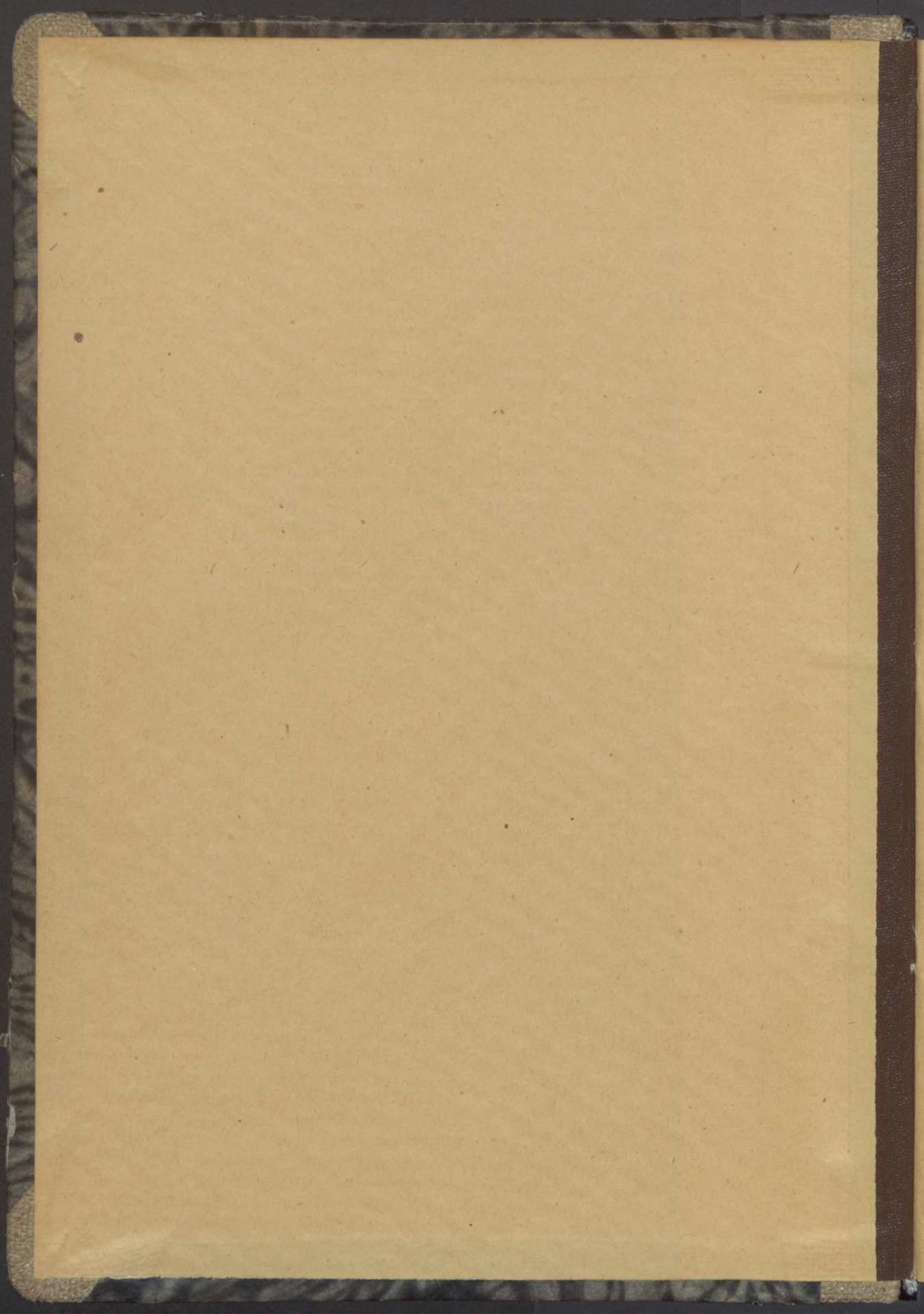
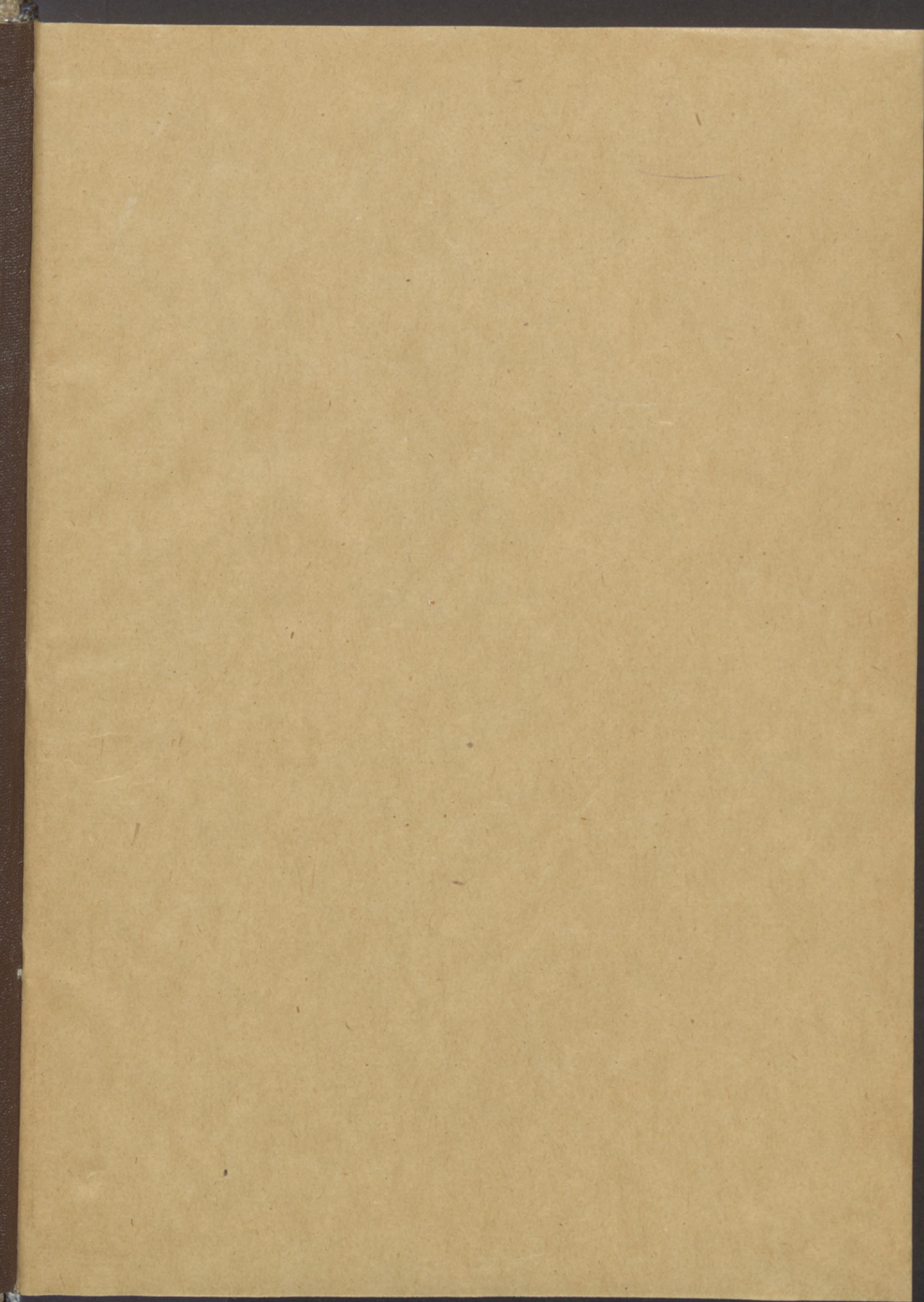
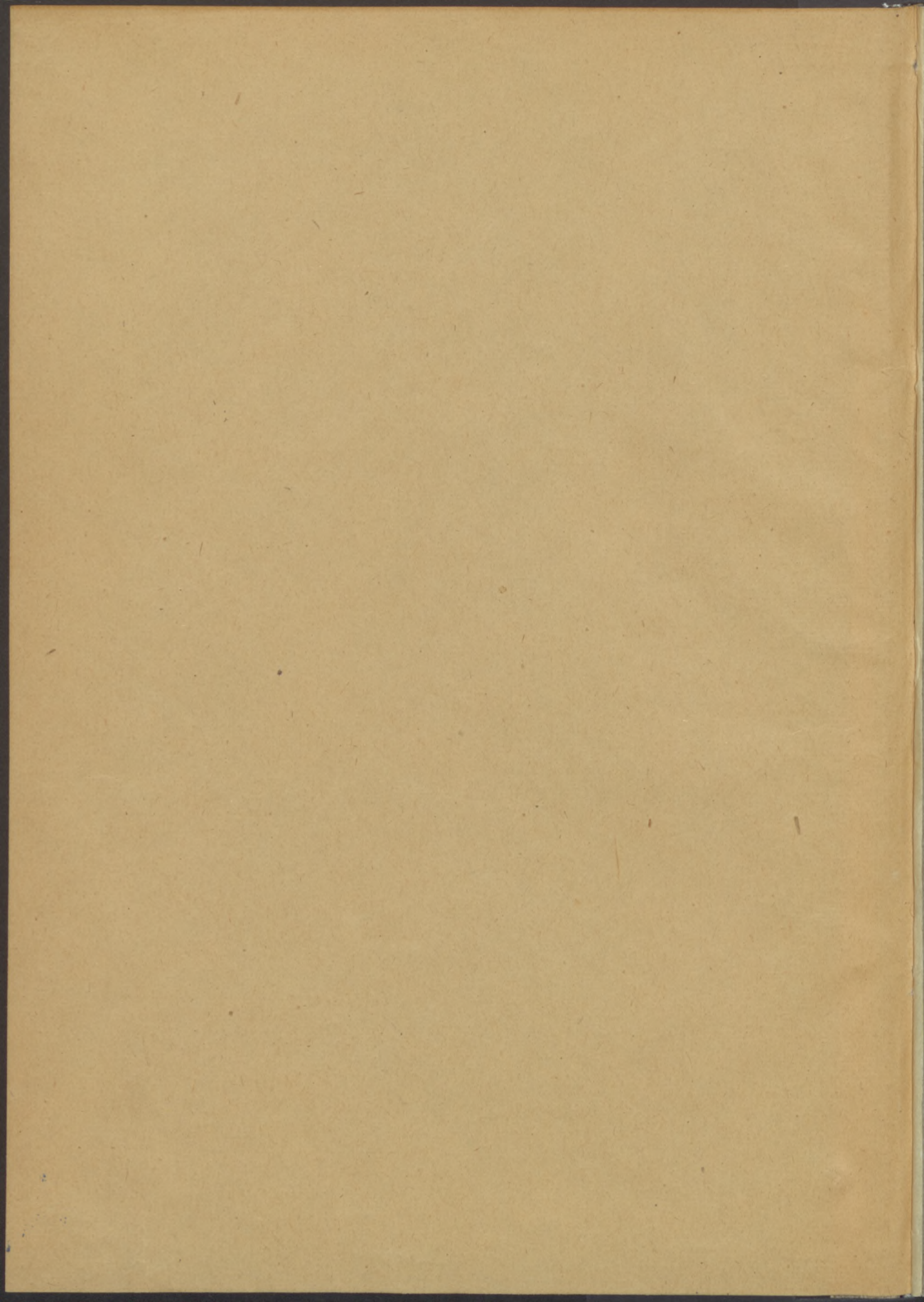


27





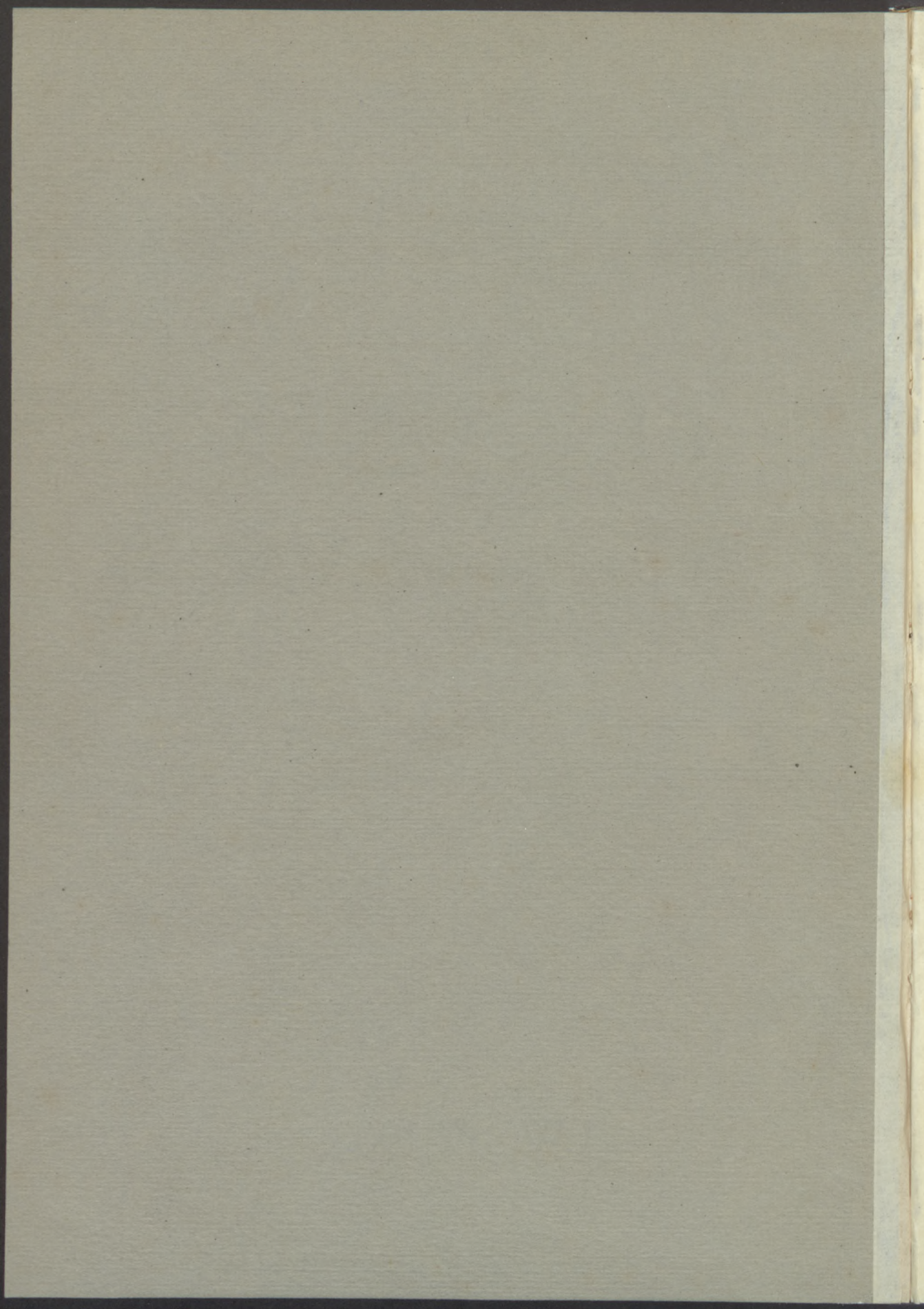


Q 46

25

MAX KLINGER
MALARSTWO
I RYSUNEK

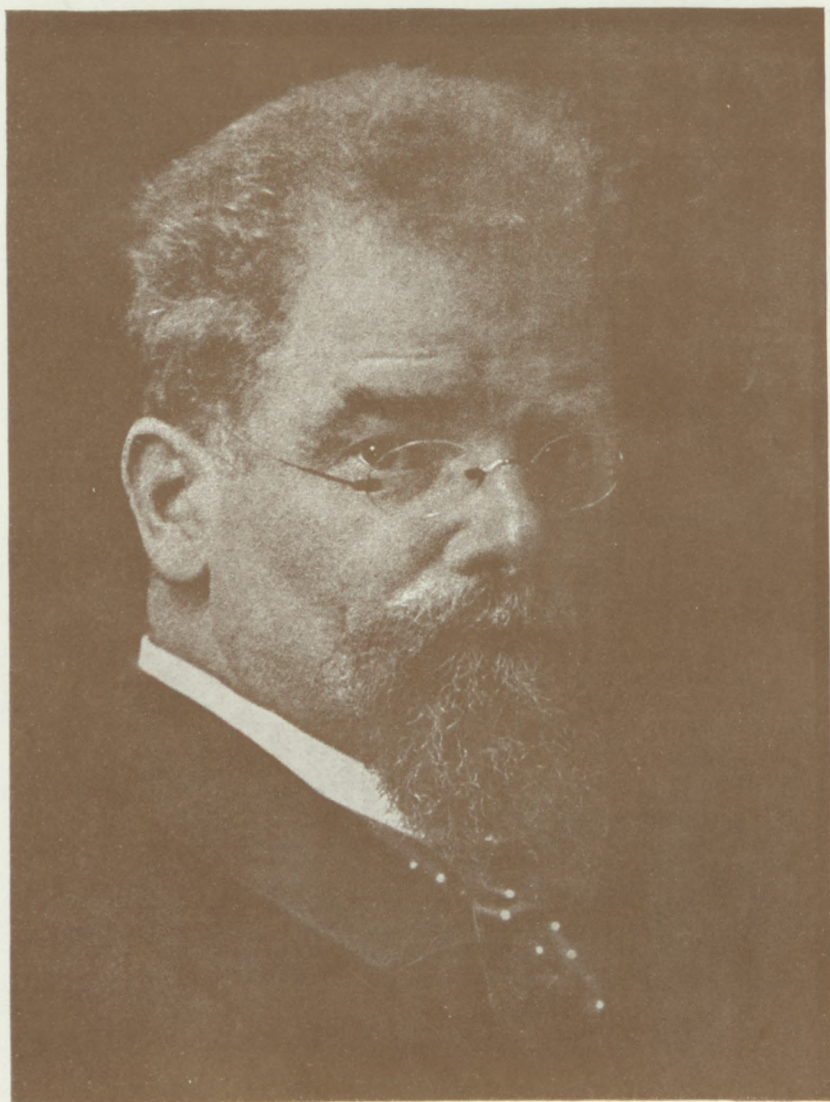
LWÓW 1908.



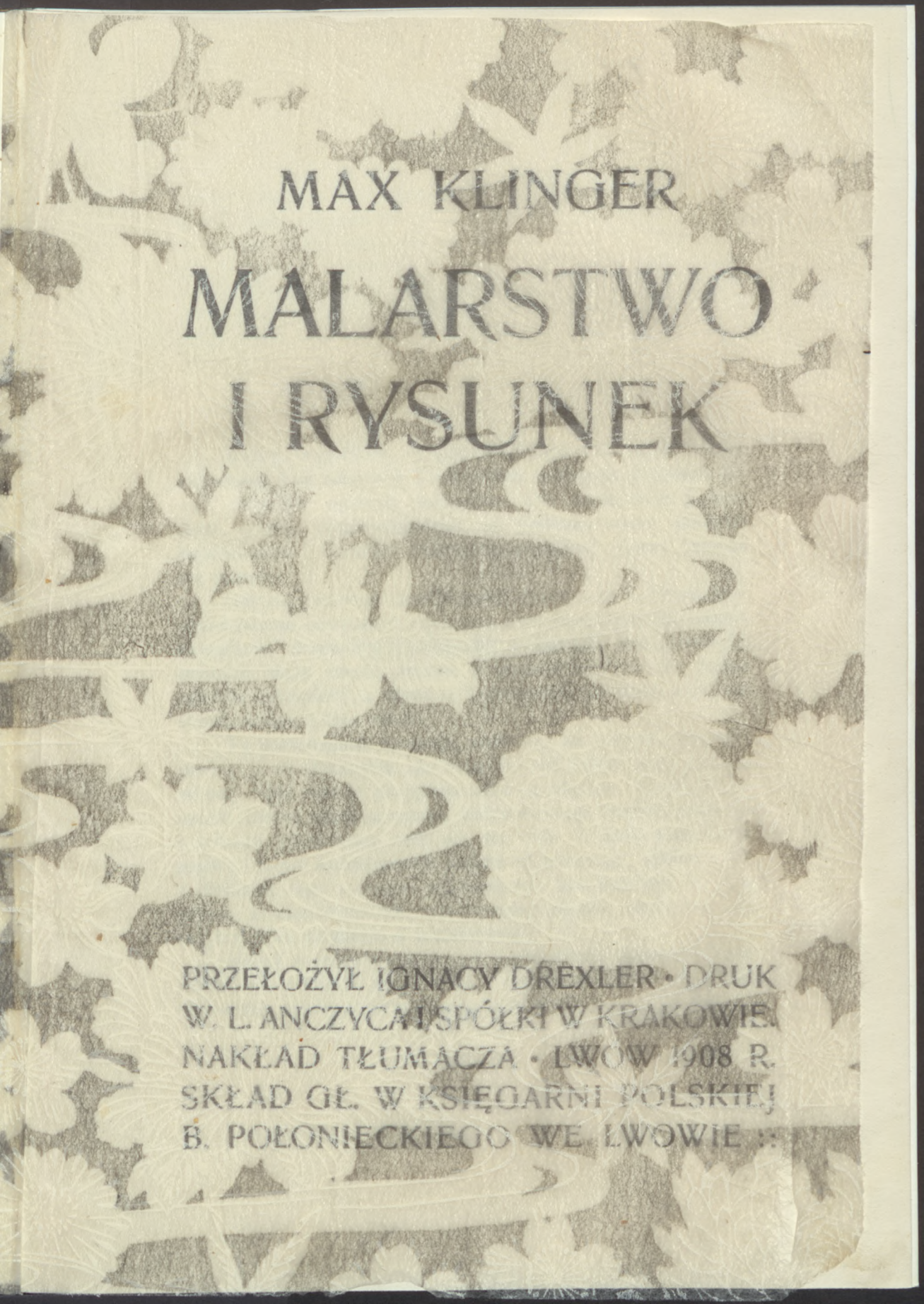
Tedriani
do Kompletu

22. V. 1921.

L. 23 Znamy



MAX KLINGER



MAX KLINGER
MALARSTWO
I RYSUNEK

PRZEŁOŻYŁ IGNACY DREXLER • DRUK
W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE
NAKŁAD TŁUMACZA • LWÓW 1908 R.
SKŁAD GŁ. W KSIĘGARNI POLSKIEJ
B. POŁONIECKIEGO WE LWOWIE



MAX KLINGER

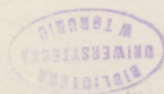
MAX KLINGER

MALARSTWO
I RYSUNEK

PRZEŁOŻYŁ IGNACY DREXLER • DRUK
W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE.
NAKŁAD TŁUMACZA • LWÓW 1908 R.
SKŁAD GŁ. W KSIĘGARNI POLSKIEJ
B. POŁONIECKIEGO WE LWOWIE ::

ВЪ БОГОИЕСКИЕСО ДЪ ГЛОВОМЪ ::
ЗКФУД ОФЪ МЪ КСИОНВНИ БОГСКІЕІ
ИУКФУД ТФУМАСУ • ГЛОВА 1008 ВЪ
МЪ ГЪ ВИСЦАСУ І ЗЪОФКИ МЪ КВУКОМІЕ
БЪЗЕКОЗАФ ІОИАСА ДЪХГЕВ • ДЪУК

899 / 2461 - и и
и и - 1945 / 553



І ВЪЗУМЕК
МАГАВЪСТВО
МАХ КГІНСЕВ

Podczas tych roztrząsań starałem się znaleźć wyraz, któryby dokładnie zawierał pojęcie omawianej sztuki. Znane mi nazwy nie są w żadnym języku ścisłe, gdyż albo są za ciasne, albo mają także znaczenia poboczne. Względnie najlepszym byłoby wyrażenie »sztuka graficzna«, »*graphic arts*«, ale ta w zwyczajnem rozumieniu wyklucza np. rysunek odręczny, a odnosi się raczej do sposobów reprodukujących. Nazw »*gravure*« i »*grawura*« używa się także na oznaczenie, rysunkowi przeciw obcej, plastyki miniaturowej, jak np. kamea lub medal. Jabym obrał wyraz »*rylec*« wspólne narzędzie wszystkich technik reprodukujących, symbol pióra i ołówka, jako rdzeń do nowego wyrazu »sztuka rylcowa« (*Griffelkunst*). Na uzasadnienie tej próby możnaby i ten wzgląd przytoczyć, że sztuka, o której mówimy, wtedy dopiero zdobyła swój skończenie indywidualny charakter, gdy trzonek, rylec, począł utrwalać rysunki na drzewie, metalu, kamieniu. Przez długie wieki, które poprzedziły użycie druku, wieki kolejnych najwyższych rozkwitów sztuki, nie mógł sam odręczny rysunek ani w części rozwinąć charakterystycznych cech dziedziny, którą nazwałem sztuką rylcową. Ale nowe słowo jest zawsze niewygodne, niechże więc wyraz »rysunek«, o ile przez to nie popadamy w niejasność, oznacza nam pojęcie, zawarte w nim tak niezupełnie.

Powszechnem jest mniemanie, że kreda, piórko, węgiel i t. d. służą artystom i laikom tylko do szkicowania obrazów i idei, jako przygotowawczy, szkolny materiał, a sztych, drzeworyt, litografia, o ile nie są ilustracją w książce lub czasopiśmie humorystycznym, mają znaczenie tylko sztuki reprodukującej, pośredniejszej, zupełnie drugorzędnej. Stosunkowo najwyższe miejsce w opinii ogółu zajmuje akwaforta. Jednakże ludzie uważają rytowane dzieła i samodzielne twory tamtych rodzajów za nadzwyczajność, która swe istnienie zawdzięcza tylko tej okoliczności, że artysta zbyt twórczy, aby mógł wszystkie pomysły drogą malarską przedstawić, szybciej potrafi np. obrobić płytę miedzianą, niż namalować obraz, albo że tamta technika lepiej odpowiada jego pieniężnym stosunkom.



Gravé par Daniel Chodowiecki à Berlin en 1773

CABINET D'UN PEINTRE

*Dedie a Madame Marie Henriette Aurer, veuve de feu Mr. G. Chodowiecki,
Par son très humble et très Obeissant serviteur et fils
Daniel Chodowiecki*

DANIEL CHODOWIECKI
PORTRET WŁASNY I RODZINY

LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
SMITHSONIAN INSTITUTION
WASHINGTON, D. C.

Otóż właśnie te niby przypadkowe prace stanowią sztukę rylcową. Stworzyć ją zdołają tylko pewne warunki, a wywołuje ją wewnętrzny pęd, dający się tylko tą drogą zaspokoić.

Oczywiście, aż do wynalezienia druku był rysunek niezbędnym wprawdzie, ale prawie wyłącznie przygotowawczym materiałem. Takie też stanowisko zajmuje w czasach swej najwyższej doskonałości.

Jako rytmiczna jednobarwna dekoracja w starożytności, a w średniowieczu towarzysz lub zastępca miniatury nie wyszedł on w swoim rozwoju daleko po za kreskowany kontur, co prawda kontur i kompozycję, z których ręka greckiego i etruskiego malarza waz stwarzała dzieła przedziwnego rytmu i wdzięku. O ile nam z niewielu znanych zabytków wnioskować wolno, rysunku samego używano prawdopodobnie bardzo rzadko. A dziwnym mogłoby się wydawać, czemu to rysunek był o tyle mniej ponętnym polem artystycznej działalności, niż druk, chociaż pozwala twórce w każdej chwili swą pracę sądzić i daje mu wielką swobodę i łatwość poprawiania. Przyczyną tego jest odosobnione stanowisko rysunku jako dzieła sztuki i nieuniknione z czasem popadanie w niepozorny ton bladej, szary i nierówny, zupełnie przeciwnie jak druk, który się odznacza jednolitością, głębokością tonu i wdzięcznym sposobem wykonania.

Półtora wieku tylko potrzeba było do zupełnego rozwoju sztuki rylcowej — od prostych niellów (złotniczych odcisków) aż do sztychów Dürera — w przeciwieństwie do olbrzymio długich wieków, przez które rysunek istniał w małym tylko zakresie, uprawiany niemal zupełnie rzemieślniczo. Odtwarzanie dzieł sztuki zajęło oczywiście od pierwszej chwili już osiągnięto: odkryto nową dziedzinę sztuki. I wnet powstał mistrze, którzy, poznaawszy się na jej wartości, od razu całą tę dziedzinę opanowali. Nowe techniki otworzyły źródła takiej poezji, namiętności i duchowego pogłębienia, jakie malarstwu i jego siostrzanym sztukom tylko czasem, a poniekąd zupełnie nie są dostępne.

Ale, jak w polityce, powstało i to państwo kosztem

innych: na kilka dziedzin odrębnych rozbiła się wielka, jednolita, aż do późnego średniowiecza w ograniczonej utrzymująca się jedności sztuka odtwarzania całego świata barwą.

Nim pójdę dalej, muszę określić, jakie pojęcie należy łączyć z wyrazem »rysunek«, »sztuka rylcowa«, w moim rozumieniu. W poprzednim krótkim ustępie poznajemy cztery, właściwie trzy rodzaje rysunku. Niech nam rysunek odręczny Raffaella, sztych Dürera, sztych Calamatty i ilustracja Catona Woodvilla przedstawiają te cztery gatunki*). W wyrobionem oku każde z tych dzieł inne wywoła wrażenie, pominiawszy, oczywista, indywidualne różnice twórców.

Aby zrozumieć tę odmienną wrażeń, przyglądnijmy się pobudkom, z których wspomniane dzieła powstały.

Malarz-illustrator Woodville chciał przyrodę oddać tak, jak ją widział. Zwracał więc uwagę na barwy i ich natężenie równie troskliwie, jak na rysunek i modelowanie. W wykonanych kartonach tłómaczy każde wrażenie możliwie charakterystycznym zastosowaniem technicznych arkanów rysunku i druku. Barwy lokalne, różnice materyi, ogólne działanie grup i światłocienia zajmują go tak, jak gdyby je malował. On się stara barwne wrażenia wywołać i wszystko poświęci, byle zatrzeć w świadomości widzów, że to, co oglądają, jest tylko redukcją zjawiska przyrody na czarne i białe tony. Cała więc jego praca jest zupełnie malarską. Od malowania wstrzymywały go zewnętrzne powody: trudność i koszty barwnej produkcji, rodzaj zajęcia czy zamówienia. Ale głębokiej estetycznej przyczyny, prężącej artystę do użycia techniki właśnie rysunkowej, nie znajdziemy z pewnością, bo względu, któryby tu można podsunąć: że artysta okazywał wielkie techniczne zdolności w tym kierunku — za estetyczny przecie uważać nie można. Nie przeczę bynajmniej, że do takich dzieł potrzeba osobnego talentu, zręczności i wprawy.

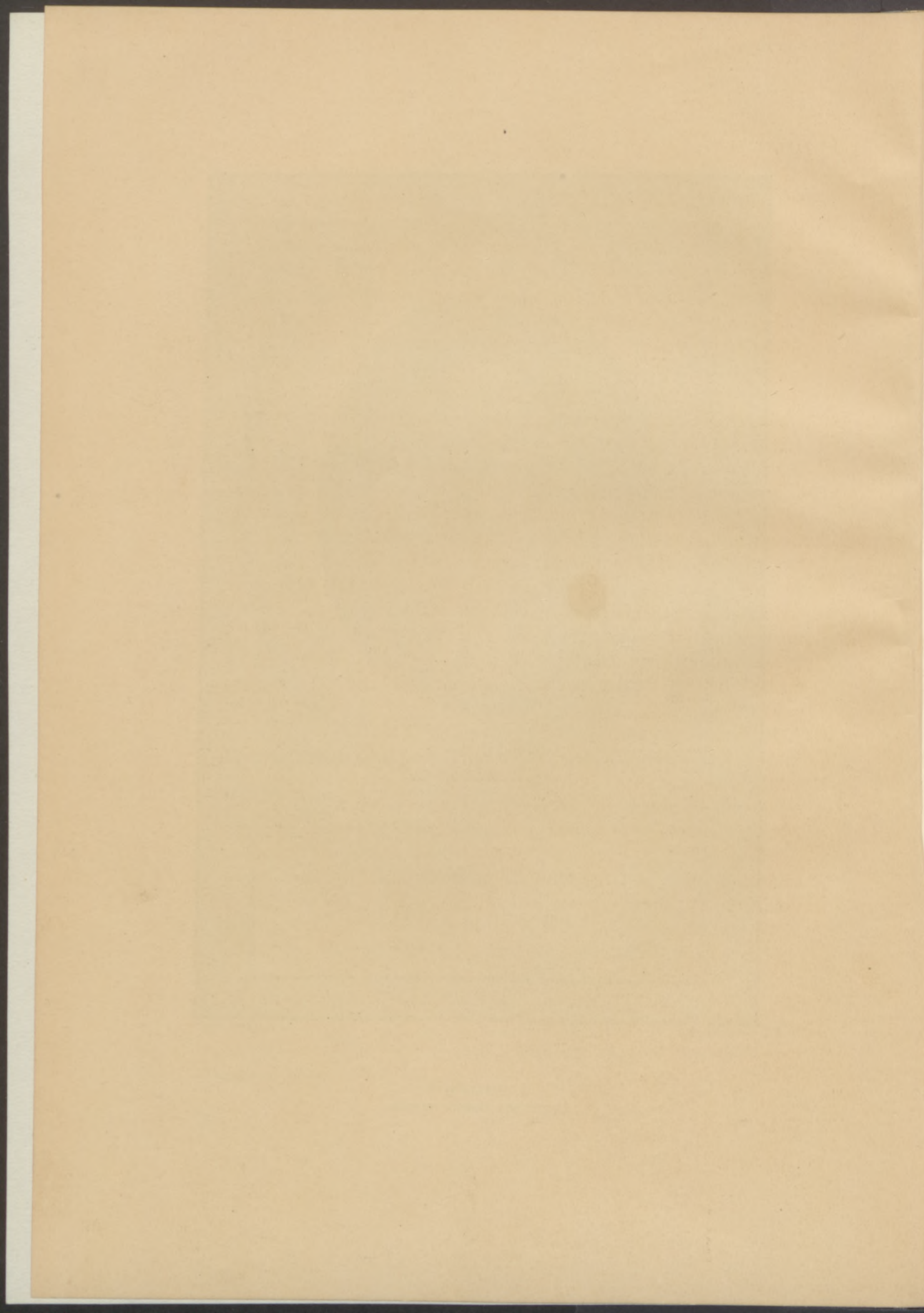
*) Nie mając pod ręką sztychów Calamatty i Woodvilla, daję reprodukcje sztychu Bumphryego i bliższego nam od Woodvilla — Chodowieckiego. (Prz. tł.).



Hamilton pinx.

J. Bumphry fecit.

J. BUMPHRY
PORTRET POETY PIRONA



Ale artysta ten w stosunku do swojej techniki podobny jest do malarza, któryby przekładał pastel lub akwarelę nad farby olejne. Fakt więc, że tworzył dzieła rysunkowe, nie wypływa z tematu jego dzieł.

Na takich samych prawie, technicznych podstawach polega oddanie obrazów drogą sztychu, drzeworytu, litografii i t. d. Zdolności sztycharza nie są jeszcze tak wybitne, aby go mogły wieść do własnej, barwnej lub rysunkowej twórczości i natchnąć poczuciem, że potrafi osobiste dzieła w niej stworzyć. Oddaje więc na płycie cudze dzieła, zagłębiając się w nie z całym pietyzmem. Podobnie też jak ilustrator tłumaczy on natężenie barw i światła przez odpowiednie kreskowanie, dobór narzędzi i szczególny sposób odbijania. Wyłącznym jego celem: wywołać wrażenie obrazu. A ponieważ trudność największą, ujęcia natury przez sztukę, pokonał już artysta, malujący obraz, przeto sztycharz może całą pracę włożyć w sposób oddania gotowych już barw i kształtów. To zrzeczenie się własnej twórczości stawia rysunek odtwarzający na odrębnym stanowisku w dziedzinie najproduktywniejszej ze wszystkich sztuk plastycznych, w dziedzinie, którą nazwałem sztuką rylcową. Nas zatem i tu zajmuje przede wszystkim oddanie barwy zapomocą skali od czerni do białości. Przychodzimy więc do wniosku, że i ten artysta nie obrał rysunkowej techniki z wewnętrznego estetycznego pędu.

Raffael rysunkiem przygotowywał dzieło malarskie. Przed oczyma jego duszy unosił się obraz mniej lub bardziej wyrazisty. Rysunkiem zbierał tylko wyobrażenia w jedną płaszczyznę albo opracowywał dla przyszłego obrazu zarysy i plastykę początych postaci. Tak powstający rysunek jest przedziwnie świeży, stanowczy i jakby mimowolny, czy to jako studyum z natury, czy jako dopiero przelotny kształt wiotkiej, nieskrystalizowanej, niewykończonej idei. Ale właśnie niewykończonej! Właściwa, zamierzona myśl artysty dojrzewa dopiero w harmonii obrazu. A choć Raffael swą twórczością do wielkich wyżyn duchowych dźwignął ten rodzaj dzieł sztuki, choć w doskonałej formie świetnie zamknął część przyrody, to przecież, jako dzieło sztuki, jest jego rysunek

tylko fragmentem, bo też i dla niego był jedynie środkiem do innego celu.

Sztych Dürera nie nasuwa nam myśli, że jest kopią lub surogatem wrażeń barwnych, tem mniej nie pozostawia u nas wrażenia fragmentu. To dzieło skończone w sobie. Wyczerpuje zupełnie pomysł artysty, a nie odpowiada chyba o tyle tylko jego zamiarom, o ile każde dzieło nie dorasta twórczej myśli.

Nie twierdzą, że Dürer rył swoje dzieła w metalu bez wyobrażeń barwnych, bo nikt z pewnością nie zdoła uwolnić się od jednolitości wrażenia, jakie wywołuje przyroda, tyśiącem barw strojna. Dürer marzył sobie świat barwniejszy pewnie niż rzeczywistość, która nas otacza. Ale barwy owego świata są tak niestałe, niematerialne i tak zależne od zmian przedmiotu wyobrażanego, że, chociaż je artysta okiem duszy widział, to przecież utrwalić ich nie mógł, bo do tego nie wystarczały zewnętrzne środki. Chwyta więc tylko kształt, akcję i nastrój, bo barwy, któremi rozporządzał, sprowadziłyby jego fantazję znowu na świat nasz rzeczywisty. Ale on świat ten właśnie rysunkiem pokonał, bo w rysunku jedynie żyją owe wrażenia, nietknięte naszym pospolitem życiem zmysłowem.

Sztych Dürera jest przedstawicielem rysunku, tej odrębnej sztuki, którą się tylko wielki artysta wypowie. Takiemu mistrzowi wystarczy do przedstawienia pomysłów światło i cień. Barwę chce nam często przypominać, ale nie stara się jej tłumaczyć. Wie, że barwa rzeczywista zburzyłaby właśnie ten świat duchowy, z pomiędzy wszystkich sztuk rysunkowi jednemu wspólny z poezją. I to szczególne, że ci artyści, będący najczęściej także malarzami, prawie nigdy własnych obrazów nie powtarzali rylcem, a wyjątkowo dzieła innych.

Warto się też zastanowić, jakie stanowisko w życiu zajmują te różne odmiany rysunku. Rodzaj talentu i trudność utrzymania się ze sprzedaży obrazów popychają artystę do zyskowniejszej od malarstwa ilustracji — ona go łatwiej wyżywi. Z drugiej strony mnóstwo jest ludzi, którzy, ze



RAFFAEL SANZIO
MADONNA DO MADONNY ALBA

tylko fragmentem, bo też i dla niego był jedynie środkiem do innego celu.

Szybciej Dürer nie przesadza nam myśl, że jest kopią lub surrogatem artysty od barwnych, tem mniej nie pozostawia nam wrażenia fragmentu. To dzieło skończono w sobie. Wyczerpuje zapewne pomysły artysty, a sam odpowiada tylko o tyle tylko jego zamiarom, o ile każde z nich nie dorasta do rzeczywistości.

Nie twierdzą, że Dürer rył swoje dzieła w metalu bez wyobrażeń barwnych, bo nikt z pewnością nie zdolał uwolnić się od jednolitości wrażenia jakie wywołuje przyrodna tyśmienność barwy strojna. Dürer, jak i sobie świat barwniejszy niewiele niż rzeczywistość, nie mógł sobie wyobrazić barwy wogóle, tak niesiata, nie małocześnie, tak zależne od zmian przedmiotu wyobrażanego, że chociaż je artysta obiektywnie widział, to przecież utwarzyć nie mógł, bo do tego nie wystarczyły mu wyobrażenia. Otrzymał więc tylko kształt, a więc kształt, bo barwy, autorem nie porządkował, sprowadziłby jego fantazję znowa na świat nasz rzeczywisty. Ale on świat ten właśnie rysunkiem ukończył, bo w rysunku jedynie żyją owe wrażenia, których nie ma w naszym pospolitem życiu artystycznym.

Szybciej Dürer jest przedmiotem rysunku, nie oddzielonej sztuki, która jest tylko w sobie, w sobie. Takim mistrzowi wystarczy to przedmiotem porady światła i cienia. Barwę chce nam często przypominać, ale nie stara się jej tłumaczyć. Wie, że barwa rzeczywista zburzyłaby właśnie ten świat duchowy, z powrotem w rzeczywistość rysunkowi jednemu wspólny i po prostu i to wszystko, że ci artyści, którzy nie przeszedli tak daleko, prawie nigdy własnych obrazów nie wyrażali rylcem, a wyjątkowo dzieła umyślnie.

Warto się z tym znowu, jakie stanowisko w życiu zajmują te różne sztuki, jakiego rodzaju talentu i trudności używają się ze sobą, jakiego rodzaju artysty do zyskowniejszej od malarstwa i rzeźby, — ona go bardziej, — drugiej strony mnożono jest ludzi, którzy ze



RAFFAEL SANZIO
STUDYUM DO MADONNY ALBA

szczerego upodobania lub pod wpływem towarzyskich stosunków mają silny pociąg do nabywania oryginalnych dzieł sztuki za niedrogie pieniądze. Tę potrzebę zaspokajają tańsze dzieła sztycharza. Można więc powiedzieć, że ilustrację wywołuje podaż, sztycharstwo popyt. — Rysunek powstaje jako konieczne, przygotowawcze studium do obrazu. Jedynie to, com nazwał sztuką rylcową, wyrasta z wewnętrznego pędu, który, uzewnętrzniając się inną techniką, straciłby siłę i swobodę.

Mogę sobie bez przykrości wyobrazić artystę, któryby całe życie zapelniał tworzeniem dzieł rysunkowych w tym rodzaju. I z pewnością nicby nie stracił na porównaniu z malarzami i innymi artystami, bo i on tworzy nie mniejszego znaczenia dzieła sztuki, i to dzieła, mogące jedynie tą drogą powstać. Dowodem na to np. Schongauer. Goya i Dürer osiągnęli taką sławę prawie tylko dzięki swym sztychom i drzeworytom. Jako malarze byli obydwoj daleko mniej znani.

Myśl, że artysta mógłby całe życie tworzyć fragmenty, choćby nawet tej miary, co studia Raffaella, jest dla mnie nieznośną, a sama w sobie niedorzeczną, bo trzeba by przypuszczać, że artysta nie jest artystą, że tłumie swe indywidualne pędy, że sam gnębi w sobie naturalne dążenie do doskonałości.

Skończonem może być dzieło sztuki wtedy tylko, gdy jest wykonane w tworzywie, w którym się jego podstawowa idea da wyczerpująco wyrazić.

A zatem: raffaelowski rysunek nie jest skończonem dziełem sztuki, bo jego idea znalazła swój doskonały wyraz, skryształizowała się, dopiero w harmonii obrazu;

reprodukcyje i znaczna część ilustracyj nie są dziełami sztuki, bo i one wyszły z wzorów barwnych.

* * *

Uzasadnieniem powyższych zdań jest ta prawda: każde tworzywo mieści w sobie odrębnego ducha i własną poezyę, związaną z nim właściwym wyglądem i podatnością w obra-

bianiu, one to określają przy artystycznej pracy charakter dzieła i niczem się nie dadzą zastąpić, podobnie jak charakter ustępu muzycznego związany jest z pewną tonacją, a zaciera się przez przeniesienie w inną. Gdy więc artysta buduje i wciela swe idee nie po myśli tworzywa i gdy się stara pewnem tworzywem — z braku zrozumienia warunków czy dziwactwa, z samowoli czy z zewnętrznego musu — naśladować inne, to artystyczna jedność wrażenia łamie się odrazu. A myśl nasza, łatwo odbiegająca od przedmiotu, nie rozważa już rzeczy samej, ale podziwia, z jak znacznym trudem twórca, przy użyciu tych środków, taki efekt wy dobył. Oto więc, w ostatecznych wynikach swych prac schodzi się artysta o zbyt wyszukanej technice i partacz: u obu cel tracimy z oczu, a widzimy tylko środki.

Wniosek z tych roztrząsań mogę teraz zebrać w takie zdanie: motyw, który, przedstawiony rysunkiem, daje doskonałe dzieło sztuki, może być w malarstwie — o ile przez to rozumiemy obraz — z estetycznych powodów niemożliwy.

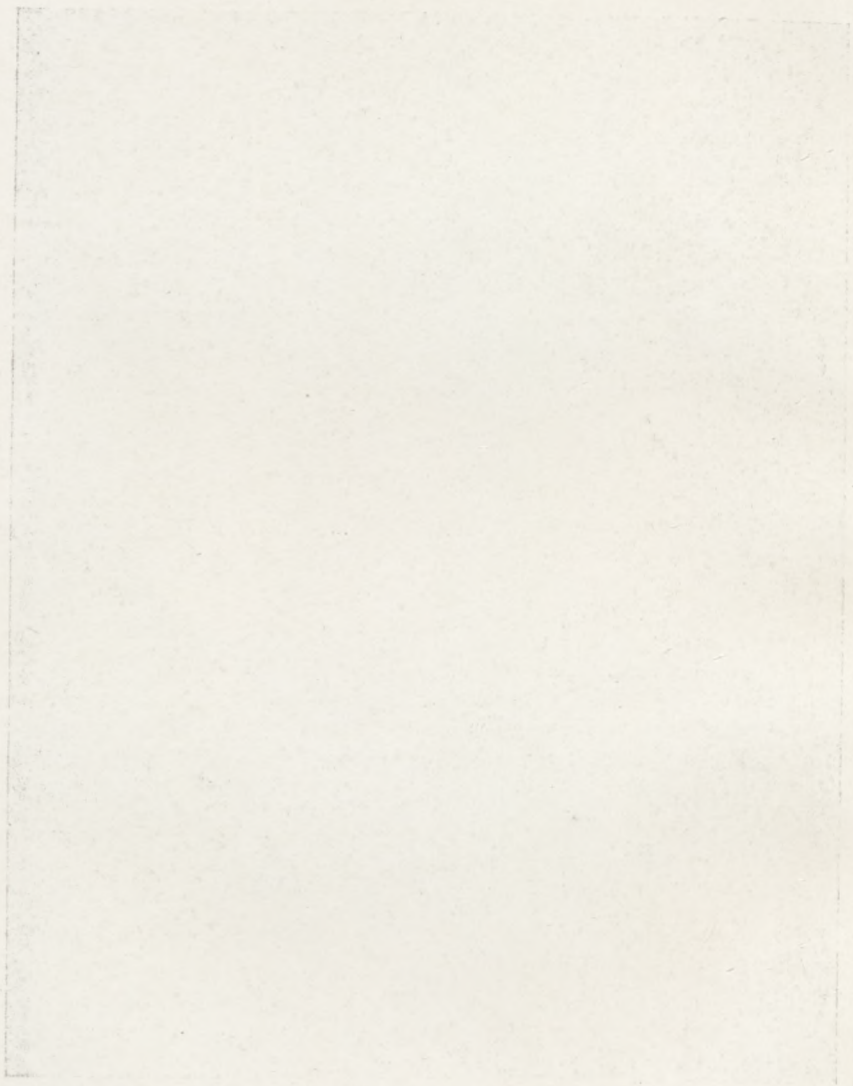
Istotę malarstwa widzę w harmonijnem wyrażaniu barwnego świata fizycznego. A nawet wyraz uniesienia i namiętności winien się podporządkować tej harmonii. Wywrzeć na widzu możliwie jednolite wrażenie jest malarstwa głównem zadaniem, a środkami artystycznymi: nadzwyczajne rozwinięcie kształtu, barwy, wyrazu i ogólnego nastroju. To są cechy dobrego obrazu. Nie można tu powtarzać poglądów z »Laokoona« Lessinga. Tem bardziej nie trzeba komentować tych ustępów, w których widocznie występuje brak znajomości artystycznych i technicznych arkanów sztuki, skutkiem czego ten wielki pisarz i myśliciel wyprowadza fałszywe wnioski. Przypuszczam u czytelnika znajomość wszystkich głównych myśli wspomnianej rozprawy.

Malarstwo dzielę na trzy kategorie, opierające się na odrębnych estetycznych warunkach: na sztukę obrazową, dekoracyjną i sztukę wnętrza *). Szczególnie ten trzeci rodzaj ma wiele wspólnego z rysunkiem.

*) »Raumkunst«.



ALBRECHT DÜRER
MELANCHOLIA



Najwłaściwszym zadaniem malarstwa jest obraz. Działa on sam przez się, niezależnie od przestrzeni i otoczenia. Wdzięk jego zależy jedynie od stosownego wyzyskania cech i pokonania materiału dziwnie podatnego. Treścią cały widomy świat. A malarz niech odczuwa wszystkie objawy bardzo głęboko i przedstawia je jak najdokładniej. W ogarnianiu i widzeniu, we wnikaniu i wczuwaniu się w całą nieskończoność widzialnych form żywych i martwych i w mocy odtwarzania wszechświata w jego cudownych stosunkach leży czar obrazu. Rzecz zupełnie prosta nabiera najwyższego znaczenia dzięki intensywnemu ujęciu, bo to jest istotą obrazu, że każdy przedstawiony w nim kształt tak działa na widza, jak go malarz utworzył. Talent malarski objawia się w sile i wykończeniu, z jakim na swój sposób opanowuje daną formę, a każda cząstka widzianego, a doskonale odtworzonego świata, jest sama dla siebie dosyć ważną, aby się stać przedmiotem obrazu. Wszystko, co widzimy, nosi w sobie czar indywidualnego życia. Ten osobisty charakter wydobyć, rzeczy drobne podnieść ze stanu pozornej obojętności i w odpowiednich kształtach żywo nam przedstawić — w tem cała sztuka malarska. Nie potrzeba do tego żadnej duchowej przyprawy, ani żadnych kombinacji. Przeciwnie, one nawet szkodzą. Obraz robi na nas tem większe wrażenie, im bezpośrednio działa. Wrażenia, jakie otrzymujemy wtedy, przyroda dać nam może tylko niekiedy, bo równoczesne wrażenia wzrokowe wielu innych przedmiotów, ustawiczna zmienność, a przede wszystkim brak skupienia wewnętrznego w nas samych, rzadko pozwala dojść do odczuwania tylko wzrokowych wrażeń. Patrząc, współdziałamy zawsze z przyrodą. W jej nastroje i zjawiska wplątamy nasze pragnienia, nasz niepokój. Przed obrazem one milkną, bo, gdy artysta potrafi zupełnie dać siebie w dziele sztuki, my z konieczności wtapiamy się w duszę jego i jego oczyma świat oglądamy. W tem zatraceniu siebie samych na rzecz artysty znajdujemy to, czego w życiu napróżno szukamy: używamy, nic z siebie nie dając, odczuwamy świat zewnętrzny, nie stykając się z nim zmysłami.

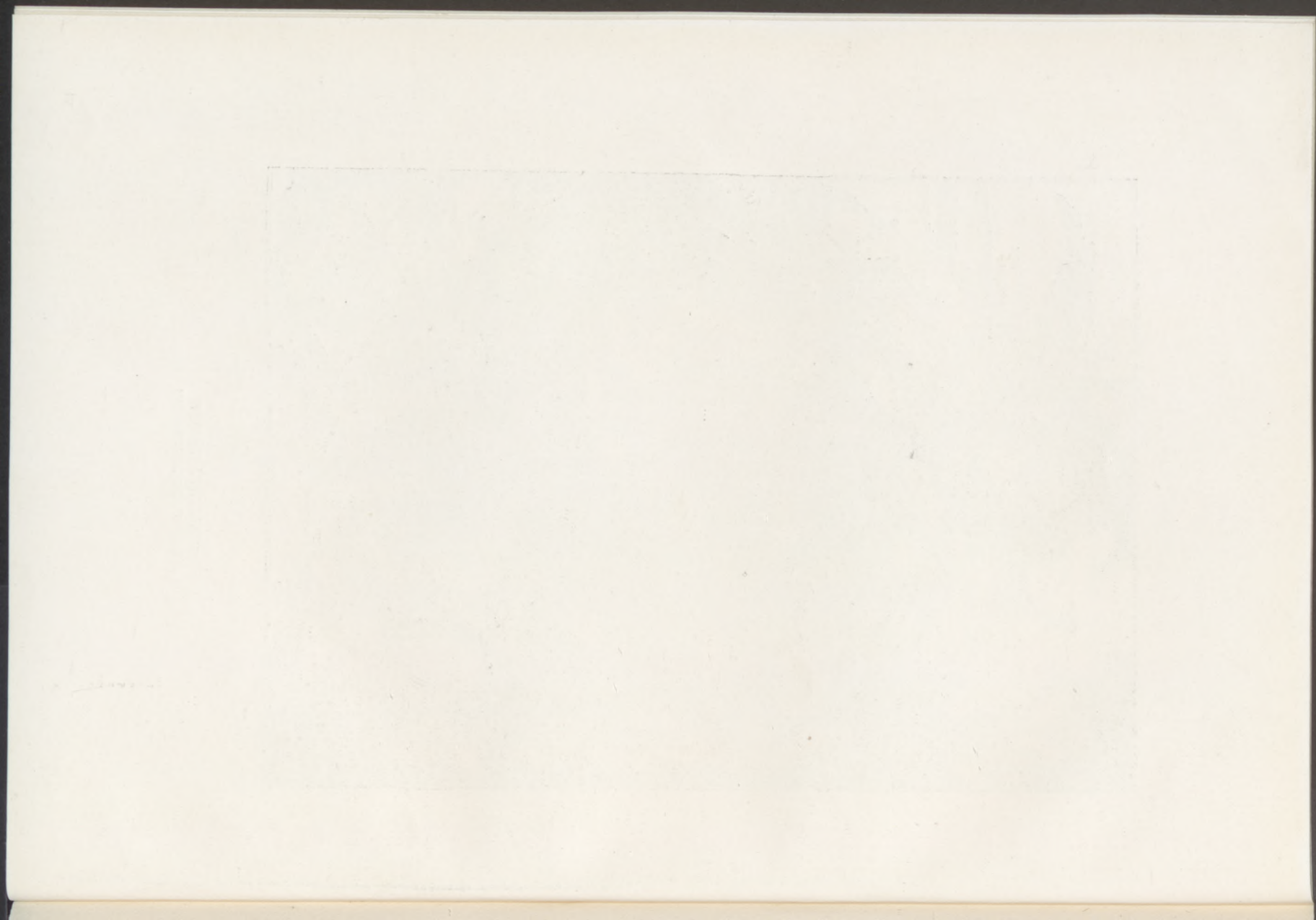
Dlatego też w obrazach zasadniczym postulatem jest unikanie zbytnej fantastyczności i przypraw allegorycznych lub nowelistycznych, gdyż one wiodą duszę widza do spekulacji, leżących poza ramami obrazu. Do dzieł wszystkich wielkich malarzy ciągnie nas głęboki, spokojny, zamknięty w sobie byt i on to oznacza szczyt dzieła sztuki. Osiągnąć się da przez doskonale wypracowanie kształtów, barwy, wyrazu i zestroju całości. A jeżeli temat obrazu jest fantastyczny, to przecie nie powinien burzyć żadnego z tych czterech warunków, aby nawet wówczas, gdy artysta przeobraża naturę i tworzy postaci urojone, zawsze się jeszcze utrzymało wrażenie zdolności życiowej i logicznej konsekwencji.

Te artystyczne, a raczej estetyczne postulaty, dotyczące jedności obrazu, znacznie się zmieniają w malarstwie dekoracyjnym i w sztuce wnętrza. W obu tych rodzajach ma na nas działać nie odosobnione dzieło sztuki, ale cała artystycznie jednolita przestrzeń, a więc także i otoczenie obrazu. W obu koniecznym jest duchowe zastosowanie się obrazu do znaczenia i przeznaczenia danej przestrzeni. A ponieważ to nie da się pewnie osiągnąć bez wzajemnych odnośni, bez allegorycznych lub odpowiednich symbolicznych motywów, więc odrazu znika zwarta jedność malowidła, chyba, że się ograniczymy do ozdobienia budynku krajobrazami lub perspektywicznymi igraszkami. Już przy trochę większych wymiarach dzieła nie można zbyt silnie łączyć kształtu i kolorytu w jednolitą całość, bo tylko w ten sposób nastrój obrazu, jego wyraz i rytmiczny ruch przedstawia się jaśniej i zrozumialej. Duchowe granice malarskiego przedmiotu rozszerzają się same przez się. Przystosowanie do architektury, ściśle połączenie ze zdobnictwem popychają artystę już przy pojedynczych dekoracyjnych obrazach do allegoryi, a jest to państwo, w którym pomysłowe przedstawienie idei musi się równoważyć z doskonałym przedstawieniem kształtu, w przeciwnym bowiem razie musi ta sztuka popaść w jednostajność, lub w zupełnie szablonową deklinację oklepanych tematów.

Żądania, dotyczące duchowej strony obrazu, znacznie wzrastają w sztuce wnętrza. Czyste pomniki tej sztuki nie-



ALBRECHT DÜRER
JEŹDZCY APOKALIPTYCZNI



stety się nie przechowały z wyjątkiem kilku tworów romańskiej i gotyckiej epoki i czasów Odrodzenia. W nowszych czasach zapędy do tworzenia dzieł tego rodzaju tak się marnie rozstrzeliły wskutek fatalnych stosunków, panujących w dziedzinie sztuki, że o nich właściwie nie ma co mówić. Raz olbrzymie, architektoniczne przestrzenie przygniatają obraz, to znów niejednolita zdobina, psuje wrażenie całości. Ale przede wszystkim brak nam pierwszej podstawy sztuki, brak ścisłej i do podjęcia sztuki wnętrza sposobnej znajomości i opanowania kształtów ludzkich. — Głębokie, pełne treści pomysły, zmuszające widza do szukania i tłómaczenia ukrytych znaczeń, są tu równie ważne, jak kombinacje barw, rytmika i podział całości. I to tak dalece, że do swobodnego traktowania i objęcia kształtów zupełnie inaczej się odnosimy tu, niż nawet w malarstwie dekoracyjnym. Jedność danej przestrzeni i jej ważność popychają artystę do rozluźnienia, poza tem zawsze surowo obowiązujących, przyrodniczych praw kształtu i barwy, na rzecz czysto poetyckiego zastosowania tych środków. Wspaniałe wrażenie leży w tem właśnie, że wszystko, co się nie odnosi wprost do myśli głównej, jest słabiej zaakcentowane, a nawet zasadniczo przekształcone, aby odwodziło każdą myśl poboczną, usuwało porównanie z żywą naturą i całą uwagę widza kierowało na zamierzoną całość. Porównajmy np. przedstawienie powietrza i krajobrazu w cudownej kaplicy Signorellego w Orvietto i na obrazach Giotta z malowidłami późnego Odrodzenia. Cierpkość i umyślne zaprzeczenie natury, które nas tam z początku prawie razi, podnosi przy głębszem zrozumieniu postaci tych fresków zupełnie ponad morze zwyczajnych ludzi. Nie widzimy tu już owej przypadkowości świata i przyrody, szalejącej dziś, a znów uśmiechniętej jutro, przypadkowości, którą mimowolnie i bez wiednie przenosimy na czynności stworzeń — ale stoimy przed ludźmi, którzy się muszą liczyć z większymi i potężniejszymi mocami. To nie ludzie stoją przed nami, ale charaktery i typy, przedstawiające ludzkie błędy i namiętności, ludzkie walki.

Tu, w sztuce wnętrza, powinna wystąpić barwna rzeźba, do której się odnosimy z taką dziwną nieufnością. W każdej monumentalnej budowli na dolnych, czysto architektonicznych częściach koniecznie szukamy dzieł plastycznych, któreby, uosabiając działanie sił, tworzyły w harmonijnych grupach przejście do fantastycznych tworów wyższych piątr. Ponieważ zaś w takich wnętrzach pierwsze ogólne wrażenie zależy niewątpliwie od ich kolorytu, przeto nie powinny to być rzeźby jednobarwne, bo te musiałyby przez kontrast działać tylko sylwetą, zupełnie wbrew swej istocie i celowi. Barwa i tu musi odzyskać należne sobie prawa, musi przemawiać do widza, dzieląc budowlę na części i zestrajając je znowu w harmonijną całość. A niesłuszną zupełnie jest obawa przed świeżą nawałą realizmu, rzekomo mogącą wziąć początek z barwnej rzeźby.

Prawda, można popaść w taką ostateczność lub w bezcelową igraszkę barwami, gdy się dzieła nie obmyśli barwnie, dla barwnej przestrzeni. Ale tam, gdzie artysta, z myślą o barwnym wyglądzie, buduje swe dzieło z odpowiedniego tworzywa, tam zawsze i koniecznie — wbrew ogólnej obawie — nastanie zwrot do prostoty, do ścisłego zachowania istotnych warunków plastyki, do najsubtelniejszego układu części kompozycyjnych, a przez to utoruje się drogę do stylu t. j. do porzucenia fałszywego i sztucznego upiększania natury. Nic łatwiej nie wiedzie do przesady i wybryków w technice, jak przeraźliwa biel materiału. Przez sztuczną technikę, przez wyszukiwanie poszczególnych przypadkowych cech w przedmiocie, stara się rzeźbiarz dojść do barwności w jednolitym tonie; najczęściej jednak na koszt swego poczucia plastyki.

W dramatach muzycznych postawił sobie Wagner i rozwiązał zadanie, odpowiadające owemu zjednoczeniu wszystkich sztuk plastycznych.

W tej dziedzinie jeszcze takich dzieł nie posiadamy, a to, co nas doszło z wielkich epok, okaleczyły czasy, inaczej na sztukę patrzące. Dla nas »malarstwo« to tylko treść pojęcia obrazu.



ŚMIERĆ I ROLNIK



ŚMIERĆ I RYCERZ

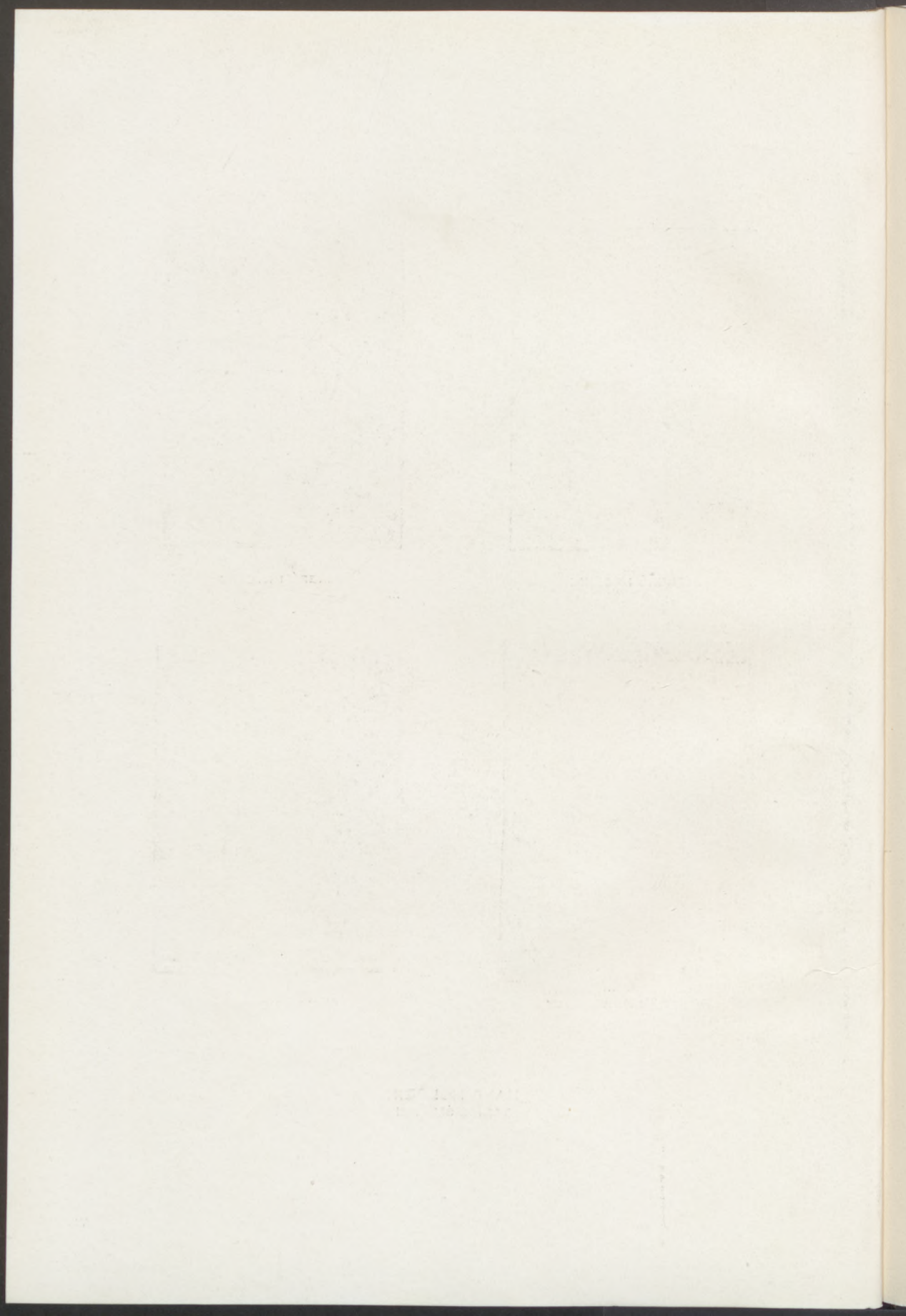


ŚMIERĆ I NOWOŻEŃCY



ŚMIERĆ I CESARZ

HANS HOLBEIN
TANIEC ŚMIERCI



Wartość takiego dzieła, które powinno samo w sobie zamykać odrębną całość, zależy, jak powiedziałem, od doskonałego opracowania kształtów, barwy, wyrazu i zespołu całości. Każdy przedmiot, odpowiadający tym żądaniom, jest dziełem sztuki. Jeżeli te warunki spełni, nie potrzebuje bynajmniej »idei«. Nadzwyczajne rozwinięcie jednego z tych czterech przymiotów może wynagrodzić niedoskonałość innych, nigdy zaś tego nie dokaże idea, jeżeli się na nich nie wspiera.

Dla artystycznej oceny obrazu jest rzeczą zupełnie obojętną, do jakiego obozu malarz należy, bo każdy kierunek, idealizm czy realizm, w przesadzie swoich tendencji traci z oka właściwy cel obrazu. Idealista, sięgający do kwestyj transcendentalnych, i realista, który chce obrazem prowadzić widza do socjologicznych, życiowych spekulacji — obydwa malują właściwie tylko *pro forma*.

Prawdziwy artysta, dla którego kierunkiem jest tylko jego własna natura, dając w obrazie siebie, łatwo znajdzie temat, z którym on sam i my żyliśmy się od dawna. Tak więc nie potrzebujemy dopiero wczuwać się w jakiś nowy świat, nim dojdziemy do rzeczywistego używania dzieła. Nie myśli twórcy są istotą jego sztuki, ale intensywność, z jaką przedstawia pewne, ledwie przeczucwane strony przedmiotu. Stopień zaś intensywności zależy od napięcia siły duchowej i pewności technicznej, które artysta potrafi rozwinąć, stwarzając i przeprowadzając kształtem i barwą każdy przedmiot w obrazie, każdy ruch. A stąd spływa na widza uspokajające poczucie prawidłowości w przyrodzie i ono jest cechą dzieł wszystkich prawdziwych mistrzów. Tylko ta prawidłowość jest przyczyną, że głowa występuje jako głowa, ręka jako ręka i że przy chwytaniu można poznać opór napotykania. To opanowanie formy nie opiera się żadną miarą na technice, ale przeciwnie: technika z niego wypływa. Wielkie zdolności techniczne przy braku poczucia kształtu są przeciwieństwem codziennym zjawiskiem.

To, co się powszechnie nazywa »myślą«, »ideą« obrazu, polega zwykle na samowolnym, a najczęściej niezbyt pomy-

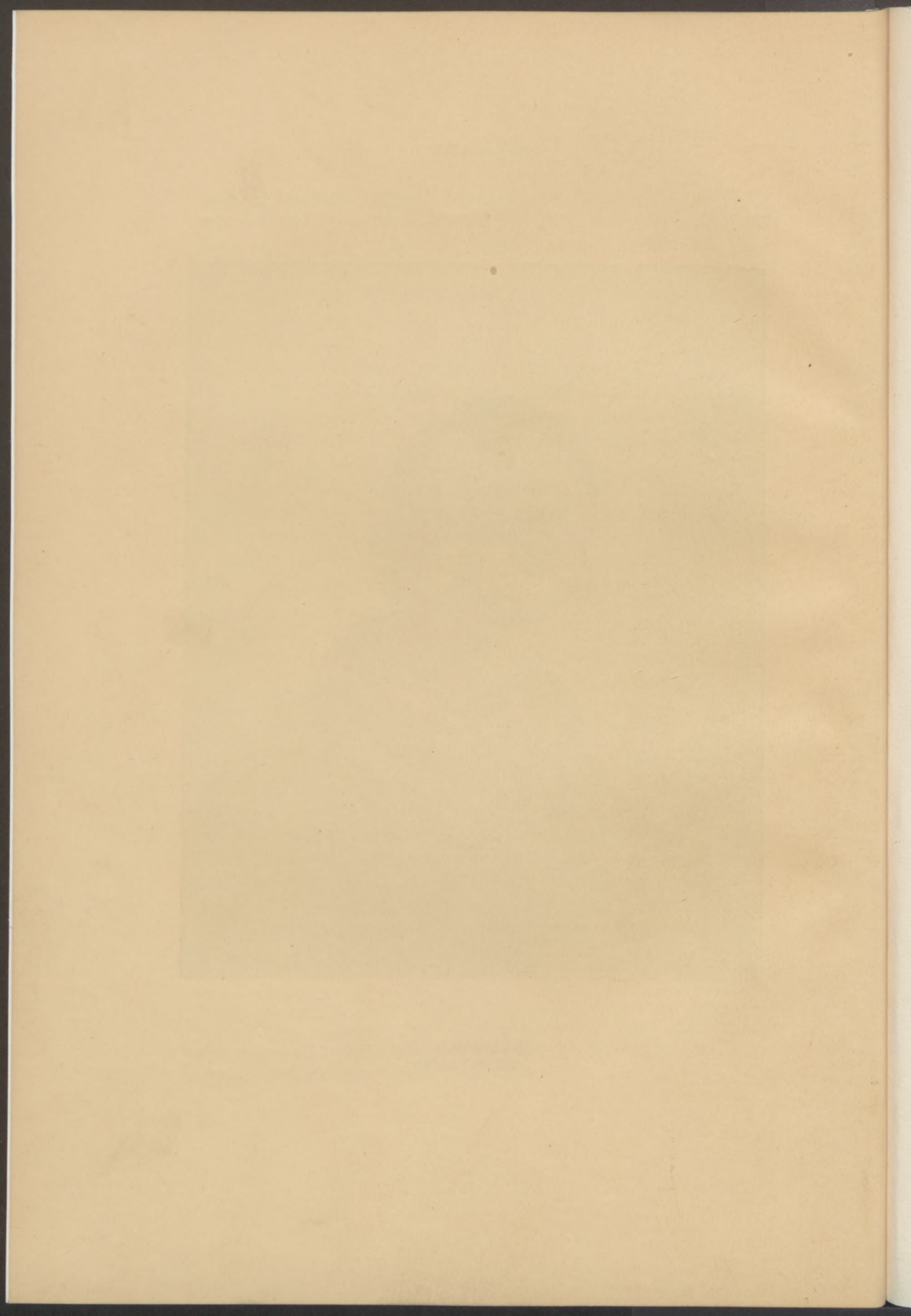
słowem łączeniu zdarzeń i rzeczy, nie związanych właściwie z przedmiotem obrazu, ale wywołujących szeregi skojarzonych wyobrażeń. Zapewne, mogą one rzucić charakterystyczne światło na przedmiot, ale najczęściej są obrachowane na publiczność, która, nie umiejąc ocenić artystycznej wartości, chce mieć o czym bająć, chce »rozumieć«. To, że prawdziwe dzieło sztuki nie ma innych celów, jak tylko, aby ciało przedstawić jako ciało, światło jako światło, jest zbyt proste, aby ogół od razu to zrozumiał.

Ludzkie ciało, leżące bez ruchu, jakbądź oświetlone, mające wyrażać tylko spokój, a nie jakiś żywszy stan umysłu, jeśli jest doskonale wymalowane, jest dziełem sztuki. Malarz widzi ideę w odpowiednim do ułożenia ciała rozwinięciu kształtów, w ustawieniu go w pewnym stosunku do przestrzeni i w kombinacjach barw, a jest mu zupełnie obojętne, czy to jest Endymion, czy Piotr. Artyście wystarcza taka idea i wszystkim powinna wystarczać wogóle. Ale nasz pospolity smak chce najpierw dokładnie wiedzieć, czy to czasem nie jest Endymion^{*)}. Gdy artysta odpowiednio rozwiąże kształt, ruch i położenie ciała, gdy mu nada jedwabistą miękkość, gdy harmonijnie przedstawi przestrzeń i światło, to stworzył dzieło sztuki, a jeżeli chcemy odróżnić je od innego podobnego dzieła, dajmy mu imię. Postać w pozornie najprostszej szacie, nieruchoma, bez żadnych akcesoryów, łatwo dająca się obserwować, następcza nawet najbieglejszemu znawcy ciała ludzkiego tyle trudności, że rozwiązać je potrafi tylko artysta, obdarzony bardzo subtelnym poczuciem kształtu. On tylko stworzy ze studium orga-

^{*)} Jestem przekonany, że te wszystkie, w illustrowanych pismach nieuniknione, ładne główki dziewczęce — owe Ady, Herminy, Lydie — znikłyby zupełnie, gdyby nie było wolno pod nimi umieszczać imion własnych. Zauważyłem raz, że taka twarzyczka w jednym piśmie, nazwana »Studjum«, nie zrobiła żadnego wrażenia na pewnym miłośniku sztuki, ale jako »Klara« w innej jakiejś gazecie wielce go zajęła. Widać, że brak odpowiedniego wyobrażenia nie pozwolił temu dobrze wychowanemu człowiekowi rozsnuć małej nowelki własnego pomysłu, którą się zwykłe łączy z takim obrazkiem.



REMBRANDT
PORTRET CATSA



niczne dzieło sztuki, opierające swą wartość na jasno przedstawionej treści. I widzimy, że często, właśnie przy takich prostych tematach, istotne zadanie malarskie ustępuje miejsca nowelistycznym dodatkom, zwanym »ideami«. Nie spodzianki, łaskotki i inne takie pomysły odwracają krytyczną uwagę widza od obrazu i nasuwają mu pytanie, ze sztuką nic wspólnego nie mające: co się teraz stanie?

Przez całą nową sztukę idzie pęd do owej nowelistyki, a spokojna, naturalna forma znika zupełnie. I dziś potrzeba wielkiego mozołu, by się z tej toni wydostać, zdobyć sobie zdolność prostego patrzenia na sztukę i nauczyć się szukać jej w człowieku, w przyrodzie, a nie w awanturach.

* * *

Przypatrzwszy się, jakich środków używa malarstwo dochodzimy do przekonania, że ono jest skończonym wyrazem radości z tego świata. Piękno jest dlań przedmiotem bezinteresownej miłości i celem, którego stara się osiągnąć, a nawet dla szpetnych codziennych zdarzeń, lub najbardziej wrzuszającej tragiki znajdzie sposób przedstawienia piękny i w kontrastach harmonijnie kształtny i barwny. Jest apoteozą, hymnem tryumfalnym świata. Musi nim być.

Ale obok podziwu i uwielbienia dla wspaniałego, wielkiego świata gości nieraz w duszy artysty rezygnacya i smutek i żal i cała nędza tego marnego stworzenia, pogrążonego we wiecznej walce z siłami.

Odczuwać, co widzi, przedstawiać, co czuje, oto życie artysty. A czyż miałyby w nim milknąć owe potężne wrażenia, z pięknem związane przez kształt i barwę, któremi nas zalewa ciemna strona życia, od którychby i on sam uwolnić się pragnął? Z ogromnych przeciwieństw między szukanem, widzianem i odczutem pięknem a straszliwą rzeczywistością, która z wraskiem zachodzi mu drogę, muszą powstać obrazy o żywym podkładzie uczuciowym w podobny sposób, jak u poety lub muzyka. Jeśli te pomysły nie mają pójść na marne, to musi istnieć jakaś sztuka,

uzupełniająca malarstwo i rzeźbę, w którejby ów plastyczny spokój nie psuł wrażenia, stając z taką siłą między obrazem, a widzem, jak u tamtych sztuk. Tą sztuką jest rysunek.

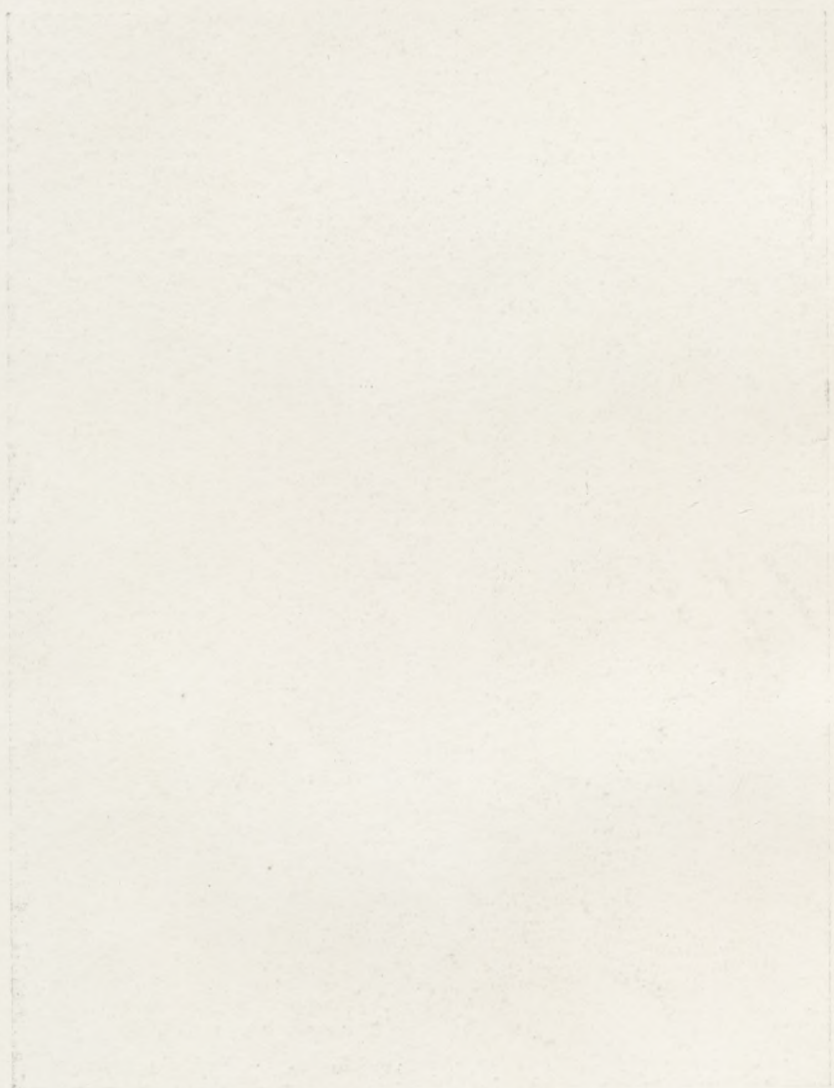
W »Laokoonie« wyklucza Lessing z pomiędzy tematów, dających się artystycznie przedstawić barwą, wszystkie pomysły, malujące stany najwyższego affektu, sceny brzydkie, wzbudzające grozę i wstręt, bo wydałyby się nam czemś nie-naturalnem, a przez dłuższe trwanie nawet nieznośnem, rozmiągając się zupełnie ze swym celem. Takie tematy wolno, a nawet trzeba przedstawiać w poezyi, w dramacie i w muzyce, ponieważ nie uderzają fantazyi tak silnie, choćby nawet występowały z całą mocą i intenzywnością. Wskutek równoczesnych bowiem i szybko po sobie następujących wrażeń całej poprzedzającej treści i wskutek przeczuwania przyszłego zakończenia nie mogą one działać na widza w oderwaniu i, jako sam szczyt grozy wywierać przykrego wrażenia, ale są wciąż naturalnym członem obmyślanej całości.

Rzecz, sama w sobie rażąca, da się tylko wtedy artystycznie przedstawić, gdy wyobraźnię w chwili spostrzegania równocześnie także czemś innem zajmujemy i nie pozwolimy, aby taki temat sam jeden, w oderwaniu od sąsiednich, działał na umysł. Otóż tym warunkom odpowiada rysunek, ponieważ brak mu np. barwy, która jest istotną częścią ogólnego wrażenia przyrody. Jesteśmy więc zmuszeni brak kolorów w tem jednobarwnem wrażeniu uzupełniać podobnie, jak czytane słowo uzupełniamy tonem i rytmem.

Możnaby podnieść zarzut, że w takim razie rzeźba, zwłaszcza dzisiejsza, jest w zupełnie podobnem położeniu, ponieważ i ona tworzy dzieła, nie mające barwnego wyglądu. Otóż sprawa ma się inaczej. Po pierwsze dlatego, że rzeźba tworzy dzieła zamknięte i formalnie skończone, dalej dlatego, że musi zrezygnować z przestrzeni, w której się każde zjawisko odbywa. A stając przed nami jako odosobniona, dotykalna, przestrzenna masa, musi być w każdym punkcie jasno określona i opracowana. I wtedy tylko może robić wrażenie



REMBRANDT
OFIAROWANIE CHRYSYUSA



1875

skończonego piękna, gdy artysta kładzie główną wagę na to, by jasno, pięknie i trafnie przedstawić każdą część z osobna i stosunek jej do innych, i gdy umie zachować indywidualność każdego punktu bez naruszania jednolitego wyglądu całości *).

Luźniejszy związek, jakieśmy powiedzieli, łączy rysunek z widzialnym światem, i tak:

rysunek pozwala fantazyi zupełnie swobodnie uzupełniać przedmiot barwą;

może kształty, nienależące bezpośrednio do rzeczy głównej, a nawet i należące do niej, tak dowolnie traktować, że tu także wyobraźnia widza musi uzupełniać dzieło artysty;

może przedmiot dany tak odosobnić, że wyobraźnia widza sama musi stwarzać nawet otaczającą ten przedmiot przestrzeń;

środków tych może używać pojedynczo lub wszystkich razem, a rysunek w tem wykonaniu wcale swej artystycznej wartości nie traci i jest dziełem zupełnie skończonym.

Ten brak plastyki wynagradza idea. Powstające dzieło wylania się ze zderzenia sprzecznych fal realnego świata i naszej wyobraźni. Istotnym warunkiem wyrażenia takiego pomysłu jest utrzymanie związku z światem myśli. Na to potrzeba koniecznie innych środków niż te, którymi rozporządza malarstwo. Malarstwo przedstawia każde ciało jako zaokrągloną, skończoną całość, jako pozytywne indywidualium istniejące samo dla siebie, bez odnośni do zewnętrznego świata. Malarstwo zajmuje się przede wszystkim materialną stroną przedmiotu: powietrze ma być wiotkie, świetlane, morze wilgotne, błyszczące, ciało miękkie, jedwabiste. W ry-

*) Nie jest wykluczonem, że gonienie dzisiejszych rzeźbiarzy za nadzwyczajnymi pomysłami łączy się z kwestyą jednobarwności nowoczesnej rzeźby, chociaż, co prawda, to szukanie tematów jest obecnie wspólnym rysem prawie wszystkich sztuk plastycznych zapewne dlatego, że większość artystów nie zupełnie jest świadomą, ile można wydobyć z tworzywa w obrębie jego naturalnych granic.

sunku mogą te wszystkie rzeczy nabrać własności, które nie tyle odpowiadają oku, ile raczej poetycznemu pojmowaniu całości i kombinacji pojęć. Z powietrzem łączy się raczej pojęcie wolności, z morzem potęgi, a człowiek nie jest już istotą zamkniętą swymi osobistymi kształtami, ale stoi w pewnym stosunku zależności od wszystkich owych sił zewnętrznych, jest przede wszystkim reprezentantem swojego gatunku. Swoboda, o której mówimy, pozwala artyście przedstawiać poetycznie a zupełnie dowolnie widzialny świat fizyczny i sprawia, że przedmiot w ten sposób ujęty robi raczej wrażenie zjawiska niż realnej bryły.

Nie potrzebuję oczywiście dodawać, że, artysta choć tych wolności używa, powinien jednak dokładnie znać i opanować formę i że te twory wtedy tylko mogą robić wrażenie dzieła sztuki, gdy wyobraźni każemy tylko tyle uzupełniać, ile stworzyć potrafi, nie trudząc się zbytnio i nie utykając na niemożliwościach. — Przypomnijmy sobie, że wszyscy wielcy rysownicy byli mistrzami także w dziedzinie skończonej formy: w malarstwie.

Uposażony taką swobodą idei i wykonania, odnosi się rysunek do brzydoty i rzeczy odrażających odmiennie, niż inne sztuki plastyczne. W tamtych niema miejsca dla brzydoty — w poezji i dramacie chodzi o jej pokonanie. W poezji jest ona pojedynczem lub kilkakrotnie powtarzającym się ogniwem akcji, w ciągu której różne inne równoczesne i trwałe wrażenia odwracają nasze uczucie od rzeczy wstrętnych podobnie jak filar odbija prąd strumienia. Zderzenie łamie chyżość, siłę fali i zmienia jej kierunek, ale rzeka się przy filarze nie zatrzyma, lecz ze świeżą energią popędzi dalej; rzeka i akcja nabierają nowych sił. Podobnie może nas rysunek wieść przeciw brzydocie. Niemożność widzenia świata inaczej, jak tylko w barwach, kształtach i rozciągłości, zmusza wyobraźnię do uzupełniania tych trzech warunków w chwili, gdy patrzymy na przedmiot odstręczający — a wśród tej czynności myśl nasza nie tylko pomija brzydotę, ale i odczuwa owo zmaganie się z przykrym tematem, stanowiące podkład uczucia estetycznego w poezji. A cała różnica polega

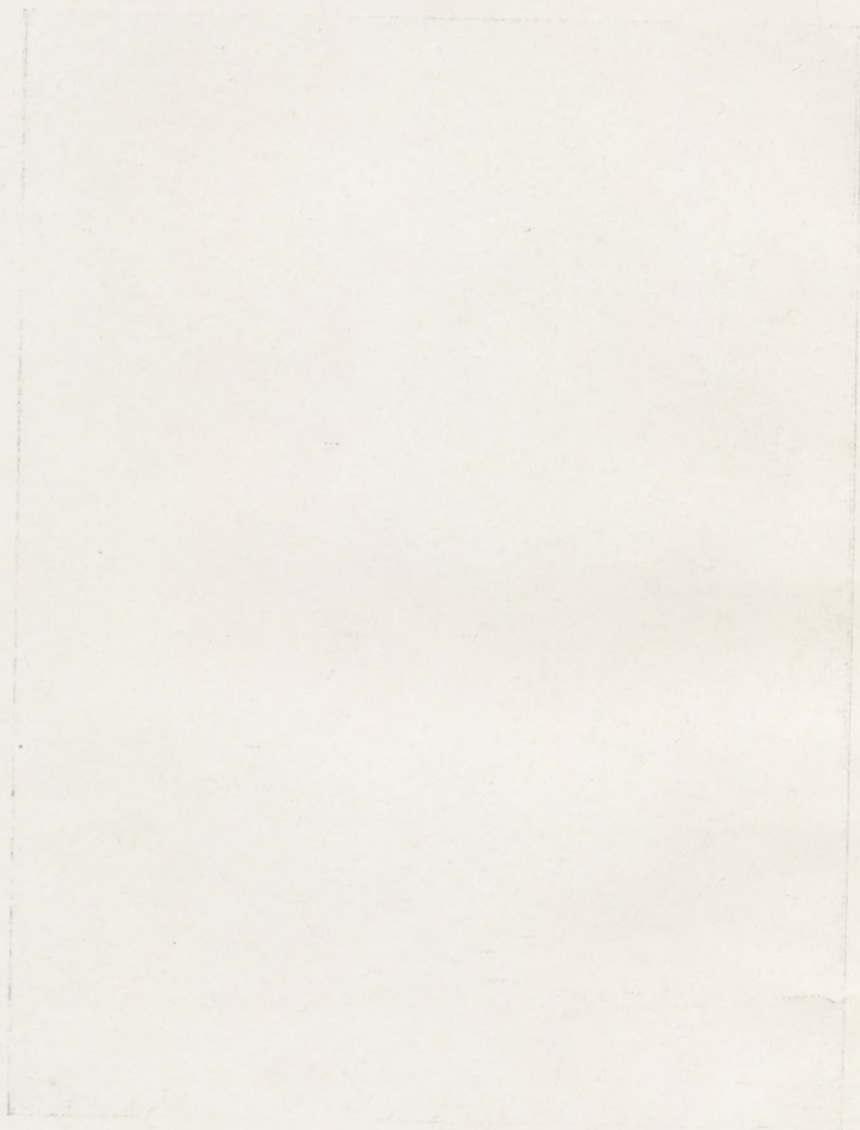


MEMBRANDT
DOKTOR FAUST

anku mogą to wszystkie rzeczy nabrali własności, które im nie odpowiadają, oki, ile raczej poetycznemu pojmowaniu całości i kombinacji pojęć. Z pewnością także jest raczej powściągniętością i powściągniętością, ale jest już istną zamkniętą swobodą artysty i kształtami, nie stoi w pewnym stosunku zależności od wszystkich owych czynników zewnętrznych, jest przede wszystkim reprezentantem swojego gatunku. Swoboda, o której mówimy, pozwala artyście przedstawiać poetycznie a nie realnie dowolnie widzialny świat rzeczywisty i sprawia, że przedmiot w ten sposób ujęty robi raczej wrażenie zjawiska niż realnej bryły.

Nie potrzebuję oczywiście dodawać, że, artysta choć tych wolności używa, powinien jednak dokładnie znać i opanować formy i że te twory wtedy tylko mogą robić wrażenie sztuki, gdy wyobraźni, każemy tylko być wypełnionymi i stworzyć potrafi, nie trudząc się zbytecznie i nie utykając przy niemożliwościach. — Przyporządkujmy sobie, że wszystkie wielkie rysunki w sztuce były ostrzażone także w dziedzinie sformalizowanej formy: w matematyce.

Upanowany taką swobodą i ideą i wykopanie, odnosi się rysunek do brzydoty i rzeczy odrażających odważnie niż inne sztuki plastyczne. W sztuce niema miejsca dla brzydoty — w poezji i dramacie chodzi o jej pokonanie. W poezji jest ona pojedynczym lub kilkakrotnie powtarzającym się ogniwem akcji, w dziele której różne inne równoczesne siłowe wrażenia odwołują nasze uczucie od rzeczy wstrętnych podobnie jak filary odbija prąd strumienia. Zderzenie nie chyżość siły filarów zmienia jej kierunek, ale rzeka nie przy filarach się zatrzymuje, lecz ze świeżym entuzjazmem popędzi dalej i akcja nabiera nowych sił. Podobnie może być i w sztuce, która wieść przeciw brzydocie. Niemożność widzenia świata inaczej, jak tylko w barwach, kształtach, rozciągłości zmienia wyobraźnię do uzupełnienia tych trzech warunków w chwili gdy patrzy na przedmiot odrażający — a wśród tej czynności myśli także nie tylko o brzydocie, ale i odgrywa owo zaangażowanie się z przykrym materiałem, stanowiące podkład uczucia estetycznego w poezji. W sztuce różnica polega



w tem, że poezya wywołuje to uczucie zmiennością ciągłej akcyi, a rysunek chwilowem tylko działaniem na umysł. Niech nam malarstwo albo barwna rzeźba, dla których ustalenie owych trzech warunków jest *conditio sine qua non*, nie przedstawi nic więcej, jak tylko skończoną formę odrażającą i jej opracowanie, to uczucie przykre wzrośnie i spiętrzy się, jak rzeka przed groblą.

Jest w duszy ludzkiej otchłań, w której samolubstwo i wielka ofiarność ustawicznie się burzą. Z niej powyrastały religie i krwawe wojny ludów, od niej chętnie i człowiek sam ucieka i dlatego ją zakrywa wszelkimi sposobami, ubiera w najrozmaitsze postaci, od zupełnie naiwnych i prostych do najnieprawdopodobniejszych dziwolągów. — Wszak tam materiału do pomysłów twórczych zapas nieogarniony!

Czy to w pojedynczych obrazach, czy w całych cyklach, jak u Goyi i Holbeina, czy w szeregu coraz silniejszych tworów, powstają dzieła tych artystów zawsze w wielkiej mnogości. A temu pędowi dobrze odpowiada wygodna technika. W niewielką powierzchnię dadzą się wtłoczyć najsilniejsze wrażenia i w szybkiej zmianie dadzą się przedstawić najsprzeczniesze uczucia.

I gdy malarstwo, przeprowadzając widza z jednego tematu na drugi, zupełnie różny, musi mu dać chwilę odpoczynku dla skupienia uwagi lub przeniesienia jej na inny przedmiot, to rysunek rozkłada przed nim bez wytchnienia jedną część życia po drugiej ze wszystkimi szczegółami, w całej seryi na jeden ton nastrojonych obrazów. A czy się one rozwijają epicznie, czy też spoglądają na widza z dramatyczną werwą lub cierpką ironią, cieniem są tylko rzeczywistości, a w formie abstrakcyjnej obejmują cały bezmiar.

* * *

Z tego wszystkiego, cośmy dotąd powiedzieli, występuje jasno najwybitniejsza cecha rysunku: silna podmiotowość artysty. On nam przedstawia swój własny świat, swoje za-

patrywania, swoje osobiste uwagi o tem, co się w nim i koło niego dzieje, a nie ma się o nic innego troszczyć, jak tylko o to, by dzieła były artystycznie zgodne z naturą jego wrażeń i z jego talentem. Malarstwo, rzeźba ciągle nakładają na artystę surowe, a ogólnie i koniecznie obowiązujące wężidło wymogów przyrodniczych, w dziele sztuki zupełnie zrozumiałych i tych naruszać nie wolno. Tylko rysownik przekształca je w miarę, o ile to odpowiada jego potrzebie wypowiedzenia się, bynajmniej przez to nie grzesząc. Porównanie z muzyką fortepianową i poematem nasuwa się samo. W obu tych dziedzinach sztuki zwraca się twórca tylko ku jednostce, i uchyla się od surowych wymogów sceny i orkiestry i może swe najwewnętrzniejsze radości i bole, najprzelotniejsze i najgłębsze uczucia wyrażać z całą artystyczną swobodą, w niekępowanej formie cyklów, uporządkowanych tylko wedle wzrostu napięcia psychicznego.

* * *

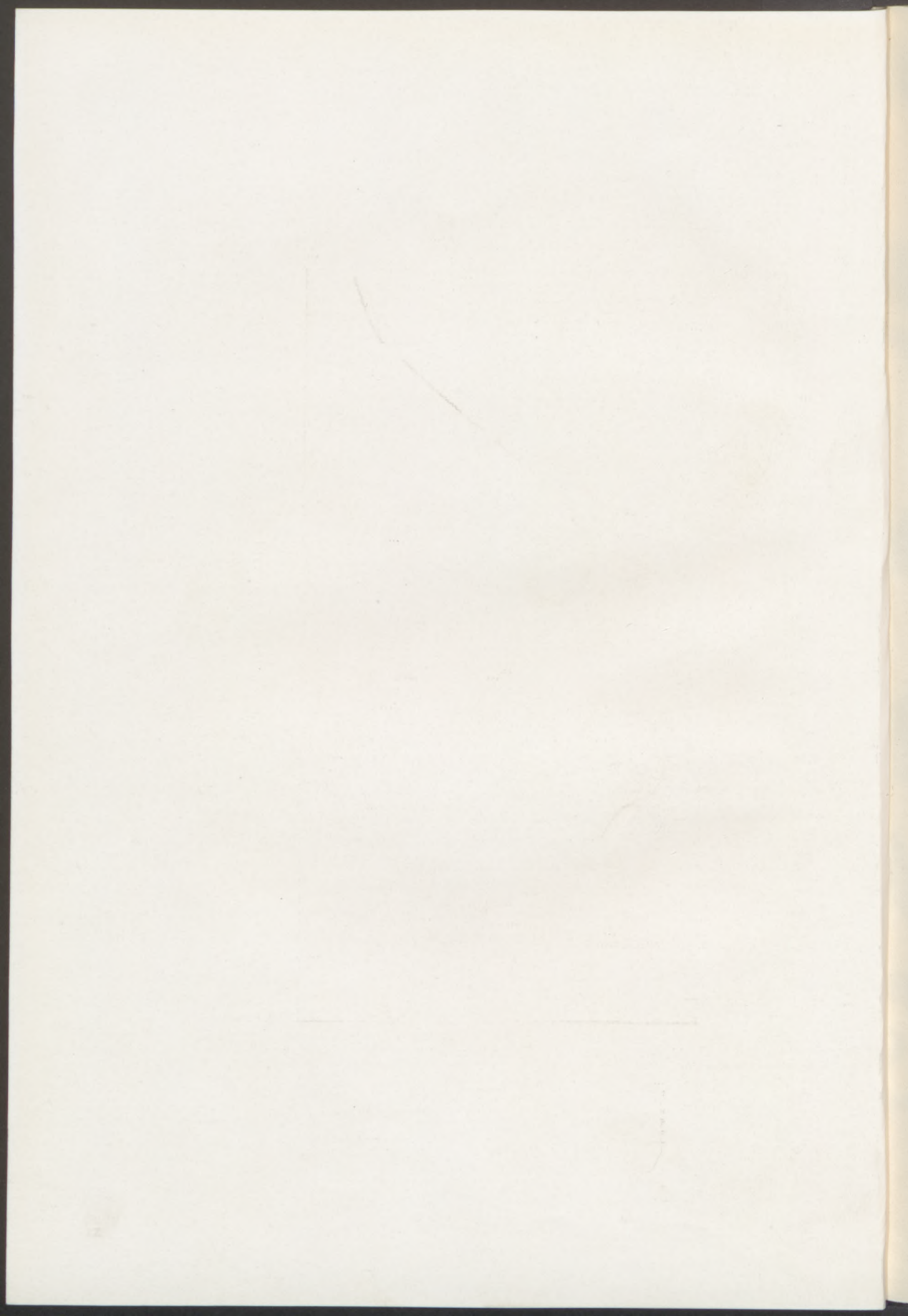
Powyższy tok myśli prowadzi do wniosku, że pewne pomysły fantastyczne nie dadzą się wcale lub tylko pod pewnymi warunkami przedstawić drogę malarską, a w rysunku są zupełnie możliwe, nie tracąc bynajmniej swej artystycznej wartości. Pokazało się dalej, że te twory wypływają z poglądu na świat, powiedziałbym: z poczucia świata, tak, jak twory malarstwa powstają z poczucia formy.

Zobaczymy, że rozbiór technicznych środków grafiki potwierdzi te uwagi.

Jeszcze raz przypominam, że tego, co w dalszym ciągu będę nazywał rysunkiem, żadną miarą nie należy szukać w dzisiejszych ilustrowanych książkach, czasopismach i artystycznych albumach. Wszystko to powstało z wielkiej, ale niewybrednej potrzeby zdobnictwa. A przy najlepszych z nich doznaje się co najwyżej tego uczucia, że właściwie miał to być obraz, ale czas, moneta i nakładca chcieli inaczej. Nie, tu przez »rysunek« rozumie się to tylko, co w innej drodze powstać nie mogło. Przypomnijmy sobie dzieła



Z FRYZU EGIPSKIEJ ŚWIĄTYNI



Schongauera, Dürera, Goyi, Rethla i Menzla. To jest rysunek w naszym rozumieniu. Tamta reszta stoi do tych w takim stosunku, jak artykuły dziennikarskie do arcydzieł słowa i myśli.

Przez malarstwo trzeba zawsze rozumieć obraz.

Charakterystyczną różnicę między malarstwem a rysunkiem stanowi sposób traktowania światła.

Paleta rozporządza o wiele szerszą skalą między białością a czernią, niż rylce i włada większą soczystością i siłą głębokich tonów, większą energią światła, które się jeszcze bardziej potęgują kontrastem działaniem ciepłych i zimnych tonów i kombinacją barw.

Ale różnice się wyrównywują: siła i barwom palety odpowiada nieograniczona swoboda rylca w przedstawianiu światła i cienia. Może je dawać bezpośrednio — a więc wprost słońce i noc — malarstwo zaś tylko przedmioty oświetlone i w kontraście z nimi cień. Krąg np., który w rysunku ucieleśnia słońce, wystarcza zupełnie, aby nam dać odczuć jego istotę i działanie. Podobnie można kilku szczegółami przedstawić noc: skromnym konturem i kilku ledwie zaznaczonymi tonami. Pochodzi to stąd właśnie, że rysunek, poetyzując, jakżeśmy to już wspomnieli, nie przedstawia nam umyślnie przedmiotu ani w kształtach, odpowiadających zewnętrznemu wyglądowi, ani w stosunkach, widzianych w rzeczywistości, ale raczej tak, aby w widzu wzbudzić myśli, ściśle z danym przedmiotem sprzężone. Charakterystyczne połączenie szczegółów powinno wywoływać pewne, przez artystę zamierzone kojarzenie wyobrażeń. Tak więc ów krąg nie musi przedstawiać tylko słońce. Wedle danej kombinacji oznacza on wolność, ciepło, przestrzeń. Artysta posługuje się nim zupełnie jak poeta, a nie jak malarz, który ciemnej nocy, wskutek zupełnego braku kontrastów, wcale przedstawić nie może, chyba, że zechce przywołać alegoryę do pomocy. Rysownik i tego nawet nie potrzebuje. Dla niego ma noc inne jeszcze artystyczne strony: spokój i sen i inne charakterystyczne szczegóły; ciemność jest tylko

jedną z jej cech. Gdy postać leżąca, włożona w jednostajne, niemodelowane tło, przedstawia dokładnie spokój i sen, to temsamem daje nam doskonale wrażenie nocy. Na równi z poetą może rysownik wtedy jeszcze pokazywać życie i kształty, gdy ich już w przyrodzie nie widać.

Artystyczny fortel Rembrandta przeciwstawiania postaci oblatanych pełnem światłem i tylko lekkimi liniami obrysowanych silnie modelowanej głębi tła lub ciemnym, szczegółowo opracowanym postaciom i otoczeniu robi tak silne wrażenie światła, jakiego malarstwo nigdy nie osiągnie. Otrzymujemy wtedy wprost wrażenie świecącej tarczy słonecznej. Czyż skutek tego niejednostajnego opracowania nie jest sztych Rembrandta skończonym? Czyż nie jest raczej genialną interpretacją światła to lekkie, ledwie muskające traktowanie oświetlonych części?

Postawienie zupełnie opracowanych, aż do najdrobniejszych szczegółów wymodelowanych postaci na tle tylko najlżejszymi konturami zaznaczonego, a przecie wyraźnego krajobrazu bez śladu modelowania powietrznego, jest jednym z najczęściej używanych sposobów charakterystycznego przedstawienia człowieka. To wszystko, dane barwą, z pewnością zrobiłoby krajobraz nastrojowym, a w rysunku służy tylko do podkreślenia charakterystycznych cech osoby.

Cały szereg innych technicznych właściwości stwierdza w dalszym ciągu zupełnie odrębne, idealne stanowisko rysunku. Jako to: czysty kontur, możność obejścia się bez określonego tła, łatwe przejście w ornament, wreszcie łączne stosowanie wszystkich tych przywilejów. A żaden z nich nie jest dopuszczalny w malarstwie. Barwa nakłada na artystę obowiązek zdefiniowania każdego punktu w obrazie, t. j. określenia jego kształtu i materji nawet tam, gdzie się kształty i poszczególne części roztapiają w tle. Omawianych tu przywilejów używa artysta, aby odosobnić części, służące do wyrażenia idei albo czynności lub ułożyć je w pewien wzajemny stosunek, a przez to swą myśl wyrazić jasno i dać ją o ile możności nietkniętą przez żadne szczegóły uboczne.

DRZEWORYT ZE STAREGO ELEMENTARZA JAPONSKIEGO



jedną z jej cech. Gdy postać leżąca, włożona w jednostajne, niemodelowane tło, przedstawia dokładnie spokój i sen, to temsamem daje nam doskonale wrażenie nocy. Na równi z poetą może rysownik wtedy jeszcze pokazywać życie i kształty, gdy ich już w przyrodzie nie widać.

Artystyczny fortel Rembrandta przeciwstawiania postaci oblatanych pełnem światłem i tylko lekkimi liniami obrysowanych silnie modelowanej głębi tła lub ciemnym, szczegółowo opracowanym postaciom i otoczeniu robi tak silne wrażenie światła, jakiego malarstwo nigdy nie osiągnie. Otrzymujemy wtedy wprost wrażenie świecącej tarczy słonecznej. Czyż wskutek tego niejednostajnego opracowania nie jest sztych Rembrandta skończonym? Czyż nie jest raczej genialną interpretacją światła to lekkie, ledwie muskające traktowanie oświetlonych części?

Postawienie zupełnie opracowanych, aż do najdrobniejszych szczegółów wymodelowanych postaci na tle tylko najlżejszymi konturami zaznaczonego, a przecie wyraźnego krajobrazu bez śladu modelowania powietrznego, jest jednym z najczęściej używanych sposobów charakterystycznego przedstawienia człowieka. To wszystko, dane barwą, z pewnością zrobiłoby krajobraz nastrojowym, a w rysunku służy tylko do podkreślenia charakterystycznych cech osoby.

Cały szereg innych technicznych właściwości stwierdza w dalszym ciągu zupełnie odrębnie, idealne stanowisko rysunku. Jako to: czysty kontur, możność obejścia się bez określonego tła, łatwe przejście w ornament, wreszcie łączne stosowanie wszystkich tych przywilejów. A żaden z nich nie jest dopuszczalny w malarstwie. Barwa nakłada na artystę obowiązek zdefiniowania każdego punktu w obrazie, t. j. określenia jego kształtu i materji nawet tam, gdzie się kształty i poszczególne części roztapiają w tle. Omawianych tu przywilejów używa artysta, aby odosobnić części służące do wyrażenia idei albo czynności, lub ułożyć je w pewien wzajemny stosunek, a przez to swą myśl wyrazić jasno i dać ją o ile możności niekniętą przez żadne szczegóły uboczne.



DRZEWORYT ZE STAREGO ELEMENTARZA JAPÓŃSKIEGO



Kontur, ten najstarszy sposób rysunku, a może w ogóle najstarsza forma sztuk plastycznych, akcentuje czynność; barwa, przedstawiając tę samą scenę, da nam gest. Zwyczajne konturowe rysunki, lekko barwą nałożone, akcentują tylko rytm pojedynczych grup, a kształtu ciał prawie nie dotyczą. To też artyści używają konturu najczęściej w kompozycji grup i mas, bo kontur koncentruje przede wszystkim ruch i sposób, w jaki się zdarzenie odbywa. Każda z postaci, tworzących grupę, rzuca refleks w akcję, nabierającą przez to większej żywości. Równorzędność działania wszystkich części kompozycji różni konturowe sceny od obrazów tej samej treści; obrazy koniecznie muszą mieć punkt środkowy. Jest nim wyraz głównej osoby i z niej wnosimy już o charakterze akcji. Takie ześrodkowanie każe malarzowi z największą starannością układać grupy boczne. Rysownik może zupełnie według swego uznania i upodobania puścić cugle swej wymowie. Konturowy rysunek pociąga go sam do kompozycji cyklicznych — przypomnijmy sobie Flaxmanna, Carsteusa, Genellego — żąda więc od artysty całej pełni fantastycznych a osobistych pomysłów i szczegółów.

Jak bardzo się kontur nadaje do przedstawienia rytmu i ruchu, a przez to czynności, widzimy w egipskich konturowych rysunkach, przedstawiających grupy ptaków, podobnych do bocianów. Przy najprostszym wykonaniu zarysu wydają się tak śmiesznie żywe, że się w pierwszej chwili ma wrażenie, jakby się ruch naprawdę widziało. Porównajmy je z dziełami sztuki japońskiej, która w lakach i emaliach okazuje wielkie zamiłowanie do takich ptaków, a otrzymamy wrażenie o wiele spokojniejsze, mimo doskonalszej znajomości kształtów i śmielszego rytmu. Najmniejszy przydatek barwy, najprostsze modelowanie natychmiastby zniszczyło drastyczne wrażenie żywości i ruchu, ułatwiłoby oku przegląd masy i sprowadziłoby pewną jednostajność i spokój, a zatarłoby wdzięk ruchu, który polega na jednoczesnym i łącznym działaniu wszystkich mas i linii.

Obrazy na wazach Greków i Etrusków, owych najświetniejszych mistrzów konturu — z malarstwa ich zostało tak nie-

wiele — są dalszym argumentem za odróżnianiem estetyki rysunku i plastyki. W każdym razie tylko na dziełach z końca romańskiej epoki znajdujemy rzeczy, dające się porównać z owymi kompozycjami na wazach. Rubaszne przekształcenie ciała, grube, zmysłowe straszydła i widoczne zamięłowanie do dzikich ruchów dziwnie odbijają od cudnej zwartości i spokoju ówczesnej rzeźby. Niech mi nikt nie mówi, że to są twory rzemieślnicze. Mimo zupełnie szkicowego charakteru, są te prace dziełami sztuki w najlepszym znaczeniu. Ja w nich widzę ujawnienie się starożytnego geniuszu, który różne tworzywa w różny sposób obrabiał, a zawsze odpowiednio do celu i rodzaju dzieła. Tam, dla wielkich celów, wielkie kształty i zawsze odpowiednie opracowanie zjawiska — tu, w mniejszym światku, pełnia zmysłowości, żartu i radości z życia, wyrażone ledwo zaznaczonym konturem.

W połowie XIX wieku zrobiła niemiecka sztuka niefortuną próbę zastosowania estetyki rysunku wprost do malarstwa. Ona to ponosi część winy dzisiejszego braku zrozumienia kształtu u naszej publiczności, która jeszcze wciąż czuje pociąg do owej »tradycji«. Ten eksperyment był możliwy tylko w takim narodzie, który, jak niemiecki, ma głęboki pociąg do poetyzowania. A to szczególnie korzystne podłoże powstało stąd, że wszystkie niemieckie tryumfy artystyczne przy końcu ubiegłego i na początku XIX wieku są zasługą nie artystów, ale poetów i pisarzy. Ci zaś za mało znali praktyczne wymogi sztuki i dlatego lekceważyli jej zbyt proste podstawy i wciągali w teorię sztuk plastycznych zbyt wiele zasad, w ich dziedzinie ważnych i słusznych, ale tu wprost mylnych i szkodliwych.

Światło, barwa i kształt są bezwarunkowo jedynym punktem wyjścia, z którego powinien się rozwijać każdy obraz, każde upiększenie przestrzeni. Odstąpić od jednego warunku znaczy rzec się wszystkim. I tak dochodzą te obrazy do abstraktów, które wprawiają artystę bardziej w zdziwienie, niż w podziw. Głupstwem jest mówić: »Gdyby Cornelius umiał

GOYA FRANCISCO
CAPRICHOS





THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

był malować» i t. p. Wychodząc z takiego założenia, nie możemy zająć zgoła żadnego stanowiska wobec jego dzieł. Toż onby w takim razie nie był robił owych kartonów, ale byłby wogóle inaczej komponował i tworzył. Barwę należy równie starannie obmyśleć i przygotować, jak kształt, a przez samo kolorowanie rysunków dochodzi się do bardzo marnych rezultatów, czego przykładem np. Kaulbach w swoich fatalnych zestawieniach kolorów. Jego talent znalazł swój wyraz w rytmie i fantastyczności, a barwa i modelowanie złamały niezaprzeczenie znaczną siłę jego tworów.

Jabym radził odtworzyć kartony Corneliusa do obrazów w Campo Santo wiernie według oryginalnych rysunków i wydać w małych rozmiarach mniej więcej 40 na 60 cm. Te rysunki robiłyby z pewnością nie mniejsze wrażenie, niż same kartony. Wszystkie reprodukcye, które dziś mamy, są to sztychy znacznie wypiększone, co się sprzeciwia duchowi jego prac, bo te mają raczej wszystkie inne cechy, niż gładkość.

Bezkształtny ton, jako tło, jest w malarstwie tylko pod bardzo ścisłymi warunkami możliwy. Bo właśnie przy barwnem przedstawieniu rzeczy musi być każdy punkt w obrazie określony. Uwolnienie się od tej konieczności jest dla rysunku potężnym środkiem do osiągnięcia idealnych celów. Nieoznaczone tło, tak, jak go Goya z wielką barbarzyńską nagością używa, doskonale odbija różnice psychologiczne. Na jakimś ledwo widzialnym tonie, zaznaczonym nie wielu kreskami, który całkiem lekko, niby kulisy, wyraża jakąś przestrzeń wogóle, rozpina on człowieka jak motyla, najczęściej w chwili jego głupoty lub nikczemności. Demoniczna nienawiść, niepohamowana, namiętna krytyka wpatrzona tylko w swój przedmiot, a na wszystko inne ślepa, bije w oczy z jego sztychów. Najmniejszy dodatek w otoczeniu złagodziłby całą ostrość wyrazu, doprowadziłby jego pasyę do absurdu, odebrałby jej wielkość, a zgrozę przepastnych głębi ludzkiej natury zniżyłby do obrachowanego przedstawienia pewnego zajścia. I w ten sposób scena taka nabiera w naszych oczach znaczenia ogólnego, nie odnosi się

już do jednostki, ale do całego rodzaju. Prawie puste tło staje się całym światem.

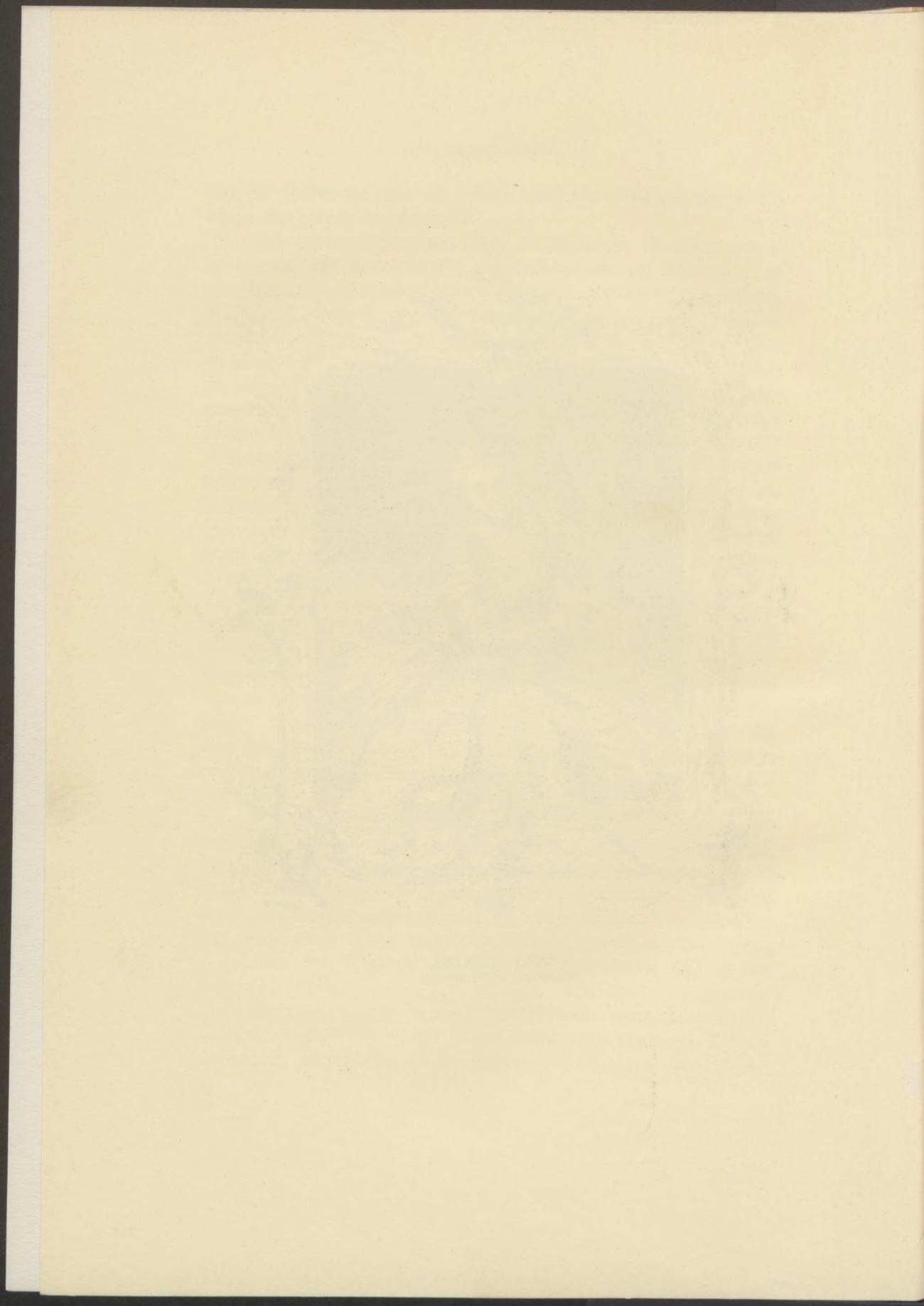
Jako przeciwieństwo tego namiętnego sposobu przedstawiania ludzkości w jej zmieniających się formach, ze świadomością jednak dobra i pewnym przeblyskiem nadziei, staje inny rodzaj, w którym artysta, przekonany o wielkiej wartości lub nicości swych bohaterów, z obiektywnym spokojem zdobi je wawrzynem lub wyszydza paszkwilem. Mam na myśli owe portrety, owe charakterystyczne postacie, otoczone opiewającym ich zasługi ornamentem, który się tylko luźnie łączy z nimi w jedną całość. To zlewianie się rzeczywistości (która nie ogranicza się do poszczególnych postaci tylko, ale przenosi się także na całe grupy i akcję) z mniej lub więcej allegorycznym, swobodnie opracowanym ornamentem, jeszcze jaśniej niż poprzednie dzieła pokazuje nam, że rysunek stara się nas zająć wyobrażeniami, leżącymi poza właściwym przedmiotem jego treści. Twórcami arcydzieł tego rodzaju są: Menzel w portretach np. Machiavela, Pompadour i innych, a także Schwind i Ludwik Richter w kilku sztychach. I jak w jednym razie artysta zaniedbuje opracowania kształtu, aby mózdz z całą siłą wyrazić ruch, tak znowu gdzieindziej otacza najstaranniej wykonaną środkową część swej pracy, jakby treściwymi, pomysłowymi notatkami na marginałach, a w obu razach po to, by myśli nasze zwabić na pole wyobraźni, poza właściwy przedmiot.

Jeszcze jedna uwaga wydaje mi się stosowną w tem miejscu. Mam na myśli inną różnicę, zachodzącą w działaniu tego samego przedmiotu przedstawionego raz barwą, raz rysunkiem. Patrząc na rysunkowy szkic, wykonany skromnymi środkami, oceniamy przede wszystkim charakter modelu. Portret, malowany także najprostszymi środkami, narzuca nam, z jakości tak szybko stworzonych kształtów, sąd o sile twórczej artysty.

Wszyscy mistrze w dziedzinie rysunku okazują w swych dziełach zadziwiający rys ironii, satyry, karykatury. Z upodobaniem akcentują słabe strony przedmiotu, szorstkość,



ADOLF MENZEL
MARKIZA POMPADOUR



głupotę, przewrotność. Z ich dzieł wybucha prawie wszędzie jako główny ton: »Takim świat być nie powinien!« Krytykują więc świat ostrzem rylca. Nie można dobitniej wyrazić różnicy między malarzem a rysownikiem. Malarz odtwarza kształt, wyraz, barwę zupełnie obiektywnie, zatem właściwie niekrytycznie, on je raczej upiększa. To jest wprawdzie także rodzaj krytyki, ale nie negatywnej, bo mówi: »Toby tak być powinno!« lub »To jest tak!« Ostatecznie przed jego duchem unosi się oderwany, albo nawet prawie fizyczny a możliwy często do osiągnięcia jakby praobraz widzianego ideału piękna. Rysownik zaś stoi przed wiecznie otwartymi rozpadlinami między naszą wolą a mocą, między pragnieniami a niemożnością osiągnięcia i wprost musi zająć osobiste stanowisko wobec owego świata niezgodnych sił. Z dzieł tamtego bije optymizm, używanie świata, rozkosz oka. Ten, zaś patrzy w głąb poza formy i pod ciężarem zestawień musi widzieć wszystko pesymistycznie.

Tworzywo, w którym obaj pracują, odpowiada dokładnie swemu duchowemu przeznaczeniu.

* * *

Niejednemu może się wydawać, że główną wagę kładę nie tyle na różnicę między malarstwem a rysunkiem jak raczej, milczkiem, między rysunkiem a rysunkiem. Wskazując na bardzo długi szereg arcydzieł wszelkich czasów i wszystkich mistrzów rysunku, którzy, przy najściślejszym zachowaniu zasad malarskich, tworzą dzieła o najwyższej doskonałości artystycznej, mógłby mi krytyk zarzucić, że mój podział jest samowolny lub przesadny. Ależ moje wywody nie odnoszą się do takich dzieł, lecz dotyczą tamtych drugich odrzucających kryteria malarskie, pod względem artyzmu na równi z temi stojących, a dla istoty rysunku tak charakterystycznych, wobec których krytyka, nie mogąc opuścić punktu widzenia estetyki malarskiej, zajmuje bardzo ciasne i chwiejne stanowisko. Głębsze wniknięcie w ten przedmiot przyniesie zdobycze nie tylko teoretyczne. Wychodząc ze stanowiska, iż każde tworzywo

należy nie tylko w odrębny sposób obrabiać, ale i zachowywać właściwe mu duchowe prawa, dojdziemy do osobliwych a pożytecznych wniosków o istocie poszczególnych dziedzin sztuki i zrozumiemy zarazem nasze dzisiejsze stosunki artystyczne, tak dziwnie powikłane.

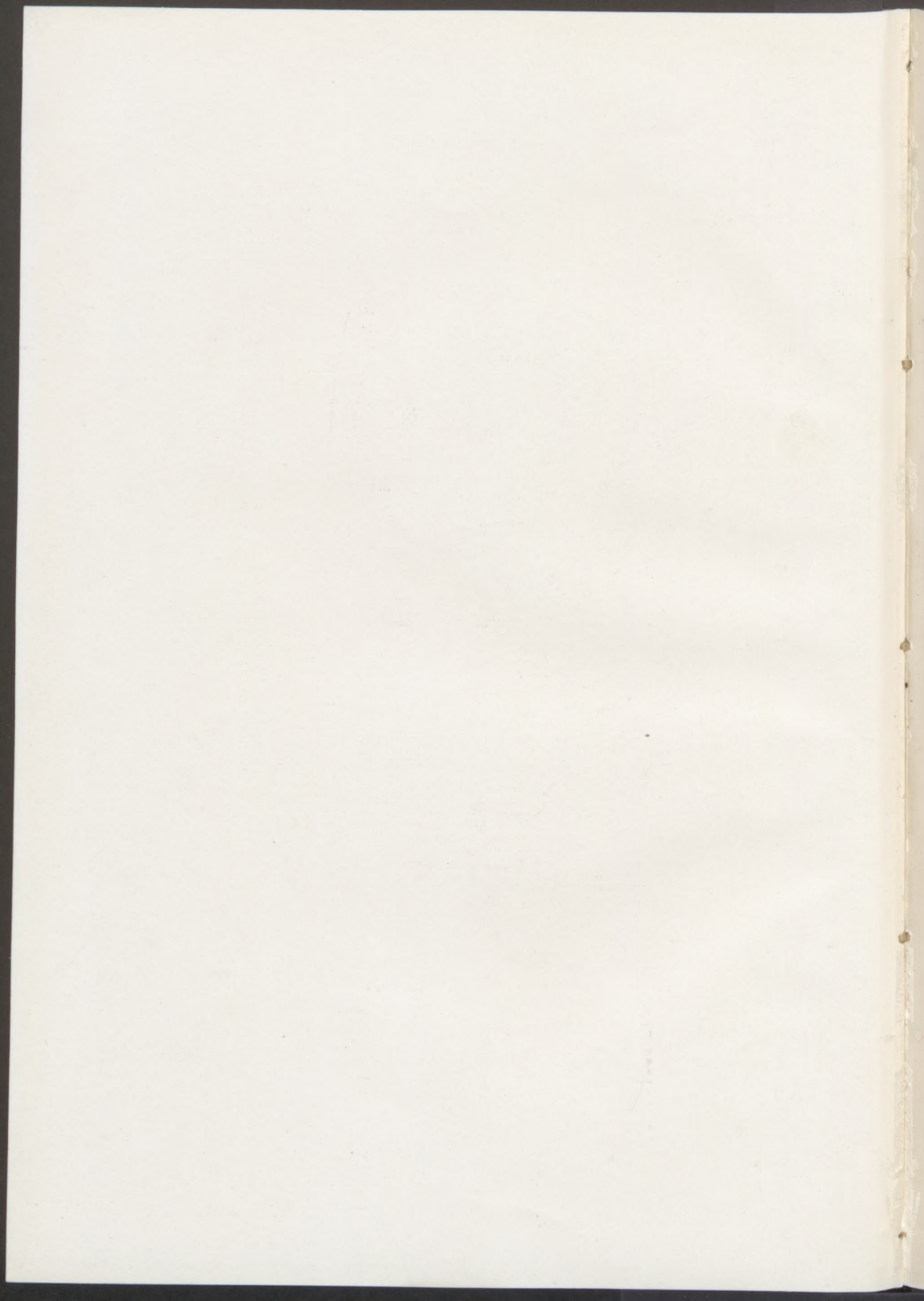
* * *

Gdy zważymy, że rysunek piórem, ołówkiem i t. d. — »rysunek odręczny« w ściślejszym słowa znaczeniu — właściwie łatwiej i bardziej bezpośrednio wyraża myśli artysty, niż dopiero na druk obmyślana praca rylcowa, łatwo się nasuną pytania: »Dlaczego artyści w czasach poprzedzających wynalezienie druku nie używali rysunku, pojętego w dzisiejszy sposób i w dzisiejszych rozmiarach?« — i drugie: »Czy nie istniało wówczas zapotrzebowanie tych dzieł w tak silnym stopniu, jak dzisiaj?«

Rysunkowe tworzywo wówczas było takie same, jak dzisiejsze, wyjąwszy pewne ulepszenia i uogólnienia małej wagi. Pozwala ono, co prawda, na szybką, subtelną i indywidualną pracę, ale bardzo mu brakuje siły i jednolitego wyglądu. Pewnej monotonii i rosnącemu z wiekiem stopieniu nie może się też oprzeć. Ale przedewszystkiem tego rodzaju prace — wyłączam oczywiście studia i prace przygotowawcze do obrazu, a mam na myśli rysunki jako dzieła sztuki, w tej właśnie technice zamierzone — są w stosunkach artysty do nabywcy za drogie. Wynik nie odpowiada wielkości włożonego trudu. Dalej, przebywając w ręku jednego właściciela, jest dla ogółu niedostępny, a wskutek swej niepozorności nie mógł też nęcić artysty w epokach, tak bardzo rozkochanych w blasku i świetności. Tworzywo też nie bardzo odpowiadało tej miłości barw w owych czasach, która dawała artystom częstą sposobność rozwinięcia fantazyi na ścianach domów, kościołów, pałaców. Dopiero, gdy tworzywo daje artyście możność spokojnego i zupełnego wyrażenia myśli i zapewnia odpowiednią cenę dzieła i uznanie, na jakie przez



SANDRO BOTTICELLI
RYSUNEK DO DANTEGO „BOSKIEJ KOMEDYI”



włożoną w nie ilość pracy zasługuje, dopiero wtedy może artysta szczerze w niem tworzyć *).

Wynalezienie druku zmieniło te stosunki. Możliwość reprodukcji zniosła ów niekorzystny stosunek pracy do zysku. Dzieło nie chowało się już po bibliotekach, ale, rozchodząc się w mnóstwie odbitek, mogło się spodziewać równie ogólnego uznania, jak malowana powierzchnia ściany. Obdarzony większą siłą i szerszą skalą tonów, a równie delikatny, jak rysunek, daje sztuczny artyście sposobność wyrobienia sobie skrajnie indywidualnego, charakterystycznego sposobu wyrażania się, do jakiego malarstwo tylko niekiedy dochodzi. Sztuczny i drzeworyt, a później akwaforta i litografia stworzyły dla fantastycznych pomysłów obszerne, wdzięczne pole, pełne niespodziewanych efektów.

Inny powód, dla którego się rysunek w tamtych epokach szerzej nie rozwinął, tkwił w ówczesnym sposobie pojmowania sztuki, jako jednej całości.

Wychodząc z zapatrywania, że dla osiągnięcia pełnego rozwoju musi budownictwo, malarstwo i rzeźba ściśle być ze sobą związane i wzajemnie się na sobie opierać, uważali mistrze tych czasów za swe główne zadanie, za ideał twórczości, przekształcenie przestrzeni w dzieło sztuki. W takim współdziałaniu najpełniej zaspakajał artysta potrzebę wypowiedzenia piękną formą swych przeżyć duchowych. I z tą świadomością tworzył. Gdy już ustalono plan i proporcje, umiał architekt wydzielić malarzowi odpowiednie dla niego powierzchnie i światło, a rzeźbiarzowi nie utrudniał zadania tłoczeniem zbytecznych dodatków w potrzebną tamtemu przestrzeń. Każdy z nich wiedział, gdzie i na co wszystkich sił ma użyć, więc nie zabierał małodusznie miejsca ni światła towarzyszącej pracy. Religijne i świeckie budowle dawały nieskończenie rozległe

*) Mamy kilka takich dzieł rysunkowych, np. Botticellego »Dante« i Dürera »Modlitewnik cesarza Maksymiliana«. Co do pierwszego musimy zauważyć, że, o ile z kolorowanej pierwszej karty wnosić można, całe dzieło miało być w barwach wykonane i że ta karta znajdująca się w początkowym stadium kolorowania, bardzo odbija od reszty poetycznych konturowych rysunków.

poła pracy, a któryż artysta, choć trochę kochający barwę, wahałby się długo między wyborem takiej ściany, a tamtej niepozornej, niewyrobionej techniki! Przytaczam tu jedną okoliczność, która dobitnie charakteryzuje świadomość, z jaką ci artyści — mówię oczywiście o najświetniejszych czasach Odrodzenia — umieli w swoich malowidłach ściennych główną ideę wysuwać na pierwszy plan. Otóż zezwalali, ci ludzie, którzy każdy punkt, każdy efekt swych obrazów ściennych najściślej obmyślali, żeby Marc Antonio (twórca reprodukującego sztychu) kładł grupy z ich obrazów na tło krajobrazowe zupełnie różnego stylu! A działo się to przecie nawet z tworamı Raffaela!

We wszystkich wielkich epokach sztuki barwa była czynnikiem, łączącym budownictwo, malarstwo i rzeźbę. Okoliczności różnego rodzaju przyczyniły się do rozluźnienia, a wreszcie do zerwania tego stosunku. Jednym z powodów było oglądanie się na starożytną rzeźbę, którą błędnie uważano za bezbarwną. Barwna rzeźba związana jest koniecznie z barwnem otoczeniem. Odrzuciwszy barwę, zyskała rzeźba możliwość zachowania swej artystycznej całości wszędzie, gdziekolwiekbyśmy ją postavili. A gdy z czasem takie traktowanie rzeźby podniesiono do zasady obowiązującej, rozluźnił się jej związek z siostrzanemi sztukami. Równocześnie zaczęła technika olejna wypierać temperę i pokost. Ta wygodniejsza i bogatsza technika wyrobiła zamiłowanie do obrazów sztalugowych, ze szkodą dla freskowego malarstwa. Do tego dołączyły się burze reformacyjne na północy, które przez purytańskie traktowanie przestrzeni kościelnych wyrugowały obraz z jego najtrwalszej i najwłaściwszej pozycji, ze ściany. Wreszcie na lata trochę wcześniejsze od tego okresu zmian i rozprzężenia przypada wynalezienie druku. I nie mogło przyjść w dogodniejszym czasie, jak wówczas, kiedy to wszyscy artyści czuli silny pęd do indywidualnego wypowiedania się w dziełach sztuki. Nie można im było dać podarunku lepszego od nowej techniki sztychu i drzeworytu. A biblia, do której się znowu artyści zwrócili, była



MARC ANTONIO RAIMONDI
MADONNA PODŁUG RAFFAELA

jakby umyślnie stworzona, by ich oswobodzić od pozornie konwencyonalnych żądań sztuki religijnej.

Gdy się przyglądnjemy postępowi w traktowaniu przestrzeni od owych czasów do dzisiaj, zobaczymy coraz widoczniejszą przemianę ściśle stylowych, monumentalnych obrazów w dekorację, swobodnego, fantastycznego ornamentu w skostniałe kształty, związanej z przestrzenią rzeźby w samoistne grupy. Celem sztuki poczęło być największe rozwinięcie sił w każdym dziele z osobna.

Barwne rokoko złączyło raz jeszcze te trzy sztuki. Ale każda z nich zanadto wyęźżała siły na twórczość we własnym, ściślejszym zakresie, a artyści zbyt wiele szukali oryginalności, aby pod ich rękami mogło powstać monumentalne dzieło. Trzeba jeszcze było wielkiej rewolucji, fałszywej greczyzny i według jej reguł bezbarwnie naśladowującej starożytność nowej sztuki, do zupełnego rozbicia owej jednej, wielkiej sztuki.

Mamy teraz budownictwo i rzeźbę, malarstwo i grafikę, a do tego jeszcze sztukę dekoratywną i przemysł artystyczny — ale brak nam wielkiego zbiorowego wyrazu naszych poglądów na życie. To są sztuki, ale nie sztuka.

Historyczno-rodzajowymi obrazami i ilustracjami zdobimy nasze budynki państwowe, monumentalnymi alegoryami nasze kawiarnie. Budowniczy zabiera malarzowi miejsce obijając ściany listwami, deskami, półslupami wszelkich stylów i epok, obrzucając stiukiem wszystkie wolne kąty, i zmusza go, aby się ograniczył do wymalowania jakiejś igraszki perspektywicznej lub dywanowego wzoru, a malarz za to odplaca mu się budowlą mającą tylko barwy na celu, t. j. panoramą.

Nie możemy zetknąć się z żadnym zjawiskiem z dziedziny sztuki, aby sobie z niego nie pozabierać najpotrzebniejszych rzeczy do użytku domowego. Wszak lancknecht dopiero nie dawno znikł w japońskiej wazie, a z renesansu wciąż jeszcze strzepujemy puder rokokowy. I w tem zamieszaniu krzyczymy o nowy styl!

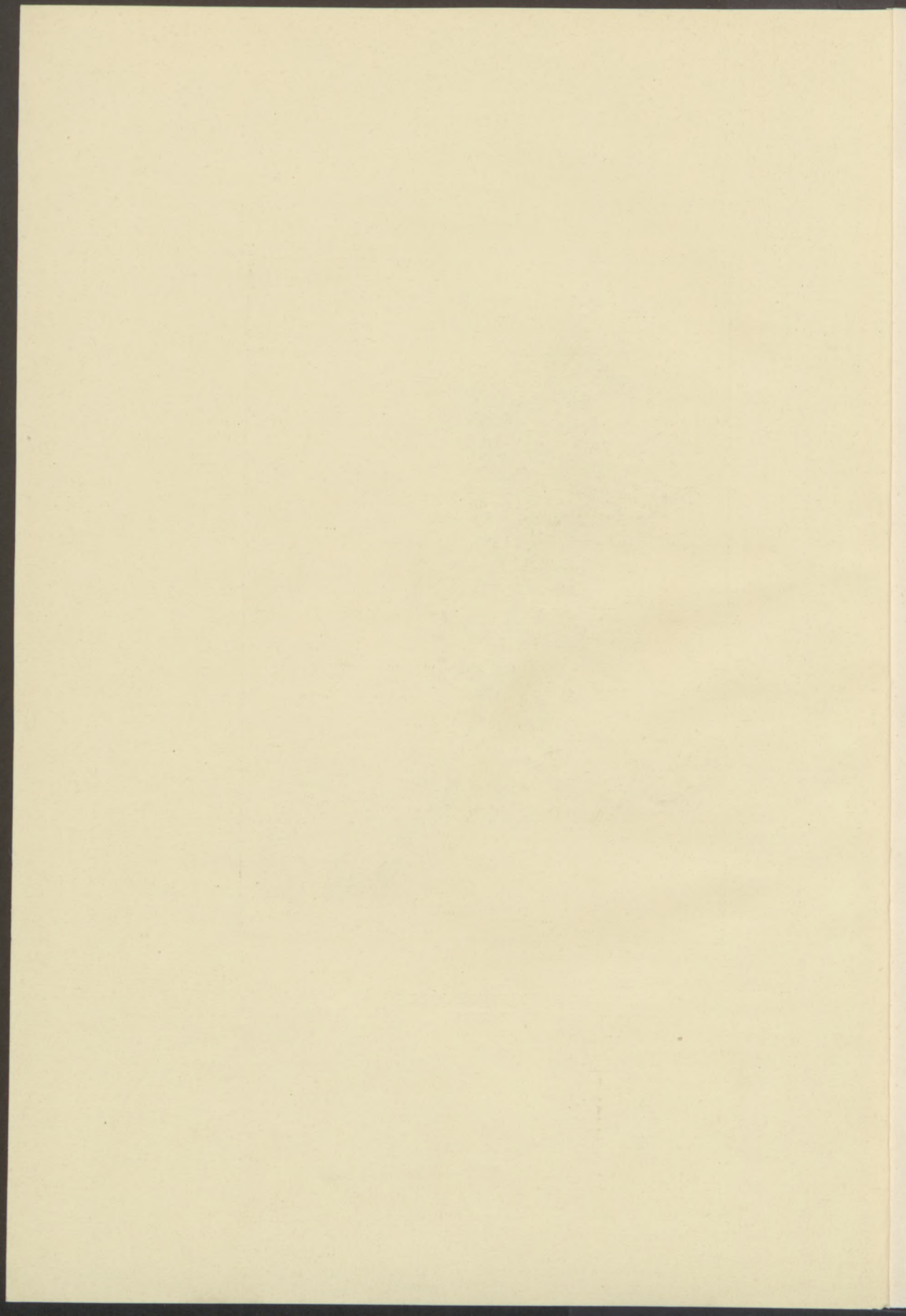
Jądrem i środkowym punktem wszelkiej sztuki jest człowiek i człowiecze ciało. Do niego odnosi się cała sztuka, ono jest punktem wyjścia dla całego jej rozwoju.

Tylko przedstawienie ludzkiego ciała może dać zdrową podstawę tworzenia się stylu. Wszystkie artystyczne twory w plastyce, czy w przemyśle artystycznym, w malarstwie, czy w budownictwie odnoszą się najściślej do ludzkiego ciała. Kształty filizanki czy głowicy słupa stoją wszystkie w pewnym stosunku do ludzkiego ciała. Tylko na zrozumieniu i wyrobieniu tych stosunków może się rozwinąć samoistne pojmowanie przyrody. Bo jakżeż mogą uboczny szczegół charakterystycznie, a po prostu przedstawić, jeżeli nie umiem charakterystycznie ukształtować rzeczy głównej, do której się tamta odnosi? Kto nie umie utworzyć dłoni ludzkiej, nie potrafi także ukształtować rękojeści, chyba, że ją skądś ukradnie. I tak żyjemy po dziś dzień w każdej sztuce z grabieży. Studium i przedstawienie nagiego ciała są alfą i omegą wszystkich stylów. Widzimy, że każdy styl w swoich początkach najsumienniejsz, najszczerzej opracowuje i przedstawia nagość, w upadku zaś przygłusza ją ozdobami i szczegółami dorywczo obmyślanymi na efekt. A jakie stanowisko zajmujemy pod tym względem wobec naszych zadań monumentalnych? Alegorye, kostiumy i chorągwie, hełmy i zbroje i owa tak śmiesznie pretensjonalna, a w istocie rzeczy pusta wierność historyczna i archeologiczna, w którą aż do naiwności wierzymy, każe nam zapominać o tem, co, po prostu sądząc, tworzy rdzeń każdego dzieła sztuki, t. j. o człowieku.

Zachodzi tylko pytanie, czy to pruderya sprowadziła ten gust krawiecki, czy odwrotnie. Dla każdego, szczerze patrzącego na najwyższe zadanie sztuki, na kwestyę przedstawienia ludzkiego ciała, jest rzeczą niewątpliwą, że ono całe, niezastłonięte, nagie, bez szmatek, bez strzępków, jest najważniejszym warunkiem artystycznego poznania jej rozwoju. Nie chcę przez to powiedzieć, że trzeba wszędzie bez sensu i zrozumienia, bez wyboru i potrzeby, nagość gwałtem wciągać. Ale tam, gdzie logicznie uznajemy jej potrzebę, należy się jej stanowczo domagać, bez fałszywego wstydu



PANKIEWICZ JÓZEF
BRZOZA



i bez przykrego oglądania się na umyślną i mimowolną głupotę.

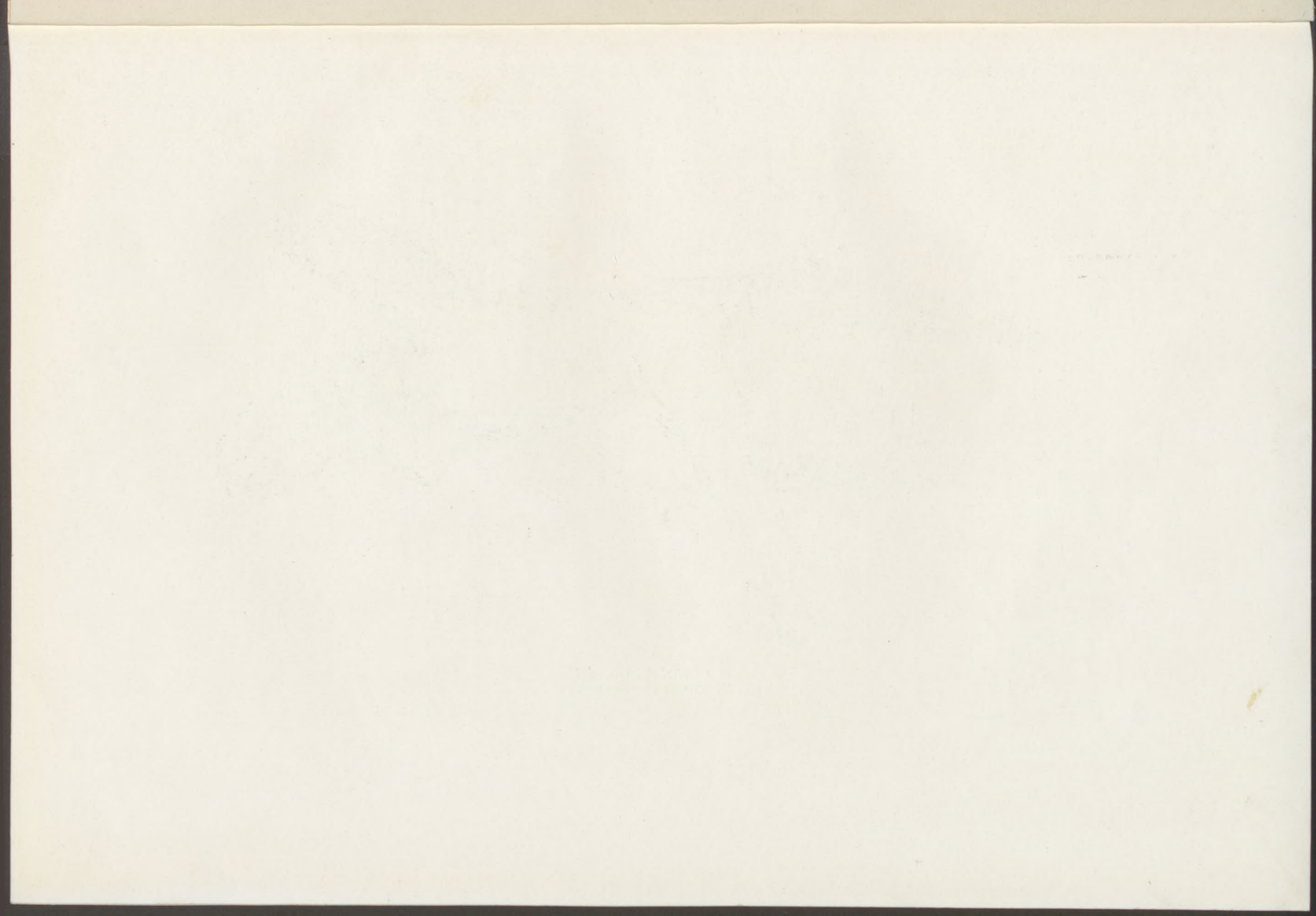
Do jakiego zamieszania pojęć i niekonsekwencji prowadzi pospolity sposób pojmowania sprawy, jest dla nieuprzedzonego widza upokarzającą niespodzianką. Na wystawach sklepowych wolno rozsiadać się najbezwstydniejszej, na pół obnażonej spekulacji na ludzką zmysłowość, a przy dziełach monumentalnych nakłada się szmatki i łatki — dla zdrowo myślącego człowieka wstrętne i bezecne — które się tam pod żadnym warunkiem znajdować nie powinny. Od najmłodszych lat wskazują nam jako ideał wielkość i piękno starożytnej i średniowiecznej sztuki. W niemieckich muzeach możemy na szczęście podziwiać te dzieła nieokaleczone, a przecie w naszych pracach bojaźń przedstawienia i pokazania nagości zupełnie uniemożliwia energiczne studium całego ciała. Wychowanie i wzory ciągną nas do wielkiego celu, a praktyka naszego zawodu wstrzymuje. Albo więc ci sławieni mistrze są fałszywymi ideałami, albo myśmy na ich uczniów jeszcze nie dojrzeli. To nas tylko pobudza do przygotowania i wykonania naszych prac, że możemy swe szczerze i wielkie uczucia uzewnętrznić w pełnej formie. Nie miałbym wogóle żadnego powodu tworzyć to, czegooby mi nie było wolno pokazać publiczności.

Żądanie nagości nie jest zatem ani śmieszne, ani małosłowne. Złem więc ustępstwem, na korzyść fałszywej wrażliwości, jest wprost zmuszanie publiczności, aby przy nagim ciele — najpiękniejszym tworze, jaki sobie wogóle wyobrazić możemy — zawsze i wszędzie myślała o płci. Ustawić pewnie smukłą i ciężką masę na parze podpór o dwóch, a nawet trzech przegubach, byłoby dla mechaniki trudnym problemem. Rozwiązanie tego zagadnienia odnośnie do naszego ciała utrudnia jeszcze wysokie położenie środka ciężkości dźwiganej masy i przesuwalność w dość znacznych granicach. Że najtrudniejsze punkty konstrukcyi muszą leżeć w miejscu połączenia dźwigarów z częściami ciężącymi, jest zupełnie jasne. To też każda istotna zmiana górnych części odzwierciadla się w dolnych, od których dopiero zależy

pewność całego ruchu. Te wszystkie ważne pytania, dotyczące ruchu i konstrukcyi ludzkiego ciała, znajdują swe rozwiązanie w miednicy i między jej wystającymi punktami. Podobnie jak konstrukcyja każdego indywidualnego ciała — czy ono smukłe czy krępe, silne czy delikatne — zaznacza się w tych miejscach także każdy ruch. Przedziwny, niezmiernie, złożony mechanizm przedstawia, mimo pozornej prostoty najpiękniejsze kombinacye powierzchni i kształtów. Dopiero artystyczne rozwiązanie tych trudności pozwala przedstawić całą ludzką postać. I właśnie te miejsca, najważniejsze pole pracy dla artysty, a klucz do zrozumienia całości dla widza, miejsca, których konstrukcyja różni organizm ludzki od zwierzęcego, których doskonałe opracowanie w dziele sztuki jest warunkiem jednolitej zrozumiałej całości, właśnie te mamy zakrywać niedorzecznemi szmatkami! A jakżeż może się artysta odważyć na wykonanie pracy, zabierającej mu wiele czasu i pieniędzy, jeżeli wie, że udatne swe dzieło będzie musiał schować dla siebie, a pokazywać chyba tylko gronu najbliższych przyjaciół? Popatrzmy na dzieła najlepszych mistrzów, a znajdziemy tam, szczególnie u starożytnych, niezbite dowody na poparcie naszych zapatrywań. Oni byli mistrzami w przedstawianiu szaty, bo po mistrzowsku znali kształty ciała. Jakże więc traktowali szatę w stosunku do ciała? Najwspanialsze ich postaci są prawie wszystkie ubrane w szaty zupełnie lub częściowo: Harmodios i Aristogeiton, znaczna liczba Niobidów, Laokoon, Venus Milońska, Apollo Belwederski, Ifigenia z Orestesem w Neapolu, aby tylko tych kilka przypomnieć. Ale jak one noszą szaty? Tułów jest umyślnie całkiem nagi. Odślonięte kształty albo całego tułowia, albo od jednego ramienia po kolana okazują nam zupełnie jasno i wszechstronnie piękność ciała. Szata okrywa parzyste człony tak, że najważniejsze punkty konstrukcyjne przedstawiają jasno ruch i rozwinięcie kształtów. To samo możemy obserwować na ich fryzach (przypomnijmy sobie np. fryz pergameński), jakto tam z pomiędzy najświetniejszych grup odzianych przeświecają nagie ciała we wszystkich położeniach, wielkie swą prostotą i spokojem. Podobne dzieła



MAX KLINGER
DUCH PRZECZENIA



znajdujemy w tworach wczesnego Odrodzenia u Signorellego i w dziełach Michała Anioła, dopiero przez późniejsze wieki upadku pokaleczonych. Czyż ówczesni ludzie, którzy umieli te dzieła znosić, byli zdemoralizowani? Czyż ci artyści byli zbyt niemoralni lub zamało pomysłowi, aby kazać wietrzykowi rogiem szaty nakrywać ową nagość — czy też byli na to za wielcy?

Fartuszek, ta wstrętna, sztuczna szmata, albo i ów niemożliwy liść figowy, którymi musimy właśnie wskutek nich źle skomponowane postaci nakrywać, rozdzierają całość na tułów i dwie osobne nogi. Tylko ogromna niekonsekwencja w naszym duchowym i artystycznym wychowaniu pozwala nam znosić tę obrażającą, nędzną szkaradę.

Z przykrością musimy przyznać, że nowelistyka, przyprawy historyczne, alegoryczne i tak zwane tendencje społeczne zepchnęły dziś przedstawienie ludzkiego ciała we wszystkich dziedzinach na ostatni plan.

Mamy codziennie sposobność czytania w mnóstwie czasopism artystycznych narzekań na dzisiejszy brak stylu. W budownictwie, rzeźbie i malarstwie jesteśmy zależni od dawniejszych, dziś nam obcych, martwych kierunków, a nawet wielkie nowe zdobycze, jak nowa konstrukcja żelazna w budownictwie i niewątpliwie szerszy sposób patrzenia na światło i barwę w malarstwie, nie starczą na stworzenie nowego stylu. A przecie w nich z pewnością leży materiał dostatecznie obfity.

Robiono już najdziwniejsze próby, aby do tego celu dojść. Przypuszczano, że trzeba koniecznie odnowić technikę: i widzieliśmy, jak skutkiem tego przeszedł przez malarstwo prąd szukania gruntowniejszych środków, prąd, uwieczony nieznacznymi tylko zdobyczami. Sądzono, że nowy styl wiąże się z wychowaniem i kształceniem publiczności, i czyniono w muzeach i przez publikacje, co się tylko dało, aby w publiczności wzbudzić zainteresowanie się sztuką i wyrobić sąd artystyczny. Ale wprowadzano znowu tylko martwy materiał, przeżyte style, znowu renesans lub greczyznę. Potem się wzięto do krytyki. Laicy i artyści obrzucali się nawzajem

najniedorzeczniejszymi zarzutami w mnóstwie artykułów i broszur — ale istoty rzeczy nikt nie dojrzał.

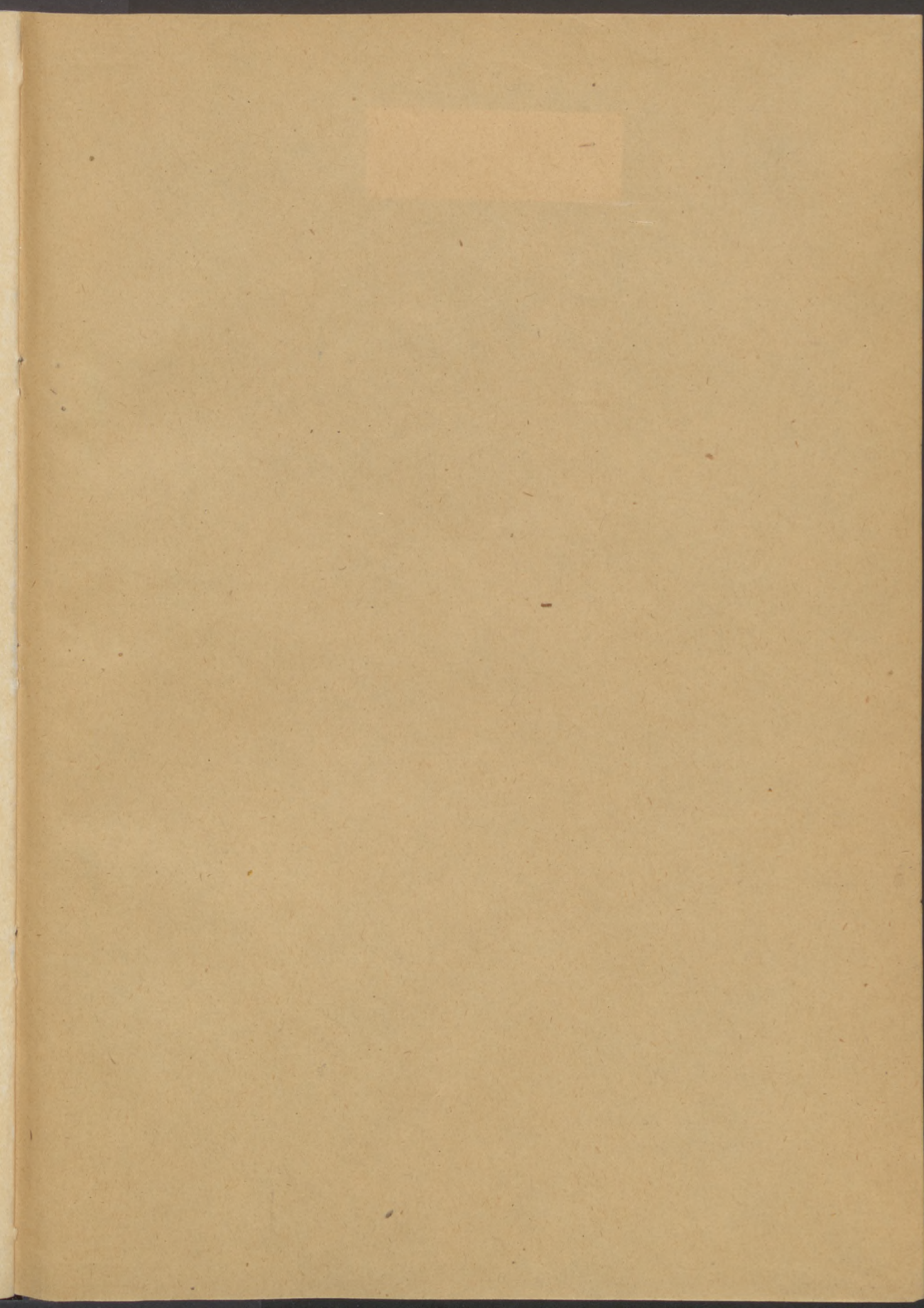
Przełajmy style wszystkich czasów, a z pewnością zobaczymy, że każda nowo występująca a świadoma siebie epoka sztuki pojmowała i tworzyła ciało ludzkie na swój sposób. Egipcyanin czy Grek, Japończyk czy artysta z czasów Odrodzenia, każdy umiał ująć ściśle a jednak samodzielnie proste kształty ludzkie, od tysięcy lat przecie niezmiennie, których różnice rasowe, o ile dotyczą kształtu, są tak nieznaczne, że się tylko w bardzo drobnych ułamkach liczbowych dadzą wyrazić. Stąd to każda epoka pojmuje postać ludzką w swój własny sposób, różny od wszystkich innych tak, że pozornie taki sam model występuje w każdym czasie jako nowa postać, inny charakter.

Ten sposób widzenia ciała nie jest wyrazem stylu, lecz przeciwnie, styl jest jego wynikiem.

Tylko na swobodnie przedstawionem ciełe rozwija się zdrowy zmysł estetyczny. Jeżeli pragniemy takiego upodobania w sztuce i zdrowego stylu, to musimy mieć dosyć duchowego zdrowia, aby się nauczyć nie tylko znosić nagość, ale i patrzeć na nią i cenić. Przedziwna prostota ludzkiego ciała nie znosi w dziele sztuki żadnej sztuczności, lecz zmusza artystę do prostoty, do zaniechania małosłownych, podrzędnych szczegółów, a tem samem przygotowuje pierwszy krok do nowego stylu. W sposobie dzisiejszej, narzuconej nam twórczości siedzi jeszcze błędne berniniowskie pojmowanie ciała. A dzisiejsi, najnowsi artyści, albo tak samo, choć nieświadomie, pojmują ciało, albo trzymają się płytkiego i fałszywego naśladowania starożytnej rzeźby i to podług złych wzorów. A tylko ten, kto całkiem swobodnie oglądał i opracowywał ludzkie ciało, zrozumie ogrom twórczości innych epok stylowych, bo ich sposób patrzenia na świat krystalizuje się we formie, która, idąc krok w krok za naturą, nie gubi się w drobnych szczegółach, ale dorównywu je poziomowi swego czasu, jego miarą się mierzy, jako najwidoczniejsze, skończone wcielenie tej epoki w widzialnym człowieku!

SPIS NAZWISK.

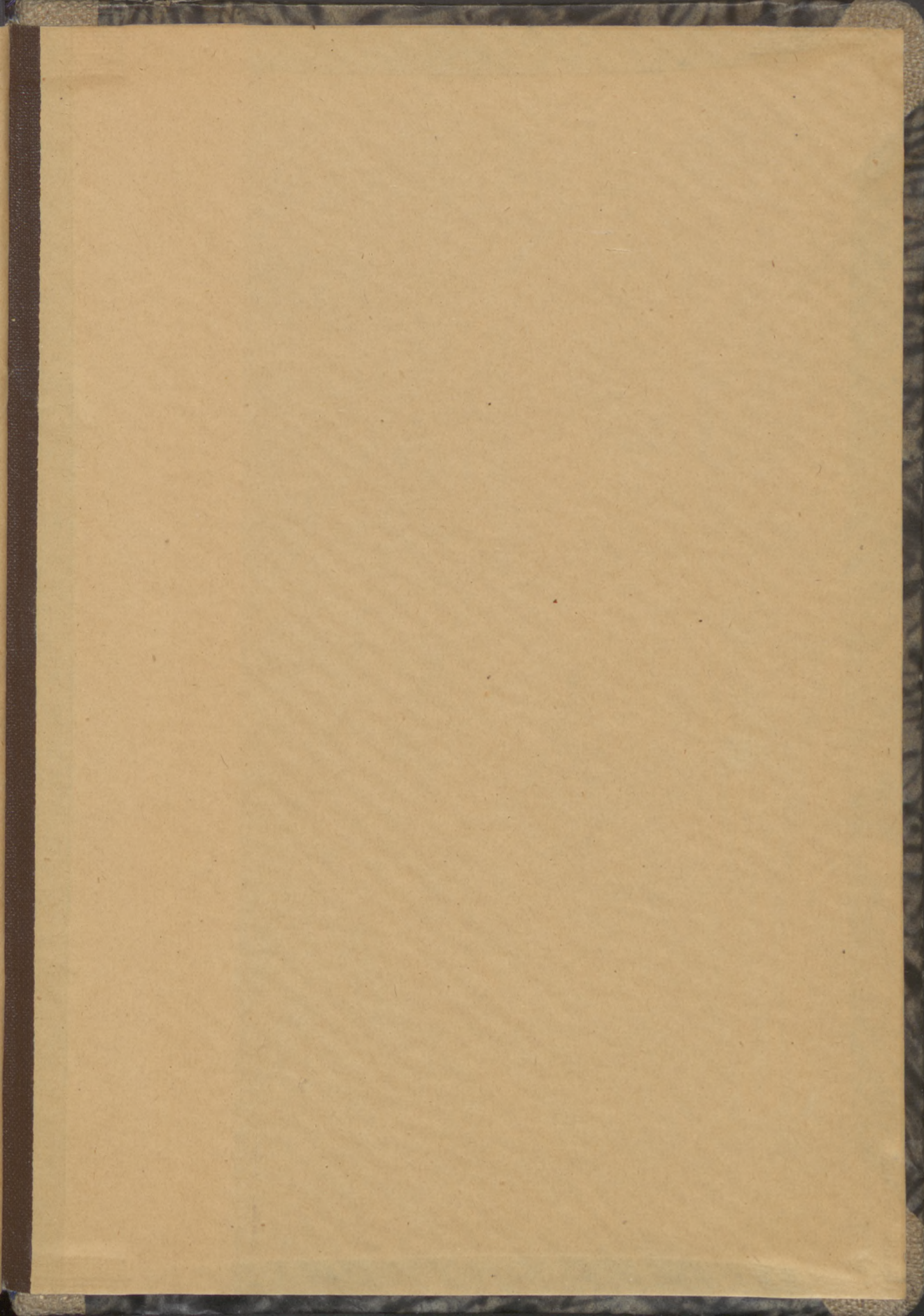
- Bernini Giovanni, rzeźbiarz, malarz i budowniczy ur. w Neapolu 1593. zm. 1680. str. 38.
- Botticelli Sandro, malarz, ur. 1446. zm. 1510. str. 31, ryc. XV.
- Calamatta Ludwik, sztycharz, ur. w Civita Vecchia 1802. zm. 1869. str. 6.
- Carstens Asmus Jakób, malarz, ur. 1755. zm. 1798. str. 25.
- Chodowiecki Daniel, sztycharz i malarz, ur. w Gdańsku 1726. zm. 1801. str. 6, ryc. II.
- Cornelius Peter, malarz, ur. w Düsseldorfie 1787. zm. 1867. Str. 26, 27.
- Dürer Albrecht, malarz i sztycharz, ur. w Norymberdze 1471. zm. 1528. str. 5, 6, 8, 9, 23, 31, ryc. V, VI.
- Flaxman John, rzeźbiarz, ur. w Nowym Jorku 1755. zm. 1826. str. 25.
- Genelli Bonaventura, rytownik i malarz, ur. 1798. zm. 1868. str. 25.
- Giotto di Bondone, malarz, ur. 1276. zm. 1337. str. 13.
- Goya Francisco, ur. w Madrycie 1760. zm. 1830. str. 9, 21, 23, 27. ryc. XIII.
- Holbein Hans, malarz i sztycharz, ur. w Augsburgu 1493. zm. 1554. str. 21. ryc. VII.
- Kaulbach Wilhelm, malarz, urodz. w Arosen 1804. zm. 1874. str. 27.
- Klinger Max, sztycharz, rzeźbiarz i malarz, ur. w Lipsku 1857. ryc. I, XVIII.
- Lessing Gotthold Efraim, krytyk i dramaturg, ur. w Kamenz 1729. zm. 1781. str. 10, 18.
- Marc Antonio Raimondi, sztycharz, ur. w Bolonii 1488. zm. około 1530. str. 32. ryc. XVI.
- Menzel Adolf, malarz i sztycharz, ur. we Wrocławiu 1815, zm. 1905. str. 23, 28, ryc. XIV.
- Michał Anioł Buonarroti, rzeźbiarz, malarz i budowniczy, ur. we Florencji 1475. zm. 1564. str. 37.
- Pankiewicz Józef, sztycharz i malarz, urodzony 1867. ryc. XVII.
- Raffael Sanzio, malarz i budowniczy, ur. w Urbino 1483. zm. 1520. str. 6, 7, 9, 32, ryc. IV.
- Rembrandt Harmensz van Rijn, malarz i sztycharz, ur. w Leydzie 1606, zm. 1669. Str. 24, ryc. VIII, IX, X.
- Rethel Alfred, malarz, ur. 1816. zm. 1859. str. 23.
- Richter Ludwik, malarz, ur. w Dreźnie 1803. zm. 1884. str. 28.
- Schongauer Martin, sztycharz i malarz, ur. w Kolmarze około 1440, zm. 1491. str. 9, 23.
- Schwind Moritz, malarz, ur. w Wiedniu 1804. zm. 1871. str. 28.
- Signorelli Luca, malarz, ur. w Cortonie 1441. zm. 1523. str. 13, 37.
- Wagner Ryszard, muzyk i poeta, ur. w Lipsku 1813. zm. w 1883. str. 14.
-



Biblioteka Główna UMK



300049781970



Biblioteka Główna UMK



300049781970