięć czy sześć lat temu, przy pojawieniu się roweru w jednej z wiosek w Karpatach. Bliska jest chwila, gdy w całej Europie nie będzie ani jednej kobiety, która nie ubierałaby się według ostatniego katalogu magazynu Bon Marché”²³⁰.

Oprócz muzeum wiedeńskiego wymienione zostały: Muzeum Przemysłowe we Lwowie, które pokazało ekspozycję „wspaniałych strojów polskich”, Towarzystwo Popierania Koronek Ludowych z Pragi, Węgierski Związek Sztuk Zdobniczych z Pesztu, Muzeum Handlowe z Wiednia, a przede wszystkim kolekcja doktora Figdora z Wiednia, *clou* wystawy, zawierająca około stu przedmiotów wykonanych dla kobiet lub przez nie, najdawniejsze z nich pochodzą z XIV wieku. Wymienione zostały również obiekty z kolekcji Léona Dru i Guillemin. Stroje kobiece z kolekcji Muzeum Kolonialnego stały się kolejną okazją do smutnej refleksji na temat przemian kulturowych, które Wyzewa uznawał za nieuniknione.

„Jak długo jeszcze kobiety z Nossi-Bé, z Diego-Suarez, z Kongo będą nosić swoje suknie i kapelusze, które tak świetnie przyozdabiają ich naiwne piękno? Znam już sklepy z konfekcją na Friedrichstrasse w Berlinie, które mają swe filie w środku Afryki.

Również Stowarzyszenie Tradycji Ludowych zajęło jedną salę. Wystawia ono tu stroje kobiece, biżuterię, przedmioty codziennego użytku, wszystko trochę przypadkowe. Dział zabawek jest zwłaszcza ciekawy. Widziałem słodkie laleczki z szyfonu, które, doskonale to rozumiem, zaspokoilyby potrzeby artystyczne dzieci chłopskich w Szampanii, znam małe Paryżanki, które bawiłyby się nimi co najmniej przez dwa dni. Czy jednak Stowarzyszenie Tradycji Ludowych, zamiast pokazywać prowincjonalne produkty, nie powinno zająć się poważnie ukrywaniem naszych produktów paryskich przed wzrokiem mieszkańców prowincji? Czy nie powinno, choć niezbyt kocha w rzeczywistości tradycje ludowe, zająć się przede wszystkim podtrzymaniem ich istnienia w warstwie ludowej i walczyć przeciw unifikacji języków, obyczajów i strojów, która dokonuje się na całym świecie? Przypuśćmy, że udałoby się mu doprowadzić do zamknięcia jednej linii kolejowej w jakiejś naszej prowincji, czy nie byłby to rezultat bardziej interesujący niż kolekcjonowanie dla naszej rozrywki tradycji i legend, wszystkiego, co traci jakikolwiek czar, jeżeli zostanie wyjęte z miejsca, w którym powstało, po to, by zostać opublikowanym w gazetach. Ach! Jak wspaniałym czło-

²³⁰ *Hélas! tout cela n'en fait pas moins un effet assez triste, ainsi rangé dans une armoire; et bientôt cela même cessera d'exister ailleurs que dans des armoires: car la mode de nos maisons de confection est en train de d'envahir jusqu'aux lointaines provinces de l'Adriatique, et je n'oublierai jamais que j'ai assisté, il y a cinq ou six ans, à l'introduction du vélocipède dans un villages des Carpathes. Le moment est prochain où dans l'Europe entière il n'y aura plus une femme qui ne s'habille suivant le dernier catalogue des magasins du Bon Marché.* (de Wyzewa, 1892b, s. 378).

wiekami byłby ten, kto poświęciłby swe życie ożywieniu i rozpowszechnieniu wśród ludu wiary we wróżki!²³¹

Autentyczna twórczość kobiet prezentowana na wystawie została potraktowana marginesowo i sam jej dobór nawet osobom o konserwatywnych poglądach musiał się wydać kuriozalny. Wyzewa wymienił wachlarz i dwa parawany hrabiny de Grefuhle, tapiserię hrabiny de Mouchy, dwa mszały, jeden pani Chaudé (Henriette Amélie Chaudet?), drugi pani de Curnieu. Skrótowe uwagi na temat malarstwa na wystawie dotyczyły głównie tego, czego na niej zabrakło.

Artystkom dawnym został poświęcony jeden z rozdziałów *Peintres de jadis et d'aujourd'hui* zatytułowany *Zapomniane (Les oubliées)*²³². Wyzewa pragnął przypomnieć Rosalbę Carrierę, Elisabeth Vigée-Lebrun i Angelikę Kaufmann. Żadna z nich nie wydawała mu się nowatorką, kroczyły dawno odkrytą drogą, nie aspirując do odegrania wyjątkowej roli, co w oczach Wyzewy świadczyło o ich wartości²³³. Potrafiły zachować w sztuce swoją kobiecość, zwłaszcza Rosalba Carriera i Elisabeth Vigée-Lebrun — uznał to za bardzo istotne, tak że nawet pewne niedostatki techniki nie były w stanie popsuć ogólnego wrażenia, jakie sprawiają ich obrazy. Podziw Wyzewy budziły cechy ich charakteru, które wywierały piętno zarówno na ich sztuce, jak i życiu, były bowiem „nieprzyjazne wszelkiej afektacji, a przesadnej skromności bardziej niż czemukolwiek innemu” (*ennemies, en un mot, de toutes les affectations, mais de l'affectation d'austérité plus encore que des autres*)²³⁴.

Ich współcześni nie oczekiwali od tych artystek tego, czego oczekiwano od prac mężczyzn, ale admiirowali ich cechy kobiece i to również, można się domyślać, było jedną z przyczyn ich sukcesu²³⁵. Angelika Kaufmann, przedstawiając się pod postacią westalki, dała wyraz nieco męskiemu charakterowi swego malarstwa, ale już obraz, na którym widać młodą kobietę witającą personifikację Malarstwa i żegnającą postać symbolizującą Muzykę, był wolny od niepotrzebnej troski o naśladowanie cech męskich²³⁶.

²³¹ *Combien de temps encore les femmes de Nossi-Bé, de Diego-Suarez, du Congo, continueront-elles à porter ces robes et ces chapeaux dont s'arrange si bien leur native beauté? Je connais déjà des maisons de confection de la Friedrichstrasse, à Berlin, qui ont des succursales au centre de l'Afrique.*

La Société des traditions populaires s'est également réservé une salle. Elle y a exposé des costumes féminins, des bijoux, des objets de ménage, des jouets, le tout provenant un peu de droite et de gauche. Le section des jouets, en particulier, est très curieuse. J'y ai vu de délicieuses poupées en chiffons dont je comprends à merveille qu'elles suffisent aux besoins artistiques de petites campagnes champenoises: je sais des petites Parisiennes qui s'en amuseraient au moins deux jours. Mais est-ce que la Société des traditions populaires, au lieu de nous montrer ces produits provinciaux, ne devrait pas s'occuper sérieusement de cacher aux gens des provinces la vue de nos produits parisiens? Est-ce qu'elle ne devrait pas, pour peu qu'elle aime en vérité les traditions populaires, mettre tout en œuvre pour les maintenir dans le peuple, et lutter en leur nom contre unification de langues, des mœurs et des costumes, qui est en train de s'accomplir dans le monde entier? A supposer même qu'elle n'arrive à rien de plus qu'à empêcher l'ouverture d'une seule ligne de chemin de fer, dans quelque-une de nos provinces, ne serait-ce pas là un résultat plus intéressant que de collectionner, pour notre divertissement, des traditions et des légendes, toutes choses qui cessent d'avoir aucun charme dès qu'on les sort de leur lieu d'origine, pour les imprimer dans les journaux. Ah! l'homme admirable qui voudrait consacrer sa vie à raviver ou à répandre dans le peuple la croyance aux fées! (de Wyzewa, 1892b, s. 379)

²³² (de Wyzewa, 1903l, s. 178-192).

²³³ (de Wyzewa, 1903l, s. 177).

²³⁴ (de Wyzewa, 1903l, s. 179).

²³⁵ (de Wyzewa, 1903l, s. 183).

²³⁶ (de Wyzewa, 1903l, s. 180).

Innymi zapomnianymi artystkami, których twórczością Wyzewa pragnął zainteresować publiczność, były Johanne Koerten Block, mistrzyni w tworzeniu konturowych sylwetek wycinanych z czarnego papieru²³⁷, Marie Sybille Merian, autorka naukowych wizerunków owadów²³⁸, i Rachel Ruysch, malująca „fotograficzne” martwe natury. Wyzewa zwraca uwagę na rozległość zainteresowań pierwszej z nich, wspomina, że zanim poświęciła się ona wycinankom, zajmowało ją między innymi tworzenie postaci i owoców z wosku oraz grawerowanie kryształów²³⁹.

Nie starczyło mu miejsca na omówienie innych artystek, które również jego zdaniem zasługiwały na uwagę: Anny Wasser, Henriette Wolters, Marii van Oosterwyck, Alidy Withoos, Sophie Chéron, Anny StréSOR, Catherine Perrot i malującej w manierze Halsa Judith Leister²⁴⁰. Ten pokaz erudycji miał być może zrównoważyć negatywną opinię Wyzewy o niemal wszystkich artystkach nowoczesnych poza jedną.

Twórczość Berthe Morisot stała się przedmiotem osobnego szkicu napisanego w marcu 1891 roku i przedrukowanego w zbiorze *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*²⁴¹. Pisząc o niej, ponownie utyskiwał na brak artystek, które w swej sztuce potrafiłyby dać wyraz „kobiecu widzeniu” (*vision de femmes*), i na uleganie męskiemu sposobowi patrzenia, jaki starały się sobie przyswoić.

„[...] miałyby się ochęć uważać je za artystki, gdyby nie niemiłe wrażenie sztuczności i kłamstwa, które zawsze się czuje w obliczu ich malarstwa. Coś zawsze dźwięczy w nim fałszywie, cokolwiek by zrobiły. Czuje się, że widzenie świata takim, jakim go malują, nie jest dla nich naturalne, i że oddały swoje sprawne ręce cudzemu widzeniu. Czyż nie podobne wrażenie wywołują dzieła, tak doskonałe zarazem, współczesnych malarzy japońskich, którzy wierzą, że powinni przystosować swoje widzenie do całkiem dla nich nowych praw naszej zachodniej perspektywy?”²⁴².

„Kobiece widzenie”, takie, jakie można dostrzec w obrazach Rosalby Carryery lub portretach Vigée-Lebrun, to „widzenie świata, które odczuwamy jako bardzo różne od naszego, lżejsze, bardziej płynne i miękkie, takie prawie, jak powinno się patrzeć oczami kobiety”²⁴³. Impresjonizm stał się kierunkiem szczególnie odpowiednim dla kobiet artystek. Jest on kobiecy ze swej natury, bo to właśnie kobiety mają skłonność do poruszania się po powierzchni rzeczy, a nie drażenia ich do sedna, podobnie jak twórcy impresjonistyczni²⁴⁴. „Tylko kobieta miała prawo uprawiać system impresjonistyczny” (*seul une femme avait le droit de pratiquer le système impressioniste*)²⁴⁵. Berthe Morisot była uczennicą Maneta — malarza kontynuującego, zdaniem

²³⁷ (de Wyzewa, 1903l, s. 184–185).

²³⁸ (de Wyzewa, 1903l, s. 186–187).

²³⁹ (de Wyzewa, 1903l, s. 186).

²⁴⁰ (de Wyzewa, 1903l, s. 191–192).

²⁴¹ (de Wyzewa, 1903i, s. 213).

²⁴² [...] *on serait tenté de les considérer comme des artistes, n'était une fâcheuse impression d'artifice et de mensonge qu'on éprouve toujours devant leur peinture. Quelque chose y sonne faux, quoi qu'elles fassent. On sent qu'il ne leur est pas naturel de voir le monde tel qu'elles le peignent, et qu'elles ont mis leur très habile main au service des yeux d'autrui. N'est-ce pas une impression analogue que nous font éprouver ces œuvres, cependant si parfaites, des peintres japonais contemporains, qui ont cru devoir accommoder leur vision aux lois, pour eux toutes nouvelles, de notre perspective occidentale?* (de Wyzewa, 1903i, s. 214). Podobny sąd został wyrażony także w (de Wyzewa, 1903l, s. 181–184).

²⁴³ [...] *une vision du monde que nous sentons très distincte de la nôtre, plus légère, plus flottante, plus douce, telle, à peu près, qu'elle doit exister dans les yeux d'une femme.* (de Wyzewa, 1903i, s. 213).

²⁴⁴ (de Wyzewa, 1903i, s. 216).

²⁴⁵ (de Wyzewa, 1903i, s. 216).

Wyzewy, tradycję malarstwa dawnego. „Nic bardziej zajmującego, jak porównanie jej dawnych obrazów z wykonywanymi w tym samym czasie przez jej profesora, Maneta, człowieka z pewnością najmniej predysponowanego do uprawiania impresjonizmu. Przy tym najbardziej podobnego ze wszystkich mistrzów współczesnych do dawnych mistrzów, najbardziej żywiołowego, najbardziej myślącego, najsilniej przejętego intymnym pięknem ciała, pięknem, którego trzeba długo pożądać, nim w końcu zgodzi się nam ono objawić. Pod na pozór szkicowym charakterem obrazów Maneta można wyczuć upartą pracę, upartą walkę, walkę z naturą w każdej chwili, i dwadzieścia szlachetnych cech artystycznych, których chciałoby się, by nie zaprzepaściło niemożliwe pragnienie zatrzymania wrażenia, jakie wywołuje jedno spojrzenie”²⁴⁶.

Na czym zatem polega odmiennosc widzenia Berthe Morisot od widzenia Maneta? Manet nie stronił w swoich obrazach od ukazywania brzydoty i goryczy. „U pani Morisot przeciwnie, góruje wrażenie, swobodne i doskonałe, wyrażane środkami najpewniejszymi i najdelikatniejszymi. Ale wrażenie tak oryginalne, tak żywe, tak lekkie, tak świeże i naturalne, że rzeczywiście nie pragnie się niczego innego, wrażenie, którego czar z dnia na dzień odczuwa się coraz mocniej, jak perfumy, które, w miarę jak nasycają przedmioty, wydzielają coraz żywszy i bardziej subtelny zapach”²⁴⁷.

Twórczość Berthe Morisot bardziej była doskonałą kontynuacją sztuki XVIII wieku, zwłaszcza twórczości François Bouchera, niż przykładem impresjonizmu uprawianego przez „szkołę Maneta”. We wspomnianej już recenzji Wystawy Sztuki Kobiet pisał: „Są także obrazy i rzeźby. Wszystkie wydały mi się czarujące, jak przystało na dzieła kobiet. Żadne jednak nie pocieszyło mego żalu spowodowanego brakiem w tej ekspozycji kobiet malarzek artystki o geniuszu subtelnym i delikatnym, pani Berthe Morisot, jedynej kobiety moim zdaniem, jaka kiedykolwiek wniosła do sztuki coś naprawdę kobiecego. Oczywiście nie znalazłaby swego miejsca w tej sali wśród zręcznych imitatorek panów Bouguereau i Gervexa, lecz raczej z drugiej strony wielkiego Salonu honorowego, w salach, w których zostały zgromadzone relikwie sztuki kobiecej XVIII wieku. Jej łagodne i dyskretne harmonie nie pochodzą z naszych czasów — tłumaczą one ten sam sen, który nawiedzał duszę Watteau, lecz tłumaczą językiem mniej namiętym, nie tak pogłębionym, bardziej błyskotliwym, językiem kobiety”²⁴⁸.

²⁴⁶ *Rien ne curieux comme de comparer ses peintures d'autrefois avec celles que tentait au même moment son professeur Manet, l'homme certes le moins fait pour la pratique de l'impressionisme. Étant de tous les maîtres contemporains le plus pareil aux vieux maîtres, le plus vigoureux, le plus réfléchi, le plus épris de l'intime beauté des chairs, beauté qu'il faut détruire longtemps pour qu'enfin elle consente à se révéler. Sous l'apparent caractère d'esquisses des peintures de Manet, on sent le travail acharné, la lutte acharnée, la lutte de tous instants avec la nature, et vingt nobles qualités artistiques que l'on aimerait seulement à ne pas voir entravées par l'impossible désir de fixer l'impression d'un coup d'œil.* (de Wyzewa, 1903i, s. 217)

²⁴⁷ *Chez Mme Morizot[sic!], au contraire, c'est l'impression qui s'épanouit, aisée et parfaite, traduite par les moyens le plus sûrs et le plus délicats. Mais une impression si originale, si vive, si légère, si fraîche et si naturelle, que l'on ne songe en vérité jamais à demander autre chose; une impression dont le charme, de jour en jour, se fait sentir plus intense, comme ces parfums qui, à mesure qu'ils imprègnent les objets, dégagent une odeur plus vive et plus nuancée.* (de Wyzewa, 1903i, s. 217)

²⁴⁸ *Il y a aussi des peintures et des sculptures. Toutes m'ont paru charmante, comme il sied à des œuvres de femmes. Aucune pourtant ne m'a consolé de n'avoir point trouvé là, dans cette exposition de femme-peintres, une artiste d'un fin et délicat génie, Mme Berthe Morizot [sic!], la seule femme, à mon avis, qui ait jamais apporté dans l'art quelque chose de vraiment féminin. Sa place, d'ailleurs, n'aurait pas été dans cette salle, parmi les habiles imitatrices de M. Bouguereau et de M. Gervex, mais là-bas, de l'autre côté du grand Salon d'honneur, dans les cabinets où sont exposés les reliques de l'art féminin du XVIIIe siècle. Car ses douces et discrètes harmonies ne sont pas de notre temps:*

Artystka nie tylko nie uległa „męskiemu widzeniu”, ale potrafiła zdobyć się na widzenie własne²⁴⁹. Wyzewa zatem pośrednio stwierdzał jej odejście od „obiektywnego” widzenia realistycznego i impresjonistycznego. Świat jawił jej się jako elegancki spektakl pozbawiony cieni, „harmonia niuansów, form lekkich i ruchliwych” (*une harmonie de nuances claires, des formes légères et mobiles*). Najistotniejszą zaletą było zawarte w jej sztuce życie duszy, wyrażone lepiej niż życie ciała. Berthe Morisot była również najdoskonalszą wśród muzyków malarstwa współczesnego. Kształt i barwa są u niej doskonale dostosowane do ekspresji postaci. Impresjonistom Wyzewa odmawiał istotnego wpływu na współczesną sztukę. Natomiast „Wszyscy ci malarze, którzy dziś wypełniają Salony malarstwa jasnego, inspirują się nie p. Manetem, p. Monetem czy p. Renoirem, ale panią Morisot. Jej czar wydał im się prostszy, naturalniejszy, łatwiejszy do uchwycenia. Zrobili wszystko, co było w ich mocy, aby go przyswoić, nie rozumiejąc, że stali się subtelnym wytworem widzenia, do którego ich oczy zupełnie nie są zdolne”²⁵⁰.

Jej ostatnie prace różniły się od wcześniejszych. Zwracały uwagę dążenie do prostoty, miękkie harmonie, lepsze osadzenie postaci w otoczeniu, mocniejszy rysunek. Wyzewa zinterpretował te cechy jej twórczości jako zwrot ku sztuce „męskiej”. „Jak bardzo sztuka ta zostawia w tyle wdzięczne dziecięce zabawy angielskich ilustratorów!” (*Comme cet art laisse loin derrière lui les gracieuses enfantillages des illustrateurs anglais!*)²⁵¹. Obrazy Berthe Morisot to impresje, „ale impresje oka najbardziej predysponowanego, by je uchwycić, najdelikatniejszego, najpewniejszego i najbardziej doświadczonego”. Żadna doskonała sztuka nie mogła, w jego mniemaniu, podobać się zbyt szerokiej publiczności, nic dziwnego zatem, że sztuka Berthe Morisot jest znana tylko nielicznym. „Publiczność zaledwie zna jej nazwisko, a jej sztuka, w której oryginalność i doskonałość techniczna łączą się z rzadko spotykaną przyjemnością sprawianą oczom, ta sztuka delikatna i silna jest doceniana tylko przez niewielu interesujących się [sztuką], podczas gdy publiczność zachwyca się bardziej lub mniej zakamuflowanymi naśladownictwami. To nie do dzisiejszych mężczyzn ani nawet kobiet zwraca się sztuka pani Morisot. Nikt nie może odczuć całego jej piękna, jeśli nie zrozumie instynktownie, że istnieje wyższa elegancja niż ta, która panuje w modzie angielskiej, że dyskrecja jest zaletą w sztuce tak samo jak w każdej innej rzeczy i że dziwactwo nie stanowi bynajmniej niezbędnego warunku oryginalności”²⁵².

elles traduisent dans un langage moins passionné, moins profond, plus chatoyant, dans un langage de femme. (de Wyzewa, 1892b, s. 380).

²⁴⁹ (de Wyzewa, 1903i, s. 215).

²⁵⁰ *Tous ces peintres qui, aujourd'hui, remplissent nos deux Salons de peintures claires, ce n'est point de Manet, ni de M. Monet, ni de M. Renoir, c'est de Mme Morizot [sic] qu'ils se sont inspirés. Son charme leur a paru plus simple, plus naturel, plus facile à saisir. Et ils ont fait ce qu'ils ont pu pour se l'approprier, sans comprendre qu'il était le subtil produit d'une vision dont leurs yeux n'étaient point capables.* (de Wyzewa, 1903i, s. 219).

²⁵¹ (de Wyzewa, 1892b, s. 220).

²⁵² *A peine si le public connaît son nom; et son art, qui, au mérite de l'originalité et à celui d'une extrême perfection technique, joint encore le rare mérite d'être un enchantement pour les yeux, cet art doux et fort n'est toujours apprécié que d'un petit nombre de curieux, tandis que le public en admire, en tous pays, la contrefaçon plus ou moins déguisée. Aussi bien ce n'est point aux hommes de notre temps, ne même aux femmes que s'adresse l'art de Mme Morizot [sic]. Nul n'en peut sentir toute la beauté s'il ne comprend d'instinct qu'il y a une élégance supérieure à celle des modes anglaises, que la discrétion est une qualité en art comme en toute chose, et que la bizarrerie n'est point une condition obligée de l'originalité.* (de Wyzewa, 1903i, s. 220)

The first part of the book is devoted to a study of the historical development of the concept of the state. It begins with a discussion of the early forms of political organization, such as the city-state and the feudal state, and then moves on to the modern state. The author argues that the modern state is a product of the process of centralization and the emergence of a permanent bureaucracy. This process is described as a 'revolution' in the sense that it fundamentally changed the nature of political power. The author also discusses the role of the state in the development of capitalism and the industrial revolution. The second part of the book is devoted to a study of the historical development of the concept of the nation. It begins with a discussion of the early forms of national identity, such as the city-state and the feudal state, and then moves on to the modern nation. The author argues that the modern nation is a product of the process of centralization and the emergence of a permanent bureaucracy. This process is described as a 'revolution' in the sense that it fundamentally changed the nature of political power. The author also discusses the role of the nation in the development of capitalism and the industrial revolution.

The third part of the book is devoted to a study of the historical development of the concept of the state. It begins with a discussion of the early forms of political organization, such as the city-state and the feudal state, and then moves on to the modern state. The author argues that the modern state is a product of the process of centralization and the emergence of a permanent bureaucracy. This process is described as a 'revolution' in the sense that it fundamentally changed the nature of political power. The author also discusses the role of the state in the development of capitalism and the industrial revolution. The fourth part of the book is devoted to a study of the historical development of the concept of the nation. It begins with a discussion of the early forms of national identity, such as the city-state and the feudal state, and then moves on to the modern nation. The author argues that the modern nation is a product of the process of centralization and the emergence of a permanent bureaucracy. This process is described as a 'revolution' in the sense that it fundamentally changed the nature of political power. The author also discusses the role of the nation in the development of capitalism and the industrial revolution.

Narody i sztuka

Sztuka niemiecka

Początek lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia był dla Wyzewy okresem wielkich zmian w życiu osobistym²⁵³. Jednym z jego znajomych, jeszcze z czasów fascynacji Wagnerem, był baron Benjamin Crombez (1832–1902), belgijski przedsiębiorca, kolekcjoner dzieł sztuki i „odrobinę wizjoner”. Wyzewa od czasu do czasu służył mu radą jako rzeczoznawca malarstwa. Crombez pewnego dnia pokazał Wyzewie portret autorstwa belgijskiego malarza Félix Terlindena, przedstawiający jego córkę. Jej wizerunek sprawił na nim tak wielkie wrażenie, że postanowiono zaaranżować spotkanie; odbyło się ono latem 1892 roku. Wyzewa początkowo pragnął poślubić Adèle, najstarszą z trzech córek Terlindena, lecz ona nie podzieliła jego uczuć i w kwietniu 1893 roku wyszła za mąż. Wyzewa szybko znalazł inny przedmiot miłości, stała się nim najmłodsza siostra Adèle, Marguerite. Był w tym czasie uwikłany w romans, który co prawda nie pokrzyżował jego planów matrymonialnych, ale kosztował go utratę przyjaźni Maurice’a Barrèsa. Żona oficera, z którą Wyzewa był związany, spodziewała się dziecka, o całej sprawie dowiedzieli się również rodzice Marguerite²⁵⁴. Wyzewa poszukiwał wsparcia duchowego i rady u żony Barrèsa, co stało się pretekstem do fałszywych pogłosek rozpuszczanych przez Charles’a Maurrasa, że Wyzewa chwalił się, jakoby był jej kochankiem. Matka dziecka Wyzewy zdołała jednak przekonać swojego męża, że to on jest ojcem, i zdecydowała się usunąć z życia Teodora. Jego ślub z Marguerite Aline Augustine Ghislaine Terlinden odbył się w Brukseli 15 stycznia 1894.

Pod koniec współpracy z Édouardem Dujardinem w „Revue Indépendante” Wyzewa nawiązał kontakty z innymi pismami paryskimi, przede wszystkim z „Revue des Deux Mondes”, w którego redakcji pracował już wówczas Ferdinand Brunetière. Pierwszy artykuł Wyzewy ukazał się w tym piśmie we wrześniu 1889 roku. Konserwatywny profil ideowy pisma odpowiadał naturze jego przemian światopoglądowych. Wyzewa miał pozostać związany z „Revue” niemal do śmierci, ostatni tekst opublikował w kwietniu 1917 roku. Pisał przede wszystkim o literaturze, choć przeglądając tytuły artykułów, można uwierzyć, że, jak wspominał później, jego pierwszy artykuł był poświęcony tak odległemu od jego zainteresowań tematowi, jak zalety wiatraków

²⁵³ (Delsemme, 1967, s. 50).

²⁵⁴ (Delsemme, 1967, s. 53), (Duval, 1961, s. 96).

o konstrukcji żelaznej. W bibliografii sporządzonej przez Elgę Liverman Duval *Młodość Beethovena* sasiaduje z *Oflarą Napoleona: królową Etrurii, Korespondencja Edgara Poe z Próbą odrodzenia frenologii*. Głównym zadaniem Wyzewy w „*Revue des Deux Mondes*” był jednak przegląd literatur europejskich²⁵⁵. W tym samym czasie opublikował także swój pierwszy artykuł w „*Gazette des Beaux-Arts*”, w której potem regularnie pisywał przez ponad pięć lat. Jego artykuły dotyczyły w dużej mierze sztuki i literatury jej poświęconej w krajach, które mogły być postrzegane za największych rywali Francji w sferze artystycznej, to jest w Niemczech i w Anglii.

Młodzieńcza fascynacja Wagnerem w dużym stopniu tłumaczy późniejsze zainteresowanie Wyzewy kulturą niemiecką²⁵⁶. Nie ulegał bezkrytycznemu uwielbieniu dla sztuki niemieckiej, wręcz przeciwnie, nieraz miał jej wiele do zarzucenia, zwłaszcza sztuce współczesnej. Ze szczególnym upodobaniem zajmował się dawną sztuką niemiecką.

W przedmowie do wydanego w 1891 roku tomu poświęconego wielkim malarzom Niemiec, Francji, Hiszpanii i Anglii twierdził, że rolą dawnego malarstwa niemieckiego, w przeciwieństwie do dawnego malarstwa innych krajów europejskich, nie było przygotowywanie późniejszego malarstwa klasycznego, czyli nowożytnego. Ten wczesny okres uznał za najdoskonalszą formę sztuki niemieckiej²⁵⁷. Rozdział poświęcony sztuce dawnej w późniejszej pracy *Chez les Allemands* zaczyna się od nieco poetyckiego wyjaśnienia, dlaczego warto się nią zajmować. „sztuka włoska jest sztuką zimy: ośniewająco sztuczna, pełna niezrównanych odkryć i symboli, lecz latem pragniemy sztuki naiwnej i szczerzej, którą możemy zachwycać się, nie myśląc zarazem o naszej własnej wyższości. Tylko w Niemczech znalazłem taką sztukę”²⁵⁸.

Niemcy byli zatem zdolni tworzyć sztukę szczerą, prawdziwą, pozbawioną blichtru, ale również aspiracji intelektualnych. Sąd ten dotyczył głównie sztuki średnio-wiecznej i renesansowej. Jej prawda nie była prawdą naukową, obiektywną, prawdą, mogącą być podstawą jakiegoś tradycyjnie pojmowanego realizmu, którego rozwój napotykał w Niemczech wiele przeszkód. Niemcy, zdaniem Wyzewy, nie umieli, wręcz nie lubili patrzeć. Stąd przede wszystkim brała się niedoskonałość ich dawnej sztuki w porównaniu ze sztuką Włochów i Flamandów.

„Nigdy żadnej rasie nie brakowało tak bardzo cech, których wymaga malarstwo. W XIV wieku Niemcy, podobnie jak dzisiaj, nie potrafili patrzeć na rzeczy, zwracając uwagę na barwę i szczegóły. [...] Aż do początku XVI wieku malarze niemieccy zdają się nie dostrzegać rzeczywistości widzialnej. Uparcie zaniedbują studia natury; ich rysunek pozostaje zadziwiająco nieudolny, koloryst jest fantastyczny i poddany konwencjom”²⁵⁹.

²⁵⁵ Obszernie komentuje ten obszar działalności Wyzewy Delsemme w trzeciej części swej pracy *Un esprit universelle* (Delsemme, 1967, s. 242-343).

²⁵⁶ Delsemme (1967) Delsemme pisze o skomplikowanych uczuciach, jakie budziły w nim dzieła Wagnera.

²⁵⁷ (de Wyzewa i Perreau, 1891, s. 5).

²⁵⁸ [...] *l'art italien est un art d'hiver: merveilleusement artificiel, chargé d'incomparables trouvailles et symboles; mais l'art que nous déstrons, aux mois de l'été, est un art naïf, sincère, tel que nous le puissions admettre sans penser, en même temps, à notre supériorité propre. Je n'avais rencontré cet art qu'en Allemagne [...]* (de Wyzewa, 1895c, s. 4).

²⁵⁹ *Jamais une race n'avait eu à un aussi faible degré les qualités que requiert la peinture. Au XIVe siècle pas plus qu'aujourd'hui, les Allemands ne savaient voir les choses d'une façon colorée ou précise. [...] Jusqu'au début du XVIe siècle, les peintres allemands ne semblent pas même s'être aperçus de la réalité visuelle. Ils s'obstinent à dédaigner l'étude de la nature; leur dessin reste d'une gaucherie surprenante: leur coloris est tout de fantaisie et de convention.* (de Wyzewa, 1903), s. 37).

Wyzewa wytykał malarzom niemieckim między innymi pozostawianie złotego ła obrazów w miejsce perspektywicznego widoku, używanie farb olejnych bez zrozumienia tej techniki, traktowanie malarstwa na równi ze złotnictwem. Mógł jednak wybaczyć sztuce niemieckiej te braki, bowiem „ta ślepa rasa od tej chwili była ożywiana sentymentem silnym i głębokim, który starała się przekazać w malarstwie, tak jak później w chorałach i *lieds*”²⁶⁰.

Gemüt – czułość, tkliwość, określona jako „niespieszne a ciągle uczucie, niewyraźna potrzeba czułości szukającej okazji do rozprzestrzenienia się” (*une émotion lente et continue, un vague besoin de tendresse, désireux d'une occasion de s'épancher*)²⁶¹, stanowiła istotę sztuki niemieckiej. To właśnie ona sprawiła, że dawni niemieccy malarze byli „muzykami malarstwa” (*musiciens de la peinture*) i to w większym stopniu niż modni w czasach Wyzewy dawni Włosi i Flamandowie. Omawiając zbiory muzeum augsburskiego, Wyzewa mówił o dawnej sztuce niemieckiej jako o prawdziwym „malarstwie muzycznym, które nie troszczy się o odtwarzanie swych wizji, lecz rozkłada linie i barwy jak nuty symfonii” (*la peinture musicale, qui, sans se soucier de reproduire les visions, ordonne les lignes et les couleurs comme les notes d'une symphonie!*)²⁶². Sztuka ta była mało we Francji popularna. Warunkiem zdobycia przez nią uznania za granicą było, zdaniem Wyzewy, uznanie jej wartości przez samych Niemców, którzy do tej pory nie cenili jej, nie realizowała bowiem klasycznego ideału piękna. Wyzewa poszukiwał innego ideału, bardziej sprzyjającego ujawnianiu się uczucia. Komentując dzieła miniaturstwa romańskiego w Niemczech, charakteryzował je następująco: „Postaci są wysmukłe, oczy nieproporcjonalne, uśmiechy jednakowe i czarujące; jest w tym więcej naiwności niż wdzięku, a więcej wdzięku niż wiedzy lub ścisłości obserwacji”²⁶³.

Poszukując istoty niemieckości tej sztuki, Wyzewa wymieniał za Janitschkiem romańskie kościoły o wnętrzach pokrytych freskami, w których „uczucie ujawnia się, wbrew prymitywności użytych środków, za pośrednictwem czegoś czystego i łagodnego, czego na próżno by szukać w sztuce włoskich czy niderlandzkich prymitywów”²⁶⁴. Podczas analizy konkretnych dzieł Wyzewa zwracał uwagę prawie wyłącznie na to, jak wyraża się w nich uczucie. W następujący sposób zostało ono scharakteryzowane w odniesieniu do *Kroniki* Baudoina z Trewiru, Biblii Wacława i Modlitewnika Kunegundy z Pragi oraz różnych egzemplarzy *Biblii Pauperum*, między innymi z Konstancji i Monachium.

„Metoda jest bardzo uproszczona: zwykły zarys konturów i dwa lub trzy niedolnie położone kolory; ani śladu obserwacji anatomicznej, żadnej perspektywy; ale w miejsce tych jakości artystycznych nieustannie poszukiwanie wyrazu poetyckiego.

²⁶⁰ [...] *cette race aveugle était, dès lors, animée d'un sentiment fort et profond, qu'elle cherchait à traduire dans sa peinture, comme elle l'a traduit plus tard dans ses chorals et ses lieds.* (de Wyzewa, 1903j, s.38).

²⁶¹ (de Wyzewa, 1903j, s. 38)

²⁶² (de Wyzewa, 1895c, s. 22).

²⁶³ *Les figures sont élancées, les yeux démesurés, les sourires figés et charmants; et il y a plus d'ingénuité que de grâce, et plus de grâce que de science ou de justesse d'observation.* (de Wyzewa, 1890c, s. 263).

²⁶⁴ [...] *le sentiment se traduit, malgré la gaucherie des procédés, par quelque chose de pur et tendre que l'on chercherait vainement dans l'art primitif de l'Italie et des Pays-Bas.* (de Wyzewa, 1890c, s. 263).

W tekście *Kroniki* Baudoina najmniejsze ruchy ramion czy głów, najmniej dostrzegalne niuanse postawy mają za zadanie wyrażać stany wewnętrzne²⁶⁵.

Niewiele różni się ta analiza malarstwa średniowiecznego od recenzji współczesnych Wyzewie artystów. Wspominając swój pobyt w Augsburgu, określał on niemieckie malarstwo jako „szkołę całkiem symbolistyczną” (*une école toute symboliste*)²⁶⁶.

Nie dostrzegł charakteru niemieckiego w dziełach szkoły praskiej ze względu na bardzo silne wpływy włoskie. O dziełach szkoły norymberskiej mówił słowami, które mogłyby odnosić się na przykład do obrazów prerafaelitów:

„Realizm jest w nich już nieco zaakcentowany, żywsza jest troska o dokładność i mniej dostrzegalne upodobanie do idealnego piękna; ale w sumie są to te same nieruchome pozy, te same blade i smukłe kształty (już mniej blade jednak) pojawiające się na złotym lub błękitnym tle”²⁶⁷.

Szkoła norymberska wydała mniej arcydzieł niż kolońska. W poświęconym jej osobnym artykule Wyzewa stwierdzał, że ceni ją za „tragiczną wzniosłość kompozycji, głęboką prawdę wyrazu i wyjątkowe połączenie form flamandzkich, niemieckiego uczucia i włoskiego gustu”²⁶⁸. Zasługą jej było również wierniejsze odtworzenie „osobowości postaci” (*personnalité des figures*)²⁶⁹. Za jedno z głównych jej dzieł Wyzewa uznał *Ukrzyżowanie* z kolekcji Crombeza. *Wielkie ukrzyżowanie* z muzeum w Norymberdze zostało określone jako dzieło o „niemal klasycyznej uspaniałości” (*grandeur tout classique*).

Szkoła kolońska to jedyna „szkoła oryginalna i narodowa” wśród szkół niemieckich. W heglowskim stylu, bez zbędnych wahań, w jedną duchową całość połączone zostały *Gemüt*, właśnie odkryta w dziełach artystów kolońskich, żarliwa, prywatna religijność, „całkiem wyjątkowa forma idealizmu religijnego, odrzucająca wszelkie zainteresowanie światem zewnętrznym” (*la forme très spéciale d'un idéalisme religieux, condamnant toute considération du monde extérieur*)²⁷⁰ i działalność niemieckich mistyków, dominikanina Alberta Wielkiego, Mistrza Eckharta i innego dominikańskiego kaznodziei, Johanna Taulera. Wyzewa zacytował słowa Taulera, które doskonale zgadzały się z jego własną doktryną estetyczną: „celem człowieka nie jest działanie, lecz uczucie” (*le but de l'homme n'est point l'action, mais l'émotion*)²⁷¹. Dzięki temu, że malarze kolońscy oparli się na powszechnym uczuciu religijnym, ich sztuka posiadała dwie zalety. Jest żywa, bo pochodzi z głębi serca, i piękna, bo „tłumaczyła cierpliwy wysiłek ich myśli, aby wyobrazić sobie doskonale typy świętości” (*elle traduisait le patient effort de leur pensée pour se figurer les types*

²⁶⁵ *Les procédés sont rudimentaires: un simple tracé des contours, avec deux ou trois couleurs gauchement étalées; nulle marque d'une observation anatomique, nulle perspective; mais, au lieu de ces qualités artistiques, une recherche constante de l'expression poétique. Dans la Chronique de Baudoin, les moindres mouvements des bras ou des têtes, les moindres détails des attitudes, sont destinés à traduire des états intérieurs.* (de Wyzewa, 1903h, s. 45).

²⁶⁶ (de Wyzewa, 1895c, s. 20).

²⁶⁷ *Le réalisme y est bien un peu accentué; le souci de l'exactitude y est plus vif, et moindre le sentiment de la beauté idéale; mais ce sont, en somme, les mêmes poses immobiles, les mêmes formes maigres et pâles (moins pâles cependant) se dessinant sur un fond d'or ou de bleu étoilé.* (de Wyzewa, 1903h, s. 48).

²⁶⁸ (de Wyzewa, 1903f, s. 82).

²⁶⁹ (de Wyzewa, 1903f, s. 88).

²⁷⁰ (de Wyzewa, 1903h, s. 49).

²⁷¹ (de Wyzewa, 1903h, s. 58).

parfaits de la sainteté)²⁷². Później Wyzewa przyznał jej też oryginalność i spontaniczność. Pewne podobieństwa z malarstwem kolońskim można znaleźć w twórczości Fra Angelica i szkoły sienieńskiej, ale malarze włoscy byli zawsze poważniejsi niż niemieccy i nieco smutni. Jako przykład dzieła szkoły kolońskiej został przywołany *Ogród rajski* z Muzeum Miejskiego we Frankfurcie nad Menem. „W ogrodzie przy kamiennym stole siedzi Maria, czytając książkę. Wokół niej całe stworzenie przeżywa święto: zioła tchną świeżością, drzewa pokrywają kwiaty i owoce, ptaki skaczą z gałęzi na gałąź. Dzieciątko siedzące u stóp matki gaworzy ze świętą, która uczy je gry na małej lutni. Tu i tam przechadzają się inni święci, zrywając kwiaty, nabierając wody z fontanny. Wszystko w białej poświacie, nasycone zapachem niewinności i naiwności, wywołującym w nas wrażenie błogiej rzeczywistości snu”²⁷³.

Tylko w dziełach szkoły kolońskiej Wyzewa dostrzegł piękno. Widział jej silny wpływ na całą sztukę niemiecką, ale w dziełach jej naśladowców już tego piękna nie zauważał, a jedynie wyraz uczucia religijnego, które stało się „silniejsze i bardziej męskie” (*plus fort, plus virile*). Przyjmował dość naiwnie całkowitą niezależność szkoły kolońskiej od obcych wpływów. Była ona pierwszym i najdoskonalszym przejawem sztuki niemieckiej, zanim później obniżyła ona swój poziom²⁷⁴.

Niderlandzki realizm, który rozprzestrzenił się w Niemczech w pierwszej połowie XV wieku, nie odpowiadał charakterowi Niemców jako „rasy do głębi uczuciowej” (*une race toute sentimentale*). „Wszyscy ci mistrzowie, od Petrusa Christusa do Ouwatera, praktykujący sztukę religijną lub najbardziej nieprzejednany realizm, łączą się w poszukiwaniu dramatycznego wyrazu; i wszyscy w swoim realizmie tracą nagle z oczu troskę o piękno. Najbrzydsza z Madonn Van Eycka (na przykład ta z obrazu w Akademii w Brugii) ma zawsze pewną łagodność, która ją przemienia; Madonny, Chrystus, święci Rogera van der Weydena i Dierika Bouts nieskończenie bardziej żywi, są także nieskończenie brzydsi; i z samego nadmiaru prawdy o człowieku w obrazach wszystkich tych mistrzów, bierze się wrażenie prozy, którego nigdy nie budzą najbardziej realistyczne dzieła włoskich czy niemieckich prymitywów. Czuje się tu sztukę, która z całych swych sił pragnie być religijna i nie może się nią stać przez niezgodę na ten element piękna, a w każdym razie poezji, bez którego nie potrafilibyśmy sobie wyobrazić uczucia religijnego”²⁷⁵.

²⁷² (de Wyzewa, 1903h, s. 50).

²⁷³ *Dans un jardin, Marie se tient assise, lisant un livre, auprès d'une table de pierre. Autour d'elle, toute la création est en fête: l'herbe éclat de fraîcheur, les arbres sont couverts de fleurs et de fruits, les oiseaux sautillent sur les branches. L'enfant, assis aux pieds de sa mère, babille avec une sainte qui lui apprend à jouer d'un petit luth. Et, çà et là, d'autres saintes se promènent, cueillant des fleurs, puisent de l'eau à une fontaine. Le tout dans une atmosphère blanche, parfumée d'innocence et d'ingénuité, contribuant encore à nous donner l'impression d'une douce réalité de rêve.* (de Wyzewa, 1903j, s. 54).

²⁷⁴ (de Wyzewa, 1890c, s. 264).

²⁷⁵ *Tous ces maîtres, et les Pierres Christus et les Ouwater, pratiquant un art religieux où le plus implacable réalisme s'allie à la recherche de l'expression dramatique; et tous dans leur réalisme, perdent tout à fait de vue le souci de la beauté. La plus laide des Vierges de Van Eyck (par exemple celle du tableau de l'Académie de Bruges) a encore une sérénité qui la transfigure: les Vierges, les Christ, les saints, de Roger van der Weyden et de Thierry Bouts, infiniment plus vivants, sont aussi infiniment plus laids; et de l'excès même de vérité humaine, dans les tableaux de tous ces maîtres, résulte une impression de prose que ne donnent jamais les œuvres les plus réalistes de peintres primitifs d'Italie ni d'Allemagne. On sent là un art qui, de toutes ses forces, tend à être religieux, et qui, cependant, ne peut y parvenir, faute d'admettre cet élément de beauté, ou en tout cas de poésie, sans lequel nous ne saurions concevoir l'émotion religieuse.* (de Wyzewa, 1903a, s. 123).

Ale nie od razu sztuka niemiecka całkowicie ulegała zgubnemu wpływowi malarstwa niderlandzkiego. Stefan Lochner²⁷⁶ potrafił jeszcze tworzyć obrazy w pełni symfoniczne, inni pomniejsi malarze potrafili także „przetworzyć sztukę, którą naśladowali, nasycając ją uczuciem całkowicie niemieckim” (*transformer l'art qu'ils imitaient en lui infusant une vie d'émotion tout allemande*).

Wśród malarzy flamandzkich znalazł się także twórca, który dzięki swemu niemieckiemu pochodzeniu, jak można sądzić, potrafił przetworzyć nieskomplikowany realizm tej szkoły — Hans Memling. Za Fromentinem Wyzewa dostrzegł w jego twórczości wdzięk szkoły kolońskiej. „Memling wprowadził do dawnego malarstwa flamandzkiego element idealny, poetycki, którego od Van Eycków coraz bardziej w nim brakowało! P. Weale ma rację twierdząc, że był on »najbardziej poetyckim i najbardziej muzykalnym« z malarzy flamandzkich”²⁷⁷.

Odmiernym przykładem zwycięstwa duszy niemieckiej nad obcymi wpływami jest twórczość Martina Schongauera. Pozostawał on początkowo pod przemożnym wpływem niderlandczyków, z czasem zaś doszedł do własnego stylu. Wyraziło się to między innymi w stworzonym przez niego typie postaci kobiecych. „Owal wdzięcznie się zaokrąglił, duże wypukłe czoło zmiękczyło się, oczy zalsniły życiem i dobrocią. Coś lekkiego i zmysłowego zajęło miejsce dawnej powagi”²⁷⁸. Jego *Madonna w krzaku różanym* stała się tematem osobnego artykułu. Obraz ten był dla Wyzewy ważniejszym powodem odwiedzenia Kolmaru niż ołtarz Grünewalda, choć on również został bardzo wysoko oceniony.

Schongauer jednak, podobnie jak Rubens, jest może mniej pociągający, prostszy i mniej pomysłowy, lecz jego dzieło wydaje się trwalsze i lepsze. Porównanie *Pasji* Schongauera i „wibrujących halucynacji” (*vibrantes hallucinations*) *Ołtarza z Isenheim* Grünewalda to przykład „wyższości prawdy nad wyobraźnią” (*supériorité de la vérité sur la fantaisie*)²⁷⁹. Z innych artystów tego okresu krótko wspomniany został Bartholomäus Zeitblom²⁸⁰.

Hans Holbein starszy był, być może, pierwszym wśród malarzy niemieckich, ale to nie uczyniło go wcale największym artystą. „Jako malarz jest gorszy od cudzoziemców, jako twórca emocji gorszy od swych rodaków” (*Peintre, il est inférieur aux étrangers; créateurs d'émotions, il est inférieur à ses compatriotes*). Jakie były tego powody? Wiek XVI przyniósł znajomość sztuki włoskiej i protestantyzm, które

²⁷⁶ Stefan Lochner (ok. 1410 – po 1453), autor tryptyku ze świętymi patronami Kolonii z katedry kolońskiej *Dombild*, prawdopodobnie nieożsamy ze Stefanem Lochnerem, przybyłszy z okolic Konstancji, wymienianym w dokumentach miejskich od 1442, do jego śmierci w 1451 roku. Autor *Dombild* był także, co zostało dowiedzione, autorem *Godzinek* z Darmstadu, które noszą datę 1453. Do jego najsłynniejszych dzieł należy *Madonna w ogrodzie różanym* z kolekcji Wallraf-Richartz Museum w Kolonii.

²⁷⁷ Memling a introduit dans l'ancienne peinture flamande l'élément idéal, poétique, qui, depuis les van Eyck, non seulement lui avait manqué, mais sans cesse tendait à lui manquer d'avantage! M. Weale a raison de dire qu'il a été «le plus poétique et le plus musical» des peintres flamands. (de Wyzewa, 1903a, s. 125).

²⁷⁸ L'oval s'est arrondi gracieusement, le grand front saillant s'est atténué, les yeux sont devenus brillants de vie et de bonté. Quelque chose de léger et sensuel a pris la place de la gravité ancienne. (de Wyzewa, 1903j, s. 64).

²⁷⁹ (de Wyzewa, 1890c, s. 267).

²⁸⁰ (de Wyzewa, 1895c, s. 20), Bartholomäus Zeitblom (1455-1460 – ok. 1520), malarz niemiecki działający w Nördlingen w Szwabii. Jego styl charakteryzował się majestatyczną powagą przedstawianych postaci. Malarstwo Zeitbloma wywarło duży wpływ na sztukę Szwabii. Zdobył dużą popularność w okresie romantyzmu. Poeta Julius Kerner (1786-1862) nazywał go „niemieckim Leonardem”.

początkowo wywarły na sztukę niemiecką ożywczy wpływ, ale później przyczyniły się do jej degradacji.

Dürer i Burgkmair poszukiwali czystego piękna, takiego jakie poznali we Włoszech, ale noszącego znamię niemieckiego geniuszu. Wyzewa dostrzegł w Dürerze spadkobiercę i najlepszego przedstawiciela szkoły norymberskiej, uważał, że nikt spośród artystów do niej należących nie może się z nim równać, jeśli chodzi o „racjonalne ujęcie wyrazu” (*l'intellectualité de l'expression*)²⁸¹. Ale mimo początkowych sukcesów „malarze niemieccy uważali się za coraz bardziej dystansowanych przez Włochów; zastygali w kształtach niezdecydowanych, wyczerpywali się w usiłowaniach dorównania swym nowym mistrzom w poszukiwaniu piękna plastycznego. I szybko zauważyli, że to poszukiwanie nie było dla nich rzeczą naturalną: skąd mieliby wziąć oryginalną i płodną wizję, która upiększała każdą rzecz w oczach malarza florenckiego lub weneckiego. I oto, zamiast powrócić do czysto ekspresyjnego stylu swoich poprzedników, oddali się naśladowaniu, kopiowaniu form włoskich, pocieszając się teorią estetyczną, którą przekazali swoim następcom i która uczyniła powszechnym i niewzruszonym kanonem szczególny typ piękna, naśladowany przez nich bez skrpułów”²⁸².

Sztuka włoska olśniła twórców niemieckich wyrażonym w niej uczuciem, obudziła chęć dorównania Włochom: cel, który nie mógł zostać osiągnięty²⁸³. Protestantyzm początkowo ożywił naturalne uczucia religijne, ale wkrótce zrodził tendencje ikonoklastyczne, które zniszczyły malarstwo w Niemczech. Na szczęście Dürer, „artysta obdarzony piękną duszą”, pojawił się wcześniej²⁸⁴. Tak jak Leonarda, cechowała go „uszechstronna ciekawość” (*une curiosité universelle*). „Bardzo silne uczucie i zainteresowanie tym, co niezwykłe” (*un sentiment très puissant, une préoccupation de l'étranéité*), decydowały o wartości jego prac, ale nie udało mu się przedstawić „wymarzonego związku uczucia i piękna” (*l'union rêvée de l'émotion et de la beauté*). O wielkości Dürera stanowią nie jego obrazy, ale ryciny i rysunki. Wyzewa uznał za udane tylko pięć obrazów, wszystkie o dość intymnym charakterze: *Madonnę z poemem* z Wiednia, małego *Chrystusa na krzyżu* z Drezna, portrety Oswalda Krella i Wolgemuta z Monachium i Holzschuera z Berlina. Później dodał do nich jeszcze *Madonnę z Bazylei* i *Madonnę z lilią* z praskiego Rudolfinum. Nie zostały zaliczone do arcydzieł inne, bardziej znane: *Tryptyk* z Drezna, *Pokłon pasterzy* i *Złożenie do grobu* z Monachium, *Pokłon Trzech Króli* z Florencji, ani *Trójca Święta* i *Męczeństwo dziesięciu tysięcy* z Wiednia. *Madonna* z Wiednia i *Lukrecja* z Monachium zyskały niską ocenę.

²⁸¹ (de Wyzewa, 1903f, s. 82).

²⁸² *Les peintres allemands se voyaient de plus en plus dépassés par les Italiens; ils s'empêtraient dans des formes indéfinies, s'épuisaient à vouloir égaier leurs nouveaux maîtres dans cette poursuite d'une beauté plastique. Et ils reconnaissent bientôt que cette poursuite ne leur était pas naturelle: où auraient-ils pris l'originale et féconde vision qui embellissait toutes choses pour l'œil d'un peintre de Florence ou de Venise? Et alors, plutôt que de revenir à l'art purement expressif de leurs devanciers, ils se résignaient à imiter, à copier les formes italiennes: se consolant par une théorie esthétique qu'ils devaient léguer à leur successeurs, et qui érigeait en canon immuable et universel le type particulier de beauté qu'ils pastichaient sans scrupule.* (de Wyzewa, 1903j, s. 71).

²⁸³ (de Wyzewa, 1890f, s. 60).

²⁸⁴ Wyzewa powołuje się w związku z Dürerem na wydaną w Lipsku w 1884 roku pracę Moriza Thausinga oraz artykuł Heinricha Thodego w „Bayreuther Blätter” z roku 1888. Pierwsze wydanie *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* Thausinga ukazało się w 1876 roku w wydawnictwie E. A. Seemanna w Lipsku.

Portret Oswalda Krella stał się przedmiotem szczegółowej analizy, opublikowanej w „*Gazette des Beaux-Arts*”. Wyzewa już wcześniej pisał, że najbardziej interesują go dzieła anonimowe, o których niewiele wiadomo. Po podaniu zwięzłych informacji na temat proveniencji obrazu, jego techniki i wymiarów, skupił się na wątku podobieństwa osobowości Dürera i Leonarda. Podobieństwo to polega nie tylko na tym, że obu można określić mianem filozofów malarstwa, co „znaczy po prostu, że zajmowali się teoretycznym aspektem swej sztuki, usiłowali zbudować piękno swych dzieł na rozumowych zasadach” (*c'est-à-dire simplement occupés du côté théorique de leur art, et tâchant à fonder la beauté de leurs œuvres sur des principes raisonnés*)²⁸⁵. Zdaniem Wyzewy podobne były również ich temperamenty, cele i rozwój artystyczny. Początkowo obaj byli zafascynowani tym, co dziwne i tajemnicze, lecz „gust ich młodości z wiekiem złagodniał, aby pozostawić miejsce jedynie trosce o mocną prawdę natury” (*chez l'un et chez l'autre ce goût de jeunesse s'est avec l'âge atténué, pour laisser place au seul souci de la forte vérité naturelle*)²⁸⁶. Te drogę można prześledzić na przykładzie portretów Dürera.

„Jego ostatnie portrety mają na celu wyłącznie oddanie życia modela dzięki pogłębieniu tak, jak to tylko możliwe, intensywności wewnętrznego wyrazu. W swych najwcześniejszych portretach natomiast zajmuje się on czymś zupełnie innym — modele są tylko pretekstem, wyraz, którym ich obdarza, jest zastanawiająco dziwny, lecz dziwność ta jest zamierzona, zewnętrzna, można by powiedzieć, fantastyczna”²⁸⁷.

Przejawem tej właśnie wczesnej tendencji jest portret Oswalda Krella. Warto przytoczyć zwięzłą jego charakterystykę, mającą uzasadniać powyższy pogląd. „Wszystko w tym wyjątkowym obrazie zostało wykalkulowane w oderwaniu od osobowości portretowanego — nieco niepokojący wyraz twarzy, kontrast czarnego ubioru i czerwonej draperii i ten niezwykły, widoczny w rogu po lewej stronie pejzaż ze smukłymi drzewkami, pozwalającymi dojrzeć wijący się strumień. To kompozycja, studium efektu, nie żaden portret”²⁸⁸.

Wyzewa wymienia inne jego dzieła z tego czasu, w których objawiło się podobne zainteresowanie efektami niesamowitości: *Apokalipsę*, *Autoportret* z Madrytu, *Portret kobiety* z muzeum Staedel we Frankfurcie, a także *Herkulesa* z Norymbergi, „w którym najbardziej skrupulatna wiedza łączy się z tak oczywistym niepokojem efektu ekspresyjnego” (*où la science la plus scrupuleuse s'allie avec une inquiétude si évidente de l'effet expressif*)²⁸⁹. Żadna z dotychczasowych hipotez, usiłujących wyjaśnić owo dążenie do niesamowitości nie była dla Wyzewy przekonująca. Upatrywał jego genezy w pobycie Dürera w Wenecji w 1493 lub 1494 roku,

²⁸⁵ (de Wyzewa, 1890e, s. 215).

²⁸⁶ (de Wyzewa, 1890e, s. 215).

²⁸⁷ [...] *Ses derniers portraits n'ont point d'autre but que de rendre la vie des modèles, en poussant aussi profondément que possible l'intensité de leur expression intime. Dans ses premiers portraits au contraire, la préoccupation est manifestement toute différente: les modèles ne sont que des prétexte, et les expressions que Dürer leur prête ont une étrangeté saisissante, mais une étrangeté voulue, extérieure, pour ainsi dire fantaisiste.* (de Wyzewa, 1890e, s. 215).

²⁸⁸ *Tout est évidemment calculé en dehors de la personnalité du modèle, dans cette image singulière: l'expression un peu inquiétante du visage, le contraste du costume noir et du rideau rouge, et cet extraordinaire coin de paysage qui se découvre sur la gauche, avec ses petits arbres élancés, laissant apercevoir le cours sinueux d'un ruisseau. Il y a là une composition, une étude d'effet, nullement un portrait.* (de Wyzewa, 1890e, s. 215).

²⁸⁹ (de Wyzewa, 1890e, s. 216)

mógł on wtedy poznać dzieła niemiecko-włoskich mistrzów: Josa Ammanna²⁹⁰, Carla Crivellego, Jacopa i Nicola Barbarich²⁹¹. Wyzewa powoływał się na wspomnianą już książkę Moriza Thausinga, który dostrzegł w ich twórczości poszukiwanie niezwykłości i wyrazu emocji. Jacopo Barbari był, jego zdaniem, „człowiekiem znacznej wiedzy, ale zarazem obdarzonym nieco chorą wyobraźnią, poszukującą bez potrzeby kształtów przesadnie delikatnych, wyrazu melancholijnego lub niemoralnego” (*un homme d'une science considérable, mais en même temps d'une fantaisie un peu malade, recherchent sans nécessité des formes d'une délicatesse exagérée, des expressions languissantes ou perverses*), jego zgubny wpływ można dostrzec głównie w rycinach Dürera²⁹². Jednak oddziaływanie tych malarzy, podobnie jak rycin Mantegni, nie było trwałe. Wyzewa do tych dzieł właśnie odnosi stwierdzenie Dürera, zanotowane przez niego w 1506 roku: „Rzeczy, które tak podobały mi się przed jedenaście laty, nie podobają mi się już dziś”²⁹³. Pisząc później o sztuce włoskiej, Wyzewa wskazuje na wpływ i Schongauera na malarstwo Fra Bartolommea²⁹⁴.

To samo wrażenie niesamowitości co u Dürera odnalazł Wyzewa w dziełach, jednego z jego „uczniów”: „Mathias Grünewald był z całą pewnością najgenialniejszym »ekscentrykiem« w sztuce swego kraju”²⁹⁵. Wyzewa wysuwał wobec niego także pewne zastrzeżenia:

„Pouoli najbardziej zadziwiające pomysły Grünewalda przestają zadziwiać; można u niego znaleźć brak gustu, którego na początku się nie dostrzegało, wysilone gesty, niepotrzebne grymasy twarzy; doświadcza się uczucia niespokoju i choroby, jakie w życiu powoduje kontakt z szaleńcem; i choć to naprawdę wysublimowany koszmar, w końcu przychodzi się z niego przebudzić”²⁹⁶.

Wyzewa pisał o trudnościach, jakie obywatel francuski musiał pokonać w latach osiemdziesiątych XIX wieku, aby zobaczyć muzeum w Kolmarze, i wyraził żal, że

²⁹⁰ Jos Ammann (Justus d'Allamagna, wzmiankowany w 1441 – zmarł 1450) był niemieckim malarzem działającym we Włoszech. Współpracował z Antoniem Vivarinim w Wenecji i Padwie. Jego styl jest określany jako „bardziej płaski i bardziej dekoracyjny” niż styl Vivarinięgo.

²⁹¹ Jacopo Barbari (ok. 1460-70 – 1516), uczeń Alvisego Vivariniego w Wenecji, zajmował się malarstwem i grafiką. Był pierwszym włoskim artystą renesansowym, działającym na dworach północnej Europy. Do jego najważniejszych dzieł graficznych należy dużych rozmiarów *Widok Wenecji*. Został on wydany przez Antona Kolba, niemieckiego kupca działającego w Wenecji, pozostającego na usługach cesarza Maksymiliana I. Za jego pośrednictwem Barbari został nadwornym artystą Maksymiliana i w 1500 roku osiedlił się w Norymberdze. W 1503 roku zaczął pracować dla Fryderyka III, elektora saskiego, i przeniósł się do Wittembergi. W jego pracach można dostrzec wpływ Dürera. Z kolei Dürer, choć z lekceważeniem wypowiedział się o zdolnościach artystycznych Barbariego, ale w dwóch szkicach przedmowy do swego traktatu o proporcjach wspominał, że to Barbari zachęcił go do ich studiowania. Wpływ sztuki Barbariego jest dostrzegany w twórczości Lucasa Cranacha starszego, Albrechta Altdorfera, Hansa von Kulmbach i Jana Gossaerta.

Niccolò de' Barbari (wzmiankowany w 1516) był uważany za brata Jacopa Barbariego, ale to przypuszczenie nie zostało dotąd potwierdzone. Pracował prawdopodobnie w warsztacie Giovanniego Belliniego, a potem razem z Marco Marzialem. Jego obraz *Jawnogrzezdnica przed Chrystusem* świadczy o wpływie *Chrystusa wśród uczonych w Piśmie* Dürera z 1506 roku.

²⁹² (de Wyzewa, 1890f, s. 76).

²⁹³ (de Wyzewa, 1890e, s. 216)

²⁹⁴ Patrz s. 44.

²⁹⁵ *Mathias Grünewald, qui fut, à coup sûr, le plus génial „excentrique” de tout l'art de son pays.* (de Wyzewa, 1903j, s. 74).

²⁹⁶ *Peu à peu, les plus étonnantes inventions de Grünewald cessent d'étonner; on y découvre des fautes de goût que d'abord on n'avait pas remarquées, des expressions forcées, des contorsions inutiles; on éprouve ce sentiment d'inquiétude et de malaise que donne, dans la vie, le contact d'un fou; et, pour sublime vraiment que soit le cauchemar, on finit pourtant par s'en réveiller.* (de Wyzewa, 1903d, s. 106).

w czasie, gdy Kolmar należał do Francji, nie przeniesiono obrazu Grünewalda do Luwru. O Schongauerze, którego uważał za większego artystę, można wyrobić sobie zdanie na podstawie kilku prac, ale nie o Grünewaldzie. Należy przede wszystkim zobaczyć jego *Ołtarz z Isenheim* w Kolmarze.

„Trzeba wyobrazić sobie ogromne kompozycje, o kolorycie równie olśniewającym jak u Rubensa, lecz w tonach dziwnych i prawie diabolicznych; o nieskończonej subtelności niuansów, trzeba wyobrazić sobie w tych barwach formy o zupełnie mistycznej delikatności, promieniejące bezcielesne twarze w aureoli jasności i odległe pejzaże snu. To wszystko absolutnie oryginalne, tak samo różne od sztuki Flandrii jak od sztuki Włoch, odkupujące brak gustu intensywnością wizji i doskonałym mistrzostwem wykonania”²⁹⁷.

*Bitwa Aleksandra pod Issos*²⁹⁸ Altdorfera została uznana za „cud fantastycznej wspaniałości” (*une merveille de fantastique grandeur*). Znamion „nowej sztuki, bardzo niemieckiej” (*un art nouveau, très allemand*), dopatrzyl się Wyzewa w *Bazylikach*²⁹⁹ Hansa Burgkmaira. Pejzaż stanowi w nich harmonijne uzupełnienie emocji. Hans Holbein młodszy został uznany za malarza niemającego w sobie prawie nic niemieckiego, w przeciwieństwie do Lucasa Cranacha, który „W sercu XVI wieku pozostał prymitywem: jego dzieło chwilami zdaje się nam echem tego, co w duszy niemieckiej najczystsze i najbardziej naiwne”³⁰⁰.

Chrystus pocieszany przez anioły z Drezna, obrazy *Wenus i Amor* z Norymburgi i z kolekcji Benjamina Crombeza, *Gracje* z Wiednia, *Sąd Parysa* z Karlsruhe, *Gracje* z Petersburga, *Sceny śmierci* z Lipska, *Cudzołżnica*, *Święta Rodzina* i *Lukrecja* z Monachium to dzieła, w których można dostrzec wyraz i niezwykle bogactwo wyobraźni. Wyzewa pisał, że co do trzech czwartych jego obrazów można zgodzić się z Janitschkiem, że są pozbawione powagi, wyrazu, zbyt suche, konwencjonalne.

„Ale jak wytłumaczyć, że niezwykle czar pięknych obrazów Cranacha, ich wdzięk naiwny i niepozabawiony złośliwości, miękki i kpiący, czystość linii elegancka i swojska zarazem, że te wszystkie cechy nie zostały zauważone ani przez pana Janitschka, ani przez nikogo innego w Niemczech? Czyż Cranach, będąc najbardziej niemieckim z malarzy swojego czasu za sprawą typu i wyrazu przez siebie stworzonych, nie był także jedynym z Niemców, który zasmakował we wspaniałym, klasycznym pięknie, tym tajemniczym, wiecznym pięknie kobiecych kształtów, które można znaleźć u Hokusaia i Rafaela, lecz którego nie zdefiniuje żadna formuła i którego nie jest w stanie dostrzec oko Niemca?”³⁰¹

²⁹⁷ *Que l'on imagine d'énormes compositions, où le coloris est éclatant comme celui de Rubens, mais avec des tons quasi diaboliques, une subtilité de nuances infinie; et que l'on imagine, sous ces couleurs, des formes d'une délicatesse toute mystique, et des visages sans corps rayonnant un halo de clarté et de lointains paysages de rêve. Tout cela, absolument original, aussitôt différent des Flandres que d'Italie, et rachetant le manque de goût par l'intensité de la fantaisie et l'impeccable maîtrise de l'exécution.* (de Wyzewa, 1890c, s. 267).

²⁹⁸ Obraz z cyklu 16 obrazów zamówionego przez Wilhelma IV, księcia bawarskiego. Pozostałe wykonał Bartel Beham, Hans Burgkmair, Jörg Breu (I), Melchior Feselen, Ludwig Refinger i Hans Schöpfer.

²⁹⁹ Burgkmair otrzymał około 1500 roku zamówienie na trzy z cyklu sześciu obrazów przedstawiających rzymskie bazyliki dla refektarza dawnego klasztoru dominikanek p.w. św. Katarzyny w Augsburgu. Dwa pozostałe obrazy namalował Hans Holbein starszy, autor jednego pozostaje nieokreślony.

³⁰⁰ *Au cœur du XVIe siècle, il a été un primitif; et son œuvre nous semble par instants un écho de ce qu'il y a eu dans l'âme allemande de plus pur et de plus naïf.* (de Wyzewa, 1903j, s. 77).

³⁰¹ *Mais comment expliquer que le charme exquis des beaux tableaux de Cranach, cette grâce naïve et maligne, tendre et railleuse, cette pureté de lignes à la fois élégante et familière, que toutes ces qualités semblent ne pouvoir être appréciées ni de M. Janitschek, ni pour ainsi dire de*

Wyzewa nie mógł zrozumieć braku akceptacji tych dzieł w Niemczech. Cranach był ostatnim naprawdę niemieckim twórcą. Po nim malarstwo w Niemczech umarło i dopiero artyści dziewiętnastowieczni usiłowali je odrodzić. Jednak uczucie, jakie się w jego sztuce zawierało, nie zaginęło, lecz zaczęło się przejawiać w muzyce.

Pobyty w Monachium w 1889 roku opisany w *Chez les Allemands*, stał się okazją do lepszego poznania współczesnej sztuki niemieckiej. Nie był to pierwszy pobyt Wyzewy w Niemczech. Bywał tu od 1884 roku ze względu na spektakle operowe Wagnera w Bayreuth. Jednakże we wczesnych tekstach Wyzewy wzmianki o współczesnej sztuce niemieckiej nie pojawiały się w ogóle. Uważał, że po odejściu mistrzów XVI wieku zaczął się w Niemczech upadek sztuki. Wiek XVII to tylko „wirtuozii i akademicy”. Sztuka niemiecka straciła wówczas całkowicie swój charakter narodowy³⁰². Z malarzy osiemnastowiecznych tylko Daniel Chodowiecki zyskał pochlebny ocenę ze względu na niezwykłą elegancję i pewność kreski. Anton Raphael Mengs i Asmus Jacob Carstens posiadli techniczną sprawność, ale za bardzo ulegali klasycyjnemu ideałom³⁰³.

„W XIX wieku szkoła klasyczna Overbecka i Corneliusa oraz teatralny romantyzm Kaulbacha i Piloty'ego są tylko [świadcstwem] najlepszych intencji, którym źle przysłużył się talent wykonawców. Jedynie Moritz Schwind, obdarzony prostacką i sentymentalną naiwnością, próbował wyrażać interesujące i trwałe cechy natury niemieckiej”³⁰⁴.

Porównując Starą i Nową Pinakotekę, stwierdził, że tylko niższa cena biletu wstępu przemawia na korzyść Nowej. Obrazy, które tam można oglądać, zasłużyły jedynie na porównanie z oleodrukami, jakie w Paryżu sprzedawano na ulicach. Współcześni malarze niemieccy cierpieli na ten sam brak umiejętności patrzenia, który Wyzewa zarzucał dawnym artystom tego kraju. Friedrich Overbeck pragnął dać Niemcom prawdziwe malarstwo, ale nie zauważył, że jest dotknięty tą samą ślepotą co inni.

„Od trzystu lat Niemcy nie potrafią zdobyć się na wizję artystyczną: każda rzecz ukazuje się im jako przedmiot użytkowy, mający zastosowanie praktyczne, albo symbol, ewokujący splot niewyraźnych idei i ulotnych emocji. Trafne ujrzenie barw i kształtów, wrażenia plastyczne, te niegdyś dobrze znane niemieckim duszom radości zdają się teraz zabronione”³⁰⁵.

Overbeck marzył o stworzeniu malarstwa religijnego, ale naśladował Rafaela, który właśnie pozbawił malarstwo religijności. Również ciężkie w swej alegorycz-

personne en Allemagne ? Ne serait-ce pas que Cranach, tout en étant le plus allemand des peintres de son temps par le type et l'expression qu'il a su créer, a été aussi le seul des allemands à goûter le prix d'une beauté classique, de cette mystérieuse et éternelle beauté de la ligne féminine qui se retrouve chez Hokusai comme chez Raphaël, mais que nulle formule ne peut définir et que l'œil d'un Allemand est incapable de saisir? (de Wyzewa, 1890c, s. 268)

³⁰² (de Wyzewa, 1890f, s. 153).

³⁰³ (de Wyzewa, 1890f, s. 159-160).

³⁰⁴ *Au XIXe siècle ni l'école classique des Overbeck et des Cornelius, ni le romantisme théâtral de Kaulbach et de Piloty, ne sont autre chose que d'excellentes intentions mal servies par le talent d'exécution. Seul Moritz Schwind, avec sa naïveté gauche et sentimentale, a essayé de traduire les tendances intéressantes et durables de la nature allemande.* (de Wyzewa, 1890c, s. 270).

³⁰⁵ *Depuis trois cents ans, les Allemands sont devenus incapables d'une vision artistique : toutes choses leur apparaissent, nécessairement, ou bien comme des ressources utiles à l'usage pratique, ou bien comme des symboles, évoquant un mélange de vagues idées et d'émotions flottantes. La nette perception des couleurs et des formes, la sensation plastique, c'est délices familières autrefois pour les âmes allemandes, mais qui, désormais, leur semblent interdites.* (de Wyzewa, 1895c, s. 45).

ności obrazu Petera Corneliusa odstręczały chłodem³⁰⁶. Freski Juliusa Schnorra von Carolsfeld w Pałacu Królewskim w Monachium „wyróżniają się tendencją do okrucieństwa i namiętności, która wyjątkowo kontrastuje z afektowaną czystością rysunku” (*se distinguent par des tendances farouches et passionées qui contraste singulièrement avec la pureté affectée du dessin*)³⁰⁷. I choć po nich grupa młodych malarzy zaczęła dążyć do realizmu, to dążenie to musiało być skazane na niepowodzenie. Wyzewa tak pisał o tym: „widoczna świadomość, tyle starań, aby stworzyć piękne dzieło; i ostatecznie zupełny brak osobistej wizji, ledwie fotograficzna dokładność” (*une visible conscience, tant d'efforts pour faire une belle œuvre; et puis un entier défaut de vision personnelle, à peine une exactitude de photographie*)³⁰⁸.

Wyzewa kilkakrotnie recenzował wystawy niemieckie. Pierwsza jego relacja dotyczyła Wystawy Międzynarodowej w Monachium w 1889 roku. Wielką zasługą Wyzewy było ukazanie aktualnych tendencji sztuki niemieckiej. Najważniejsza była dla niego definitywna śmierć wielkich kompozycji historycznych i symbolicznych. Dostrzegał osłabienie wpływu Antona von Wenera, który sam nawrócił się na malarstwo rodzajowe i impresjonizm. Za wybitne postaci aktualnej sztuki niemieckiej zostali uznani Adolf von Menzel, Ludwig Knaus i Fritz von Uhde, a także Johann Gotthardt Kühn³⁰⁹ i Max Liebermann. Tym, co łączyło obrazy innych artystów pokazane na wystawie z ich dziełami i z malarstwem francuskim, były „ta sama dopracowana i dyskretna faktura, te same efekty plenerystyczne, te same wdzięczne lub namiętne brutalne kolory” (*même facture minutieuse et discrète, mêmes effets de petit plein air, mêmes couleurs élégantes ou d'une rudesse affectée*)³¹⁰. Niestety, malarzom niemieckim brak niezbędnej lekkości ducha. U Anselma Feuerbacha Wyzewa dostrzegł co prawda próbę „odnalezienia ludowej wrażliwości, która niegdyś stanowiła o oryginalności sztuki niemieckiej” (*retrouver des sentiments populaires qui avaient jadis fait l'originalité de l'art allemand*)³¹¹, ale wśród dzieł najbardziej rzucających się w oczy wymienił około trzydziestu portretów Franza von Lenbacha, zgromadzonych w osobnej sali. Zauważał, że „by ukazać piękno”, zostało na nich przedstawionych „kilka czarujących dam, dla których pan Lenbach łaskawie postanowił malować lepiej niż zwykle” (*faire sa peinture plus que d'habitude*)³¹². Malarz wykazał niezwykłą sprawność techniczną, której brakowało jednak ekspresji. Po ironicznych pochwałach nastąpił frontalny atak. Wyzewa stwierdził, że niezwykle trudno byłoby zgadnąć, spod czyjzego pędzla wyszły te obrazy. Można by powiedzieć, że to „wystawa portretów dawnych mistrzów”³¹³, własne obrazy Lenbacha niewiele się różnią od jego kopii wiszących w Galerii Schacka. Toteż „wobec tych cudów sprawności

³⁰⁶ (de Wyzewa, 1895c, s. 46).

³⁰⁷ (de Wyzewa, 1890f, s. 162).

³⁰⁸ (de Wyzewa, 1895c, s. 46).

³⁰⁹ Johann Gotthardt Kühn (1850-1915) studiował malarstwo początkowo w drezdeńskiej, następnie w monachijskiej Akademii pod kierunkiem Wilhelma von Dieza. W latach 1878-1889 przebywał w Paryżu, gdzie zaczął tworzyć pod wpływem Mariana Fortuniego y Carbó, Édouarda Maneta i Jules'a Bastien-Lepage'a, następnie zwrócił się w stronę malarstwa dawnego. Pragnął odrodzić dawną tradycję malarską. Należał do grupy niemieckich impresjonistów, którzy, nie wyciągając radykalnych konsekwencji z doświadczeń impresjonistów francuskich, usiłowali pogodzić tendencje naturalistyczne z malarstwem plenerystycznym.

³¹⁰ (de Wyzewa, 1889a, s. 164-165).

³¹¹ (de Wyzewa, 1890f, s. 173).

³¹² (de Wyzewa, 1889a, s. 165).

³¹³ (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

i bezosobowości można było zrozumieć, jak niemiecki malarz mógł do tego stopnia wyzbyć się oryginalności i osiągnąć tę niepokojącą doskonałość imitacji" (*devant ces miracles d'adresse et d'impersonalité, on comprenait comment le peintre allemand avait pu se débarrasser à un tel point de tout caractère original, et acquérir cette déconcertante maîtrise d'imitation*)³¹⁴.

Innym malarzem, którego dzieła wywołały żywe zainteresowanie krytyka, był Fritz von Uhde³¹⁵. Jego obrazy stały się przedmiotem ożywionej dyskusji w prasie niemieckiej, zastanawiano się wówczas, czy jego sztuka odnowi sztukę niemiecką, czy jest to tylko „niestosowny naturalizm”. Wyzewa nie był zachwycony prezentowanym na wystawie tryptykiem, który uważał za „raczej filozoficzną wizję à la Wiertz niż przykład malarstwa”³¹⁶. Nie podobał mu się nieprzyjemny, ciemny koloryt, jeśli zaś chodzi o treść, to „odczuwa się potrzebę posiadania broszury z objaśnieniami”³¹⁷. Przykład Uhdego został użyty do sformułowania bardziej ogólnego sądu na temat ducha sztuki i kultury niemieckiej. „Wszyscy od Dürera do Kanta i Goethego zostali zatrzymani w rozwoju realizmu przez swego rodzaju szaleństwo metafizyczne, powodujące, że dzieło predestynowane do bycia w pełni prawdą kończyło jako symbolistyczna fantazja. [...] Nie zapominam, że w naszym Salonie 1887 roku jedynym godnym szacunku obrazem było dzieło malarza niemieckiego, p. von Uhdego. Ale już *Ostatnia Wieczerza* tego wybitnego artysty prezentowała nieprzyjemne zestawienie barw; i pomimo ekspresyjnego piękna niektórych twarzy pojawiały się łatwe symbole: uderzająca szczerzość, której świadectwo dał p. Uhde w obrazie *Chrystus wśród dzieci*, jakby uległa inwazji sentymentalizmu”³¹⁸.

„Dziwny obraz mitologiczny” Maxa Klingera to według Wyzewy „kompozycja przyciągająca i pozbawiona wdzięku, tak niemiecka w swej pospolitej oryginalności”³¹⁹. Podobne, choć trochę życzliwsze, było zdanie Wyzewy o Arnoldzie Böcklinie:

„Szwajcar Arnold Böcklin jest autorem dziwnych kompozycji, pełnych fantastycznych pomysłów, zepsutych jedynie przez okropny brak gustu. Jego morskie idylle, w których potwory o głowach węży igrają z najadami o obfitych kształtach, jego niezwykłe pejzaże łączące tony ponurej zieleni i bardzo jasnego błękitu, jego tajemnicze zamki oświetlone dramatycznym światłem, wszystkie obrazy należące do muzeum w Bazylei, muzeum Schacka w Monachium i te, które wysyła na wystawy niemieckie, zadziwiają bardziej niż kuszą oko, przywykłe do dzieł mniej gwałtownych. W sumie być może p. Böcklin jest, pomimo wszystkich swych wad, jednym z tych, którzy najbardziej zbliżają się do dawnej sztuki niemieckiej. Jego romantyzm jest bardziej brutalny, bardziej nawet niż Schwinda; lecz on też pragnie ucieleśnić wszystkie sny,

³¹⁴ (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

³¹⁵ Patrz s. 49.

³¹⁶ (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

³¹⁷ (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

³¹⁸ „Tous, depuis Dürer jusqu'à Kant et Goethe, ont été arrêtés dans le développement de leur réalisme par une sorte de folie métaphysique, faisant finir en rêverie symbolistes une œuvre destinée d'abord à être toute de vérité... Je n'oublie point que dans notre Salon de 1887, l'unique tableau respectable était d'un peintre allemand, M. de Uhde. Mais déjà la Cène de cet exemplaire artiste présentait un déplaisant mélange de couleurs; et déjà, malgré l'expressive beauté de quelques visages, apparaissait une recherche du symbole facile: la haute franchise témoignée naguère par M. de Uhde, dans son tableau du Christ parmi les enfants, semblait atténuée déjà, sous l'invasion du sentimentalisme”. (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

³¹⁹ Il faudrait ignaler encore, parmi les œuvres les plus curieuses de l'Exposition, le bizarre tableau mythologique de M. Klinger, avec son encadrement d'argile polychrome; composition attirante et désagréable, si allemande dans le mauvais goût de son originalité. (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

które przekazali nam poeci i muzycy niemieccy i które są niewyczerpalną głębią duszy niemieckiej, przetrwaniem starego germańskiego pierwiastka³²⁰.

Max Liebermann i Johann Gotthardt Kühl zostali zaledwie wspomniani, bowiem w Monachium pokazali to samo, co wcześniej w Paryżu. Interesujące, że jedynym artystą, co do którego dzieł Wyzewa nie miał żadnych zastrzeżeń, był nauczyciel Olgi Boznańskiej, Wilhelm Dürr³²¹ (jeśli nie uważać za naganę stwierdzenia o naśladownictwie Van Dycka i florentyńczyków w pewnych partiach jego *Koncertu aniołów przed Madonną z Dzieciątkiem*). Obraz, w którym można dostrzec wpływy prerafaelitów, wydał się Wyzewie najbardziej interesującym na całej wystawie. Madonna „jest skąpana w miękkim, płynnym świetle, które harmonizuje w uroczy sposób z melancholijnym wdziękiem jej gestów i zblednięciem jasnych barw”³²². Część zagraniczna wystawy, jako niereprezentatywna, nie została przez niego w ogóle omówiona. Wybór twórcy tak mało znanego jak Dürr jako najciekawszej osobowości całej wystawy był typowy dla Wyzewy. Taka strategia w paradoksalny sposób uwydatniała jego ujemną ocenę uznanych artystów.

Innym artystą niemieckim, którego wyniósł na piedestał zaskakujący gust Wyzewy, jest Adolf Oberländer³²³.

„Nie było w Niemczech od czasu Holbeina, Dürera i Burgkmaira artysty naprawdę oryginalnego poza p. Oberländerem, rysownikiem monachijskiego pisma »Fliegende Blätter«. Jest naprawdę mistrzem. Cykl jego rysunków zebranych w kilku albumach zadziwia finezją kreski, szczerą pogodą koncepcji, niezwykłą precyzją i pewnością. Czarujące dowcipy p. Caran d'Ache'a zdają się afektowane w porównaniu z radością, jaką wyrażają te rysunki. Jest to różnorodność nieograniczona, tysiąc sposobów rysowania, oczarowanie w szczególności, błogosławiona sztuka, taka jak na zawsze utracona sztuka Cranacha i Wolgemuta”³²⁴.

³²⁰ *Le Suisse Arnold Böcklin est l'auteur de compositions étranges, pleines d'inventions fantastiques, gâtées seulement par un fâcheux manque de goût. Ses idylles de la mer, où des monstres à tête de serpent jouent avec des naïades aux formes plantureuses; ses paysages extraordinaires, mêlant des tons d'un vert sombre et d'un bleu très clair; ses châteaux mystérieux éclairés par une lumière tragique, toutes les peintures qui appartiennent aujourd'hui au musée de Bâle, au musée Schack de Munich et celles qu'il envoie aux expositions allemandes, étonnent plus qu'elles ne séduisent un œil habitué à des œuvres moins violentes. Peut-être, en somme, M. Böcklin est-il encore aujourd'hui, avec ses défauts, un de ceux qui se rapprochent le plus de l'ancien art allemand. Son romantisme est plus brutal, plus en dehors que celui de Schwind; mais lut aussi cherche à donner un corps à tous ces rêves que les poètes et les musiciens de l'Allemagne nous ont transmis, et qui sont les fonds inépuisables de l'âme allemande, la survivance du vieil élément germanique.* (de Wyzewa, 1890f, s. 180).

³²¹ Wilhelm Dürr młodszy (1857–1900), syn i uczeń Wilhelma Dürra starszego, studiował następnie u Wilhelma Dieza w Akademii monachijskiej. Malarz portretów, martwych natur, obrazów religijnych. Wymieniony przez Wyzewę *Koncert aniołów przed Madonną z Dzieciątkiem* zdobył na Wystawie Międzynarodowej w Monachium w 1888 roku złoty medal, a wcześniej w 1886 roku w Berlinie otrzymał szereg przychylnych recenzji. Jego malarstwo charakteryzowało się rozjaśnioną pod wpływem malarstwa plenerystycznego paletą. Sukces na wystawie monachijskiej był czymś wyjątkowym w karierze Dürra. Od 1882 roku był profesorem Akademii monachijskiej, wystawiał wówczas sporadycznie.

³²² [...] elle est baignée d'une lumière douce et fluide, qui s'harmonise délicieusement avec la grâce alanguie des attitudes et l'effacement des blondes couleurs. (de Wyzewa, 1889a, s. 166).

³²³ Adolf Oberländer (1845–1923), rysownik i malarz związany od 1869 roku z „Fliegende Blätter”. Studiował w Akademii monachijskiej u Anschütza i Piloty'ego. Popularność zyskały jego antropomorficzne rysunki zwierząt. Był jednym z popularniejszych niemieckich karykaturzystów drugiej połowy XIX wieku.

³²⁴ *Il n'y a eu en Allemagne, depuis Holbein, Durer et Burgkmair, qu'un seul artiste bien original, M. Oberländer, dessinateur du journal „Fliegende Blätter” de Munich. Celui-là, en revanche, est vraiment un maître. La série de ses dessins, recueillis en quelques albums, étonne par la finesse*

Rok później przedmiotem recenzji Wyzewy stała się kolejna wystawa monachij-ska³²⁵. Poza Augustem Pettenkofenem³²⁶, Arnoldem Böcklinem i Fritzem von Uhdem w sekcji niemieckiej zabrakło na niej artystów znanych. Większość wystawiających stanowili młodzi twórcy, naśladujący Wilhelma Leibla, Maxa Liebermanna i właśnie Fritza von Uhdego. Spodobali się Wyzewie Momme Nissen³²⁷, autor widoków wewnątrz robotniczych domów, i Edmund Harburger³²⁸ nawiązujący do siedemnastowiecznego malarstwa rodzajowego. Wyzewa dostrzegł też nowe zainteresowanie pejzażem, którego przykładem były *Wieczór* Albrechta³²⁹, *Po deszczu* Hermanna Eichfelda³³⁰, *Pole Hagena*³³¹, *Pejzaż z okolic Lipska* Ottona Rudolfa Hesslera³³² i *Zimowy wieczór* Munthe³³³. „Czyżby malarze niemieccy dostrzegli w końcu, tak jak ich holenderscy koledzy, że forma nie jest wcale istotna, lecz mistrzostwo i uczucia, jakie się w nią wkłada?”³³⁴

Z zadowoleniem przywitane zostały liczniejsze niż rok wcześniej obrazy religijne. Tematyka religijna szczególnie, zdaniem Wyzewy, odpowiada sentymentalnej naturze niemieckiej. Nie były to niestety dzieła najwyższego lotu, lecz *Święta Cecylia dyrygująca kwartetem aniołów* Wilhelma Volza³³⁵, przypominająca prace Overbecka, zasłużyła na wzmiankę. „Ponieważ wszystko zdaje się wskazywać na odwrót od tego szalonego poszukiwania wyjątkowości, które od dwudziestu lat prześladowe młodych

de ses traits, la sincère gaieté des conceptions, une exactitude et une sûreté extraordinaires. Les charmantes plaisanteries de M. Caran d'Ache paraissent affectées devant la joyeuseté de celle-ci. Et c'est une variété sans fin, mille manières tour à tour employées, l'enchantement d'une satne liesse, un art bienfaisant comme l'art à jamais disparu des Cranach et des Wohlgenuth [sic!]” (de Wyzewa, 1895c, s. 47).

³²⁵ (de Wyzewa, 1890d).

³²⁶ August Xaver Karl Ritter von Pettenkofen (1822–1889) był uczniem Leopolda Kupelwiesera w Akademii wiedeńskiej oraz wiedeńskiego malarza Franza Eybla, malował wówczas sceny rodzajowe. Zajmował się również karykaturą. Po pierwszym pobycie w Szolnok na Węgrzech (1851) często malował węgierskich chłopów i Cyganów. Wyjazd do Paryża w 1852 roku sprawił, że zbliżył się do barbizończyków, Alfreda Stevensa i Meissoniera. Jego dojrzały styl był bliski impresjonizmu. Pettenkofen wiódł wędrowny tryb życia, odwiedzając nieustannie Austrię, Węgry, Francję i Włochy.

³²⁷ Momme Nissen (1870–?), dominikanin w klasztorze Walberberg pod Kolonią, malował wnętrza, pejzaże i portrety, zajmował się również działalnością literacką.

³²⁸ Edmund Harburger (1846–1906) początkowo uczył się malarstwa u animalisty Johanna Prestela w Moguncji, wstąpił następnie do Wyższej Szkoły Technicznej i Akademii w Monachium, gdzie jego profesorem był Wilhelm von Lindenschmitt II. Zajmował się rysunkiem, był współpracownikiem „Fliegende Blätter”, zamieścił tu około 1500 rysunków. Malował humorystyczne sceny rodzajowe.

³²⁹ Prawdopodobnie chodziło o Henry'ego Albrechta (1857–1909), mieszkającego od 1882 roku w Monachium rysownika karykatur i malarza, który początkowo pracował jako budowniczy maszyn, a następnie studiował malarstwo w berlińskiej Akademii.

³³⁰ Hermann Eichfeld (1845–?), żołnierz i malarz, studiował w Akademii w Stuttgarcie i w Monachium. W latach 1907–1910 był członkiem monachij-skiej Secesji. Najczęściej malował nastrojowe pejzaże.

³³¹ Hagen, Ludwig von Hagen (1819–1898) lub Theodor Joseph Hagen (1842–1919).

³³² Otto Rudolf Hessler (1858–?) kształcił się w Akademii w Lipsku i w Karlsruhe u Ferdinanda Kellera. Przebywał w Monachium i Paryżu. Malował głównie sceny rodzajowe i pejzaże, chętnie kupowane przez amerykańskich i angielskich kolekcjonerów.

³³³ Zapewne Ludwig Munthe (1841–1896), norweski pejzażysta, który studiował malarstwo najpierw u Franza Wilhelma Schierza w Bergen, a następnie w Akademii w Düsseldorfie u Sophusa Jacobsena i Alberta Flamma. Malował widoki fiordów z łodziami rybackimi oraz jesienne i zimowe pejzaże.

³³⁴ *Les peintres allemands auraient-ils fini par s'apercevoir, comme leurs confrères hollandais, que ce n'est point la forme qui importe, mais la maîtrise qu'on en possède et les sentiments qu'on y met?* (de Wyzewa, 1890d, s. 443)

³³⁵ Wilhelm Volz (1855–1901), malarz scen rodzajowych i religijnych, kolega Ludwiga von Hofmanna i Maxa Klingera w Kunstschule w Karlsruhe, gdzie studiował u Ferdinanda Kellera. Był także uczniem Jules'a Lefebvre'a i Gustave'a Boulanger'a w Paryżu. Wpływ na jego sztukę wywarli Jules Bastien-Lepage i Edward Burne-Jones.

malarzy wszystkich krajów, można mieć przynajmniej nadzieję, że niektórzy z nowo przybyłych zdecydują się pogłębić style już odkryte, zamiast bez końca usiłować je zmieniać na nowe³³⁶. W sekcji rzeźby został wymieniony tylko *Beethoven* Gustava Adolfa Landgrebego³³⁷.

W wydanym w 1890 roku przez Wyzewę zarysie sztuki XIX wieku te ostre sądy uległy znacznemu osłabieniu, co wiązało się zapewne z informacyjnym, a nie polemicznym charakterem tego tomu³³⁸. Znaczący jest tu dobór ilustracji: w części poświęconej niemieckiemu malarstwu dziewiętnastowiecznemu na 19 ilustracji 7 to prace Adolfa Menzla, 5 Ludwiga Knausa (być może to wybór wydawcy, bo Wyzewa ograniczył się do wymienienia jego nazwiska), 3 Fritza von Uhdego i 1 Maxa Liebermanna. Knaus i włoski malarz Giuseppe de Nittis³³⁹ zostali uznani za pierwowzór dla malarstwa rodzajowego francuskich artystów akademickich: Jeana Bérauda, Leloire'a³⁴⁰, Ferdinanda Heilbutha³⁴¹, Jules'a Emile'a Saintina³⁴², Jehana Georges'a Viberta³⁴³.

W recenzji dwóch wystaw monachijskich z 1896 roku Wyzewa powtórzył wcześniej wyrażony sąd o niezdolności artystów niemieckich do tworzenia dzieł oryginalnych, które nie byłyby kopiami obrazów malarzy francuskich³⁴⁴. Nie omieszczał zauważyć, że dzieła francuskie stanowią istotną część Salonu Secesji w Monachium. Niespełnione zostały nadzieje jakie wiązał wcześniej z malarstwem Fritza von Uhdego, Maxa Liebermanna i Gottharda Kühla. „[...] obok nich byli jeszcze inni bardziej utalentowani, którzy stając się malarzami, ani trochę nie przestali być poetami i przez to bardziej bezpośrednio związali się ze starą tradycją narodową. Niestety! Dalecy od stworzenia szkoły, sami ulegli odwiecznej ślepotie swej rasy. W całym pałacu Secesji na żadnym z obrazów niemieckich nie znajdziemy już ani jednego pięknego muskułu, znośnej czerwieni czy błękitu. Nowo przybyli parodiują na zmianę Szkotów i Skandynawów, p. Böcklina i p. von Uhdego. A ci, tak samo jak p. Liebermann, p. Franz

³³⁶ *Et comme tout cela me paraît indiquer un recul dans cette recherche à outrance de la singularité qui affolait depuis vingt ans les jeunes peintres de tous les pays, on peut au moins en tirer l'espoir que certains nouveaux venus vont enfin se décider à approfondir les styles déjà trouvés, au lieu de songer indéfiniment à les remplacer.* (de Wyzewa, 1890d, s. 443).

³³⁷ Gustav Adolf Landgrebe (1837-1899), rzeźbiarz niemiecki, uczeń (syn?) malarza szyldów Landgrewego, studiował w Akademii berlińskiej u Augusta Fischera. W 1865 roku zdobył nagrodę państwową, dzięki której spędził cztery lata w Rzymie. Wykonał sześć medalionów dla Nationalgalerie w Berlinie. Od 1886 do 1895 roku rzeźbił portrety znanych kompozytorów: Mozarta, Beethovena, Wagnera, Hansa von Bülowa.

³³⁸ (de Wyzewa i Perreau, 1891, s. 161-184).

³³⁹ Giuseppe de Nittis (1846-1884), włoski malarz rysownik i grafik. Studiował malarstwo w Neapolu, między innymi w Istituto di Belle Arti di Napoli, z którego został usunięty za swój buntowniczy stosunek do akademickich metod nauczania. Gdy miał dwadzieścia lat, jego obraz został zakupiony przez króla Wiktora Emanuela II. W 1868 roku osiedlił się na stałe w Paryżu. Malował pejzaże, sceny rodzajowe, widoki miejskie. Jego styl, który można określić jako niezbyt radykalną formę impresjonizmu, zdobył mu licznych wielbicieli i był źródłem wielu sukcesów na wystawach międzynarodowych.

³⁴⁰ Louis Alexandre Leloire (1843-1884) lub jego brat Maurice (1853-?)

³⁴¹ Ferdinand Heilbuth (1826-1889), syn rabina w Hamburgu, studiował w Monachium, Antwerpii i Paryżu u Delaroche'a i Gleyre'a. Zanim osiedlił się na stałe w Paryżu, przebywał w Rzymie i Londynie. Malował obrazy historyczne inspirowane włoskim renesansem, jednym z najpopularniejszych był *Luca Signorelli nad zwłokami zamordowanego syna*. W 1861 otrzymał order Legii Honorowej. Około 1870 roku rozjaśnił swoją paletę.

³⁴² Jules Emile Saintin (1829-1894), uczeń Michela Martina Drollinga, Achille'a-Jeana-Baptiste'a Lebouchera i François Picota. W latach 1853-1865 przebywał w Stanach Zjednoczonych. Był członkiem National Academy of Design w Nowym Jorku.

³⁴³ Jehan Vibert (1840-1902), uczeń Félix'a Josepha Barriasa i François Picota. Malował sceny wiejskie z Hiszpanii, później także z życia wyższego duchowieństwa. W 1872 roku otrzymał kawalerski, a w 1882 oficerski order Legii Honorowej.

³⁴⁴ (de Wyzewa, 1896b, cz. 1).

von Stuck, p. Klinger, niezręcznie parodiują siebie samych, tracąc z roku na rok coś ze swego *métier*, które niegdyś nas zainteresowało”³⁴⁵.

Rozczarowywał przede wszystkim Uhde, z którym Wyzewa wiązał wcześniej nadzieje na odnowę malarstwa religijnego³⁴⁶. Poświęcił mu osobny artykuł, uważał go za jedynego malarza niemieckiego, który był niemiecki „z natury swego geniuszu” (*par la nature de son génie*)³⁴⁷. Teraz porównywał jego zobaczone w Monachium obrazy do pompierskiego stylu Félix Jobbé-Duvala³⁴⁸.

Portrety Stucka są „nieznośnie przeciętne” (*d'une médiocrité navrante*). Obraz alegoryczny *Wyrzuty sumienia (Remords)*, który miał przerażać nagromadzeniem rozkładających się ciał, nie osiąga zamierzonego efektu ze względu na braki w rysunku. Wyzewa dostrzegł w Böcklinie talent poetycki, ale uważał, że nie powinien on brać się za malarstwo. Jego negatywny sąd został wyrażony w bardziej zdecydowany sposób niż rok wcześniej. „P. Böcklin zaczął malować potwory morskie tak brzydkie i tak pospolite, że z pewnej odległości można by je wziąć za stado krów jakiegoś prowincjonalnego pacykarza. Prawdą jest natomiast, że do morskich potworów podobne były bardziej jego portrety młodych kobiet”³⁴⁹.

Jak zwykle jednak uprawne oko krytyka dojrzało, wśród tłumu dzieł niegodnych uwagi, drobiazg, uzasadniający wizytę w Salonie Secesji. W tym wypadku był to pejzaż, dopiero po kilku zdaniach Wyzewa stwierdza, że chodzi o obraz... Constable'a. Z dość powściągliwą pochwałą spotkały się rysunki Moritza Schwinda, pokazane w dwóch salach Glaspalast.

„Być może obdarzyłem Moritza Schwinda przesadnym podziwem: jest to bowiem malarz przeciętny i jego obrazy znajdują się tylko o włos od śmieszności. Ale jest to włos solidny i z roku na rok zamiast mnie rozśmieszać, coraz bardziej mnie one wzruszają. Ich forma jest niezgrabna, ale ani trochę brzydka, właśnie dlatego, że Schwind starał się zawsze malować tak jak wszyscy. I, będąc ślepy, tak jak inni jego rodacy, przynajmniej nie usiłował rewolucjonizować koloru. W jego kompozycjach z muzeum Schacka i Glaspalast wyraża się cała niemiecka dusza Lamotte-Fouquégo, Chamissa, Rückerta i Novalisa. Ondyny, odpoczywające na ślimakach w Renie, karły z jaskiń, duchy lasu i światła księżycowego, nigdy nikt was nie kochał ani widział z tak bliskiej odległości, jak ten zaufany przyjaciel Franciszka Schuberta!”³⁵⁰

³⁴⁵ [...] à côté de ceux-là, il y en avait d'autres mieux doués encore, qui, tout en devenant des peintres, n'avaient point cessé d'être des poètes et se rattachaient ainsi plus directement à la vieille tradition nationale. Hélas! Loin de former une école, ceux-là mêmes ont été repris de la séculaire cécité de leur race. Il n'y a plus un beau muscle, ni un rouge ni un bleu à peu près supportable dans toute les peinture allemandes du palais de la Sécession. Les nouveaux venus parodient gauchement, tour à tour les Ecosais et les Scandinaves, M. Bœcklin et M. de Uhde. Et ceux-ci, et M. Liebermann, et M. Franz Stüch, et M. Klinger, ils en sont à se parodier gauchement eux-mêmes, perdant d'année en année une part du bon métier qui nous avait naguère intéressée à eux. (de Wyzewa, 1896b, cz. 1).

³⁴⁶ Patrz s. 49.

³⁴⁷ (de Wyzewa, 1890f, s. 174).

³⁴⁸ Félix Armand Marie Jobbé-Duval (1821–1889), studiował w Akademii w Paryżu u Paula Delaroche'a i Charlesa Gleyre'a. Malował portrety, martwe natury, pejzaże, sceny rodzajowe, obrazy historyczne i freski.

³⁴⁹ M. Bœcklin en est arrivé à faire des monstres marins si laids et si vulgaires qu'on les prendrait à distance pour un troupeau de vaches de quelque barbouilleur de village. Il est vrai que ses portraits de jeunes femmes, par ailleurs, ressemblaient plutôt à des monstres marins. (de Wyzewa, 1896b, cz. 1).

³⁵⁰ Peut-être, après cela, ai-je pour Maurice de Schwind une admiration excessive: car c'était un peintre médiocre, et il ne tient qu'à un cheveu que son œuvre ne soit parfaitement ridicule. Mais le cheveu est solide; et, d'année en année, après avoir failli me faire rire, ces peintures et ces dessins

Dwa cykle rysunków Schwinda zasługują na szczególną uwagę: *Don Juan* i *Zaczarowany flet*. Natomiast Menzel, Lenbach i Thoma spotkali się jedynie z ironicznymi uwagami. Wyzewa przyznał jednak, że pierwszy z nich był twórcą malarstwa realistycznego w Niemczech, stworzył także pewną manierę, często naśladowaną przez innych niemieckich malarzy. Najlepszym przykładem stylu Menzla jest *Kuźnia*. „Cała siła starego mistrza, jego uczciwość artystyczna, nieustrudzone ćwiczenia, dążenie do rysunku precyzyjnego i bardzo ekspresyjnego zarazem ujawniają się w pełnym świetle. Nie podobna opuścić sali Menzla w Glaspalast, nie poddając się uczuciu uwielbienia pomieszanego z szacunkiem dla tego długiego życia, poświęconego w całości poszukiwaniu nieprzemijającego ideału. Ale niepodobna także opuścić tej sali, nie czując odrobiny litości, spowodowanej mizernym rezultatem tak szeroko zakrojonego przedsięwzięcia. Obrazy p. Menzla są z pewnością świetnie narysowane, jeszcze lepsze są jego rysunki, jego *Życie Fryderyka*, studia zwierząt, portrety wykonane dwoma kredkami — wszystko to jest rysowane pewnie i prawidłowo, i czasem nawet w bardzo osobisty sposób. Ale co w nich pięknego w porównaniu z najbardziej przeciętnym szkicem dawnego mistrza, jednym z tych, które w Pinakotece wypełniają szafy na parterze? Tyle pracy, aby w końcu pozostać tak banalnym i słabym, podczas gdy dobremu malarzowi sprzed dwustu lat wystarczyło kilka ruchów kredką, aby do głębi przeniknąć tajemnicę formy! A poza tym, w zamian za poprawność rysunku, co za chłód i brak wdzięku! Przez cały czas czuje się, że to człowiek, który usiłuje zostać wielkim malarzem i który, aby tego dokonać nie ma nic poza szczerą chęcią, ogromem wiedzy i piekielnym uporem! Do tego stopnia, że oryginalność p. Menzla jest przede wszystkim, jak mi się zdaje, oryginalnością z gruntu moralną, w jego dziele ujawnia się charakter, a nie dusza, której nigdy nie pragnął w nim wyrazić. Organizatorzy Salonu w Monachium mogliby powstrzymać się od prezentowania nam wizerunku małego starca o niskim czole i zaciśniętych szczękach; sama sztuka p. Menzla wystarczy, aby nam go objawić”³⁵¹.

m'émeuvent davantage. Leur forme est maladrotte, mais elle n'est point laide, précisément parce que Schwind s'est toujours borné à peindre comme tout le monde. Et qu'ainsi, étant aveugle avec ses compatriotes, il n'a point cherché du moins comme tels d'entre eux à révolutionner la couleur. Et c'est toute l'âme de l'Allemagne romantique, toute l'âme des Lamotte-Fouqué, des Chamisso, des Rückert et des Novalis, qui s'exprime dans ces naïves compositions du musée Schack et du palais de Verre. Ondtmes se reposant dans les loches du Rhin, nains des cavernes, esprits des bois et du clair de lune, jamais personne ne vous a vus d'aussi près, ni autant aimés que cet intime confident de François Schubert! (de Wyzewa, 1896b, cz. 1).

³⁵¹ *Toute la force du vieux maître y apparaît en pleine lumière, sa probité artistique, son infatigable étude, sa recherche d'un dessin à la fois très précis et très expressif. Il est impossible, je crois, de sortir de la salle Menzel, au palais de Verre, sans en emporter une admiration mêlée de respect pour cette longue vie toute dévouée à la poursuite d'un idéal immuable. Mais il est impossible d'en sortir aussi sans une certaine pitié pour le peu de résultats d'un aussi vaste effort. Certes, les peintures de M. Menzel sont fort bien dessinées, et mieux encore ses dessins, sa Vie de Frédéric, ses études d'animaux, ses portraits aux deux crayons: tout cela est d'un trait correct et sûr, et parfois même vraiment personnel. Mais qu'est-ce que le plus beau de ces dessins en comparaison du plus médiocre croquis d'un maître ancien, de ceux qui tapissent, à la Pinacothèque, les armoires du rez-de-chaussée? Tant de travail, pour demeurer en fin de compte si mou et si banal, quand au moindre bon peintre, d'il y deux cents ans il suffisait de quelques traits de crayon pour pénétrer plus à fond dans le secret de la forme! Et puis, en échange de cette correction du dessin, quelle froideur et quel manque de charme! Comme on sent toujours l'homme qui s'efforce de devenir un grand peintre, et qui n'a, pour y arriver, qu'une volonté nette, beaucoup de science et une obstination endiablée! C'est au point que l'originalité de M. Menzel est surtout, me semble-t-il, une originalité toute morale; son caractère nous apparaît dans son œuvre, à défaut de son âme, qu'il a toujours évité d'y mettre. Et les organisateurs du Salon de Munich auraient pu, à la rigueur, se dispenser de*

Lenbach, podobnie jak we wcześniejszej recenzji³⁵², został określony jako biegły imitator, pozbawiony własnego stylu. Thoma był, zdaniem Wyzewy, „intelektualistą” (*l'homme à idées*), jednak ani rysunek, ani barwa nie pomagały zrozumieć jego idei.

Łatwo zauważyć, że Wyzewa ulegał pewnej schematyczności w swej ocenie sztuki niemieckiej. Uważał, że w średniowieczu artystom niemieckim udawało się znaleźć doskonały wyraz dla przeżywanego uczucia, lecz późniejsze związki artystyczne z Niderlandami i Włochami skaziły tę sztukę, zwracając ich oczy w niewłaściwym kierunku. Predestynowani do tego, by wyrażać uczucia, próbowali dorównać innym w dziedzinach, w których nie byli uzdolnieni.

Sztuka brytyjska

Sztuka brytyjska często pojawiała się obok niemieckiej w publikowanych przez Wyzewę na łamach „Gazette de Beaux-Arts” przeglądach wystaw i książek o sztuce. W „Revue des Deux Mondes” zajmował się również literaturą angielską. Lista pisarzy, o których miał coś do powiedzenia, była imponująca: od Shakespeare’a przez Johna Donne’a, Roberta Herricka aż do autorów dziewiętnastowiecznych. Trudno byłoby znaleźć znaczące nazwisko, które nie pojawiłoby się w jego tekstach. Paul Delsemme sądzi, że ta literatura sprawiała mu przy lekturze największą przyjemność spośród wszystkich literatur europejskich³⁵³. Potrafił docenić twórców jeszcze nieznaną. Jako pierwszy krytyk francuski zwrócił uwagę na Edwarda Morgana Forstera³⁵⁴. Anglicy byli już wówczas modni we Francji. Pierwsze kroki na rzecz przybliżenia mieszkańcom Paryża twórczości „perfidnego Albionu” zostały dawno uczynione. W pierwszej połowie XIX wieku w Salonie pojawiały się obrazy Johna Constable’a, Thomasa Lawrence’a i Williama Turnera. W 1857 roku Thoré-Bürger opublikował *Trésors d'art en Angleterre*. W 1864 ukazały się studia poświęcone angielskiej literaturze i idealizmowi autorstwa Hippolyte’a Taine’a, które stały się później popularne wśród symbolistów³⁵⁵. W roku 1878 wystawione w Salonie dzieła artystów brytyjskich ponownie znalazły się w centrum zainteresowania. George Frederic Watts został wówczas uhonorowany medalem pierwszej klasy, wielu innych malarzy otrzymało wyróżnienia o mniejszym znaczeniu. Fakt ten spotkał się z aprobatą krytyki. Pisali o artystach brytyjskich między innymi Charles Blanc, Édouard Duranty i Joseph Comyns Carr³⁵⁶. Świadectwem popularności malarstwa George’a F. Wattsa była znacząca rola, jaką odegrało ono w powieści Jorisa-Karla Huysmansa *À rebours*. Watts i Dante Gabriel Rossetti wystawiali w Paryżu wielokrotnie w latach osiemdziesiątych. Wielkim sukcesem było pokazanie przez Burne-Jonesa obrazu *Król Kofetua* na Wystawie Światowej w 1889 roku. Léonce Bénédite zakupił wówczas obrazy artystów angielskich dla Muzeum Luksemburskiego. Oczywiście trzeba pamiętać o właściwych proporcjach. Sukces stanowiło już to, że ówczesna publiczność paryska w ogóle wykazała zainteresowanie dziełami, których autorami nie byli Francuzi. Ta moda z pewnością nie mogła nadszarpnąć pozycji miejscowych twór-

nous offrir le portrait de ce petit vieillard au front bas et à la mâchoir serrée: l'art de M. Menzel aurait suffi, à lui seul, pour nous la faire deviner. (de Wyzewa, 1896b, cz. 2).

³⁵² Patrz s. 70.

³⁵³ (Delsemme, 1967, s. 232).

³⁵⁴ (Duval, 1961, s. 151).

³⁵⁵ (Marlais, 1992, s. 59).

³⁵⁶ (Brygant, 1997, s. 66).

ców tak, jak udało się to wcześniej Wagnerowi w sferze muzyki, jednakże Anglicy byli popularni, a ich sztuka wywierała wpływ na artystów francuskich, głównie z kręgów symbolizmu.

W artykule Wyzewa poświęconym malarstwu wagneriańskiemu znaleźć można tylko jedno nazwisko angielskiego twórcy i to mało wówczas znanego — Williama Stotta³⁵⁷. Niewiele dłuższy akapit poświęcony został Jamesowi Abbott McNeill Whistlerowi, którego prace podobnie jak dzieła innych imigrantów do Anglii Wyzewa omawiał w ramach sztuki angielskiej, mimo że jego sztuka została uznana za dobry przykład malarstwa symfonicznego: „Pan Whistler jest najwyraźniej symfonistą w malarstwie. Lecz ta symfonia ciemnych barw, którą zaprezentował w Salonie, wydaje mi się bardziej studium, ćwiczeniem niż dziełem sztuki. Zewnętrzny efekt zbyt przypomina wspaniały, posępny portret angielskiej damy, który pokazał nam w roku 1885. Lecz tym przede wszystkim ten portret skrzypka różni się od poprzedniego, że pan Whistler bez powodu zastąpił pozbawionymi wdzięku kształtami osoby w czarnym stroju to, co w zeszłym roku czyniło odczucie jego obrazu tak intensywnym: niewyraźne kontury postaci kobiecej i wąską twarz o nieco lubieżnym wyrazie z trudem nasycająca tajemniczą, jasną plamą harmonię ciemnych barw. Dziś to już nie symfonia, ale [tylko] portret; i dlatego czujemy żal, że rzeczywistość widzialna nie została odtworzona”³⁵⁸.

Najobszerniejsze studium, jakie Wyzewa poświęcił angielskiemu artyście, nie dotyczyło jednak twórcy współczesnego³⁵⁹. Jego bohaterem stał się Thomas Lawrence, artysta równie w swoim czasie popularny, jak deprecjonowany jako twórca mniejszego kalibru, zadowolający się jedynie dobrym rzemiosłem. Można pokusić się o hipotetyczne powiązanie zainteresowania Wyzewa osobą Lawrence’a z wpływem Whistlera. Obaj spotykali się z pewnością u Stéphane’a Mallarmégo, a Whistler dał wyraz swej fascynacji Lawrence’em między innymi we wspomnianym *Portrecie Lady Archibald Campbell*³⁶⁰.

Wyzewa we wstępie artykułu przeciwstawił się wizji życia Lawrence’a, jaką przedstawił Charles Blanc w swej *Historii malarstwa*. Kwestionował sąd, jakoby jego życie było jednym pasmem sukcesów. Miał powodzenie u kobiet i władców, to prawda, lecz zawsze znajdowały się osoby uważające, że „jego sztuka jest powierzchowna, niepełna, niedająca się porównać w żaden sposób ze sztuką jego rodaków: Reynoldsa, Gainsborough i Hoppnera”³⁶¹. Wątpliwości co do własnej wartości gnębiły zresztą samego artystę. „Przenikliwa ostrość jego zmysłu krytycznego, która pozwoliła mu zgromadzić w atelier kolekcję arcydzieł, zawsze utrudniała mu posiadanie zbyt wygórowanej opi-

³⁵⁷ Patrz s. 21.

³⁵⁸ *M. Whistler est, expressément, un symphoniste dans la peinture. Mais cette symphonie de couleurs sombres, qu'il expose au Salon me parait une étude, un exercice, plutôt qu'une œuvre artistique. L'effet extérieur rapelle trop le magnifique portrait sombre, le portrait d'une dame anglaise, que le peintre nous montrait, en 1885. Mais surtout ce portrait d'un violoniste diffère du portrait précédent, en ce que M. Whistler a remplacé, sans raison, par les formes ingrates d'un personnage en habit noir, ce qui, l'année dernière, rendait si intense l'émotion de son tableau, ces vagues contours féminins, et cette ressemblance d'un mince visage lascif, imprégnant à peine d'une mystérieuse tache claire l'harmonie sombre des couleurs. Aujourd'hui ce n'est plus une symphonie, mais un portrait : et nous nous affligeons, alors, de ce que la réalité visuelle n'ait pas été reproduite.* (de Wyzewa, 1886d, s. 112).

³⁵⁹ (de Wyzewa, 1891-1892).

³⁶⁰ (Dorment i Macdonald, 1994, s. 210).

³⁶¹ [...] son art était superficiel, incomplet, hors de toute comparaison avec l'art de ses compatriotes Reynolds, Gainsborough et Hoppner. (de Wyzewa, 1891-1892, cz. I, s. 120).

nii na temat swego własnego talentu³⁶². Również po jego śmierci obrazy tego artysty traktowano bardziej jako modne przedmioty niż dzieła sztuki. Wyzewa nie potępia Lawrence'a za uleganie modzie, wręcz przeciwnie, gotów jest taką modę zaakceptować. Dzięki geniuszowi artysty „sama moda została wyniesiona do godności artystycznej: czy to wywyższenie jest aż tak banalne, a godność sztuki nie wystarcza, aby wszystko usprawiedliwić?”³⁶³. Rozważania na temat związku malarstwa Lawrence'a z modą staną się jednym z głównych wątków studium Wyzewa.

Zgadzał się z tym, że Gainsborough i Constable byli doskonalszymi malarzami, lecz Lawrence'a umieściliby tuż za nimi. W następujący sposób scharakteryzował twórczość Reynoldsa: „jest on wielki ze względu na silną wolę życia, jaką zawsze posiadał, szlachetność duszy, świadomość i zdecydowanie, jakie widać w jego dziele. Gdyby miał temperament Lawrence'a, bez wątpienia byłby od niego lepszy; taki, jaki jest, zapisał w historii sztuki jedynie tryumf cierpliwości i uporu”³⁶⁴. Aby lepiej pokazać wartość sztuki Lawrence'a, Wyzewa opisał najpierw te cechy Gainsborough i Constable'a, których temu artyście brakowało.

„Nie należy szukać u niego, jak u Gainsborough, subtelnej i nieco chorej nieskończenie różnorodnej wrażliwości oka, połączonej z solidną wiedzą techniczną, i czaru tajemniczej zmysłowej poezji. Nie należy w żadnym razie spodziewać się u niego przenikliwej i harmonijnej wizji otaczającej natury, jak u Constable'a, obserwacji zawsze pewnej, nowej, odważnie wyrażonej. Jego rysunek do końca pozostał dość banalny, jednak banalny raczej niż błędny, wydaje się bowiem, że jego błędy mogła spowodować troska o końcowy efekt, który pragnął osiągnąć. Z początku jego koloryt wydaje się monotony: oglądanie wciąż tych samych czerwonych karnacji z takimi samymi plamami światła rozmieszczonymi w tych samych miejscach sprawia przykre wrażenie. I jako że Lawrence większą wagę przywiązywał do blasku niż do trwałości swych kolorów, wiele jego portretów szerniało już, łuszcząc się, wskutek czego zdają się niewiele różnić jedne od drugich. A jednak Lawrence był kolorystą, wielkim kolorystą. Jego ogromny dorobek wywołuje wrażenie monotonii — trudno odnawiać w nieskończoność efekty, gdy maluje się portrety nieustannie, od rana do wieczora przez siedemdziesiąt lat. W rzeczywistości jednak nie ma ani jednego portretu Lawrence'a, w którym nie można by znaleźć oryginalnych szczegółów, wyjątkowego działania światła, specjalnej harmonii karnacji i stroju. Nie ma wśród tych portretów takiego, którego koloryt nie miałby całkiem wyjątkowej intensywności, świeżości, zmysłowego blasku”³⁶⁵.

³⁶² *La pénétrante finesse de son sens critique, qui lui avait permis de réunir dans son atelier une collection de chefs-d'œuvre, l'a toujours empêché par ailleurs d'avoir une trop haute opinion de son propre talent.* (de Wyzewa, 1891–1892, cz. I, s. 120).

³⁶³ [...] *la mode seul, dans sans œuvre, est promue à une dignité artistique : mais cette promotion est-elle donc si banale, et la dignité de l'art ne suffit-elle pas à tout justifier?* (de Wyzewa, 1891–1892, cz. I, s. 124).

³⁶⁴ [...] *celui-là est grand par la ferme volonté qu'il eut toujours de l'être, par la noblesse d'âme, la conscience et la résolution qu'il fait voir dans son œuvre. Avec un tempérament comme celui de Lawrence, nul doute qu'il lui eût été supérieur; tel qu'il est, il marque simplement dans l'histoire de l'art le triomphe de la patience et de l'obstination.* (de Wyzewa, 1891–1892, cz. I, s. 122).

³⁶⁵ *Il ne faut pas chercher chez lui, comme chez Gainsborough, une délicatesse subtile et quasi morbide de l'œil, avec une science solide, variée à l'infini, et le charme d'une mystérieuse poésie sensuelle. Il n'y faut pas point chercher non plus, comme chez Constable, une vision pénétrante et harmonieuse de la nature extérieure, une observation toujours sûre, nouvelle, hardiment exprimée. Son dessin est jusqu'à la fin resté assez banal, banal plutôt que défectueux pourtant, car ses fautes semblent le plus souvent lui avoir été commandées par le soin de l'effet général qu'il voulait*

Wartość dzieł Lawrence'a nie polegała zatem na spełnianiu wymagań stawianych „dobremu malarstwu”, ale na umiejętności zachowania świeżości widzenia, którą potrafił wyrazić w swych na pozornie jednakowych obrazach. Wyzewa zwrócił uwagę na wierność jego portretów, a przede wszystkim na znakomite oddanie wyrazu. Lawrence był, jego zdaniem, „najbardziej wnikliwym fizjonomistą szkoły angielskiej” (*le physionomiste le plus pénétrant de l'École anglaise*)³⁶⁶. Najważniejszym kryterium oceny było życie, które odkrył w obrazach Lawrence'a. „Nikt tak jak on nie kieruje myśli ku światu niezwykłych wyobrażeń, godnych szacunku intelektualnych namietności, idealnych rozmów. Modelki w jego obrazach nabierają życia tak czarującego i tak dobrze znanego, że respekt dla dzieła sztuki nawet przez moment nie przeszkadza nam ich podziwiać”³⁶⁷.

We Francji i Anglii najlepsze dzieła Lawrence'a znajdowały się w kolekcjach prywatnych. Wyzewa skrupulatnie wyliczył ich właścicieli i porównał Lawrence'a, „zachowując należyte proporcje”, do Rubensa. Tak jak tamten, Lawrence „pozostawił po sobie za dużo obrazów”, nie dbał o ich wykończenie, powierzając je uczniom. Warto byłoby stworzyć katalog w pełni własnoręcznych prac Rubensa, natomiast w wypadku Lawrence'a Wyzewa postulował stworzenie katalogu bardziej subiektywnego z założenia. Miałyby on wyeliminować te prace, w których artyście nie zależało na niczym więcej poza szybkim zanotowaniem wizerunku modela. Wyzewa większą część swej pracy poświęcił biografii, bez opierając się, jak pisze, głównie na opracowaniach Allana Cunninghama i Ronalda Gowera³⁶⁸.

Obszernie przytoczone zostały anegdoty z dzieciństwa artysty, związane z początkami jego zainteresowania malarstwem. Pierwsze dziecięce i młodzieńcze prace odznaczały się „fotograficzną” wiernością, ale niczym ponadto. Punktem zwrotnym w karierze Lawrence'a stał się portret panny Farren. W malowniczy sposób zostało opisane jej pojawienie się w atelier Lawrence'a. „Miss Farren weszła tak piękna i elegancka, że sam szelest satyny jej *john-clocka* wystarczył, by młody człowiek zapomniał o wielkiej sztuce, mistrzach i wszystkim innym oprócz wspaniałej, zachwycająco sztucznej wizji, jaką miał przed oczami”³⁶⁹.

produire. Son coloris, au premier abord, semble monotone : on s'afflige de revoir sans cesse les mêmes chairs rouges, avec les mêmes touches de lumière disposées aux mêmes points. Et comme Lawrence tenait davantage à l'éclat qu'à la durée de ses couleurs, beaucoup de ses portraits ont déjà passé au noir en s'écaillant, ce qui achève de les faire paraître assez peu différents les uns des autres. C'est cependant un grand, un très grand coloriste que Thomas Lawrence. L'impression de monotonie vient surtout du nombre énorme de ses portraits: il est difficile de renouveler indéfiniment ses effets lorsqu'on fait des portraits du matin au soir pendant soixante-dix ans. Mais en réalité il n'y a pas un portrait de Lawrence où l'on ne puisse découvrir des détails originaux, un agencement particulier des lumières, une harmonie spéciale des chairs et du costume. Et il n'y a pas un de ces portraits où le coloris ne soit d'une intensité, d'une fraîcheur, d'un éclat sensuel tout à fait remarquables. (de Wyzewa, 1891-1892, cz. I, s. 122-123).

³⁶⁶ (de Wyzewa, 1891-1892, cz. I, s. 123).

³⁶⁷ *Aucun ne suggère comme lui un monde d'exquises imaginations, de respectueuses passions intellectuelles, de conversations idéales. Ses modèles féminins prennent dans ses tableaux une vie si charmante et si familière, que pas un moment le respect du aux œuvres d'art ne nous empêche de les adorer.* (de Wyzewa, 1891-1892, cz. I, s. 123).

³⁶⁸ Allan Cunningham, *Romney and Lawrence, The Lives of the most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects* [with portraits], 6 t., John Murray, London 1829-1833 oraz Ronald Gower, *Romney and Lawrence*, London 1882.

³⁶⁹ *Miss Farren était entrée si belle et si élégante que le seul froufrou du satin de son john-cloch avait suffi pour faire oublier au jeune homme le grand art, les maîtres et tout le reste, sauf l'exquise vision délicieusement artificielle qu'il avait sous les yeux.* (de Wyzewa, 1891-1892, cz. II, s. 112).

Panna Elizabeth Farren była wówczas popularną postacią, portret miał uczynić ją jeszcze bardziej znaną. Zmiana atelier na nowe przy najmodniejszej wówczas ulicy Old Bond Street była także wyrazem pragnienia dotrzymania kroku modzie, gdyż Lawrence jej ulegał. Wyzewa podkreślał, że to właśnie pójście drogą wyznaczoną przez ten portret sprawiło, że sztuka Lawrence'a nie osiągnęła wyżyn wyznaczonych przez Reynoldsa, na które mogła być się wspiąć. A zatem Wyzewa pośrednio akceptował akademickie ideały, które głosił Reynolds. Z humorem relacjonował cennik Lawrence'a na poszczególne rodzaje portretów. Lawrence „w 1802 roku żądał 30 gwinei za portret głowy, 60 za popiersie, 120 za portret *en pied*. W 1806 głowa za honor bycia przez niego wyobrażoną musiała zapłacić 50 gwinei; 200 gwinei, jeśli chciała, by towarzyszyła jej reszta ciała. W 1808 było to 80 gwinei za głowę, 320 za portret całej postaci, w 1810 głowa osiągnęła 100 gwinei, a cała postać 400. W końcu w ostatnich latach życia, między 1815 a 1830, Lawrence żądał 200 gwinei od głów, 400 od popiersi, 500 od ciał od kolan w górę, 700 od ciał w całości”³⁷⁰.

Dość interesujące musiały się wydać Wyzewie kłopoty związane z wynajmowaniem przez artystę kolejnych pracowni i chronicznym brakiem pieniędzy, na jaki cierpiał, zostały bowiem dokładnie zrelacjonowane. Uważał, że biografia malarza ściśle wiązała się z jego dziełem, że głównymi wydarzeniami w jego życiu były kolejno malowane portrety³⁷¹.

Skrętnie wymienione zostały wszystkie trzy prace o malarstwie Lawrence'a, a także zjadliwe recenzje Anthony Pasquina. Artystę dręczyło pragnienie wielkiej sztuki, jednak lepiej się stało, że nie poświęcił się temu, co było nią w jego mniemaniu, to jest ogromnym kompozycjom alegorycznym.

Gorsze okresy, które zdarzają się wszystkim artystom, u Lawrence'a trwały czasem po kilka lat. Były to zarazem okresy niezwyklej aktywności malarskiej. Powodzenie miało na niego zgubny wpływ. Dopiero krytyka, obojętność publiczności lub sukces innego artysty działały na niego mobilizująco. W portretach pokazanych w 1803, 1804 i 1805 roku Wyzewa dostrzegł „nieprzerwany postęp w oczyszczaniu stylu i troskę o prawdę artystyczną” (*un progrès ininterrompu dans l'épuration du style et le souci de la vérité artistique*)³⁷². Jego baczniejszą uwagę zwróciły ekspresja i wdzięk obrazów. Natomiast okres popularności Lawrence'a w latach 1814–1819 był właśnie czasem obniżenia poziomu jego sztuki. Musiał zaintrygować Wyzewę jeden z niezwyklejszych znajomych Lawrence'a, Thomas Wainwright, malarz, kolekcjoner, krytyk. Publikował on w „London Magazine” i zainicjował gatunek krytyki, w którym później celował Ruskin, „krytykę mniej troszczącą się o dokładność sądów niż o elegancję stylu i wizji, uważającą się za osobną sztukę” (*une critique moins soucieuse de l'exactitude de ses jugements de l'élégance de son style et de ses images, se considérant elle-même comme un art indépendant*)³⁷³.

³⁷⁰ En 1802, il exigeait 30 guinées pour une tête, 60 pour un mi-corps, 120 pour un portrait en pied. En 1806, une tête, pour avoir, pour l'avoir l'honneur d'être reproduite par lui, devait payer 50 guinées; 200 guinées, si elle voulait être accompagnée du reste du corps. En 1808, ce fut 80 guinées pour la tête, 320 pour le grand portrait; en 1810, la tête monta à 100 guinées, le grand portrait à 400. Enfin dans les dernières années de sa vie, de 1815 à 1830, c'est 200 guinées que Lawrence demandait aux têtes, 400 aux mi-corps, 500 aux mi-jambes, 700 aux jambes complètes. (de Wyzewa, 1891–1892, cz. II, s. 113).

³⁷¹ (de Wyzewa, 1891–1892, s. 116).

³⁷² (de Wyzewa, 1891–1892, cz. III, s. 337).

³⁷³ (de Wyzewa, 1891–1892, cz. IV, s. 54).

Tylko dwukrotnie w całym cyklu autor przywołał wspomnienia Lawrence'a. Raz, gdy pisał o jego pobycie we Włoszech w 1819 roku, przytoczył opis wrażeń, jakie wywołała wieczorna wizyta w Kaplicy Sykstyńskiej i oglądanie Stanz Rafaela, i później, gdy powołał się na opis spotkania z papieżem Piusem VII, którego Lawrence malował. Kontakt ze sztuką włoską wywarł na niego dobroczynny wpływ. Każdy z obrazów powstałych po 1820 roku „świadczy o nowej próbie zrealizowania upragnionego ideału sztuki eleganckiej i zarazem głębokiej. [...] Zły gust zniknął, a raczej przestał być tak dotkliwy, gdyż został odkupiony przez pewność rysunku, bogactwo barw i to intensywne życie, które samo stanowi o wartości portretu”³⁷⁴.

Tego rodzaju artykuły monograficzne dotyczące uznanych artystów pojawiały się często w „Gazette des Beaux-Arts”. Rok wcześniej zakończono publikację cyklu artykułów Eugène'a Müntza o Watteau. Szukając odpowiedzi na pytanie o źródła zainteresowania Wyzewy właśnie Lawrence'em, warto cofnąć się w czasie i zwrócić uwagę na życzliwe wypowiedzi cenionego przez Wyzewę Stendhala o jego obrazach pokazanych w Paryżu w 1824 roku³⁷⁵.

Na prawie rok przed rozpoczęciem publikacji cyklu poświęconego Lawrence'owi Wyzewa został poproszony przez redakcję „Gazette des Beaux-Arts” o analizę sytuacji panującej we współczesnej sztuce angielskiej³⁷⁶. Demaskowanie obiegowych sądów i mód było jego ulubionym zajęciem³⁷⁷. Tym razem postanowił zaatakować „anglomanie”, która od dwudziestu lat szerzyła się we Francji. Dotyczyła ona nie tylko sfery sztuki, ale także obyczajów. Była głębsza i miała, jego zdaniem, szersze skutki niż moda na Rosję, o której tyle wówczas się mówiło. „Lubimy bowiem wierzyć, że kochamy Rosjan, czytając rosyjskie powieści, słuchając rosyjskiej muzyki, zamieniając dawne czajniki na samowary, naprawdę zaś staramy się przyswoić sobie zwyczaje angielskie”³⁷⁸.

Źródła sympatii, jaką cieszyło się malarstwo angielskie, zdaniem Wyzewy, były takie same, jak w wypadku popularności angielskich krawców i kapeluszników. Wyzewa przypomniał tryumf sekcji angielskiej na Wystawie Światowej w Paryżu 1878 roku. Uważał wystawy londyńskie (w Royal Academy, Grosvenor Gallery, New Gallery, New English Art Club, a także kilka wystaw indywidualnych, których nie wymienił), za gorsze nie tylko od paryskich, ale i monachijskich. „Nie zauważyłem tam ani jednego mistrza naprawdę oryginalnego, ani nawet wielu zręcznych rzemieślników”³⁷⁹.

Narodowym rodzajem malarstwa jest w Anglii malarstwo alegoryczne. Źródłem jego popularności Wyzewa doszukiwał się w sztuce „ekstrawaganckiego Szwajcara” Fuseliego i „nie mniej ekstrawaganckiego” Williama Blake'a. Anglicy bowiem „kochają

³⁷⁴ [...] *témoigne d'un nouvel effort à réaliser un admirable idéal d'art à la fois élégant et profond, [...] Le mauvais goût a disparu, ou bien on ne songe plus à s'en affliger, tant il est racheté par la sûreté du dessin, la richesse des couleurs, et cette intense vie qui suffit à assurer la valeur d'un portrait.* (de Wyzewa, 1891-1892, s. 64).

³⁷⁵ (Brookner, 1988, s. 51). Wyzewa poszukując życia w sztuce, zapewne zgadzał się ze Stendhalem, domagającym się, aby obraz miał duszę.

³⁷⁶ (de Wyzewa, 1890b, s. 88-96).

³⁷⁷ Patrz s. 115.

³⁷⁸ *Car nous avons beau croire que nous aimons les Russes, et lire les romans russes, et entendre la musique russe, et remplacé dans nos ménages les théâtres d'autrefois par de fantaisiste samovars, en réalité ce sont les mœurs anglaises que nous travaillons sans cesse à nous approprier.* (de Wyzewa, 1890b, s. 88).

³⁷⁹ *Je n'y ai guère aperçu ni des maîtres vraiment originaux, ni même beaucoup d'habiles artisans.* (de Wyzewa, 1890b, s. 88).

[...] literaturę w malarstwie. Być może wyobrażają sobie, że przypominają w tym renesansowych florentyńczyków, których otoczyli prawdziwym kultem, lecz jest całkiem pewne, że ich prerafaelici na przykład posługują się formami florenckimi w tych samych celach symbolicznych i literackich, w jakich Fuseli i Blake użyli solidnych i pełnych ruchu form Michała Anioła. Malarstwem alegorycznym zajmują się również najwybitniejsi współcześni artyści angielscy. Jedni, nie nauczywszy się nigdy rysować ani malować, nie troszczyli się wcale, by się tego nauczyć. Inni byli na początku, jak się zdaje, dość zdolnymi ludźmi, lecz czy to zajmowanie się symbolami spowodowało, że zapomnieli swego fachu, czy też, gdy nadeszła sława, zagubili go w wielości prac, dość, że dziś są niezdolni do przedstawienia symbolu obdarzonego prawdziwym pięknem ani do prawidłowego narysowania postaci czy właściwego zmieszania barw³⁸⁰.

Przykładem tego zjawiska jest Frederick Leighton. Trzy obrazy, które wystawił w 1890 roku — *Psyche w kąpeli*, *Samotność* i *Poetka tragiczna* — świadczą o degradacji jego sztuki. „Rozumiem, że sir Leightona dręczy ideał wdzięku czystego i nieco zimnego i że pragnie on wszystko poświęcić, wyraz i ruch, elegancji kształtów, ale trzeba jeszcze, by istnienie tych kształtów miało jakiś sens i aby ich elegancja wspierała się na poważnej obserwacji rzeczywistości³⁸¹”.

Jeszcze gorsza nagana spotkała malarstwo Edwarda Johna Poyntera. Jego obraz *Dziecko siedzące na stopniach świątyni* to praca o banalnych konturach i wyrazie, jak również o nieharmonijnym kolorystyce. Wyzewa nie potrafił także zrozumieć, jak malarz tej miary, co John Everett Millais, mógł aż tak bardzo obniżyć loty. *Portret pani Gladstone z wnukiem* i *Portret małego chłopca* „to dzieła zimne i pozbawione wyrazu, w których próżno by szukać choćby fragmentu na miarę mistrza. Jeśli chodzi o dwa pejzaże, to wolałbym o nich nie mówić, być może lepiej byłoby dla pana Millais, gdyby nie stał się tak sławny i gdyby nie zużywał swego talentu na malowanie reklam dla sprzedawców mydła³⁸²”. Alma-Tadema zawsze tworzył „sztukę chłodną i konwencjonalną, ale posiadał niegdyś odczucie piękna form i wiele z jego scen antycznych, choć pozbawionych emocji, uwodziło uczoną harmonią delikatnych konturów i świeżych kolorów. Dziś jego malarstwo to dość banalna mieszanka Fortuny'ego i Meissoniera³⁸³”.

³⁸⁰ [...] aiment [...] la littérature dans la peinture. Peut-être s'imaginent-ils ressembler en cela aux Florentins de la Renaissance, dont ils ont tous le culte: mais il est bien certain que leurs préraphaélites, par exemple, se servent de formes florentines exactement aux mêmes fins symbolistes et littéraires où Fuseli et Blake faisaient servir les formes solides et mouvementées de Michel-Ange. Aussi est-ce à ce genre allégorique que s'emploient les peintres le plus célèbre de l'Angleterre contemporaine. Les uns, n'ayant jamais su dessiner ni peindre, ne se sont jamais souciés de l'apprendre. D'autres paraissent avoir été au début de fort habiles hommes, mais soit que la préoccupation des symboles leur fait oublier leur métier, soit que, la gloire une fois venue, ils l'aient oublié à force de multiplier les besognes, ils sont aujourd'hui aussi incapables de représenter un symbole d'une réelle beauté que de dessiner correctement une figure ou de bien fondre leurs couleurs. (de Wyzewa, 1890b, s. 89).

³⁸¹ Je vois bien que Sir Leighton est tourmenté d'un idéal de grâce pure et un peu froide, et qu'il entend tout sacrifier, l'expression et le mouvement, à l'élégance des lignes; mais encore faut-il que ces lignes aient une raison d'être, et que leur élégance s'appuie sur une observation sérieuse de la réalité. (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸² [...] sont des œuvres froides et sans expression où j'ai vainement cherché un détail qui soit d'un maître. Quant aux deux paysages, je préfère n'en point parler: peut-être aurait-il mieux valu pour M. Millais ne pas devenir si célèbre et ne pas fatiguer son talent à peindre des réclames pour les marchands de savon. (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸³ [...] un art froid et convenu: mais il avait autrefois un réel sentiment de la beauté des formes et plusieurs se ses scènes antiques, à défaut d'émotion, séduisaient par une harmonie savante de

Choć akurat w jego wypadku Wyzewa nie był tak jednoznaczny w swoim sądzie, co jest kolejnym świadectwem sympatii dla sztuki o charakterze akademickim. „Tylko jeden portret męski, *Portrait malarza Waterlow z Royal Academy*, nosi ślady dawnej sprawności, dodając do nich nawet coś bardziej swobodnego i żywego” (*Seul un portrait d'homme, le portrait du Peintre Waterlow à la Royal Academy, conserve la trace de l'habileté ancienne, en y ajoutant même quelque chose de plus libre et de plus vivant*)³⁸⁴. Wśród wielu angielskich naśladowców malarza była jego córka, Anna Alma-Tadema³⁸⁵. „Pan Watts jest z pewnością najciekawszy wśród męczenników alegorii”³⁸⁶. Obrazy, które widział w Salonie na Polu Marsowym w 1889 roku, malowane sprawnie świadczyły o wiedzy, ale „zgubiła go literatura”. Wyzewa nigdy nie zrozumiał, o co w nich chodziło, ale podobały mu się „linie szlachetnego ruchu” (*des lignes d'un mouvement très noble*) i „harmonijne postawy” (*harmonieuses attitudes*), choć całość była dziwaczna. Obrazy, które Wyzewa zobaczył w Londynie, wywołały jego gwałtowny sprzeciw. *Czerwony kapturek* jest „żałośnie niezdarny” (*d'une gaucherie lamentable*), *Ariadna* „ciężka i źle narysowana” (*lourde et mal dessinée*), a *Życie cierpliwe w pracy pozbawionej zapłaty* „w Royal Academy budzi powszechny entuzjazm, lecz w Paryżu odniosłoby sukces jako dzieło najśmieszniejsze” (*un tableau qui, à Royal Academy provoque l'enthousiasme universel, mais qui, à Paris, aurait eu un succès de drôlerie*). Wyzewa na pół ironicznie zauważa, że artysta przedstawił konia na tle pejzażu w tak uproszczony sposób, „jakby pragnął zredukować swój styl [malarski] do rysunku i zniżyć swój talent do poziomu nędzy będącej tematem” (*comme si l'auteur avait voulu appauvrir à dessein sa manière, et mettre son talent au niveau de la misère du sujet*). O podobnej sytuacji Wyzewa pisał już w „*Revue Wagnérienne*”³⁸⁷ i tym razem wspomina omawiany wówczas obraz Puvis de Chavannes'a *Biedny rybak*, który w porównaniu z dziełem Wattsa wydaje się arcydziełem prawdziwego uczucia i prawdziwego malarstwa³⁸⁸.

Najlepiej został oceniony Edward Burne-Jones, który alegorię traktował jako pretekst do stworzenia udanej kompozycji kolorystycznej. Tylko on i Millais „odczuli swoją sztukę, posiadli smak linii i kolorów ze względu na nie same” (*il a été, avec M. Millais, le seul qui ait eu le sentiment de son art, le goût de la ligne et de la couleur pour elles-mêmes*)³⁸⁹. Oto największa pochwała, na jaką mógł się zdobyć krytyk. Na życzliwy sąd Wyzewy, mimo paru zastrzeżeń (najważniejsze to zbyt suche i nieprzyjemne zestawianie barw), zasłużyła pokazana w jednej z galerii przy Bond Street *Legenda o głogu*, jeszcze bardziej wartościowe były szkice do tej serii znajdujące się w New Gallery, jednak za najciekawszy uznał projekt tapiserii przedstawiającej *Adorację Mędrców*, eksponowany w jednej z galerii przy Oxford Street. Burne-Jones jest także jedynym prerafaelitą wciąż naśladowanym, choć niestety bardzo niezręcznie, przez młodych malarzy. Pozostali prerafaelici, z których Wyzewa wymienił Rossettiego, Madoxa-Browna i Holmana Hunta nie są już naśladowani, „jak się zdaje, ta szkoła jest już martwa, lecz ja nie będę sobie tym zaprzętał głowy” (*il*

contours délicats et de fraîches couleurs. Aujourd'hui la peinture de M. Alma-Tadema est devenue un mélange assez banal de Fortune et de Meissonier. (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸⁴ (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸⁵ Anna Alma-Tadema (1865-1943), malowała poetyckie pejzaże, sceny rodzajowe i martwe natury z kwiatami. Pozostawała zawsze w cieniu swego ojca i jego drugiej żony Laury Alma-Tadema.

³⁸⁶ (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸⁷ (de Wyzewa, 1886d, s. 110).

³⁸⁸ (de Wyzewa, 1890b, s. 90).

³⁸⁹ (de Wyzewa, 1890b, s. 91).

semble bien que l'école soit morte, et ce ne pas moi qui m'en affligerai beaucoup)³⁹⁰. Wśród członków Royal Academy na uwagę zasługiwał jedynie John Gilbert, który namalował rycerza w hełmie ozdobionym wawrzynem. Pochlebłą ocenę uzyskał także obraz pędzla Alberta Moore'a, przedstawiający trzy akty. Malarstwo pejzażowe prezentowało dość niski poziom i dlatego krytyk poświęcił mu jedynie krótki akapit. Najciekawsze wydało mu się angielskie malarstwo rodzajowe. William Quiller Orchardson i Hubert von Herkomer mogli poszczycić się własnym stylem. Ale i ich obrazy nie są doskonałe. *Młoda dziewczyna na brzegu morza* Orchardsona charakteryzuje się ciężkim i nieprzyjemnym kolorytem. Wadą *Wioski* Herkommera jest niemal fotograficzny realizm³⁹¹. Richmond³⁹² i Frederick Goodall wystawili jedynie niedobre portrety. Konkludując, Wyzewa zauważył, że Grosvenor Gallery — galeria, w której malarstwo rodzajowe znalazło najlepszą reprezentację — nie proponowała nic znacząco różnego od tego, co pokazywali w Paryżu malarze niemieccy Kühl, Artz i inni, pochodzący z północy i wschodu³⁹³. Natomiast New English Art Club „dowodzi tego, co wystarczająco zostało dowiedzione w Salonie na Połu Marsowym: że można pogodzić naśladowanie pana Whistlera z naśladowaniem mistrzów impresjonizmu oraz niezwykłość z bardzo światową elegancją”³⁹⁴.

To nieco zbyt zwięzła charakterystyka tak ważnego dla sztuki angielskiej miejsca. Brak cudzoziemców na wystawach londyńskich znalazł „wyjaśnienie” odsłaniające stronnictwo, jeśli nie niechęć Wyzewy, po prostu „nie wydaje się, by malarze angielscy mogli pokazać coś na ich poziomie” (*les peintres anglais ne paraissent pas tenir beaucoup à leur concours*). Wśród nielicznych dzieł artystów spoza Anglii najciekawsze były prace Alberta Aubleta³⁹⁵ i Henriego Fantin-Latoura. Z krytyką spotkały się nowe, namalowane po osiedleniu się w Anglii, obrazy Johna Singera Sargenta.

„Każdy spośród licznych obrazów, które wystawił, stanowi studium szczególnego rodzaju: nie męcząc się zbytnio, jak można by przypuszczać, pan Sargent zdaje się od chwili przeniesienia się do Londynu nie zaniedbywać niczego, by odnowić swój styl. Lecz czemu te tak różnorodne obrazy kłują oczy swym krzykliwym i brutalnym wyglądem, przesadą w ruchu i wyrazie, całkiem niepotrzebnymi kontrastami tonów? Dlaczego pan Sargent, zamiast wciąż poszukiwać nowych form, nie chce pozostać przy jednej lub dwóch z tych, które dopiero co pokazał u nas, na przykład tej ze swego *El Jaleo* lub tej z delikatnych *Wnętrz*, które wystawiał przy rue de Sèze?”³⁹⁶

³⁹⁰ (de Wyzewa, 1890b, s. 91).

³⁹¹ (de Wyzewa, 1890b, s. 92).

³⁹² Wyzewa nie podaje imienia malarza. Mógł mieć na myśli George'a lub Williama Blake'a Richmonda.

³⁹³ (de Wyzewa, 1890b, s. 92).

³⁹⁴ [...] *prouve ce que nous prouve déjà très suffisamment le Salon du Champ-de-Mars : que l'on peut concilier l'imitation de M. Whistler avec celle des maîtres de l'impressionisme, et l'étrangeté avec une élégance très mondaine.* (de Wyzewa, 1890b, s. 92).

³⁹⁵ Albert Aublet (1851–1938), malarz, ilustrator, rzeźbiarz. Był uczniem Claude'a Jacquanda i Jeana-Léona Gérôme'a. Malował obrazy historyczne, orientalne sceny rodzajowe, portrety, pejzaże i martwe natury. Został odznaczony orderem Legii Honorowej.

³⁹⁶ *Chacun de nombreux tableaux qu'il a exposés est une étude d'un genre particulier : loin de se fatiguer, comme on avait pu le penser, M. Sargent semble, depuis son installation à Londres, ne rien épargner pour renouveler sa manière. Mais pourquoi se recherches, si variées qu'elles soient, choquent-elle les yeux par un aspect criard et violent sans motif, et une exagération du mouvement et de l'expression, et des contrastes de tons tout à fait inutiles? Pourquoi M. Sargent, au lieu de chercher toujours les formes nouvelles, ne veut-il pas s'en tenir à une ou deux de celles qu'il a naguère pratiquées chez nous, à celle par exemple de son *El Jaleo* ou à celle de ces délicats Intérieurs qu'il exposait à la rue de Sèze?* (de Wyzewa, 1890b, s. 93). Wyzewa ma na myśli Galerie Georges'a Petit (8 rue de Sèze).

Brak obszerniejszych wypowiedzi na temat sztuki powstającej na Wyspach Brytyjskich, podobnych do cyklu artykułów poświęconych Lawrence'owi wynikał być może z niemal jednoznacznie ujemnej oceny tej sztuki. Wyzewa po raz kolejny dał temu wyraz w następnym opublikowanym w „Gazette des Beaux-Arts” artykule³⁹⁷. Prawie całą korespondencję z wystawy monachijskiej 1890 roku poświęcił grupie malarzy Glasgow Boys, której obecność świadczyła o niskim poziomie artystycznym wystawy. Wyzewa pisał: „wszystkie niemieckie gazety wam to potwierdzą: nowe malarstwo właśnie narodziło się w Glasgow. Jego kolebką stały się trzy sale angielskie Wystawy Międzynarodowej w Monachium; młodzi artyści bawarscy nie ustają w jego kontemplacji, widziałem krytyków sztuki i malarzy przybywających z Berlina, aby podziwiać je w żłóbku, jak niegdyś mędrca i pasterze”³⁹⁸.

Malarze z Glasgow wystawili swoje prace w towarzystwie obrazów Adolphe'a Monticellego, którego uznawali za patrona. Ich malarstwo stanowiło reakcję na pleneryzm. Dominowały w ich obrazach ciemne barwy³⁹⁹. Tę samą reakcję przeciwko malarstwu plenerystycznemu zauważył Wyzewa także u innych młodych malarzy zagranicznych: „widziałem w Monachium Niemców, Belgów i Holendrów, którzy z odwagą powracali do stylu Ruysdaela, co nie przeszkodziło, by ich obrazy były najlepsze na wystawie”⁴⁰⁰.

„Istotną konsekwencją metody plenerystycznej, czy może impresjonistycznej, było unieważnienie koloru na korzyść niuansu. Dwadzieścia różnych nut chromatycznych łączyło się, by stworzyć zieleń drzewa lub błękit nieba. Szkoła z Glasgow to naturalnie zmieniła: jej obrazy tworzą niezbyt liczne płaskie plamy barwne, raczej zestawione ze sobą niż zmieszane”⁴⁰¹.

Zasadą malarstwa szkoły z Glasgow jest niezależność koloru i, co ciekawe, Wyzewa właśnie malarzy szkockich, a nie francuskich, uważał za jej głównych propagatorów. „Ludzie żądają wolności prasy lub wolności teatru, oni natomiast ogłosili wolność koloru i bez trudu malują zielone niebo, niebieską łąkę czy fioletowe drzewa. U nas pan Besnard próbował już czegoś podobnego [...]. Można było odczuć chęć zadziwiania, lecz młodzi Szkoci odrzucają z pogodą wszystkie przyzwyczajenia, związane z barwą, zrywają z premedytacją ze sztuką naśladowania natury”⁴⁰². Efekty ich

³⁹⁷ de Wyzewa (1890d).

³⁹⁸ [...] *tout les journaux allemands se chargeront de vous l'affirmer: une nouvelle peinture vient de naître à Glasgow. Les trois salles anglaises de l'Exposition internationale de Munich lui servent en ce moment de berceau: les jeunes artistes bavarois ne se lassent point de la contempler, et j'ai vu des critiques d'art et des peintres accourir de Berlin pour l'adorer dans sa crèche, comme autrefois les mages et les bergers.* (de Wyzewa, 1890d, s. 440).

³⁹⁹ W skład Glasgow Boys wchodził między innymi: James Guthrie, Joseph Crawhall, John Lavery, Edward Arthur Walton. Charakterystykę ich malarstwa poprzedził opis Glasgow, w którym Wyzewa spędził kilka dni dwa lata wcześniej: „To miasto ogromne, pełne fabryk i domów handlowych, z pewnością najbardziej zadymione i najsmutniejsze, jakie tylko można sobie wyobrazić. Statystyki stwierdzają również, że jest to miasto o największym procencie alkoholików wśród obojga płci [...]”. (de Wyzewa, 1890d, s. 439).

⁴⁰⁰ [...] *j'ai vu à Munich des Allemands, des Belges et des Hollandais qui revenaient courageusement au style de Ruysdaël, ce qui n'empêchait pas leurs tableaux d'être les meilleurs de l'Exposition.* (de Wyzewa, 1890d, s. 440).

⁴⁰¹ *La méthode du plein air, ou plutôt la méthode impressioniste, avait comme conséquence essentielle de supprimer, pour ainsi dire, la couleur au profit de la nuance. Une vingtaine de notes chromatiques différentes s'unissaient pour constituer le vert d'un arbre ou le bleu du ciel. L'école de Glasgow a naturellement changé tout cela: sa peinture est faite de teintes plates, en assez petit nombre, et plutôt juxtaposées que fondues.* (de Wyzewa, 1890d, s. 440).

⁴⁰² *Des gens réclament la liberté de la presse, ou la liberté du théâtre, eux ont proclamé la couleur libre, et il ne leur coûte rien de peindre un ciel vert, une prairie bleue ou des arbres violets. M.*

usiłowań nie przekonywały do słuszności obranej drogi. Gdyby do oceny młodych malarzy zastosować dawne kryteria, okazaliby się oni, zdaniem Wyzewy, artystami dość miernymi. Ich znajomość warsztatu była gorsza niż u malarzy angielskich, a rysunek wprost fatalny. „Trudno o coś bardziej nieudolnego niż portrety pana Guthrie, który zdaje się być przywódcą tej szkoły, i który w swych pejzażach w całkiem niezwykły sposób naśladuje Corota. Na jeden ładny *Wschód księżycy* pana Macaulaya przypada dwadzieścia pejzaży namalowanych gorzej, niż gdyby je namalowało szkolne dziecko u nas. Zasady są nowe, lecz być może jeszcze zbyt nowe, i należy poczekać, by ich twórcy mieli czas do nich się przyzwyczaić”⁴⁰³. Wyzewa z zalem zauważał, że to malarstwo zepchnęło na drugi plan prace Frederica Leightona i Alberta Moore’a.

Omówione recenzje powstały po odejściu Wyzewy z „Revue Indépendante”, a więc w czasie, gdy odsunął się on od środowiska, które uczyniło go sławnym. Wyzewa bywał wówczas jeszcze na „wtorkach” u Mallarmégo, gdzie na pewno mógł spotykać Oscara Wilde’a, Arthura Symonsa i Whistlera⁴⁰⁴. Sam gospodarz, żywo zainteresowany sztuką angielską, przetłumaczył *Ten O’Clock Lecture* Whistlera. Tak więc Wyzewa czerpał wiadomości o sztuce angielskiej z pierwszej ręki. Żył w atmosferze estetyzmu importowanego z Anglii, w pewnej mierze z nim się identyfikując. Dwa artykuły poświęcił powieściom Waltera Patera, którego, tak jak Wilde i inni przedstawiciele *Æsthetic Mouvement*, bardzo cenił. Whistler napisał o malarzu, że „w jego mózgu, jak w ostatnim alembiku, destyluje się wyrafinowana esencja tej myśli, której bogowi dali początek, a której urzeczywistnienie pozostawili jemu”⁴⁰⁵. I choć odwoływanie się do formy jako nadrzędnego celu i usprawiedliwienia działalności artystycznej czy „wyrafinowanej esencji”, jak w tym wypadku, czasem więcej może zaciemnić niż wyjaśnić, to przecież można je uznać za deklarację poparcia dla nowych kierunków sztuki, zwróconą przeciwko nie akademickiej, bo tej nie odrzucano w całości, ale przeciętnej Salonowej produkcji. Wyzewa w swej obsesji określania niemal wszystkiego w kategoriach narodowych mógłby to rafinowanie formy uznać za cechę francuską. To wszak Flaubert powiedział, że „idea rodzi się z formy”. Sztuka brytyjska natomiast nie sięga tak wysokiego poziomu refleksji estetycznej. Wyzewa, dezawuuując jej wartość, przeciwstawiał się w pewnej mierze anglomanii środowiska skupionego wokół Mallarmégo.

W swojej ostatniej recenzji dwóch Salonów paryskich z 1894 roku, opublikowanej w „Gazette des Beaux-Arts”, z lekceważeniem odniósł się wobec toczących się w Paryżu sporów artystycznych i odrzucił podział na sztukę tradycyjną i nowoczesną,

Bernard, chez nous, a déjà bien tenté quelque chose d’approchant [...]. On y sentait encore comme une désir d’étonner, tandis que c’est avec une sérénité parfaite que les jeunes Écossais bouleversent toutes les habitudes admises en fait de couleur et affranchissent décidément l’art de la tutelle de la nature. (de Wyzewa, 1890d, s. 440).

⁴⁰³ *Rien de plus maladroit que les portraits de M. Guthrie, qui paraît bien être leur chef, et qui, dans ses paysages, a une façon vraiment singulière d’imiter Corot. Pour un joli Lever de lune, de M. Macaulay, il y a là vingt paysages qu’un enfant de nos écoles aurait mieux dessinés. Les principes sont nouveaux, mais peut-être le sont-ils encore trop, et faut-il attendre que leurs inventeurs aient eu le loisir de s’y habituer.* (de Wyzewa, 1890d, s. 412).

James Guthrie (1859–1930) należał do Glasgow Boys, początkowo pozostawał pod wpływem naturalizmu, od połowy lat osiemdziesiątych XIX wieku poświęcił się malarstwu portretowemu pod wpływem Whistlera i Velázqueza.

⁴⁰⁴ (Mondor, 1950, s. 624).

⁴⁰⁵ *Through his brain, as through the last alembic, is distilled the refined essence of that thought which began with the gods, and which they left him to carry out.* (Whistler, 1994, s. 67).

odmówił też odrębności szkołom narodowym⁴⁰⁶. Oba Salony wydały mu się do siebie podobne w takim stopniu (mimo odmienności wystawiających w nich obozów), że postanowił potraktować je jako jeden, lecz bez żadnej istotnej przyczyny odbywający się w dwóch miejscach⁴⁰⁷. Dał też wówczas wyraz zmianie swych poglądów na temat malarza, którego wcześniej atakował. Obraz Guthriego uznał za jeden z trzech najlepszych w całym Salonie, choć była to, trzeba przyznać, pochwała nieco dwuznaczna: „I pan Guthrie, obok przeciętnych portretów we własnym stylu, wystawił w Salonie *Portret mężczyzny* w stylu angielskim, który widziałem już kilka razy gdzie indziej, ale który zawsze uderzał mnie siłą i pięknem wykonania”⁴⁰⁸.

Pod koniec drugiej części recenzji poświęconej rzeźbie i grafice Wyzewa powtórzył swą opinię dotyczącą tego obrazu, stwierdził także, że oprócz niego jeszcze tylko portrety i widoki morskie Whistlera i *Widok portu w Marsylii* Vollona dodatnio wyróżniają się na tle pozostałych obrazów⁴⁰⁹.

Czym można wytłumaczyć tę nagłą, choć tak dwuznaczną pochwałę, bo przecież to dzięki rezygnacji z własnego stylu i powrotowi do tradycji malarstwa angielskiego udało się Guthriemu stworzyć doskonale dzieło? Przypuszczalnie wynikała ona nie tylko z nowego spojrzenia na jego malarstwo, lecz także z rosnącego rozczarowania sztuką francuską. Wyzewa lubił szokować skrajnymi poglądami, tym razem może miał świadomość, że to jego ostatni tekst pisany dla „Gazette des Beaux-Arts”. O artystach francuskich pisał między innymi, że „wielu z naszych malarzy, którzy na próżno szukali nowego stylu, zabralo się do naśladowania stylów dawnych, co było najlepszą rzeczą, jaką mogli zrobić. [...] Oto otworzy się nareszcie nowa epoka malarstwa europejskiego, epoka naśladownictwa”⁴¹⁰.

Już wcześniej przepowiedział schyłek malarstwa jako sztuki. Teraz jego słowa zyskiwały nowe potwierdzenie. Literatura miała zająć miejsce malarstwa i rzeczywiście zajęła, przynajmniej jeśli chodzi o jego własne zainteresowania, bo po 1894 roku teksty poświęcone malarstwu i innym sztukom plastycznym tylko sporadycznie wychodziły spod jego pióra.

Na peryferiach sztuki europejskiej

Sporadycznie zdarzało się Wyzewie wychodzić poza krąg tradycyjnych zainteresowań krytyki francuskiej. O artyście rosyjskim Nikołaju Gayu, omawianym w kontekście nowoczesnej sztuki religijnej, wspomnieliśmy wcześniej⁴¹¹. Wyzewa parokrotnie wymieniał w swych recenzjach malarzy skandynawskich, których włączał, podobnie jak twórców polskich, w sferę oddziaływania sztuki niemieckiej. Za całą charakterystykę ich malarstwa musiało starczyć stwierdzenie, że artyści skandynawscy „objawili nam sztukę bardzo swobodnego i pewnego naturalizmu, połączo-

⁴⁰⁶ Patrz s. 124.

⁴⁰⁷ Patrz s. 113.

⁴⁰⁸ *Et M. Guthrie, à côté de médiocres portraits originaux, a envoyé au Salon un Portrait d'homme dans le style anglais que j'ai déjà vu maintes fois ailleurs, mais qui toujours m'a frappé par la force et la beauté de son exécution.* (de Wyzewa, 1894a, t. 11, s. 468) Patrz też s. 117.

⁴⁰⁹ (de Wyzewa, 1894a, t. 12, s. 42).

⁴¹⁰ [...] *beaucoup des nos peintres, après avoir vainement cherché des styles nouveaux, se sont remis à imiter des styles anciens, ce qui était bien le meilleur parti qu'ils avaient à prendre. [...] Voici que va enfin s'ouvrir pour la peinture européenne un âge nouveau, l'âge de l'imitation.* (de Wyzewa, 1894a, t. 12, s. 454).

⁴¹¹ Patrz s. 46.

nego z całkiem germańską uczuciowością" (*nous ont révélé un art d'un naturalisme très libre et très ferme, allié à une sentimentalité toute germanique*). W jego zarysie dziejów malarstwa współczesnego wymienieni zostali Albert Edelfelt, Peder Krøyer, Christian Skredsvig, Fritz Thaulow i Anders Zorn⁴¹².

W recenzjach zamieszczanych przez Wyzewę w „Gazette des Beaux-Arts” oraz w innych pismach tylko sporadycznie pojawiały się wzmianki o dziełach polskich artystów. Tłumaczenie tego faktu brakiem zainteresowania publiczności francuskiej polską sztuką wydaje się niewystarczające. Aby zrozumieć stosunek Wyzewy do sztuki i literatury polskiej, należy przyrzeć się nieco jego stosunkowi do polskości. Wyzewa wychował się w polskiej rodzinie, w której mówiono po polsku. Po przeprowadzce do Paryża mieszkała z nim jego ciotka Wincentyna, a po śmierci ojca także matka. Wyzewa utrzymywał kontakty z innymi Polakami mieszkającymi w Paryżu, chociaż nie angażował się w życie kolonii polskiej. Nie można zatem mówić w jego wypadku o całkowitym wykorzenieniu.

Problem narodowej tożsamości pojawiał się rzadko w jego twórczości. W opowiadaniu *Contes chrétiens. Le Baptême de Jésus, ou les quatre degrés du scepticisme* jednym z bohaterów jest Valerius Slavus, *porte-parole* autora, urodzony co prawda w Rzymie, ale pochodzący z Sarmacji, „kraju dusz silnych i doświadczonych w walkach, lecz o dziwnej niemożności znalezienia zaspokojenia w sferze materialnej życia” (*un pays où les âmes sont fortes et éprises de luttes, mais avec une étrange impuissance à se satisfaire des présents matériels de la vie*).

We Francji końca XIX wieku istniało szereg przyczyn utrudniających przyznawanie się do polskości. Dobrze znane są dzieje politycznego zbliżenia Francji i Rosji po wojnie francusko-pruskiej. Analogiczne zjawisko miało miejsce we francuskiej kulturze. Polska powoli stawała się niemodna⁴¹³. Wyzewa doświadczył w dzieciństwie niechęci otoczenia spowodowanej jego polskim pochodzeniem⁴¹⁴. Toteż nauczył się nie afiszować się z nim. Mówił o sobie wyłącznie jako o Słowianinie, co brzmiało egzotycznie, ale nie niesło ze sobą negatywnych konotacji. Gdy zamieszkał na stałe w Paryżu, czuł się już bardziej Francuzem niż Polakiem. Pochodzenie było doskonałym pretekstem do ataków jego głównego wroga Charles'a Maurrasa⁴¹⁵. W swej recenzji z *Contes chrétiens* Maurras pisał: „Powiedziano mi, że p. de Wyzewa, rasy słowiańskiej, w rzeczy samej pozostał rodakiem Attyli i Tołstoja. Ten Mongoł nie potrafił się zromanizować. [...] obnosi się z gustem bezpiecznie wyrafinowanym, ale silniejszy jest instynkt, pragnienie utonięcia w marzeniach pośród ruin”⁴¹⁶.

Nie tylko Maurras widział zagrożenie narodu francuskiego w płynącym ze wschodu mistycyzmie i fatalizmie. Pierre Dévoluy łączył rasistowskie sentymenty z próbą obrony pozytywizmu. Rosję uważał za „naród-dziecko”, zbyt wczesnie korzystający ze zdobyczy cywilizacji, do których nie dojrzał. W „rosyjskiej inwazji” widział śmiertelne niebezpieczeństwo dla ewolucji ludzkości⁴¹⁷. Maurras nie zmienił swego stosunku do Wyzewy do końca jego życia. Gdy ten otrzymał w czerwcu 1913 roku prix Née,

⁴¹² (de Wyzewa i Perreau, 1891, s. 182).

⁴¹³ Por. Ziejka (1993), tam też można znaleźć bibliografię tematu.

⁴¹⁴ Patrz s. 2.

⁴¹⁵ Delsemme (1967)

⁴¹⁶ *On me dit que M. de Wyzewa, de race slave, est bien resté le congénère d'Attila et de Tolstoï. Ce Mongol n'a pas su se romaniser. [...] il montre partout le goût de beauté décente. Mais l'instinct est plus fort, le désir de rêver au milieu des débris.* Charles Maurras, *Un nouvel évangéliste*, „Revue Bleu”, 6 août 1892, cytuję za (Delsemme, 1967, s. 42).

⁴¹⁷ Swoje poglądy Dévoluy wyłożył w dziele *Mysticisme et Slavomanie*. (Delsemme, 1967, s. 213).

przyznaną przez Akademię Francuską za „dzieło najoryginalniejsze w formie i myśli” (*l'œuvre la plus originale comme forme et comme pensée*), Maurras rozpoczął serię ataków na łamach „Action Française”⁴¹⁸.

Zarzucał Wyzewie między innymi uchylenie się od służby wojskowej po tym, jak nie zdał egzaminu do École Normale. Nie posiadał wówczas jeszcze obywatelstwa francuskiego (otrzymał je 18 kwietnia 1913 roku) i nie podjął służby wojskowej, jako obywatel Rosji. Maurras określił to jako zdradę swojego narodu (miał na myśli w tym wypadku Polskę). Niewykluczone, że zdawał sobie sprawę z tego, że w kraju bardzo długo traktowano Wyzewę jako renegata. Powodem stała się przedmowa do francuskiego tłumaczenia *Bartha zwycięzcy* Henryka Sienkiewicza. Ten niezwykle ciekawy tekst, którego napisania Wyzewa pod koniec życia żałował, pozostaje nadal mało znany⁴¹⁹. W artykule napisanym po śmierci Sienkiewicza Wyzewa stwierdzał, że nie był wówczas przygotowany do właściwej oceny jego noweli, w tym bowiem okresie dzielił swój czas pomiędzy „redagowanie artykułów w stylu mniej lub bardziej »hermetycznym« dla »Revue Wagnérienne« i niemal »oficjalne« interpretowanie nowych sonetów Stéphane'a Mallarmégo” (*le rédaction d'articles en style plus ou moins «hermétique» pour la Revue Wagnérienne et l'interprétation quasiment «officielle» des nouveaux sonnets de Stéphane Mallarmé*). Zaprezentowana ocena twórczości Sienkiewicza była dość pochlebna w porównaniu z oceną dokonań innych pisarzy polskich, których twórczość oskarżał o brak narodowego charakteru i naśladownictwo. Wyzewa surowo osądził stan umysłów polskiej inteligencji. Wspominając dzieciństwo spędzone na Podolu, przypomniał w skrócie swą „hermetyczną” teorię sztuki zaprezentowaną w „Revue Wagnérienne”, i stwierdził, że Polacy posiadają szereg cech predestynujących ich do bycia artystami:

„Sztuka jest tworzeniem wyższego życia. Zakłada więc u artysty wystarczający brak zainteresowania zewnętrznymi pozorami, które nazywa się Rzeczywistością; poszukuje także dusz o wrodzonej umiejętności zastępowania tej niższej rzeczywistości bardziej żywą rzeczywistością Marzenia; poza tym artysta powinien być filozofem, to znaczy zdolnym do poszukiwania i zrozumienia prawdziwego znaczenia rzeczy; artysta powinien być bystry, być mistrzem natychmiastowych skojarzeń wielu idei; powinien doświadczać wrażeń wyraźnych i żywych, posiadać dokładne widzenie barw, kształtów, łatwo zapamiętywać znaki, które wyrażają życie. Na koniec artysta powinien bez wysiłku być »innym«, nie może mieć konkurencji dusz podobnych lecz niższych w swoim otoczeniu; musi być lub stać się arystokratą. Właśnie te cechy są cnotami rasy słowiańskiej, a Polacy reprezentują tę rasę w najczystszy sposób. Nie mówię o Polakach z Poznania o niemal niemieckiej inteligencji, ani o Polakach z Warszawy, gatunku pstrokatym, kosmopolitycznym, obdarzonym tylko zewnętrzną lekkością naszych Marsylczyków. Ale Polacy z Litwy, Wołynia, Podola, ludzie szlachetni i bogaci, żyjący w swoich dworach wśród ciżby niepiśmiennych ruskich chłopów, to ludzie inni, którym, jak się wydaje, powszechna ewolucja wyznaczyła szczególną artystyczną przyszłość. Nie są zainteresowani zewnętrznymi pozorami za sprawą szczególnego ukształtowania ich organów i wyjątkowego ograniczenia ich pragnień zmysłowych: w niewielkim stopniu skłonni do przepychu, często wolni od łakomstwa z powodu kłopotów z trawieniem. Marzenie uwodzi ich w sposób naturalny; posiadają niezwykłą łatwość halucynacji; żyją nadziejami, projektami; potrzebują lek-

⁴¹⁸ (Delsemme, 1967, s. 103).

⁴¹⁹ Omawia go Paul Delsemme (Delsemme, 1967, s. 318).

tur, które przenoszą ich w nierealne światy. I, jak Rosjanie, mają tego filozoficznego ducha poważnych poszukiwań, to wrodzone pragnienie prawdy, które odsuwa ich od konwencji rzeczywistości realnej. Polacy są bystrzejsi niż Rosjanie, obdarzeni prawdziwą inteligencją, całkiem logiczną, polegającą na łączeniu razem wielkiej liczby idei kojarzonych z jedną i tą samą ideą i wybieraniu, w zależności od sytuacji, najbardziej odpowiedniej lub najbardziej nieprzewidzianej. Dowcip sąsiaduje z matematyką bliżej niż się to wydaje; czyż Niemcy nie są najbystrzejszymi ludźmi na świecie? Pamięć — niezwykła pamięć języków, barw, dźwięków; intensywność wrażeń, ta nadwrażliwość nerwowa, która przystoi artystom, to wszystko cechy przyrodzone rasie polskiej. Na koniec ludzie tej rasy są w naturalny sposób arystokratami; i ich »odmienność« może trwać i pogłębiać się w tym życiu łatwym, uduchowionym, przeżywanym wśród chłopów, istot o innej inteligencji, innych potrzebach.

Polacy posiadają jeszcze jedną cechę, która z roku na rok staje się coraz bardziej niezbędna dla twórczości artystycznej. W naturalny sposób nabywają znajomości wszystkich form Sztuki. Teraz bowiem malarze, muzycy, pisarze powinni tworzyć dzieła, mając świadomość ograniczeń swej sztuki: muzyk powinien przeżywać swój dramat w sposób literacki i plastyczny, zanim wyrazi życie czysto emocjonalne, które jedynie można wyrazić w muzyce. Zatem Polacy posiadli już tę artystyczną zdolność rozumienia w równym stopniu znaków malarstwa, muzyki i literatury.

Trzeba wyobrazić sobie tych szlachetnych Panów w ich majątkach na dawnych ziemiach polskich. Urodzili się żywotni i piękni z dość bogatych rodziców; studiowali w doskonałych uniwersytetach Warszawy lub Kijowa, niektórzy w Petersburgu, inni w Lipsku lub Berlinie. Otrzymali bardzo wcześnie pełne wykształcenie artystyczne; znają i kochają Beethovena, Leonarda da Vinci, Racine'a. Potem podróżowali po Niemczech, przebywali w Paryżu, Londynie, we Włoszech, studiowali wszystkie dzieła wszystkich artystów. A teraz powrócili do swoich domów na wsi, gdzie rządcy kierują najpoważniejszymi pracami, pozostawiając im jedyne zajęcie, jakby gimnastykę, nadzór ogólny. Ożenili się z młodymi kobietami niezwykle delikatnymi i ładnymi, które znali od dziecka, mającymi te same gusty. Wieczorem jadą czasem do sąsiedniego majątku, w którym spotykają wyborowe towarzystwo przyjaciół. Zamawiają książki, gazety, partytury. Stracili na szczęście prawo i ochotę do próżnej polityki, a zachowali, za sprawą cennego przywileju, cudowny język, dźwięczny i delikatny, który jako jedyny w Europie nie został sprostytuowany przez zabójcze wymagania gazet codziennych. Czyż to życie pozbauione kłopotów, w zdrowiu, pięknie, nie jest dla takich ludzi idealnym warunkiem aktywności artystycznej?⁴²⁰

⁴²⁰ *L'Art est la création d'une vie supérieure. Il suppose donc, chez l'artiste, un désintéressement suffisant à l'égard des ces apparences habituelles que l'on nomme la Réalité; il veut encore des esprits nativement disposés à remplacer cette réalité inférieure par la réalité plus vivante du Rêve; puis, l'artiste doit être philosophe, c'est-à-dire capable de chercher et de comprendre la signification vraie des choses; l'artiste doit être spirituel, maître d'associations d'idées nombreuses et rapide; il doit avoir des sensations nettes et vives, une vision précise des couleurs, des formes, et une mémoire aisée des signes, qui traduisent la vie. Enfin l'artiste doit être, sans peine, un „différent": il doit n'avoir point, auprès de lui, la concurrence d'esprits pareils, mais inférieurs; il doit être, ou devenir, un aristocrate. Or, ces qualités sont les vertus mêmes de la race slave, et le Polonais représentent cette race dans toute sa pureté. Je ne parle point des Polonais de Posen, dont l'intelligence est presque allemande, ni des Polonais de Varsovie, espèce bartolée, cosmopolite, ayant seulement la souplesse extérieure de nos Marseillais. Mais les Polonais de la Lithuanie, de la Wolhynie, de la Podolie, ces hommes nobles et riches, vivant dans leurs dwors, parmi la masse illettrée des paysans malo-russiens[sic!], il semble que l'évolution universelle leur ait spécialement attribué la destination artistique. Ils sont désintéressés des apparences habituelles par une confor-*

Czy nie pobrzmiewa w tych słowach żal, że tak właśnie mógłby wyglądać jego los, gdyby nie decyzja ojca o powrocie do Francji? Lecz czytając, je trudno nie dostrzec kąśliwej ironii, gdy pisze o biologicznych niemal uwarunkowaniach sprzyjających rozwojowi życia wewnętrznego Polaków. Wyzewa znajdował się wówczas w bardzo trudnej sytuacji materialnej, mieszkał w domach kolegów, starał się zdobyć pieniądze udzielaniem korepetycji. Nie wiemy, czy znał dyskusję, jaką rozpętał swym artykułem Julian Klaczko niemal pół wieku wcześniej⁴²¹. Wydzwięk obu tekstów jest podobny, choć Klaczko ograniczył się tylko do malarstwa. Polacy są niezdolni do stworzenia wielkich dzieł. Nawet najbardziej sprzyjające okoliczności nie wystarczą, aby w zaścianku zagościła sztuka. Co więcej, Wyzewa z pełną świadomością konsekwencji stwierdza, że prawdziwą sztukę tworzą odwieczni wrogowie, Rosjanie.

„A jednak nic nie stworzyli, a Rosjanie, w dużo gorszych warunkach życia i otoczenia, nieskończenie ich przewyższyli. Jak wytłumaczyć ten niezaprzeczalny fakt?

Przede wszystkim przeszkadza Polakom w poważnej pracy artystycznej mnóstwo nawyków myślowych. Wiadomo, że Polska jest krajem wiary katolickiej, pewnej, głębokiej i gorącej, całkiem różnej od naszych wierzeń francuskich. Religia bez wątpienia

mation particulière de leurs organes, et une limitation extrême de leurs désirs sensuels: fort peu enclins aux luxures; abrités, souvent, de la gourmandise, par des gastralgies. Le rêve, au contraire, les séduit naturellement: ils ont une extraordinaire facilité d'hallucination; ils vivent dans les espoirs, les projets; ils ont le besoin des lectures qui les incitent à s'émouvoir en des mondes fictifs. Et, comme les Russes, ils ont cet esprit philosophique des recherches sérieuses, cette native soif du vraie, qui les dégage encore des réalités convenues. Plus que les Russes, les Polonais sont spirituels, du véritable esprit, tout logique, consistant à tenir, ensemble, un grand nombre d'idées associées à une même idée, et à choisir, suivant l'occasion, les plus décentes, ou les plus imprévues. L'humour est plus voisin qu'on ne pense des mathématiques; et ne sait-on pas que les Allemands sont le peuple du monde le plus spirituel? La mémoire — une mémoire prodigieuse des mots et des langues, des couleurs, des sonorités; la vivacité des sensations, cette hyperesthésie nerveuse qui sied aux artistes, toutes vertus inhérentes à la race polonaise. Enfin les hommes de cette race sont, naturellement, des aristocrates; et leur „différence" a pu se maintenir et s'accroître, dans cette vie toute aisée, intellectuelle, vécue au milieu de chlopi, d'êtres ayant une autre intelligence, d'autre besoins.

Les Polonais ont encore une qualité qui, d'année en année, devient plus indispensable à la création artistique. Ils ont une naturelle compétence à toutes les formes de l'Art. C'est que, désormais, les peintres, les musiciens, les romanciers, devront concevoir leurs œuvres dans la conscience de limites de leurs arts: le musicien devra vivre son drame littérairement et plastiquement, avant d'en exprimer la vie purement émotionnelle, seule traduisible à la musique. Or, les Polonais possèdent déjà cette propriété artistique de comprendre également les signes de la peinture, ceux de la musique, ceux de la littérature.

Qu'on s'imagine ces nobles Pan, dans leurs domaines des vieilles provinces polonaises. Ils sont nés vigoureux et beaux, de parents assez riches; ils étudié, dans les excellentes universités de Varsovie ou de Kiew, quelques-uns à Pétersbourg, d'autres à Leipzig et à Berlin. Ils ont reçu, très tôt, une éducation artistique complète; ils connaissent et aiment Beethoven, Léonard de Vinci, Racine. Puis ils ont voyagé par les Allemagnes: ils ont séjourné à Paris, à Londres, en Italie: ils ont recherché toutes les œuvres de tous les artistes. Et, maintenant, ils sont revenus dans leur maison de campagne, où des gérants dirigent les gros travaux, leur laissant uniquement l'occupation, toute gymnastique, des hautes surveillances. Ils se sont mariés à des jeunes femmes étrangement fines et jolies, connues depuis l'enfance, habituées aux mêmes goûts. Le soir, ils vont commodément au village voisin, où ils voient une exquise société d'amis. Ils reçoivent les livres, les journaux, les partitions musicales. Ils ont, heureusement, perdu le droit et l'envie des vaines politiques; et ils ont encore, par un précieux avantage, conservé une langue merveilleuse, sonore et délicate, et qui, seule en Europe, n'a pas été prostituée par les funestes nécessités du journalisme quotidien. Cette vie d'aisance, de santé, de beauté, n'est-ce point, à de tels hommes, la condition idéale d'une activité artistique? (de Wyzewa, 1886a, s. XIX)

⁴²¹ Julian Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie" 1857 (Paryż); polemizował z nim m. in. C. Norwid, *O sztuce dla Polaków*, Paryż 1858.

jest święta i cenna; nie sądzę, by stanowiła przeszkodę dla Sztuki. Ale religia chrześcijańska wniosła w dusze wielką liczbę przekonań całkiem niereligijnych: wiele z nich stało się silniejszymi niż sama wiara. To zespół nieuświadomianych pojęć przyjmowanych *à priori*, który nazywamy potocznie Wielkimi Zasadami. Natomiast pełna twórczość artystyczna nie może się obejść bez zanegowania wszelkich nieprzemysłanych przekonań i zastąpienia ich niezakłóconym rozumieniem prawdy. Te przekonania pozostają bardzo żywe w duszach Polaków, nawet w tym czasie, gdy wiara katolicka zdaje się słabnąć: wzmocniła je znacznie potrzeba stawiania oporu obcej przemocy. Polacy z heroicznym poświęceniem trwają w przyjmowanych na ślepo pojęciach Czystego Obowiązku i Absolutnego Piękna; to dzięki nim niektórzy ludzie tej rasy dostarczają w naszych czasach poruszających i rzadkich przykładów niewypowiedzianej świętości moralnej. Ale gdy dokonana się rewolucja artystyczna realizmu, właśnie te instynktowne pojęcia przeszkodziły Polakom w zbudowaniu całkowicie bezstronnie teorii nowej sztuki. Przyjęli realizm, ale pozostali romantykami, gdyż bezwiednie zachowali złudzenie sztuki umoralniającej; pragnęli Realizmu wstydliwego i sentymentalnego. Jak gdyby istniały w Sztuce rzeczy wstydlive i bezwstydlne! Jak gdyby rozczulenie, z jakim autor traktuje życie, które tworzy, nie było przeszkodą dla samej Prawdy tego życia!⁴²²

Powstanie realizmu zostało tu przedstawione jako początek „nowej sztuki”. Sztukę wagneriańską, jakiej się domagał, Wyzewa mianował Wyższym Realizmem — nie był on jednak zaprzeczeniem wcześniejszego realizmu, ale jego rozwinięciem. Romantyzm w tej perspektywie rzeczywiście mógł być pojmowany tylko jako sentymentalizm, który odrzuca poszukiwanie prawdy. Z drugiej strony przerysowanie obrazu sytuacji sztuki polskiej (w tym wypadku raczej literatury) może świadczyć także o tym, że Wyzewa chciał wpłynąć na tę sytuację, co nie byłoby pragnieniem pozbawionym podstaw, bowiem jego artykuły były w Polsce czytane⁴²³. Może była to zatem świa-

⁴²² *Ils ont rien produit, cependant, et les Russes, en des conditions de nature et de vie bien inférieures, les ont, infiniment, dépassés. Par quelles raisons expliquer ce fait incontestable?*

C'est, d'abord, que les Polonais sont empêchés du sérieux travail artistique par une foule d'habitudes intellectuelles. On sait que la Pologne est une nation de foi catholique, solide, profonde, et d'une foi toute cordiale, bien différente de nos crédulités français. La Religion, absolument, est sainte et précieuse: je ne crois pas qu'elle soit un obstacle à l'Art. Mais la religion chrétienne a amené, derrière elle, dans les esprits, un grand nombre de croyances nullement religieuses: et maintes sont devenues plus fortes que la religion même. C'est l'ensemble des notions irréflectées, admises à priori, que nous appelons, familièrement, les Grands Principes. Or, la pleine création artistique ne va point sans la suppression de toutes croyances non raisonnées, et les veut remplacées par la compréhension inempêchée du vrai. Et ces croyances demeurent très vivaces dans les âmes polonaises, en cette heure même où leur foi catholique semble faiblir: elles y ont été afferries, encore, par le besoin de réagir contre l'oppression étrangère. En ces notions, admises aveuglément, du Devoir Pur, du Beau Absolu, les Polonais ont pris la force héroïque de subir et de résister: à elles certains hommes de cette race ont dû de fournir, en nos années, l'émouvant et rare exemple d'une indicible Sainteté morale. Mais lorsque s'est faite la révolution artistique du Réalisme, ces mêmes notions instinctives ont empêché les Polonais de construire, en pleine impartialité, la théorie de l'Art nouveau. Ils ont adopté le Réalisme; mais ils sont restés romantiques: ils ont, involontairement, gardé l'illusion d'un art moralisant; ils ont voulu le Réalisme pudique et sentimental. Comme s'il y avait, dans l'Art, des choses pudiques ou impudiques! Comme si l'attendrissement exprimé de l'auteur pour la vie qu'il crée n'était pas une obstacle à la Vérité même de cette vie! (de Wyzewa, 1886a, s. XXII)

⁴²³ Janina z Puttkamerów Żółtowska Tak wspomina lektury we dworze w Dereszewiczach: „Zola i krańcowy naturalizm mało kogo pociągały, historię polską czytano więcej od powieści, a w książkach francuskich rozczytywano się więcej niż w polskich, szczególnie w artykułach o sztuce i literaturze Theodore de Wyzewa, Arvéde Barine, Chevillon i innych. Francuszczyzna, tak niesłusznie wykpiwana przez polskich autorów, była podstawą cywilizacji europejskiej w Polsce i różni politycy, deklarujący o naszej łączności

doma prowokacja, do której później nigdy się nie przyznawał, uważając swój tekst za błąd młodości. Może wówczas, znalazłszy się nagle w centrum paryskiego życia literackiego i artystycznego, uznał, że jego poglądy zostaną w Polsce wzięte pod uwagę tak samo poważnie, jak w Paryżu.

„Innym powodem tej niższości artystycznej jest przesadny szacunek Polaków wobec wielkich artystów dawnych czasów. Doskonała znajomość wszystkich sztuk, jaką posiadli, musiała doprowadzić do tego fatalnego rezultatu. Polacy darzą szczególnym kultem Szekspira, Dantego, Michała Anioła, Rzymian i Greków; i nie jest to, tak jak u nas, uwielbienie całkowicie sztuczne, zupełnie przypadkowe. Nie są w stanie znieść, że ktoś wykazuje psychologiczne braki sztuk Szekspira, zdumiewające scenariusze banalnych dramatów; naprawdę wyznają religię Michała Anioła, który był w rzeczywistości jedynie zwykłym fabrykantem romantycznych anatomii. A dla Homera, Ajschylosa, dla swego Homera, Mickiewicza, czują ten sam naturalny, dziedziczny i zabójczy entuzjazm. Zabójczy, ponieważ nadmierny podziw pozbawia odwagi pragnienia twórcze; artysta zawsze działa w przekonaniu, że można zrobić coś lepiej i że tylko on jest do tego zdolny. Zabójczy także dlatego, że utrudnia duszy stanowcze poświęcenie się teorii sztuki, poza dziełami i ludźmi”⁴²⁴.

Ale fascynacja wielkością dawnej sztuki nie jest najważniejszą przyczyną uniemożliwiająca Polakom stanie się artystami. Fantastyczna wizja życia na Kresach Wschodnich świadczy o idealizacji wspomnień z dzieciństwa. To właśnie ten wyidealizowany obraz życia we dworach miał wyjaśnić rzekomą niemoc twórczą Polaków.

„Dziedziczne przesady i dziedziczne przedmioty uwielbienia, te dwie przyczyny spowodowały artystyczną niższość Polski, ale trzecia z nich w jeszcze większym stopniu. Sztuka, zgodnie ze swoją aktualną definicją, jest nie tylko tworzeniem życia, jest także wyrażaniem tego życia na zewnątrz, za pomocą znaków. Artysta powinien nie tylko przeżywać swoje dzieło; powinien też sprawiać, aby żyło ono także dla czytelników, widzów, powinien tłumaczyć to, co stworzył. Tu cechy rasy polskiej, w cudowny sposób predysponowanej do twórczości intelektualnej, są przeszkodą w tej drugiej części pracy artystycznej. Polacy nie mogą wyrazić swoich snów w dziełach. Dlaczego? Ponieważ do tej pracy potrzebne są przeciwstawne cechy; ponieważ stworzyć dzieło wymyślone to wejść w świat złudzeń, którymi artysta powinien pogardzać, i poddać się im; ponieważ twórczość jest radością, a wyraz pracą. Działamy zawsze powodowani najsilniejszymi motywacjami, to znaczy naszymi najgwałtowniejszymi pragnieniami. Aby wyrazić, wykonać, opublikować wymarzone dzieło, trzeba mocno pragnąć zewnętrznych korzyści, pieniędzy, przychylności, chwały. Natomiast u Polaków te pragnienia nie są na tyle silne, aby zważyć naturalne pragnienie ma-

z Zachodem, mieli o niej mniej pojęcia niż każda ocytana pani w polskim dworze”. *Inne czasy, Inni ludzie*, Londyn 1998, s. 65.

⁴²⁴ *Une autre raison à cette infériorité artistique est l'admiration exagérée des Polonais pour les grands artistes antérieurs. La connaissance parfaite qu'ils ont de tous les arts devait bien amener ce résultat fâcheux. Les Polonais ont un culte extraordinaire pour Shakespeare, le Dante, Michel-Ange, les Latins et les Grecs; et c'est n'est pas, comme chez nous, une admiration purement superficielle, toute commode. Ils ne souffrent point que l'on constate la misère psychologique des pièces de Shakespeare, scénarios étonnants de mélodrames banals; ils ont réellement la religion de Michel-Ange, lequel fut, cependant, un simple fabricant d'anatomies romantiques. Et pour Homère, Eschyle pour leur Homère Mickiewicz, ils éprouvent le même enthousiasme naturel, héréditaire, funeste. Funeste, parce que l'excessive admiration décourage les volontés de créer; l'artiste agissant, toujours, par la persuasion d'un mieux possible, et la certitude qu'il en est seul capable. Funeste encore, parce qu'elle empêche l'âme d'aller résolument à la théorie même de l'Art, par delà les œuvres et les hommes. (de Wyzewa, 1886a, s. XXIII).*

zenia, ich pragnienie marzeń lekkich i delikatnych, w swobodnej grze. Nie pożądamy wcale pieniędzy ani łask, albo ich pragnienie tych rzeczy staje się okazją do nowych marzeń, tworzą przepych życia wewnętrznego, wkładając drogie ubiory, podziwiają blask klejnotów i słysząc wszechogarniającą symfonię entuzjazmu! Tak rodzi się u Polaków ta niemożność działania zewnętrznego, prowadząca do tego, co żartobliwi psychologowie nazywają Chorobą Woli. Rosjanie ulegając fatalizmowi narodowego pesymizmu, często skarżą się na tę chorobę, którą mianowali obłomowszczyzną; ale Rosjanie, którzy tworzą, Rosjanie z Petersburga są obłomowszczykami wyimaginowanymi. Oni nadali temu tylko imię, a jedynie Polacy na to cierpią naprawdę. Są dyletantami, arystokratami, przyjaciółmi przyjemności, posiedli w nieustannym tworzeniu snów niewyczerpane i łatwo dostępne źródło przyjemności. W jaki sposób mogliby opuścić swoje marzenia, zabrać się do żmudnej pracy redakcyjnej, podczas gdy używają ich wizje radosne, migotliwe i zblakłe, w spokojnym zapomnieniu ich ciała?"⁴²⁵

Użyty przez Wyzewę termin „obłomowszczyzna” utworzony został od nazwiska bohatera powieści Iwana Gonczarowa *Obłomow*. Wyzewa zachwycał się tą książką i zamierzał ją tłumaczyć, do czego sam autor ponoć go zniechęcał⁴²⁶. To zainteresowanie zyskało mu przydomek *oblomoviste montmartrois*, niezbyt uzasadniony, biorąc pod uwagę jego aktywność.

W *Baptême de Jésus* Wyzewa pisał, że w przeciwieństwie do Rzymian — Sarmaci „nie są związani z ziemią silnymi więzami pragnień zmysłów, a otaczające rzeczy nie wydają się im w tym samym stopniu rzeczywiste” (*Elles ne sont pas, comme les âmes latines attachées à la terre par les solides liens des désirs des sens, et les choses qui les entourent ne leur apparaissent pas avec le même degré de réalité*)⁴²⁷.

⁴²⁵ *Les croyances héréditaires, et les héréditaires admirations; à ces deux causes la Pologne doit son infériorité artistique; mais à une troisième, surtout. L'Art dans son actuelle définition, n'est pas seulement la création d'une vie; il est encore l'expression de cette vie au dehors, par le moyen des signes. L'artiste ne doit pas seulement vivre son œuvre, il la doit faire vivre aux lecteurs, aux spectateurs: il doit traduire ce qu'il a conçu. Or les qualités de la race polonaise, merveilleusement disposées à la création intellectuelle, sont un obstacle à cette seconde partie du travail artistique. Les Polonais ne peuvent pas réaliser leurs rêves en des œuvres. Pourquoi? Parce qu'il faut, à ce travail des qualités opposées; parce que réaliser l'œuvre conçue, c'est rentrer dans ce monde des apparences que l'artiste doit dédaigner, et c'est soumettre à elles; parce que la création est une joie, et l'expression un labeur. Nous agissons toujours suivant les motifs les plus forts, c'est-à-dire nos plus violents désirs. Pour exprimer, achever, publier une œuvre rêvée, il faut désirer vivement les avantages extérieurs, l'argent, la faveur, la gloire. Or, chez les Polonais, ces désirs ne sont point assez forts pour vaincre le désir naturel de créer, leur désir de rêves légers et fins, dans un libre jeu. Ils ne désirent point l'argent, ni les faveurs; ou bien leurs désirs de ces choses leur sont encore des occasions de nouvelles rêveries, et ils créent une vie intime de splendeur, où ils vêtent les robes précieuses, contemplent les rutilances des ors, et recueillent l'inondante symphonie des acclamations! Ainsi est née, chez les Polonais, cette impuissance à l'action extérieure suivie, que les psychologues plaisent dénomment une Maladie de la Volonté. Les Russes dans la fatuité d'un pessimisme national, se plaignent volontiers de souffrir cette maladie, qu'ils ont définie l'oblomovisme; mais les Russes, ceux qui produisent, les Russes de Pétersbourg, sont des oblomovistes imaginaires. Ils ont donné le nom: les Polonais, seuls, ont vraiment la chose. Ils sont dillettantes, aristocrates, amis du plaisir, et ils ont, dans la création de rêves incessants, une source facile et intarissable de plaisirs. Comment pourraient-ils descendre de leurs rêves, accomplir ce travail pénible de la rédaction, tandis que les invoquent de joyeuses visions, onduleuses et nuancées, dans le calme oubli de leur corps?* (de Wyzewa, 1886a, s. XXIV)

⁴²⁶ (Duval, 1961, s. 66).

⁴²⁷ *Contes chrétiens*, s. 21, cytuję według (Delsemme, 1967, s. 41).

Latem 1887 roku Wyzewa postanowił odwiedzić kraj. Spędził prawie sześć tygodni w Krakowie i Zakopanem⁴²⁸. Czuł się już wówczas za bardzo Francuzem, aby przeżyć to jako podróż sentymentalną. Zwłaszcza, że przebywał tam sam, nie mając żadnych znajomych ani rodziny. Ten jedyny pobyt w kraju pogłębił jego niechęć do kontaktów z rodakami. Według córki krytyka, Isabelle de Wyzewy, powodem wyjazdu do kraju miała być chęć znalezienia żony, ale jak wspominał, stykał się tylko z kelnerkami⁴²⁹. Jedynym śladem tego pobytu jest zgryźliwa relacja w „Revue Indépendante”⁴³⁰. Ostro skrytykował w niej zaściankowość polskiej atmosfery umysłowej. Ubolewał, że oczekuje się od niego, jako od Polaka, życzliwej opinii o polskich artystach i jednocześnie zabrania wygłaszania pochwalnych sądów o twórcach rosyjskich. „Przed wszystkim trudno mi będzie chwalić, tak jak bym tego chciał, dzieła Tołstoja i Gonczarowa, ponieważ są Rosjanami, a pierwszą zasadą estetyki polskiej jest nie doceniać, szkalować, ignorować artystów rosyjskich. Czyż rosyjscy carowie nie dławili od wieku wolności politycznej Polski? I jak rosyjski pisarz po tym wszystkim mógłby pisać zachwycające powieści?”⁴³¹

Podobnie nie do pomyślenia było zachwywanie się najnowszą literaturą zagraniczną (Wyzewa wymienił J.-H. Rosny'ego starszego, George'a Moore'a i Camille'a Lemonniera), a także uznanymi już twórcami francuskimi. „Zawsze, w każdej kwestii, sądziłem, że powinienem przyjąć zdanie bardziej przekonujące; teraz musiałem osądzać rzeczy w taki sposób, jak czyniły to otaczające mnie osoby. Czy przekonanie nie wynika bezpośrednio z głośności, tak jak prawda wynika bezpośrednio z przekonania? Oto zatem pojawia się przede mną najwybitniejszy pisarz naszego stulecia, p. Henryk Sienkiewicz; najpierw dość zręcznie zaadaptował p. Daudeta, dużo gorzej naśladuje p. Dumasa ojca, ale jest Polakiem, tak jak ja. Przedkładać nad niego Stendhala, a nawet p. Daudeta, czyż to nie oznacza zawieść najpowszechniej przyjmowane wymagania patriotyzmu?”⁴³² Wymieniając nazwiska trzech wieszczów, Wyzewa zapomniał, jak nazywał się trzeci z nich, lecz zapewniał swoich czytelników, że był z całą pewnością wielkim poetą. Jeśli chodzi o muzykę, to tylko Chopin, którego Wyzewa nie cierpiał, mógł być tematem rozmów. „Wielki historyk, bardzo tutaj poważany, któremu — aby nie rozmawiać ciągle o górach — wspominałem imię Philippa Emanuela Bacha, surowo mnie zbeształ, że kpię sobie z niego i w ogóle obrażam moją biedną krwawiącą ojczyznę”⁴³³.

⁴²⁸ (Delsemme, 1967, s. 33).

⁴²⁹ (Duval, 1961, s. 65).

⁴³⁰ (de Wyzewa, 1887b).

⁴³¹ *Mais surtout il me sera difficile de vanter, comme je l'aurais voulu, les œuvres de Tolstoy et de Goncharov: car ceux-là sont Russes, et le premier principe de l'esthétique polonaise est de mépriser, d'abominer, d'ignorer les artistes russes. Les empereurs russes n'ont-ils pas, depuis un siècle supprimé la liberté politique de la Pologne? Et comment un romancier russe, après cela, pourrait-il écrire des romans admirables?* (de Wyzewa, 1887b, s. 249)

⁴³² *Toujours, sur toute question, j'ai cru devoir adopter la conviction des plus convaincus; il me faut bien maintenant juger les choses à la façon des personnages qui m'entourent. La conviction n'est-elle pas en raison directe de la sonorité, comme la vérité est en raison directe de la conviction? Voici donc le plus extraordinaire romancier de notre siècle m'apparaît, M. Henry Sienkiewicz; il a d'abord assez habilement démarqué M. Daudet, il démarque assez gauchement M. Dumas le père: mais il est Polonais, ainsi que moi. Lui préférer Stendhal ou même M. Daudet, ne serait-ce point faillir aux exigences les plus admises du patriotisme?* (de Wyzewa, 1887b, s. 248)

⁴³³ *Un grand historien, très salué ici, et auquel — pour ne pas toujours parler de montagnes — j'avais nommé Philippe Emanuel Bach, m'a agréement reproché de la railler et de faire ensemble un affront à ma pauvre patrie sanglante.* (de Wyzewa, 1887b, s. 249).

Było w tym odruchu buntu przeciw opacznie rozumianym nakazom narodowej solidarności coś szczerego i autentycznego, ale nie można zapominać o tym, że takie poglądy mogły budzić przychylność ambasady rosyjskiej, która wywierała przemożny wpływ na francuską prasę.

Wyzewa wspominał jedynie kilku polskich artystów, którzy zdążyli już dać się poznać na wystawach międzynarodowych. Jan Matejko to według niego „namiętny i brutalny kolorysta, pełen werwy pomimo braków w rysunku” (*coloriste passioné et brutal, plein de verve malgré ses défauts de dessin*)⁴³⁴. Wymieniał także Henryka Siemiradzkiego, którego *Pochodnie Nerona* odniosły sukces na Wystawie Światowej w 1878 roku. Matejko i Siemiradzki zostali bardzo krytycznie potraktowani w cytowanej już relacji z podróży do kraju, zamieszczonej w 1888 roku w „Revue Indépendante”. „W Paryżu, w Krakowie widziałem obrazy p. Matejki: błotniste rozbryzgi czerwieni i fioleto, zza których przezierają w niektórych miejscach części ludzkiego ciała; oglądałem tak szybko, jak to tylko możliwe, te niezdarnie przesadne próby w stylu niedawno zmarłego Makarta; harmonie Rubensa bardziej mnie pociągały. Tu nie oglądałem już więcej obrazów Matejki, ale słyszę za plecami znamienite osoby, które nie zobaczywszy ich więcej niż ja, prawdopodobnie nie zobaczywszy ani jednego z nich, wyjaśniają — czemuż by nie mieli mieć racji? — że te kilometrowe pstrokacizny są najlepszym owocem polskiego geniuszu. Jako że mówią to za moimi plecami i że nie widzę ich alpejskich kamizelek, wyobrażam sobie, że słyszę głos obowiązku. Czy mogę jeszcze podziwiać pastele p. Degas z chwilą, gdy mój obowiązek przemówił? Potem będzie mi wolno, aby pocieszyć moje przyzwyczajenia artystyczne, dołączyć do podziwu dla p. Matejki podziw dla p. Siemiradzkiego, który naśladuje p. Lehoux, używa szarości i chętnie zamienia w symbole hektary płótna”⁴³⁵.

W cytowanej już przedmowie do *Bartha zwycięzcy* znalazł się krótki akapit, świadczący o nieco większym zainteresowaniu Siemiradzkiem, zawierający świadectwo popularności polskiego malarstwa w Paryżu.

„Znamy także najważniejszych malarzy polskich, podczas gdy nieznani nam pozostają polscy pisarze. Widzieliśmy na Wystawie w 1878 roku, a potem trzy razy na naszych Salonach obrazy p. Matejki, romantycznego kolorysty, który jest w różnych miejscach bardzo podziwiany, a który z zapałem oddaje się malowaniu żywymi barwami. Znamy jeszcze lepiej p. Chełmońskiego, który co jakiś czas odświeża nasz Salon jedną lub dwiema „śnieżnymi impresjami”; ale panuje u nas powszechna nieznajomość prac malarza bardziej oryginalnego, p. Siemiradzkiego, przedstawiciela kolonii polskiej w Petersburgu, na naszej ostatniej Wystawie Światowej pokazał w sekcji rosyjskiej *Pochodnie Nerona*, obraz rozległy i interesujący”⁴³⁶.

⁴³⁴ (de Wyzewa i Perreau, 1891, s. 54).

⁴³⁵ *A Paris, à Cracovie, j'avais vu des tableaux de M. Matejko: des éclaboussures de rouges et de violet, avec quelques membres du corps humain par places apparaissant: j'avais contemplé le plus rapidement possible ces gauches exagérations de feu Makart: les harmonies de Rubens m'attiraient plutôt. Ici je ne vois plus les tableaux de M. Matejko: mais j'entends, derrière mon dos, des personnages illustres, qui, sans les voir plus que moi, probablement sans les avoir jamais vus, expliquent — pourquoi n'auraient-ils pas raison? — que ces bariolures kilométriques sont la fleur parfaite du génie polonais. Et comme ils disent cela derrière moi, comme je ne vois point point leur camisole alpestre je m'imagine entendre la voix du devoir. Pourrai-je encore admirer les pastels de M. Degas, quand mon devoir a parlé? Après cela il m'est permis, pour consoler mes habitudes artistiques, d'adjoindre à l'admiration de M. Matejko celle de M. Siemiradzki, qui imite M. Lehoux, opère dans le gris, et transforme volontiers en symboles des hectares de toile. (de Wyzewa, 1887b, s. 248-249).*

⁴³⁶ *Aussi connaissons-nous les principaux peintres de la Pologne, tandis que nous ignorons absolument le nom même de ses écrivains. Nous avons vu, à l'Exposition de 1878, puis, trois fois, dans nos*

Być może podziw dla Siemiradzkiego był w tym wypadku bardziej manifestacją prorosyjskiej postawy Wyzewa niż wyrazem autentycznego zainteresowania. Znaczące jest, że w czasie, gdy najsilniej czuł się związany z kręgiem twórców nowoczesnych, Wyzewa z aprobatą wypowiadał się o malarzu z gruntu akademickim.

O rasowym charakterze natchnienia: sztuka japońska

Sztuce japońskiej poświęcił Wyzewa tylko jeden, za to dość obszerny tekst⁴³⁷. Odsłania on, podobnie jak teksty poświęcone sztuce dawnej, osobowość konesera, która stopniowo miała coraz bardziej dominować nad krytykiem sztuki nowoczesnej⁴³⁸. Japonia przeżywała w końcu XIX stulecia apogeum swojej popularności w Europie. Wyzewa uważał, że nagłe zachłyśnięcie się nią paradoksalnie stanęło na przeszkodzie unikliwym studiom nad jej sztuką. Otwarcie się Japonii na świat w 1868 roku było porównywane z rewolucją francuską. Nieznajomość japońskiej kultury i sztuki powodowała, że handlem japońskimi dziełami sztuki rządził zupełny przypadek. Powoli zaczynały pojawiać się książki poświęcone ich historii, a wśród nich *Art japonais* Louis Gonse'a. Wyzewa cenił tę pracę wyżej od innych ze względu na jej przystępniejszy charakter, a także dlatego, że tylko Gonse starał się dokonać wartościowania różnych szkół sztuki japońskiej.

„Najpoważniejszym błędem tych wszystkich dzieł jest niewystarczające ukazanie głębokich związków łączących sztukę Japonii z rasą, która ją wydała. Jeśli Japończycy stworzyli sztukę taką, jaką stworzyli, to jest to po części wynikiem okoliczności, w których żyli, natury, którą widzieli wokół siebie; p. Gonse słusznie rozpoczął swą książkę od historii Japonii i jej opisu geograficznego. Ale istotne cechy sztuki japońskiej zależą w jeszcze większym stopniu od koncepcji świata, jaką stworzyli sobie jej autorzy, od ich sposobu myślenia i odczuwania. To, co godne byłoby poznania, a jest zaniedbywane przez historyków, to dominujące rysy duszy japońskiej. Jakie psychologiczne powody są źródłem różnic pomiędzy sztuką japońską a sztuką chińską oraz sztuką zachodnią? Jakiego rodzaju życie wiedli artyści japońscy? Jaką część duszy japońskiej stanowią cechy wspólne, a jaką mogą stanowić cechy indywidualne? Tylu kwestii należy w każdym razie dotknąć, jeśli chce się zrozumieć naturę i rzeczywistość zasług sztuki Japonii⁴³⁹.”

Salons, les tableaux de M. Matejko, un coloriste romantique, qui est, en divers lieux, fort admiré, et qui se livre à un emploi extraordinaire de couleurs vives. Nous connaissons mieux encore M. Chelmonski, qui rafraîchit périodiquement notre Salon par un ou deux Effets de neige; mais nous ignorons assez généralement un peintre plus original, M. Siemiradzki, membre, lui aussi, de la colonie polonaise de Pétersbourg, et qui a exposé, dans la section russe de notre dernière Exposition universelle, un tableau intéressant et étendu: les Torches de Néron. (de Wyzewa, 1886a, s. XV-XVI).

⁴³⁷ Artykuł *L'Art japonais* ukazał się pierwotnie w „Revue des Deux Mondes”, 1er juillet 1890, 108-136, w związku z publikacją prac: Louis Gonse, *L'Art japonais*, Quantin, Paris 1885; William Anderson, *The pictorial arts of Japan: with a brief sketch of the associated arts, and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London 1886; Justus Brinckmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, R. Wagner, Berlin 1889.

⁴³⁸ Wyzewa napisał przedmowę do albumu poświęconego ceramice, szkłu i emaliom przeznaczonego zapewne przede wszystkim dla kolekcjonerów. (de Wyzewa, 1892a).

⁴³⁹ *Mais le tort plus grave de tous ces ouvrages est de n'avoir pas montré suffisamment les liens intimes qui rattachent l'art du Japon à la race qui l'avait produit. Si les Japonais ont fait l'art qu'ils ont fait, cela tient en partie aux circonstances où ils ont vécu, à la nature qu'ils ont vue*

Zamierzeniem Wyzewy było porównanie szczegółowych badań nad sztuką japońską z dostępnymi wiadomościami o „charakterze i obyczajach Japończyków” (*caractère et les mœurs du Japon*). Mówiąc o sztuce, miał na myśli malarstwo, uważał bowiem, że to właśnie ono było w Japonii najważniejsze i kształtowało pozostałe dziedziny sztuki, podobnie jak w Europie.

Swoje rozważania nad „duszą japońską” Wyzewa rozpoczął od przytoczenia rozpowszechnionych wówczas sądów na temat etnicznego pochodzenia Japończyków. Przyjmował on istnienie w Japonii dwóch ras: „jedna niewielkiej postury, o kształtach krępych, twarzach okrągłych i wylupiastych oczach, druga o rysach bardziej wydłużonych, o twarzach owalnych i głęboko osadzonych oczach” (*l'un de formes courtes et trapues, avec un visage rond et des yeux à fleur de tête, l'autre de formes plus allongées, avec un visage ovale et des yeux enfoncés*)⁴⁴⁰.

Ten pierwszy typ najczęściej jest spotykany wśród chłopów japońskich, natomiast drugi wśród szlachty. Można stąd wysnuć wniosek, że to ta druga rasa w pewnym momencie podporządkowała sobie pierwszą, która wcześniej mogła podporządkować sobie Ajnów, a może jest z Ajnami spokrewniona. Wyzewa zalecał ostrożne traktowanie informacji na temat obyczajów japońskich, przekazywanych przez podróżników, ze względu na zdarzające się w tych relacjach rozbieżności. Święty Franciszek Ksawery oraz niemiecki lekarz Kaempfer zgadzali się co do czystości obyczajów oraz licznych cnót Japończyków. Odmienne zdanie miał o nich prawie sto lat później Carl Peter Thunberg.

Jeszcze bardziej rozbieżne sądy na temat obyczajów japońskich można znaleźć w relacjach współczesnych podróżników. Zdaniem Wyzewy „dusza japońska była zawsze duszą dziecka” (*on s'aperçoit sans cesse davantage que l'âme de ce peuple a toujours été une âme d'enfant*). Jej dziecięcemu charakterowi należy przypisać miłość do natury, która u Japończyków jest całkiem instynktowna. Podobnie Pierre Dévoluy pisał o Rosjanach jako o narodzie-dziecku⁴⁴¹. Wyzewa także dostrzega dziecięce cechy „duszy rosyjskiej”, jednak pisze o nich w odmiennym tonie.

„Podobne uczucie zapomnienia się w obliczu natury można odnaleźć w nie mniej dziecięcej duszy rosyjskiego chłopca, takiej, jaką ukazali nam podróżnicy i pisarze. Istnieje rzeczywiście wyjątkowe podobieństwo pomiędzy charakterem słowiańskim a japońskim: nie tylko oba składają się z kontrastów, ale posiadają te same wady i te same zalety, które w nich się łączą, aby uczynić je zarazem fascynującymi i tajemniczymi, naiwnymi i niepewnymi. Być może p. Gonse ma rację, dostrzegając więcej niż przypadkowe podobieństwo pomiędzy fizycznym wyglądem rosyjskich muzyków i owych Ajnów, którzy szczycą się tym, że są pierwszymi mieszkańcami Japonii”⁴⁴².

autour d'eux; M. Gonse a eu raison de commencer son livre par l'histoire du Japon et sa description physique. Mais les qualités essentielles de l'art japonais dépendent davantage encore de la conception que ses auteurs se sont faite du monde, de leur manière spéciale de sentir et de penser. Ce qu'il nous importerait surtout de savoir et ce que les historiens ont négligé de nous apprendre, ce sont les traits dominants de l'âme japonaise. Quelles raisons psychologiques font différer l'art japonais de l'art chinois, de l'art occidental? Quel a été le genre de vie des artistes japonais? Quelle est, dans l'âme japonaise, la part des qualités communes et la part possible de l'individualité? Autant de questions qu'il faut à tout le moins avoir effleurées, si l'on veut comprendre la nature et le mérite réels de l'art du Japon. (de Wyzewa, 1903b, s. 228).

⁴⁴⁰ (de Wyzewa, 1903b, s. 229).

⁴⁴¹ Patrz s. 89.

⁴⁴² *Un sentiment analogue d'oubli de soi-même devant la nature se retrouve dans l'âme, non moins enfantine, du paysan russe, telle que nous l'ont révélée les voyageurs et les romanciers. Il y a, en*

W duszy chłopca rosyjskiego widok bezkresnych równin pokrytych śniegiem budzi wizje, które wyrażają się w jego pieśniach, w żaden sposób nie wpływa on jednak na jego sposób widzenia natury. Natomiast Japończycy, będąc poddani oddziaływaniu otaczającej ich krańcowo zmiennej natury, wykształcili w sobie charakterystyczny sposób patrzenia, odróżniający ich od innych ras. Szczególnie interesował Wyzewę rozwój ich widzenia.

„[...] powoli jego dusza dziecka skupia się cała w jego oczach. Najdrobniejsze szczegóły spektaklu rzeczy budzą jego zainteresowanie, zatrzymują je i na zawsze zdobywają władzę nad jego ciekawością. Jego wzrok osiąga niesłychaną subtelność; zachowuje wyryty obraz kształtów i barw, takich, jakimi ukazują się jego naiwnemu widzeniu. Jego źrenica nasycza się wizjami. Może zamknąć powieki: to, co zobaczył, odnajdzie obecne przed sobą”⁴⁴³.

Japończycy nie są zdolni do interesowania się ideami abstrakcyjnymi. Przemawiają do nich jedynie intensywne, barwne obrazy⁴⁴⁴. Czyżby Wyzewa, charakteryzując ich w ten sposób, chciał ukazać podobieństwo ich wrażliwości do wrażliwości współczesnego mu Europejczyka? Te naturalne predyspozycje spowodowały, że stali się oni narodem malarzy. Co więcej, Wyzewa sądził, że zdolności cechujące w Europie jedynie najdoskonalszych malarzy, w Japonii ma każdy rzemieślnik. Ale to jeszcze za mało, aby tworzyć prawdziwą sztukę. Do tego konieczna jest teoria. Sztuką japońską rządziły reguły przekazywane przez tradycję. Ścisłe ich przestrzeganie uniemożliwiło sztuce japońskiej odkrycie zasad perspektywy i modelunku. „Najpoważniejszą wadą ich estetyki jest jej niewyraźne stanowisko wobec konfliktu prawdy i piękna. Prawie wszyscy malarze japońscy żywili przekonanie, że piękno jest czym innym niż prawda i że naturę należy przekształcać, aby mogła znaleźć swe miejsce w sztuce”⁴⁴⁵.

Malarze japońscy nigdy nie interesowali się naśladowaniem natury. Malując pejzaże, nie szukali ich w swoim otoczeniu, lecz przedstawiali widoki z Chin, których nigdy nie widzieli na własne oczy.

„Różne szkoły miały zatem swoje szczególne tradycje, wszystkie wychodziły z zasadniczej niemożności uchwycenia, jakim stopniu prawda oddziela się od piękna”⁴⁴⁶.

Malarze japońscy byli dla Wyzewy wzorem dostosowania się do narzuconych ograniczeń. W ich ramach udawało im się tworzyć sztukę, która potrafiła je przekraczać. O malarzu japońskim pisał: „Nie maluje według natury? Nieważne, ponieważ

vérité, entre le caractère slave et le caractère japonais une ressemblance singulière: non seulement tous deux sont faits de contrastes, mais encore ce sont les mêmes défauts et le même qualités qui se mélangent en tous deux, pour les rendre à la fois attirants et mystérieux, naïfs et peu sûrs. Peut-être M.Gonse a-t-il raison de voir quelque chose de plus qu'une coïncidence toute fortuite d'aspect physique entre les moujiks russes et ces Aïnos, qui se vantent d'avoir été les premiers habitants du Japon. (de Wyzewa, 1903b, s. 234).

⁴⁴³ [...] peu à peu son âme d'enfant se concentre tout entière dans ses yeux. Les moindres détails du spectacle des choses l'intéressent, le retiennent, captivent à jamais sa curiosité. Sa vue acquiert une finesse inouïe; elle conserve gravée l'image des formes et des couleurs, telles qu'elles se montrent à sa naïve vision. Sa pupille s'imprègne de visions. Il peut fermer les paupières: ce qu'il a vu, il le retrouve présent devant lui. (de Wyzewa, 1903b, s. 235).

⁴⁴⁴ Wyzewa nie ma tu racji, malarstwo monochromatyczne było w Japonii zawsze bardzo cenione. Wiązało się to z istotną rolą kaligrafii.

⁴⁴⁵ Un défaut plus grave de leur esthétique est le vague où elle se tient touchant le conflit essentiel de la vérité et de la beauté. Presque tous les peintres japonais ont eu la conviction que le beau était distinct du vrai, et qu'il fallait modifier la nature pour la faire entrer dans l'art. (de Wyzewa, 1903b, s. 239).

⁴⁴⁶ Les diverses écoles avaient ainsi des traditions spéciales, toutes issues d'une impuissance foncière à saisir exactement le degré où la vérité se sépare de la beauté. (de Wyzewa, 1903b, s. 240).

ma umysł przepelniony kształtami i barwami, ponieważ w każdej chwili na nowo ogląda przedmioty z taką precyzją i życiem, jak gdyby miał je przed oczami! Zamówiono u niego pejzaż chiński? Co za różnica, wszak Chiny są dlań symbolem idealnego snu, wszak ma w głowie dość obrazów i dość talentu w ręce, aby zestawiać w nowy sposób, bez końca, spiczaste skały, strumienie, powalone drzewa, pagody. Tym, co kocha w rzeczach, jest ich forma, barwa, ruch, jeśli zaś chodzi o ich realność, to jego dziecięca dusza ledwo zdaje sobie z niej sprawę. Uczono go, tak jak w klasycznej szkole Kanō, stawiać linię ponad barwę? Uduje mu się tworzyć efekty barwne za pomocą czerni i bieli: tak intensywna jest jego wizja, tak bardzo uwielbia zwodzić, demonstrować swe umiejętności, bawić oko i rękę. Im ciaśniejsze są ramy, które go ograniczają, tym więcej robi drobnych odkryć, starając się nakreślić tysiąc nowych linii na ograniczonym polu, jakie mu pozostawiono⁴⁴⁷.

W ramach ograniczeń narzuconych przez tradycję Japończycy potrafili tworzyć dzieła obdarzone życiem i odczuciem natury. Najwięksi mistrzowie japońscy bez wątpienia powinni zająć miejsce w światowej historii sztuki obok artystów europejskich. Wyzewa dostrzegał podobne cechy u jednych i drugich: stworzenie osobistego, żywego i urozmaiconego obrazu świata, osiągnięcie „czystości linii, harmonii barw, znajomość tajników ruchu” (*la pureté des lignes, l'harmonie des couleurs, les secrets du mouvement*), umiejętność oddania ulotnego wrażenia chwili, nieustanne zmienianie szczegółów w ramach jednej kompozycji, „rękę pewną i lekką” (*une main sûre et leste*). Wreszcie tę listę pochwał zamyka stwierdzenie, że zarówno dawni, jak i nowsi mistrzowie japońscy naznaczali swe postaci żywym wyrazem, a w pejzażach łączyli prawdę z uczuciem.

„Ci mistrzowie są z pewnością wyjątkami, trzeba było całego ich geniuszu, aby nadać wartość sztuce tak skostniałej w tradycji. Ale ich geniusz jest najwyższym przejawem geniuszu rasy; przez nich najpełniej wyraziła się dusza Japonii.

Być może nawet brak wyższego pierwiastka intelektualnego, obniżając rangę ich malarstwa, przyczynił się do nadania mu szczególnego charakteru wdzięcznej i naiwnej pogody. Rozumieć świat to ryzykować, że będzie się go uważać za gorszy i brzydszy; malarzom japońskim zawsze oszczędzane było to nieszczęście. Ich dusza aż do końca pozostała spokojna jak dusza dziecka, a dzieła były odbłaskiem niewinnej prostoty życia⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ *Il ne peint pas d'après nature? Qu'importe, puisqu'il a l'esprit plein de formes et de couleurs, puisqu'à tout moment il revoit les objets avec autant de précision et de vie que s'il les avait sous les yeux! On lui ordonne de faire des paysages chinois? Qu'importe, puisque la Chine est pour lui le symbole du rêve idéal, puisqu'il a dans la tête assez d'images, et assez de talent dans la main, pour combiner d'une façon nouvelle, indéfiniment, les rochers à pic, les torrents, les arbres dévastés, les pagodes. Ce qu'il aime dans les choses, c'est leur forme, et leur couleur, et leur mouvement; quant à leur réalité, c'est à peine si son âme d'enfant en a la notion. Lui a-t-on enseigné, comme dans l'école classique de Kano, à dédaigner la couleur au profit de la ligne? Il arrive à produire des effets de couleur avec du noir et du blanc: tant sa vision est intense, et tant il aime à tricher, à faire des tours de force, à se divertir les yeux et la main. Plus les limites où on l'enferme sont étroites, plus il a de menues trouvailles, s'ingéniant à tracer mille sillons nouveaux dans le petit champ qu'on lui a laissé.* (de Wyzewa, 1903b, s. 241).

⁴⁴⁸ *Certes ces maîtres sont des exceptions, et il ne fut pas moins que tout leur génie pour donner du prix à un art si empêtré dans les traditions. Mais leur génie est l'épanouissement suprême du génie de la race; c'est par eux que s'est le plus complètement exprimée l'âme du Japon.*

Peut-être même l'absence de l'élément intellectuel supérieur, tout en rabaisant la portée de leur peinture, a-t-elle contribué à la revêtir d'un caractère particulier de douce et naïve sérénité. Comprendre le monde, c'est risquer de le trouver moins bon et moins beau; ce malheur a toujours

A więc w tym właśnie wyrażała się dusza Japonii, geniusz rasy. Jeszcze niewiele wynikało z tej retoryki, typowego dla epoki myślenia w kategoriach rasy. Czytając rozważania Wyzewa o sztuce japońskiej, można odnieść wrażenie, że sztuka ujmowana w kategoriach rasy przestaje być najwyższą wartością. Wyzewa zdaje się pośrednio stwierdzać, że to właśnie wyrażenie „duszy narodu” jest najważniejszym sensem jej istnienia. Wagneriański ideał sztuki, której celem jest wyrażenie życia, został tu w niebezpieczny sposób zmodyfikowany. Nie przeszkodziło to Wyzewie dostrzec innych jej sensów. Rekonstruując hipotetyczny żywot malarza japońskiego, stwierdzał, że największą i najbardziej godną szacunku jego ambicją było zdobyć sławę dobrego rzemieślnika.

W swym zarysie historii malarstwa japońskiego Wyzewa dokonał zabiegu nieco karkołomnego. Udowodnił wątpliwą tezę, że jego rozwój przebiegał analogicznie do rozwoju malarstwa europejskiego, co pozwoliło mu poddać to pierwsze ocenie z punktu widzenia swej konserwatywnej teorii sztuki, stworzonej dla potrzeb krytyki sztuki europejskiej.

Artystą, od którego rozpoczął swój zarys sztuki japońskiej, był Kose-no Kanaoka⁴⁴⁹. Już on miał przewyższyć swych chińskich nauczycieli. „Jego rysunek jest jeszcze niezbyt poprawny, ale rozmach kompozycji, pewność ruchu pędzla, blask i harmonia barw, wspaniałość uczuć, które wypowiada, wszystkie te cechy, których ślad można dostrzec w pięknym obrazie z British Museum, wystarczą, aby uzasadnić podziw krytyków”⁴⁵⁰.

Chodensu Mincho, malarz i mnich Zen, został uznany za poszukiwacza idealnej prawdy. Natomiast szkoła Tosa, choć z zastrzeżeniem, że niewiele jej dzieł jest dostępnych w Europie, co utrudnia wiarygodny osąd, spotkała się z nieprzychylnym przyjęciem jako pozbawiona autentycznej wartości artystycznej⁴⁵¹, jedynym wyjątkiem był Mitsunobu — „realista o niezwykłej szczerości i wiedzy” (*un réaliste d'une franchise et d'une science extraordinaire*)⁴⁵².

„Powinienem stwierdzić, że z dekoracyjnego punktu widzenia jego makimona i parawany wywołują bardzo przyjemny efekt. Ale malarstwo japońskie może aspirować do innej wartości niż ta, jaką przedstawia sztuka czysto dekoracyjna, i to poza szkołą Tosa należy szukać pomników jej artystycznej wielkości”⁴⁵³.

Choć sztuka chińska cieszyła się w Japonii niemal zabobonnym szacunkiem, nie przeszkodziło to jednak rozwojowi sztuki japońskiej. Drugą szkołą malarstwa, której znaczenie zostało podkreślone, była szkoła Kanō. Wyzewa widział w niej dwie

été épargné aux peintres japonais. Leur âme est restée jusqu'au bout tranquille comme une âme d'enfant, et leurs œuvres ont été le reflet de l'innocente simplicité de leur vie. (de Wyzewa, 1903b, s. 243).

⁴⁴⁹ Kose-no Kanaoka (jego działalność przypada na lata ok. 868–895) uważany jest za twórcę szkoły Yamato-e i dworskiej szkoły malarskiej Kose. Nie zachowało się żadne dzieło Kanaoki, znane są jedynie kopie.

⁴⁵⁰ *Son dessin est encore peu correct; mais l'ampleur de sa composition, la sûreté de son coup de pinceau, l'éclat et l'harmonie de ses couleurs, la grandeur des sentiments qu'il a traduits, toutes ces qualités, dont la trace se retrouve dans une belle peinture du British Museum suffisent à justifier l'admiration des critiques.* (de Wyzewa, 1903b, s. 252).

⁴⁵¹ Dziś możemy zweryfikować ten niesprawiedliwy sąd.

⁴⁵² Tosa Mitsunobu (1434–1525), najważniejszy przedstawiciel szkoły Tosa.

⁴⁵³ *Il faut même reconnaître que, au point de vue décoratif, ses makimono et ses paravents sont d'un effet très agréable. Mais la peinture japonaise peut prétendre à une autre valeur que celle d'un art de pure décoration, et c'est en dehors de l'école de Tosa qu'il faut chercher les monuments de sa grandeur artistique.* (de Wyzewa, 1903b, s. 254).

tendencje. Pierwszą „prawie szkicową i impresjonistyczną” (*quasi graphique ou impressioniste*), drugą bardziej dekoracyjną, dbającą o „finezję rysunku i precyzję szczegółów” (*de la finesse du dessin et de la minutie du rendu*). W każdym razie było to zjawisko analogiczne do sztuki europejskiej XVI wieku. „W dziełach szkoły Kanō geniusz japoński najlepiej urzeczywistnił tę część doskonałości formalnej, do jakiej był zdolny. Szkoła popularna była swobodniejsza i bardziej różnorodna; szkoła naturalistyczna obdarzała swe dzieła pełniejszą prawdą, ale ani jedna ani druga nie miała tej pięknej świadomości artystycznej, tej troski o łączenie natury i ideału”⁴⁵⁴.

Trzej najciekawszy malarze japońscy przed Hokusaiem to „energiczny rysownik” (*vigoreux dessinateur*) Kanō Motonobu (1476–1559), „impresjonista” Tan’ju Kanō (1602–1674) i jeden z najbardziej osobistych i delikatnych malarzy japońskich, Naonobu⁴⁵⁵. Chwaląc ich pejzaże, stwierdzał, że podobny romantyczny nastrój można znaleźć w pracach Chintreuil’a i Corota.

Artystą, który doszedł do najbardziej rozwiniętego impresjonizmu, był Ogata Kōrin. Wyzewa nie akceptował go jednak bez zastrzeżeń. „Dlaczego zatem nie mogę dzielić podziwu koneserów dla malarstwa tego wyjątkowego człowieka? Być może za mało w nim odczucia natury, za mało poszukiwania idealnej elegancji i czystości. Dzieło Kōrina jest dziełem malarza laki, który troszczy się jedynie o efekt dekoracyjny i aby go osiągnąć, pokonuje wszystkie napotkane przeszkody. Jego postaciom ludzi i zwierząt brak wyrazu, jego zbyt odważny koloryt nigdy nie osiąga uczonej harmonii, takiej jak u Mitsunobu i Sotatsu. Jego imię zasługuje na to, aby było wymieniane obok ekscentrycznych geniuszów, którzy za sprawą przerostu osobowości stają się niezdolni do wyrażenia tego, co jest w nich silne i wieczne”⁴⁵⁶.

Szkoła naturalistyczna Shijo została uznana za całkowicie pozbawioną osobowości. Dalszy rozwój sztuki japońskiej również był podobny do rozwoju sztuki europejskiej, i to do tego stopnia, że Wyzewa uważał, że najlepiej scharakteryzuje przedstawicieli szkoły Ukiyo-e: Sukenobu, Shunsho i Utamaro, porównując ich z Lancretem, Bouchem, Eisenem i Fragonardem. Wyzewa mylnie uważał Hanabusa Itcho za jednego z najbardziej oryginalnych reprezentantów szkoły Shijo, w rzeczywistości nie należał on do niej. W dziełach Moronobu dostrzegł doskonałość kompozycji i rysunku. W dziełach innych jej przedstawicieli można zauważyć elegancję i doskonałość kolorytu, co nie znaczy że były one pozbawione wad, i to dość istotnych.

„Obrazy i ryciny Ukiyo-e są zawsze tylko improwizacjami; brak im tego, co stanowi przyczynę piękna dzieł ze szkoły Kanō, miary w fantazji; brak im również, i to jest poważniejsze, dokładności obserwacji i głębi wyrazu. Ich kurtyzany, ulubiony temat tej szkoły, są zbyt często grzecznymi lalkami lub tylko manekinami, na których

⁴⁵⁴ *C'est dans les œuvres de l'école de Kano que le génie japonais a le mieux réalisé la part de perfection formelle dont il était capable. L'école vulgaire a été plus libre et plus variée; l'école naturaliste a mis dans ces œuvres une vérité plus complète; mais ni l'une ni l'autre n'ont eu cette belle conscience artistique, ce souci de concilier la nature et l'idéal.* (de Wyzewa, 1903b, s. 257).

⁴⁵⁵ Kanō Naonobu (1607–1650), syn młodszego brata Tan’ju’u.

⁴⁵⁶ *Pourquoi donc m'est-il impossible de partager l'admiration des connaisseurs pour la peinture de cet homme singulier? Peut-être y sens-je trop peu l'impression de la nature, trop peu aussi la recherche de l'élégance et de la pureté idéales. L'œuvre de Kōrin est l'œuvre d'un laquer qui n'a de souci que pour l'effet décoratif, et renverse, pour y parvenir, tous les obstacles qu'il rencontre. Ses figures d'hommes et d'animaux manquent d'expression; son coloris, avec ses audaces, n'atteint jamais à la savante harmonie de ceux de Mitsunobou et de Sotatsu. Son nom mérite d'être joint à ceux des génies excentriques qui, par l'excès même de leur personnalité native, deviennent incapables de s'astreindre à mettre en pleine valeur ce qui est en eux de puissant et d'éternel.* (de Wyzewa, 1903b, s. 260).

układają się olśniewające tkaniny. Jako że i wyrazu nie brak ich dziełom, malarze szkoły popularnej, przerysowują je i zniekształcają aż do karykatury. Czuje się, że dla większości malarstwo stało się *métier* czysto manualnym, tak jak dzieje się to dziś w przypadku wielu naszych malarzy. Gdy widzi się w jednej sali tysiąc prac szkoły popularnej nie można nie poczuć się zmęczonym tą sztuką, która zdaje się tak niezwykła i cieszy oczy, gdy ograniczymy się do kilku jej przykładów⁴⁵⁷.

Malarze szkoły naturalistycznej zostali porównani do naśladowców Watteau w Francji. Była to sztuka błyskotliwa i różnorodna, ale niższego gatunku. Najwybitniejszym artystą tej szkoły był bez wątpienia Hokusai. Był on dla niej tym, kim był Rubens dla szkoły flamandzkiej. W jego pracach jest więcej życia niż u dawnych mistrzów japońskich. Wyzewa nie byłby sobą, gdyby nawet zgadzając się z powszechnym zachwytem dla Hokusai, nie zmanifestował odrębności swego gustu. Jego zdaniem ani *Manga*, ani *Sto widoków góry Fuji* nie należą do jego największych osiągnięć. Ich elegancja linii i harmonia barwna nie mogą się równać z czarem jego obrazów. Wyzewa zacytował także zdanie Gonse'a, że „jeżeli wziąć pod uwagę jego ogólne zdolności, umiejętności techniczne, które decydują o mistrzostwie, można go postawić obok najwybitniejszych artystów naszej rasy” (*si l'on considère en lui les dons généraux, les qualités techniques qui font les maîtres, il peut être placé à côté des artistes les plus éminents de notre race*)⁴⁵⁸.

Wyzewa dostrzegł w nim pragnienie „tworzenia życia” (*création de la vie*), ale stwierdził tym razem, że jest to ideał nie najwznioślejszy, choć skuteczny, co mogłoby także świadczyć o odchodzeniu krytyka od zasad estetyki wagneriańskiej. „Dodajmy, że ten człowiek o sercu naiwnym i łagodnym był obdarzony niezwykłą inteligencją, że miał większe niż inni pojęcie o niewyraźnych symbolach, tajemniczych związkach, które łączą ruch i myśl”⁴⁵⁹. Dzieło Hokusai nie mogło zostać w Europie docenione ze względu na zachwiany system wartości, stosowany wówczas do oceny dzieł sztuki japońskiej. Zdaniem Wyzewy, dominującej roli malarstwa w Japonii w ogóle w Europie nie dostrzegano. Współczesne malarstwo japońskie przestało być sztuką, za sprawą kontaktów z kulturą europejską. Europa odegrała tu podobnie negatywną rolę jak niegdyś Chiny⁴⁶⁰. „Dokładność widzenia i wierność nauce mistrzów, które są ich cechami narodowymi, mogą być nieprzydatne w uprawianiu sztuki, która żyje przede wszystkim wiedzą i wolnością”⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ *Les peinture et les gravures de l'Ukiyo-yé ne sont jamais que des improvisations; il leur manque ce qui fait la beauté des œuvres de Kano, la mesure dans la fantaisie; il leur manque aussi, et cela est plus grave, la justesse d'observation et la profondeur d'expression. Leurs courtisanes, sujet préféré des peintres de l'école, sont trop souvent de gentilles poupées, ou simplement des patrons sur lesquels se drapent de chatoyantes étoffes. Lorsque l'expression n'est pas absente de leurs œuvres, les peintres de l'école vulgaire l'exagèrent, la déforment jusqu'à la caricature. On sent que, pour la plupart, la peinture est devenue un métier tout manuel, comme elle la devient aujourd'hui pour beaucoup de nos peintres. Que l'on voie réunies dans une salle, un millier de gravures de l'école vulgaire: on ne pourra s'empêcher de trouver fatigant cet art, qui paraît si exquis et flatte les yeux d'un plaisir si délicat lorsqu'on se borne à en regarder quelques spécimens.* (de Wyzewa, 1903b, s. 265).

⁴⁵⁸ (de Wyzewa, 1903b, s. 267).

⁴⁵⁹ *Ajoutons que cet homme, d'un cœur naïf et tendre, avait un intelligence remarquable, qu'il a possédé mieux que nul autre la notion des vagues symboles, des mystérieuses relations qui unissent le mouvement à la pensée.* (de Wyzewa, 1903b, s. 268).

⁴⁶⁰ Ten pogląd świadczy o mitologizowaniu wrodzonych zdolności Japończyków, w rzeczywistości kultura japońska wiele zyskała na kontaktach z Chinami.

⁴⁶¹ *Leurs qualités nationales de justesse de vision et d'obéissance aux leçons des maîtres risquent bien de rester improductives, dans l'exercice d'un art qui vit surtout de science et de liberté.* (de Wyzewa, 1903b, s. 270).

Ocena wpływu sztuki japońskiej na europejską może dziwić. Zdaniem Wyzewa był to wpływ całkowicie powierzchowny i nieistotny: artyści europejscy nawet nie usiłowali nauczyć się od Japończyków tego, co leżało w ich zasięgu, to jest przynajmniej niektórych chwytów technicznych.

„Nasz impresjonizm lubi wywodzić swoje pochodzenie od Japończyków, ale nie zawdzięcza im nic lub prawie nic; jest przede wszystkim impresjonizmem uczonym, usiłującym osiągnąć więcej prawdy za sprawą większej biegłości technicznej i refleksji. [...] Sztuka japońska jest natomiast zbyt bezpośrednim produktem duszy japońskiej, aby, nawet lepiej poznana, mogła wywrzeć jakiś wpływ. Jej uprawianie wymaga naiwności, świeżości wrażeń i prostoty ducha, artyści europejscy są obecnie dalecy od tego bardziej niż kiedykolwiek. Zaczynamy żałować, że nasi malarze nie zgadzają się, tak jak to czynili ich japońscy koledzy, na dobrowolne poddanie się ograniczeniom przyjętych reguł, aby rozwinąć wrodzone cechy z większą łatwością i pewnością; zarazem widzimy jak próżnym zajęciem byłoby proponować podobny ideał pokoleniu, które coraz bardziej chce udowodnić, że oryginalność polega na poszukiwaniu nowych form, i myli geniusz z ekscentrycznością”⁴⁶².

Taki pogląd musiał szokować w czasie, gdy japonizm przeżywał swoje apogeum. Wyzewa, stwierdzając powierzchowność japońskich wpływów we współczesnej sztuce, miał rację, ale tak kategoryczne stawianie tego problemu miało ugruntować jego pozycję eksperta doskonale orientującego się nie tylko w sprawach sztuki europejskiej, ale także japońskiej. Oryginalny był jego pomysł porównania ze sobą dzieł europejskich i japońskich. Nobilitował sztukę japońską, która w tej perspektywie stawała się zjawiskiem równie ważnym, jak sztuka europejska.

⁴⁶² *Notre impressionisme a beau prétendre à relever des Japonais, il ne leur doit rien ou à peu près: il est avant tout un impressionisme savant, s'efforçant d'arriver à un surplus de vérité par un surplus d'artifice et de réflexion. [...] L'art japonais, d'ailleurs, est produit trop direct de l'âme japonaise pour que, même mieux connu, il puisse avoir aucune influence. Sa pratique requiert une ingénuité, une fraîcheur de sensation et une simplicité d'esprit dont les artistes européens sont plus éloignés que jamais. Nous nous prenons parfois à regretter que nos peintres ne consentent pas, comme faisaient leurs confrères du Japon, à s'enfermer volontairement dans les limites de règles convenues, pour développer ensuite leurs qualités natives avec plus d'aisance et de sécurité; mais aussitôt nous voyons combien serait chimérique de vouloir proposer un pareil idéal à une génération qui, de plus en plus fait consister l'originalité dans la recherche de formes nouvelles, et confond le génie avec l'excentricité.* (de Wyzewa, 1903b, s. 271).

Magnetyzm tradycji: sztuka francuska

Synteza malarstwa francuskiego

Renomowane wydawnictwo Firmin-Didot zaproponowało Wyzewie napisanie serii bogato ilustrowanych zarysów dziejów sztuki europejskiej. Cztery tomy, obejmujące głównie sztukę dawną⁴⁶³, zostały wydane osobno w latach 1890–1891, natomiast w ich powtórnyim jednotomowym wydaniu pominięto sztukę włoską, a dodano rozdział poświęcony współczesnej, dziewiętnastowiecznej sztuce francuskiej⁴⁶⁴. Postacią, której autor poświęcił w tym rozdziale największej miejsca, był Jean-Auguste-Dominique Ingres⁴⁶⁵. Wyzewa nie akceptował go bez zastrzeżeń, ale dostrzegwał w nim obok akademika także twórcę nowoczesnego, który stał się wzorem dla artystów końca XIX wieku i to, sądząc po obszerności poświęconych mu uwag, wzorem najważniejszym.

„Istniał w Ingrze jeszcze inny artysta: wnikliwy obserwator rzeczywistości, głęboki analityk wyrazu linii, czasem nawet wirtuoz rysunku, o chorobliwym nieco upodobaniu do wierności w odtwarzaniu wyglądu rzeczy, graniczącym z dziwactwem”⁴⁶⁶.

Wśród jego spadkobierców zostali wymienieni m.in. Adolphe-William Bouguereau (naśladowca Ingres'a — autora *Źródła, Matki Boskiej z Hostią, Apoteozy Homera*) i Edgar Degas (to kontynuacja Ingres'a — twórcy *Rodziny Forestier* i *Portretu pani Rivière*)⁴⁶⁷ i obdarzony pochwałami Hippolyte Flandrin⁴⁶⁸ — Wyzewa zwracał uwagę

⁴⁶³ *Les grands peintres des Flandres et de la Hollande* (1890), *Les grands peintres de l'Italie* (1890) i *Les grands peintres de l'Espagne et de l'Angleterre* (1891), *Les grands peintres de la France* (we współpracy z Xavierem Perreau, 1891).

⁴⁶⁴ *Les grands peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre* (1891) także we współpracy z Xavierem Perreau.

⁴⁶⁵ W 1907 roku ukazał się album reprodukcji fotograficznych obrazów Ingres'a ze wstępem i notami Wyzewy *L'Œuvre peint de Jean-Dominique Ingres*.

⁴⁶⁶ *Mais il y avait aussi dans Ingres un artiste tout autre: un observateur acharné de la réalité, un profond analyste de l'expression de lignes, parfois même un virtuose de dessin, poussant jusqu'à l'étrangeté son goût un peu maladif de l'exactitude du rendu.* (de Wyzewa, 1890f, s. 6).

⁴⁶⁷ (de Wyzewa, 1890f, s. 6)

⁴⁶⁸ Hippolyte-Jean Flandrin (1809–1864), malarz i litograf, studiował wraz z bratem Paul'em w École des Beaux-Arts w Lyonie pod kierunkiem Pierre'a Révoila, a następnie w pracowni Ingres'a. W 1832 roku zdobył Grand Prix de Rome za *Tezeusza rozpoznanego przez swego ojca*. Podczas pobytu w Rzymie

zułasczcza na jego obrazy religijne⁴⁶⁹. Jedyny, ale za to istotny w kontekście głoszonych przez Wyzewę idei estetycznych zarzut pod jego adresem to brak życia i osobistego charakteru, jaki cechuje jego dzieła⁴⁷⁰. Również Paul Chenavard⁴⁷¹ nie potrafił tchnąć życia w swoje postaci, choć udawało mu się nadać im wyraz. O upadku sztuki akademickiej świadczyła twórczość malarzy takich, jak Émile Signol⁴⁷², którego malarstwo „dzięki poprawnemu uporządkowaniu i absolutnemu brakowi jakiegokolwiek osobowości może być uważane za ostatnie słowo sztuki akademickiej” (*par son ordonnance correcte et son manque absolu de toute personnalité, peut être considérée comme le dernier mot de l'art académique*)⁴⁷³.

I choć Wyzewa odmawiał mu artyzmu, to jednak nie dyskwalifikował jego sztuki tak jednoznacznie, jak w wypadku niektórych twórców nowoczesnych.

„[...] p. Signol nie jest jedynie zdolnym rzemieślnikiem, jest przekonanym zwolennikiem, najgorliwszym z fanatyków tej sztuki, którą można by uważać za zbyt konwencjonalną, by budzić fanatyzm. Stopniowo, przesadnie troszcząc się o doskonałość rysunku, zaczął tworzyć dzieła po trosze śmieszne, po trosze wzruszające, kompozycje, w których przedstawia niemożliwe postaci, obdarzone czystością fantastycznych rysów, nieprawdopodobnym chłodem wyrazu. Zaniedbując prawdę, p. Signol całkiem stracił ją z oczu: jego nowa maniera nie ma w sobie już nic żywego i nie możemy przypisać mu wysokiej wartości artystycznej, ale nie możemy też nie dostrzec szlachetności jego intencji i jeśli nie oryginalności, to przynajmniej doskonałej wyjątkowości”⁴⁷⁴.

zajął się tematami religijnymi. Po powrocie do Paryża w 1838 roku otrzymał szereg zamówień na dekoracje budynków publicznych i kościołów. Od 1857 roku był profesorem École des Beaux-Arts w Paryżu.

⁴⁶⁹ (de Wyzewa, 1890f, s. 9).

⁴⁷⁰ (de Wyzewa, 1890f, s. 11).

⁴⁷¹ Paul-Marc-Joseph Chenavard (1807–1895) studiował w École des Beaux-Arts w Lyonie i Paryżu pod kierunkiem Louis Hersenta, Ingres'a i Delacroix. Wcześniej stał się wyznawcą republikańskich i masońskich idei. W 1827 roku wyjechał do Włoch, gdzie w rok później zetknął się z niemieckimi nazareńczykami. Peter Joseph Cornelius przedstawił go Heglowi. Silnie oddziaływały na Chenavarda idee Pierre'a-Simona Ballanche'a, który głosił teorię „palingenezy”, opartą na myśli Giambattisty Vica i Charles'a Bonnet'a. Według niej postęp w historii dokonuje się skokowo podczas cyklicznych przemian. Chenavard namalował szereg obrazów, ilustrujących wydarzenia Rewolucji Francuskiej. Rządziej tworzył obrazy religijne. Po wybuchu rewolucji 1848 roku otrzymał zamówienie na wykonanie monumentalnych dekoracji Panteonu. Powstały jedynie kartony do fresków, inspirowanych synkretyzmem i ideami masońskimi, takie jak *Spółeczna palingeneza*. Po oddaniu Panteonu Kościołowi katolickiemu projekt został odrzucony jako jawnie antyklerykalny. Jedynym dziełem, jakie później wystawił (1869), była *Boska tragedia* przedstawiająca „dzieje »Wiecznego Androgynne« i powrót do jedności w boskim świetle”. Dał w niej wyraz ideom Saint-Martina.

⁴⁷² Émile Signol (1804–1892), studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu w pracowni Antoine'a-Jeana Gros. W 1830 roku zdobył Prix de Rome. Duży wpływ wywarła na jego malarstwo sztuka Giotta, Fra Angelica i Perugina. Jego obrazy religijne zbliżone były do twórczości nazareńczyków. Sukces odniosły *Przebudzenie sprawiedliwych, przebudzenie ntegodziwych* (1835) i *Religia chrześcijańska przychodzi z pomocą cierpiącym i przynosi im pogodzenie z losem* (wystawiony w 1837 roku). Malował także obrazy historyczne ukazujące wydarzenia z historii Kościoła i liczne freski w kościołach paryskich. Jego twórczość była wyrazem konserwatywnej postawy filozoficznej.

⁴⁷³ (de Wyzewa, 1890f, s. 14).

⁴⁷⁴ [...] M. Signol n'était pas seulement un artisan habile: c'était un convaincu, le plus ardent des fanatiques de cet art que l'on aurait cru trop conventionnel pour soulever des fanatismes. Et peu à peu, exagérant son souci de la perfection du dessin, il en est venu à produire des œuvres à demi risibles, à demi touchantes, des compositions où il représente des figures impossibles, d'une pureté de traits fantastique, d'une invraisemblable froideur d'expression. A force de négliger la vérité, M. Signol l'a complètement perdue de vue: sa nouvelle manière n'a plus rien de vivant, et il est nous impossible de lui attribuer haute valeur artistique; mais il nous est impossible aussi de ne pas

Innym malarzem akademickim, który zdobył pewne uznanie Wyzewa był Alexandre Cabanel. Zainteresowały go zwłaszcza późne prace tego malarza⁴⁷⁵. Adolphe-William Bouguereau z kolei z wiekiem utracił swoje zalety⁴⁷⁶. Pewną oryginalność krytyk dostrzegł u Jules'a Lefebvre'a⁴⁷⁷ i Ernesta Héberta⁴⁷⁸. Wyzewa zwrócił uwagę także na Charles'a Gleyra⁴⁷⁹ i Jeana-Louis Hamona⁴⁸⁰. Zestawienie z twórcami hołdującymi tradycji, artyście z kręgu impresjonizmu, świadczy wyraźnie o niechęci Wyzewa do stosowania się do ogólnie przyjętych podziałów na sztukę akademicką i nowoczesną. Edgar Degas był, według niego, najwybitniejszym ze spadkobierców Ingres'a, choć w „stylu realistycznym”.

„Nie dostrzega w świecie uroczej feerii białych i spokojnych postaci; jest najbardziej gorzkim i przenikliwym z obserwatorów, nic bardziej nie sprawia mu przyjemności niż obnażanie prawdziwej natury spektakli, które mogą się wydawać najbardziej kuszące. Za sprawą brutalnej szczerości swej sztuki zbliża się do Halsa i Daumiera bardziej niż do Ingres'a i ma więcej niż jedną cechę wspólną z dzisiejszymi impresjonistami. Ale od Ingres'a wzięł drobiazgową troskę o rysunek, pewność kreski, trafność obserwacji i prostotę przedstawiania. Być może odziedziczył po nim także wizję natury ludzkiej, którą można by nazwać pesymistyczną i ironiczną; gdy bowiem Ingres

reconnaître la noblesse des intentions qui l'inspirent et sinon son originalité, du moins sa parfaite singularité. (de Wyzewa, 1890f, s. 14).

⁴⁷⁵ (de Wyzewa, 1890f, s. 17-18).

⁴⁷⁶ (de Wyzewa, 1890f, s. 18).

⁴⁷⁷ Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911) od 1852 roku studiował w École de Beaux-Arts w pracowni Léona Cognieta. W 1861 zdobył Prix de Rome. Wpływ wywarło na niego malarstwo Andrei del Sarto, którego obrazy kopiował. Malował początkowo obrazy historyczne, lecz szybko pod wpływem niepoudożenia poświęcił się malowaniu portretów i aktów. Sukces w 1868 roku odniosła jego *Leźca hobieta*. Jego akty stały się popularne wśród amerykańskich kolekcjonerów w ostatnich dekadach XIX wieku. Po roku 1870 został profesorem Académie Julien, gdzie uczył do końca życia. Jego malarstwo, pozostając sztuką akademicką, starało się przyswoić pewne cechy nowoczesności. Od 1875 roku był członkiem jury w Salonie paryskim. W 1898 roku został komandorem orderu Legii Honorowej, a w 1891 członkiem Académie des Beaux-Arts w Institut de France.

⁴⁷⁸ (de Wyzewa, 1890f, s. 20). Antoine-August-Ernest Hébert (1817-1908) uczył się malarstwa w Grenoble u Benjamin Rollanda. W 1834 wyjechał do Paryża studiować prawo, rozpoczął tam naukę w pracowniach Pierre'a-Jeana Davida d'Angers i Paula Delaroche'a. W roku 1839 ukończył studia prawnicze i zdobył Prix de Rome za obraz *Kielich Józefa odnaleziony w torbie Benjamin*. W Rzymie znaczny wpływ wywarł na niego Ingres. Malował obrazy historyczne, religijne, jak również liczne portrety osób należących do paryskiej socjety. W 1884 roku wykonał fresk w apsydzie Panteonu w Paryżu *Chrystus ukazujący antołowi Francji przeznaczenie jego kraju*.

⁴⁷⁹ Marc-Charles-Gabriel Gleyre (1806-1874) uczył się początkowo w Lyonie w pracowni Louis Hersenta i Richarda Parkesa Bonningtona. W 1828 roku wyjechał do Rzymu, gdzie przebywał sześć lat. W 1834 wykonał szereg rysunków i akwareli podczas podróży po Bliskim Wschodzie i północnej Afryce. Pierwszym jego dziełem po powrocie do Francji w roku 1838 były freski zdobiące klatkę schodową zamku w Dampierre, przy których współpracował z braćmi Flandrin i Ingres'em. Pierwszy sukces w Salonie w Paryżu (1843) odniósł jego obraz *Wieczór (Stracone złudzenia)*, w 1845 roku zdobył tamże medal I klasy za obraz *Rozesłanie Apostołów*. W 1849 zdecydował się wycofać z udziału w Salonie, powodowany bezkompromisowymi republikańskimi ideałami. Nie zgodził się przyjmując orderu Legii Honorowej. Wykonywał później obrazy z historii Szwajcarii, a także w oryginalny sposób traktowane sceny biblijne i historyczne (*Powrót syna marnotrawnego*). Niezwykle istotną rolę odegrała jego działalność nauczycielska. Od 1843 roku prowadził pracownię należącą dauniej do Jacques'a-Louis Davida i Antoine'a-Jeana Gros, którą przejął od Paula Delaroche'a. Jego uczniowie mieli duży wpływ na program nauki, Gleyre nie pobierał od nich opłat. Byli zobowiązani jedynie do pokrywania kosztów wynajmu pracowni i opłacania modeli. Jego uczniami było wielu impresjonistów, między innymi Claude Monet i Auguste Renoir.

⁴⁸⁰ Jean-Louis Hamon (1821-1874) pracował początkowo jako nauczyciel rysunku w seminarium w Ploërmel w Bretanii. W 1841 roku rozpoczął studia w Paryżu pod kierunkiem Paula Delaroche'a. W roku 1848 podjął pracę w fabryce porcelany w Sèvres.

usiłował w swoich wielkich kompozycjach upiększać modele, nie robił tego w portretach, pragnął przedstawić postać, którą miał przed sobą, tak jak ją widział, często nawet z pewnym brakiem szacunku⁴⁸¹.

Drugim mistrzem malarstwa francuskiego, który również zapoczątkował osobny jego nurt, był Théodore Chassériau. Uwolniwszy się spod wpływu Delacroix, tworzył własne malarstwo orientalne. Wyzewa orzekł, że „jego sceny orientalne były tylko orgiami kolorystycznymi, którym zawsze towarzyszyło coś dziwnego i chorobliwego w całym dziele Chassériau⁴⁸². Choć jego koloryt wywodził się od włoskich prymitywów, pewne podobieństwo łączyło go z Puvis de Chavannes'em⁴⁸³.

Ojcem osobnego nurtu był Delacroix, twórca, bez którego nie mogłoby być mowy o malarstwie impresjonistycznym⁴⁸⁴. Do jego najwybitniejszych spadkobierców Wyzewa zaliczył Théodore'a Chassériau, Thomasa Couture'a, Gustave'a Moreau, Henriego Regnaulta, Carolusa-Durana, Jeana-Paula Laurensa, Henriego Lévy'ego i Édouarda Maneta.

Malarstwo Thomasa Couture'a nie wzbudziło entuzjazmu Wyzewy. „*Rzymianie w czasach dekadencji* to obraz pozbawiony uczucia wyrażonego w ruchu, a zatem dość chłodny; pozy postaci cechuje nienaturalność, satyryczna intencja malarza moralisty jest zbyt wyraźnie przedstawiona. Prawdziwym arcydziełem Couture'a jest *Sokolnik*, którego pokazał w 1855 roku; obdarzył go mistrzostwem rysunku i intensywnością barw, która przywodzi na myśl Wenecjan i która rzadko w jego dziele osiąga ten stopień perfekcji⁴⁸⁵.

W malarstwie Gustave'a Moreau Wyzewa dostrzegł wpływy dawnego malarstwa włoskiego⁴⁸⁶. Dwa obrazy Henriego Regnaulta, *Portret damy w stroju hiszpańskim* i intrygujący *Portret generała Prima*, zostały uznane za arcydzieła⁴⁸⁷. Pozytywny wpływ wywarło na tego artystę dawne malarstwo hiszpańskie, które pod koniec XIX wieku stało się wzorem malarskiej swobody i wrażliwości.

Arcydzielami Maneta były jego obrazy wcześniejsze: *Flecionista*, *Lola de Valence*, *Martwy torreador*, *Bon Bock*, *Kobieta z papugą*, *Bitwa między Kearsarge i Ala-*

⁴⁸¹ *Celui-là ne voit pas dans le monde une aimable féerie de figures pâles et tranquilles; il est le plus amer et le plus clairvoyant des observateurs, et rien ne lui plaît autant que de ramener à leur véritable nature les spectacles que l'on s' imagine les plus séduisants. Par la brutale sincérité de son art, il se rapproche de Hals et de Daumier bien davantage que d'Ingres, et il a aussi plus d'un trait commun avec les modernes impressionnistes. Mais il tient d'Ingres le souci minutieux du dessin, la sûreté du trait, la justesse de l'observation et la simplicité du rendu. Peut-être même est-ce de lui aussi qu'il tient cette vision pour ainsi dire pessimiste et ironique de la nature humaine; car si Ingres, dans ses grands compositions, cherchait à embellir ses modèles, il n'a évidemment cherché, dans ses beaux portraits, qu'à rendre telle qu'il la voyait, et souvent avec une nuance de dédain, la figure qu'il avait devant lui.* (de Wyzewa, 1890f, s. 27–28).

⁴⁸² [...] *ses scènes orientales n'étaient plus que des orgies de couleurs, toujours accompagnées de quelque chose de bizarre et de maladif qui se retrouve dans toute l'œuvre de Chassériau.* (de Wyzewa, 1890f, s. 30).

⁴⁸³ (de Wyzewa, 1890f, s. 34).

⁴⁸⁴ Patrz s. 143. Wyzewa posiadał w swej kolekcji *Szkic dwóch postaci z dekoracji pałacu Luynes* Ingres'a i rycinę Delacroix *Pejzaż*. (Strouski, 1919, nr kat. 58 i 137).

⁴⁸⁵ *Les Romains de la Décadence sont, en dépit de l'affection de mouvement, une peinture assez froide; les poses des personnages manquent de naturel, et l'intention satirique du peintre moraliste est trop manifestement exprimée. Le véritable chef-d'œuvre de Couture est le Fauconnier, qu'il a exposé en 1855; il y a mis une maîtrise de dessin, une savante intensité de couleur qui font songer aux Vénitiens et qui se retrouvent rarement dans son œuvre portées à ce point de perfection.* (de Wyzewa, 1890f, s. 34).

⁴⁸⁶ (de Wyzewa, 1890f, s. 34).

⁴⁸⁷ (de Wyzewa, 1890f, s. 38).

bamą, jaśniejszy okres jego malarstwa (*Regaty w Argenteuil, Kolej, W cieplarni, U ojca Lathuile*) nie był już tak dobry⁴⁸⁸. „Manet wpłynął na ruch wśród malarzy francuskich i obcych, który teraz wypada uważać za doskonały i którego celem jest rozjaśnienie malarstwa, zlikwidowanie asfaltów i ciemnych tonów, jak również malowanie z natury, poza pracownią”⁴⁸⁹.

Impresjonistami, na których warto zwrócić uwagę byli: Alfred Sisley, Camille Pissarro, Gustave Caillebotte. Szczególną rolę Wyzewa przypisał malarzowi, który nie zdobył sławy równej innym impresjonistom. „Ten, który ją stosował z największą umiejętnością, tak że długo był uważany za rywala Maneta, Jules Bastien-Lepage (1848-1884), był praktykiem doskonałym; jego małe portrety w stylu Cloueta dowodzą, że był mistrzem w każdym kunszcie swego *métier*; i jeśli zmienił perspektywę i uprościł kontury w scenach wiejskich, to z pewnością po to, by uczynić zadość gustom publiczności, a zarazem usiłował powtórzyć sukces Jean-François Milleta, z przesadą oddając zwierzęcość chłopów”⁴⁹⁰. Impresjoniści, będący ostatnim ogniwem łańcucha artystycznych powinowactw, zostali uznani za spadkobierców Delacroix. Hołdując realistycznym ideom, odeszli od przedstawiania dramatycznych wydarzeń, które stanowiły tematykę obrazów Delacroix. Wyzewa starał się wykazać głębokie pokrewieństwo pomiędzy nimi, istotniejsze od powierzchownych różnic⁴⁹¹.

„Pomiędzy malarstwem Delacroix i współczesnych impresjonistów nie ma bezpośredniego związku: nie są to ani te same tematy, ani metody. Delacroix malował wielkie sceny historyczne lub egzotyczne, usiłując zaakcentować w nich rys tragiczny; impresjoniści chwalą się, że są realistami, że znajdują swoje tematy w codziennej rzeczywistości, że przedstawiają tylko to, co dzieje się przed ich oczyma. Jeśli zaś chodzi o metody, Delacroix stosował barwy żywe i skonstrastowane, chcąc podkreślić ruchliwość rysunku postaci; impresjoniści natomiast unikają kontrastów barwnych, usunęli ze swej palety tony ciemne i chętnie udają, że chcieliby całkiem pozbyć się rysunku, w obawie, że zbyt wyraźnie zaznaczą kontury, których oko w rzeczywistości nie dostrzega. Różnica pomiędzy *Wejściem krzyżowców do Konstantynopola*, arcydziełem Delacroix, i najwybitniejszym dziełem impresjonizmu *Regaty w Argenteuil* Maneta wydaje się absolutna. W rzeczywistości jednak różnice są całkiem zewnętrzne; dotyczą tematów, doboru barw, ale nie istotnej zasady. Najwcześniejszy z impresjonistów, Manet, podobnie jak Delacroix uważał, że malarstwo nie ma obowiązku przedstawiania rzeczy takimi, jakie one są, ponieważ nikt nie wie, jakie one są, ale tylko takimi, jakie ukazują się oku, które je widzi, to znaczy zamiast zmuszać się do przedstawiania rzeczy, malarstwo powinno, podążając za nimi, ograniczyć się do przedstawiania wrażenia odbieranego przez oko”⁴⁹².

⁴⁸⁸ (de Wyzewa, 1890f, s. 46).

⁴⁸⁹ [...] *Manet a déterminé chez les peintres français et étrangers un mouvement qu'il est de mode de trouver excellent et qui tend à éclairer la peinture, à chasser décidément le bitume et les tons sombres, comme aussi à peindre d'après nature, en dehors de l'atelier.* (de Wyzewa, 1890f, s. 46).

⁴⁹⁰ *Celui qui s'en est servi avec le plus d'habileté, au point d'être longtemps considéré comme le rival de Manet, Jules Bastien-Lepage (1848-1884), était un praticien consommé; ses petits portraits à la manière de Clouet prouvent qu'il était expert dans tous les artifices de son métier; et s'il a modifié la perspective et simplifié les contours dans ses scènes rustique, c'était évidemment pour répondre au goût du public, de même qu'il a essayé de retrouver le succès de J.-F. Millet en exagérant à dessein l'expression bestiale de ses paysans.* (de Wyzewa, 1890f, s. 50).

⁴⁹¹ Patrz s. 9.

⁴⁹² *Il n'y a guère de rapports directs entre la peinture de Delacroix et celle des modernes impressionistes: ce ne sont ni les mêmes sujets ni les mêmes procédés. Delacroix peignait de grandes scènes historiques ou exotiques, en essayant d'en accentuer le côté tragique; les impressionnistes se piquent*

Impresjonizm został przez Wyzewę włączony — jako malarstwo wrażeniowe (*peinture sensationnelle*) — do teorii sztuki wagneriańskiej⁴⁹³, choć jednocześnie zanegowane zostało jego istotne nowatorstwo. Takie same założenia, zdaniem Wyzewy, wcielali w życie już Rubens, Velázquez i Hals, choć krytyk przyjmował, że mogli to robić nieświadomie⁴⁹⁴.

O wystawach

O kres współpracy z „Revue Wagnérienne” i „Revue Indépendante” w latach 1885–1888 sam Wyzewa odróżniał od swej późniejszej działalności, kiedy to współpracował głównie z pismami o konserwatywnej orientacji, przede wszystkim z „Revue des Deux Mondes” i „Gazette de Beaux-Arts”. Jak już wspomnieliśmy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nastąpiła istotna zmiana stosunku Wyzewy do sztuki nowoczesnej. W 1891 roku Wyzewa przeżywał rozczarowanie twórczością młodych artystów, w których wcześniej pokładał nadzieje. Pisząc o wystawiających w Salonie przy Champs-Élysées, stwierdzał:

„Gdybym przynajmniej miał nadzieję spotkać obok nich młodych interesujących artystów! To właśnie ta nadzieja powodowała, że niegdyś co rok recenzowałem kolejne Salony. Lecz czyż mogę jeszcze teraz mieć jakiegokolwiek złudzenia? Wiedziałem dobrze, że młodzi ludzie nie mają dziś czasu ani samych siebie badać, ani zgłębiać mistrzów, ani studiować czegokolwiek innego. W wieku siedemnastu lat wysyłają swój pierwszy obraz, będący przypadkowym naśladownictwem A lub B, jeżeli imitacja się uda, trzymają się jej do końca, jeżeli nie, rok później naśladowują p. C lub p. D i tak dalej, bez końca: chyba że wyda im się, że osiągną sukces dzięki ekscentryczności, wtedy po prostu działają na przekór zeszlórocznym ekscentrykom. I jeśli mimo wszystko któryś z nich objawi nieco osobowości, to jest to głupstwo, którym nie warto się zajmować. Będzie zmuszony do tego, by tworzyć tyle i tak szybko, że na okrągło będzie powtarzać swą pioszeczkę z coraz mniejszą troską i zaangażowaniem, tak że ukrótce wstyd będzie przypomnieć sobie, że niegdyś się ją lubiło, tak nieważną, którą niezmiennie powtarzanie uczyniło tak banalną!”⁴⁹⁵

d'être des réalistes, de choisir leurs sujets dans la réalité de tous les jours, de ne jamais représenter autre chose que ce qui se passe directement sous leurs yeux. Quant aux procédés, Delacroix employait des couleurs vives et contrastées qu'il faisait servir à mieux marquer le dessin mouvementé de ses figures; au contraire, les impressionnistes évitent les contrastes des couleurs, chassent de leur palette les tons sombres, et font volontiers mine de vouloir supprimer tout dessin, dans leur crainte de trop marquer des contours que l'œil ne perçoit pas naturellement. Entre l'Entrée des Croisés à Constantinople, le chef-d'œuvre de Delacroix, l'œuvre la plus remarquable de l'impressionnisme, les Canotiers d'Argenteuil de Manet, la différence paraît absolue. En réalité pourtant, cette différence est tout extérieure; elle porte sur les sujets, le choix des couleurs, mais non pas sur le principe essentiel. Pour le premier en date des impressionnistes, Manet comme pour Delacroix, la peinture n'a point le devoir de représenter les choses telles qu'elles sont puisque personne ne sait ce qu'elles sont, mais seulement telles qu'elles apparaissent à l'œil qui les voit; c'est-à-dire qu'au lieu de s'efforcer de représenter les choses, la peinture doit, suivant eux, se borner à représenter l'impression que l'œil en reçoit. (de Wyzewa, 1890f, s. 44).

⁴⁹³ Patrz s. 9.

⁴⁹⁴ (de Wyzewa, 1890f, s. 45).

⁴⁹⁵ *Si, du moins, j'avais eu l'espoir de rencontrer, à côté d'eux, des jeunes gens intéressants! C'est cet espoir qui, jadis me faisait affronter d'année en année la série des Salons. Mais maintenant, pouvais-je encore garder là-dessus la moindre illusion? Je savais trop que les jeunes gens d'aujourd'hui n'ont pas le temps de s'étudier eux-mêmes, ni d'étudier les maîtres, ni d'étudier quoi que ce soit. A dix-sept*

Już wcześniej, pisząc o Renoirze, Wyzewa wracał do rozczarowania, jakie przeżył w Salonie na Polu Marsowym w 1890 roku. „Przypadek sprawił, że uczestniczyłem ostatniego lata w otwarciu Salonu na Polu Marsowym. Były to, jak można sobie przypomnieć, radosne chrzciny: widziałem wokół siebie tylko jasne toalety, twarze pewne siebie, ramiona wzniesione ku niebu w geście entuzjazmu. I za sprawą szczególnego kontrastu, w miarę jak postępowiałem przez pełne przepychu sale, doznawałem coraz silniej rozpaczliwego uczucia bycia świadkiem pogrzebu. Oto dziesiątkami umierały piękne przedmioty uwielbienia z czasów mojej młodości”⁴⁹⁶.

Dawna odwaga młodych malarzy, którą ceniał, stała się niewystarczającym powodem, aby nadal darzyć ich szacunkiem. Ani malarstwo plenerystyczne, ani światłocieniowe, nie mówiąc o bardziej śmiałych koncepcjach malarskich, nie wytrzymało w jego oczach porównania ze sztuką dawną. Dewaluacja odwagi sprawiła, że wartość prostego piękna stała się nareszcie oczywista⁴⁹⁷.

Recenzja z Salonów na Champs-Élysées (Salon Société des Artistes Français) i na Champ-de-Mars (Salon Société Nationale des Beaux-Arts) w 1891 roku została przedstawiona w formie relacji sądów zasłyszanych w restauracji Ledoyen, słynnej z tego, że tu spotykały się postaci kształtujące niegdyś historię Francji: Tallien, Barras i Robespierre. Dwóch malarzy, dających się rozpoznać po „doskonałej niekompetencji” w sprawach malarstwa, młoda kobieta, przyjaciel o ekscentrycznym guście i w końcu stary kelner, który niegdyś był malarzem, wygłaszają opinie o obrazach wystawionych w Salonie. Każda z osób reprezentuje inną grupę społeczną. Malarz wypowiadający krytyczne uwagi został, jak przypuszcza Wyzewa, pozbawiony możliwości wystawienia swoich obrazów w Salonie. Natomiast obrazy jego kolegi zostały zapewne przyjęte, co można wywnioskować z jego pozytywnej oceny wystawy. Młoda żona, która zwiedzała Salon wraz z mężem, zwracała większą uwagę na toalety portretowanych kobiet niż na jakość artystyczną obrazów. Salon na Polach Elizejskich nie był przez Wyzewę odbierany jako obszar przestarzałej sztuki akademickiej, z góry skazanej na potępienie.

„Czułem, że ten stary Salon, który przez tyle lat budził moją odrazę, teraz stał się godny przyjaźni w porównaniu z Salonem nowym, tym strasznym Salonem na Polu Marsowym, w którym najgorsze dążenia moralne, intelektualne i artystyczne moich czasów znajdują doskonały i jednolity symbol”⁴⁹⁸.

ans, ils envoient leur premier tableau, imité au hasard de A ou de B; si l'imitation leur réussit, ils s'y tiennent à jamais; si elle échoue, ils imitent, l'année suivante, M. C... ou M. D... et ainsi de suite, indéfiniment: à moins qu'ils n'imaginent de réussir par l'excentricité, et alors ils font simplement à rebours des excentriques de l'année précédente. Et si même l'un d'eux montre, malgré tout, quelque personnalité, c'est duperie que de trop s'y intéresser. Il sera forcé de tant produire, et si vite, que toujours il redira la même petite chanson, et toujours avec moins d'efforts et de soin, si bien qu'à la fin on aura honte de songer qu'on a jadis aimé cette chanson qui était si peu de chose, et que cette invariable répétition a rendu si banale! (de Wyzewa, 1903n, s. 335)

⁴⁹⁶ *Un hasard m'a fait assister, l'été dernier, à l'inauguration du Salon du Champ-de-Mars. C'était, on s'en souvient, un joyeux baptême: je ne voyais autour de moi que claires toilettes, visages épanouis, bra levés au ciel en signe d'enthousiasme. Et, par un contraste singulier, à mesure que j'avancés dans les pompeuses salles, je sentais devenir plus forte en moi la désolante sensation d'assister à un enterrement. C'étaient, par dizaines, les belles admirations de mon adolescence qui agontaient.* (de Wyzewa, 1903k, s. 371).

⁴⁹⁷ (de Wyzewa, 1903k, s. 371).

⁴⁹⁸ *Ce vieux Salon, qui tant d'années m'avait été odieux, je le sentais désormais presque digne d'amitié, par comparaison avec le Salon nouveau, ce fâcheux Salon du Champ-de-Mars où les plus vilaines aspirations morales, intellectuelles, et artistiques de mon temps s'incarnent en un parfait et homogène symbole.* (de Wyzewa, 1903n, s. 333).

Niewielkie znaczenie miało to, kto w jakim wystawiał Salonie. Henri Gervex⁴⁹⁹, przechodząc do Salonu na Polu Marsowym, nie przyczynił się do tego, że Bouguereau wypadł lepiej sam w Salonie na Polach Elizejskich, Carolus-Duran⁵⁰⁰, który też tam się znalazł, został oskarżony o „rażące zaniedbania” (*les négligences tapageuses*)⁵⁰¹, natomiast Jules Breton, który pozostał na Champs-Élysées, nie potrafił wprowadzić w swoje postaci jakiegokolwiek zróżnicowania i uczucia. Malarzem, który mimo zmiany Salonu nie zmienił się ani odrobinę, był również Benjamin Constant⁵⁰².

Uciekając się do metafory rewolucji, Wyzewa porównał rozłam, jaki nastąpił pomiędzy „partią Bouguereau” a „partią Meissoniera”, do zdarzeń poprzedzających upadek Robespierre’a. „Przyszło się na śniadanie; aż do deseru miało się nadzieję, że wszystko się ułoży, ale jakieś stare wino rozgrzało głowy i stolik za stolikiem wypowiadał sobie wojnę”⁵⁰³. Chwilowi zwycięzcy, czyli „partia Meissoniera” do której Wyzewa zaliczał między innymi Alberta Besnarda, będą musieli bez wątpienia oddać władzę nad sztuką jakiemuś nowemu Napoleonowi, tak jak dawniej musiał to uczynić Robespierre.

Bouguereau stał się „ofiara odkupieńcza” (*la victime expiatoire*) współczesnego malarstwa. Dwaj malarze, którzy posłużyli Wyzewie za *porte-parole* całego paryskiego środowiska artystycznego, zgadzają się tylko w krytyce właśnie Bouguereau, a także Gérôme’a — „coraz bardziej rozczarowującego orientalisty” (*un orientaliste de plus en plus insuffisant*), Antoine’a Vollona⁵⁰⁴, „którego dawne martwe natury miały tyle życia, a dzisiejszym tak bardzo go brakuje” (*qui avait fait jadis des natures-mortes si vivantes, et en faisait maintenant de si mortes*) i Geo-

⁴⁹⁹ Henri-Alexandre Gervex (1852–1929) studiował początkowo pod kierunkiem Pierre’a Brisseta, a następnie Alexandre’a Cabanela w École des Beaux-Arts w Paryżu. Był także uczniem Fromentina. Początkowo interesowały go tematy związane z medycyną (*Autopsja w Hôtel-Dieu*, 1876). Głównym gatunkiem, jaki uprawiał, był jednak akt. Jego najważniejszym osiągnięciem stał się odrzucony w Salonie 1878 roku obraz *Rolla*. Gervex zajmował się także dekoracją monumentalną. Wraz z Alfredem Stevenssem wykonał panoramę *Paryżki panteon dwunastego wieku* dla Wystawy Światowej (1889). Był jednym z założycieli Société Nationale des Beaux-Arts w roku 1890. Został odznaczony orderami kawalerskim, oficerskim i komandorskim Legii Honorowej.

⁵⁰⁰ Carolus-Duran (Charles-Emile-Auguste Durand, 1837–1917) był uczniem François Souchona, ucznia Davida. Od 1853 mieszkał w Paryżu. Zajmował się kopiowaniem obrazów dawnych mistrzów i wykonywaniem portretów. Jego wczesne prace zdradzają wpływ Courbeta. Dzięki zdobyciu nagrody Wicar w 1860 mógł udać się do Rzymu, gdzie przebywał w latach 1862–1866. W Salonie 1886 roku zdobył medal za obraz rodzajowy *Zabójstwo*. W roku 1872 utworzył własną pracownię w Paryżu. Stał się wówczas uznanym portrecistą osób z towarzystwa. Sukces odniosła jego indywidualna wystawa w Cercle des Mirlitons w Paryżu w latach 1874–1875. Wykonywał również dekoracje monumentalne. W roku 1890 był jednym z założycieli Société Nationale des Beaux-Arts, którego prezesem został w 1900 roku.

⁵⁰¹ (de Wyzewa, 1903n, s. 335)

⁵⁰² Jean-Joseph-Benjamin Constant (1845–1902) studiował w École des Beaux-Arts w Tuluzie, a następnie w École des Beaux-Arts i École de la rue Bonaparte u Alexandre’a Cabanela w Paryżu. Szybko zdobył uznanie jako kolorysta (*Hamlet i król*, 1869). Malował obrazy historyczne. W 1872 roku odbył podróż do Maroka, która zainspirowała jego późniejsze dzieła orientalne. W latach osiemdziesiątych zaczął poświęcać się głównie portretom i dużym projektom dekoracyjnym, takim jak *Paryż zapraszający świat* na suficie Hôtel de Ville w Paryżu (1892).

⁵⁰³ *On était venu déjeuner; jusqu’au dessert on avait espéré que l’affaire s’arrangerait; mais quelque vieux vin aura échauffé les têtes, et d’une table à l’autre on s’est déclaré la guerre.* (de Wyzewa, 1903n, s. 337).

⁵⁰⁴ Antoine Vollon (1833–1900), uczeń Théodule’a Ribota. Malował portrety, pejzaże i martwe natury. Debiutował w Salonie w 1864 roku. Od 1897 roku był członkiem Instytutu Francuskiego. Nazywano go Chardinem jego czasów.

rges'a Rochegrosse'a⁵⁰⁵, co do którego obrazu *Sardanapal* różnili się oni jedynie w kwestii, czy jest on bardziej podobny do sklepu Bon Marché, czy do magazynu na Placu Clichy⁵⁰⁶. Dyskutujący w restauracji Ledoyen malarze mieli odmienne sądy na temat Jeana-Paula Laurensa⁵⁰⁷, Benjamina Constanta, Jules'a Dupré⁵⁰⁸, Jules'a Lefebvre'a⁵⁰⁹, Virginie Demont-Breton⁵¹⁰, Jules'a Bretona, Évariste'a Luminais'go⁵¹¹, Fernanda Cormona⁵¹² i Jeana-Jacques'a Hennera⁵¹³, czyniąc przedmiotem sporu równie mało istotne kwestie. Wyzewa ze zjadliwością odmalował płytkość rozmów o sztuce, jakie toczyły się wśród „ludzi sztuki” Paryża. Młoda mężatka stała się personifikacją wolnego od przesądów gustu światowego. W przeciwieństwie do obu malarzy, którzy mówili tylko o uznanych artystach, ona interesowała się wszystkim, co było „najwładniejsze, najdelikatniejsze lub najbardziej światowe” (*le plus gracieux, le plus attendrissant, ou le plus mondain*), tym, co jej się podobało, był „pozór nowości, coś [...] pomysłowego lub odważnego, lub okrutnego, światła na modłę impresjonistyczną, albo głębokie i niemal pesymistyczne asfalty jak w obrazach p.

⁵⁰⁵ Georges-Antoine-Marie Rochegrosse (1852-1938), malarz, rytuwnik i ilustrator. Był pasierbem poety Théodore'a de Banville'a. Studiował początkowo pod kierunkiem Alfreda Dehodencq'a, a następnie w Académie Julien u Gustave'a Boulanger'a i Jules'a Lefebvre'a. Od roku 1882 wystawiał duże historyczne kompozycje inspirowane Biblią i mitologią. Jego obrazy, często przedstawiające sceny walki, były przesyczone dramatyzmem. Był jednym z popularniejszych malarzy oficjalnych. Zdobywał wielokrotnie nagrody w Salonie. W 1892 roku został kawalerem, a w 1910 oficerem orderu Legii Honorowej. W swych pracach graficznych często sięgał do tematyki wagneriańskiej. Ilustrował dzieła Théophile'a Gautiera, Théodore'a de Banville'a, Charles'a Baudelaire'a, Gustave'a Flauberta, Anatola France'a, Victora Hugo i Villiersa de l'Isle-Adam.

⁵⁰⁶ Odmienne zdanie na temat twórczości Rochegrosse'a miał Camille Mauclair. W opublikowanej w czerwcu 1894 roku w „Mercure de France” recenzji Salonów stwierdzał, że charakteryzuje go „prawdziwy intelektualizm”. (Marlais, 1992, s. 164).

⁵⁰⁷ Jean-Paul Laurens (1838-1921) studiował w École des Beaux-Arts w Tuluzie, a następnie w Paryżu, gdzie jego nauczycielami byli Alexandre Bida i Léon Cogniet. Fascynowały go mało znane wydarzenia z historii Kościoła, które stawały się tematami jego obrazów. Te upodobania zyskały mu przydomek Benedyktyna. W latach 1877-1880 pracował nad malowidłami w apsydzie Panteonu w Paryżu. Otrzymywał wiele zamówień publicznych. Oprócz tematów historycznych przedstawiał także czasem wydarzenia współczesne. Zajmował się również projektowaniem tapiserii i ilustracją książkową.

⁵⁰⁸ Jules Dupré (1811-1889) pracował początkowo jako malarz porcelany w manufakturze swego ojca w Creil (Ile-de-France). Udał się następnie na studia do Paryża, gdzie jego nauczycielem był pejzażysta Jean-Michel Diébolt. Poświęcił się przedstawianiu natury. Związał się ze szkołą Barbizon. W 1849 został kawalerem orderu Legii Honorowej. Zdobył szereg odznaczeń w Salonach paryskich, na Wystawie Światowej (1867) pokazano 13 jego obrazów. Był ceniony przez impresjonistów za umiejętność oddania światła i efektów atmosferycznych.

⁵⁰⁹ Patrz s. 109.

⁵¹⁰ Virginie-Elodie Demont-Breton (1859-1935), córka i uczennica Jules'a Bretona, w Salonie 1880 jej obrazy *Źródetho* i *Kwietniowe kwiaty* zdobyły wyróżnienie. Malowała często pejzaże i widoki morskie. Pewien wpływ na jej malarstwo wywarły kontakty ze szkołą haską.

⁵¹¹ Évariste Luminais (1822-1896) studiował pod kierunkiem Léona Cognieta i Constanta Troyona. Malował obrazy przedstawiające wydarzenia z historii Gallów, Franków i Normanów, a także sceny rodzajowe z życia bretończyków.

⁵¹² Fernand Cormon (Fernand-Anne Piestre, 1845-1924), studiował w Brukseli pod kierunkiem Jean'a-Françoisa Portaelsa i Alexandre'a Cabanela i Eugène'a Fromentina w Paryżu. W 1870 roku zdobył medal w Salonie za obraz *Zaślubiny Nibelungów*. W 1875 roku nagrodzony został jego obraz *Śmierć króla Ravana*, oparty na *Ramajanie*. Malował obrazy religijne. Popularność zdobyły jego kompozycje historyczne umiejscowione w epoce kamiennej. Cormon wykonywał też dekoracje monumentalne, między innymi dla Petit Palais w Paryżu.

⁵¹³ Jean-Jacques Henner (1829-1903) uczył się początkowo w Altkirch i Strassburgu, a następnie od 1846 roku w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem Michela-Martina Drollinga i François-Édouarda Picota. W 1858 zdobył Prix de Rome. Malował obrazy o tematyce religijnej, zwracając się stopniowo w stronę symbolizmu. Istotną rolę w jego sztuce odgrywała ikonografia śmierci. Malował także portrety.

Israëlsa. Szkoła pleneru i szkoła mgły [nieprzetłumaczalna gra słów *plein-air* i *plein-brouillard*] podobały jej się w równym stopniu; nie mogła znieść jedynie szkół środka⁵¹⁴.

Jej światowemu gustowi odpowiadały *Portret rodziny* Luciena Douceta⁵¹⁵, *Portret damy* Raphaëla Collina⁵¹⁶, *Portret dwojga dzieci z psem* Thérèse Schwartz⁵¹⁷, *Portret młodej kobiety rzeźbiącej* Williama Bruce'a⁵¹⁸, *U nas* Thadée Claudiusa Jacqueta⁵¹⁹, *Owoce i kwiaty* Georges'a Jeannina⁵²⁰, portrety męski i kobiecy Morleya Fletchera⁵²¹, *Brzeg rzeki*, „pejzaż o niezwyklej lekkości” (*un paysage d'une légèreté exquise*) Alexandre'a Nozala⁵²², jeden obraz Ernesta Bailleta określony jako „urocze opary i odbłaski” (*des vapeurs et des reflets délicieux*)⁵²³, *Wnętrze szkoły* Waltera Gaya⁵²⁴.

Kolejna kategoria to obrazy, podobające się znajomemu Wyzewy — młodemu człowiekowi o długich włosach i wstręcie do wszystkiego, co banalne. To uczucie było głównym źródłem oryginalności jego sądów. Osoba w ten sposób sportretowana to być może jeden ze znajomych Wyzewy z kręgu „*Revue Wagnérienne*”, którego poglądy przypominały jego własny stosunek do sztuki. Podobali mu się tylko

⁵¹⁴ [...] *une apparence de nouveauté, quelque chose [...] ingénieux, ou hardi, ou cruel, des lumières à la façon impressioniste, ou encore un bitume renforcé et quasi pessimiste, comme dans les tableaux de M. Israëls. L'école du plein-air et l'école du plein-brouillard lui plaisaient également; mais elle ne pouvait pas supporter les écoles moyennes.* (de Wyzewa, 1903n, s. 341).

⁵¹⁵ Lucien Doucet (1856–1895) studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu u Jules'a Lefebvre'a i Gustave'a Boulanger'a. W 1880 roku zdobył Prix de Rome. Brał regularny udział w Salonach od 1877 roku. Malował głównie portrety i akty, a także sceny rodzajowe.

⁵¹⁶ Louis-Joseph-Raphaël Collin (1850–1916) był uczniem Adolphe'a-Williama Bouguereau, a od 1870 roku Alexandre'a Cabanela w École des Beaux-Arts. Malował głównie akty, ale także portrety i martwe natury. Projektował i wykonywał dekoracje na porcelanie. Zajmował się również grafiką ilustracyjną. Łączył w swoim stylu fotograficzny weryzm z elementami impresjonizmu. Collin został odznaczony orderem kawalerskim i oficerskim Legii Honorowej, w 1909 roku został członkiem Instytutu Francuskiego.

⁵¹⁷ Thérèse Schwartz (1851–1918) uczyła się malarstwa najpierw u swego ojca, malarza historycznego J. G. Schwartzego. Po jego śmierci w 1874 roku kontynuowała naukę w Monachium u Gabriela Maxa, Karla von Piloty'ego i Franza von Lenbacha. Uczyła się także przez pewien czas w atelier Jeana-Jacques'a Henerera w Paryżu, a w końcu w Rijksacademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie. Była uważana za jedną z najciekawszych holenderskich portrecistek swojej epoki. Wykonywała także pastelowe martwe natury i grafiki.

⁵¹⁸ William Blaire Bruce (1859–1911), malarz kanadyjski. Uczył się początkowo u malarzy kanadyjskich w Hamilton (Ontario), w latach 1881–1882 był uczniem Adolphe'a-Williama Bouguereau i Tony'ego Robert-Fleury'ego w Académie Julien w Paryżu. W latach 1882–1885 przebywał w Barbizon i Grez, gdzie malował stonowane pejzaże. W 1887 roku przebywał w Giverny, jego styl zbliżył się wówczas do impresjonizmu. Twórczość Bruce'a odegrała ważną rolę w rozpowszechnieniu się impresjonizmu wśród malarzy amerykańskich.

⁵¹⁹ Brak informacji o tym malarzu.

⁵²⁰ Georges Jeannin (1841–1925), uczeń Victora Vinceta, debiutował w Salonie w 1868. Był kilkakrotnie nagradzany medalami. W 1903 roku został odznaczony orderem kawalerskim Legii Honorowej. Pełnił funkcję prezesa Société des Peintres de Fleurs.

⁵²¹ F. Morley Fletcher (1866–?) malarz i grafik angielski, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Reading College (filia uniwersytetu w Oxfordzie). Jego technika wiele zaudzięczała sztuce japońskiej, popularność zdobyły cykle grafik *Eve and the Serpent* oraz *The Harpies*.

⁵²² Alexandre Nozal (1852–1929), uczeń Évariste'a Luminais'go. Malował pejzaże.

⁵²³ (de Wyzewa, 1903n, s. 342). Ernest Baillet, pejzażysta pochodzący z Brestu, wystawiał w Salonie w latach 1877–1897. Malował widoki bretońskie z okolic Finistère.

⁵²⁴ Walter Gay (1856–1937), malarz i kolekcjoner amerykański. Od 1876 roku przebywał we Francji. Studiował malarstwo u Léona Bonnata. Duży wpływ na jego twórczość wywarło poznane w Hiszpanii w 1879 roku malarstwo Velázqueza. Jego realistyczne obrazy malowane były swobodnymi pociągnięciami pędzla przy użyciu jaskrawych barw. Malował historyczne obrazy rodzajowe w stylu Mariana Fortuny'ego y Carbo.

malarze określani przez Wyzewę mianem „reakcjonistów, którzy przez opozycję wobec nowych zasad wysubtelnili dawne do tego stopnia, że stały się one nowoczesne” (*les réactionnaires, ceux qui, par résistance aux formules nouvelles, ont rétréci jusqu'à les renouveler les formules anciennes*). Wśród nich znalazł się nieprzychylnie wcześniej oceniony Émile Signol⁵²⁵. Z dzieł artystów należących do tej grupy Wyzewa wymienił dwa portrety Edmonda Aman-Jeana, obraz *Joanna d'Arc* Pierre'a Lagarde'a⁵²⁶, obraz alegoryczny Jeana Lecomte'a du Nouj⁵²⁷, nieokreślony obraz Władimira (?) Makowskiego oraz *Telemacha* Lehoux⁵²⁸.

Wyzewa z największą sympatią pisał o postaci kelnera, można sądzić, że właśnie jego poglądy były mu najbliższe. Starego kelnera interesowała „sztuka oparta na studium i badaniu wnętrza” (*un art tout d'étude et de pénétration intérieure*) i prace dawnych mistrzów. Jedyne dzieła malarskie godne, jego zdaniem, uwagi to *Portret kardynała* Elie Delaunaya⁵²⁹, *Nimfa* Jeana-Jacques'a Hennera, portrety Fantin-Latoura, oraz *Portret starego księdza* Jamesa Guthrie'ego. Podobały mu się w wymienionych obrazach ich nowość i oryginalność, uzyskiwane wszakże nie za wszelką cenę. Za najważniejsze uznawał głębokie zrozumienie natury, ekspresyjny rysunek, prostotę kształtów wynikającą z wnikliwej obserwacji (Delaunay), ale także geniusz przekraczający ograniczenia warsztatu malarskiego i niedostatek namysłu nad istotą sztuki (Henner), natomiast wrażenie, jakie wywierała sztuka Fantin-Latoura nie poddawało się werbalizacji, Wyzewa pisał, że te obrazy roztańczają po prostu „czar dobrego malarstwa” (*un charme secret de bonne peinture*).

W recenzji z Salonu Sztuk Wyzwolonych w 1891 roku nie zabrakło zwykłej porcji uszczypliwości wobec wszelkich przejawów zorganizowanego życia artystycznego w Paryżu. Skrytykowana została nawet wieża Eiffla. Wyzewa wyraził nadzieję na jej rychłe zawalenie się, podobny los powinien spotkać jeszcze dwie inne paryskie budowle: Palais du Trocadero i Palais de Beaux-Arts. Wyzewa przyznał, że do Salonu trafił przypadkiem, miał bowiem zamiar po raz kolejny obejrzeć wystawę *Arts au debut du siècle*, lecz zwabiła go do Palais des Arts Libéraux muzyka, która towarzyszyła odbywającej się tam akurat „wystawie higieny dziecięcej”⁵³⁰. Ponad połowa obrazów wystawionych w Salonie to „rzeczy bezimienne, w których niewiarygodna powierzchowność idei łączy się z przykrym brakiem techniki” (*des choses sans nom*,

⁵²⁵ Patrz s. 108.

⁵²⁶ Pierre Lagarde (1853-1910) malował obrazy o tematyce religijnej i historycznej (wojna francusko-pruska 1870-1871), a także pejzaże i sceny rodzajowe. W 1907 roku został dyrektorem artystycznym Opery w Paryżu.

⁵²⁷ Jules-Jean-Antoine Lecomte de Nouj (1842-1929), pochodził z arystokratycznej rodziny z Piemontu. Studiował w latach 1861-1863 u Charles'a Gleyre'a i Émile'a Signola w École des Beaux-Arts w Paryżu, a następnie od 1864 roku u Jeana-Léona Gérôme'a, który wywarł największy wpływ na jego rozwój. Podróżował do Grecji, Egiptu i Turcji. Pracował także w Rumunii, gdzie wykonał freski w kościele w Jassach. Malował obrazy rodzajowe inspirowane orientálną erotyką i wschodnim despotyzmem.

⁵²⁸ Prawdopodobnie Pierre-Adrien-Pascal Lehoux (1844-1896), malarz historyczny, uczeń Alexandre'a Cabanela. Debiutował w Salonie w 1869 roku. Malował obrazy o tematyce mitologicznej i biblijnej.

⁵²⁹ Jules-Elie Delaunay (1828-1891) studiował pod kierunkiem Joachima Sotta, Hippolyte'a Flandrina i Louis Lamothe'a. Jego pierwszy obraz wystawiony w Salonie w 1853 roku miał temat typowy dla malarstwa realistycznego: *Pracownicy warzelni soli w Guérande*. Później malował obrazy o charakterze historycznym lub religijnym. Najpopularniejsza jego praca to *Zaraza w Rzymie*. Po 1870 roku zajął się portretem. W 1874 zaczął malować freski w paryskim Panteonie. Od roku 1889 prowadził swoją pracownię w École des Beaux-Arts w Paryżu.

⁵³⁰ Býć może aluzja do kolekcji dzieł sztuki stworzonej przez lorda Levera, który wykorzystywał nabywane obrazy do reklamowania swego mydła

ou une incroyable platitude d'idées se joint à la plus navrante inexpérience technique)⁵³¹.

Sztuka tam prezentowana nie była jednak całkiem pozbawiona zalet, bowiem kilka akapitów dalej pojawiło się stwierdzenie, że „Salon Sztuk Wyzwolonych zawierał setkę dzieł ciekawszych i bardziej świadomie tworzonych niż te, które zgromadziły dwa pozostałe Salony” (*le Salon des Arts Libéraux contenait une centaine d'œuvres plus agréable et plus consciencieuses que celles que contiennent les deux autres Salons*)⁵³². Ogromną jego zasługą było pokazanie najlepszego pejzażu tego roku — *Widoku Aveyron* autorstwa Gastona Vuilliera⁵³³. Bardzo interesujące były także jego pejzaże z Korsyki. Uzasadniała ten sąd analiza nie samego obrazu, ale wrażeń oglądającego.

„Na pierwszy rzut oka sądzicie, że znaleźliście pejzaż p. Français'go lub p. Hanoteau, ale powoli ujawniają się niuanse i świetna indywidualność tego dzieła staje się jeszcze bardziej oczywista, podczas gdy wystarczy zbliżyć się do dzieł dzisiejszych nowatorów, aby efekty, które z daleka wydawały się czarujące, objawiły się w całej swej nieprzyjemnej i prostackiej pospolitości”⁵³⁴.

Dwóch malarzy zostało określonych jako budzący „niewyraźne nadzieje geniuszu” (*de vagues espérances de génie*). Byli nimi organizator wystawy Louis Anquetin⁵³⁵ i Henry De Groux⁵³⁶. U pierwszego z nich Wyzewa dostrzegł świetną technikę, która jednak świadomie została przezeń zarzucona, a także niezwykłą pomysłowość w tworzeniu coraz to nowych manier, szybko przejmowanych przez innych.

„P. Anquetin jest młodym człowiekiem, który w odpowiednim momencie zdobył solidną wiedzę techniczną, lecz potem tak bardzo uprawiała go ona w zakłopotanie, że w ciągu pięciu czy sześciu lat zrobił wszystko, co było w jego mocy, aby się jej pozbyć. Poświęcił się pomysłom zupełnie wyjątkowym, przeciwstawiając malarstwu

⁵³¹ (de Wyzewa, 1891b, s. 40).

⁵³² (de Wyzewa, 1891b, s. 40).

⁵³³ Gaston-Charles Vuillier (1847–1915), uczeń pejzażysty Emmanuela Lansyera. Zajmował się malarstwem pejzażowym i rodzajowym. Jako grafik współpracował między innymi z „Le Monde Illustré”.

⁵³⁴ *Vous croyez trouver, au premier abord, un paysage de M. Français ou de M. Hanoteau; mais peu à peu les nuances se dégagent, et la fine personnalité de cette vision apparaît plus évidente, tandis qu'il suffit d'approcher des œuvres des novateurs d'à présent pour que les effets, qu'à distance on croyait charmants, se révèlent dans toute leur déplaisante et épaisse vulgarité.* (de Wyzewa, 1891b, s. 41)

François-Louis Français (1814–1897) pracował jako ilustrator w wydawnictwie założyciela „Revue des Deux Mondes”, współpracował między innymi z „Magasin Pittoresque”, „Gil Blas” i „Roland Furieux”. Malował także pejzaże, w których widoczny jest wpływ szkoły Barbizon, choć używał w nich często antycznego sztafażu.

Hector Hanoteau (1823–1890), uczeń Jeana-François Gigoux w École des Beaux-Arts w Paryżu. Początkowo malował sceny rodzajowe, a potem realistyczne pejzaże.

⁵³⁵ Louis Anquetin (1861–1932) studiował malarstwo w pracowniach Léona Bonnata i Fernanda Cormona, był przyjacielem Henriego de Toulouse-Lautreca, Émila Bernarda i Vincenta van Gogha. Wraz z Bernardem zastosowali w 1887 roku technikę polegającą na malowaniu dużymi płaszczyznami jednolitych barw obwiezionych konturem. Określenie tego stylu jako *cloisonnisme* było pomysłem Édouarda Dujardina. Prace te zostały po raz pierwszy wystawione w Café Volpini w 1889 roku wraz z obrazami Bernarda i Gauguina. Po odrzuceniu jego dzieł przez Salon na Polu Marsowym zorganizował własny Salon des Arts Libéraux (Salon Sztuk Wyzwolonych). W połowie lat dziewięćdziesiątych powrócił do studiowania dawnych mistrzów. Był odznaczony orderem Legii Honorowej.

⁵³⁶ Henry-Jules-Charles De Groux (1866–1930), malarz, pastelista i litograf. Studiował u Jeana-François Portaelsa w Académie de Bruxelles. Do 1890 pokazywał swe prace na wystawach organizowanych przez La Chrysalide, L'Essor i Les XX. Obraz *Natgrawante się z Chrystusa*, prezentowany w Salonie Sztuk Wyzwolonych, spotkał się z przychylnym przyjęciem w środowisku artystycznym.

małych kropek malarstwo dużych powierzchni zestawionych obok siebie jednolitych barw, przywodzących na myśl, na podobieństwo Szwajcara Fuselego, brzydotę kobietą tak bardzo wyrazistą, że aż nabierającą znaczenia alegorycznego, upraszczając postać ludzką do dwóch czy trzech rysów na arabeskowym tle i tworząc po kolei dwadzieścia innych manier, których jego koledzy nie zaniedbali natychmiast przyswoić. Maniera p. Gauguin, na przykład, nie pochodzi, jak można by sądzić, od malarzy z Tahiti, ale po prostu od p. Anquetina, który ją stosował już cztery czy pięć lat temu, w dużo bardziej oryginalny sposób, odczuwając to, co było w niej interesującego. P. Anquetin rozwijał się dzięki tym licznym, następującym po sobie stylom, nie tracąc nic z wiedzy technicznej, jaką posiadał już na początku; najbardziej oczywistym jego osiągnięciem było przekonanie się, że nowy styl nie jest rzeczą taką trudną do wymyślenia. Teraz powrócił tam, gdzie był wcześniej, powodowany jedynie próżnością, której hołdował już dawniej⁵³⁷.

Fakt, że Gauguin został zaledwie wspomniany, podczas gdy twórczość Anquetina została potraktowana w dość wnikliwy sposób, wyraźnie świadczy o braku entuzjazmu dla twórczości tego pierwszego. Podobne stanowisko zajmował krytyk stojący dużo bliżej sztuki nowoczesnej, Félix Fénéon. Uważał Gauguina za kontynuatora malarstwa impresjonistycznego, a więc już zapóźnionego w stosunku do twórczości popieranych przez niego neoimpresjonistów⁵³⁸. W najbardziej pozytywnej recenzji twórczości Gauguina, napisanej po wystawie Syntetystów w Café Volpini w 1889 roku, czyli w opublikowanym miesiąc wcześniej artykule w „Chat Noir”, Fénéon wspominał że Anquetin prawdopodobnie „miał pewien wpływ” na twórczość Gauguina⁵³⁹.

Uwagę Wyzewy przyciągnęły dwa pastele Anquetina, a także jego sanguiny. Zwłaszcza te ostatnie świadczyły o umiejętności rysunku i obserwacji natury. Toteż krytyk wyrażał nadzieję, że Anquetin zacznie tworzyć „dobre malarstwo w dawnym stylu” (*cette bonne peinture à la vieille façon*). Anquetin rzeczywiście porzucił swe wcześniejsze poszukiwania i oddał się malarstwu nawiązującemu do tradycji.

Całkiem odmienną sztukę tworzył De Groux. Nie było w niej miejsca na dopracowany rysunek, co nie znaczyło, że była ona pozbawiona zalet. Jego obrazy wytrzymywały porównanie z dziełami dawnych mistrzów dzięki temu, że „współczesny geniusz” jest w stanie tworzyć dzieła, w których dawne wymagania mogą pozostać niezaspokojone bez szkody dla wartości obrazu. Obrazy De Groux cechują nie tylko „tragiczna wyjątkowość koncepcji” (*la tragique singularité de ses conceptions*), „istotna rygi-

⁵³⁷ „M. Anquetin est un jeune homme qui s'est trouvé de trop bonne heure en possession d'une science technique très solide, et qui en a été si embarrassé qu'il a, pendant cinq ou six ans, fait tous son possible pour s'en débarrasser. Il s'est lancé dans les inventions les plus singulières, opposant à la peinture en petits points une peinture en grosses couches juxtaposées de couleurs plates, évoquant, à la façon du Suisse Fuseli, une laideur féminine intense jusqu'à en sentir allégorique, réduisant la figure humaine à deux ou trois contours sur un fond d'arabesques, et créant tour à tour vingt autres manières, que ses confrères ne manquaient pas aussitôt de s'approprier. La manière de M. Gauguin, par exemple, ne vient pas, comme on pourrait le croire, des peintres de Taïti, mais simplement de M. Anquetin, qui la pratiquait, il y a quatre ou cinq ans, avec un sentiment bien plus original de ce qu'elle avait de curieux. A travers la multitude de ses styles successifs, d'ailleurs, M. Anquetin a évolué sans rien perdre de cette science technique qu'il possédait dès ses débuts; et le résultat le plus clair qu'il en a tiré a été de se convaincre qu'un style nouveau n'était pas, au demeurant, chose si difficile à inventer. Maintenant le voici revenu où il en était naguère, instruit seulement de la vanité qu'alors il vénérât”. (de Wyzewa, 1891b, s. 41) W kolekcji Wyzewy znajdowało się 13 Studiów postaci i szkiców hotów i hur Anquetina. (Strouski, 1919, nr kat. 2).

⁵³⁸ (Marlais, 1992, s. 92-99).

⁵³⁹ (Marlais, 1992, s. 94).

nalność kompozycji" (*la profonde originalité de sa composition*), ale także „doskonałe wyczucie wyrazistego kolorytu” (*le sens admirable du coloris expressif*).

„Przypominam sobie, że kiedy jakieś pięć czy sześć lat temu spotkałem w Brukseli tego niezwykłego młodego człowieka, którego oczy wyglądają jak dwa okna otwarte na smutny ogród snu i tajemnicy, pozwoliłem sobie prosić go, by zaczął uczyć się rysunku, gdyż w ten sposób powiększyłby dzięki wartości samej formy niezwykłą wrodzoną oryginalność swej wizji. Wydaje mi się, że p. De Groux nie usłuchał mojej prośby, a teraz jest za późno, by kierować ją do niego ponownie. Powinien zrezygnować z bycia artystą z rodzaju wielkich, tych, którzy mają prawo, by tak powiedziec, rzucić w dusze wieczny odblask; lecz wśród tych niedopasowanych, którym co jakiś czas udaje się uwieść jedno pokolenie przesadnym potraktowaniem jakiejś cechy szczególnej, zastępującej u nich zdolności dobrego malarza — wśród nich żaden z naszych młodych malarzy nie zaznaczył tak wyraźnie swego miejsca jak p. Henry De Groux, czarodziej barw tragicznych i wyrazu rozpaczy”⁵⁴⁰.

Dwa lata później w recenzji Salonu w Brukseli Wyzewa tak formułował swoje credo artystyczne, odnosząc je do malarstwa belgijskiego i flamandzkiego:

„[...] Belgia zdaje się nie krajem inwencji, ale artystycznego *métier*; z roku na rok [coraz wyraźniej] dostrzegam, że w sztuce inwencja jest niczym, podczas gdy *métier* wszystkim. Bo inwencja zadziwia przez chwilę, po czym nuży nas i zaczynamy żądać czegoś innego; podczas gdy sztuki powinny stawiać sobie za jedyny cel podobanie się nam, i to dzięki doskonałości *métier* sprawiają nam one rzeczywistą przyjemność, którą nigdy się nie znudzimy.

Métier jest samą istotą sztuki. Polega nie tylko na uczonej sprawności ręki, ale także na dokładności oka, jasności myśli i harmonijnym związku tych trzech cnót. I sądzę, że na przestrzeni czterech wieków nie było tak mizernego malarza flamandzkiego, który nie posiadałby dogłębniej *métier* niż najzdolniejsi mistrzowie innych krajów, który nie posiadłby go w sposób bardziej instynktowny i naturalny, dziedzicząc geniusz swojej rasy”⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ *Je me rapelle que, il y a cinq ou six ans, rencontrant à Bruxelles cet étrange jeune homme dont les yeux sont comme deux fenêtres sur un sombre jardin de rêve et de mystère, je me suis permis de la supplier d'apprendre le dessin, pour rehausser d'une valeur formelle la forte originalité native de ses visions. Je crois bien que M. de Groux n'a pas écouté ma prière; et maintenant il est trop tard pour la lui adresser de nouveau. Il faudra maintenant qu'il se résigne à n'être un artiste de la grande espèce, un de ceux qui ont droit pour ainsi dire à projeter dans les âmes un reflet éternel; mais parmi ces irréguliers qui, de moments à autres, réussissent à séduire une génération par l'exagération de telle qualité particulière remplaçant chez eux l'ensemble des qualités du bon peintre; parmi ceux-là, aucun de nos jeunes peintres ne me paraît avoir sa place aussi nettement marquée que M. Henry de Groux, magicien des couleurs tragiques et des expressions désespérées. (de Wyzewa, 1891b, s. 41).*

⁵⁴¹ [...] *la Belgique apparaît comme le pays par excellence, non point sans doute de l'invention, mais du métier artistique; et je m'aperçois d'année en année que, dans les arts, l'invention n'est rien, tandis que c'est le métier qui est tout. Car l'invention nous étonne un moment, et puis elle nous lasse, et nous demandons autre chose; tandis que les arts doivent avoir pour unique but de nous plaire, et c'est par la perfection du métier qu'ils nous plaisent d'un réel plaisir, dont jamais ensuite nous ne nous lassons plus.*

Le métier est l'essence même de l'art. Il ne consiste pas seulement dans la dextérité savante de la main, mais aussi dans la justesse de l'œil, et dans la clarté de la pensée, et dans l'harmonieuse union de ces trois rares vertus. Et je ne crois pas qu'il y ait eu, durant quatre siècles, si petit peintre flamand qui ne possédât plus à fond son métier que les maîtres les plus habiles des autres pays; qui ne le possédât, tout au moins, d'une façon plus instinctive et plus naturelle, et comme une héritage du génie de sa race. (de Wyzewa, 1903m, s. 350).

Wartość przyjemności estetycznej, jaką powinno dawać dzieło sztuki, nie była wcześniej aż tak wyraźnie przez Wyzewę akcentowana. To nowe podejście nie wiązało się z całkowitą zmianą preferencji artystycznych. Już wcześniej pisał o Rubensie jako o jednym z mistrzów malarstwa wagneriańskiego⁵⁴². W tej recenzji nazwał go „malarzem *par excellence*”. Z tym, że teraz jego umiejętności malarskie ujmował bardziej jako cechę całego narodu. „Więksi i mniejsi malarze belgijscy tym się wyróżniają, że są malarzami z urodzenia: przynajmniej ich poprzednicy w minionych wiekach o tym zaświadczyli. I dlatego, rozczarowany od wielu lat wystawami w Paryżu i Londynie, z wielką niecierpliwością oczekiwałem otwarcia Salonu w Brukseli. Mówiłem sobie, że jeśli we Francji, w Anglii, we wszystkich krajach europejskich *métier* zaginęło, pozostawiając po sobie jedynie próżne parady indywidualnej fantazji, nieświadomej i prostackiej, to przynajmniej w Belgii odnajdę malarzy, ostatnich malarzy w tym podłym wieku, w którym przesadne poszukiwanie nie wiem jakiej fałszywej i bezużytecznej oryginalności stopniowo zagłuszyło wszelką sztukę. Nie znając ich, kochałem dzisiejszych malarzy belgijskich i nie tylko tych spośród nich, których znałem z imienia, ale wszystkich, kochałem wszystkich, wyobrażając sobie, że nawet najmniej znany z nich posiada jeszcze resztki dawnego instynktu malarzy swej rasy, istniejące nawet wbrew niemu samemu w głębi jego duszy”⁵⁴³.

Jak się okazuje, te wrodzone predyspozycje mogą być niewystarczające. Czołobitny wstęp służył tylko wzmocnieniu następującej po nim druzgoczącej krytyki współczesnego malarstwa belgijskiego. „Belgia uległa w nie mniejszym stopniu niż inne kraje zgubnemu wpływowi”⁵⁴⁴. Można się domyślać, że to zły przykład malarstwa francuskiego doprowadził do obniżenia się poziomu malarstwa belgijskiego. „[...] oczekiwałem w Brukseli pokolenia malarzy, którzy potrafią jeszcze malować, mających jeśli nie geniusz, to przynajmniej wiedzę, jeśli nie wiedzę, to przynajmniej wzrok, jeśli nie wzrok, to co najmniej sprawność ręki, i nie spotkałem nikogo poza niezręcznymi partaczami, niezdolnymi, całkiem jak ich koledzy z paryskiego Salonu, do zrozumienia piękna linii lub odczucia błysku światła, a nawet tylko skopiowania z jakąś wiernością modeli, które naśladowali. Poza trzema lub czterema wartościowymi pracami Salon w Brukseli wypełniają, jak dziś się mówi, *inter*esujące próby, ale te interesujące próby usiłują w rzeczywistości wprowadzić do malarstwa idee i uczucia, których ono nigdy nie przyjmie; usiłują w pierwszym rzędzie zerwać ostatnią cienką nić, która łączy jeszcze malarstwo współczesne z prawdziwym malarstwem”⁵⁴⁵.

⁵⁴² Patrz s. 13.

⁵⁴³ „*Grands et petits, les peintres belges ont cela de particulier qu'ils sont peintres de naissance: c'est du moins ce que, l'ont affirmé leurs prédécesseurs des siècles passés. Et voilà pourquoi, dégoûté depuis bien des années des expositions de Paris et de Londres, j'attendais avec grande impatience l'ouverture du Salon de Bruxelles. Je me disais que si en France, en Angleterre, en tous les pays de l'Europe, le métier s'était perdu, ne laissant à sa place que les vaines parades d'une fantaisie individuelle, ignorante et grossière, en Belgique du moins je retrouverais encore des peintres, les derniers peintres de ce mauvais siècle où la recherche à outrance de je ne sais quelle fausse et inutile originalité a successivement étouffé tous les arts. Sans les connaître, j'aimais les peintres belges d'aujourd'hui, et non point tel ou tel d'entre eux dont je savais le nom, mais tous, je les aimais tous, m'imaginant que le plus obscur avait encore en lui, fût-ce malgré lui, quelque reste de l'ancien instinct des peintres de sa race.*” (de Wyzewa, 1903m, s. 352).

⁵⁴⁴ [...] *la Belgique n'a guère échappé mieux que les autres pays à la terrible influence de dévastation.* (de Wyzewa, 1903m, s. 352).

⁵⁴⁵ [...] *je m'attendais à trouver à Bruxelles une population des peintres sachant encore peindre, ayant, sinon du génie, au moins de la science, et sinon de la science, au moins de la vue, et sinon de la vue, au moins de l'adresse de la main; et je n'ai rencontré que de maladroits gâchers,*

Jedną z największych wad sztuki współczesnej była w oczach Wyzewy pogoń za oryginalnością. To nie brak oryginalności (który zapewne też można dostrzec w Salonie w Brukseli) jest powodem złego stanu malarstwa belgijskiego. Krytyk mimochodem stwierdził, że jemu ten brak nie przeszkadza. Wszyscy wielcy mistrzowie byli na swój sposób naśladowcami. To różnice temperamentu sprawiły, że ich obrazy różnią się między sobą.

„[...] nieszczęściem malarzy współczesnych jest to, że nie przestając naśladować, utracili chęć do naśladowania; na dodatek nie mają oni zaufania do mistrzów, których naśladowają, usiłując ciągle ich przewyższyć lub zmieszać ich wpływy z wpływami innych mistrzów, diametralnie od nich różnych. Przywiązują się do jednego, ale oto pojawia się nowy, który z kolei ich przyciąga, i w zamieszaniu towarzyszącym wyborowi wahają się, zaniedbują pracę nad opanowaniem *métier*, ich wzrok przyćmiewa się, a dłonie sztywnieją. Stąd biorą się te nieustanne wysiłki, które nigdy nie osiągają celu; wydaje im się, że szukają i, czekając, tracą; wydaje im się, że wymyślają, ale ich tak zwana inwencja jest odbiciem tak różnych naśladownictw, że nie można już odnaleźć w ich dziełach najmniejszego śladu ich własnej wizji. Zwracając uwagę na malarzy, tracą z oczu naturę, i tracą również z oczu malarstwo, malarstwo bowiem to *métier* i polega na patrzeniu oraz tłumaczeniu tego, co się widzi”⁵⁴⁶.

A więc, odwracając argumentację Wyzewy, można powiedzieć, że rezygnacja z poszukiwania oryginalności za wszelką cenę wcale nie oznacza braku „własnego widzenia” (*vision personnelle*). Przypuszczalnie większość uwag, jakie Wyzewa kierował do malarzy belgijskich, odnosiła się do całej sztuki jemu współczesnej. Poniższy fragment jeszcze wyraźniej ukazuje bezowocność usiłowań współczesnych artystów, poszukujących oryginalności nie w tym, w czym mogliby ją znaleźć.

„Jeśli, podobnie jak ja, nie oglądaliście wystaw od kilku lat, odwiedźcie Salon w Brukseli, a równie jak ja odczujecie, że teraz jest to spektakl niemożliwy. To najbardziej wynaturzona anarchia: sto stylów pokazanych obok siebie, które przeciwstawiają się sobie i nawzajem się wykluczają. I żadnego sposobu, aby móc jeden wyżej ocenić od drugiego, albo mieć nadzieję, że któryś z nich w końcu położy kres innym! Oto, co doprowadza do szaleństwa młodych malarzy: mówiono im, że mają przede wszystkim obowiązek bycia sobą, to znaczy nie naśladowania nikogo, i oto znajdują sto stylów, z których każdy ich pociąga, nie pozostawiając im nawet swobody zastanowienia się, czy mają one jakąś własną wizję rzeczy; naśladowują, potem próbują się poprawić i znów

incapables, tout comme leurs confrères des Salons parisiens, de comprendre la beauté d'une ligne ou de sentir l'éclat d'une lumière, ou seulement de copier avec quelque justesse les modèles qu'ils imitent. En dehors de ces trois ou quatre morceaux de valeur, le Salon de Bruxelles est rempli de ce qu'on appelle aujourd'hui des efforts intéressants; mais ces intéressants efforts ne tendent, au fond, qu'à introduire, dans la peinture, des idées et des sentiments dont elle ne s'accommodera jamais; ils tendent surtout à rompre le dernier petit fil par où la peinture contemporaine tenait encore à la vraie peinture. (de Wyzewa, 1903m, s. 353).

⁵⁴⁶ [...] *la malheur des peintres d'à présent est que, sans cesser d'imiter, ils cessent de vouloir imiter; et c'est encore qu'ils n'ont point confiance dans les maîtres qu'ils imitent, cherchant toujours à les dépasser, où bien à mêler à leur influence celle d'autres maîtres opposés. Ils s'attachent à l'un; mais voici qu'il en vient un autre qui les attire à son tour; et, dans l'embarras où ils sont pour choisir, ils tâtonnent, ils négligent de se constituer un métier, leurs yeux se brouillent et leur main s'engourdit. De là ces continuelles efforts qui n'aboutissent jamais; ils croient chercher, et, en attendant, ils perdent; ils croient inventer, et leur soi-disant invention est le reflet d'imitations si diverses que l'on ne trouve plus dans leurs œuvres la moindre trace de leur vision personnelle. A force de regarder des peintres, ils perdent de vue la nature, et ils perdent aussi de vue la peinture: car la peinture est un métier, et qui consiste à voir et à traduire ce qu'on voit.* (de Wyzewa, 1903m, s. 354).

wracają do naśladowania. Ale w tym bezpłodnym poszukiwaniu oryginalności, która zawsze im ucieka, zaniedbują ćwiczenia oczu i rąk, zaniedbują kształcenia swego gustu, tłumią instynkt malarza, którym obdarzyła ich natura. Zmieniając styl co sześć miesięcy, zawsze nie dowierzając stylowi, który wybrali, jak mogą się w nim doskonalić? I w końcu tracą też tę oryginalność, przez którą wszystko stracili: z oryginalnością jest tak jak z Fortuną, której pewien głupiec szukał po całym świecie, podczas gdy ona spokojnie siedziała przy wezglowiu jego łóża⁵⁴⁷.

Tylko dwóch artystów wystawiających swe prace w Brukseli zasłużyło na uwagę: Victor Gilsoul⁵⁴⁸ i Félix Terlinden⁵⁴⁹. Pierwszy pokazał *Stare nabrzeże o zachodzie*, obraz, który w muzeum, mógłby uchodzić za dzieło o „zbyt czytelnych intencjach i słabym wykonaniu, zbyt brutalne, ale nie dość silne” (*trop enflé d'intention et trop mince d'exécution, trop violent et pas assez fort*), dobrze wypadł za to w towarzystwie „interesujących usiłowań”. Jego autor nie posiadał jeszcze tajników warsztatu, wyróżniał go jednak własny sposób patrzenia. „Jego *métier* nie ma jeszcze ani swobody, ani pewności, ani bogactwa, bez których nie ma malarstwa zasługującego na to, by istnieć; ale w końcu jest to *métier* malarza, a nie fotografa, projektanta mody, karykaturzysty czy profesora filozofii, co dotyczy większości wystawionych obrazów. Wizja p. Gilsoul jest także wizją malarza. Emocję, którą przeżył, zapragnął wyrazić jedynie środkami rzeczywiście malarskimi⁵⁵⁰. Wyzewa zauważył w jego obrazie pewnego rodzaju realizm, być może nazwałby go *Wyższym Realizmem*, wyrażającym uczucia, a nie jedynie ukazującym je pod postacią alegorii. „Nie przedstawiał bezruchu, ani melancholii, ani opuszczenia, ale pewne stare nabrzeże, melancholijne i opuszczone, na którym nic się nie dzieje. Jego obraz jest obrazem, podczas gdy dziś nie ogląda się nic, co nie byłoby albo napuszonym kazaniem, albo banalną rubryką wydarzeń⁵⁵¹”.

⁵⁴⁷ *Si vous êtes restés, comme moi, plusieurs années sans entrer dans une exposition, allez au Salon de Bruxelles, et vous sentirez comme moi que c'est un spectacle désormais impossible. C'est l'anarchie la plus monstrueuse: cent styles présentés côte à côte, qui se contredisent, s'excluent les uns les autres. Et aucun moyen de préférer l'un à l'autre, ni d'espérer que l'un finira par effacer les autres! Voilà ce qui affole les jeunes peintres: on leur a affirmé qu'ils avaient avant tout le devoir d'être eux-mêmes, c'est-à-dire de n'imiter personne; et ils trouvent ces cent styles qui tous les attirent, ne leur laissant pas même le loisir de se demander s'ils ont, des choses, une vision à eux; ils imitent, puis essaient de se reprendre, et ils imitent de nouveau. Mais, dans cette stérile poursuite d'une originalité qui toujours les fuit, ils négligent d'exercer leurs yeux et leur main, mais négligent de former leur goût; ils étouffent l'instinct de peintre que la nature avait mis en eux. Changeant des styles tous les six mois, se méfiant en tous cas du style qu'ils ont choisi, comment pourraient-ils s'y perfectionner? Et, en fin de compte, cette originalité qui leur a tout fait perdre, ils la perdent aussi: car il en est de l'originalité comme de la Fortune, que certain fol avait cherchée à tous les coins du monde, tandis qu'elle était tranquillement assise au chevet de son lit.* (de Wyzewa, 1903m, s. 350).

⁵⁴⁸ Victor Olivier Gilsoul (1867-?) studiował pod kierunkiem Fransa Courtensa i Louis Artana w Brukseli. Wystawiał często na Wystawach Międzynarodowych w Monachium. Malował przede wszystkim pejzaże. Zdobył renomę jednego z najwybitniejszych belgijskich pejzażystów. Wychodząc od realistycznego przedstawienia krajobrazu, Gilsoul podążał stopniowo w stronę impresjonizmu.

⁵⁴⁹ Félix Terlinden (1836-1912) malował sceny rodzajowe, portrety i pejzaże. Największy wpływ na jego twórczość wywarła sztuka Gustave'a Courbета i Jeana-Francois Milleta.

⁵⁵⁰ *Son métier n'a encore ni l'aisance, ni la sûreté, ni la richesse, sans lesquelles il n'y a point de peinture qui mérite de vivre; mais enfin, c'est un métier de peintre et non point de photographe, ni de dessinateur de modes, ni de caricaturiste, ni de professeur de philosophie, comme dans la plupart des tableaux d'alentour. Et la vision de M. Gilsoul est aussi une vision de peintre. L'émotion qu'il a ressentie, il a voulu la rendre par les seuls moyens de la peinture.* (de Wyzewa, 1903m, s. 358).

⁵⁵¹ *Il n'a point représenté l'immobilité, ni la mélancolie, ni l'abandon, mais un certain vieux qui immobile, mélancolique, et abandonné. Son tableau est un tableau, tandis qu'on n'en voit plus*

Kwestia narodowego charakteru sztuki powróciła w jego rozważaniach i przy tej okazji. Gilsoul, tak jak inni malarze belgijscy i wcześniej flamandzcy, wyraża swój patriotyzm, tworząc sztukę pozbawioną wdzięku i brutalną. Wdźwięk nie jest całkiem obcy duszy flamandzkiej i może zostać przywrócony sztuce belgijskiej. Gorsza niż jego brak okazuje się jednak nienaturalna skłonność do sztuki o intelektualnych ambicjach. Tak jak ogrodnikom belgijskim nie uda się wyhodować dobrych ananasów i powinni pozostać przy uprawie ziemniaków, podobnie malarze belgijscy powinni zrezygnować ze swych filozoficznych upodobań i skupić się na swym *métier*.

Przykładem podejścia do sztuki zgodnego z ideałem Wyzewy jest malarstwo Terlindena. Można mieć wątpliwości co do obiektywizmu tych pochwał, Terlinden bowiem był teściem Wyzewy. W każdym razie jego portret kobiety i wizerunek wiołonczelistki zatytułowany *Harmonie* to dzieła unaoczniające, że jedynym przedmiotem troski twórcy było poszukiwanie czystego piękna, czym Terlinden trudził się przez trzydzieści lat, nie zwracając uwagi na prądy, koterie i intrugi. „Wielokrotnie, jeśli dobrze pamiętam, uznanie, jakie okazywali mu koledzy, nie znalazło oddźwięku wśród publiczności; poza tym uwaga publiczności kieruje się ku tym twórcom, którzy bez wątpienia więcej wysiłku włożyli w jej zdobycie. Ale uznanie kolegów pozostaje. Wśród różnych form chwały p. Terlinden zdobył tylko tę, najmniej ze wszystkich poszukiwaną, ale najbardziej godną zazdrości: jego dziełem niezauważonym przez tłum nie może nie zachwycać się artysta”⁵⁵². To, że jego obrazy nie dają się zamknąć w ramach żadnego kierunku, świadczą także o ich wartości. Innymi godnymi uwagi obrazami Terlindena są jego pejzaże, które wytrzymują porównanie z obrazami francuskimi.

Ostatnia recenzja wystawy, zamieszczona w „Gazette des Beaux-Arts”, poświęcona była Salonom na Polach Elizejskich i na Polu Marsowym, które odbyły się w 1894 roku. Obie wystawy to świadectwo kompromitacji dwóch nurtów sztuki francuskiej, zachowawczego i nowoczesnego. Ani sztuka uważana powszechnie za akademicką nie wydała się krytykowi wystarczająco akademicka, ani sztuka wystawiona w Salonie Sztuki Wyzwolonej na Polu Marsowym nie była autentycznie nowoczesna. Do tego stopnia jeden i drugi Salon wydały mu się mało interesujące, że proponował traktowanie ich jako jednej i tej samej instytucji, posiadającej dwa oddziały. Istotną cechą Salonów paryskich stała się od niedawna ich międzynarodowość. Łączyła się ona jednak z brakiem jakichkolwiek kryteriów doboru wystawianych obrazów.

„Wszystkie kraje przysyłają tu w bezładzie swoje najnowsze dzieła. Nasze Salony nie są już Salonami, ale raczej czymś w rodzaju wielkich dorocznych targów, jakie odbywały się niegdyś w Lipsku, Frankfurcie czy Beaucaire-sur-le-Rhône. Będąc na Polu Marsowym czy Polach Elizejskich, w Salonie w Brukseli czy w Monachium, wszędzie można odnaleźć tę samą mieszaninę dzieł wszelakiej proveniencji”⁵⁵³.

guère aujourd'hui qui ne soient ou de prétentieux sermons ou de banals faits-divers. (de Wyzewa, 1903m, s. 358).

⁵⁵² *Plusieurs fois, si j'ai bon souvenir, l'estime de ses pères a failli attirer sur lui l'attention du public; et puis l'attention du public est allée à d'autres, qui, sans doute, avaient mis plus de soin à se la conquérir. Mais l'estime de ses pères lui est restée. Parmi les formes diverses de la gloire, M. ter Linden [sic!] n'en a obtenu qu'une, la moins recherchée de toutes, mais aussi la plus enviable: ignorée de la foule, son œuvre est de celles qu'un artiste ne peut s'empêcher de chérir.* (de Wyzewa, 1903m, s. 362).

⁵⁵³ *Tous les pays y envoient, pêle-mêle, leurs derniers produits. Nos Salons ne sont plus des Salons, mais plutôt quelque chose dans le genre de ces grandes foires annuelles qui se tenaient autrefois à Leipzig, à Francfort, ou à Beaucaire-sur-le-Rhône. Et qu'on aille au Champ-de-Mars ou aux*

Gdy zaraz potem pisał Wyzewa o coraz bardziej międzynarodowym charakterze wystawianej sztuki, to nie można w tym dostrzec pochwały. Zwłaszcza, że to umiędzynarodowienie polegało, jego zdaniem, na wzajemnym kopiowaniu swoich obrazów. Ironicznie stwierdzał, że krytycy będą mieli teraz ułatwione zadanie, zostaną bowiem zwolnieni z obowiązku zastanawiania się nad „geniuszem ras” (*génie de races*).

Omaiwane wystawy zaprezentowały szereg wartościowych obrazów, ale nie wniosły nic istotnie nowego. Można było, co prawda, dostrzec pewne „wspólne tendencje” (*tendances communes*) i „zbiorowe działania” (*mouvement collectif*), ale to nie zmieniło dominującego odczucia wtórności tej sztuki. Malarstwo europejskie już od pięćdziesięciu lat szuka wciąż czegoś nowego i właściwie żadna z jego obietnic (realizm, impresjonizm, malarstwo dekoracyjne Puvis de Chavannes’a, nowe malarstwo religijne zapoczątkowane przez Uhdego) dotychczas się nie spełniła. Wyzewa z upodobaniem rozwijał skrzydła paradoksu, pisząc, że tak jak średniowieczni mnisi Bouvard i Pécuchet, bohaterowie powieści Flauberta, współcześni malarze zmęczeni się ciągłym poszukiwaniem nowości i zajęli się kopiowaniem dawnych mistrzów.

„Zarówno na Polu Marsowym, jak i na Polach Elizejskich najciekawszymi obrazami są naśladownictwa, powiedziałbym, niemal kopie mistrzów klasycznych. Odnalazłem Corota, Théodore’a Rousseau, Chintreuil, Delacroix, Gainsborough, Davida, Chardina, Hedę, Franza Halsę, Rembrandta, Botticellego, aż do flamandzkich prekursorów Rubensa, którzy jeździli do Włoch uczyć się napinać mięśnie w tragicznych pozach. Oto nareszcie rozpocznie się nowa epoka malarstwa europejskiego, epoka naśladownictwa. Zasluga malarza nie będzie już więcej polegać na nowości środków, ale na pewności ich wizji i sprawności wykonania”⁵⁵⁴.

Pod tym obszernym wstępem dotyczącym oplakanej kondycji sztuki współczesnej nastąpiło wyliczenie dzieł interesujących, zasługujących na krótką wzmiankę. W sumie sytuacja malarstwa w podobny sposób uwarunkowana jest modą jak rynek kapeluszy, z których każdy w końcu znajduje swego nabywcę.

Modą, której przemijanie zauważył Wyzewa, było malarstwo dekoracyjne⁵⁵⁵. Krytyk wymienił plafon Léona Bonnata w l’Hôtel de Ville *Tryumf sztuki*, Victor Hugo *ofiarowujący swoją lirę Paryżowi* Puvis de Chavannes’a i *Esterel* Frédéric Montenarda⁵⁵⁶. Dalsza część recenzji zdaje się uświadamiać czytelnikowi brak jakichkolwiek kryteriów wyboru przy dokonywaniu selekcji obrazów przeznaczonych do wystawienia w Salonie. Nie sposób doczytać jej do końca jednym tchem, zwłaszcza że Wyzewa (może świadomie?) zrezygnował ze swego ironicznego, nieraz pełnego humoru stylu i wymieniał po kolei wszystkie pozycje w sposób beznamiętny, mający być może

Champs-Élysées, ou au Salon de Bruxelles ou à celui de Munich, partout on est assuré de retrouver le même mélange d'œuvres de toute provenance. (de Wyzewa, 1894a, s. 451).

⁵⁵⁴ *Au Champ-de-Mars comme aux Champs-Élysées, les peintures les plus intéressantes sont des imitations, je dirai presque des copies, de maîtres classiques. J’y ai retrouvé Corot, Théodore Rousseau, Chintreuil, Delacroix, Gainsborough, David, Chardin, Heda, Franz Hals, Rembrandt, Botticelli, et jusqu’à ces Flamands prédécesseurs de Rubens qui allaient apprendre en Italie à tordre de beaux muscles dans des attitudes tragiques. Voici que va enfin s’ouvrir pour la peinture européenne un âge nouveau, l’âge de l’imitation. Le mérite des peintres ne consistera plus dans la nouveauté de leurs procédés, mais dans la sûreté de leur vision et l’habileté de leur exécution.* (de Wyzewa, 1894a, s. 455).

⁵⁵⁵ Wielkimi propagatorami malarstwa dekoracyjnego byli między innymi Sâr Péladan i Albert Aurier. (Marlais, 1992, s. 141).

⁵⁵⁶ Frédéric Montenard (1849–1926) studiował pod kierunkiem Puvis de Chavannes’a. Malował pejzaże i sceny figuralne. Zajmował się także działalnością ilustratorską.

stanowić literacki odpowiednik uczucia nudy, jakie wywoływała ekspozycja. Dobrze zostały ocenione *Ogród* Alix d'Anethan, *Lavandière* Antoine'a Héberta, *Niewinność* Adolphe'a-Williamsa Bouguereau, *Popierście młodej kobiety* Jeana-Jacques'a Hennera, *Chrystus w ogrodzie Getsemane* i *Portret pani Bartet* Dagnan-Bouvereta, *Ciepła dłoń* Ferdinanda Roybeta, *Puritains et cavaliers* Henriego Pille'a, *Młoda matka* i *Exodus* Alfreda Rolla, *Dziewczynka nad brzegiem morza* Petera Severina Krøjera, *Wieśniak* Eugène'a (?) Burnanda⁵⁵⁷. W końcu wymienieni zostali także Whistler, Antoine Vollon (*Widok Marsylii*) i James Guthrie (*Portret mężczyzny*). Jako rokujący duże nadzieje na przyszłość zostali wskazani malarze belgijscy: Albert Baertsoen, William Degouve de Nuncques, Gustave Den Duyts, Henri Ottevaere, Théodore Verstraete, Villaert [sic!], Émile Claus⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Alix d'Anethan (1848-1921) studiowała u Émile'a Charlesa Wautersa, Alfreda Stevensa i Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Działała głównie we Francji. Jej pracownia była miejscem spotkań grupy malarzy, tworzących pod wpływem Edgara Degas i Alfreda Stevensa. Malowała portrety, obrazy rodzajowe, religijne, alegoryczne. Zajmowała się także dekoracją monumentalną. Camille Lemonnier chwalił delikatność jej pędzla jak również wyjątkowe wyczucie stylu.

Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929), jeden z najbardziej popularnych przedstawicieli Salonowego naturalizmu. Studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem Alexandre'a Cabanela i Jeana-Léona Gérôme'a. W 1878 roku wraz z przyjacielem Gustave'em Courtois przeniósł się na prowincję do Franche-Comté, gdzie poświęcił się malarstwu rodzajowemu. Zajmował się także fotografią, którą wykorzystywał w pracy nad swymi obrazami, takimi jak *fonte u wodopoju*. Po 1885 roku rozpoczął malować obrazy przedstawiające życie i folklor Bretanii. W latach dziewięćdziesiątych zajął się portretem i tematyką religijno-mistyczną. Był odznaczony orderem kawalerskim Legii Honorowej, a w roku 1900 został członkiem Instytutu Francuskiego.

Ferdinand Roybet (1840-1920) studiował grafikę w École des Beaux-Arts w Lyonie, ale poświęcił się malarstwu. Po osiedleniu się w Paryżu w 1864 roku malował obrazy historyczne przedstawiające sceny z czasów średniowiecza i renesansu. Wpływ na niego wywarli Théodule Ribot i Antoine Vollon, a także malarstwo realistyczne. Po podróży do Algierii wybierał tematy orientalne. W latach siedemdziesiątych XIX wieku jego malarstwo zbliżyło się do północnoeuropejskiego malarstwa siedemnastowiecznego. Pod wpływem handlarzy dzieł sztuki, dla których pracował, większość swej energii poświęcał na wykonywanie powierzchniowo traktowanych prac na sprzedaż, kosztem udziału w Salonie.

Charles Henri Pille (1844-1897), malarz, ilustrator i grafik. Studiował pod kierunkiem Félix'a-Josepha Barriasa. Malował portrety i sceny rodzajowe.

Alfred Philippe Roll (1846-1919) był uczniem Henriego-Josepha Harpignies'a, Jeana-Léona Gérôme'a i Léona Bonnata. Wcześniej znalazł się pod wpływem malarstwa plenerystycznego. W latach osiemdziesiątych XIX wieku malował naturalistyczne sceny z życia robotników. Był także autorem wielu portretów postaci z francuskiego życia politycznego. Zajmował się dekoracją monumentalną. Był jednym z założycieli Société Nationale de Beaux-Arts i jego przewodniczącym od 1905 roku.

Prawdopodobnie Eugène Burnand (1850-1921) lub jego brat Daniel.

⁵⁵⁸ Albert Baertsoen (1866-1922), belgijski malarz i grafik. Studiował w Akademii w Gandawie pod kierunkiem Jeana Delvina i Gustave'a Den Duytsa. Debiutował w 1886 roku na wystawie towarzystwa L'Essor w Brukseli. Był przyjacielem Émile'a Clausa. Malował głównie pejzaże i widoki morskie utrzymane w tonacjach szarości i zieleni, charakteryzujące się delikatnością pędzla.

William Degouve de Nuncques (1867-1935) był samoukiem, dzielił pracownię z Janem Tooropem, mieszkał wspólnie z Henrym De Groux. Jego oniryczne pejzaże mają wiele wspólnego z poezją belgijskich symbolistów. Był członkiem Les XX, wystawiał w Association de la Libre Esthétique. Oprócz obrazów olejnych tworzył także bardzo interesujące pastele.

Gustave Den Duyts (1850-1897) malował martwe natury, nastrojowe pejzaże, zwykle o zmiernym, widoki miejskie i wiejskie, zajmował się również grafiką. Jego obrazy były krytykowane za „brudny” wygląd.

Henri Ottevaere (1870-1944) jako jedenastoletni chłopiec został uczniem Jean-François Portaela w Académie Royale des Beaux-Arts w Brukseli. Jednym z jego późniejszych nauczycieli był także Xavière Mellery. Wystawiał z grupą Vorwaerts. Pod wpływem Péladana zaczął malować obrazy symbolistyczne, brał udział w wystawach Salon de la Rose + Croix, był członkiem grupy Pour l'Art. Malował wówczas dużych rozmiarów tryptyki o epickim charakterze. Po okresie symbolistycznym większy wpływ wywarł na jego twórczość impresjonizm, a tematem jego obrazów stała się natura. Malował wówczas pejzaże, widoki morskie, portrety i martwe natury.

Za szczególnie nieudane Wyzewa uznał pejzaże artystów, którzy wcześniej dali się poznać z lepszych obrazów: Jules'a Bretona, Henriego-Josepha Harpignies'a⁵⁵⁹, Desgoffe'a⁵⁶⁰, Hippolyte'a Flandrina, François-Louis Français'go, Edmonda-Charles'a Yona⁵⁶¹, Pierre'a Emmanuela Damoye'a⁵⁶², Eugène'a Dauphina⁵⁶³, Hendrika Willema Mesdaga i Jeana-Charles'a Cazina⁵⁶⁴. Również portret pędzla Antonia de la Gandary⁵⁶⁵, wydał się Wyzewie dziełem całkiem nieudanym, w przeciwieństwie do jego martwej natury.

W drugiej części recenzji, poświęconej rzeźbie i sztukom graficznym, ponownie radykalnie skrytykował malarstwo współczesne:

„Opowiedziałem kiedy indziej o smutnych losach malarstwa w naszym stuleciu. Stawiając sobie zbyt wysokie cele i aspirując do nie wiem jakich nadnaturalnych zdolności, malarstwo straciło, jedną po drugiej, wszystkie swe dawne zalety. Naprawdę przestało być sztuką, bo nie ma sztuki bez *métier*, a tego nie ma bez pewnych tradycji, łączących dzieło z tymi wszystkimi, które je poprzedziły. Bóg wie, czym są dzisiejsze obrazy! Gotów jestem uwierzyć, że są to rzeczy wspaniałe, ale na pewno nie jest to malarstwo! Umieście je w muzeum, w którym znajduje się malarstwo, umieście je nawet w Luwrze w sali bolończyków, przecież uważa się, że ci nieszczęśni bolończycy są zakałą naszego Muzeum: zobaczycie, że to malarstwo natychmiast spłowieje,

Théodore Verstraete (1850-1907) był uczniem Jacoba Jacobsa w Akademii w Anvers. Malował sceny rodzajowe, pejzaże i widoki morskie. Zajmował się także grafiką. Jego utrzymane w szarej tonacji realistyczne obrazy swą głęboką wymową moralną zbliżają się do prac Milleta. W niektórych z nich można dostrzec wpływ impresjonizmu. Był jednym z założycieli Les XX w Brukseli w 1883 i Les XIII w Anvers w 1891.

Prawdopodobnie jeden z trzech braci, Arthur, Ferdinand lub Raphaël Robert Willaert.

Émile Claus (1849-1924) studiował w Koninklijke Academie voor Schone Kunsten w Antwerpii pod kierunkiem Nicaise De Keysera i Jacoba Jacobsa. W latach 1889-1892 przebywał w Paryżu, gdzie spotykał się z Andersem Zornem i Henrim Le Sidanerem. Jego styl zbliżył się wówczas do impresjonizmu. Był założycielem wielu belgijskich ugrupowań artystycznych: Les XIII, Vie et Lumière, Société de L'Art Contemporain. Działał w Les XX i Association de la Libre Esthétique.

⁵⁵⁹ Henri-Joseph Harpignies (1819-1916) pracował początkowo w hucie i cukrowni należących do jego rodziny. W 1846 rozpoczął naukę malarstwa u pejzażysty Jeana-Alexandre'a Acharda w Paryżu. Podróże po Włoszech dostarczyły bodźca do zajęcia się pejzażem. Debiutował w Salonie w 1853 roku widokami Capri. W ciągu swej długiej kariery artystycznej hołdował dość tradycyjnemu naturalizmowi pod wpływem szkoły Barbizon.

⁵⁶⁰ Mógł to być Blaise-Alexandre Desgoffe (1830-1901) albo jego syn Jules (1864-?).

⁵⁶¹ Edmond Charles Yon (1836 lub 1841-1897), grafik i pejzażysta. Współpracował z „Le Monde Illustré”, „L'Illustration”, „L'Art”. Malował nastrojowe pejzaże z okolic Paryża.

⁵⁶² Pierre Emmanuel Damoye (1847-1916) studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem Léona Bonnata. Wpływ na jego malarstwo wywarła szkoła Barbizon, uczył się także w Académie Julien pod kierunkiem Adolphe'a-William Bouguereau. W jego ekлекtycznych pejzażach można dostrzec pewien wpływ impresjonizmu.

⁵⁶³ Eugène-Baptistin-Émile Dauphin (1857-1930) uczył się malarstwa w Tulonie u Vincenta Courdouana, a następnie w Paryżu u Henriego Gervexa i Ferdinanda Humberta. Malował pejzaże, widoki morskie i martwe natury. Zajmował się dekoracją monumentalną w Tulonie i w Paryżu (*Gare de Lyon*).

⁵⁶⁴ Stanislas-Henri-Jean-Charles Cazin (1841-1901), malarz i twórca ceramiki. Już w 1863 roku zaprezentował pierwszy obraz *Wspomnienia wydm w Wissant* w Salon des Refusés. Uczył się w École Gratuite de Dessin pod kierunkiem Horace'a Lecoq'a de Boisbaudran, w Szkole przyjął się z takimi artystami jak Alphonse Legros, Théodul Ribot, Henri Fantin-Latour i Léon Lhermitte. W 1871 roku przeniósł się do Anglii i zajął ceramiką. W stonowanych pejzażach Cazina widać wpływ malarstwa Puvis de Chavannes'a. W 1882 roku otrzymał order Legii Honorowej, a w 1900 Grand Prix na Wystawie Światowej.

⁵⁶⁵ Antonio de la Gandara (1862-1917), malarz, rysownik i grafik pochodzenia hiszpańskiego, działający w Paryżu. Studiował w latach 1876-1881 u Jeana-Léona Gérôme'a. Malował głównie portrety utrzymane w niemal monochromatycznej tonacji, a także obrazy rodzajowe. Był sekretarzem Roberta Montesquiou de Fézensac, arystokraty, który stał się pierwowzorem wielu postaci literackich, między innymi des Esseintes w *À rebours* Huysmansa i Roberta de Saint-Loup w powieści Prousta.

zgaśnie, znacznie czynić najbardziej desperackie próby opuszczenia tego towarzystwa. Zauważcie, że to, co braliście za barwę, było barwą fałszywą, a to, co wydawało się rysunkiem, było jedynie jego pozorem⁵⁶⁶.

Wyzewa nie zajmował się zwykle rzeźbą. Ale uczynił to w zamieszczonej w „Gazette de Beaux-Arts” recenzji Salonu w 1894 roku⁵⁶⁷. Pisał z ironią, że rzeźby wyrosły zamiast drzew i kwiatów na parterze Palais des Beaux-Arts⁵⁶⁸. Ironią jest także podsyta również dwuznaczna pochwała.

„Nie trzeba przed nią wpaść w podziw, ani usiłować zgłębić jej sensu, ani nawet zmuszać się do entuzjazmu; wystarczy po prostu patrzeć, cieszyć oczy spektaklem wdzięcznych kształtów i pięknych gestów, podczas gdy malarze dzisiejsi z całych sił starają się nas zmęczyć — sądząc, że będą lepsi o tyle, o ile więcej wysiłku nam przysporzą — rzeźbiarze nadal pozwalają nam odpoczywać. Stąd bierze się nasza skłonność do lekceważenia ich na początku naszego życia, to jest wówczas, gdy poszukujemy w sztuce tysiąca rzeczy, które nie są w najmniejszym stopniu sztuką; gdy z kolei jesteśmy nasyćeni głębokimi ideami, subtelnymi symbolami, wszystkimi tego rodzaju błahostkami, gdy doszliśmy już do wniosku, że najnowsze idee nie są niczym innym niż starymi głupstwami, wówczas oczy nasze otwierają się, domagamy się sztuki, która przyniesie nam spokój i wtedy rzeźba odzyskuje prawo do naszego serca⁵⁶⁹.

Największą zaletą rzeźby było to, że nadal pozostawała bardziej *métier* niż sztuką. Dlatego między Germainem Pilonem a Denysem Puechem⁵⁷⁰ istniał nadal bardzo silny związek: „Tego rodzaju, że podczas gdy malarze, poeci, muzycy, zmęczywszy się szukaniem przez pięćdziesiąt lat nowych form, są dziś zmuszeni na powrót naśladować

⁵⁶⁶ *J'ai raconté l'autre jour les tristes aventures de la peinture dans notre siècle. Pour avoir visé trop haut et prétendu à je ne sais quelle portée surnaturelle, la peinture a perdu, l'une après l'autre, toutes ses qualités d'autrefois. Elle a vraiment cessé d'être un art, car il n'y a point d'art sans métier, et il n'y en a point sans de certaines traditions, qui rattachent telle œuvre à toutes celles qui l'ont précédée. Dieu sait que sont les tableaux d'à présent! Je suis prêt à croire que ce sont des choses magnifiques, mais, pour être de la peinture, non, ils n'en sont pas. Mettez-les dans un musée où il y a de la peinture, mettez-les au Louvre dans la salle des Bolonais, puisque décidément il est convenu que ces malheureux Bolonais sont l'opprobre de notre Musée: vous verrez cette peinture aussitôt déteindre, se brouiller, faire les efforts les plus désespérés pour s'en aller d'un tel voisinage. Vous vous apercevrez que ce que vous y prenez pour la couleur n'était que de fausse couleur, et que ce qui vous paraissait du dessin n'était que simulacre de dessin.* (de Wyzewa, 1894a, s. 26).

⁵⁶⁷ (de Wyzewa, 1894a, s. 4).

⁵⁶⁸ Katalog zorganizowanej w 1999 i 2000 roku wystawy *Art at the Crossroads: 1900* zawiera dużą reprodukcję widoku ekspozycji rzeźb na Wystawie Światowej w 1900 roku w Paryżu. Ten sposób ekspozycji był typowy dla wystaw dziewiętnastowiecznych.

⁵⁶⁹ *Nous n'aurons plus, devant elle, ni à nous étonner, ni à deviner, ni même à nous entraîner à l'enthousiasme; mais simplement à regarder, à divertir nos yeux par le spectacle de formes gracieuses et de belles attitudes, tandis que les peintres d'à présent s'ingénient à nous fatiguer, — croyant s'élever d'autant plus qu'ils nous imposent plus d'efforts, — les sculpteurs continuent à nous reposer. De là vient que nous sommes enclins à les dédaigner au début de notre vie, et lorsque nous cherchons encore dans l'art mille choses qui ne sont point l'art même; mais quand ensuite nous sommes saturés d'idées profondes, de symboles subtils, de toutes ces vanités, quand nous avons reconnu que les pensées les plus neuves ne sont encore que de vieilles sottises, alors nos yeux se rouvrent, nous réclamons un art qui nous laisse tranquilles, et c'est alors que la sculpture reprend ses droits sur nos cœurs.* (de Wyzewa, 1894a, s. 26).

⁵⁷⁰ Denys Pierre Puech (1854-1942) studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem François Jouffroya, Henriego Chapu i Alexandre'a Falguière'a. W 1884 roku zdobył Prix de Rome. Wystawiał w Salonie Société des Artistes Français. Współpracował z manufakturą w Sèvres. W 1905 roku został członkiem Instytutu Francuskiego. W latach 1921-1933 dyrektorem Villi Medici w Rzymie. Tworzył mało oryginalne kompozycje alegoryczne, był także autorem popiersi wielu znanych postaci.

dawne formy i tworzą nieudolnie, z lękiem i niepewnością, które długo jeszcze będą szkodzić pięknu ich dzieł, rzeźbiarze korzystają z dobrodziejstw odwiecznej rezygnacji, mądroj i szlachetnej. Nigdy nie obawiali się naśladownictwa, stosowania form i stylów, które wystarczały ich poprzednikom. Dziś mają formy, styl i nie zapomnieli, jak robić z nich użytek. Stąd uczucie ulgi i pociechy, którym nas obdarzają, gdy wychodząc z sal malarstwa, podążamy do nich; i dlatego z roku na rok stają się nam drożsi, w miarę jak coraz bardziej nas męczą bezowocne poszukiwania, próżne wysiłki, ekscentryczne gesty malarzy.

Nie wspomnę o tym, że w Salonie rzeźby mamy do czynienia z naszymi rodakami, którzy myślą, czują i żyją tak jak my. Właśnie dlatego, że jest sztuką tradycji, rzeźba może istnieć tylko w kraju, w którym od wieków istniała bez przerwy. Jest to sztuka, która zawiera w sobie element instynktu i dziedziczenia, tak jak to działo się niegdyś we wszystkich innych *métiers*. Cudzoziemiec mógłby poznać wszystkie reguły kamieniarstwa i stosować je z pasją; ale będzie mu czegoś brakować, by stał się dobrym rzeźbiarzem, czegoś, co jest we krwi i czego nie można się nauczyć. Nie ma, nie może być rzeźby poza Francją⁵⁷¹.

Toteż rzeźbiarze z innych krajów, wystawiający w Salonie, zostali poddani surowemu osądowi. Włochów oskarżył o czerpanie z jakiejś dziwnej tradycji, która każe im „poświęcać piękno i prawdę form na rzecz efektu ekspresyjnego” (*sacrifier la beauté et la vérité des formes à leurs effet expressif*). Niemcy, choć w średnio-wieczu mieli doskonałych rzeźbiarzy, którzy tworzyli „rzeźbę szlachetną, obdarzoną najsilniejszą ekspresją, jaką kiedykolwiek udało się osiągnąć” (*une sculpture forte et noble, la plus expressive, je crois, qu'il y ait eue jamais*), nie przedstawili dzieł interesujących. Ostatnim dobrym niemieckim rzeźbiarzem był według Wyzewy Reinhold Begas. Wśród rzeźbiarzy francuskich wyróżniał się Denys Pierre Puech, autor alegorii Sekwany: „[...] na pierwszym miejscu pochwalilibym p. Puecha za delikatny i subtelny wdzięk, za błogość, lekkość, kunsztowną prostotę tej białej postaci kobiecej, która jest, moim zdaniem, najlepszym przykładem rzeźby w całym Salonie”⁵⁷².

Pisząc o innych rzeźbiarzach, Wyzewa ograniczał się właściwie tylko do krótkich wzmianek, podobnie jak w części poświęconej malarstwu. Tu w jeszcze większym

⁵⁷¹ *De telle sorte que, tandis que les peintres, les poètes, les musiciens, après s'être épuisés durant cinquante ans à chercher des formes nouvelles, sont aujourd'hui forcés de revenir à l'imitation de formes d'autrefois, et le font avec une gaucherie, une timidité, une incertitude qui nuiront longtemps encore à la beauté de leurs ouvrages, les sculpteurs recueillent le bénéfice de leur sage et noble résignation séculaire. Jamais ils n'ont craint d'imiter, de reprendre les formes et le style qui avaient suffi à leurs prédécesseurs. Aujourd'hui ils ont des formes, un style, et ils n'ont point oublié le moyen de s'en servir. De là ce sentiment de soulagement et de consolation qu'ils nous font éprouver lorsque, au sortir des salles de peinture, nous parvenons près d'eux; de là vient que d'année en année, ils nous deviennent plus chers, à mesure que nous nous fatiguons davantage des tâtonnements sans résultat, de vaines agitations, des excentricités périodiques des peintres.*

Sans compter que nous avons affaire, au Salon de Sculpture, à des hommes de notre pays, qui pensent, sentent, et vivent comme nous. Car, précisément parce qu'elle est un art de tradition, la sculpture ne peut exister que dans un pays où depuis des siècles elle a existé sans arrêt. C'est un art qui compte un élément d'instinct et d'hérédité, comme c'était le cas jadis pour tous les arts et tous les métiers. Un étranger aurait beau connaître toutes les règles de la statuaire, et s'appliquer avec passion à les utiliser: quelque chose lui manquerait encore pour être un bon sculpteur, quelque chose qui est dans le sang et ne s'apprend pas. Il n'y a, il ne peut y avoir de sculpture qu'en France. (de Wyzewa, 1894a, s. 28).

⁵⁷² [...] *en premier lieu, je vanterai M. Puech, pour la grâce délicate et subtile, pour la douceur, la légèreté, la simplicité savante de cette blanche figure de femme qui est, à mon avis, le meilleur morceau de sculpture de tout le Salon.* (de Wyzewa, 1894a, s. 30).

stopniu dawał wyraz swemu nowemu konserwatyzmowi. Choć wspominał artystów, którzy usiłowali ożywić akademickie wzorce, nie uważał ich prac za udane. Jedynie rzeźba Camille Claudel zyskała pewne jego uznanie. „Z trudem mógłbym wam wymienić z punktu kilku dobrych rzeźbiarzy, którzy zamiast po prostu naśladować swoich współczesnych kolegów, cofają się w przeszłość po to, by znaleźć swych mistrzów. [...] podobnie także panna Claudel, która zawarła w popiersiu dziewczynki coś z niezwykłej i złośliwej słodyczy Mina da Fiesole”⁵⁷³.

O pracy Bourdelle'a wspominał jedynie, że przypomina Goujona. W twórczości George'a Barnarda⁵⁷⁴ i Ville Valgre⁵⁷⁵ widział zagrożenie dla dalszego rozwoju sztuki. Co do Constantina Meuniera, sądził, że lepiej zrobiłby on biorąc jako modelki młode dziewczęta, a nie górników. Rzeźby Alberta Bartholomégo⁵⁷⁶ budziły zdziwienie niezwykłością wyrazu i wykończenia.

Wyzewa, choć interesował się żywo grafiką i rysunkiem, które kolekcjonował z dużym zapałem, tylko w recenzji Salonu z 1894 roku poświęcił im więcej uwagi, być może, zaniepokojony ich przyszłością.

„[...] grafika jest jak te młode dziewczęta, którym grozi gruźlica, i które patrzą na życie oczami coraz bardziej błyszczącymi i łagodnymi, w miarę jak wysycha w nich jego źródło. Przez czterysta lat grafika była najbardziej znaną, najbliższą i najużyteczniejszą ze sztuk, dziś, wypierana przez fotografię w większości swych zastosowań, jest tylko sztuką służącą przyjemności i zbytkowi, oczekująca aż w przyszłym wieku spotka ją ten sam los, który niegdyś zgotowała miniaturstwu. [...] wydaje mi się, że właśnie graficy z roku na rok odnoszą się do swej profesji z coraz gorętszą miłością, miłością, w której łagodność miesza się nieco ze współczuciem. Wszyscy przynajmniej starają się dążyć do doskonałości: nie ma w Salonie nikogo, kto nie zasłużyłby na to, by zostać wymienionym ze względu na poświęcenie, uczciwość, wiarę w swą sztukę”⁵⁷⁷.

⁵⁷³ *Et c'est à peine si je pourrai vous nommer en courant quelques bons sculpteurs qui, au lieu d'imiter simplement leurs confrères d'à présent, sont remontés dans le passé pour choisir des maîtres. [...] ainsi encore Mlle Claudel, qui a mis dans un buste de petite fille quelque chose de douceur ingénieuse et malicieuse de Mino da Fiésole.* (de Wyzewa, 1894a, s. 34).

⁵⁷⁴ George Grey Barnard (1863–1938), amerykański rzeźbiarz i kolekcjoner. Studiował rzeźbę w Art Institute of Chicago School i od 1883 roku w École des Beaux-Arts w Paryżu pod kierunkiem Pierre'a-Jules'a Cavaliere'a. Istotne znaczenie dla jego kariery miało spotkanie Alfreda Clarka, bogatego kolekcjonera amerykańskiego, który zaczął kupować rzeźby Barnarda. Silny wpływ na jego styl wywarł Auguste Rodin. Kolekcja sztuki średniowiecznej, zgromadzona przez Barnarda we Francji, stała się podstawą muzeum Cloisters w Nowym Jorku, zbudowanego w należącej do niego posiadłości.

⁵⁷⁵ Ville (właśc. Carl Wilhelm) Valgren (1855–1940) studiował rzeźbę pod kierunkiem Carla Eneasa Sjöstranda w Helsinkach i Pierre'a-Jules'a Cavaliere'a w École des Beaux-Arts w Paryżu. Początkowo tworzył rzeźby realistyczne, po roku 1885 zwrócił się w stronę symbolizmu. Wystawiane w Salon de la Rose + Croix rzeźby w mniejszej skali i *objets d'art* wykonał już w stylu secesji. Inspiracje do nich czerpał z natury. Po 1900 roku wykonał szereg rzeźb nagrobnych w Rosji i Finlandii.

⁵⁷⁶ Albert Bartholomé (1848–1928) po studiach prawniczych jako internowany w czasie wojny francusko-pruskiej rozpoczął studia malarskie w École des Beaux-Arts w Genewie. Jego obrazy zyskały przychylną ocenę Jorisa-Karla Huysmansa. Za namową swego przyjaciela Edgara Degas wyrzeźbił nagrobek żony, której śmierć utraciła go w depresję. W latach 1889–1899 pracował nad *Pomnikiem Zmarłych* na cmentarzu Père Lachaise. Rzeźbił także maski portretowe i akty. Był jednym z założycieli Société Nationale des Beaux-Arts i jego późniejszym wiceprzewodniczącym, a później przewodniczącym.

⁵⁷⁷ [...] *la gravure est comme ces jeunes filles que guette la phthisie, et qui ouvrent sur la vie des yeux plus brillants et plus doux à mesure que la source de vie se tarit en elles. Durant quatre cents ans la gravure a été le plus familier, le plus intime, le plus utile de tous les arts : aujourd'hui, remplacée par la photographie dans la plupart de ses emplois, elle n'est plus qu'un art d'agrément et de luxe, en attendant qu'elle subisse, au siècle prochain, le sort qu'elle-même a fait subir jadis*

Henri Fantin-Latour, Whistler i Eugène Carrière zostali wymienieni na pierwszym miejscu. „Sceny religijne i mitologiczne p. Fantin-Latoura w tegorocznym Salonie Grafiki są doskonałym przykładem sztuki mistrzowskiej i szlachetnej, obdarzającej poezją najbardziej pospolite chwytły tego rzemiosła. Jak bardzo litografia przewyższa malarstwo w wyrażaniu marzeń sennych! Oddaje ich wdzięk tak niestały i fantastyczny, wdzięk prawdziwie muzyczny! Rzeczywiście jest to sztuka, która najbardziej odpowiada malarzowi-muzykowi. Pan Whistler nie jest muzykiem, ale wizjonerem obdarzonym ciekawością najsztudniejszą i zdolnościami najbardziej różnorodnymi, z jakimi kiedykolwiek artysta witał spektakl rzeczy. Jego litografie są popisem wielkich zdolności. Nie znam innych, bardziej impresjonistycznych. Można by wręcz powiedzieć, że to zapiski poczynione w pośpiechu przez Japończyka, ale Japończyka, który został zainspirowany przez Rembrandta i naszych mistrzów klasycznych. Pan Carrière wystawił trzy oryginalne litografie, wykonane ze zwykłym u niego zaangażowaniem i powagą. Wykazują one te same cechy, jakimi odznacza się jego malarstwo; być może są one bardziej na miejscu w jego litografiach, które łatwiej niż malarstwo przystosowują się do braku barw”⁵⁷⁸.

Dalej wymienieni zostali bez komentarza inni mniej znani artyści, których prace wzbudziły zainteresowanie recenzenta. Najciekawsze w tej grupie prace to *Biblis Jondeta*⁵⁷⁹ i *W Irlandii Renouarda*⁵⁸⁰. Cała strona została poświęcona grafice reprodukcyjnej, spośród której wiele prezentowanych rycin znalazło się w „Gazette des Beaux-Arts”. Największe wrażenie zrobił *Portret pani Jarre Prudhona*, litografowany przez Pirodona. Wymieniony został także Feliks Jasiński.

Bez entuzjazmu Wyzewa wspominał miniatury i rysunki. Uwagę jego przykuły dwie prace: „*Troglodyta* p. Erlera jest ciekawym przykładem nowego stylu przyjętego w Niemczech przez grupę młodych malarzy pod bezpośrednim wpływem Böcklina i Klingera, których nazwiska są już znane czytelnikom „Gazette”. Ujęła mnie odwaga i elegancją barw akwarela *Rafaele* artysty belgijskiego p. Marcette’a. Wyobrażam sobie, że p. Marcette wiele ćwiczył Turnera i trochę także naszego drogiego Chintreuila, który był tysiąc razy bardziej malarzem i tysiąc razy bardziej poetą niż Turner, nie potrafił tylko sprawić, by go ceniono”⁵⁸¹.

à l'enluminure. [...] je sens que les graveurs, en particulier, d'année en année apportent à leur métier un amour plus ardent, un amour où la tendresse se mêle déjà d'un peu de compassion. Tous, du moins s'ingénient à bien faire: il n'y en a pas un qui ne mériterait d'être cité pour son zèle, sa probité, sa foi dans son art. (de Wyzewa, 1894a, s. 37-38).

⁵⁷⁸ *Les scènes religieuses et mythologiques de M. Fantin-Latour, au Salon de Gravure de cette année, sont modèle parfait d'un art savant et noble, rehaussant de poésie les artifices les plus communs du métier. Combien, pour l'expression de ces scènes de rêve, combien la lithographie est supérieure à la peinture même! Elle leur prête un charme si mobile et si fantastique, un vrai charme de musique! Et c'était bien l'art qui convenait à un peintre-musicien. M. Whistler, lui, n'est pas un musicien, mais un visionnaire, avec la curiosité la plus subtile, et l'adresse la plus variée qu'ait jamais apportées un artiste au spectacle des choses. Ses lithographies sont des tours de force. Je n'en connais pas de plus impressionistes. On dirait des notes prises en passant par un Japonais, mais par un Japonais tout inspiré de Rembrandt et de nos maîtres classiques. M. Carrière a exposé trois lithographies originales, où il a mis son application et son sérieux ordinaires. Il y a mis aussi les mêmes qualités artistiques qu'il met dans sa peinture; et peut-être sont-elles mieux à leur place dans la lithographie, qui s'accommode plus aisément que la peinture du manque de couleur.* (de Wyzewa, 1894a, s. 38).

⁵⁷⁹ Nie udało się odnaleźć artysty o tym nazwisku.

⁵⁸⁰ Prawdopodobnie Charles-Paul Renouard (1845-1924), francuski malarz, rytownik i ilustrator.

⁵⁸¹ *Le Troglodyte de M. Erler est un spécimen intéressant de la manière nouvellement adoptée en Allemagne par tout un groupe de jeunes peintres, sous l'influence directe de MM. Bœcklin et Klinger,*

Krytyczne artykuły Wyzewy, stanowiące sprawozdania z bieżących wystaw, niewiele różniły się pod względem stylu od recenzji innych autorów. Z powodu ogromnej liczby prezentowanych w Salonach obrazów niewiele w nich było miejsca na dogłębną analizę, nie sposób natomiast odmówić Wyzewie umiejętności ujęcia charakteru dzieła w kilku słowach⁵⁸². Nie zaspokajało to jego ambicji. Czytając te monotonne raporty, można odczuć rosnące znużenie obowiązkiem relacjonowania wystaw, które jawiły mu się jako coraz nudniejsze spektakle. Dowcip, ironia, zwykle zaprawione dużą dozą złośliwości, miały zatrzymać uwagę czytelnika, dla którego personalne rozgrywki i intrzygi były zapewne bardziej interesujące niż różnice pomiędzy programami artystycznymi. Jednak nawet teraz, czytając te niekończące się listy nazwisk, które niewiele mówiły także jego współczesnym, można zdać sobie sprawę z niechęci Wyzewy do opowiedzenia się po stronie jakiegokolwiek ugrupowania artystycznego. Lepszą możliwość zorientowania się w jego hierarchii artystycznych wartości dają artykuły, które poświęcił wybranym artystom.

Artyści nowocześni

Trudno znaleźć wspólny mianownik dla dzieł, uznanych przez Wyzewę za godne uwagi. Na pewno nie udałoby się wyjaśnić jego wyborów estetycznych chęcią wspierania wybranych kierunków artystycznych. Pokrewieństwo idei sztuki wagneriańskiej ze sztuką symbolistyczną nie oznaczało wcale, że dzieła symbolistów były Wyzewie najbliższe. Ta niechęć do podporządkowywania się jakiegokolwiek orientacji estetycznej wynikała z programowego indywidualizmu Wyzewy, który łączył się z jego konserwatywnymi przekonaniami. Konserwatyzm ten nie prowadził jednak do preferowania sztuki akademickiej. Już w pierwszym tekście poświęconym malarstwu wagneriańskiemu Wyzewa pisał, że sztuka może i powinna przekazywać zarówno wrażenia, jak i emocje. Obie te formy Wyższego Realizmu (*Réalisme supérieur*) uznał za tak samo uprawnione⁵⁸³.

Artystą, który potrafił połączyć w swoich dziełach oba te cele i który najwcześniej przykuł uwagę krytyka, był Henri Fantin-Latour⁵⁸⁴. Rozpoczął swą karierę jako jeden z impresjonistów po to, by oddać się przekładaniu na język malarstwa muzycznych obrazów zawartych w operach Wagnera.

„P. Fantin-Latour pocieszył nas w kłopotcie; jest on przede wszystkim świadomym wagnerzystą, zna, wielbi i czci Mistrza. Ale ma tę zwłaszcza najwyższą zasługę, że tylko on dzisiaj całkowicie zrozumiał podwójne zadanie, jakie może spełnić malarz:

dont le noms sont désormais famliers aux lecteurs de „La Gazette”. Une aquarelle d'un artiste belge, M. Marcette: la Rafaele, m'a séduit par la hardiesse et l'élégance de sa couleur. J'imagine que M. Marcette a beaucoup pratiqué Turner, et un peu aussi notre cher Chintreuil, qui fut mille fois plus peintre et mille fois plus poète que Turner, et ignore seulement l'art de se faire valoir. (de Wyzewa, 1894a, s. 41).

Fritz Erler (1868–1940), malarz, ilustrator, projektant wnętrz, studiował w Kunstschule we Wrocławiu u Alberta Bräuera i w Académie Julien w Paryżu (1892–1894), od 1895 roku pracował w Monachium. Fascynował się germańskimi legendami.

Alexandre Marcette (1853–1929), malarz, studiował w Akademii w Brukseli u Jeana-François Portaelsa i Constantina Meuniera. Należał do grupy L'Essor. Malował sceny rodzajowe, martwe natury, pejzaże i widoki morskie. Bywał porównywany z Turnerem.

⁵⁸² Por. (Marlais, 1987, s. 130).

⁵⁸³ (de Wyzewa, 1885c, s. 154).

⁵⁸⁴ Patrz też s. 85 i 117.

w swych dużych obrazach, z których każdy jest świadectwem nowego zwycięstwa, odtwarza, dokładniej i w pełniejszy sposób niż inni, obiektywne, rzeczywiste i pełne życie form. We wspaniałych rysunkach pisze poemat emocji plastycznej, przekazując duszom za pomocą fantazyjnej kombinacji linii i barw emocje dziwnie błogie i pozbawione żaru"⁵⁸⁵.

Wyzewa wymienił litografię *Córy Renu* i obraz *Hołd dla muzyka*, nie czyniąc żadnej różnicy między dziełem na papierze, wykonanym techniką uważaną za mniej wartościową niż malarstwo, a obrazem olejnym. W obu tych pracach dostrzegł w doskonały sposób wyrażone emocje, i to emocje niecodzienne. W pierwszej z nich radość i lęk zarazem (*cela dit une gaieté où est comme une peur*)⁵⁸⁶, w drugiej uczucia, jakie wywołała niezwykła muzyka. Jego zasługa polegała nie tylko na „wzuciu się” i oddaniu uczucia w sposób nieświadomiony, ale również na wierności teorii sztuki wagneriańskiej.

Artykuł poświęcony Eugène'owi Boudinowi został napisany z okazji wystawy jego prac w galerii Durand Ruela. Obok portretu Jacques'a-Émile'a Blanche'a i rzeźby Alberta Bartholomégo wydały się one Wyzewie dziełami o nieprzemijającej wartości. Największe wrażenie wywołały jego widoki morskie, w których Wyzewa dostrzegł całkiem oryginalny talent malarza. Uważał za nieuzasadnione doszukiwanie się w nich wpływu Corota i Rousseau, których obrazy Boudin mógł poznać podczas swego pobytu w Paryżu roku 1846. Te wpływy, wątpliwe zdaniem Wyzewy, podobnie jak wpływ Milleta (którego Boudin był uczniem), miały mniejszy udział w ukształtowaniu się jego stylu niż obrazy malarzy holenderskich.

„Dopiero w 1876 namalował po raz pierwszy widoki Holandii, ale nie trzeba malować Holandii ani nawet jej widzieć, aby ją poznać jak należy. Ruysdael, Backhuysen, Van de Velde dają swoją lekcję w Paryżu tak samo dobrze jak w Hadze; ucząc nicości formuł, śmieszności teorii, ostatecznej wyższości uczciwej obserwacji nad śmiałością i gustem nowości. P. Boudin ma za sobą te nieśmiertelne kursy; im zawdzięcza zachowanie czarującej świeżości swego talentu przez długie lata. Ani wybryki impresjonizmu, ani wygodna akademicka rutyna nie oderwały go ani na chwilę od spokojnego i dyskretnego studiowania natury”⁵⁸⁷.

Wyzewa zachwycił się umiejętnym zastosowaniem gry światła, barwnych niuansów, zgaszonych odcieni. Boudin wydawał mu się impresjonistą autentycznym, choć tak bardzo różnym od właściwych przedstawicieli tego kierunku. Artystą, który mógł

⁵⁸⁵ *M. Fantin-Latour nous a consolé de cette misère: celui-là, d'abord, est un Wagnériste conscient, connaît, admire, célèbre le Maître. Mais il a, surtout, cette extrême gloire, que seul, aujourd'hui, il a, résolument compris la double tâche possible au peintre: il a, dans ses grands tableaux, dont chacun montre une victoire nouvelle, reproduit, plus exactement que tous, et plus entièrement, la vie objective, réelle, totales des formes: et il a, en d'adorables dessins, écrit le poème de l'émotion plastique, communicant aux âmes des émotions étrangement douces et tièdes, par une combinaison fantaisiste des lignes et des teintes.* (de Wyzewa, 1885c, s. 155).

⁵⁸⁶ (de Wyzewa, 1885c, s. 155)

⁵⁸⁷ *C'est seulement en 1876 qu'il peint pour la première fois des vues de Hollande, mais il n'est pas nécessaire d'avoir peint la Hollande ni même de l'avoir vue, pour la connaître comme il convient, Ruysdaël, Backhuysen, les Van de Velde donnent leurs leçons à Paris aussi bien qu'à la Haye: leurs précieuse leçons, ou ils enseignent la vanité des formules, le ridicule des théories, la supériorité finale de la franche observation sur la hardiesse et le goût de nouveauté. M. Boudin a suivi ces cours immortels: il leur doit d'avoir gardé à travers les années la charmante fraîcheur de son talent. Les audaces de l'impressionisme ne l'ont, point d'avantage que les commodes routines académiques, détourné un instant de l'étude tranquille et discrète qu'il faisait de la nature.* (de Wyzewa, 1890g, s. 58).

wywrzeć wpływ na twórczą osobowość Boudina był Johan Barthold Jongkind. Ich wzajemna zależność została określona w interesujący sposób. „[...] wyczuwam u p. Boudina nieprzerwane i najszcześniejsze w świecie usiłowanie stworzenia w całkiem innej manierze, delikatnej i powściągliwej, odpowiednika ideału artystycznego zrealizowanego na własny sposób przez holenderskiego mistrza. Jest pewne, że wpływowi p. Jongkinda możemy zawdzięczać te piękne nieba o silnej i osobistej prawdzie, zarazem gwałtowne i czarujące, obdarzone tak różnorodną harmonią chmur”⁵⁸⁸.

Największą zasługą pozostaje stała praca w raz obranym kierunku, odporność na zmieniające się mody artystyczne. „Uczciwość bowiem, świadomość, doskonała obojętność na zmiany opinii, dlatego że są dziś zaletami prehistorycznymi, nie dają w ostatecznym rozrachunku pewniejszego efektu niż śmiałość, pragnienie podobania się lub zadziwiania”⁵⁸⁹.

Wyzewa uważał Boudina za jednego z współczesnych „małych mistrzów”, którego docenią dopiero przyszłe pokolenia, za malarza, którego postawią z powodzeniem obok dawnych mistrzów, takich jak Willem van de Velde, Pieter de Hooch i Jan Siberechts. Współczesne zaś kierunki okażą się ślepyimi zaułkami. Zwracał uwagę na osiągnięcie przez Boudina maestrii technicznej i stworzenie imponującej liczby doskonałych obrazów, niezauważonych przez krytykę.

Odmienne uczucia budziła twórczość dwóch malarzy, których Wyzewa znał osobiście, Jacques'a-Émile'a Blanche'a i Georges'a Seurata. Blanche był jego bliskim przyjacielem z czasów młodości, Wyzewa mieszkał nawet przez pewien okres w domu jego matki. W swojej recenzji dość szczegółowo scharakteryzował barwną powierzchowność artysty.

„Jest to wysoki chłopiec, raczej chudy, gładko ogolony, o ironicznym uśmiechu i oczach pełnych entuzjazmu, w najelegantszym krawacie, kamizelce i spodniach, jakie można sobie wyobrazić”⁵⁹⁰.

Czytając recenzję, można mieć wątpliwości, czy niechęć do wydawania wprost nieprzychylnych sądów o jego sztuce, czy też wiara w ewentualne przebudzenie Blanche'a jako artysty powodowały, że zastrzeżenia były formułowane w formie ironicznej, ale nie dyskwalifikującej.

„Przypadek duszy p. Blanche'a jest skądinąd całkiem szczególny. To przypadek malarza, który posiada więcej najrzadszych i najcenniejszych cech artystycznych niż ktokolwiek inny, pozostają one jednak częściowo bezpłodne ze względu na swój nadmiar”⁵⁹¹.

⁵⁸⁸ [...] je sens chez M. Boudin comme un effort ininterrompu, et le plus heureux du monde, pour réaliser dans une manière tout autre, délicate et réservée, l'équivalent de l'idéal artistique réalisé à sa façon par le maître hollandais. Il est sûr, par exemple, que l'influence de M. Jongkind nous a valu, dans les œuvres récentes de M. Boudin, ces beaux ciels d'une vérité si forte et si personnelle, à la fois vigoureuse et charmante, avec l'harmonie si variée de leurs nuages. (de Wyzewa, 1890g, s. 58).

⁵⁸⁹ C'est que la franchise, la conscience, la parfaite indifférence aux mouvements de l'opinion, pour être aujourd'hui des qualités préhistoriques, n'en ont pas moins, au bout du compte, un effet plus sûr que l'audace, ou le désir de plaire, ou le désir d'étonner. (de Wyzewa, 1890g, s. 58).

⁵⁹⁰ C'est aujourd'hui un grand garçon plutôt maigre, rasé de près avec un sourire ironique, des yeux pleins d'enthousiasme, et toujours la cravate, le veston et le pantalon les plus élégants que l'on puisse imaginer. (de Wyzewa, 1891c, s. 75).

⁵⁹¹ Le cas de l'âme de M. Blanche est d'ailleurs tout à fait singulier. C'est le cas d'une âme de peintre qui possède autant que nulle autre les qualités artistiques les plus rares et les plus précieuses, mais en partie stérilisées par l'excès même qu'elle en a. (de Wyzewa, 1891c, s. 75).

Wyzewa z sarkazmem zauważa, że Blanche od początku swej kariery hołdował wyższym aspiracjom. Wyrazem tego miało być niepoddawanie się wpływowi nauczycieli, i to nauczycieli najlepszych, jacy w owym czasie istnieli. Pełniący tę rolę Gervex nie należał może do twórców najwybitniejszych, ale cieszył się dużą popularnością, w gronie tym znaleźli się także Degas, Renoir i Fantin-Latour.

„P. Blanche, przeciwnie, nigdy nie zaprzestał poszukiwać jedyne piękna estetycznego. W tym poszukiwaniu poświęcał kolejno grę kolorów i grę światła, w których celował, idąc za wzorem Maneta i Whistlera, jak również wyrafinowanie rysunku, które niegdyś pokochał za sprawą kultu Ingres'a. Ma się wrażenie, że sztuka, którą dziś uprawia, tylko prawdzie o życiu oraz dokładnemu oddaniu formy przedmiotu zawdzięcza swą wartość. Oczyścił ją z wszelkich zewnętrznych upiększeń aż do najmniejszego śladu przemysłnych i czarujących szczegółów, które niegdyś zdobyły mu miano malarza światowego. Porównywać jego malarstwo z malarstwem p. Helleu lub p. Boldiniego, jak często czyniono, to nie dostrzegać całej powagi i głębi artystycznej motywów, które nim kierują”⁵⁹².

Blanche całkowicie poświęcił się malarstwu. Jego życie było ciągłym aktem twórczym. Malował lub szkicował nawet podczas rozmowy, by uchwycić, w jaki sposób słowa wypowiedane przez rozmówcę spajają się z grą jego twarzy (*du rapport qui relie les paroles aux jeux de figure*). Jego pasji malarskiej towarzyszyła doskonała znajomość innych sztuk, wobec których żywił wszakże pewną pogardę, przyznając pierwszeństwo malarstwu.

Ironia zawarta w tych sądach była zapewne uchwytana nie tylko dla nielicznych, którzy znali dobrze zarówno Wyzewę, jak i Blanche'a, choć ci z pewnością potrafili w całej pełni zrozumieć zawartą w recenzji złośliwość. Jako kolejna zaleta malarza została bowiem wymieniona pewność gustu.

„Nie sądzę, żeby kiedykolwiek ktoś miał równie jasną jak on świadomość tego, co kolejno, w miarę upływu życia, staje się piękne. Ewolucja jego gustu w przeciągu ostatnich dziesięciu lat, gdybym miał czas ją opowiedzieć, byłaby doskonałą symboliczną historią różnych uczuć, które na zmianę przez te dziesięć lat zachwycały najszlachetniejsze młode dusze w naszym kraju. Odczuwając te sentymenty z większą wyrazistością, p. Blanche odczuwał je także wcześniej, rzeczywiście będąc obdarzonym większą niż inni przenikliwością, której nie przestaję podziwiać. Można zrozumieć wpływ, jaki powinien wywierać na jego dzieło tak doskonały gust krytyczny. Uchronił go od przesady wszelkiego rodzaju, opóźnień, przedwczesnych reform, tych fałszywych aktów odwagi, które podobają się tylko przez chwilę. W Salonie na Polu Marsowym, w którym jest jedynym portrecistą troszczącym się o czyste piękno, jest także jedynym, który daje świadectwo gustu przemysłanego i stałego. Można by go wziąć za któregoś z tych synów rodzin, co za sprawą romansu wchodzi na deski jar-

⁵⁹² M. Blanche au contraire n'a point cessé de poursuivre la seule beauté esthétique. Il a, dans cette poursuite, sacrifié tour à tour les jeux de couleurs et les jeux de lumière, où, suivant le modèle de Manet et Whistler, il avait d'abord excellé, et le raffinement du dessin, que le culte d'Ingres lui avait un temps fait aimer. L'art qu'il pratique aujourd'hui prétend à ne valoir que par la vérité et la vie, et l'exacte appropriation de la forme au sujet. Il en a banni de parti pris tous les artifices extérieurs, jusqu'à la moindre trace des ingénieux et charmants détails qui, naguère, lui avaient valu une réputation d'un peintre mondain. Comparer sa peinture à celle de M. Helleu ou de M. Boldini, comme on le fait souvent, c'est trop méconnaître ce qu'elle a dans l'intention de sérieuse et de profondément artistique. (de Wyzewa, 1891c, s. 75).

marcznego cyrku i tam trzymają się na uboczu, nieco zakłopotani, wśród pstrokatego tłumu błaznów"⁵⁹³.

Nie sposób również odmówić Blanche'owi doskonałej techniki. „Jego pierwsze obrazy, malowane podczas szkolnych wakacji, świadczyły już o znajomości wielu metod, sposobów i złośliwości, które mogłyby wywołać zazdrość naszych najbardziej uznanych malarzy. P. Blanche potrafił jednym ruchem ręki ukryć słabość rysunku i pospolitość koloru tylko za pomocą kilku błyskotliwych nut, które zatrzymywały oczy podczas trzech sekund oglądania, jakie amator lub krytyk może dziś poświęcić jednemu obrazowi”⁵⁹⁴.

Co prawda po chwili krytyk stwierdził, że ostatecznie Blanche odrzucił wszelkie udawanie, podobnie jak zbyt usilne staranie o doskonałość rysunku i barwy! Zakończenie stonowało nieco wydźwięk całości. Wyzewa zapewnia, że talent Blanche'a zostanie doceniony, ale dopiero po jego śmierci, wówczas „pięć lub sześć jego portretów zostanie uznanych za dzieła mistrzowskie” (*on comprendra alors que cinq ou six de ses portraits sont des portraits de maître*), i że można malować te same modele, co Boldini, Helleu czy Besnard, i służyć sztuce, a nie modzie.

Trudno się dziwić, czytając te ironiczne uwagi, że w autobiograficznej powieści Blanche'a *Aymerts* Wyzewa został sportretowany jako dwulicowy comte Sarjinsky, którego niegodziwy charakter wyrażał się między innymi w umiejętności manipulowania ludźmi.

Georges Seurat nie był tak bliskim znajomym Wyzewy jak Blanche, jednak Wyzewa na pewno znał go osobiście i chyba czuł jakiś duchowy z nim związek, skoro we wspomnieniu o malarzu napisał, że odkrył w nim „duszę z dawnych czasów” (*une âme d'autrefois*), kogoś podobnego mistrzom renesansu. Biorąc pod uwagę pogłębiające się rozczarowanie Wyzewy nowoczesnością, musiało oznaczać prawdziwe uznanie. Największy podziw krytyka budziło oddanie, z jakim Seurat poświęcał się teorii sztuki i problemom ściśle związanym z malarskim rzemiosłem. To właśnie czyniło go spadkobiercą Leonarda, Dürera i Poussina. Wyzewa daleki był od akceptacji pointyлизmu. To raczej sposób stawiania pytań i dociekliwość w szukaniu na nie odpowiedzi niż rezultaty, które zdołał osiągnąć Seurat, wydawały mu się cenne.

„Dodam, że jego poszukiwania dotyczyły tych samych kwestii, które zajmowały dawnych mistrzów, spraw najbardziej godnych, by zaprzętać umysł artysty. Chciał on

⁵⁹³ *Je ne crois pas que jamais personne ait eu comme lui la claire notion de ce qui tour à tour est beau, à mesure que se déroulent les années d'une vie humaine. L'évolution de ses goûts, depuis dix ans, si j'avais le loisir de la raconter, serait une parfaite histoire symbolique des divers sentiments qui, à tour de rôle, ont ému depuis ces dix ans les jeunes esprits les plus nobles de notre pays. Et de même qu'il éprouvait ces sentiments avec plus de netteté, M. Blanche les éprouvait aussi plus tôt, doué vraiment d'une pénétration dont je n'ai pas fini de m'étonner. On comprend l'influence qu'a dû exercer sur son œuvre un goût critique si parfait. Il l'a préservée des exagérations de toute sorte, des retards, des réformes prématurées, de ces fausses audaces qui ne plaisent qu'un moment. Au Salon de Champ-de-Mars, où il est le seul portraitiste qui se soucie de la pure beauté, il est le seul aussi qui témoigne d'un goût avisé et constant. On l'y prendrait pour un de ces fils de la famille qu'une aventure d'amour parfois fait monter sur les tréteaux d'un cirque forain, et qui, là, se tiennent à l'écart, d'un air un peu gêné, parmi la bruyante cohue bartolée des pitres et des baladins.* (de Wyzewa, 1891c, s. 75).

⁵⁹⁴ *Ses premiers tableaux, qu'il peignait dans les congés du lycée, attestent déjà la connaissance d'une foule de procédés, trucs et malices qui ont dû rendre jaloux les plus renommés de nos peintres. M. Blanche savait, en un tour de main, dissimuler la mollesse du dessin et la vulgarité du coloris sous quelques notes brillantes, qui seules retenaient les yeux pendant les trois secondes d'examen qu'un amateur ou un critique d'aujourd'hui peut consacrer à un tableau.* (de Wyzewa, 1891c, s. 76).

z malarstwa stworzyć sztukę bardziej logiczną, bardziej systematyczną, w której mniej miejsca byłoby pozostawione przypadkowemu efektowi. Tak jak istnieją reguły techniki, pragnął on, by powstały także reguły koncepcji, kompozycji i wyrazu tematu. Osobista inspiracja nie powinna w ich wyniku uciec bardziej niż za sprawą innych reguł. Przede wszystkim analizował barwę: poszukiwał różnych sposobów jej oddania, próbował odkryć taki, który by przedstawiał ją z największym podobieństwem i różnorodnością. Następnie pociągał go wyraz barw. Chciał wiedzieć, dlaczego jedne połączenia tonów wywoływały wrażenie smutku, a inne radości; sporządził, obierając taki punkt wyjścia, pewnego rodzaju katalog, w którym każdy niuans został związany z sugerowaną przez niego emocją. Wyraz linii z kolei ujawnił mu się jako problem, który może zostać definitywnie rozwiązany; linie bowiem także mają w sobie tajemną siłę radości lub melancholii, wszyscy malarze czują ją instynktownie, robiąc z niej użytek w praktyce. Poza tym zaprzętały jego uwagę pytania o mniej ogólnym znaczeniu, choć równie ważne. Wśród nich znalazło się też pytanie o granice malarstwa: jak uczynić z obrazu pełną harmonię, jak sprawić, by różnił się od innych rzeczy, nie wywołując zbyt gwałtownego rozdźwięku?⁵⁹⁵

Wyzewa wierzył, że, choć dotychczasowe efekty nie były całkiem przekonujące, to Seuratowi udałooby się dojść do rozwiązań daleko bardziej satysfakcjonujących, gdyby nie przedwczesna śmierć. Nie oznaczało to pełnej akceptacji twórczości Seurata, jaką wyrażał w swych recenzjach publikowanych w „Revue Indépendante” Félix Fénéon, ale stanowisko bardziej umiarkowane niż poglądy Huysmansa, który na łamach tego samego pisma tak je przedstawił:

„Pozbawcie jego postaci kolorowych pcheł, które je pokrywają, a pod spodem nie zostanie nic, żadnej duszy, myśli, nic. Nicość w ciele, którego tylko kontur istnieje. Tak w jego obrazie *Grande Jatte* ludzka armatura sztywnieje i staje się twarda, wszystko nieruchomieje i zamarza”⁵⁹⁶.

Głównym zarzutem Huysmansa przeciw Seuratowi był brak życia w jego obrazach⁵⁹⁷. Michael Marlais zwrócił uwagę na niezrozumienie przez Wyzewę sztuki Seurata za wyjątkiem rysunków węglem⁵⁹⁸. Wydaje się jednak, że Wyzewa dobrze ją znał i rozumiał, nie akceptował jednak scjentystycznego podejścia, jakie reprezentowała. W 1886 często spotykał się z Fénéonem i ich stosunki były bardzo przyjazne⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ *J'ajoute que ses recherches portaient sur les mêmes matières qui avaient occupé les maîtres de jadis, les matières les plus dignes, à mon sens, d'occuper un artiste. Il voulait faire de la peinture un art plus logique, plus systématique, où moins de place serait laissé au hasard de l'effet. Comme il y a des règles pour la technique, il voulait qu'il y en eût aussi pour la conception, la composition et l'expression des sujets, comprenant bien que l'inspiration personnelle ne souffrirait pas davantage de ces règles-là que des autres. Tout d'abord, il avait analysé la couleur: il avait cherché les diverses façons de la rendre, essayé de découvrir celle qui la rendait avec plus de ressemblance et de variété. Puis, c'était l'expression des couleurs qui l'avait attiré. Il voulait savoir pourquoi telles alliances de tons produisaient une impression de tristesse, telles autres, une impression de gaieté: et il s'était fait, à ce point de vue, une sorte de catalogue où chaque nuance était associée à l'émotion qu'elle suggérait. L'expression des lignes, à son tour, lui était ensuite apparue comme un problème capable d'une solution définie; car les lignes aussi ont en elles un secret pouvoir de joie ou de mélancolie, et tous les peintres le sentent d'instinct, dans l'usage qu'ils en font. Entre temps, des questions d'un intérêt moins général, mais encore très importantes, avaient retenu son attention. Ainsi la question des confins d'une peinture: comment faire d'un tableau une harmonie complète, comment l'isoler du reste des choses sans une discordance trop brusque? (de Wyzewa, 1891a, s. 75).*

⁵⁹⁶ Cytat według angielskiego tłumaczenia Normy Broude. (Marlais, 1992, s. 87).

⁵⁹⁷ (Marlais, 1992, s. 87).

⁵⁹⁸ (Marlais, 1987, s. 88).

⁵⁹⁹ (Halperin, 1988, s. 154).

„Przyznaję, że jego [Seurata] odpowiedzi nie satysfakcjonowały mnie w tak pełny sposób, jak wybór pytań, które zadawał. Nie mogłem uwierzyć, że metoda pointylistyczna, będąc najbardziej ze wszystkich zgodna z hipotezami naukowymi dotyczącymi koloru, lepiej niż inne tłumaczyła kolor w obrazie, ani że wystarczy narysować linie wznoszące się, aby zasugerować radosne uczucia, ani że pomalowanie ramy obrazu mogłoby dopełnić jego harmonię i oddzielić go od innych rzeczy. Ale wierzyłem, że Seurat dojdzie do rozwiązań bardziej zasadniczych, biorąc pod uwagę, że miał przed sobą lata na zgłębianie wzniosłych problemów, które go niepokoiły”⁶⁰⁰.

Chociaż tylko rysunki Seurata wydawały się Wyzewie dziełami doskonałymi, widział szansę rozwoju talentu malarzkiego Seurata. W kontekście krytycznych uwag na temat nowych prądów w malarstwie jego wyważony sąd o Seuracie brzmi jak pochwała. „Aby zrealizować swój ideał, ludzie równie silni jak on potrzebują całego życia. Ich młodzieńcze dzieła są tylko wstępnyimi doświadczeniami lub szkicami przeznaczonymi do zniszczenia. Doświadczenia i szkice to wszystko, co nam zostało po Seuracie. Jego kompozycje figuralne *Grande Jatte*, *Parada*, *Modele*, *Cyrk* są jedynie prowizorycznymi przybliżeniami, pierwszymi próbami stopniowego zastosowania metod jeszcze niestabilnych. Zawsze można w nich znaleźć, obok znakomitych szczegółów objawiających artystę, pojedyncze detale świadczące o działalności poszukiwacza, a następnie fragmenty, w których zbyt wyraźnie widać zaniedbanie takiego czy innego składnika, poświęconego na rzecz spraw ciekawszych. Bez wątplenia, na przykład, z biegiem czasu jego postaci utraciłyby ten sztywny i stereotypowy wygląd, który często utrudnia docenienie mistrzowskiej czystości ich rysunku.

Jeśli chodzi o niewielkie pejzaże, które pozostawił, to on sam uważał je tylko za studia. Jest wśród nich wiele bardziej zachwycających, lżejszych, świetniejszych niż wszystkie dzisiejsze; ale ta doskonałość i lekkość, delikatna melancholia, które im towarzyszą, wydają mi się bardziej zasługą duszy Seurata niż jego metod i teorii”⁶⁰¹. Podobne zdanie o twórczości Seurata miał Albert Aurier. Zdaniem Patricii Mathews Aurier miał zamiar potraktować Seurata w „symbolistyczny sposób”⁶⁰².

⁶⁰⁰ *Ses solutions, je l'avoue, ne me satisfaisaient pas aussi complètement que le choix des question où elles se rapportent. Je ne pouvais croire que la méthode de pointillé, pour être plus conforme qu'une autre aux hypothèses scientifique sur la couleur, valût davantage qu'une autre à traduire la couleur dans la peinture, ni qu'il fût assez de dessiner des lignes montantes pour suggérer des émotions vagues, ni que de colorier le cadre d'un tableau eût pour effet de compléter son harmonie et de l'isoler du reste des choses. Mais je faisais volontiers crédit à Seurat de solutions plus décisives, comptant bien qu'il aurait les années devant lui pour pousser à fond les nobles problèmes dont il s'inquiétait.* (de Wyzewa, 1891a, s. 263).

⁶⁰¹ *C'est que les hommes de sa trempe ont besoin de tout l'espace d'une vie humaine pour réaliser leur idéal. Leurs œuvres de jeunesse ne sont que des expériences préparatoires, ou des ébauches un jour destinées à être anéanties. Des expériences et des ébauches, c'est tout ce qui nous reste de Seurat. Ses compositions à figures, la Grande Jatte, la Parade, les Modèles, le Cirque, ne sont évidemment que des tentatives provisoires, des premiers essais pour appliquer, au fur et à mesure, des méthodes encore indéfinies. Toujours on y trouve côte à côte des détails superbes révélant l'artiste, des détails singuliers, qui témoignent du chercheur, et puis des détails où est trop visible la négligence de tel ou tel élément, sacrifié à des éléments plus curieux. Nul doute, par exemple, qu'avec le temps, Seurat fût arrivé à ôter à ses figures cette apparence raide et figée qui souvent empêche d'apprécier la magistrale pureté de leur dessin.*

Quant aux petits paysages qu'il a laissés. Lui-même n'y a jamais vu que des études. Plusieurs sont charmants, plus légers, plus fins que tous les paysages d'aujourd'hui; mais cette finesse et cette légèreté, et la délicate mélancolie qui les accompagne, c'est, je crois, le fait bien davantage de l'âme de Seurat que de ses méthodes et de ses théories. (de Wyzewa, 1891a, s. 1).

⁶⁰² Patricia Mathews wyraziła to przypuszczenie w pracy *Aurier's Symbolist Art Criticism*, Ann Arbor 1986, s. 116. (Marlais, 1992, s. 110).

Recenzja z wystawy indywidualnej Puvis de Chavannes'a w 1894 roku⁶⁰³ świadczy o pewnej zmianie, graniczącego wcześniej z uwielbieniem, stosunku krytyka do tego artysty⁶⁰⁴. Puvis de Chavannes w ostatniej dekadzie XIX wieku cieszył się wciąż dużą popularnością. Wyzewa pisał, że wszyscy krytycy uważają go za „najwspanialszego artystę naszych czasów” (*le plus magnifique artiste de notre temps*). Ta nowa ekspozycja nie wniosła jednak nic interesującego do obrazu twórczości malarza, znanego z wcześniejszych prezentacji. W obrazach tam wystawionych oraz w znajdującym się wówczas w Muzeum Luksemburskim *Biednym rybaku*, a także w dekoracyjnych *panneaux* w gmachu Sorbony i w Hôtel de Ville Wyzewa dostrzegł wcześniej niezauważane mankamenty. Jako pierwsze wymienione zostały błędy rysunku, następnie koloryt jego dzieł został uznany za nazbyt uproszczony. „[...] nigdy żaden malarz nie zaszedł tak daleko w swej ignorancji — lub, jeśli ktoś woli, pogardzie — tego, co bywa nazywane *métier*. Pierwszy lepszy uczeń École des Beaux-Arts rysuje i maluje porządniej niż ten słynny mistrz, z pewnością najslawniejszy spośród żyjących malarzy. [...] Jest faktem, że postaci p. de Chavannes'a, nawet wówczas, gdy mają symbolizować zdrowie, elegancję lub fizyczne piękno, mają zniekształcone niektóre partie ciała, nierówne, źle osadzone kończyny, rysy twarzy w nieładzie, pozy i gesty kalek; a ponieważ są takie wbrew woli autora, można twierdzić w sposób całkiem stanowczy, że zostały źle narysowane. Jest także faktem, że barwy mają postać jednolitych plam, pozbawionych niuansów i laserunków; co więcej, są one wyblakłe, osłabione, zredukowane do możliwie najmniej ważnej roli. Brak zatem rysunku i barwy, a raczej jest straszny rysunek i żałosna barwa: oto, co należy stwierdzić, mówiąc o obrazach p. Puvis de Chavannes'a”⁶⁰⁵.

Po tym krytycznym wstępie, przywołującym na myśl recenzje pasteli Degas autorstwa Huysmansa, nastąpiło nieoczekiwane stwierdzenie, że jednak jest w jego obrazach coś, co budzi zachwyt. „Prawdą jest, że nie tylko nie podziwiamy rysunku i barwy p. de Chavannesa, ale wręcz przeciwnie, my je mu wybaczamy. Tym, co budzi nasz podziw, co tworzy rzeczywistą, wyjątkową wartość jego sztuki jest intencja i kompozycja jego obrazów. [...] Jego sztuka służy wyrażaniu emocji, a wyraża je poprzez harmonijny układ linii. W przeciwieństwie do wielu malarzy, którzy tworzą malarstwo prozą, on próbuje stworzyć malarstwo poetyckie; rozróżnienie bowiem na poezję i prozę może istnieć w malarstwie i muzyce tak samo dobrze jak w literaturze”⁶⁰⁶.

⁶⁰³ Recenzja została włączona do zbioru *Peintres de jadis et d'aujourd'hui* wydanego w 1903 roku i prawdopodobnie nie ukazała się wcześniej, gdyż nie figuruje w żadnej z bibliografii prac Wyzewa.

⁶⁰⁴ Patrz s. 21 i 84.

⁶⁰⁵ [...] *jamais un peintre n'a poussé à ce degré l'ignorance — ou, si l'on veut, le dédain — de ce qu'on appelle le métier. N'importe quel élève de l'École des Beaux-Arts dessine et peint plus adroitement que ce maître fameux, le plus fameux à coup sûr de tous les peintres vivants. [...] C'est un fait que les figures de M. de Chavannes, lors même qu'elles doivent symboliser la santé, ou l'élégance, ou la beauté physique, se trouvent être difformés par quelque partie de leur corps, avec des membres inégaux, mal attachés, des traits en désordre, des poses et des gestes d'infirmités; et, comme elles sont telles, sans doute, contre le gré de l'auteur, on peut affirmer d'une manière tout à fait positive qu'elles sont mal dessinées. Et c'est un fait aussi que les couleurs, dans cette peinture, s'évalent par plaques uniformes, sans nuance, sans transparence; qu'elles sont ou outre effacées, amorties, réduites au rôle le plus mince possible. Ni dessin ni couleur, ou plutôt un dessin détestable et presque pas de couleur: voilà ce qu'on ne peut s'empêcher de constater toujours, dans les tableaux de M. Puvis de Chavannes.* (de Wyzewa, 1903o, s. 365).

⁶⁰⁶ *La vérité est que non seulement nous n'admirons pas le dessin et la couleur de M. de Chavannes, mais que, tout au contraire, nous les lui pardonnons. Ce que nous admirons chez lui, ce qui constitue*

Trzy elementy: intencja, kompozycja i poezja składają się zatem na geniusz artysty. Jeżeli drugi i trzeci element są zrozumiałe, to intencja (czy może zamysł) wymagałaby wyjaśnienia. Wyzewa nie rozwinął, niestety, tego wątku, to pojęcie nie pojawia się zresztą w innych jego tekstach. Można się domyślać, że intencja wynika z uczucia, które pojawiwszy się w duszy artysty, zostaje wyrażone w jego obrazach. Przeciwstawienie prozy i poezji w malarstwie zwraca uwagę na antynaturalistyczny aspekt sztuki Chavannes'a. Właśnie ten aspekt jego twórczości stał się dla Wyzewy najważniejszy. Ale ceniąc te zalety, doszedł on do wniosku, że szlachetność uczucia i poezja, jak również kompozycja same w sobie nie równoważą niedostatków „formy i warsztatu” (*de forme et de métier*). To nie zachwyt nad wartością samego dzieła spowodował jego popularność, lecz zmiana gustu po okresie realizmu.

„A zatem malarstwo Puvis de Chavannes'a reprezentuje dla nas coś innego niż siebie samo. Reprezentuje ono dla nas, jak sądzę, reakcję przeciw nadużyciom odmiennej orientacji artystycznej, którymi w końcu się zmęczyliśmy. W malarstwie, tak jak w literaturze, kilka lat temu przyszedł moment, kiedy mieliśmy już dosyć realizmu, dosyć tak zwanej prawdy, tej brutalnej faktury i tego oślepiającego koloru, którymi uparto się nas gnębić. Zapragnęliśmy marzenia, emocji i poezji. Nasyceni światłem zbyt żywym i zbyt surowym, życzyliśmy sobie mgły. I wtedy namiętnie przywiązaliśmy się do poetyckiej i mglistej sztuki p. de Chavannes'a”⁶⁰⁷.

To, co było dobre w czasie, gdy dominował realizm, wywierało wręcz szkodliwy wpływ, gdy zapanowało malarstwo symbolistyczne.

„Lecz czyż nie trzeba stwierdzić, że z kolei kuracja stała się chorobą? Dziś historyczna rola malarstwa p. de Chavannes'a może być uznana za skończoną. Być może nawet trwała zbyt długo, bo w ostatnim Salonie uderzyło mnie prawie całkowite zaniknięcie koloru. Z roku na rok malarstwo blednie i ciemnieje, tak że nie sposób nie widzieć roli p. de Chavannes'a w tej ogólnej utracie barw”⁶⁰⁸.

Puvis de Chavannes był, być może, jedynym malarzem francuskim tego czasu, który cieszył się uznaniem krytyki zarówno konserwatywnej, jak „nowocześniejszej” już w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Wyzewa nie zachwycał się także malarstwem, którego źródłem stała się sztuka Puvis de Chavannes'a. Jego rozczarowanie sztuką współczesną sprawiło, że zaczął gdzie indziej upatrywać artystycznej doskonałości.

le réel, l'unique mérite de son art, c'est l'intention et la composition de ses tableaux. [...] Il emploie son art à exprimer des émotions, et il les exprime par une ordonnance harmonieuse de lignes. A l'inverse de la plupart des peintres, qui font la peinture en prose; il essaie de faire une peinture poétique; car la distinction de la poésie et de la prose peut exister dans la peinture et dans la musique tout aussi bien qu'en littérature. (de Wyzewa, 1903o, s. 366).

⁶⁰⁷ *C'est donc que cette peinture de M. de Chavannes représente pour nous autre chose qu'elle-même. Elle représente pour nous, je crois, une réaction contre des excès contraires dont nous avons fini par nous fatiguer. En peinture comme en littérature, un moment est venu, il y a quelques années, où nous avons eu assez et trop de réalisme, assez de soi-disant vérité, et de ce relief brutal et de cette aveuglante couleur dont on s'acharnait à nous accabler. Une soif nous a pris de rêver, d'émotion, et de poésie. Saturés d'une lumière trop vive et trop crue, nous avons aspiré au brouillard. Et c'est alors que nous nous sommes passionnément attachés à l'art poétique et brumeux de M. de Chavannes.* (de Wyzewa, 1903o, s. 369).

⁶⁰⁸ *Mais encore ne faut-il pas dire que le traitement, à son tour, devienne une maladie. Aujourd'hui le rôle historique de la peinture de M. de Chavannes peut être considéré comme fini. Peut-être a-t-il même déjà trop duré: car j'ai été frappé, aux derniers Salons, de constater la disparition presque complète de la couleur. D'année en année, la peinture pâlit et s'embrume; et l'on ne peut s'empêcher d'en vouloir un peu à M. de Chavannes de cette universelle décoloration.* (de Wyzewa, 1903o, s. 369).

Recenzję kończyło retoryczne pytanie, czy nie nadszedł już czas, aby przenieść swój zachwyty na innych, nienazwanych przez niego malarzy, którzy, w przeciwieństwie do Chavannes'a, posiadli warsztat malarski. Wyzewa wspomniał, że najmniejszy ze szkiców Delacroix ma w sobie więcej poezji niż wielkie prace Chavannes'a: *Młodzi Pikardyjczycy ćwiczący się przed walką* i *Victor Hugo ofiarowujący swą lirę Paryżowi*.

Wyzewa już wcześniej poświęcił Delacroix cały artykuł wydrukowany w „Le Figaro” w 1893 roku z okazji publikacji dziennika malarza. Pisał wtedy, że najbardziej interesującym dziełem artysty był dlań *Autoportret* z Luwru. Tak jak Baudelaire do poezji i Berlioz do muzyki, Delacroix uniósł do malarstwa „dreszcz nowości” (*un frisson nouveau*). Nowość w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku przestała być wystarczającą rekomendacją. Wyzewa pisał, że znów ważniejsze stało się, czy obraz jest piękny niż to, czy jest nowy. Zachwycały go zestawienia barw w znanych obrazach Delacroix. Niestety, zły stan zachowania uniemożliwił docenienie ich walorów estetycznych. Wśród dzieł, którym upływ czasu zaszkodził najbardziej, wymienione zostały *Kobiety algierskie* i plafon *Apollo zabijający Pytona*. „Nie znam nic smutniejszego, niż ta nagle agonია dzieł niegdyś kochanych” (*Je ne sais rien de lugubre comme cette rapide agonie d'œuvres jadis aimées*)⁶⁰⁹.

Pomimo szacunku dla dzieł Delacroix Wyzewa nie powstrzymał się od sformułowania pewnych zastrzeżeń wobec jego romantycznej twórczości⁶¹⁰.

„Odnajduję tu zawsze te same intencje, żadne bowiem malarstwo nigdy nie było równie szczerze, bardziej zdecydowanie ekspresyjne. Ale wyrażane przez nie uczucia to jakże przesadny romantyzm! To uczucia bardziej bajronowskie niż samego Byrona, dzikie namiętności, złowrogię łęki, chichot potępionych.

Co za wysiłek, aby wyrazić te tak bolesne uczucia, jak bardzo rozczarowuje przy tym niepewność ręki i oczu! Czuje się, że nigdy ruch najbardziej patetyczny nie jest dość patetyczny, najgwałtowniejsze dysonanse dość gwałtowne, aby w pełni przekazać wizję zrozpaczonej duszy. Tyle pracy, tyle prób i ani jednego dzieła, które wydawałoby się ukończone! Ani jednego dzieła, które powiedziałoby wszystko to, co malarz chciałby przez nie powiedzieć! Chory duch, chore nerwy: najbardziej oryginalna osobowość artysty, jaką można sobie wyobrazić, ale tak niespokojna, tak biedna, zabłąkana daleko od tych kwiatnych ogrodów, w których geniusz starych mistrzów przechadzał się, aby zbierać piękno!”⁶¹¹

I to właśnie ten fałszywy, jak się okazuje, wyraz niezwyklej osobowości, który zdaje się emanować z jego dzieł, sprawił, że były one tak cenne dla Wyzewy. Jed-

⁶⁰⁹ (Jobert, 1998, s. 1).

⁶¹⁰ Patrz s. 13.

⁶¹¹ *J'y retrouve toujours les mêmes intentions, car aucune peinture ne fut plus franchement, plus résolument expressive. Mais les sentiments qu'elles expriment sont d'un romantisme si outré! Ce sont des sentiments plus byronienne que ceux de Byron, des passions sauvages, de sinistres angoisses, des ricanements de damnés.*

Et pour exprimer ces sentiments déjà si pénibles, que d'efforts, quelle désolante incertitude de la main et des yeux! On sent que jamais les mouvements les plus pathétiques n'ont paru assez pathétiques, les plus violentes dissonances assez violentes pour traduire pleinement les visions d'une âme exaspérée. Tant de travail, tant de reprises, et pas une œuvre qui nous semble achevée! Pas une œuvre qui dira tout à fait ce que le peintre a voulu lui faire dire! Un esprit malade, des nerfs malades: la personnalité d'artiste la plus originale qui puisse concevoir, mais si inquiète, si misérable, égarée si loin de ces jardins fleuris où le génie des vieux maîtres allait cueillir la beauté! (Jobert, 1998, s. 1)

nie *Autoportret* zdawał się świadczyć o czymś innym. Analizując go, Wyzewa nie dostrzegł w nim żadnego satanizmu, bajronizmu ani nawet romantyzmu.

„Poszukiwałem poety chorego i zropaczonego, zamiast niego odnalazłem kogoś w stylu urzędnika z okresu Cesarstwa, zachwycający typ o silnej woli i spokojnym umyśle, pełen wiary w siebie. Nie było w tym dziwnym portrecie nic, co mogłoby mnie zbić z tropu, oprócz samego malarstwa: malarstwa całkiem klasycznego, trzeźwego, ograniczonego, być może nieco chłodnego pomimo płomiennej zieleni kamizelki. Kto zatem miał rację, ten portret czy obrazy wystawione w sąsiedniej sali? Kto, on czy one, wypowiedział prawdę o duszy Eugène'a Delacroix?”⁶¹²

Dopiero dzięki *Dziennikom* Delacroix można się przekonać, że to właśnie *Autoportret* ukazuje malarza w prawdziwy sposób. Tak naprawdę obce były mu romantyczne nastroje. Jego ideały artystyczne również nie dawały się zamknąć w ramach romantycznego gustu:

„W wieku czterdziestu pięciu lat nie lubi malarstwa poza Rafaelem i Poussinem; przyznaje, że zbyt żywa sztuka sprawia mu przykrość; żałuje, że uwielbiał kiedyś Byrona, Géricaulta, Dantego, Michała Anioła, nawet Shakespeare'a i Homera, którego uważa za barbarzyńcę. Troszczy się jedynie o czystość form, klasyczną doskonałość. Ze wspaniałym zmysłem praktycznym rozsądza debaty w radzie miejskiej Paryża, której jest jednym z najbardziej szanowanych członków. Martwi się o trwałość, solidność stosowanych przez siebie kolorów. Opisuje najpierw, ton po tonie, obrazy, które zamierza malować. I zawsze, używając różnorodnych argumentów, z niezwykłym zapalem komentuje to stwierdzenie Mozarta: »Namiętności zbyt silne, by mogły zostać wyrażone w sztuce, powinny zostać okiełznane i upiękzone, a artysta powinien wyrazić tylko to, co jest w nich estetycznego«⁶¹³.

Pomiędzy dziełem a człowiekiem, który je stworzył, istniała ciągła opozycja. Wyzewa wręcz stwierdził, że Delacroix pozostawił po sobie „dzieło chorego” (*une œuvre de malade*), podczas gdy sam był najzdrowszym z ludzi. I aby pokazać, na ile współczesny był w tym wewnętrznym rozdźwięku, przytoczył przykład van Gogha. Są to jedyne jego słowa poświęcone temu malarzowi:

„Młody malarz holenderski, Vincent van Gogh, pozostawił po sobie dzieła, które bez wątplenia są dziełami szaleńca, pozbawionymi jakiegokolwiek rozsądku i piękna; a w chwili, gdy malował, wypowiadał sądy w kwestiach sztuki z niezrównaną mądrością, rozważą i jasnością. »Le Mercure de France« publikuje serię jego listów do

⁶¹² *Je cherchais un poète malade et désespéré et je trouvais à sa place quelque chose comme un officier de l'Empire, un type admirable de ferme volonté, de confiance en soi-même, de calme raison. Il n'y avait pas jusqu'à la peinture qui ne me déconcertât dans cet étrange portrait: une peinture toute classique, sobre, contenue, un peu froide, peut-être, malgré le vert flamboyant du gilet. Qui donc avait raison, de ce portrait ou des tableaux exposés dans la salle voisine? Qui, d'eux ou de lui, disait la vérité sur l'âme d'Eugène Delacroix?* (Jobert, 1998, s. 1).

⁶¹³ *A quarante-cinq ans, il n'aime plus dans la peinture que Raphaël et Poussin; il avoue que toute impression d'art trop vive lui est pénible; il se repent d'avoir jadis admiré Byron, Géricault, Dante, Michel-Ange, même Shakespeare, même Homère, qu'il tient pour le barbare. Il n'a souci que de la pureté des formes, de la perfection classique. Avec un sens pratique merveilleux il juge les débats du Conseil municipal de Paris, dont il est un des membres les plus empressés. Il s'inquiète de la durée, de la solidité des couleurs qu'il emploie. Il écrit d'avance, ton par ton, les tableaux qu'il va peindre. Et toujours, avec une variété d'arguments et une vigueur extraordinaire, il commente cette phrase de Mozart: »Que les passions les plus violentes, pour être traduites dans un art, doivent être retenues et ornées, et que l'artiste n'en doit traduire que ce qu'elles ont d'esthétique«.* (Jobert, 1998, s. 1).

przyjaciela; nikt nigdy lepiej nie wypowiedział się na temat warunków i ograniczeń sztuki⁶¹⁴.

Wyzewa bez wątpienia rozpoznał w tekstach Van Gogha swoje własne idee, które głosił w czasach „Revue Wagnérienne”. O Delacroix pisał wcześniej wspólnie z Xavierem Perreau w *Les grands peintres de la France*. Uznawał go, podobnie jak Ingres'a, za ojca osobnego nurtu w malarstwie francuskim.

Jednym z nielicznych malarzy nowoczesnych, których Wyzewa cenił bez zastrzeżeń, był Auguste Renoir. Omówienie jego obrazów wystawionych w Salonie na Polu Marsowym w 1891 roku stała się próbą określenia istotnych cech jego sztuki. Wyzewa nie analizował konkretnych obrazów. Tym, co go interesowało i co sprawiło, że Renoir wydał mu się najwybitniejszym ze współczesnych malarzy, była wyjątkowość jego talentu, przejawiająca się w coraz to nowych dziełach i w kolejnych etapach twórczości. „Nie znam pierwszej manieri p. Renoira. Jakie dzieła malował kiedyś w pracowni Gleyre'a, gdy praktyka malowania na porcelanie ukształtowała już jego oko i nadała giętkość jego dłoni? Mogę tylko się domyślać. Ale znam, podobnie jak wszyscy, drugą manierę p. Renoira, którą stosował w heroicznym okresie impresjonizmu w towarzystwie panów Moneta i Sisleya, swoich kolegów z pracowni Gleyre'a. Nikt z pewnością nie mógł, przynajmniej raz spojrzawszy, nie zatrzymać w oczach tych zachwycających obrazów, w których metoda impresjonistyczna stała się tylko pretekstem do rozwińbrowania jasnych barw bogatszą i swobodniejszą harmonią⁶¹⁵.

Renoir nieustannie poszukiwał nowej manieri, ciągle niezadowolony z efektów swej pracy. Zdaniem Wyzewy, tym co go do tego popychało, było niezadowolenie z „nieco chorobliwego i kobiecego charakteru swego dzieła” (*caractère maladif et féminin de son œuvre*). Nie zadowalał się umiejętnością wyrażania zmysłowego wdzięku, którą posiadał, ale studiował bezustannie dzieła dawnych mistrzów. Przykład tego poszukiwania nowej formy stanowiły wystawione w 1887 roku przy rue de Sèze, zapewne w Galerii Georges'a Petit, *Kąpiące się*. Obraz ten wydał się Wyzewie zarazem „miły i silny” (*douce et fort*). W końcu wysiłek poszukiwania nowego stylu w dziełach dawnych artystów został uwieńczony sukcesem. Ten sukces polegał na dojściu do nowego klasycyzmu.

„Wieloletni wysiłek zakończył się tryumfem. P. Renoir w końcu zdobył, by nigdy już nie utracić, to czyste i kunsztowne piękno formy, którego sekret tylko jemu od tej chwili jest znany. Portrety, studia aktów, głowy dzieci, które namalował po swoich *Kąpiących się*, są dziełami o tak żywym modelunku, wykonaniu tak trzeźwym i zdecydowanym, jak arcydzieła mistrzów. Nie pozostawało mu nic innego, jak tylko dodać

⁶¹⁴ *Un jeune peintre hollandais, Vincent van Gogh, a laissé des œuvres qui sont absolument d'un fou, en dehors de toute raison et de toute beauté; et au moment où il les peignait, il jugeait des choses de l'art avec une sagesse, une modération, une lucidité incomparables. „Le Mercure de France” publie une série de ses lettres à un ami; jamais on n'a mieux parlé des condition et des limites de la peinture.* (Jobert, 1998, s. 1).

⁶¹⁵ *Je ne connais pas la première manière de M. Renoir. Quelles œuvres peignait-il jadis, dans l'atelier de Gleyre, lorsque déjà la pratique de la peinture sur porcelaine avait formé son œil et assoupli sa main? Je ne puis pas que le deviner. Mais je connais et tout le monde connaît la seconde manière de M. Renoir, celle qu'il a pratiquait aux âges héroïques de l'impressionisme en compagnie de MM. Monet et Sisley, ses condisciples de l'atelier Gleyre. Personne, certainement, n'a pu voir une seul fois sans les garder dans ses yeux ces adorables peintures, où la méthode impressioniste n'était qu'un prétexte à faire vibrer les claires couleurs avec une harmonie plus variée et plus libre.* (de Wyzewa, 1903k, s. 372).

do tego zewnętrzny wdzięk swoich dawnych dzieł, ale uszlachetniony, podniesiony do poziomu sztuki już całkiem klasycznej⁶¹⁶.

Największą zasługą Renoira było zachowanie wyraźnie rozpoznawalnej indywidualności artystycznej, niezależnej od aktualnie stosowanego stylu. Tę niezmienną wartość jego sztuki Wyzewa określił jako „niezwykle zamiłowanie do tego, co w naturze jest płynne, kapryśne, kobiece” (*un sentiment extraordinaire de ce qu'il y a dans la nature de flottant, de capricieux, et de féminin*).

Następnie w poetycki sposób opisał, jak manifestowała się ona w malarstwie tego artysty. „Nieświadomie p. Renoir ożywia wszystko, co widzi, szczególnym wyrazem, naiwnym i wyrafinowanym, spokojnym i wzruszającym. Jego typ młodej kobiety nie zmieniał się: wszędzie, w każdym geście i stroju, odnajdujemy tę samą małą uroczą istotę, która jak kot z bajki otwiera na świat dziwne małe oczy, złośliwe i pełne czułości. Źródłem tego wyrazu jest nie tylko kształt ciała i rysy twarzy; można go dostrzec w na pół fantastycznych miejscach, które służą za tło obrazów; można też zauważyć w prostych i mocnych pejzażach realnych, które p. Renoir lubi od czasu do czasu malować, wiedząc, tak jak dawni mistrzowie, że nic lepiej nie nasycza oka poczuciem życia. Można rozpoznać całą duszę p. Renoira w jego obrazach przedstawiających kwiaty, najpiękniejszych wizerunkach kwiatów, jakie kiedykolwiek zostały namalowane, cudownie żywe, lśniące kolorami i zawsze pociągające całkiem kobiecym połączeniem błogiej melancholii i niepokojącego kaprysu⁶¹⁷.

Zastanawiające, że w obrazach Renoira Wyzewa dostrzegł cechy, których można było spodziewać się w dziełach artystów symbolistycznych. Te cechy sprawiły, że Wyzewa mógł o nim powiedzieć, że jest „malarzem naszego czasu” (*Ainsi M. Renoir est un peintre de notre temps*). Udaje mu się zaurzeć w obrazach uczucie niespokojnej „zmysłowej melancholii” (*inquiète et flottante mélancolie sensuelle*).

„P. Renoir jest malarzem klasycznym i to sprawia, że jest nam tak drogi. Troszczy się o doskonałość formalną, przeraża go przesada, podąża coraz dalej w stronę dyskretniej sztuki i prostej harmonii. Łączy go to z dawnymi mistrzami francuskimi, i jako jedyny wśród nas zachowuje ich ducha⁶¹⁸.

⁶¹⁶ *L'effort de tant d'années aboutit à un triomphe. M. Renoir saisit enfin, pour ne plus le perdre, cette pure et savante beauté de la forme dont, parmi nous, il est seul, désormais, à savoir le secret. Des portraits, des études de nu et des têtes d'enfants, qu'il peignit après ses Baigneuses, sont des œuvres d'un modelé aussi vivant, d'une exécution aussi sobre et aussi décisive que les chefs d'œuvres des maîtres. Il n'avait plus maintenant qu'à ajouter la grâce extérior de ses œuvres anciennes; mais, elle aussi, anoblit, relevée au niveau d'un art désormais tout classique.* (de Wyzewa, 1903k, s. 373).

⁶¹⁷ *A son insu, M. Renoir anime tout ce qu'il voit d'une expression particulière, à la fois naïve et raffinée, tranquille et émue. Son type de jeune fille a beau vouloir se modifier: partout, dans toutes les attitudes et sous toutes les toilettes, nous retrouvons le même petit être délicieux, comme un chat des contes de fées, entr'ouvrant sur le monde d'étranges petits yeux malicieux et plein de tendresse. Et ce n'est point seulement de la forme du corps et des traits du visage que résulte cette expression; on la reconnaît dans ces sites à demi fantastiques qui servent de décor aux figures; on la retrouve jusque dans ces simples et puissants paysages réels que M. Renoir aime à peindre de temps à autre, sachant, avec les maîtres anciens, que rien ne contribue davantage à imprégner l'œil du sentiment de la vie. On reconnaît l'âme de M. Renoir tout entière dans ses tableaux de fleurs, les plus beaux tableaux de fleurs qui aient jamais été peints, merveilleusement vivants, éclatants de couleur et toujours attirants par un mélange, tout féminin, de douce langueur et de troublant caprice.* (de Wyzewa, 1903k, s. 375).

⁶¹⁸ *M. Renoir est un peintre classique; et c'est qui nous le rend cher si profondément. Il se soucie de la perfection formelle, il a horreur de l'exagération, il va de plus en plus vers un art de discrète*

Recenzja poświęcona Renoirovi została uzupełniona *Post-Scriptum*, napisanym dwanaście lat później. Tylko ten jeden artykuł doczekał się autorskiego komentarza, o tyle ważnego, że pochodzi z okresu, w którym Wyzewa nie zajmował się już sztuką współczesną, i jeżeli pisał o sztuce, to tylko o dawnej. W *Post-Scriptum* Wyzewa pisał o swoim wciąż trującym zachwycie dla sztuki Renoira. Zarazem wyrażał brak wiary w możliwości krytyki. Sądził on, że jeśli dzieło sztuki pozostawia krytyka obojętnym, to trudno spodziewać się, że będzie on pisał o nim dobrze. A gdy sprawa o krytykowi przyjemność, to jedyną właściwą reakcją może być tylko milczenie. Można dostrzec jeszcze sens w uprawianiu historii sztuki, ale należy to czynić w inny sposób niż ten, który przyjął na przykład Fromentin: „Obok krytyki artystycznej istnieje historia sztuki, której użyteczności nikt bardziej ode mnie nie jest w stanie docenić. Podczas gdy Fromentin, pomimo całego swego talentu, jest w stanie jedynie popsuć mi przyjemność oglądania *Straży nocnej*, byłbym bardzo szczęśliwy, gdyby jakiś historyk podjął się zadania wyszukania różnych wpływów — pochodzenia, edukacji, środowiska, temperamentu, przykładów, lektur itd. — które przyczyniły się do ukształtowania Rembrandta jako człowieka. Biografie artystów nie byłyby zupełnie zbyt ciekawym gatunkiem literackim, jakim są dziś, gdyby ich autorzy z mniejszym uporem starali się informować nas o rzeczach, których nie jesteśmy ciekawi”⁶¹⁹.

Biografowie artystów niewiele wiedzą, czy też rzadko próbują się dowiedzieć więcej o tym „drugim życiu” artysty, jego życiu twórczym, którego efektem są dzieła. Przykładem dramatyzmu w życiu twórczym jest życie Rembrandta. Zrozumienie powodów decyzji twórczych, które najpierw zaowocowały *Lekcją anatomii*, a następnie *Strażą nocną*. Bardziej pomogłoby w zrozumieniu jego dzieła i rozkoszowaniu się nim, niż badanie szczegółów jego biografii takich jak to, czy przed śmiercią ożenił się on ze swoją służącą.

Powstanie takiej biografii Renoira współcześnie Wyzewa uznał za niemożliwe. Dopiero z perspektywy stu lat można będzie w pełni zrozumieć znaczenie jego sztuki. Już wówczas jednak uświadamiano sobie, że Renoir różnił się w istotny sposób od innych malarzy impresjonistycznych. Wyzewa traktował ten kierunek jako zjawisko już historyczne, które nie było szkołą czy nawet doktryną artystyczną, ale językiem artystycznym, pozwalającym na wyrażanie różnych treści. Jako przykład nieudanego użycia tego języka przywołał twórczość Besnarda, którego „wizje artystyczne nie byłyby tak nieznośne, gdyby zechciał je wyrazić raczej w języku Paula Delaroche’a, a nie Renoira”⁶²⁰. Renoir używał języka impresjonizmu, ale w porównaniu z innymi impresjonistami wyrażał w nim zupełnie odmienne wartości. Różnica wynikająca z odmiennego użycia tego języka przez malarzy pozwala nazwać Renoira „poetą” (*poète*),

et simple harmonie. Par là il se rattache aux vieux maîtres français, dont seul, parmi nous, il conserve l'esprit. (de Wyzewa, 1903k, s. 375).

⁶¹⁹ *Il y a bien à côté de la critique d'art, l'histoire de l'art, dont personne n'apprécie plus que moi le sérieux et l'utilité. Tandis que Fromentin, avec tout son talent, ne parvient qu'à me gâter mon plaisir en présence de la Ronde de Nuit, je serais très heureux qu'un historien prit la peine de rechercher les influences diverses — origine, éducation, milieu, tempérament, exemples, lectures, etc. — qui ont contribué à faire de Rembrandt l'homme qu'il a été. Les biographies d'artistes ne seraient pas un genre littéraire aussi superflu qu'elles le sont, si leurs auteurs mettaient moins d'obstination à ne nous apprendre que des choses que nous nous passerons bien de savoir.* (de Wyzewa, 1903k, s. 378).

⁶²⁰ [...] *les rêves artistiques de M. Besnard ne nous affligeraient pas aussi instamment qu'ils le font, si cet habile homme avait consenti à les exprimer dans la langue de Paul Delaroche, plutôt que dans celle de M. Renoir.*

Sąd Wyzewy na temat jego twórczości uległ radykalnej zmianie od Salonu w 1886 roku. Patrz s. 21.

natomiat Moneta, Sisleya i innych jego twórców „prozaikami” (*prosauteur*). Wyzewa widział źródła tej różnicy w predyspozycjach psychicznych artystów. Jedynym artystą, z którym można łączyć twórczość Renoira była Berthe Morisot. Ich powinowactwo było wyraźnie czytelne dla współczesnych. Na trzeciej wystawie impresjonistów w 1877 roku ich obrazy wisiały obok siebie⁶²¹.

Wyzewa od początku lat dziewięćdziesiątych zbliżał się w swoich preferencjach do sztuki klasycznej. Jego uznanie zdobywali wówczas ci artyści, u których dostrzegał zainteresowanie dawnym *métier*. Takim twórcą był Anquetin, który bardzo szybko opuścił obóz nowoczesny po to, by zacząć studiować dawnych mistrzów. Takim był Renoir, który co prawda nie zanegował całkowicie swych wcześniejszych dokonań, ale nadał późniejszej pracy charakter zbliżony do pracy dawnych mistrzów, żmudnie dochodzących do doskonałości formy i, co z punktu widzenia Wyzewy okazywało się mniej ważne, nawiązał do tematyki dawnego malarstwa. Boudina cenili impresjoniści, ale powodem zainteresowania Wyzewy były raczej jego związki z dawnym malarstwem holenderskim niż udział w kształtowaniu sztuki nowoczesnej.

Wyzewa zmarł 8 kwietnia 1917 roku. Okoliczności jego śmierci ściśle łączą się z powikłanymi kolejami jego losu. Po śmierci żony 3 sierpnia 1903 roku popadł w depresję, która miała go dręczyć aż do ostatnich dni. Starał się uciec od niej różnymi sposobami, między innymi korzystając z porad doktora Charles'a Burlureaux, który bez wiedzy Wyzewy zaczął podawać mu morfinę. Uzależnienie od narkotyku przyszło szybko. Gdy na początku I wojny światowej doktor Burlureaux opuścił Paryż, aby udać się na front, Wyzewa, coraz bardziej uzależniony, zaczął brać narkotyk bez jego kontroli. Śmierć spowodowała przedawkowanie.

⁶²¹ (Brettell, 2000, s. 152).

Oryginalność czy przystosowanie?

Popularność prądów konserwatywnych wśród artystów i pisarzy francuskich końca XIX wieku jest zjawiskiem złożonym i tłumaczenie jej jedynie reakcją na liberalizm o laickim charakterze, odgórnie wprowadzany przez rząd republikański, byłoby sporym uproszczeniem. Antynowoczesny nurt myśli europejskiej był silny od początku XIX wieku i miał swoich zwolenników zarówno na lewicy, jak i na prawicy⁶²². Jednak fakt, że obóz konserwatywny zdobył tak wielu i to poważnych protagonistów w gronie poetów i pisarzy, uważanych w latach osiemdziesiątych XIX wieku za „nowoczesnych”, można uznać za jeden z paradoksów historii. Idealizm, przeżywający wówczas swój renesans, niekoniecznie musiał przybrać charakter antynowoczesny, lecz istniejąca w kręgach intelektualnych Paryża od połowy wieku fascynacja Wagnerem ułatwiała akceptację coraz bardziej „reakcyjnych” postaw w środowiskach dawniej wrogich myśli konserwatywnej. Symbolizm, wkrótce po ustaleniu się nazwy tego nowego kierunku, stał się tematem omawianym w pismach o konserwatywnym nastawieniu. Prawicowa „Nouvelle Revue” już w 1887 roku opublikowała poświęcony temu ruchowi artykuł Maurice’a Peyrota *Symbolistes et décadents*.

Krytyka artystyczna również podlegała przemianom. Zrezygnowała z ambicji naukowej, jakie żywiła w czasach pozytywizmu. Ich symbolem była książka Taine’a *Philosophie de l’Art*, wydana w 1865 roku, nadal wywierająca wpływ w latach osiemdziesiątych. Przełom antypozytywistyczny spowodował dość powszechne zakwestionowanie autorytetu Taine’a i krytyki naukowej. Paul Desjardin między innymi ganił w 1889 w „Revue Bleu” „mechaniczność i analizę w krytyce” jako jedno z największych nieszczęść, jakie dotknęły Francję⁶²³. Nadal znajdowali się jednak krytycy, którzy usiłowali podążać drogą wytyczoną przez Taine’a. Émile Hennequin w 1888 roku wydał pracę *La critique scientifique*. Głównym przedstawicielem metody naukowej w krytyce stał się Félix Fénéon, propagujący malarstwo neoimpresjonistów urzędnik Ministerstwa Wojny. Mniej doktrynerski, ale pokrewny im światopoglądowo był Gustave Geoffroy, z dystansem odnoszący się do antynaturalistycznych trendów. Wyzewa również nie skłaniał się do radykalnego potępienia naukowej analizy jako metody. Wręcz przeciwnie, w opublikowanym w „Revue Indépendante” programo-

⁶²² Patrz Jedlicki (2000).

⁶²³ Paul Desjardins, *Sur M. E. de Vogüé, à propos de sa réception académique*, „Revue Bleu”, XXVI (8 juin 1889). (Marlais, 1992, s. 8).

wym tekście poświęconym krytyce uznawał jej niezbędność⁶²⁴. Nie ma podstaw do przypuszczenia, że w późniejszym okresie zmienił swe poglądy w tej kwestii.

Jednym ze standardowych tematów krytyki konserwatywnej stał się atak na malarstwo impresjonistyczne. Wyzewa nigdy nie atakował go wprost, a jedynie przyznawał mu niższe miejsce w hierarchii współczesnej sztuki francuskiej, jednak z dwoma istotnymi wyjątkami: Berthe Morisot i Auguste'a Renoira; tych artystów zawsze wysoko cenił. Dzielił w tej kwestii poglądy Mallarmégo, który był zwolennikiem impresjonizmu⁶²⁵. W okresie współpracy z „Revue Wagnérienne” Wyzewa twierdził nawet, że impresjonizm stanowi o sile szkoły francuskiej. Natomiast inni konserwatywni krytycy, Henri Houssaye, Josephin Péladan, Charles Tardieu czy Georges Lafenestre, widzieli w impresjonizmie, nawet w jego ugrzecznionej salonowej formie, autentyczne zagrożenie dla sztuki francuskiej⁶²⁶.

Początkowa fascynacja Wyzewy nową sztuką wiązała się z nadzieją, że uda jej się za pomocą środków plastycznych wyrazić ideał zawarty w dziełach Wagnera. Nie chodziło mu przy tym o oddanie w innym tworzywie tych samych idei, lecz o zastosowanie podobnego programu artystycznego, mającego przywrócić sztuce kontakt z życiem współczesnym⁶²⁷. Wyzewa wyrażał w ten sposób zdanie swego środowiska, młodych poetów i pisarzy skupionych wokół Mallarmégo, których światopoglądem stał się idealizm, nieraz dość radykalnie solipsystyczny.

Sam Wyzewa wyznaczał około roku 1890 radykalną cezurę w swoich sądach estetycznych, jego komentatorzy przyjmowali ją również, łącząc jego odejście ze środowiska nowoczesnych z rozpoczęciem współpracy z konserwatywnym „Revue des Deux Mondes”. W rzeczywistości jednak, porównując jego teksty krytyczne pisane przed rokiem 1890 i po nim, nie da się utrzymać tej tezy. Trudno wskazać jakąś istotną różnicę w postawie teoretycznej Wyzewy w czasach „Revue Wagnérienne” i „Revue Indépendante” oraz w czasach „Gazette des Beaux-Arts” i „Revue de Deux Mondes”. Radykalizm lewicowy i prawicowy miały wówczas ze sobą szereg punktów wspólnych⁶²⁸. Pisząc w „Revue Wagnérienne”, z równą mocą odrzucał większość sztuki aktualnej, jak w swej ostatniej recenzji pisanej dla „Gazette de Beaux-Arts”. To przechodzenie od radykalnej awangardy do konserwatyzmu było typowe dla epoki, choć różne mogły być tego konserwatyzmu odcienie. To właśnie wagneryzm nosił w sobie zarodki obu postaw i mógł być powodem tego ideowego przełomu. Zarazem rewolucyjny i mistyczny, początkowo ponadnarodowy, a później coraz bardziej nacjonalistyczny, objął swym wpływem całą Europę. Stanisław Brzozowski widział w hegemonii niemieckojęzycznej kultury i wagneryzmu w Polsce jedno z istotnych niebezpieczeństw.

Późniejszy zwrot Wyzewy w stronę sztuki dawnej sprawił, że krytyk zaczął wśród twórców współczesnych szukać artystów, którzy mogliby być porównani z dawnymi twórcami. W jego oczach najważniejszym grzechem sztuki nowoczesnej było lekceważenie *métier*, będącego dlań niezbędnym składnikiem wszelkiej prawdziwej sztuki.

Zmienność sądów estetycznych Wyzewy potęguje wrażenie radykalizmu jego poglądów; w istocie, łącząc się z obozem konserwatywnym, nigdy nie popadł w żadną „konserwatywną ortodoksję”. Wydaje się, że jego postawa miała coś wspólnego z po-

⁶²⁴ Patrz s. 26.

⁶²⁵ (Roos, 1998).

⁶²⁶ (Marlais, 1992, s. 35).

⁶²⁷ Kultura widziana jako organizm, patrz (Jedlicki, 2000).

⁶²⁸ Patrz Jedlicki (2000).

stawą André Michela, „inteligentnego konserwatywnego krytyka”, jak o nim pisze Michael Marlais; otóż Michel atakował między innymi rodzajowość i tematyczność, stawiane często przez krytyków sztuki nowoczesnej ponad jakością dzieła sztuki⁶²⁹.

Wyzewa potrafił dostrzec zalety anachronicznych sądów krytyków konserwatywnych jeszcze w czasie swojej współpracy z „Revue Indépendante”. „Te dawne zachwyty nad skamieniałymi dziełami jakież ujmujący kontrast tworzą z naszymi zachwykami, tak poważnymi i tak oficjalnymi”⁶³⁰. Tak jak Huysmans, pisał *à rebours*, wbrew modzie i panującym prądom⁶³¹. Pociągała go na pewno osobowość tego pisarza. W swoim dzienniku zanotował kilka uwag po spotkaniu, jakie miało miejsce w 1902 roku, po powrocie Huysmansa z klasztoru do Paryża. Huysmans opowiedział mu o propozycji małżeństwa, złożonej mu przez pewną damę z Marsylii, przekonaną, że jest on ostatnim potomkiem Ludwika XVII. „To wszystko jest trochę szalone, być może, jak wiele przygód tego biedaka, ale on sam jest tak delikatny i dobry, że wszystko, co mu się przytrafia, zawsze mnie interesuje”⁶³².

Krytyka Huysmansa była jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla Wyzewa. Przez prawie cały rok 1887 współpracowali oni ze sobą w „Revue Indépendante”, gdzie Wyzewa zajmował się krytyką literacką, a Huysmans artystyczną. Huysmans już wcześniej dał się poznać jako wnikliwy komentator życia artystycznego. Miał wówczas za sobą publikację *L'Art moderne* (1883), zbioru artykułów, w których poszukiwał nowoczesności w sztuce. Huysmans, tak jak Wyzewa, eksponował subiektywizm swoich sądów i obdarzał pochwałami artystów, nie uważanych za najwybitniejszych w środowisku nowoczesnych, Jeana-Louis Foraina czy Jeana-François Raffaëllego. Dużo większe znaczenie mają z pewnością jego wnikliwe, świadczące o niezwykłej wyobraźni analizy pasteli Edgara Degas, pokazanych na ostatniej wystawie impresjonistów w 1886 roku. Również Wyzewa miał zamiar poświęcić Degas osobny artykuł, nigdy do tego nie doszło i o jego uznaniu dla tego artysty możemy wnosić jedynie z rozsypanych w różnych tekstach wzmianek⁶³³.

Huysmans sztukę nowoczesną widział pod postaciami sztuki rzeczywistości i sztuki marzeń, przedstawicielami pierwszej byli impresjoniści, a drugiej Odilon Redon⁶³⁴. Wyzewa podobnie wyróżniał sztukę wrażeniową, odpowiadającą malarstwu impresjonistycznemu, i sztukę symfoniczną, którą reprezentowali między innymi Puvis de Chavannes i Fantin-Latour⁶³⁵.

Podobną cechą temperamentu krytycznego obu pisarzy była potrzeba odkrywania dla siebie i innych artystów mniej znanych. Dla Huysmansa takim niedocenionym nie tylko przez szeroką publiczność, ale także przez zwolenników sztuki współczesnej artystą był wymieniony w *À rebours* Rodolphe Bresdin. Anita Brookner z pewną

⁶²⁹ (Marlais, 1992, s. 33).

⁶³⁰ *Mais quel agréable contraste à nos admirations d'aujourd'hui, si sérieuses et si légitimes, ces admirations anciennes d'œuvres fossiles!* „Revue Indépendante”, juin 1887, cytuję za (Delsemme, 1967, s. 148).

⁶³¹ Patrz (Brookner, 1988, s. 147).

⁶³² *Tout cela est d'une folie un peu excessive, peut-être, comme beaucoup des aventures qui arrivent à ce pauvre garçon : mais lui même est si doux et si bon que ce qui lui arrive m'intéresse toujours.* Notatka z 9 października 1902. (Delsemme, 1967, s. 72).

⁶³³ Patrz s. 22, 33, 97.

⁶³⁴ Patrz (Grabska, 1969, s. 10).

⁶³⁵ Ten sformułowany w artykule *Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886*, (de Wyzewa, 1886d) podział nigdy nie został przez Wyzewę odrzucony, choć w późniejszych jego recenzjach rzadko pojawiały się wymienione tu kategorie.

przesadą nazwała tę cechę jego krytyki „paranoiczną ekskluzywnością” (*paranoid exclusivity*) i dostrzegła jej początki właśnie w *À rebours*, a kulminację w opublikowanym w 1889 roku zbiorze tekstów krytycznych *Certains*⁶³⁶. I trochę w kategoriach tej „paranoicznej ekskluzywności” zostały omówione przez nią artykuły Huysmansa poświęcone dawnym artystom. Zwłaszcza uwagi na temat świętego Quentina, przedstawionego w ołtarzu autorstwa Bianchiego Ferrariego, mogły dać asumpt do takiej interpretacji⁶³⁷. Wyzewa nigdy nie posuwał się tak daleko nawet w swych najbardziej fantastycznych wywodach. Łączyła ich wszakże pewna predylekcja do sztuki Północy. Z tym, że Huysmans w przeciwieństwie do Wyzewy wołał sztukę niderlandzką od niemieckiej. Wyzewa cenił w sztuce niemieckiej najlepszy wyraz uczucia, jaki w sztuce włoskiej można było odnaleźć jedynie w dziełach mistrzów sienieńskich, Fra Angelica i Bartolomea Borgognonego. Dla Huysmansa sztuka włoskiego renesansu była synonimem upadku moralnego. Anita Brookner widziała źródła jego niechęci do sztuki włoskiej, z wyjątkiem Fra Angelica, w nienawiści, jaką żywił wobec południowej żywiołowości⁶³⁸.

Jak więc widać, istniały podobieństwa w poglądach obu pisarzy na sztukę. Huysmans z pewnością mógł być dla Wyzewy wzorem, mimo różnicy pokoleń. Huysmans pisał już w czasach naturalizmu. Nawet później łączyły go pewne związki z Zolą. Wyzewa zaś należał do pokolenia, którego głównym postulatem było idealistyczne poszukiwanie wartości w samym sobie. Ta różnica mogła być także jednym z powodów nieprzychylnego stosunku Wyzewy do sztandarowego dzieła Huysmansa, *À rebours*. W innych utworach Huysmansa: *À vau-l'eau*, *En ménage* i *En rade*, Wyzewa widział natomiast „wyjątkowe i oszałamiające życie” (*l'unique et stupéfiante vie*)⁶³⁹.

Inną postacią, której poglądy ewoluowały w podobny sposób, jak w wypadku Wyzewy, był Albert Aurier. Tak jak Wyzewa, jest on przykładem zbieżności tendencji awangardowych i konserwatywnych⁶⁴⁰. Niechętnie odnosił się do neoimpresjonizmu, był konsekwentnie wrogo nastawiony do wszelkich prób podporządkowania sztuki „światopoglądowi naukowemu”. Uczucie uważał za równie ważne. Tak jak Wyzewę, łączył go z obozem konserwatywnym postulat powrotu do tradycji.

Aurier odgrywał w latach dziewięćdziesiątych większą rolę wśród krytyków sztuki niż Huysmans, który od czasu do czasu pisywał wówczas o sztuce religijnej. Michael Marlais jest skłonny uznać go nawet za najważniejszego „krytyka symbolistycznego”⁶⁴¹. Słynny artykuł Auriera o Gauguinie wprowadził pojęcie sztuki ideistycznej; jej zadaniem miało być wyrażanie idei nie pod postacią alegorii tradycyjnie używanych przez „idealistów”, w których widział zakamuflowanych „realistów”, ale w sposób sugestywny, dzięki budzonym przez dzieło sztuki emocjom. Można byłoby uznać ten program za powtórzenie idei sztuki wagneriańskiej, gdyby nie dołączenie, ze względu na Gauguina, postulatu syntetyczności, nawiasem mówiąc, sformułowanego w dość nieprzekonywający sposób. Dlaczego bowiem należy sądzić, że akurat formy

⁶³⁶ (Brookner, 1988, s. 158).

⁶³⁷ Huysmans dostrzegł w jego twarzy brak łaski usiwięcej, spowodowany grzechem kazirodztwa. Było to według niego charakterystyczne dla „perfidnego renesansu” (Brookner, 1988, s. 162).

⁶³⁸ (Brookner, 1988, s. 149).

⁶³⁹ (Delsemme, 1967, s. 171).

⁶⁴⁰ (Marlais, 1992, s. 108).

⁶⁴¹ Patrz rozdział *Symbolism Divided: Albert Aurier's Traditionalism* w pracy Michaela Marlais (Marlais, 1992, s. 105).

uproszczone i płaskie plamy jednolitych barw mogą być bardziej zrozumiałe niż formy skomplikowane? Jednakże potrzeba uproszczenia form była już wówczas tak dojmująca, że należało dać jej wyraz. Wyzewa rzadko odwoływał się w swoich artykułach do malarstwa syntetycznego, a Anquetin, którego obwołał twórcą szkoły syntetycznej, zwrócił jego uwagę ze względu na kontynuowanie tradycji dawnego malarstwa⁶⁴². Te same różnice poglądów dzieliły Auriera oraz Wyzewę i Fénéona. Obaj nie byli zwolennikami neoimpresjonizmu i prób stworzenia „naukowej krytyki”. Wszystkich trzech łączyło za to uznanie dla Puvis de Chavannes'a, który w latach dziewięćdziesiątych był już „klasykiem nowoczesności”, jednomyślnie chwalonym zarówno przez konserwatywnych, jak i nowoczesnych krytyków.

Nie mógł natomiast podzielać z Fénéonem uznania, jakim Aurier, podobnie jak Wyzewa, obdarzał Jeana-Jacques'a Hennera. Ten akademicki malarz, którego kariera artystyczna trwała prawie pół wieku, okazał się równie dlań atrakcyjny jak Gauguin. Aurier starał się dowiedzieć, że jego malarstwo wykracza poza ograniczenia akademizmu, Michael Marlais wskazał na podobieństwa pomiędzy artykułem Auriera o Hennerze a wcześniejszymi konserwatywnymi recenzjami z lat osiemdziesiątych⁶⁴³. Taka postawa musiała wywołać reakcję. Dwaj krytycy „Revue Indépendante”, Gaston i Jules Couturat, mimo że doceniali jego zasługi dla nowej sztuki, nazwali Auriera reakcjonistą ze względu na doktrynerski ton i odrzucenie „naukowej krytyki” Taine'a⁶⁴⁴. Aurier nie odcinał się od środowiska nowoczesnego tak radykalnie jak Wyzewa. To, że nie uważał manifestowania sympatii dla artysty akademickiego za niewłaściwe, świadczy o kryzysie ideologii nowoczesności na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Aurier zauważył u Hennera syntezę wrażeń i idei, uproszczenia formy podobne do tych, jakie charakteryzują dzieła Gauguina. Jeżeli nawet uznać, że ta wczesna recenzja jest świadectwem rodzącego się dopiero zmysłu krytycznego, to i tak skandaliczność pomysłu postawienia twórcy akademickiego na równi z nowoczesnymi wydaje się świadczyć o istniejącej potrzebie zaskakiwania czytelników nieortodoksyjnymi poglądami. Michael Marlais słusznie dostrzega u Auriera „literacką wrażliwość” (*literary sensibility*) i ta wrażliwość zdaje się w podobnym stopniu kształtować gust zarówno Huysmansa, jak i Wyzewy. Nie chodzi tu oczywiście o żadną predylekcję do „literatury w malarstwie”. Raczej o przedkładanie dzieł, które mogą stanowić pretekst dla dalszych rozważań, wizji, marzeń, słowem — kontemplacji, nad te, których sensem istnienia było dawanie świadectwa „nowoczesnemu życiu”. Nimfy Hennera z pewnością mogą być przykładem tego rodzaju obrazów.

Camille Mauclair rozpoczął swoją karierę krytyka w „Revue Indépendante”, gdzie w początku lat dziewięćdziesiątych opublikował serię artykułów poświęconych aktualnym wystawom. Chwalił wówczas impresjonistów, Toulouse-Lautreca, Whistlera, van Gogha. Wspierał malarzy z kręgu Ordre de la Rose-Croix Catholique et Esthétique du Temple et du Graal i nabistów, dość wcześnie obiektem jego ataków stał się natomiast Gauguin. Jednym z faworytów krytyka był także Albert Besnard. Dla Wyzewy Besnard pozostawał jedynie przedstawicielem Salonowej odmiany impresjonizmu⁶⁴⁵. Już w tych wczesnych tekstach dochodziła do głosu „drapieżna niezależność” Mauc-

⁶⁴² Patrz s. 119.

⁶⁴³ (Marlais, 1992, s. 119).

⁶⁴⁴ Gaston i Jules Couturat, *Petites polémiques mensuelles: Feu, M. G.-Albert Aurier*, „Revue Indépendante”, XXVI (luty 1893), s. 45-66, cytuję za (Marlais, 1992, s. 123).

⁶⁴⁵ Patrz s. 145.

laira⁶⁴⁶. Po śmierci Auriera objął stanowisko krytyka „Mercure de France”, a w 1895 roku poddał w „Nouvelle Revue” radykalnej krytyce aktualną sztukę francuską⁶⁴⁷. Spóźnionemu nieco atakowi na realizm towarzyszyło stwierdzenie, że potrzebne jest połączenie zalet malarstwa realistycznego i idealistycznego w ramach kierunku nazywanego przez krytyka ideorealizmem. Maclair pisał też o „humanistycznym idealizmie”, który znajdował w obrazach włoskich prymitywów oraz Corota, Delacroix i Milleta, natomiast nie mógł dostrzec w obrazach artystów współczesnych. Jego poglądy były wówczas zbliżone do stanowiska Wyzewy, który także sztukę dawną cenił wyżej od współczesnej. Apostazja Mauclaire spotkała się z szerszym oddźwiękiem niż przejście na stronę konserwatywną Wyzewy, zwłaszcza jego ataki na Gauguina wywołały zdecydowaną reakcję⁶⁴⁸.

Mauclair dał świadectwo sile oddziaływania poglądów Wyzewy w swej książce o Mallarmém. „Jego rozległa kultura, wielojęzyczność, zmysł krytyczny stanowiły o wartości licznych felietonów w »Temps«, z których zaczęto przepisywać bez podawania autora”⁶⁴⁹. Wyzewa spotykał się z nim na początku lat dziewięćdziesiątych w związku z publikacją utworów Laforgue’a, i darzył pewną estymą, choć jego antysemityzm kazał mu wątpić w to, by Maclair był zdolny do stworzenia poważnej teorii sztuki⁶⁵⁰. Wątpliwość tę wyraził jednak dopiero po przejściu Mauclaire do obozu socjalistycznego i opowiedzeniu się po stronie Dreyfusa. Maclair, tak jak Wyzewa, był początkowo zainteresowany sztuką nowoczesną i tak jak on nagle radykalnie się od niej odwrócił⁶⁵¹.

Zdecydowany odwrót od sztuki nowoczesnej w stronę tradycji był także udziałem Alphonse’a Germaina, jednego z bardziej niekonsekwentnych krytyków sztuki końca XIX wieku, „konserwatysty, który sądził, że stoi na czele awangardy”⁶⁵². Germain rozpoczął karierę jako entuzjasta i przyjaciel neimpresjonistów. Jego artykuły przypominały swym stylem Fénéona, bardzo lubił używać naukowo brzmiących słów,

⁶⁴⁶ (Marlais, 1992, s. 155).

⁶⁴⁷ *Destinée de la peinture française*, „La Nouvelle Critique”, XCVI (marzec-kwiecień 1895), s. 363-377 i *Critique de la peinture*, „La Nouvelle Critique”, XCVI (wrzesień-październik 1895), s. 314-333, cytuję za (Marlais, 1992, s. 151).

⁶⁴⁸ Na ataki Mauclaire zawarte w artykule *Lettre sur la peinture*, „Mercure de France”, XI (lipiec 1894), s. 270-275, odpowiedział Julien Leclercq artykułem w *La lutte pour les peintres*, „Mercure de France”, XII (listopad 1894), 254-271. Leclercq podawał w wątpliwość pochlebną ocenę Rochegrosse’a, Besnarda i Pointa, bronił też rysunku Gauguina, jednego z jego słabych punktów zdaniem Mauclaire. Maclair miał jednak pewne poparcie, w listopadzie bowiem na łamach tego samego pisma ukazał się także dedykowany mu artykuł Rolanda de Marés o malarstwie flamandzkim. Wkrótce odpowiedział też sam Maclair, oskarżając Leclercq’a o ignorancję, zwłaszcza jeśli chodzi o prerafaelitów (*Choses d’Art*, „Mercure de France”, XII (grudzień 1894), s. 384-386). Pojedyncze stanowisko zajął Adolphe Retté w swoim liście do wydawcy, opublikowanym w „Mercure de France”, XII (grudzień 1894), s. 390-391. Chwalił odwagę Mauclaire’a, ale zgadzał się z Leclercqiem w krytyce malarstwa Rochegrosse’a, Pointa i Besnarda. Wymiana zdań zapoczątkowana przez Maclaira ciągnęła się aż do września 1896 roku, kiedy to w „Mercure de France” został wydrukowany ostatni tekst inicjatora tej polemiki. Tymczasem ukazał się jeszcze otwarty list Émile’a Bernarda, adresowany do Mauclaire’a, w którym Bernard bronił szczerości młodych artystów, a przy okazji wymienił własną zasługę, a było nią skierowanie na właściwe tory poszukiwań twórczych Gauguina i Alberta Auriera, „Mercure de France”, XIV (czerwiec 1895), s. 323-339. Cytuję miejsca publikacji za (Marlais, 1992, s. 165-169).

⁶⁴⁹ *Sa culture étendue, son polyglottisme, son sens critique, ont donné tout leur prix à ses nombreux feuillets du »Temps«, qu’on a pillés depuis sans nommer leur auteur*. Camille Maclair, *Mallarmé chez lui*, s. 46, cytuję za (Delsemme, 1967, s. 56).

⁶⁵⁰ (Delsemme, 1967, s. 83 i 167).

⁶⁵¹ (Marlais, 1992, s. 153).

⁶⁵² (Marlais, 1992, s. 171).

takich jak *explétiver*, *homogénéiser*, czy *ossature d'arabesques décorative*⁶⁵³. Publikował zarówno w „nowoczesnej” belgijskiej „L'Art Moderne”, jak w konserwatywnym „Moniteur des Arts”. Początkowo obiektywnie relacjonował poglądy i działania neoimpresjonistów, stopniowo jednak zaczął wysuwać zarzuty przeciw ich malarstwu, świadczące o tym, że w istocie miał gust akademicki. Jego głównym faworytem pozostał Alexandre Séon, przyjaciel Seurata jeszcze z czasów studiów w pracowni Lehmana w École des Beaux-Arts⁶⁵⁴. Używanie języka Fénéona do analizy dzieł tego pozostającego pod silnym wpływem Puvis de Chavannes'a artysty mogło być odebrane jako niestosowne.

Konsekwencją postawy Germaina wobec Séona było poparcie Sára Péladana i jego Rose + Croix Esthétique. Germain był jednak bardziej ortodoksyjnym katolikiem niż Péladan i przestrzegał przed okultyzmem, teozofią, „odradzającym się magianizmem” i „bezbożną inicjacją”⁶⁵⁵. Poszedł w swoim konserwatyzmie dalej niż Aurier i Mauclair. Odrzucił wszelką deformację w sztuce, a więc przede wszystkim malarstwo syntetystów, a także Cézanne'a i Van Gogha. Deformacja była dla niego bluźnierstwem, bo występowała przeciwko pięknu, które jest odbiciem Boga⁶⁵⁶. Była ona postrzegana przez niego także jako odejście od kultury łacińskiej, co może świadczyć o jego przychylnym stosunku do głoszonego wówczas przez Maurrasa kultu łacińskości. Michael Marlais sądzi nawet, że wśród jego zwolenników popieranie sztuki nowoczesnej było uznawane za niepatriotyczne⁶⁵⁷. Wyzewa w swoim konserwatyzmie nigdy nie doszedł do takiej skrajności.

Jak w tym kontekście rysuje się sylwetka Wyzewy jako krytyka sztuki? Wyzewa wyszedł ze środowiska poetów skupionych wokół Mallarmégo, które było w latach osiemdziesiątych XIX wieku jednym z centrów kształtowania się sztuki nowoczesnej. Bardzo wczesnie zdobył uznanie trafnymi analizami wierszy Mallarmégo i artykułami poświęconymi sztuce wagneriańskiej. Napisany dla „Revue Wagnérienne” cykl artykułów, w których tropił pierwiastki wagneriańskie w dziełach literatury, sztuki i muzyki, stał się okazją do sformułowania zasad własnej estetyki; wkrótce miała ona zostać wchłonięta przez tworzącą się wówczas estetykę symbolistyczną. Jean Moréas w swoim wydanym w kilka miesięcy później manifestie symbolizmu mówił o symbolizmie jako o sztuce, której zadanie polega na przedstawianiu pierwotnych idei. Było to bliskie koncepcji Wyzewy. Pod pretekstem omawiania idei Wagnera, od którego wziął przede wszystkim koncepcję życia, przedstawił on wizję sztuki inspirowaną heglowskim i fichteańskim idealizmem, kierunkiem filozoficznym dyskuutowanym w kręgu Mallarmégo.

Myślenie o sztuce w kategoriach organicznych było w XIX wieku bardzo rozpowszechnione. Analogie do teorii Wyzewy można znaleźć u myślicieli niezwiązanych z obozem konserwatywnym, na przykład u Diltheya. Podobnie jak Wyzewa, pisał on o niedostatkach metody krytycznej, ograniczonej jedynie do analizy wrażeń, i postulował badanie życia artysty⁶⁵⁸. Mówił o energii i dzieła, które przekazuje ją odbiorcy i w ten sposób zwiększa jego energię życiową. Podobnie jak Wyzewa życie, widział

⁶⁵³ Alphonse Germain, *Un peintre idéaliste-idéiste, Alexandre Séon*, „L'Art et L'idée”, I (lutym 1892), 107-112, cytuję za (Marlais, 1992, s. 176).

⁶⁵⁴ (Marlais, 1992, s. 174).

⁶⁵⁵ (Marlais, 1992, s. 179).

⁶⁵⁶ Alphonse Germain, *Pour le Beau*, Paris 1893, cytuję za (Marlais, 1992, s. 180).

⁶⁵⁷ (Marlais, 1992, s. 182).

⁶⁵⁸ (Dilthey, 1998, s. 727).

tę energię w dziełach tak pozornie od siebie odległych, jak fugi Bacha i freski Michała Anioła. Dilthey nie poszukiwał jednak żadnego Wyższego Realizmu, akceptował Zolę i identyfikował się z nową sztuką wyrażającą współczesność, ale podobnie jak Wyzewa, choć w mniej zdecydowany sposób, przestrzegał przed fałszywą „naukowością”.

Wyzewa wcześniej niż inni wyciągnął wnioski z subiektywistycznej doktryny, która powstawała w dużej mierze w opozycji do naturalizmu, łączonego z oficjalną ideologią nowoczesnego państwa. Podjęcie przez niego współpracy z jednym z czołowych pism konserwatywnych, „Revue de Deux Mondes”, było szokiem dla jego środowiska, Ferdinand Brunetière bowiem, późniejszy redaktor naczelny pisma, należał do najbardziej zagorzałych przeciwników symbolizmu. Wyzewa nie odrzucił całkowicie zasad dawnej estetyki, choć zrewidował część swych wcześniejszych sympatii. Pisząc recenzje dla konserwatywnej „Gazette des Beaux-Arts”, nadal oceniał omawiane dzieła pod kątem doskonałości w wyrażaniu uczuć i zawartego w nich życia. Te same kryteria stosował do oceny wartości dzieł sztuki dawnej, ale przyznawał historii sztuki istotną rolę w kształtowaniu sądu o dziele. Należał już do innego pokolenia niż Fromentin, którego ceniał, ale nie starał się naśladować⁶⁵⁹. Jego późna twórczość krytyczna jest świadectwem poszukiwania poezji w sztuce, którą rozumiał w sposób nieodbiegający zasadniczo od idei sztuki wagneriańskiej⁶⁶⁰. Jednak z trudem udawało mu się ją odnaleźć w sztuce współczesnej. Jego ulubionymi artystami pozostawali niezmiennie Berthe Morisot i Auguste Renoir. Ale największe zainteresowanie zaczęła budzić dawna sztuka religijna, co wiązało się także z jego powrotem do katolicyzmu. Początkowo zafascynowany dawną sztuką niemiecką, później zaczął także interesować się sztuką włoską. Największe znaczenie przyznawał szkole sieniejskiej, w której uczucie wyraziło się w sposób najdoskonalszy. O sztuce dawnej pisał już w czasie współpracy z „Revue Indépendante”, stosując do jej oceny te same kategorie, co w przypadku sztuki współczesnej, lecz po roku 1896 stała się ona niemal wyłącznym obszarem jego zainteresowań krytycznych. Współgrało to dobrze z ekskluzywistyczną wizją artystów i koneserów jako „arystokracji ducha”, heroicznie przeciwstawiającej się próbom podporządkowania twórczości artystycznej gustom tłumu, które stawały się coraz częstsze w społeczeństwach demokratycznych. Ten wątek, istniejący na marginesie krytycznych tekstów Wyzewy, zostanie rozwinięty przez późniejszych proroków „zwyrodnienia kultury”, takich jak Max Nordau czy Oswald Spengler. Spełniając życzenie Wyzewy, wyrażone w jego tekście o krytyce, Max Nordau usiłował opracować psychopatologię sztuki.

Pluralizm zainteresowań Wyzewy, obsesyjne niemal starania, aby nie być podobnym w swych sądach do innych, chyba wynikające także z oskarżeń o brak oryginalności, kierowanych pod jego adresem w początkowym, wagneriańskim okresie⁶⁶¹, można uznać za typową cechę krytyki francuskiej od czasów Diderota (przynajmniej krytyki wyższego lotu, o której pisze Anita Brookner). Wyzewa jednak, jak się zdaje, był świadomy faktu, że zadaniem krytyka jest nie tylko dawanie wyrazu swym subiektywnym gustom, lecz walka ze ślepo przyjmowanymi modami. Jego przyjacielem, Fortunat Strowski, właśnie w niezależności od mody widział szczególną wartość jego gustu⁶⁶². Pluralizm sądów krytycznych, niezgoda na dyktat jednej, ściśle określonej

⁶⁵⁹ Patrz s. 145.

⁶⁶⁰ Patrz s. 34.

⁶⁶¹ Verlaine twierdził, że Wyzewa jedynie powtarzał to, co usłyszał na spotkaniach u Mallarmégo.

⁶⁶² (Strowski, 1919, s. 8).

estetyki wynikały w dużym stopniu z różnorodności sztuki przełomu wieków, a zarazem broniły jej przed zdominowaniem przez jedną tendencję. Rolę krytyki trafnie określił Richard Wrigley:

„[...] krytyka nie jest czymś wtórnym, ani nawet oddzielnym od twórczości artystycznej, ale jest raczej integralnie związana z czynnikami, które określają pierwotne cechy poszczególnych dzieł. Krytycy mogą nie znać zawartości pracowni artystów, mogą dawać wyraz skrupulatnemu oglądowi poszczególnych dzieł lub nie, ale ich prace nadawały znaczenie i wzmacniały wrażenie ważności dzieł artystów”⁶⁶³. Wyzewa nigdy nie zgodziłby się na to, by być promotorem jednego kierunku, i to może najbardziej odróżnia go od większości krytyków tego i następnego pokolenia, którzy z reguły opowiadali się po stronie konkretnego artysty lub grupy artystycznej, tracąc coraz bardziej swą niezależność. Być może taka postawa była także jednym z powodów, dla których jego twórczość popadła w zapomnienie. Anita Brookner rozdział swojej książki *Genius of the Future* poświęcony Huysmansowi kończy stwierdzeniem, że geniusz przeszłości zatryumfował nad geniuszem przyszłości. W przypadku Wyzewy byłoby to zbyt daleko idącym uproszczeniem, jego bowiem zwrot ku przeszłości, podobnie jak w przypadku innych konserwatystów o awangardowych korzeniach, był już odwołaniem się do niej w kontekście przemian dokonujących się wówczas w sztuce. Był próbą odnalezienia utraconej harmonii. Wyzewa, pomimo że, tak jak Huysmans, należał do odchodzącego świata, potępiając prawie *en masse* sztukę współczesną, obdarzył sympatią kilku artystów, w których sztuce zobaczył doskonałą realizację swoich ideałów artystycznych, i w ten sposób przygotował pole dla nadchodzącego nowego klasycyzmu.

Préface de Henrik Munksgaard, *Bertok le Wagnérien*, Paris 1892.

Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886, *Revue Wagnérienne*, 6 VI (1886), s. 159-171.

Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886, *Revue Wagnérienne*, 6 VII i 6 IX (1886), s. 183-193, 229-268, przedruk w: *de Wyzewa* (1993b), s. 36-47.

Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886, *Revue Wagnérienne*, 6 V (1886), s. 109-113, przedruk w: *de Wyzewa* (1993a), s. 11-26.

Une Critique, *Revue indépendante*, (1), XI (1886), s. 49-78.

Theodor de Wyzewa, *Les Itographies de M. Fantin Latour*, *Revue Wagnérienne*, (1887a), s. 23-26.

Les Livres, *Revue indépendante*, (1), IX (1887b), s. 247-323.

Le Mouvement des Arts en Allemagne, *Cassette des Beaux-Arts*, I II (1888a), s. 164-176.

⁶⁶³ „[...] criticism is not something secondary, or even discrete from art production, but is, rather, integral to the complex of factors which determined the generic characteristics of individual works. Authors of criticism may in the main not have been familiar with the insides of artists' studios; they may or may not demonstrate that they have looked closely at individual works; but the texts they produced informed and reinforced artists' sense of significance of their work” (Wrigley, 1995, s. 4).

Bibliografia

Cytowane książki i artykuły Teodora de Wyzewy

- La Musique descriptive*, „Revue Wagnérienne”, 8 IV (1885a), s. 74-77.
- La Religion de Richard Wagner et la religion du comte Léon Tolstoï*, „Revue Wagnérienne”, 8 X (1885b), s. 237-256.
- Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885*, „Revue Wagnérienne”, 8 VI (1885c), s. 154-156.
- Przedmowa do: Henryk Sienkiewicz, *Bartek le Vainqueur*, Paris 1886a.
- Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886*, „Revue Wagnérienne”, 8 VI (1886b), s. 150-171.
- Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886*, „Revue Wagnérienne”, 8 VII i 8 IX (1886c), s. 183-193, 259-268, przedruk w: de Wyzewa(1895b), s. 56-87.
- Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886*, „Revue Wagnérienne”, 8 V (1886d), s. 100-113, przedruk w: de Wyzewa(1895b), s. 11-26.
- Une Critique*, „Revue Indépendante”, (1), XI (1886e), s. 49-78.
- Teodor de Wyzewa, *Les lithographies de M. Fantin Latour*, Revue Wagnérienne, (1887a), s. 25-26.
- Les Livres*, „Revue Indépendante”, (11), IX (1887b), s. 247-275.
- Le Mouvement des Arts en Allemagne*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 II (1889a), s. 164-176.
- Le Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 V (1889b), s. 428-440.
- L'Exposition rétrospective de l'histoire du travail au Palais des Arts Libéraux*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 VII i 1 XI (1889c), s. 67-72, 531-549.

Le Mouvement des Arts en Allemagne, en Angleterre et en Italie, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 I (1890a), s. 83-90.

Le Mouvement des Arts en Allemagne, en Angleterre et en Italie, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 VII (1890b), s. 84.

Le Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 III (1890c), s. 259-272.

Le Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 XI (1890d), s. 439-448.

Le portrait d'Oswald Krell par Albert Dürer, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 IX (1890e), s. 214-216.

Les Grands peintres de la France, Firmin-Didot, Paris 1890f.

M. Eugène Boudin, „L'Art dans les Deux Mondes”, 27 XII (1890g), s. 58-59.

Georges Seurat, „L'Art dans les Deux Mondes”, 18 IV (1891a), s. 263-264.

Teodor de Wyzewa, Xavière Perreau, *Les Grands Peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre suivi de l'histoire de la peinture japonaise*, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Paris 1891.

Teodor de Wyzewa, *Le Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1 XII (1891b), s. 505-518.

Le Nouveau Salon du Champ-de-Mars, „L'Art dans les Deux Mondes”, 13 VI (1891b), s. 39-41.

M. Jacques-Émile Blanche, „L'Art dans les Deux Mondes”, 4 VII (1891c), s. 75-77.

Thomas Lawrence et la société anglaise de son temps, „Gazette des Beaux-Arts”, (1891-1892), 1 II 1891, s. 119-133, 1 VIII 1891, s. 112-127, 1 X 1891, s. 335-347, 1 VII 1892 s. 53-68.

Teodor de Wyzewa, *Les Arts du feu (céramique, verrerie, émaillerie)*. Przedmowa, J. Rovam, Paris 1892a.

L'Exposition des Arts de la Femme au Palais de l'Industrie, „Gazette des Beaux-Arts”, (34), 1 XI (1892b), s. 367-380.

Eugène Delacroix, „Le Figaro”, 12 VI (1893a), s. 1.

Revue étrangère, „L'Echo de Paris Littéraire Illustré”, (62), 9 IV (1893b), s. 7-8.

Le Salon de 1894 (deuxième et dernier article), „Gazette des Beaux-Arts”, (11-12), 1 VI i 1 VII (1894a), s. 25-42.

Les Tableaux du Louvre et la critique d'art étrangère, „Le Temps”, 16 VIII (1894b).

Chez les Allemands, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1895a.

Nos Maîtres: Études et portraits littéraires, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1895b.

Un voyage aux primitifs allemands, w: de Wyzewa (1895a), 1895c, s. 3-71.

Un critique philosophe, „Le Temps”, 21 XI 1896.

Une saison d'art à Munich, „Le Temps”, 3, 9 i 15 IX 1896.

Écrivains étrangers. Deuxième série, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1897a.

La "femme nouvelle" dans la littérature anglaise, w: de Wyzewa (1897a), 1897b, s. 63-79, pierwodruk w: „Revue des Deux Mondes”, 15 VII, s. 457-468.

Un projet de législation de l'union libre, w: de Wyzewa (1897a), 1897c, s. 80-84, pierwodruk w: „Le Temps”, 14 III 1896.

Une bible féministe, w: de Wyzewa (1897a), 1897e, s. 96-102, pierwodruk w: „Le Temps”, 26 XII 1894.

Une femme forte (I), w: de Wyzewa (1897a), 1897f, s. 90-95, pierwodruk w: „Le Petit Temps”, 23 I 1896.

Une découverte artistique, „Le Temps”, 26 VIII 1899.

Hans Memling, w: de Wyzewa (1903j), 1903a, s. 110-128, pierwodruk pod tytułem *Une nouvelle biographie de Hans Memling* w: „Revue des Deux Mondes”, 15 II 1901.

La peinture japonaise, w: de Wyzewa (1903j), 1903b, s. 223-271, pierwodruk w: „Revue des Deux Mondes”, 1 VII 1890, s. 108-136.

La Vierge au buisson de roses de Martin Schongauer, w: de Wyzewa (1903j), 1903d.

L'École de Nuremberg avant Dürer, w: de Wyzewa (1903j), 1903f, s. 81-102.

Les peintres et la vie du Christ, w: de Wyzewa (1903j), 1903g, s. 3-34, pierwodruk *La vie du Christ de M. James Tissot* w: „Revue des Deux Mondes”, 1 II 1897, s. 659-680.

Les peintres primitifs de l'Allemagne, w: de Wyzewa (1903j), 1903h, s. 37-80, pierwodruk w: „Revue des Deux Mondes”, 15 IV 1889, s. 858-883.

Mme Berthe Morizot, w: de Wyzewa (1903j), 1903i, s. 213-220, pierwodruk w: „L'Art dans les Deux Mondes”, 28 II 1891, s. 223-224.

Peintres de jadis et d'aujourd'hui, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1903j.

Pierre-Auguste Renoir, w: de Wyzewa (1903j), 1903k, s. 371-387, pierwodruk w: „L'Art dans les Deux Mondes”, 6 XII 1890.

Quelques figures de femmes peintres, rozdział IV, w: de Wyzewa (1903j), 1903l, s. 178-222.

-
- Un Salon de Bruxelles (1893)*, w: de Wyzewa (1903j), 1903m, s. 349-363.
- Un Salon de Paris*, w: de Wyzewa (1903j), 1903n, s. 334-348, pierwodruk w: „L'Art dans le Deux Mondes”, 2 V 1891, s. 39-41.
- Une exposition d'œuvres de Puvis de Chavannes*, w: de Wyzewa (1903j), 1903o, s. 364-370.
- Le Mouvement artistique à l'étranger*, „Revue de l'Art Ancien et Moderne” XVII, (1905), s. 67-75.
- Les maîtres Italiens d'Autrefois, Écoles du Nord*, Librairie Académique, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1907.
- Ma tante Vincenttine*, Librairie Académique, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris 1913.
- Teodor de Wyzewa, *W.-A. Mozart*, Desclée de Brouwer, nouvelle édition, Paris 1936.

Opracowania poświęcone Teodorowi de Wyzewie

- Henryk Chudak, redakcja, *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Romanistyki, Warszawa 1994.
- Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, w: *Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres*, t. XXXIV, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1967.
- Elga Liverman Duval, *Téodor de Wyzewa: Critic without a Country*, Librairie E. Droz, Librairie Minard, Genève, Paris 1961.
- Nicola di Girolamo, *Teodor de Wyzewa: dal simbolismo al tradizionalismo (1885-87)*, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, Bologna 1969.
- Fortunat Strowski, *Catalogue des dessins des XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècle, formant la collection de feu M. Teodor de Wyzewa, dont la vente aura lieu à Paris, Hotel Druot, Salle No 10, Les Vendredi 21 et Samedi 22 février 1919 à 2 heures précises*, Paris 1919.
- Isabelle de Wyzewa, *La Revue Wagnérienne: Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Librairie Académique Perrin, Paris 1934.

Opracowania ogólne

- Richard R. Brettell, *Impression. Painting Quickly in France, 1860-1890*, Yale University Press, New Haven, London 2000.
- Anita Brookner, *The Genius of The Future: Essays in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The brothers Goncourt, Huysmans*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1988.

-
- Barbara Bryant, *G.F. Watts and the Symbolist Vision*, w: Wilton i Upstone (1997).
- Wilhelm Dilthey, *The Three Epochs of Modern Aesthetics and its Present Task*, w: Harrison i inni (1998), 1998.
- Richard Dorment, Margaret F. Macdonald, *James Mc Neill Whistler*, Tate Gallery Publications, London, 1994, katalog wystawy w Tate Gallery w Londynie (13 X 1994 - 8 I 1995), Musée d'Orsay w Paryżu (6 II - 30 IV 1995) i National Gallery of Art w Waszyngtonie (28 V - 20 VIII 1995).
- Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkley - Los Angeles - London 1994.
- Édouard Dujardin, *Les Œuvres théorique de Richard Wagner*, „Revue Wagnerienne”, 8 IV (1885), s. 62-73.
- Louis de Fourcaud, *Wagnérisme*, „Revue Wagnerienne”, (1885), s. 3-8.
- Elzbieta Grabska, redakcja, *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969.
- Richard Griffiths, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature*, Frederick Ungar Publishing Co, New York 1966.
- Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon. Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, Yale University Press, New Haven—London 1988.
- Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger, redakcja, *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford 1998.
- Elwood Hartman, *French literary Wagnerism*, Garland, New York 1988.
- Jerzy Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Ryszard Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie Odrodzenia : Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berenсона*, Aureus, Kraków 2001.
- David C. Large, William Weber, Anne Dzamba Sessa, redakcja, *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca 1984.
- Andrew George Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Basil Blackwell, Oxford 1968.
- Jerzy Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Michael Marlais, *In 1891: Observations on the Nature of Symbolist Art Criticism*, „Arts Magazine”, LXI, (1987), s. 88-93.
- Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1992.

Kathleen M. McKilligan, *Édouard Dujardin: Les Lauriers sont coupés and the interior monologue*, „Occasional Papers in Modern Languages”, (13), XI 1977, s. 108.

Catulle Mendès, *Notes sur la théorie et l'œuvre Wagnériennes*, „Revue Wagnérienne”, 14 III (1885), s. 28-34.

Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1950.

Henri de Régnier, *De mon temps ...*, Mercure de France, Paris 1933.

Jane Mayo Roos, redakcja, *A Painter's Poet. Stéphane Mallarmé and His Impressionist Circle*, Hunter College of the City University of New York, New York 1998, katalog wystawy w Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery przy Hunter College of the City University of New York, 16.II-20.III.1999.

Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, numer 29 w serii: Romantisme et Modernité, Honoré Champion Éditeur, Paris 1999.

James McNeill Whistler, *The Ten O'Clock Lecture*, w: Dorra (1994), s. 65-70.

Andrew Wilton, Robert Upstone, redakcja, *The Age of Rosetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, Flammarion, Paris—New York 1997.

Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism From the Ancien Régime to the Restoration*, Clarendon Press, Oxford 1995.

Marek Zgórniak, *Pędzel Tycjana : francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

Franciszek Ziejka, *Paryż młodopolski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Indeks nazwisk

- Jean-Alexandre Achard, 127
Paul Adam, 3, 5, 25, 33
Julia Ady z d. Cartwright, 37, 38
Ajschylos, 14, 94
Albert Wielki, 62
Henry Albrecht, 73
 Wieczór, 73
Anna Alma-Tadema, 84
Laura Alma-Tadema, 84
Laurence Alma-Tadema, 83
 Portret malarza Waterlow, 84
Albrecht Altdorfer, 67
 Bitwa Aleksandra pod Issos, 68
Edmond Aman-Jean
 Portret, 117
Jos Ammann (Justus d'Allamagna), 44, 47, 66
Alix d'Anethan
 Ogród, 125
Fra Angelico (Giovanni da Fiesole), 40-44, 62,
 108, 150
Louis Anquetin, 118-119, 145, 151
 Studia postaci, 119
 Szkice kotów i kur, 119
Louis Artan de Saint-Martin, 123
David Adolf Constant Artz, 85
Attyla, 89
Albert Aublet, 85
Albert Aurier, 7, 32, 35, 125, 138, 150-153
Jane Avril, 33
Édouard Aynard, 32

Carl Philipp Emanuel Bach, 17, 96, 97
Johann Sebastian Bach, 17, 20, 154
Ludolf Backhuysen I lub II, 133
Albert Baertsoen, 126
Ernest Baillet, 116
Pierre-Simon Ballanche, 108
Honoré de Balzac, 16, 24, 27
Théodore de Banville, 115
Jacopo Barbari, 66, 67
Niccolò de' Barbari, 66, 67
Arvède Barine, 94
George Grey Barnard, 130
Paul Barras, 113
Maurice Barrès, 13, 59
Félix-Joseph Barrias, 74, 126
Paul Albert Bartholomé, 130
 Dziewczynki na szkolnym podwórzu, 20
 Widok morski, 133
Fra Bartolommeo, 42, 44, 67
 *Szkic do obrazu Święta Katarzyna
 ze Sieny*, 42
Jules Bastien-Lepage, 20, 21, 70, 73, 111
Charles Baudelaire, 6, 115, 141
Domenico Beccafumi, 34

Ludwig van Beethoven, 8, 17-20, 30, 33, 44, 60,
 73, 74, 91, 92
Reinhold Begas, 129
Bartel Beham, 68
Giovanni Bellini, 67
Charles Bénard, 10
Léonce Bénédict, 32, 77
pani Béraldi, 52
Jean Béraud, 46, 48, 50, 74
 Chrystus na krzyżu, 48
Bernard Berenson, 42, 43
Mary Berenson z d. Costelloe, 39
George Berkeley, 11
Hector Berlioz, 19, 141
Émil Bernard, 118, 152
Sarah Bernhardt, 46
Albert Besnard, 21, 86, 87, 114, 136, 145, 151
Alexandre Bida, 115
Valentine-Marie-Amélie-Jeanne de Biencourt, 52
Marie-Louise Bing, 52
William Blake, 83
Charles Blanc, 77, 78
Jacques-Émile Blanche, 50, 133-136
Johanne Køerten Block, 54
Arnold Böcklin, 71, 72, 74, 75, 131
Heinrich von Bode, 35-37
François-Adrien Boïeldieu, 19
Horace Lecoq de Boisbaudran, 22, 127
Agenor Boissier, 7
Giovanni Boldini, 135, 136
Léon Bonnat, 20, 46, 116, 118, 125-127
 Tryumf sztuki, 125
Charles Bonnet, 108
Richard Parkes Bonnington, 109
Paris Bordone, 38
Ambrogio Borgognone, 40, 41, 44
Bartolomeo Borgognone, 150
Sandro Botticelli, 37, 39, 44, 125
 obraz z National Gallery, 39
François Boucher, 56, 103
Henri Bouchot, 32
Eugène Louis Boudin, 133-134, 146
Adolphe-William Bouguereau, 56, 107, 109, 114,
 116, 127
 Niewinność, 125
Gustave Boulanger, 73, 115, 116
Jean Bourdeau, 3
Antoine Bourdelle, 130
Paul Bourget, 23
Dieric Bouts, 63
Alfred Bovet, 7
Olga Boznańska, 72
Albert Bräuer, 132
Jean François Brémond, 21
pani Brenot, 52
Rodolphe Bresdin, 149

- Jules Breton, 114, 115
Pejzaż, 127
- Jörg Breu, 68
- Pierre Brisset, 114
- Anita Brookner, 149, 150, 154, 155
- Norma Broude, 137
- William Bruce
Portret młodej kobiety rzeźbiącej, 116
- Ferdinand Brunetière, 59, 154
- Stanisław Brzozowski, 148
- pani Bucquît, 52
- Jules Buisson, 21, 32
- Hans von Bülow, 74
- Michał Anioł Buonarroti, 36, 42, 83, 94, 142, 154
- Hans Burgkmair, 64, 68, 72
- Charles Burlureaux, 146
- Eugène Burnand
Wieśniak, 126
- Edward Burne-Jones, 73, 84, 85
Adoracja Mędrców, 84
Król Kofetua, 77
Legenda o głogu, 84
- George Gordon Byron, 141, 142
- Alexandre Cabanel, 21, 109, 114–117, 126
- Gustave Caillebotte, 111
- Caran d'Ache (Emmanuel Poiré), 72
- Thomas Carlyle, 8
- Carolus-Duran (Charles-Emile-Auguste Durand),
 21, 110, 114
- Vittore Carpaccio, 44
- Joseph Comyns Carr, 77
- Rosalba Carriera, 54, 55
- Eugène Carrière, 3, 131
- Asmus Jacob Carstens, 69
- Andrea del Castagno, 41, 43
- Giovanni Battista Cavalcaselle, 43
- Jan Cavanaugh, vii
- Stanislas Henri-Jean Charles Cazin, 22
Pejzaż, 127
- Paul Cézanne, 22, 32, 153
- Houston Stewart Chamberlain, 7
- Adelbert von Chamisso, 75
- Jean-Baptiste Simeon Chardin, 114, 125
- Théodore Chassériau, 110
- pani Chaudé (Henriette Amélie Chaudet?), 54
- Józef Chelmoński, 97
- Paul Chenavard
Bosha tragedia, 108
Spoleczna palingeneza, 108
- Charles-Philippe markiz de Chenevières-Pointel,
 32
- Sophie Chéron, 55
- Michel-Eugène Chevreul, 32
- André Chevrillon, 94
- Antoine Chintreuil, 103, 125, 131
Pejzaż, 30
- Daniel Chodowiecki, 69
- Fryderyk Chopin, 19, 96
- Petrus Christus, 63
- Camille Claudel, 130
- Thadée Claudius
U nas, 116
- Émile Claus, 126
- Muzio Clementi, 17
- François Clouet, 111
- Henri Cochin, 43
- Léon Cogniet, 109, 115
- Raphaël Collin
Portret damy, 116
- John Constable, 75, 77, 79
- Benjamin Constant, 114, 115
- Fernand Cormon, 115, 118
- Pierre Corneille, 15
- Peter Cornelius, 69, 108
- Jean-Baptiste-Camille Corot, 30, 34, 87, 103, 125,
 133, 152
- Correggio, 36, 38
- Gustave Courbet, 114, 123
- Vincent Courdouan, 127
- Frans Courtens, 123
- Gustave Courtois, 126
- Victor Cousin, 9
- Gaston Couturat, 151
- Jules Couturat, 151
- Thomas Couture, 110
Sokolnik, 110
Rzymianie w czasach dekadencji, 110
- Lucas Cranach starszy, 67, 68, 72
- Joseph Crawhall, 86
- Carlo Crivelli, 66
- Benjamin Crombez, 59
- Joseph Crowe, 43
- pani de Curnieu, 54
- Pierre-Jean David d'Angers, 109
- Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret
Chrystus w ogrodzie Getsemane, 126
Portret pani Bartet, 126
- Pierre-Emmanuel Damoye
Pejzaż, 127
- Dante, 94, 142
- Charles-François Daubigny, 21
- Alphonse Daudet, 96
- Honoré Daumier, 33, 109, 110
- Eugène-Baptistin-Émile Dauphin
Pejzaż, 127
- Jacques-Louis David, 109, 114, 125
- Edgar Degas, 22, 32, 33, 43, 97, 107, 109, 126, 130,
 134, 139, 149
- William Degouve de Nunques, 126
- Alfred Dehodencq, 115
- Eugène Delacroix, 13, 32, 108, 110–112, 125, 140–
 142, 152
- Apollo zabijający Pytona*, 141
Autoportret, 141, 142
Kobiety algierskie, 141
Pejzaż, 110
Wejście krzyżowców do Konstantynopola,
 111

- Paul Delaroche, 30, 74, 75, 109, 145
 Jules-Elie Delaunay, 117
Portret hardynata, 117
 Paul Delsemme, vi, 1-3, 5, 8, 10, 25, 33, 60, 77, 90
 Jean Delvin, 126
 Virginie-Elodie Demont-Breton, 115
 Blaise-Alexandre (?) Desgoffe
Pejzaż, 127
 Paul Desjardin, 147
 pani Desmottes, 52
 Pierre Dévoluy, 89, 90, 99
 Charles Dickens, 16
 Denis Diderot, 26, 154
 Jean-Michel Diébolt, 115
 Wilhelm von Diez, 70, 72
 Wilhelm Dilthey, 153
 Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi), 36, 37
 John Donne, 77
 Henri Dorra, vi, vii
 Lucien Doucet
Portret rodziny, 116
 Langton Douglas, 40, 43
 Alfred Dreyfus, 152
 Michel-Martin Drolling, 74, 115
 Duccio di Buoninsegna, 34
 Édouard Dujardin, 5-7, 25, 26, 33, 49, 59, 118
 Alexandre Dumas, ojciec, 96
 Egidio-Romoaldo Duni, 19
 Jules Dupré, 115
 Édouard Duranty, 77
 Albrecht Dürer, 36, 44, 64, 65, 67, 71, 72, 136
Apohalipsa, 66
Autoportret, 66
Chrystus na krzyżu, 65
Chrystus wśród uczonych w Piśmie, 66
Herkules, 66
Lukrecja, 65
Męczeństwo dziesięciu tysięcy, 65
Madonna z lilią, 65
Madonna z porem, 65
Madonna, 65
Pokłon Trzech Króli, 65
Pokłon pasterzy, 65
Portret Holzschuera, 65
Portret Michaela Wolgemuta, 65
Portret Oswalda Krella, 65-67
Portret kobiety, 66
Trójca Święta, 65
Tryptyk, 65
Złożenie do grobu, 65
 Wilhelm Dürr młodszy, 72
Koncert aniołów przed Madonną z Dzieciątkiem, 72
 Wilhelm Dürr starszy, 72
 Jan Ladislav Dušek, 17
 Gustave Den Duyts, 126
 Anthony Van Dyck, 37, 72
 Mistrz Eckhart, 62
 Albert Edelfelt, 89
 Hermann Eichfeld, 73
Po deszczu, 73
 Charles-Joseph-Dominique Eisen, 103
 Ryszard Engelking, vii
 Fritz Erler
Troglodyta, 131
 Eurypides, 14
 Franz Eybl, 72
 Johannes van Eyck, 63, 64
Madonna z Akademii w Brugii, 63
 Henri Fantin-Latour, 21, 22, 25, 32, 85, 117, 127, 131-134, 149
Córy Renu, 132
Hold dla muzyka, 132
Portret, 117
 Elizabeth Farren, 81
 Félix Fénéon, 26, 33, 119, 137, 147, 151-153
 Francesco de' Bianchi Ferrari, 150
 Gaudenzio Ferrari, 44
 Melchior Feselen, 68
 pani Feuardent, 52
 Anselm Feuerbach, 70
 Johann Gottlieb Fichte, 8
 Mino da Fiesole, 130
 August Fischer, 73
 Albert Flamm, 73
 Hippolyte-Jean Flandrin, 47, 107, 109, 117
Pejzaż, 127
 Jean-Paul Flandrin, 107, 109
 Gustave Flaubert, 22, 30, 33, 87, 115, 125
 Morley Fleicher
 Portret kobiety, 116
 Portret mężczyzny, 116
 Jean-Louis Forain, 149
 Edward Morgan Forster, 77
 Mariano José María Bernardo Fortuny y Carbó, 70, 83, 116
 Louis de Fourcaud, 7, 32
 Jean-Honoré Fragonard, 103
 François-Louis Français, 118
Pejzaż, 127
 Anatol France, 115
 Gustavo Frizzoni, 35, 37-39
 Eugène Fromentin, 42, 64, 114, 115, 144, 145, 154
 Fryderyk III, 67
 Henry Fuseli, 83, 119
 Taddeo Gaddi, 41
 pani Gaida, 52
 Thomas Gainsborough, 78, 79, 125
 Antonio de la Gandara
 martwa natura, 127
 portret, 127
 Paul Gauguin, 118, 119, 150-152
 Théophile Gautier, 115
 Nikołaj Gay, 46, 47, 88
 Walter Gay
Wnętrze szkoły, 116

- Gustave Geoffroy, 147
 François Gérard, 52
 Théodore Géricault, 142
 Alphonse Germain, 32, 152, 153
 Jean-Léon Gérôme, 85, 114, 117, 126, 127
 Henri-Alexandre Gervex, 56, 114, 127, 134
 Rolla, 114
 Jeana-François Gigoux, 118
 John Gilbert
 Rycerz, 85
 Louis Gillet, vi
 pani Gillot, 52
 Victor Olivier Gilsoul, 124
 Stare nabrzeże o zachodzie, 123
 Giorgione (*Zorzi da Castelfranco; Zorzon*), 40
 Giotto di Bondone, 42, 43, 46, 48, 108
 Benvenuto di Giovanni, 40
 Matteo di Giovanni, 40
 Nicolo di Girolamo, vi, 5
 Charles Gleyre, 74, 75, 109, 117, 143
 Christoph Willibald Gluck, 19, 30
 Johann Wolfgang Goethe, 71
 Vincent van Gogh, 118, 142, 151, 153
 Edmond i Jules de Goncourt, 22
 Iwan Gonczarow, 22, 23, 33, 95, 96
 Jan Gondowicz, vii
 Louis Gonse, 98-100, 104
 Frederick Goodall, 85
 Jan Gossaert, 67
 Jean Goujon, 130
 Elżbieta Grabska, vi
 Eve Grangier, vii
 pani de Greffuhle
 wachlarz i dwa parawany, 54
 André Ernest Modeste Grétry, 19
 Richard Griffiths, 5
 Antoine-Jean Gros, 108, 109
 Henry-Jules-Charles De Groux, 118-120, 126
 Joanna Grudzińska, 2
 Seweryna z Grudzińskich Wyżewska, 1
 Mathias Grünewald, 64, 67
 Ukrzyżowanie, 64
 James Guthrie, 86-88
 Portret mężczyzny, 88, 126
 Portret starego księdza, 117
- (Ludwig lub Theodor Joseph) Hagen
 Pole, 73
 Adam de la Halle (Bossu d'Arras), 17
 Frans Hals, 41, 109, 110, 112, 125
 Portret cyganek, 30
 Ethel Halsey, 44
 Jean-Louis Hamon, 109
 Hector Hanoteau, 118
 Edmund Harburger, 73
 Henri-Joseph Harpignies, 21, 126
 Pejzaż, 127
 Joseph Haydn, 17, 19
 Ernest-Antoine-Auguste Hébert, 109
 Lavandière, 125
- Willem Claesz. Heda, 125
 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 9, 10, 108
 Ferdinand Heilbuth, 74
 Heinrich Heine, 22
 Paul-César Helleu, 135, 136
 Émile Hennequin, 27, 147
 Jean-Jacques Henner, 115-117, 151
 Nimfa, 117
 Popiersie młodej kobiety, 125
 Hubert von Herkomer, 85
 Herodot, 14
 Lucien Herr, 5
 Robert Herrick, 77
 Louis Hersent, 108, 109
 Otto Rudolf Hessler, 73
 Pejzaż z okolic Lipsha, 73
 Meindert Hobbema, 41
 Ludwig von Hofmann, 73
 Katsushika Hokusai, 33, 68, 103, 104
 Hans Holbein młodszy, 68
 Hans Holbein starszy, 64, 68, 72
 Homer, 13, 94, 107, 142
 Pieter de Hooch, 134
 John Hoppner, 78
 Henri Houssaye, 148
 Victor Hugo, 16, 115, 125, 140
 Ferdinand Humbert, 127
 Joris-Karl Huysmans, 23, 77, 127, 130, 137, 139,
 149-151, 155
- Jean-Auguste-Dominique Ingres, 107-110, 135, 143
 Apoteoza Homera, 107
 Matha Bosha z Hostią, 107
 Portret pani Rivière, 107
 Rodzina Forestier, 107
 Szkic dwóch postaci z dekoracji pałacu
 Luynes, 110
 Źródło, 107
 Jozef Israëls, 116
 Hanabusa Itcho, 103
- Jacob Jacobs, 126, 127
 Sophus Jacobsen, 73
 Claude Jacquand, 85
 Edmond Jaloux, vi
 Hubert Janitschek, 38, 61, 68
 Feliks Jasiński, 131
 Gilbert Jean-Aubry, vi
 Georges Jeannin
 Owoce i kwiaty, 116
 Arthur Jelinek, 39
 Félix Armand Marie Jobbé-Duval, 75
 Jondet
 Biblis, 131
 Johan Barthold Jongkind, 133, 134
- Gotthardt Kühn, 74, 85
 Kaempfer, 99
 Gustave Kahn, 33
 Kose-no Kanaoka, 102

- Motonobu Kano, 103
 Naonobu Kano, 103
 Tan'yu Kano, 103
 Immanuel Kant, 71
 Kartezjusz (René Descartes), 15
 Angelika Kaufmann, 54
 Wilhelm von Kaulbach, 69
 Ferdinand Keller, 73
 Julius Kerner, 64
 Nicaise De Keyser, 127
 Julian Klaczko, 92
 Max Klingler, 73, 74, 131
 obraz mitologiczny, 71
 Anna Klingsford, 50
 Ludwig Knaus, 70, 74
 Anton Kolb, 66
 wielki książę Konstanty, 2
 Maria Kosko, 1
 Hélène, Marie lub Julie (?) Krafft, 52
 Peder Severin Krøyer, 20, 89
 Dziewczynka nad brzegiem morza, 126
 św. Franciszek Ksawery, 99
 Johann Gotthardt Kühn, 70, 72
 Hans von Kulmbach, 67
 Leopold Kupelwieser, 72

 Marie Lacroix (Maria Anselma), 52
 Georges Lafenestre, 148
 Jules Laforgue, 23, 24, 36, 152
 Pierre Lagarde
 Joanna d'Arc, 117
 Alphonse de Lamartine, 30
 Louis Lamothe, 47, 117
 Friedrich Lamotte-Fouqué, 75
 Nicolas Lancret, 103
 Gustav Adolf Landgrebe, 73
 Landgreve, malarz sztyldów, 73
 Antoni Lange, 10
 sędzia Lascoux, 7
 Jean-Paul Laurens, 110, 115
 John Lavery, 86
 Thomas Lawrence, 8, 77-82, 86
 Portret Miss Farren, 80
 Achille-Jean-Baptiste Leboucher, 74
 Julien Leclercq, 152
 Jean Lecomte du Nouÿ
 Scena alegoryczna, 117
 pani Lécuyer, 52
 Jules Joseph Lefebvre, 73, 109, 115, 116
 Alphonse Legros, 22, 127
 Andreu George Lehmann, vi, 7-9
 Henri Lehmann, 153
 Pierre Adrien Pascal Lehoux, 97
 Telemach, 117
 Wilhelm Leibl, 73
 Frederic Leighton, 83, 87
 Poetha tragiczna, 83
 Psyche w kapteli, 83
 Samotność, 83
 Judith Leister, 55

 Guillaume Lekeu, 3
 Louis Alexandre Leloire, 74
 Maurice Leloire, 74
 Camille Lemonnier, 96, 126
 Franz Seraph von Lenbach, 70, 75, 76, 116
 Henri Lévy, 110
 Léon Lhermitte, 22, 50, 127
 Max Liebermann, 70, 72-74
 Wilhelm von Lindenschmitt II, 73
 Elgi Liverman Duval, vi
 Tytus Liwiusz, 14
 Stefan Lochner, 63
 Pierre Loti, 47
 Lorenzo Lotto, 37, 38
 Jean-Baptiste Lully, 19
 Évariste Luminais, 115, 116
 Marcin Luter, 17

 Hamilton Macallum (?)
 Wschód księżycy, 77
 pani Maciet, 52
 Hans Makart, 97
 Władimir (?) Makowski, 117
 Maksymiliana I, 66
 Katarzyna Maleszko, vii
 Jerzy Malinowski, vi
 Stéphane Mallarmé, 5, 10, 23, 25, 27, 30, 49, 78,
 87, 90, 148, 152-154
 Édouard Manet, 22, 27, 32, 55-57, 70, 110, 111, 135
 Bitwa między Kearsarge i Alabamą, 110
 Bon Bock, 110
 Flectista, 110
 Kobieta z papugą, 110
 Kolej, 110
 Lola de Valence, 110
 Martwy torreador, 110
 Regaty w Argenteuil, 110, 111
 U ojca Lathuile, 111
 W cieplarni, 110
 król Manfred, 40
 Andrea Mantegna, 13, 44, 67
 Alexandre Marcette, 132
 Rafaele, 131
 Roland de Marés, 152
 Michael Marlais, 32, 41, 137, 149-151, 153
 Marco Marzial, 67
 Masaccio, 42
 Jan Matejko, 97, 98
 Patricia Matheus, 138
 Camille Maclair, vi, 115, 151-153
 Charles Maurras, 59, 89, 90, 153
 Gabriel Max, 116
 Ernest Meissonier, 73, 84, 114
 Xavière Mellery, 126
 Hans Memling, 38, 64
 Catulle Mendès, 6
 Anton Raphael Mengs, 69
 Adolf von Menzel, 70, 74-76
 Kuźnia, 76
 Życie Fryderyka, 76

- Marie Sybille Merian, 54
 Hendrik Willem Mesdag
Pejzaż, 127
 Constantin Meunier, 130, 132
 André Michel, 32, 149
 Adam Mickiewicz, 94
 John Everett Millais, 83, 84
Portret matego chłopca, 83
Portret pani Gladstone z wnukiem, 83
 Jean-François Millet, 111, 123, 126, 133, 152
 Chodensu Mincho, 102
 Molière, 15, 23
 Claude Monet, 22, 57, 109, 111, 143, 145
 Pierre-Alexandre Monsigny, 19
 Frédéric Montenard
Esterel, 125
 Robert Montesquiou de Fézensac, 127
 Adolphe Monticelli, 86
 Albert Moore, 87
Akt, 85
 George Moore, 96
 Jean Moréas, 153
 Gustave Moreau, 22, 32, 110
 Jean-Michel Moreau młodszy
Rozhosze macierzyństwa, 51
 Giovanni Morelli, 35, 39, 42, 43
 Charles Morice, 10
 Berthe Morisot, 55-57, 145, 148, 154
 Hishikawa Moronobu, 103
 pani de Mouchy, 54
 Wolfgang Amadeus Mozart, 17, 19, 41, 42, 44, 74,
 142
 Ludwig Munthe, 73
Zimowy wieczór, 73
 Eugène Müntz, 82
- Napoleon I, 114
 Napoleon III, 51
 Momme Nissen, 73
 Giuseppe de Nittis, 74
 Max Nordau, 154
 Cyprian Kamil Norwid, 92
 Novalis, 75
 Alexandre Nozal
Brzeg rzeki, 116
 pani Nutter, 52
- Adolf Oberländer, 72
 Jacques Offenbach, 19
 Kórin Ogata, 103
 Gustave Ollendorff, 32
 Marii van Oosterwyck, 55
 William Quiller Orchardson, 85
Młoda dziewczyna na brzegu morza, 85
 Dionys Ordinaire, 8
 Henri Ottevaere, 126
 Albert van Ouwater, 63
 Friedrich Overbeck, 69, 73
 Giovanni Pierluigi da Palestrina, 17
- Jacopo Palma, il vecchio, 40
 Anthony Pasquin, 81
 Walter Pater, 11, 87
 Joséphin Péladan (Sâr), 35, 125, 126, 148, 153
 Xavier Perreau, 5, 107, 143
 Catherine Perrot, 55
 Pietro Perugino, 13, 44, 108
 Georges Petit, 86, 143
 August von Pettenkofen, 72
 Maurice Peyrot, 147
 François-André Philidor, 19
 François-Édouard Picot, 74, 115
 Sano di Pietro, 40, 41
 Charles Henri Pille
Puritains et cavaliers, 126
 Germain Pilon, 128
 Karl Theodor von Piloty, 69, 72, 116
 Eugène Pirodon, 131
 Camille Pissarro, 32, 111
 Bonifazio de' Pitati, 38
 Platon, 14-16, 18, 31
 Plaut, 14
 Klaudia Podsiadło, vii
 Edgar Allan Poe, 23
 Richard Pohl, 6
 Théophile II Poilpot, 52
 Armand Point, 152
 Jean-François Portaels, 115, 126, 132
 Hutcheson Macaulay Posnett, 27
 Nicolas Poussin, 136, 142
 Edward John Poynter
Dziesięć siedzące na stopniach świątyni,
 83
 Johann Erdmann Gottlieb Prestel, 73
 Marcel Proust, 127
 Pierre-Paul Prudhon
Portret pani Jarre, 131
 Denys Pierre Puech, 128
Sekwana, 129
 Pierre Puvis de Chavannes, 9, 25, 27, 32, 34, 110,
 125-127, 138-140, 149, 151, 153
Biedny rybak, 21, 84, 139
*Młodzi Płhardyjczycy chwytający się przed
 walką*, 140
*Victor Hugo ofiarowujący swą lirę Pa-
 ryżowi*, 125, 140
 panneaux w gmachu Hôtel de Ville, 139
 panneaux w gmachu Sorbony, 139
- Thomas de Quincey, 23
- Henri de Régnier, vi
 Jean Racine, 15, 16, 23, 30, 31, 91, 92
 Rafael Sanzio, 39, 42, 44, 52, 68, 69, 142
Madonna Sykstyńska, 39
 Stanze, 82
 Jean-François Raffaëlli, 21, 149
 Jean-Philippe Rameau, 19
 Odilon Redon, 22, 32, 149
 Ludwig Refinger, 68

- Henri Regnault, 110
Portret damy w stroju hiszpańskim, 110
Portret generała Prima, 110
- Henri de Régnier, 6
- Marie Relin née Calot, 52
- Rembrandt van Rijn, 13, 34, 41, 42, 125, 131, 145
Lekcja anatomii, 145
Straż nocna, 145
Święta rodzina, 47
- Ernest Renan, 46, 48
- Auguste Renoir, 34, 57, 109, 113, 134, 143-145, 148, 154
Kapiące się, 143
- Charles-Paul Renouard, 131
- Adolphe Retté, 152
- Pierre Révoila, 107
- Joshua Reynolds, 78, 79, 81
- Théodule Ribot, 22, 114, 126, 127
- George lub William Blake Richmond, 85
- Luca della Robbia, 33
- Tony Robert-Fleury, 116
- Maximilien Robespierre, 113, 114
- Georges-Antoine-Marie Rochechouart, 115, 152
Sardanapał, 114
- Roger Ballu, 32
- Alfred-Philippe Roll, 21
Erodiada, 126
Młoda matka, 126
- Benjamin Rolland, 109
- Ogden N. Rood, 32
- Félicien Rops, 22, 32
- J.-H. Rosny starszy, 96
- Dante Gabriel Rossetti, 77
- Théodore Rousseau, 125, 133
- Ferdinand Roybet
Ciepla dłoń, 126
- Peter Paul Rubens, 13, 30, 31, 36, 37, 64, 67, 68, 80, 104, 112, 121, 125
- Friedrich Rückert, 75
- Durand Ruel, 133
- John Ruskin, 81
- Rachel Ruysch, 54
- Salomon van Ruysdael, 34, 41, 86, 133
- Gabriel Séailles, 3
- Louis-Claude de Saint-Martin, 108
- Camille Saint-Saëns, 5, 20
- Jules Emile Saintin, 74
- Francisque Sarcey, 27
- John Singer Sargent, 85
El Jaleo, 85
Widok wnętrza, 85
- Andrea del Sarto, 109
- Paula Schaefer, vii
- Sandrine Schiano-Bennis, vi
- Franz Wilhelm Schiertz, 73
- Julius Schnorr von Carolsfeld, 69
- Martin Schongauer, 44, 64, 67
- Arthur Schopenhauer, 3, 8, 31
- Hans Schöpfer starszy lub młodszy, 68
- Franz Schubert, 19, 75
- Robert Schumann, 19
- Édouard Schuré, 8
- J. G. Schwartz, 116
- Thérèse Schwartz
Portret dwojga dzieci z psem, 116
- Moritz von Schwind, 69, 71, 72, 75
- Seneka, 14
- Alexandre Séon, 32, 153
- Georges Seurat, 26, 32, 134, 136-138, 153
Cyryk, 138
Grande Jatte, 138
Modele, 138
Parada, 138
rysunki, 138
- William Shakespeare, 14, 33, 77, 94, 142
- Katsukawa Shunsho, 103
- Jan Siberechts, 134
- Henri Eugène Le Sidaner, 127
- Henryk Siemiradzki, 97, 98
Pochodnie Nerona, 97
- Henryk Sienkiewicz, 90, 96, 97
Bartek zwycięzca, 3
- Émile Signol, 47, 108, 117
Religia chrześcijańska przychodzi z pomocą cierpiącym i przynosi im pogodzenie z losem, 108
Przebudzenie sprawiedliwych, przebudzenie niegodziwych, 108
- Alfred Sisley, 111, 143, 145
- Christian Eriksen Skredsvig, 89
- Sofokles, 14
- Tawaraya Sotatsu, 103
- Joachim Sott, 117
- François Souchon, 114
- Herbert Spencer, 27, 28
- Oswald Spengler, 154
- Stendhal, 15, 16, 26, 27, 82, 96
- Alfred Stevens, 73, 114, 126
- Edward William Stott, 77
Portret dziewczynki grającej na szrzypcach, 21
- Anna Stréson, 55
- Fortunat Strouski, 33
- Franz von Stuck, 74
Wyrzuty sumienia (Remords), 75
- Nishikawa Sukenobu, 103
- Arthur Symons, 87
- Hippolyte Taine, 27, 77, 147, 151
- Jean-Lambert Tallien, 113
- Charles Tardieu, 148
- Johannes Tauler, 62
- Terencjusz, 14
- Adèle Terlinden, 59
- Félix Terlinden, 59, 123, 124
Harmonie, 124
Pejzaż, 124
Portret hobtecy, 124
- Marguerite Terlinden, 59

- Fritz Thaulow, 89
 Moriz Thausing, 65, 67
 François Thiébaud-Sisson, 32
 Heinrich Thode, 65
 Hans Thoma, 75, 76
 Théophile Thoré (Thoré-Bürger), 77
 Carl Peter Thunberg, 99
 Gian Battista Tiepolo, 44, 48
 James Tissot, 47-49
 Lew Tolstoj, 22, 23, 31, 45, 46, 89, 96
 Jan Toorop, 126
 Tosa Mitsunobu, 102, 103
 Henri de Toulouse-Lautrec, 118, 151
 Constant Troyon, 115
 Tukidydes, 14
 Cosimo Tura
 Pieta, 47
 Joseph Mallord William Turner, 21, 77, 131, 132
 Andrzej Turowski, vii
 Tycjan (Tiziano Vecellio), 38, 44
- Paolo Ucello, 41
 Fritz von Uhde, 47, 49, 70-75, 125
 Chrystus wśród dzieci, 49, 71
 Kazanie na górze, 49
 Narodzenie, 49
 Ostatnia Wteczka, 49, 71
 *Przyjdź, Panie Jezu, bądź naszym go-
 ściem*, 49
 Ucieczka do Egiptu, 48, 49
 Uczniowie w Emaus, 49
 Zwiastowanie Pasterzom, 49
- Kitagawa Utamaro, 103
- Ville (Carl Wilhelm) Valgren, 130
 Guglielmo della Valle, 41
 rodzina Van de Velde, 133
 pani Vapereau, 52
 Diego Velázquez, 87, 112, 116
 August Véra, 10
 Paul Verlaine, 10, 154
 Paolo Veronese, 38
 Andrea del Verrocchio, 44
 Théodore Verstraete, 126
 Jehan Georges Vibert, 74
 Giambattista Vico, 108
 Elisabeth Vigée-Lebrun, 52, 54, 55
 Perrine Viger-Duvigneau, 52
 Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, 3, 8, 23, 24,
 33, 115
 Victor Vincetlet, 116
 Leonardo da Vinci, 13, 18, 35, 43, 44, 65, 91, 92,
 136
 Dama z gronostajem, 39
- Alvise Vivarini, 66
 Antonio Vivarini, 66
 Melchior de Vogüé, 147
 Antoine Vollon, 126
 Widok Marsylii, 126
 Widok portu w Marsylii, 88
- Martwa natura*, 114
 Wilhelm Volz, 73
 *Święta Cecylia dyrygująca kwartetem anio-
 łów*, 73
- Gaston-Charles Vuillier
 Pejzaż z Korsyki, 118
 Widok Aveyron, 118
- Richard Wagner, v, 5-10, 18, 20, 22, 23, 25, 26,
 31, 44, 46, 59, 60, 69, 74, 77, 132, 147,
 148, 153
- Thomas Wainewright, 81
 Edward Arthur Walton, 86
 Anna Wasser, 55
 Ernest Albert, 84
 Antoine Watteau, 13, 21, 34, 56, 82, 104
 George Frederic Watts, 77, 84
 Ariadna, 84
 Czerwony hapturek, 84
 *Życie cierpliwe w pracy pozbawionej za-
 platy*, 84
- Émile Charles Wauters, 126
 Weale, 64
 Carl Maria Weber, 19
 Willem van Welde, 134
 Wergiliusz, 14
 Anton von Werner, 70
 Roger van der Weyden, 63
 James Abbott McNeill Whistler, 77, 78, 85, 87,
 126, 131, 135, 151
 *Kompozycja w czerni — Portret Lady
 Archibald Campbell*, 21
 Portret damy, 78
 Portret szrzypha, 78
 Portret szrzypha, 21
 Widok morski, 88
- Antoine Joseph Wiertz, 71
 Wiktor Emanuel II, 74
 Oscar Wilde, 87
 Mistrz Wilhelm, 48
 Wilhelm IV, 68
 Arthur, Ferdinand lub Raphaël Willaert, 126
 Leon-Adolphe Willette
 Kule śnieżne, 21
 ciotka Wincentyna, 1, 2, 89
 Alida Withoos, 55
 Michael Wolgemut, 65, 72
 Henriette Wolters, 55
 Richard Wrigley, 155
 Isabelle de Wyzewa, vi, 5, 7, 96
 Christine Wyżewska, 1
 Krystyn Wyżewski, 1
 Teodor Wyżewski, ojciec, 1-3
- Edmond-Charles Yon
 Pejzaż, 127
- Zofia Zańko, vii
 Bartholomäus Zeitblom, 64
 Marek Zgórniak, vii

Indeks miejsc i kolekcji

- Augsburg
muzeum, 61
- Bazylea, 65
muzeum, 71
- Berlin, 65
muzeum, 36, 37
- Brugia
Akademia, 63
- Bruksela
Salon, 120-124
- Drezno, 65, 68
- Florencja, 40, 41, 65
- Frankfurt
muzeum Staedel, 63, 66
- Karlsruhe, 68
kolekcja Crombeza, 62, 68
kolekcja Guillemina, 53
kolekcja Léona Dru, 53
- Kolmar, 67
muzeum, 67
- Galeria Liechtenstein, 36
- Lipsk, 68
- Londyn
British Museum, 102
galeria przy Bond Street, 84
galeria przy Oxford Street, 84
Grosvenor Gallery, 82, 85
New English Art Club, 82, 85
New Gallery, 82, 84
Royal Academy, 82, 84
- Loretto, 38
- Łwów
Muzeum Przemysłowe, 53
- Madryt, 66
- Monachium, 65, 68
Galeria Schacka, 70, 71, 75
Nowa Pinakoteka, 69, 76
Salon, 124
Salon Secesji, 75
Stara Pinakoteka, 69
Wystawa Międzynarodowa, 75, 76
1890, 86
1892, 49
1896, 49
Wystawa Secesji 1896, 74
- Norymberga, 66, 68
muzeum, 62
- Oldenburg
- muzeum, 36
- Paryż
Arts au debut du siècle, 117
Galeria Durand Rucla, 133
Galeria Georges'a Petit, 85, 143
Luwur, 30, 38, 45, 67
Musée Grevin, 51
Muzeum Kolonialne, 53
Muzeum Luksemburskie, 77, 139
Salon, 7, 97, 112, 121, 140
1824, 82
1878, 77
1885, 7, 78
1886, 7, 20-22
1887, 71
1894, 88
Salon na Polach Elizejskich, 113, 114, 124, 125
1891, 112
1894, 124
Salon na Polu Marsowym, 85, 113-120, 124, 125, 135, 136, 143
1884, 49
1889, 84
1890, 113
1891, 113
1894, 48, 124
Salon Sztuk Wyzwolonych, 118
1891, 117
Stowarzyszenie Tradycji Ludowych, 53
wystawa Puvis de Chavannes'a 1894, 138
Wystawa Sztuki Kobiet, 56
Wystawa Światowa, 2
1878, 82, 97, 98
1889, 45, 77
Wystawa historii pracy w Palais des Arts Libéraux, 45
wystawa impresjonistów 1877, 145
wystawa impresjonistów 1886, 149
wystawa syntetystów w Café Volpini 1889, 119
Wystawa Sztuki Kobiet 1892, 50
- Perugia, 42
- Peszt
Węgierski Związek Sztuk Zdobniczych, 53
- Petersburg, 68
- Praga
Rudolfinum, 65
Towarzystwo Popierania Koronek Ludowych, 53
- Schwerin
muzeum, 36
- Siena, 40, 41

Werona, 42

Wiedeń, 65, 68

Cesarskie Muzeum Przemysłowe, 53

kolekcja Figdora, 53

Muzeum Handlowe, 53

Spis treści

Wstęp	v
Dziś i jutro	1
Wartości wagnerowskie	5
W muzyce	5
W sztuce	20
O sztuce słownej	35
Sztuka i religia	45
O sztuce ludowej	50
Narody i sztuka	50
Sztuka niemiecka	55
Sztuka brytyjska	77
Na przykładzie sztuki romantycznej	85
O rasowej charakterystyce kultury: sztuka japońska	98
Magnocjan tradycji sztuki francuskiej	107
Sztuka malarstwa francuskiego	107
O wyprawach	119
Artyści powoływani	132
Oryginalność czy przeliterowanie?	147
Indeks nazwisk	161
Indeks miejsc i wydarzeń	172



Indeks miejsc i kolekcji

Angbura

muzeum, 61

Bogota

muzeum, 71

Baku

muzeum, 96, 97

Brazylja

Abacoziada, 61

Bretania

Salon, 120-124

Drezno

45, 54

Portecja, 45, 61, 63

Frankfurt

muzeum, Suedel, 63, 66

Wiedeń, 64

kolekcja Czerniewa, 62, 68

kolekcja Gallierowa, 62

kolekcja Libera-Dia, 62

Kolonia

muzeum, 67

Galeria Dieckmann, 38

Lipsk

Łódź

Bielski Museum, 102

galeria przy Bond Street, 84

galeria przy Oxford Street, 84

Gravestone Gallery, 82, 85

New English Art Club, 84, 85

New Gallery, 82, 84

Royal Academy, 82, 84

Łowicz, 38

Łódź

Muzeum Przemysłowe, 53

Madryt, 65

Moskwa, 45, 68

Galeria Szeroka, 70, 71, 74

Newa Piatnolka, 70, 74

Salon, 121

Salon Szwed, 74

Salon Piatnolka, 69

Wypisze Miedziogrodowa, 70, 74

1806, 91

1807, 91

1808, 91

Wypisze Szwed, 1807, 74

Niemceburg, 66, 68

muzeum, 64

Oldenburg

Elzbieta W

49, 50, 106, 107

Elzbieta Wypisze Miedziogrodowa

Elzbieta Wypisze Miedziogrodowa

muzeum, 38 - Elzbieta Wypisze Miedziogrodowa

Paragi

Art in the Desert du Stele, 117

Galeria Ursula Risch, 123

Galeria Georga'a Patz, 45, 143

Liara, 40, 38, 43, 67

Muzyka Grecka, 57

Muzeum Eikonolok, 83

Muzeum Eikonolok, 72, 139

Salon, 7, 97, 112, 121, 140

1805, 82

1870, 77

1885, 7, 25

1890, 7, 20-22

1898, 71

1899, 70

Salon na Polach Elzbieta, 113, 114, 124,

120

1881, 112

1891, 124

Salon na Polach Niemceburg, 46, 113-120, 124,

126, 136, 138, 142

1881, 49

1889, 41

1890, 113

1891, 112

1894, 85, 120

Salon Bank Wypisze Miedziogrodowa, 118

1881, 117

Stowarzyszenie Twórców Łowickich, 51

muzeum Przewoźnika 1891, 138

Wypisze Szwed, 106, 54

Wypisze Szwed, 2

1876, 82, 97, 98

1881, 45, 77

Wypisze Szwed, 106, 54, Przewoźnika

1876, 45

Wypisze Szwed, 1877, 140

Wypisze Szwed, 1885, 140

Wypisze Szwed, 1885, 140

119

Wypisze Szwed, 1881, 50

Paragi

Uda

Wypisze Szwed, 106, 54, Przewoźnika

Petersburg, 68

Praga

Reichmann, 62

Stowarzyszenie Twórców Łowickich

51

Szwecja

muzeum, 38

Sztuka, 40, 41

Spis treści

Wstęp	v
Dzieciństwo i młodość	1
Wariacje wagneriańskie	5
W awangardzie	5
W stronę artysty	26
O sztuce dawnej	35
Sztuka i religia	45
O sztuce kobiet	50
Narody i sztuka	59
Sztuka niemiecka	59
Sztuka brytyjska	77
Na peryferiach sztuki europejskiej	88
O rasowym charakterze natchnienia: sztuka japońska	98
Magnetyzm tradycji: sztuka francuska	107
Synteza malarstwa francuskiego	107
O wystawach	112
Artyści nowocześni	132
Oryginalność czy przystosowanie?	147
Indeks nazwisk	163
Indeks miejsc i kolekcji	172





Spis treści

1	Wstęp
2	1. Wstęp
3	2. Wstęp
4	3. Wstęp
5	4. Wstęp
6	5. Wstęp
7	6. Wstęp
8	7. Wstęp
9	8. Wstęp
10	9. Wstęp
11	10. Wstęp
12	11. Wstęp
13	12. Wstęp
14	13. Wstęp
15	14. Wstęp
16	15. Wstęp
17	16. Wstęp
18	17. Wstęp
19	18. Wstęp
20	19. Wstęp
21	20. Wstęp
22	21. Wstęp
23	22. Wstęp
24	23. Wstęp
25	24. Wstęp
26	25. Wstęp
27	26. Wstęp
28	27. Wstęp
29	28. Wstęp
30	29. Wstęp
31	30. Wstęp
32	31. Wstęp
33	32. Wstęp
34	33. Wstęp
35	34. Wstęp
36	35. Wstęp
37	36. Wstęp
38	37. Wstęp
39	38. Wstęp
40	39. Wstęp
41	40. Wstęp
42	41. Wstęp
43	42. Wstęp
44	43. Wstęp
45	44. Wstęp
46	45. Wstęp
47	46. Wstęp
48	47. Wstęp
49	48. Wstęp
50	49. Wstęp
51	50. Wstęp
52	51. Wstęp
53	52. Wstęp
54	53. Wstęp
55	54. Wstęp
56	55. Wstęp
57	56. Wstęp
58	57. Wstęp
59	58. Wstęp
60	59. Wstęp
61	60. Wstęp
62	61. Wstęp
63	62. Wstęp
64	63. Wstęp
65	64. Wstęp
66	65. Wstęp
67	66. Wstęp
68	67. Wstęp
69	68. Wstęp
70	69. Wstęp
71	70. Wstęp
72	71. Wstęp
73	72. Wstęp
74	73. Wstęp
75	74. Wstęp
76	75. Wstęp
77	76. Wstęp
78	77. Wstęp
79	78. Wstęp
80	79. Wstęp
81	80. Wstęp
82	81. Wstęp
83	82. Wstęp
84	83. Wstęp
85	84. Wstęp
86	85. Wstęp
87	86. Wstęp
88	87. Wstęp
89	88. Wstęp
90	89. Wstęp
91	90. Wstęp
92	91. Wstęp
93	92. Wstęp
94	93. Wstęp
95	94. Wstęp
96	95. Wstęp
97	96. Wstęp
98	97. Wstęp
99	98. Wstęp
100	99. Wstęp
101	100. Wstęp
102	101. Wstęp
103	102. Wstęp
104	103. Wstęp
105	104. Wstęp
106	105. Wstęp
107	106. Wstęp
108	107. Wstęp
109	108. Wstęp
110	109. Wstęp
111	110. Wstęp
112	111. Wstęp
113	112. Wstęp
114	113. Wstęp
115	114. Wstęp
116	115. Wstęp
117	116. Wstęp
118	117. Wstęp
119	118. Wstęp
120	119. Wstęp
121	120. Wstęp
122	121. Wstęp
123	122. Wstęp
124	123. Wstęp
125	124. Wstęp
126	125. Wstęp
127	126. Wstęp
128	127. Wstęp
129	128. Wstęp
130	129. Wstęp
131	130. Wstęp
132	131. Wstęp
133	132. Wstęp
134	133. Wstęp
135	134. Wstęp
136	135. Wstęp
137	136. Wstęp
138	137. Wstęp
139	138. Wstęp
140	139. Wstęp
141	140. Wstęp
142	141. Wstęp
143	142. Wstęp
144	143. Wstęp
145	144. Wstęp
146	145. Wstęp
147	146. Wstęp
148	147. Wstęp
149	148. Wstęp
150	149. Wstęp
151	150. Wstęp
152	151. Wstęp
153	152. Wstęp
154	153. Wstęp
155	154. Wstęp
156	155. Wstęp
157	156. Wstęp
158	157. Wstęp
159	158. Wstęp
160	159. Wstęp
161	160. Wstęp
162	161. Wstęp
163	162. Wstęp
164	163. Wstęp
165	164. Wstęp
166	165. Wstęp
167	166. Wstęp
168	167. Wstęp
169	168. Wstęp
170	169. Wstęp
171	170. Wstęp
172	171. Wstęp
173	172. Wstęp
174	173. Wstęp
175	174. Wstęp
176	175. Wstęp
177	176. Wstęp
178	177. Wstęp
179	178. Wstęp
180	179. Wstęp
181	180. Wstęp
182	181. Wstęp
183	182. Wstęp
184	183. Wstęp
185	184. Wstęp
186	185. Wstęp
187	186. Wstęp
188	187. Wstęp
189	188. Wstęp
190	189. Wstęp
191	190. Wstęp
192	191. Wstęp
193	192. Wstęp
194	193. Wstęp
195	194. Wstęp
196	195. Wstęp
197	196. Wstęp
198	197. Wstęp
199	198. Wstęp
200	199. Wstęp

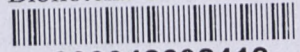




Biblioteka
Główna
UMK Toruń

926438

Biblioteka Główna UMK



300042602418

ISBN 83-89729-42-3



9 788389 172942

OpCARD 101 v2

