

BIBLIOTEKA
DZIEŁ WYBOROWYCH

Wydawnictwo Biblioteczne

Wydawnictwo Biblioteczne

Wydawnictwo Biblioteczne

Tom XII

Wydawnictwo Biblioteczne

Wydawnictwo Biblioteczne

BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH

Wydawnictwo tygodniowe

Redaktor
Stanisław Lam

Wydawca
Feliks Gadomski

Tom XII

Cena tomu w prenumeracie . . . zł. 1.23

Cena tomu poza prenumeratą . . . zł. 1.90

Redakcja i Administracja:
Warszawa, Sienkiewicza 13

WACŁAW HUSARSKI

Malarstwo
nowoczesne

z 30 ilustracjami

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

Księgarnia Biblioteki Dzieł Wyborowych
Warszawa, Sienkiewicza 12

<http://rcin.org.pl>



20.328

Złożono i odbito w drukarni „Rola“
Jana Buriana, Mazowiecka Nr. 11

Oprawiono w Zakł. Introligatorskich
J. Modzyńskiego, ul. Kopernika 42

WSTĘP

Praca o malarstwie nowoczesnem natrafia na jedną zasadniczą trudność. Polega ona na ustaleniu, kiedy się to malarstwo właściwie zaczyna.

Najprostszą zdawałoby się rzeczą nowoczesnem nazwać malarstwo żyjącego obecnie pokolenia; niestety jednak rozwój sztuki nie jest bynajmniej zjawiskiem prostem; na przestrzeni pewnego ograniczonego chronologicznie okresu krzyżuje się ze sobą, zwłaszcza w czasach ostatnich, tyle różnorodnych kierunków, dążeń i wpływów, tyle spotyka się porzuconych poczynań i niespodziewanych nawrotów, a nawroty te tak ściśle wiążą się z dosyć nieraz odległą przeszłością, że zamknięte w tak ciasnych ramach dzieje sztuki nowoczesnej byłyby niezrozumiałą gmatwaniną bez początku i końca, albo też kronikarskiem po prostu wyliczeniem nazwisk, tytułów i epitetów, pozbawionem właściwego związku przyczynowego.

Na nieszczęście trudno jest, patriarchalnym zwyczajem dawnych kronikarzy, zacząć dzieje malarstwa nowoczesnego od stworzenia świata, lub przy najmniej od początków sztuki; jakkolwiek niejedno współczesne zjawisko artystyczne wymagałoby może tak daleko posuniętej retrospekcji. Chcąc jednak stworzyć obraz jednolity, oraz wykazać wzajemny związek bardzo różnorodnych kierunków, uważam za konieczne w każdym razie ująć, jako jedną całość,

okres sztuki, rozpoczynający się od Wielkiej Rewolucji, sztuki, która jeżeli nie w praktyce, to przynajmniej w teorii ostatecznie zerwała nić tradycji i rozwoju, snująca się bez poważniejszych przerw i wstrząśnień od czasu Odrodzenia, i która do dnia dzisiejszego ani na chwilę nie ustała w wysiłku stworzenia nowych podstaw piękna, odpowiadających zmienionemu ukształtowaniu życia społecznego. Tę właśnie walkę o nowy styl nazwałbym najznamienniejszą cechą sztuki nowoczesnej.

Dzieje malarstwa — jak całe wogóle dzieje sztuki i literatury tego stotrzydziestopięciolecia, dzielone bywają zazwyczaj na cztery okresy, mianowicie na klasycyzm, romantyzm, realizm i ekspresjonizm — o ile dla ostatniego z tych okresów utrzymać wprowadzoną przez Niemców nazwę, która nie jest pozbawiona uzasadnienia.

Podział ten jest o tyle słuszny, że odpowiada czterem pokoleniom, które w ciągu tych lat stu trzydziestu pięciu żyły, walczyły o swój ideał i ustępowały z widowni; przy czem każde z tych pokoleń miało odrębny swój wyraz duchowy i wypowiedało się odrębną formą, duchowości tej odpowiadającą. Przytoczone jednak nazwy, nadawane tym poszczególnym okresom, są i dowolne i bałamutne, wymagają zatem bardzo poważnej rewizji.

W sztukach plastycznych, a zatem i w malarstwie, spostrzegamy dwa zasadnicze momenty. Pierwszym z nich jest forma, drugim zaś — treść duchowa. Tę treść duchową odróżnić należy od treści anegdotycznej. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych tematów jest w malarstwie Boże Narodzenie. Treść anegdotyczna we wszystkich obrazach, przedstawiających tę chwilę, będzie, oczywiście, jednakowa; treść duchowa natomiast, którą dla odróżnienia nazwiemy postawą duchową, różnić się będzie gruntownie za-

równy w zależności od temperamentu autora, jak od nastrojów epoki, w których powstał dany obraz.

Otóż wskazany powyżej podział sztuki na klasyczną, romantyczną, realistyczną i ekspresjonistyczną gmatwa pojęcie treści z zagadnieniem formy. Pod klasycyzmem mianowicie rozumiemy w sztukach plastycznych pewne ujęcie formalne; romantyzm natomiast, lub realizm oznacza jedynie pewną postawę duchową i nie daje żadnego pojęcia o formie. Realista może z równą swobodą wyrażać się w formie klasycznej, jak barokowej, jak i każdej innej; Grottger jest z usposobienia typowym romantykiem, a jednak forma jego zbliża się do spokojnego klasycznego ujęcia.

Przytoczony powyżej podział na okresy ma i tę jeszcze zasadniczą wadę, że nawet pogodziwszy się z jego gmatwaniną pojęć treści i formy, dostrzeżemy w nim po bliższym wejrzeniu zupełną dowolność. — Na pozór sztuka w okresie Wielkiej Rewolucji i Napoleona nosi charakter klasyczny, a ton nadają jej Canova, później Thorwaldsen, przedewszystkiem zaś David. Na dwa lata jednak przez Davidem przychodzi na świat, a w rok po nim umiera artysta, którego malarstwo jest najzupełnijszem zaprzeczeniem reguły klasycznej, a który wywrzeć ma na rozwój sztuki wpływ, nie mniejszy od wpływu Davida; artystą tym jest Goya, którego postawę duchową słusznie nazwałby można romantyczną. Realista o skłonnościach romantycznych, Orłowski, działa równocześnie z klasycznym do gruntu Antonim Brodowskim.

Toż samo zjawisko spostrzegamy również w czasach późniejszych. Między rokiem 1825 a 1860, to znaczy w okresie, który zwykliśmy nazywać romantycznym, pracuje szereg cały artystów, pod względem formy najściślej związanych z Davidem i których z te-

go powodu zupełnie słusznie nazwaćby można klasykami; na ich czele stoi Ingres. Jednocześnie z realizmem i impresjonizmem, rozwija się sztuka prerafaelitów angielskich i Puvis de Chavannes'a, której forma i treść duchowa jest niemal, że zaprzeczeniem zasad realistycznych, zbliżając się natomiast do klasycyzmu okresów poprzednich. Przykłady takie mnożyćby można do nieskończoności.

A jednak każde pokolenie ma właściwy sobie wyraz duchowy, któremu odpowiada odrębne ujęcie formalne. To też klasycyzm Davida różny jest zupełnie od klasycyzmu Ingres'a (por. ryc. 3 i 4), ten ostatni zaś różni się mocno od klasycyzmu Puvis'a. (por. ryc. 4 i 13). Utrzymując tedy w pracy niniejszej podział na cztery okresy, wolę powstrzymać się od podciągania tych okresów pod jakiegokolwiek nazwy. Postaram się nawet dowieść, że na przestrzeni rozpatrywanych dziejów malarstwa trwają obok siebie stale w każdym okresie dwa zasadnicze typy formalne sztuki, wyrosłe na potężnym pniu koncepcji renesansowej: typ klasyczny i typ barokowy.

Ustalenie granic chronologicznych każdego z tych czterech okresów jest, oczywiście, dosyć dowolne, ponieważ żadne ścisłe granice z natury rzeczy istnieć tu nie mogą. Dla dogodności przeto liczyć będę twórczość jednego pokolenia, jako połowę wieku ludzkiego, ustalając tę połowę „*del camin di nostra vita*” po dantejsku na lat 35. Jak się okaże, podział ten odpowiada mniej więcej rzeczywistości, i taka właśnie przestrzeń czasu istnieje między punktami szczytowymi panujących okresowo form stylistycznych.

Zgodnie z powyższem przyjmuję:

okres pierwszy	na lata	1790 — 1825
okres drugi	—	1825 — 1860
okres trzeci	—	1860 — 1895
okres czwarty	—	od roku 1895



1. *Gniazdo*

F. Boucher



2. *Przysięga Horacjuszów (1784)*

J. L. David



3. *Pani de Verninac* (1800) J. L. David



4. *Pani Rivière* (1805) J. D. Ingres





5. *Bitwa morska*

W. Turner



6. *Bitwa pod Puerta del Sol (1808)*

F. Goya



7. *Wolność, wiodąca lud* (1830)

E. Delacroix

<http://rcin.org.pl>



8. *Tratwa Meduzy (1818)*

T. Géricault



9. *Woly (1855)*

C. E. Troyon



10. Zwiastowanie J. Schnorr v. Karolsfeld



11. Zuzanna (1857)

J. Simmler





12. Rokosz gliniański. Wg. drzeworytu (1872)

W. Rodakowski





13. Fresk (1877) P. Puvis de Chavannes



14. Kofetua Burne Jones



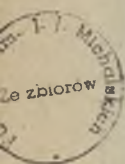
15. *Kamieniarze*

G. Courbet



16. *Walcownia żelaza (1875)*

A. von Menzel



17. *Rodzina Henriot*

A. Renoir



18. *Śniadanie na trawie* — fragment (1863) E. Manet



19. *La Goutue.* Toulouse-Lautrec



20. *Ojciec Tanguy* V. Van Gogh

Fundacji
Im. J. J. Michałakich
ze zbiorów



21. *Martwa natura* P. Cézanne



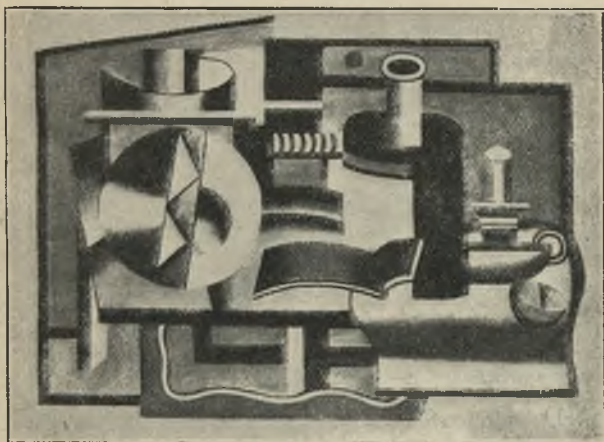
22. *Św. Rodzina* El Greco

<http://rcin.org.pl>



23. *Martwa natura*

A. Dérain



24. *Martwa natura (1924)*

F. Léger



25. *Polowanie na tygrysa*

H. Rousseau



26. *Charitas (1904)*

S. Wyspiański



27. *Arlekin* (1905) P. Picasso



28. *Kankan* (1890)

G. Seurat



29. *Taitjanki*

P. Gauguin



30. *Po pracy (1922)*

W. Borowski



<http://rcin.org.pl>

OKRES PIERWSZY (1790—1825).

KLASYCYZM

Stan rzeczy przed klasycyzmem. Wszystko szło ku lepszemu na tym najlepszym za światów. Francja ton nadawała Europie, Francji zaś ton nadawała pani de Pompadour. Dług państwa wzrastał co prawda z roku na rok, a wydatki dworu wersalskiego pochłaniały $\frac{1}{4}$ wszystkich dochodów rządowych, ale był to dwór najwytworniejszy, jaki znała historia. Szlachta starała się dorównać dworowi w miarę możliwości, a nawet ponad możliwość. Życie stało się czarem i zabawą; każdy ruch, każde słowo wystudjowane były i wystylizowane. Szczery wyraz uczuć uchodził za nietakt i nieprzyzwoitość; komponowano sobie twarz, tak, jak komponowano urządzenie salonu. 24 miliony ludności Francji staczały się zwolna na dno nędzy, uginając się pod brzemieniem bezlitosnych podatków, po to, aby 140.000 szlachty mogło wszystkim swój czas poświęcać zabawie i rozkoszy.

Jeżeli ten tryb życia nie wszędzie naśladowany był z zupełną ścisłością, to natomiast sztuka, życiu temu służąca, stała się obowiązującym niemal wzorem. Włoscy jedynie artyści współzawodniczyć mogli pod względem wpływów ze sztuką francuską, i to prze-

ważnie w malarstwie, ale i oni, pomimo szczytków wielkiej tradycji, ulegali wytworności, wdziękowi i zmysłowemu czarowi swych francuskich kolegów. W przemyśle artystycznym, odgrywającym podczas rolę ogromną, nie miała Francja rywala. Tylko Anglja zachowała w tej epoce swą „splendid isolation”, rozwijając odrębną zupełnie sztukę wykwintnych portrecistów z Reynoldsem i Gainsborough na czele i na wskroś realistycznych pejzażystów, oraz wytwarzając własne formy w zdobnictwie, zwłaszcza zaś w meblarstwie.

Rococo. Pani de Pompadour była gorącą zwolenniczką stylu, nazwanego pieśczośliwym i kokieteryjnym mianem rokoka; dla niej to Oppenrod i Meissonier komponowali owe cacka meblowe, które zdały się unosić w powietrzu, przewyciężając prawo ciężenia, tak dalece wszelkie zasady statyki architektonicznej zamaskowane w nich były kapryśną płataniną wygiętych płaszczyzn i falujących, a ruchliwych linii, oraz obfitością kwiatowych i muszelkowych ornamentów, rzucanych od niechcienia, z wyraźną niechęcią do spokoju i symetrii.

Ci ludzie, tonący w zbytku, użyciu i czarującej rozpuście, nie byli zresztą bez serca. Diderot miał, co prawda, możność rozmyślać do woli nad prawdą i pięknem w przymusowej samotności swego więzienia, Rousseau tułał się po świecie z miejsca na miejsce przed prześladowaniami władz, a dzieła ich wyklinano i palono na placach publicznych ręką kata; ale idee ich były modne, a tkliwe wzruszenie nad prostotą sielskiego życia dodawało wdzięku konwersacji. Zręczny *Francois Boucher* (1704 — 1770) czynił w sztuce zadość tym potrzebom czułego serca, tworząc ku ozdobie salonów sielankowe *panneaux*, gdzie przy szmerze strumyka młodzi pasterze stroją zaloty do uroczych pasterek w lekkim dezabilu, a na szmaragdowych łą-

kach pasą się śnieżne baranki z niebieskimi na szyi kokardkami. (ryc. 1).

Pan Diderot nie pochwalał tej miłej dworowi sztuki, a oceniając jej barwność, różnorodność i bogactwo, zarzucał jej brak prawdy. Krytyka wielkiego encyklopedysty, w zastosowaniu do całej sztuki rokokowej, nie była zresztą sprawiedliwa. Prawdą jest, że władca absolutny w dziedzinie piękna, Boucher, z niejaką nonszalancją sprawował swą wesołą dyktaturę, w pośpiechu pracy zbyt często zastępując naturę modnym konwenansem. Obok niego jednak tworzył czarujący jego uczeń Honoré Fragonard (1732 — 1806), pod pozorami zalotnej zmysłowości kryjący głębokie poczucie natury i doskonałe studjum efektów świetlnych, całe zaś malarstwo rokokowe, ród swój wywodzące od Watteau, wzbogaciło sztukę tak świetnym zrozumieniem pejzażu, zwłaszcza zaś efektów powietrza i światła, oraz stosunku człowieka do krajobrazu, że aż do czasu impresjonistów nie zdobyła się sztuka francuska na nic lepszego w tym kierunku.

Sentymentalizm. Ale ocena Diderota dotyczyła raczej treści niż formy. To też opinie publiczności, sprzecznie ze zdaniem Diderota w stosunku do Bouchera, schodziły się zato z jego poglądami we wspólnych zachwytach nad sentymentalną sztuką J. B. Greuze'a (1725 — 1805). Diderot widział w niej hołd, oddany prostaczemu cnotce, oraz rzewność niewinnych uczuć, przede wszystkim zaś pokrewieństwo z własnymi dramatami mieszczańskimi; ludzie światowi, pochwalając cnotliwość dążeń i tkliwość uczucia w dydaktycznych obrazach Greuze'a — któż bowiem zapoznaje wartość cnoty i niewinności — cenili zwłaszcza owe popularne do dzisiaj jego niewiniątka, którym, kryjąca się poza pozorami sentymentu i naiwności, zmysłowość dodaje nawet pieprzyku. To też Greuze ceniony był bodaj, że wyżej, niż jeden z naj-

światniejszych realistów i największych malarzy francuskich, J. B. S i m é o n *Chardin* (1699 — 1779), który też same tematy małomieszczańskie odtwarzał z powagą, przypominającą realistyczne tradycje szkoły Le Nain'ów.

Teatralni małomieszczenie Greuza, nie mający nic wspólnego z rzeczywistością, wydają się nam dzisiaj śmieszni; sztuczność ich nie ustępowała jednak bynajmniej idealnej koncepcji wieśniaka, przeświecającej poprzez rozmyślania Jana Jakóba Rousseau, i na równi z marzeniami genewskiego filozofa wzruszała serca tkliwych pań i marzycielskich kawalerów. Śród skomplikowanego aparatu dworskiego życia tem lepiej ocenić można szczęście ubóstwa i poczciwej cnoty.

A jednak w gruncie rzeczy cały ten sentymentalizm, wszystkie te maskaradowe sielanki Bouchera i teatralne ckliwości Greuze'a były naprawdę szczerym wyrazem tęsknot za prostotą, pierwotnością, naiwnością uczuć, zwiastując koniec *ancien régime'u*. Świat żyjący w oszołomieniu zabaw i rozpusty, czuł w głębi duszy bardzo dobrze, że ten stan długo trwać nie zdoła, że kultura doszła do ostatecznych granic przerafinowania i że niema już przed sobą dróg dalszego rozwoju. Każdy czuł zbliżające się fale potopu, prosząc tylko Boga, żeby katastrofa przyszła po nim.

Początki klasycyzmu. Czuli to również i artyści, że styl rokokowy, służący owemu życiu i będący plastycznym jego wyrazem, stoi na ostatecznej granicy możliwości rozwojowych; że dążenie do różnorodności, ruchu, bogactwa, malowniczości, stanowiące podstawę przekształceń od czasów Odrodzenia po przez sztukę barokową, doszło w rokoku do form paradoksalnych. Czuli to przede wszystkim architektura. Zasada stylu, opartego na przewyciężeniu statyki i symetrii, oraz na zastąpieniu konstrukcji ornamentem, stanowiącym cel, a nie środek, zbyt była

męczącą dla oka i umysłu, by mogła być czemś więcej, niż krótkotrwałym kaprysem. Rokoko budziło reakcję z powodu męczącego niepokoju swych form o wiele wcześniej, niż budzić zaczęło krytykę, jako wyraz stylistyczny nienawistnej kultury.

To też reakcja ta zaznacza się wyraźnie jeszcze w pełni ancien régime'u, mianowicie w połowie wieku XVIII; w zdobnictwie i meblarstwie, które w owych czasach odgrywa rolę pierwszorzędną, następuje na razie powrót do spokojniejszych i logiczniejszych form, przypominających epokę poprzednią, czyli t. zw. styl Regencji. Wkrótce jednak zachodzi we wszystkich dziedzinach piękna zwrot ku sztuce rzymskiej i greckiej, przybierający po pewnym czasie kształty najczystszeo klasycyzmu. Klasycyzm ten nazywany bywa zazwyczaj stylem Ludwika XVI; w gruncie rzeczy przy wstępowaniu na tron ostatniego króla Francji z bożej łaski, t. j. w roku 1774, styl ten przebiez już zdołał połowę swej drogi rozwojowej.

Wszystko złożyło się na to zwycięstwo klasycyzmu. Racjonalizm pokolenia, całkowicie pozbawionego wiary, znajdował w antyku ową niezachwianą logikę form, której nie dorównała sztuka w żadnej innej epoce. Ogólna w gruncie rzeczy pogarda dla istniejącego ustroju społecznego, zwykłym trybem zwracająca się tęsknie ku dawnym, lepszym czasom, widziała w republikańskim Rzymie i surowej Sparcie wzór najwyższych cnot obywatelskich.

Sam nawet Rousseau, wyczerpawszy zapas budujących przykładów z obyczajów murzyńskich i z życia chłopca, który pracuje na świeżem powietrzu, nigdy nie choruje i dziatwę swą wychowuje w stanie, blizkim natury, sam nawet Jan Jakób chętnie cytuje Regulusów i Katonów, jako wzory dla zepsuteo współczesnego pokolenia. Społeczeństwo, w szaleńczej lekkomyślności pędzące ku niechybnej katastro-

fie, pielęgnuje jednak w duszy fatamorganę wielkich zasad życia w kształcie idealizowanej wizji świata antycznego.

Przy takim stanie umysłów odkopanie w roku 1738 pierwszych zabytków architektonicznych Herkulanum, oraz natrafienie w dziesięć lat później na ślady Stabji i Pompei, staje się odkryciem epokowym w całym tego słowa znaczeniu. Zapas nowych motywów dekoracyjnych witany jest entuzjastycznie przez artystów, od dawna daremnie wysilających się na nowe kombinacje stylizowanych muszli i pierzastych esownic. Architektura czerpie nowe wiadomości i motywy w odkopanej herkulańskiej świątyni Jowisza. Ktokolwiek piastuje w duszy miłość dla sztuki i tęsknotę za jej wielkością, zwraca się z zapałem ku studjowaniu antyku. W roku 1752 wychodzi I-szy tom „Recueil d'antiquités” Caylusa. W roku 1775 wydaje Winkelmann swe „Gedanken über Nachahmung griechischer Werke”, a w dziesięć lat później „Geschichte der kunst des Altertums” — stanowiącą epokę w studjach nad antykiem i po raz pierwszy systematyzującą chaotyczne dotąd wiadomości o sztuce greków i rzymian. Około tegoż czasu Stuart i Revett ogłaszają rezultaty swych badań, dokonanych w Grecji, budząc gorący zachwyt dla tej sztuki, łączącej prostotę i piękno w najdoskonalszą całość, na jaką zdobył się duch ludzki. W roku 1766 ukazuje się „Laokoon” Lessinga. W roku 1786 Quatremère de Quincy zaczyna wydawać swój „Dictionnaire d'architecture”. Piranesi sztychuje pomniki Rzymu. Sztuka żyje całą tą atmosferą klasycznego piękna, tak różną od rokokowej groteski i tak świetnie odpowiadającą tęsknotom do prostoty i wielkości.

Ten zwrot archaistyczno-klasyczny nie był zresztą tak gwałtowny, jakby się to na pozór zdawało. Rozsądzanie formy i kompozycji, charakteryzujące sztukę

baroku w stosunku do Odrodzenia, od dawna już wywoływało odruchy reakcji, której najwcześniejszym bodaj w malarstwie objawem był eklektyzm szkoły bolońskiej. Reakcja ta za panowania Ludwika XIV przyjmuje nawet we Francji kierunek wyraźnie klasycystyczny, a wyrazicielami jego są w architekturze Perrault i Blondel, w malarstwie zaś — Nicolas Poussin (1594 — 1665). W r. 1666 ufundowana zostaje nagroda, zwana „prix de Rome”, która zwycięscy w konkursie akademickim dają prawo studjowania w Rzymie na koszt rządu. Ów prąd klasyczny przygasa, co prawda, za regencji i Ludwika XV, nie znika jednak całkowicie; we Francji opanowuje on Akademię, otwierającą podwoje dla tych tylko, którzy wykazali się kompozycją na temat klasyczny. Kompozycje takie mają za sobą zarówno lekkomyślny Boucher, jak radosny Fragonard i sentymentalny Greuze; prace te są zresztą klasyczne jedynie z treści; forma ich pozostaje mniej, lub bardziej rokokowa.

Prąd archaistyczny charakteryzuje całą wogóle sztukę w drugiej połowie w. XVIII, przybierając jednak w różnych krajach i u różnych artystów odmienne kształty, z pośród których typ klasyczny zwycięża w końcu całkowicie. We Włoszech tedy Giovanni Battista Tiepolo (1737 — 1770) marzy o wskrzeszeniu wielkich tradycji szkoły weneckiej, zaś Pompeo Battoni (1708 — 1787) pierwszy głosi zasady klasycyzmu. W Hiszpanji Cano i jego bliscy usiłują powrócić do koncepcji Murilla. W Niemczech istnieje z jednej strony dążność do naśladowania pełnego baroku, a zwłaszcza wielkiego mistrza barokowego, Rembrandta; przedstawicielem głównym tej szkoły rembrandtystów jest Ch. W. E. Dietrich (1712 — 1774). Z drugiej strony powstaje tu pod wpływem Winckelmannna dosyć określony kierunek klasyczny, którego wyrazicielem jest Antoni Rafael Mengs

(1712 — 1779), eklektyk, starający się połączyć w jedno: idealne piękno antyku, wdzięk Correggia i koloryt Tycjana, przedewszystkiem jednak przejęty harmonją kompozycyjną Rafaela, którą usiłuje przyswoić sobie tak, że przybrał za swoje imię wielkiego urbińczyka. Jak widzimy, domniemany ten klasycyzm jest w gruncie rzeczy jednym z owych sosów eklektycznych, w których utonęła swego czasu szkoła bolońska. Wyraźny już wreszcie klasycyzm, oparty na antyku i na uproszczeniu stylistycznym, odnajdujemy w sztuce *Joseph Viena* - ojca (1716 — 1809), słabego zresztą malarza, który był jednak nauczycielem *David*.

David. Cały ten klasycyzm malarski był jednak na razie tylko wyrazem tęsknot i usiłowań. Klasycyzm architektury i dekoracji, datujący we Francji od połowy wieku XVIII, nie miał początkowo odpowiednika w malarstwie, które z upodobaniem obracając się w sferze tematów antycznych, pozostawało jednak z ducha i ze stylu sztuką rokokową. Tęsknoty klasyczne spełnić miał w tej dziedzinie dopiero *Jean Louis David* (1748 — 1825). On pierwszy wprowadził do malarstwa owe formy potężne, męskie, po rzeźbiarsku twarde, w których pokolenie Wielkiej Rewolucji i wojen napoleońskich znalazło wyraz plastyczny swej duchowości i od których rozpoczyna się nowa epoka sztuki.

Ironja losu sprawiła, że ten artysta, mający z czasem zadać sztuce rokokowej cios śmiertelny, pierwsze nauki pobierał u swego wuja, *Bouchera*, który jednak polecił wkrótce siostrzeńca opiece i względem *Viena*. Pierwsze lata nauki nie były szczęśliwe. *David* trzykrotnie, w latach 1771, 2 i 3 ubiegał się o „prix de Rome” i trzykrotnie przepadał.

Dowcipny, a sceptyczny *Boucher*, żegnając przed wyjazdem uczniów swoich, dostępujących tego zaszczytu, zwykł był dawać im na drogę jedną tylko nau-

kę, kwoli ostudzeniu nadmiernych młodzieńczych zapalów. „Jeżeli będziesz brał do serca wszystkie te pompatyczne głupstwa greckie i rzymskie“, mawiał czarujący autor pięciu tysięcy alegorii mitologicznych i tyluż sielanek, „to wierz mi, kochanku, że jesteś zgubiony“. Poważny siostrzeniec inaczej jednak od lekkomyślnego wujaszka zapatrywał się na sztukę antyczną. Utraciwszy tedy nadzieję dotarcia do źródeł antycznego piękna, nieszczęsny kandydat na stypendystę postanowił przez zagłodzenie odebrać sobie życie, które bez nadziei ujrzenia Rzymu utraciło dlań wszelki powab. Został jednak uratowany, a rozpacz ta zmiękczyła snadź serce ówczesnych augurów sztuki, którzy w roku następnym przyznali wreszcie wytrwałemu konkurentowi upragnioną nagrodę i w r. 1775 David udał się do Rzymu, gdzie przepędził za pierwszym razem lat pięć.

Trafne mieli przecucie starzy majstrowie epoki rokokowej, czyniąc ambitnemu młodzieńcowi owe wstręty, które go do takiej doprowadziły rozpacz: Dawid położyć miał koniec ich panowaniu w sztuce. Już Belizarjusz, wykonany pod koniec pobytu w Rzymie, uzyskał artyście miejsce w Akademji, oraz tytuł nadwornego malarza. Wkrótce potem udał się David powtórnie do Wiecznego Miasta, gdzie na zamówienie Ludwika XVI wykonał w r. 1784 swą Przysięgę Horacjuszów, następnego roku wystawioną w Paryżu, (ryc. 2).

W ten sposób dokonał się w sztuce pierwszy z owych przewrotów, które odtąd powtarzać się miały perjodycznie co lat kilkadziesiąt.

Przewrót był istotnie gruntowny. Malarstwo rokokowe było przede wszystkim wdziękiem, lekkością, pieśczołą jasnych i radosnych barw; było kapryśną arabeską, krzyżujących się, asymetrycznych form i linii, którym tylko olbrzymia kultura artystyczna

nadać umiała jedność kompozycyjną; była zbiorem afektowanych i kokieteryjnych gestów, niedomówionych jakby i nacechowanych kobiecą miękkością. (ryc. 1). Sztuka dawniejszych klasycystów wraz z Mengsem, a nawet z Vienem, wprowadziła do tego czarownego kaprysu pewien ład kompozycyjny, nieco więcej prostoty, ponadto pewne akcesorja — pozostając jednak ciągle w sferze wdzięcznych form i niedokończonych gestów. I oto w tem otoczeniu zjawiał się teraz obraz, (ryc. 2) w którym z głębin ponurego, ciemnego tonu, na tle prostych kolumn doryckich i arkad bez śladu ornamentu, wyłania się szereg postaci w surowym, geometrycznym niemal rytmie, z geometryczną również jasnością rozbitych na trzy grupy. Trzy skrzyżowane miecze, stanowiące środkowy punkt i kompozycyjny węzeł obrazu, podkreślają tę geometryczną prostoliniowość, jako zasadę koncepcji. Każdy gest, każda linja i każda barwa jest tu wyrazem surowej powagi i męskiej dobitności. Wszystko jest grozą, nateżeniem i tragicznym napięciem w stylu Corneille'a.

Obraz ten, pomimo genialnych zalet kompozycji, jest dla nas dzisiaj już tylko pierwowzorem wszystkich owych Leonidasów, Achillów i Brutusów, którzy na długie, długie lata stać się mieli najbardziej wytartym komunałem sztuki. Dla owych jednak czasów był początkiem nowej estetyki.

Kompozycje klasyczne Davida, zbanalizowane do cna przez długi szereg naśladowców, mniejszą mają dziś dla nas wartość, niż liczne jego portrety. David był z instyktu raczej realistą, teorytycznie niejako naginającym się do kanonu sztuki klasycznej. świadczą o tem obrazy, wykonane bez teoretycznej premedytacji, pod pierwszym wrażeniem, takie, jak Zabójstwo Lepelletiera, genialna Śmierć Marata, lub bliżej nas obchodzący

Stanisław Potocki na koniu. W portretach jego realizm ten, wiążąc się z klasyczną prostotą i wytwornością stylu, tworzy całość pierwszorzędnej wartości artystycznej. Żaden z licznych portrecistów-klasyków nie doszedł w tej dziedzinie do podobnej monumentalnej powagi, odrzucającej wszelki ornament i wszelkie zbędne efekty. Postać ludzka jest u Davida nieledwie masą architektoniczną, działającą, dzięki nieposzlakowanemu ustosunkowaniu części, na podobieństwo architektury doryckiej. Obok niego Ingres nawet wydaje się zwichrzony i barokowy. (por. ryc. 3 i 4).

Najpopularniejszym i typowym dziełem Davida z tego zakresu jest znany powszechnie portret pani Recamier. Kompozycje Davida i jego portrety nie wyczerpują jednak działalności jego i znaczenia. Podczas rewolucji i przez długi jeszcze czas potem był on w zakresie sztuki i piękna istotnym dyktatorem. Jedynie wpływ Matejki da się u nas porównać z tem władztwem absolutnem artysty, przy czem jednak oddziaływał Matejko jedynie na malarstwo, podczas, gdy władza Davida rozciąga się na wszystkie niemal dziedziny piękna. Według jego projektów organizowane są owe słynne rewolucyjne święta Rozumu i Istoty najwyższej, a później — teatralne uroczystości napoleońskie; radzą się z nim fabrykanci mebli przy wyrobie swych drobnych arcydzieł; według jego nakazu i gustu szyją krawcy owe cuda lekkości i prostoty, wzorowane na Grecji i Rzymie, w których zresztą pod pozorem antycznej prostoty występuje cała swoboda obyczajów okresu rewolucyjnego. Grecja, Rzym i Etrurja opanowują sztukę, meble, stroje, biżuterję, a ruchem tym kieruje David. Zjawiają się łóżka à la grecque, fotele à l'etrusque, panowie noszą uczesania à la Titus i à la Brutus. Ponieważ zaś Francja, pomimo rewolucji i nienawistnych rządów

„Buonapartego“, pozostaje wyrocznią w dziedzinie piękna i mody, przeto władza ta rozciąga się na świat cały. Na tronie Burbonów zasiadający kondotjer korsykański o profilu z rzymskich medali wskrzesza rzymskie marzenie o władztwie świata. W cesarstwie piękna władający David tworzy odpowiednik artystyczny tego cezaryzmu, narzucając światu greckorzzymski ideał piękna. Ten Napoleon sztuki rządu swoje sprawuje z tyrańską surowością, a zgrzybiały Greuze w nędzy swej napróżno żebrze u niego o zamówienia państwowe; dyktator sztuki, ma względy dla jednego tylko Fragonarda, wspomagając w miarę możliwości ostatniego, a tak świetnego przedstawiciela radosnej sztuki rokokowej. Jest to jeden z licznych dowodów, jak jasny sąd o sztuce posiadał tak pozornie jednostronny autor „Horacjuszów“.

Uczniowie Davida i Prud'hon. Siłą rzeczy wpływ Davida najsilniejszy był we Francji, gdzie rzymski jego klasycyzm znajdował podłoże zarówno w charakterze kulturalnym narodu, jak i w cezaryzmie Napoleona. Całe niemal następne pokolenie żyje tu spadkiem po autorze Horacjuszów. Spadek ten staje się podstawą malarstwa akademickiego, które zresztą skłania się coraz bardziej ku ckliwości i sentementalizmowi, w miarę tego, jak zapada w przeszłość epeopea walk napoleońskich.

Ze współczesnych jeden tylko *Pierre Prud'hon* (1758 — 1823) tworzy własną swą odmianę klasycyzmu, bliższą nieco włoskiego Odrodzenia, zwłaszcza Lionarda, a której zmysłowy wdzięk wiąże się jeszcze z lekka z rokokiem.

Z pośród uczniów Davida najwybitniejsi są: Gérard, Girodet, Gros, Guérin i Ingres. Większość przez długie lata powtarza w ckliwych odmianach męskie formy mistrza, a dobrotliwy Ludwik XVIII obdarza tych epigonów tytułami baronowskimi, słusznie ce-

niąc na równi z bohaterstwem podobnie wytrwała wierność ideałom przeszłości.

Na szczęście obok wielkich kompozycji o wiadomych z góry tematach i formach malarze ci tworzą i inne jeszcze dzieła. Baron François Gérard (1770 — 1837) jest autorem 250 świetnych portretów, między innymi znanej u nas Ordynatowej Zamoyskiej z dziećmi: Antoine Jean Gros (1771 — 1835), również baron, który po banicji Davida stanął na czele jego szkoły, ma za sobą szereg obrazów, wcześniejszych, ilustrujących wojny napoleońskie: obrazy te są właściwym załączkiem romantyzmu francuskiego. Poważniejsze znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki ma z pośród uczniów Davida jeden tylko Ingres; twórczość jego należy już jednak prawie całkowicie do następnego okresu sztuki.

Klasycyzm w Niemczech. Nie było kraju, który nie oddałby w swoim czasie hołdu owej sztuce poważnej, surowej, zimnej, posługującej się komunałem tematu antycznego lub (rzadziej) biblijnego, formą przypominającą kolorowane płaskorzeźby, oraz tłem, w którym krajobraz zastąpiony jest przez klasyczną architekturę, lub gładką ścianę. W Niemczech, których sztuka bliżej nas obchodzi z powodu wpływów monachijskich, wiedeńskich i düsseldorfskich na nasze malarstwo wieku ubiegłego — w Niemczech przedstawicielami ścisłego tego klasycyzmu są *Wächter* (1762 — 1852), (który zresztą poczęści naśladuje Michała Anioła), oraz *Schick* (1779 — 1812), uczeń Davida; jednakże najartystyczniejszy wyraz znalazło niemieckie malarstwo klasyczne w twórczości Angeliki *Kaufmann* (1741 — 1807), której wdzięk, przypominający jeszcze sztukę rokokową i efektowny światłocień, wzorowany na późniejszym nieco Odrodzeniu, posiada pokrewieństwo ze sztuką Prud'hona.

Sztandarowy klasycyzm nie przeniknął jednak nigdzie poza Francją do dusz i umysłów, pozostając zawsze sztuką urzędową; popularność zdobyły sobie dopiero jego różne odmiany miejscowe, złagodzone i odpowiadające duchowi danego narodu. Należą one przeważnie do następnego już okresu sztuki.

Klasycyzm ze stanowiska rozwojowego. Rozpatrywaliśmy dotychczas klasycyzm z punktu widzenia współczesnych mu prądów umysłowych, duchowych i politycznych. Zastanówmy się nad nim na chwilę ze stanowiska dzisiejszych pojęć o sztuce. Ujęty w ten sposób, jest klasycyzm początków wieku XIX najtypowszym archaizmem, załącznikiem owych archaizacji, które, powtarzając się później przez cały wiek XIX i aż do chwili obecnej, w swym pochodzie retrospektywnym doszły wreszcie do najdalej posuniętego prymitywizmu.

Okresy archaizacji spotykamy w sztuce kilkakrotnie, a są one zawsze i nieodmiennie objawem kultur przerafinowanych i znajdujących się na pograniczu upadku. Podłoże ich psychologiczne tłumaczy się w ten sposób samo przez się. Epoka artystyczna, trwająca od początków Renesansu aż do drugiej połowy wieku XVIII, nie zna archaizacji prawie zupełnie — jeżeli nie uważać za archaizację samych właśnie reminiscencji klasycznych Odrodzenia. Linja rozwojowa od pierwszych przebłysków Odrodzenia aż do Rokoka jest logicznym zupełnie rozwojem od linearyzmu do malowniczości, od prostoty do najdalej posuniętego bogactwa, rozsadzającego logikę form, i artyści całego tego okresu, pomijając nieliczne odchylenia, zapatrzeni są stale w przyszłość, są nowatorami. Klasycyzm Davida po raz pierwszy odrzuca wszystkie dwuchsetletnie z górą zdobycze baroku i jego rokokowej odmiany, nawracając do formy i kompozycji, która prostotą swą odpowiada wieko-

wi XVI, treścią zaś sięga w głębiny przeszłości antycznej. Archaizm Davida nie wynikał z potrzeb czyisto malarskich, jak o tem bowiem wzmiankowałem powyżej i jak postaram się wykazać za chwilę, rokoko, przerafinowane do ostatnich granic możliwości pod względem artystycznym, zawierało jednak pod względem ściśle malarskim szereg pierwiastków, nadających się do dalszego rozwoju. Z tem wszystkiem był klasycyzm wyrazem potrzeb duchowych owego pokolenia, tem samem więc był koniecznością.

POWRÓT DO BAROKU I REALIZM.

Jak to było kilkakrotnie powiedziane, klasycyzm, pomimo wyraźnej swej przewagi, nie wyczerpuje jednak bynajmniej sztuki rozpatrywanego okresu. Przedewszystkiem tedy, jeżeli o treść uczuciową chodzi, rozwija się w tym czasie ów sentymentalizm, z którego objawami spotykaliśmy się już w połowie XVIII stulecia, który nadaje piętno klasycyzmowi uczniów Davida, zwłaszcza Gérarda i który najbujniej pełni się oczywiście w Niemczech; przejawem tego kierunku, godnym uwagi, jest tam malarstwo krajobrazowe z *K. D. Friedrichem* (1774—1840) na czele.

Z punktu widzenia formy odróżniamy w sztuce ówczesnej poza klasycyzmem dwa główne prądy, oba związane z koncepcją barokową. Jeden z nich jest nawrotem do poważniejszych i spokojniejszych kształtów pełnego baroku; jest to tedy prąd archaistyczny również, aczkolwiek mniej radykalnie archaistyczny, niż klasycyzm. Drugi z tych prądów, wyraźnie nowatorski, stanowi dalszy ciąg rokokowej odmiany baroku, ale która trwa w dalszym ciągu, jako koncepcja czysto malarska.

Goya. Śród artystów, którzy w okresie tym pozostali obcy klasycyzmowi, opierając się na sztuce

barokowej w jej wcześniejszych lub późniejszych formach, najbardziej złożonem i najgłębszem zjawiskiem jest hiszpan. Francisco José de Goya y Lucientes (1746 — 1826), poprzednik impresjonizmu w swoich, z ducha rokokowego poczętych, obrazach, jednocześnie pierwszy właściwy romantyk w malarstwie, a w którym nawet i ekspresjonizm dzisiaj uznaćby mógł jednego ze swych przodków. (ryc. 6). Sztuka wieku XIX zawdzięcza mu nie mniej może, niż Davidowi, jakkolwiek oddziaływanie jego geniuszu objawiać się ma znacznie później.

Goya sam siebie nazywa uczniem Velazqueza, Rembrandta i natury. Pomijając tego ostatniego mistrza, którego działalność pedagogiczna zbyt jest wszechstronna, zaś chronologia zbyt nieokreślona, słyszymy tu powoływanie się na dwóch największych realistów kwitnącego baroku. Istotnie potężne kontrasty światłocienia, olbrzymi rozpęd faktury, dramatyczność wreszcie malarstwa Goyi — przypominają raczej Rembrandta, niż wykwintne cacka rokokowe. Z drugiej strony bezlitosny realizm jego portretów, z ściągniętą hiszpańską pasją podkreślający brzydotę i degenerację typu ludzkiego, ma niewątpliwe pokrewieństwo ze sztuką Velazqueza. Goya jest jednak poza tem wszystkiem synem epoki rokokowej — i w tym duchu poczęte jego obrazy zdumiewają niekiedy śmiałością efektów świetlnych, na jakie nie poważał się nikt przed impresjonizmem. Typowem tego rodzaju dziełem jest jego *Parasolka*.

Nazwałem Goyę przed chwilą synem epoki rokokowej; maluje on rzeczywiście w pierwszym okresie swej twórczości tak miłe sztuce rokokowej tematy huśtawek, wycieczek wiejskich i miłosnych przechadzek; lubi rokokowe wielkie tła krajobrazowe, gdzie wśród potężnych drzew parku snują się malenkie i barwne figurki ludzkie; doprowadza do impresjoni-

stycznej ścisłości rokokową urozmaiconą grę światłocienia, pełną kaprysów i przypadkowości; jednakże w tych obrazach, tak wyraźnie hołdujących duchowi epoki, a zarazem tak dobitnie zwiastujących impresjonizm, brak zupełnie owej lekkości, dowcipu i zmysłowego czarunku, charakterystycznego dla sztuki rokoka, jest natomiast jakiś niesamowity, a groteskowy zarazem nastrój, nadający tym zabawom charakter maskarady widm, a z rozbawionych postaci ludzkich czyniący jakieś piekielne materializacje uchodźców z pod gilotyny, zjawy napoły już z innego świata. Zdziwiająca jest, że ten nastrój makabryczny istnieje nawet w dziełach, poprzedzających Rewolucję.

To też podczas wojen napoleońskich jest artysta w swoim żywiole; z ekspresjonistyczną prawdziwie pasją odtwarza *O k r o p n o ś c i w o j n y*, „Desastres de la guerra“, zarówno w obrazach, jak i w sztychach (ryc. 6). Występuje w nich teraz Goya jako realista, nie znający ustępstw na rzecz wdzięku i harmonji, odrzucający bezwzględnie całą wyrafinowaną wiedzę kompozycyjną rokoka i stylizujący rzeczywistość jedynie w kierunku nastroju i wyrazu, a operujący jednocześnie czysto barokowymi kontrastami.

Ten barokowy sposób ujęcia, znamionujący również serję akwafort p. t. *Tauromanchja, Walki byków*, ukazuje się w całej pełni w dwóch innych serjach jego sztychów; w najwcześniejszych *K a p r y w i a c h*, „*Proverbios*“. Te najdziwaczniejsze wizje nieokiełznanej wyobraźni dałyby się porównać z potwornymi fantazjami Hieronima Boscha, gdyby szalony rozpęd rysunku, gwałtowne kontrasty światła i cieni, charakter wreszcie wizjonerstwa nie przywołały mimo woli na usta słowa: romantyzm. Romantyzm ten — podobnie, jak sztuka Delacroix i Matejki, szuka wzorów w sztuce barokowej.



Portreciści i pejzażyści angielscy.
Śród artystów, powracających do form pełnego baroku, większe od Goyi uznanie pozyskali swego czasu, poza Tiepołem i jego szkołą, portreciści angielscy, począwszy od *Reynoldsa i Gainsborough*, których twórczość należy jeszcze do okresu rokokowego, aż do licznych artystów, działających już w w. XIX, jak *Lawrence, Hoppner* i inni. Jak łatwo się domyśleć, twórczość ich opiera się przede wszystkim na wzorach Van Dycka, który pozostał w Anglii na zawsze ideałem portrecisty. Nie był jednak bez wpływu na tych artystów również i Rembrandt, którego kult, jakieśmy widzieli, jest jednym ze znamion sztuki na przełomie wieku XVIII i XIX i którego ujęcie malarskie oddziało przede wszystkim na Reynoldsa.

Od portrecistów tych jednak większe znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki mieli pejzażyści angielscy owego okresu, rozwijający w dalszym ciągu to nowe zupełnie zrozumienie krajobrazu, pochodzące od *Watteau*, które było jedną z cech znamienych rokoka, a które polegało na doskonałym studjum efektów powietrznych i świetlnych, na jasnym, prześwietlonym kolorycie, na właściwym wreszcie ustosunkowaniu wielkości człowieka do pejzażowego otoczenia. Przedstawicielami tej sztuki, dalekiej od kultu greków i rzymian, a tak potężnie oddziałać mającej na dalsze losy malarstwa, są w Anglii: *John Constable* (1776 — 1837), *William Turner* (1775 — 1851) i *Richard Bonington* (1801 — 1828).

Już w krajobrazach *Constable'a*, których typ wiąże się stylistycznie ze sztuką *Jakóba Ruysdaela*, spotykamy niekiedy studjum światła i powietrza, pojęte w sposób zupełnie nowożytny; poszukiwania te stają się w twórczości *Turnera* zagadnieniem tak decydującem i znajdują rozwiązanie tak świetne, że artystę tego uważać należy bezwarunkowo za twórcę kierun-

ku, który otrzymać miał z czasem nazwę impresjonizmu (ryc. 5).

Pierwsze krajobrazy Turnera, te, które ugruntowały jego sławę i zdobyły mu stanowisko profesorskie, należą do rodzaju t. zw. historycznych, to znaczy takich, które zawdzięczają tytuł swój i rację artystycznego istnienia wplecionym do nich postaciom ludzkim, zaczerpniętym z dziejów, i to o ile możności jak najbardziej starożytnych.

Z czasem jednak, ufny w potęgę swej sławy, odważył się Turner przejść do wzgardzonego podówczas malarstwa czysto krajobrazowego, w którym ulubione mu zdawna efekty światła i powietrza stają się jedynym zagadnieniem. Współcześni nie pochwalali tych ekstrawagancji, poniżających godność sztuki, przyznawali im jednak genialne zalety kolorytu — i fantazji; nie zastanawiano się wówczas nad tem, że to rozwianie konturów, ta „linja powietrzna“, to wykluczenie barw lokalnych oparte jest na najsubtelniejszej obserwacji; uważano je poprostu za kaprys wyobraźni malarskiej.

Turner był pierwszym malarzem, na szerszą skalę posługującym się tak zwaną fakturą dywizjonistyczną, która stanowiła jedną z podstaw impresjonizmu i o której będzie mowa w rozdziale, poświęconym tej sztuce. Jego studja światła, powietrza i refleksów, będąc dalszym ciągiem efektów Watteau i Fragonarda, pod względem śmiałości przewyższają nieraz prace szkoły impresjonistycznej z wcześniejszego okresu, a ich niebywała wytworność kolorystyczna podnosi je do rzędu arcydzieł. Turner był pozatem pierwszym artystą, który wrażenie subiektywne postawił wyraźnie i świadomie na miejscu obiektywnej prawdy realistycznej, i na tem głównie polega jego oryginalność. Do niego to należy słynne owo powiedzenie: maluję nie to, co wiem o przedmiocie, ale tak,

jak go widzę. Zasada impresjonizmu jest tedy właściwie wynalazkiem Turnera, a pośredni jego wpływ zdecydował z czasem o kierunku poszukiwań Moneta. Też same pierwiastki impresjonistyczne, z silniejszemi tylko reminiscencjami rokoka, znajdujemy w obrazach Boningtona, zmarłego w 27-ym roku życia.

Tak więc wśród splotu zjawisk artystycznych owego okresu odróżniliśmy przede wszystkim dominujący archaizm klasyczny, ugruntowany przez Davida. Obok tego przeważającego prądu istnieją jednak w tym czasie wybitne również usiłowania oparcia się na koncepcji barokowej. Idą one w dwóch kierunkach; pierwszy powraca od przerafinowanych form rokokowych do prostszych i tęższych kształtów pełnego baroku; drugi, nawskroś nowatorski, rozwijając pierwiastki malarskie rokoka, toruje drogę mającemu przyjść impresjonizmowi.

POLSKA.

Również i malarstwo polskie w końcu w. XVIII i początkach XIX nie ma charakteru jednolitości stylistycznej, którą znajdujemy w budownictwie ówczesnem. Klasycyzm, który poza Francją najwcześniej zaznaczył się w architekturze polskiej i rosyjskiej i którego początek bez większej nieściłości połączyć się da z datą wstąpienia na tron Stanisława Augusta, klasycyzm ten wyraża się początkowo w malarstwie przeważnie treścią, jeżeli wyłączyć sztukę ściśle ornamentacyjną, która obficie czerpie z motywów pompejańskich; właściwa forma klasyczna ukazuje się tu dopiero w pierwszych dziesiątkach wieku XIX.

Bacciarelli i Norblin. Dwie wybitne indywidualności twórcze, dwaj cudzoziemcy, nadają

charakter malarstwu w epoce Stanisława Augusta. Są nim Bacciarelli i Norblin.

Marceli Bacciarelli, (1731—1818, czynny w Polsce od r. 1775), eklektyk, obdarzony ogromną łatwością w połączeniu z nieprzeciętnem i wielostronnem wykształceniem artystycznym, pomimo pewnych wpływów klasycyzmu pozostał malarzem rokokowym. W tym stylu utrzymane są zarówno jego portrety, jak wielkie kompozycje, pomimo, że obok dosyć konwencjonalnie pojętych dziejów Polski, najczęściej ukazuje się w nich Olimp klasyczny. W roku 1765 stanął Bacciarelli na czele stworzonej podówczas tak zwanej „malarni królewskiej”, która była pierwszą u nas próbą akademii sztuk pięknych. Na tem stanowisku oddał on młodszemu pokoleniu niemałe usługi, zapoznając je z tajemnicami technicznymi i z olbrzymią tradycją malarską, chylącą się już zresztą podówczas do upadku. Na dalszy jednak rozwój sztuki wpłynąć nie mógł, jako przedstawiciel zamierającego i przeżytego stylu.

Rozwój ten zawdzięcza sztuka polska wieku XIX prawie wyłącznie drugiemu z osiadłych w Polsce cudzoziemców, Norblinowi.

Wychowany na rokokowych wzorach sztuki rodzimej, wykształcony na eklektyzmie drezdeńskim Casanovy, Jan Piotr Norblin de la Gourdain (1745 — 1830, w Polsce 1772—1804) od przesubtelnych scen w typie rokokowym przechodzi do reminiscencji Rembrandta, którego rodzący się właśnie kult jest jednocześnie powrotem do prostszych i tęższych form pełnego baroku, podstawą poszukiwań realistycznych i zwiastunem mającego wkrótce zatryumfować romantyzmu. To też romantyczno-barokowe są silne kontrasty światłocienia w sztychach Norblina, zarówno, jak jego malowniczość, rozmiłowana we wschodnim nieco typie kontuszowego stroju. Echem sztuki Rembrandta

jest jego realizm, chętnie notujący malownicze krajobrazy i charakterystyczne typy z przedmieść Warszawy. To połączenie tradycji rokokowej z wpływami Rembrandta przypomina nieco Goyę, z którym Norblin nie ma poza tem oczywiście żadnej wspólności duchowej. Podobnie, jak Goya, pozostał twórcą współczesnego malarstwa polskiego obcy tak potężnym podówczas wpływom klasycyzmu.

Najwybitniejszą — i najważniejszą dla nas — zaletą Norblina jest realizm. Jemu to zawdzięcza artysta swój olbrzymi wpływ na dalsze losy sztuki polskiej. W tych nawet obrazach, w których echa rokoka zdają się być wspomnieniami opuszczonej za młodu ojczyzny, zaznacza Norblin to, co było w twórczości Watteau i Fragonarda wartością nieprzemijającą, a mianowicie — realistyczne ujęcie pejzażu. Podobnie, jak owi mistrzowie, zdobywa się tu Norblin na efekty światła i powietrza, na ustosunkowanie postaci do krajobrazu, w których widnieją już pierwsze przebliski impresjonizmu. Ta ścisłość obserwacji wyraźniej jeszcze występuje w jego akwafortowych pejzażach i typach, oraz w rysunkach, z których powstał słynny *Zbiór rozmaitych strojów polskich*, wydanych w r. 1817 w sztychach Debucourta. Z wyjątkiem poszczególnych postaci, rozsianych tu i owdzie w sztuce gotyckiej, zwłaszcza u Wita Stwosza; z wyjątkiem fragmentów u Bellotta, Konicza i Chodowieckiego, były to pierwsze wybitne obrazy Polski i polskiego życia, malowane i rysowane z natury. Ten francuz i uczeń Casanovy, sprowadzony do Polski przez Adama Czartoryskiego, ugruntował niemi polskie malarstwo i stworzył właściwą szkołę narodową. Jest to wiekopomną jego dla nas zasługą.

Realizm i reminiscencje barokowe, sentymentalizm. Całe niemal najbliższe pokolenie artystyczne wiąże się pośrednio, lub bezpośrednio

ze szkołą Norblina; przeważają w niem też pierwiastki realistyczne z lekkim odcieniem romantyzmu. Godne jest uwagi, że zdecydowanym realistą jest nawet wynarodowiony *Daniel Chodowiecki* (1726 — 1801), jakkolwiek niemieckie jego otoczenie nie dostarcza mu bynajmniej przykładu pod tym względem. Klasycyzm zjawia się u nas późno i pozostaje na zawsze kierunkiem urzędowym, chłodnym, nie wywołującym nigdy żywszego odczucia w społeczeństwie. Również sentymentalizm, tak charakterystyczny dla owej epoki, przewija się zaledwie gdzieniegdzie przez ówczesną twórczość polską.

Najbliżej Norblina z pośród jego uczniów stoi przedwcześnie zmarły *Michał Płoński* (1782 — 1812) ze swym kultem Rembrandta i zamiłowaniem do akwaforty, z romantycznymi efektami światłocienia i galerją typów. Nierównie oryginalniej rozwija się naj-słynniejszy z uczniów Norblina, *Aleksander Orłowski* (1777 — 1832), u którego pewne zacięcie romantyczne przejawia się w szerokiej, czysto impulsywnej technice bez śladu klasycznego spokoju, w reminiscencjach barokowych i odziedziczonym po Norblinie kulcie Rembrandta, oraz w zamiłowaniu do typów i motywów wschodnich. Odrębność Orłowskiego polega jednak przede wszystkim na zadziwiającym dla owych czasów realizmie, troszczącym się właściwie równie mało o prawidła poprawności klasycznej, jak i o romantyczny idealizm treści. Rysunek jego, szortki i niezgrabny, nie znający sposobów technicznych, a często niezbyt pewny środków, jest zato aż do rubaszości szczery, a spostrzegawczość, zdradzająca młodą, pierwotną naturę, ma w sobie chwilami coś z rysunków dziecka. Ta właśnie niczem nie skażona świeżość obserwacji czyni Orłowskiego jednym z poprzedników realizmu w malarstwie polskiem, zaś niekrępowany prawidła-

mi i szkołą temperament po raz pierwszy wydobywa na jaw wysoce znamienne cechy charakteru narodowego, zwłaszcza animusz wojenny, fantazję życiową i tak typowy, rubaszny nieco humor. Pod tym względem sztuka Orłowskiego, pomimo wszystkich swych poważnych braków, jest niemal, że rewelacją, w każdym zaś razie pierwszym u nas przejawem malarstwa nawskroś narodowego. Jest ona ponadto świetną ilustracją życia w epoce Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, życia, bijącego potężnym tętnem wśród bitwy, niefrasobliwej wesołości żołnierskiej i hulanki. Ta właśnie szczerłość i życiowość jest przyczyną ogromnego wpływu, wywartego przez tę sztukę na współczesne pokolenie; gromadzi się dookoła Orłowskiego całe grono towarzyszy, których nawpół dyletanckie prace są niezastąpionym obrazem życia w pierwszym trzydziestoleciu ubiegłego wieku. Zśród artystów tych wyróżniają się zwłaszcza: *Sylwester Ziełiński*, porzucający bez żalu konwencjonalną wiedzę, wyniesioną z „malarni” Bacciarellego, *Oborski*, *Sokołowski*, *Wendorff-Romanowski* inni; wielu z nich nosi poza sztuką wysokie szarże oficerskie, bije się podczas insurekcji, za Napoleona i w roku 31 i przeżywa następnie tortury moskiewskiej „zsyłki”. Sztuka tych napół dyletantów ściśle wiąże się z ich życiem.

Obraz naszego malarstwa realistycznego w tym okresie nie byłby całkowity, gdyby pominąć Michała *Stachowicza* (1768 — 1825), skromnego samouka, który całą swą wiedzę malarską zawdzięczał obserwacji otaczającego życia i który z powodu tej właśnie naiwnej szczerości jest nieocenionym ilustratorem wypadków z r. 1794 i z czasów Księstwa Warszawskiego, dostarczając poza tem obfitego materiału etnograficznego w obrazach z życia ludu krakowskiego.

Taki jest ów realizm w zaraniu doby współcze-

snej. Niema on nic wspólnego z realizmem angielskich pejzażyistów, lub z wizyjną prawdą obrazów Goya; jest wynikiem świeżego instynktu twórczego, który sztukę rozumie przede wszystkim, jako odtworzenie rzeczywistości, jest wolny od wszelkiej sztuczności i maniery i dlatego właśnie tak szczerze narodowy.

Klasycyzm. Klasycyzm owego okresu, poza mitologiami Bacciarellego i Jana Bogumiła Plełrscha (1732 — 1817) odzywa się najwcześniej w twórczości Franciszka Smuglewicza (1745 — 1807), stanowiąc tu dosyć dalekie echo teorii Winckelmanna, oraz twórczości Mengsa, a zwłaszcza Viena; z tym ostatnim ma Smuglewicz sporo podobieństwa. Jest to jednak na razie klasycyzm dosyć dąskretny. Pewne zaciecie klasyczne posiadają portrety Józefa Poszki (1767—1831), oraz Kazimierza Wojniakowskiego (1772 — 1812), u których jednakże obok klasycznego spokoju formy odczuwamy dosyć wyraźne echa rokokowej miękkości: toż samo połączenie zaędów klasycznych z reminiscencjami rokoka znajdujemy u Jana Rustema (1760 — 1835). Obydwaj podlegają poza tem wpływowi norblinowskiego romantyzmu. Właściwy davidowski klasycyzm ukazuje się u nas dopiero w wieku XIX. Pierwszym jego propagatorem teoretycznym jest Stanisław Kostka Potocki, którego dzieło pod tym tytułem „O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski“ wychodzi w 3-ch tomach w r. 1815.

Pierwszym malarzem klasycznym na miarę europejską jest Antoni Brodowski (1784 — 1832). Kształcił się on pono pod kierunkiem samego Davida, przeważnie zaś pod wodzą jego prozelity, Gérarda; twardością rysunku i męskim, surowym nastrojem przypomina jednak raczej arcykapłana szkoły, niż jego sentymentalnego następcę, a jego Aleksander I, wręczający dyplom uniwersy-

tetowi warszawskiemu, w swej rzeczowości i prostocie zbliża się do davidowskiej Koronacji Napoleona. Miarą talentu tego artysty są jednak przede wszystkim jego portrety, gdzie z typowo klasyczną prostotą i powagą łączy się doskonała obserwacja i potężny w swej zwięzłości rysunek. Antoni Brodowski jest nie tylko najświetniejszym u nas przedstawicielem klasycyzmu, ale pierwszym malarzem polskim na miarę europejską, który twórczość swą w całości poświęcił ojczyźnie.

Wielka kompozycja w stylu klasycznym nie miała u nas widoków rozwoju wobec braku dworu, któryby ją popierał. Antoni Brodowski pozostawił nie więcej nad cztery prace w tym zakresie, pierwszorzędnej zresztą — w swoim zimnym rodzaju — wartości. Pozostawili również poważniejsze dzieła kompozycyjne w typie klasycyzm Antoni Blank (1785 — 1844), Aleksander Kokular (1793—1846), Wojciech Stattler (1797—1875), Le Brun, wszyscy jednak poświęcali się przeważnie portretowi. Poważniejsze poza tem znaczenie miała pedagogiczna działalność tych klasyków, pełnych akademickiej wiedzy. Brodowski i Blank objeli katedry profesorskie w Warszawie, Stattler — w Krakowie. Całe pokolenie następne im zawdzięcza początki swego wykształcenia artystycznego. Z typowo klasyczną prostotą i powagą łączy się doskonała obserwacja i potężny w swej zwięzłości rysunek.

Portret klasyczny reprezentują w malarstwie polskim ponadto Franciszek Lampi (1783 — 1852), Józef Sonntag (1786 — 1834) i Stanisław Marszałkiewicz (1789 — 1872); dwaj ostatni poświęcili się przeważnie miniaturze portretowej. Późny klasycyzm tych artystów zbliża się raczej do wdzięcznej sztuki Ingres'a, niż do surowej prostoty Davida. Stanowią oni przejście od klasycyzmu właściwego do tak

zwanego idealizmu, o którym będzie mowa przy rozpatrywaniu okresu następnego. Tę fazę przejściową pomiędzy klasycyzmem właściwym, a powstałym zeń idealizmem, stanowi również sztuka wymienionych powyżej Kokulara i Stattlera.

Takie jest owo pierwsze trzydziestopięciolecie współczesnego malarstwa polskiego. Stworzone przeważnie przez cudzoziemców, malarstwo to już w początkach wieku XIX przybiera charakter wybitnie narodowy o silnem zacięciu realistycznym z lekką przymieszką nadzwyczajnie wczesnego romantyzmu, lub sentymentalizmu. Przeszczepiony z Francji klasycyzm zjawia się stosunkowo późno, wydaje jednak kilku artystów o poważnej wiedzy, wśród których Antoni Brodowski zajmuje miejsce najwybitniejsze, jako pierwszy artysta polski na miarę europejską, pracujący wyłącznie w kraju.

OKRES DRUGI (1825—1860).

Okres, trwający mniej więcej od roku 1825 (data śmierci Davida) do roku 1860, nazywany bywa zazwyczaj romantycznym, w odróżnieniu od poprzedniego, klasycznego.

Już we wstępie do niniejszej pracy starałem się wykazać, że jeżeli o malarstwo chodzi, to zestawia się w ten sposób pojęcia niewspółmierne, klasycyzm bowiem oznacza wiadomą formę plastyczną, podczas, gdy romantyzm rozumiemy tylko, jako pewną postawę duchową. Widzieliśmy przy tem, że w okresie poprzednim kwitła obok klasycyzmu sztuka, nic z antyką wspólnego nie mająca, a pod względem formy ściśle spokrewniona z barokiem. Pomieszanie pojęć jest teraz tem większe, że i w obecnym również okresie istnieją obok siebie te same dwie równorzędne formy stylistyczne, z których jedna jest niezaprzeczenie dalszym ciągiem davidowskiego klasycyzmu i najwybitniejszego przedstawiciela posiada w Ingres'rze, druga zaś wiąże się wyraźnie ze sztuką barokową; i że na domiar nie całe malarstwo nowego okresu nazywane bywa romantycznym, ale tylko ten drugi jego, barokowy rodzaj, którego przedstawicielem najwybitniejszym jest we Francji Delacroix, u nas zaś — Matejko.

To też najdogodniej byłoby wykluczyć zupełnie

owo gmatwające rzecz pojęcie romantyzmu, zachowując je co najwyżej dla oznaczenia duchowości całego okresu. Skoro jednak termin ten już istnieje i skoro rozumiemy pod nim pewien wyraźnie określony typ sztuki, tedy postarajmy się przynajmniej ten typ romantyczny zanalizować, zestawiając go dla wygody z klasycyzmem, czyli innemi słowy porównyując Delacroix i Matejkę z Davidem i Antonim Brodowskim. (por. ryc. 2 i 7).

Cechą znamioną malarstwa klasycznego jest logika, spokój, wstrzemięźliwość; malarstwo romantyczne jest uczuciowe, pełne bogactwa, przepychu; znika w niem klasyczna, dokładna forma, określona ścisłą linią, jasnym modelowaniem i wyrażona linearnie, rysowniczo, ustępując miejsca barwie, malowniczości, kontrastowej grze światłocienia, w której zacierają się kształty; zamiast klasycznej zamkniętej kompozycji jednoplanowej zjawia się w malarstwie romantycznym układ luźny, swobodny, biegnący w głąb perspektywiczną, rozsadzający ramy; zamiast surowych i prostych tła architektonicznych Davida i jego adeptów ukazuje się malowniczy krajobraz. Modnym motywem malarskim romantyzmu jest wszystko, co mistyczne, tajemnicze i uczuciowe—średniowiecze, poezja Dantego, baśń, legenda; wszystko, co barwne, malownicze i ruchliwe — a więc Wschód, Hiszpanja, Italia, dramat szekspirowski, temat historyczny z jego bogactwem i świetnością stroju, temat batalistyczny z jego zgiełkiem i grą namiętności. Zamiast piękna celem artysty staje się wyraz; na miejsce „dobrego smaku” występuje niekrępowany temperament.

Jeżeli z powyższego zestawienia usunąć to, co dotyczy treści, tematu i uczuciowości, pozostawiając tylko zagadnienia formy, to wszystkie bez wyjątku wymienione powyżej atrybuty formy romantycznej dadzą się zastosować do baroku wieku XVII w porów-

naniu z klasycyzmem pełnego Odrodzenia; to też ów typowy romantyzm malarski Delacroix, lub Matejki jest pod względem stylu po prostu nawrotem do koncepcji barokowej; nic też dziwnego, że Rubens, najtypowszy wyraziciel baroku, był dla twórców owych ideałem i wzorem. Nie trudno jest dostrzec związek między tym typem malarstwa, a barokistami okresu poprzedniego.

Wszystko to byłoby i proste i jasne, gdyby w tym samym czasie nie kwitło malarstwo, również uczuciowe i poetyczne, również rozmiłowane w Średniowieczu i Wschodzie, w baśniach i poetyczności, w tematach historycznych i efektach kostjmerskich, słowem — również romantyczne pod względem postawy duchowej, ale różne zupełnie od owego romantyzmu pod względem formy stylistycznej, która pozostaje w granicach najtypowszej koncepcji klasycznej. Należy tu całe prawie monumentalne malarstwo niemieckie, we Francji zaś przedewszystkiem sztuka Ingres'a. Malarstwo Ingres'a nazywane też bywa często klasycyzmem — i z wielką słusnością; wystarczy jednak porównać go z Davidem aby dostrzedz, że dwa te klasycyzmy różnią się od siebie bardzo znacznie; tak, jak różnym jest surowy, męski duch okresu poprzedniego od miękkiej uczuciowości obecnej epoki; (por. ryc. 3 i 4) że linja, u Davida sucha, logiczna, prosta, nabiera u Ingres'a miękkości, bogactwa, ruchu; że koloryt Ingres'a jest cieplejszy i żywszy, kompozycja bogatsza, zaś poetyczny temat wschodni, lub średniowieczny przeważa znacznie nad surowemi reminiscencjami antyku. Ten „romantyzujący klasycyzm“ nosił swego czasu nazwę szkoły idealistycznej. Jakkolwiek nazwa ta dotyczy znowu treści raczej, niż formy, jednak najdogodniej będzie trzymać się tego określenia, odróżniając w ten sposób w sztuce rozpatrywanego obecnie okresu dwa kierunki; jeden, klasycz-

ny pod względem formy, a pod względem uczuciowym bardziej zrównoważony, spokojny, „apolliniński”, czyli idealizm; (ryc. 10 i 11), drugi — pod względem formy barokowy, a pod względem uczucia skłonny do wybuchowości, „djonizyjski” — romantyzm. (ryc. 7 i 8). Dodajmy, że idealizm szuka przede wszystkim piękna, romantyzm zaś — wyrazu.

Idealizm jest chronologicznie wcześniejszy; holdują mu artyści, datą urodzenia zbliżeni do okresu poprzedniego. W końcu wreszcie rozpatrywanego przez nas trzydziestopięciolecia występuje co raz wyraźniejsza skłonność ku realizmowi, który, wylaniając się zwolna z koncepcji romantycznej, unika jednak typowej jego stylizacji. Realizm ten jest przejściem do epoki następnej. (ryc. 9).

Ta ewolucja form od klasycznego idealizmu poprzez romantyzm, posługujący się formą barokową, aż do bezstylowości realizmu znajduje się w związku ze zmianą, zachodzącą zwolna w architektonicznych formach epoki. Idealizm odpowiada spóźnionym odmianom klasycyzmu, które pod nazwą „biedermeieru” przetrwały mniej więcej do roku 1840, w późniejszym okresie łącząc się coraz częściej z reminiscencjami średniowiecza, czyli gotyku. Romantyzmowi odpowiada ów pseudo - barok, zwany popularnie stylem Ludwika Filipa, który utrzymuje się do roku 1860 mniej więcej. Ten zresztą ostatni ze „stylów historycznych” istnieje już tylko wyłącznie w przemyśle artystycznym, zwłaszcza w meblarstwie; architektura po roku 1840 wstępuje w sferę najfantastyczniejszego eklektycyzmu, a właściwie zupełnej bezstylowości.

IDEALIZM WE FRANCJI.

Ingres. Głową szkoły idealistycznej jest we Francji Jean-Dominique Ingres (1770 —

1867). Rzecz oczywista, że pomimo kamiennego uporu i zadziwiającej stałości zasad sztuka jego w czasie siedmiesięcioletniej bez mała twórczości niejedną przeszła zmianę. W pierwszych swych utworach jest Ingres davidystą i klasykiem czystej krwi; jednak już pierwsze portrety zdradzają przyszłego rafaelistę. Klasycyzm Ingres'a ulega dalszej rewizji za pierwszego osiemnastolecia pobytu we Włoszech (1806 — 1824). W czasie tym kształtuje się w zasadniczych liniach wizja artysty, o której daje pojęcie własna jego charakterystyka, w następujących zawarta słowach: „Pozwalam sobie mniemać, że otworzyłem nową drogę, do umiłowania świata starożytnego, które wniósł David, dodając dążenie moje do żywej natury, nieustanne poszukiwanie tradycji wielkiej szkoły i kult dla dzieła Rafaela”.

Charakterystyka ta nie jest w całości słuszna. Pośrednio zarzucając Davidowi brak realizmu, Ingres ma w pamięci wyłącznie jego kompozycje, gwałtem podciągane pod strychulec klasyczny, zapomina zaś o licznych portretach. Ostatnie natomiast zdanie jest dla twórczości Ingres'a zupełnie zasadnicze; jest on nie-tyle klasykiem, co rafaelistą; pod wpływem urbińskiego mistrza rzeźbiarski i rzymski klasycyzm Davida zamienia się u niego na sztukę bardziej malarską.

Ten „rafaelizm” jest stylem całego malarstwa idealistycznego, opiera się zaś na wyrozumowanej teorii, że skoro mistrz urbiński stanowi szczytowy punkt malarstwa, przeto najszluszniejszą jest rzeczą oprzeć się na nim, jako na pierwowzorze. Ponieważ zaś cechą znamioną naśladowców jest przejawianie wad pierwowzoru, przeto miękkość i słodycz rafaelowska zamieniają się w owej epoce w przesłodzenie. O ile klasycyzm Davida jest twardy, zwięzły, prosty, słowem — męski, o tyle idealizm Ingres'a skłania się wyraźnie ku kobiecej miękkości, u jego

prozelitów przechodząc w nieznośną niekiedy słodkawość.

Twórczość Ingres'a, oparta w zasadzie na rafaelskim ideale piękna, ulega jednak wahaniom i zmianom, w których odbija się duch epoki. Pozostaje on zawsze klasykiem o tyle, że forma oddana jest we wszystkich jego obrazach za pomocą wyraźnej linii i modelacji, że kompozycja ich jest jednoplanowa; wystarczy jednak porównać portrety jego z nieposzlakowane prostymi portretami Davida, jakieśmy to uczynili już raz we wstępie do niniejszego rozdziału, ażeby dostrzedz splątany, barokowy bieg ich linii, asymetryczność kompozycji, swobodę i fantazję układu — słowem odrębne zupełnie piętno stylistyczne, na którym pomimo wszystko znać wpływ barokizującego romantyzmu.

Taż sama różnica zachodzi między obu klasykami w wyborze tematu. Ingres zrzadka już tylko przebywa w świecie antycznym, lubując się natomiast w tak miłych romantyzmowi motywach wschodnich i średniowiecznych. Typowemi tych zamiłowań przykładami są jego *Odaliski*, *Łażnia turecka*, *Francesca i Paolo*, lub *Rogier i Angelika*. Ostatnie te dzieła są ponadto wybitnym dowodem przedrenesansowych, gotyckich zamiłowań Ingres'a. Odczuwa się tu pierwsze jakby przebłycki prerafaelityzmu.

Takie są cechy sztuki Ingres'a, odbijające w sobie nastroje epoki. Jako indywidualność jest on przede wszystkim jednym z najwytworniejszych stylizatorów, jakich zna sztuka nowożytna; jego linja jest zawsze świetną arabeską dekoracyjną, a w jego uproszczeniach formy są skróty i deformacje syntetyczne, które czynią go jednym z poprzedników sztuki dzisiejszej. Popisowe jego dzieła, w których treściwa stylizacja ciała kobiecego występuje w całej pełni:

więc Odaliska, lub Łaźnia turecka, są tyleż dekoracją, ile realistycznym studjum. Jego portrety dają w arabesce swych fałd i w stylizacji ciała idealne kompozycyjne wypełnienie powierzchni obrazu (patrz ryc. 4). W tej właśnie kompozycji wpływ Rafaela zaznacza się w sposób najbardziej dodatni. Temu idealizmowi linii podporządkował Ingres świadomie, lub nieświadomie zarówno barwę, jak plastykę, jak nawet ścisłość realistyczną. Na co go zaś w dziedzinie tej ścisłości było stać, o tem świadczą słynne jego portreciki otówkowe, lub dzieła takie, jak portret p. Bertin.

ROMANTYZM WE FRANCJI.

Jak z powyższego widać, idealistyczna sztuka Ingres'a jest ściśle traucjonalna, stanowiąc dalszy ciąg klasycyzmu, który w malarstwie figuralnem francuskim niepodzielnie sprawował rządy w okresie poprzednim. Idealizm ten, przy swych zaletach malarskich, nosi wszelkie cechy konserwatyzmu i jest odpowiednikiem wstecznictwa, które zapanowało w Europie od czasów Restauracji. To też na tem tle było malarstwo romantyczne istotnym przewrotem; jedyny bowiem artysta, z pośród uczniów Davida, u którego już w okresie poprzednim dopatrzyć się można śladów romantycznego rozmachu, życia ruchu i barwności — Jean Antoine Gros — porzuca po upadku Napoleona tematy batalistyczne, dające mu pole do owego romantycznego ujęcia, i przechodzi całkowicie do obozu klasyków, po banicji Davida obejmując nawet kierownictwo jego szkoły i pracowni.

Romantyzm malarski zaczyna się tedy we Francji właściwie dopiero od wystąpienia Géricaulta, który zresztą w pierwszych swoich pracach batalistycznych dosyć jest bliski Grosa.

Géricault. Teodor *Géricault* (1791—1824) był uczniem najtypowszego z klasyków i davidystów, Guérina, ale uczniem niewdzięcznym i niepojętym: zamiast gipsów antycznych, upierał się studjować naturę — i muzea, gdzie nie bez zdziwienia odkrył wartości malarskie w czambuł naonczas wykletych mistrzów baroku; uwielbienie wzbudził w nim zwłaszcza Kubens. Owoce tych studjów znać już w pierwszych pracach artysty, takich, jak *Kanny kirasjer*, lub *Oficer strzelców*. Jak to było wzmiankowane, treść tych prac, zaczerpnięta z wojen napoleońskich, i żywe napięcie uczucia, przede wszystkim zaś wyraźny realizm, przypominają zlekka Grosa z pierwszego okresu twórczości. Nikogo natomiast ze współczesnych nie przypomina głębia tonu i potężne kontrastowanie światłocienia, w którym żyją zarówno echa baroku, jak i wszystkie możliwości romantyzmu malarskiego. Możliwości te rozwijają się podczas pobytu *Géricaulta* w Rzymie, gdzie nieoprawny miłośnik baroku miast antyków studjuje Michała Anioła.

Po powrocie z Włoch wystawił *Géricault* w roku 1819 swe *Rozbicie Meduzy*, (ryc. 8) którego treść zaczerpnięta była z prawdziwego zdarzenia, a forma — z żywego modelu. Obraz przedstawia wątlą tratwę o jednym zaglu, zdaną na łaskę wichrów i wzburzonej fali morskiej. Wynędzniali rozbitkowie wyciągają ręce ku ukazującemu się na widnokręgu okrętowi, który ma im przynieść ratunek. Na pierwszym planie zrozpaczony ojciec ze zwłokami syna na kolanach.

Już sam wybór tematu, zaczerpniętego z rzeczywistości, był przewrotem w czasach, kiedy arcykapłani sztuki poważnie i wszechstronnie rozważali zagadnienie, czy obraz z dziejów współczesnych zasługuje na nazwę historycznego.

Obraz ten, i pod wszelkimi innemi względami przeciwstawia się panującemu wszechwładnie kierunkowi niemniej gwałtownie, niż to uczynił trzydzieści pięć lat temu David, tworząc swoich Horacjuszów (por. ryc. 8 i 2). Zamiast klasycznej równoległej kompozycji, rozbitej na wymierzone i symetryczne grupy, mamy tu kłębowisko ciał w gwałtownych ruchach, układające się w kształt nieprawidłowego trójkąta i wyraźnie zaznaczające przekątną obrazu. Tę zasadę trójkąta podkreślają naciągnięte liny żaglowe. Zamiast jedno - planowego układu, przypominającego płasko-rzeźbę — nieustanne krzyżowanie planów, biegnących ku perspektywicznej głębi. Zamiast idealnie jednostajnego oświetlenia, jasno określającego formy—mocne kontrasty światła i cieni; zamiast kolumnady doryckiej—w tle burzliwe niebo. Ruch, namiętność uczuć, po szekspirowsku dramatyczne napięcie akcji, silne skróty rysunkowe, przesadna potęga gestu i muskulatury—wszystko to było najzupełniejszą opozycją przeciwko kanonom klasycyzmu. Było nawrotem ku realizmowi — i ku koncepcji barokowej, tak namiętnie przez klasycyzm zwalczanej. Z ukazaniem się tego obrazu narodziło się właściwe malarstwo romantyczne.

Nie było Géricaultowi dane dokonać rozpoczętego przewrotu. Zmarł w trzydziestym trzecim roku życia, i ostatecznie dopiero czasy odkryły całe bogactwo i całą różnorodność jego artystycznego spadku.

Delacroix. Rozpoczęte przezeń dzieło podjął i dalej prowadził *Eugeniusz Delacroix* (1798 — 1863).

Pierwszy większy obraz *Delacroix*, *Łódź dantejska*, wystawiony w r. 1822, był pod wielu względami powtórzeniem *Rozbicia Meduzy*, z dodatkiem poezji dantejskiej, którą romantyzm na nowo właśnie odkrywał. Wystawiona w roku 1824 *Rzeź w Chios* była już dalszym ciągiem i roz-

wojem idei malarskiej Géricaulta. Barokowy rozmach skomplikowanej kompozycji, potęga kontrastów barwnych i świetlnych, ruch, bogactwo linii i ekstaza barw, wschodni wreszcie temat—wszystko to znamionuje typową i skryzalizowaną już wizję romantyczną, wywołując namiętną opozycję klasyków. Współczesność tematu, zaczerpniętego z greckiej wojny o niepodległość, oburza ich ostatecznie. Walka „klasycyzmu” z „romantycyzmem”, przeniesiona na teren malarstwa, wybuchu w całej gwałtowności. Delacroix pozostaje wodzem romantyków; w obronie czystej formy klasycznej staje, nieokielznany w swej zapalczowości, Ingres, przywódca kierunku idealistycznego.

W miarę czasu typowe cechy romantyzmu malarskiego występują w sztuce Delacroix coraz wyraźniej; dokładnie określona forma ginie wśród gry światłocienia i egzaltowanych harmonij barwnych; rysunek, linja i bryła znika niemal zupełnie, kolorystyka natomiast staje się rodzajem muzycznego kontrapunktu; zamiast poszukiwać piękna w znaczeniu klasycznym wysuwa się na pierwszy plan poszukiwanie wyrazu, który dochodzi chwilami do niezwykłego istotnie napięcia. Nie ulega wątpliwości, że podróż do Hiszpanji silnie wpłynęła na taki kierunek twórczości Delacroix i że czystej wody ekspresjonizm niektórych jego obrazów jest echem sztuki El Greca, a zwłaszcza Goyi; należa tu dzieła takie, jak *Paganini*, *Pieta*, *Król Rodrygo*, bliżej nas obchodzący *Portret Chopina* i inne. Jednocześnie występują w tej sztuce coraz wyraźniejszy wpływ baroku; obrazy takie, jak *Sprawiedliwość Trajana*, lub *Jakób, walczący z aniołem*, powstały mogły równie dobrze w wieku XVII.

Dla dalszego rozwoju malarstwa największe znaczenie posiadają kolorystyczne wynalazki Delacroix. Poszukiwanie kontrapunktu kolorystycznego dopro-

wadziło go do metodycznego niejako podziału barw i do ustalenia, że kolory dopełniające, sąsiadujące ze sobą, zyskują na natężeniu. Stało się to punktem wyjścia dla impresjonizmu, który też w twórcy Rzezi w Chios widział wielkiego swego przodka.

Rysownicy i satyrycy. Romantyzm wydał we Francji pierwszorzędnych rysowników, o zacięciu przeważnie satyrycznym. Jak wiadomo, po roku 1830 przeszli romantycy francuscy od rojalizmu do skrajnego republikanizmu, a obraz Delacroix p t. *Wolność wiodąca lud na barykady*, (ryc. 7) jest wyrazem jego gorących sympatji rewolucyjnych. To też satyra rysowników ówczesnych ma przeważnie podkład polityczny, lub społeczny, zwłaszcza w litografjach *Honoré Daumiera* (1808 — 1879). Ten wielbiciel rzeczypospolitej i wróg biurokratyzmu niezliczonymi litografjami swemi przyczynił się w pewnej mierze do upadku monarchji lipcowej; jako artysta należał do najwybitniejszych przedstawicieli szkoły romantycznej; ekspresja jego rysunków zbliża się chwilami do twórczości Goyi, a poprzez wyraźnie barokową formę, ukształtowaną pod silnym wpływem Rembrandta, przeziara obserwacja pierwszorzędnego realisty.

Toż samo zacięcie satyryczne, aczkolwiek o charakterze przeważnie społecznym, posiada w rysunkach swych *Paul Gavarni* (1801—1866), po części zaś również *Constantin Guys* (1805 — 1892), nieporównany odtwórca wytwornego życia w epoce Drugiego Cesarstwa. Jeden tylko *Gustave Doré*, pierwowzór wszystkich tak licznych ilustratorów typu romantycznego, niewiarogodnie płodny autor stu kilkudziesięciu tysięcy rysunków, pozostał zdala od polityki i satyry.

REALIZM WE FRANCJI.

Z tego, cośmy dotychczas o romantyzmie powiedzieli, wynika, że kierunek ten jest dalszym ciągiem i rozwojem owego nawrotu do baroku, który przejawiał się już bardzo wyraźnie w okresie poprzednim i za którego przedstawicieli najwybitniejszych uważać należy Goyę i portrecistów angielskich. Podobnie, jak sztuka tych artystów, posiada romantyzm pewną skłonność do archaizacji, aczkolwiek archaizacja ta jest znacznie mniej radykalna, niż w klasycyzmie. Obok tego przychyła się jednak romantyzm, podobnie jak sztuka Goyi, doswć wyraźnie ku realizmowi. W istocie, z wyjątkiem Dorégo, romantycznego aż do maniery, wszyscy wymienieni powyżej artyści szkoły romantycznej są zarazem wybitnymi realistami. Ten sam objaw spostrzegamy zresztą również i w literaturze romantycznej, która pomimo swego marzycielstwa i fantastyki na każdym kroku powołuje się na konieczność prawdy artystycznej i na tej właśnie podstawie przeciwstawia się klasycznemu konwensowi, bezkrytycznie opierającemu się na antyku. Wystarczy przypomnieć epokowy wstęp Wiktora Hugo do Cromwella, będący manifestem szkoły romantycznej, a w którym przeciwko abstrakcyjnej akcji dramatu klasycznego wysunięta jest zasada ścisłości i prawdziwości języka, uczuć, kolorytu lokalnego, strojów. Nie trudno dopatrzeć się analogicznych zasad w malarstwie historycznym Delacroix i Matejki. Malarze szkoły romantycznej nie mniejszą wagę przywiązują do studjów z natury, niż do romantyczno-barokowej formy stylistycznej. W malarstwie polskiem tego okresu klasyfikacja opiera się częstokroć na pewnej jedynie stylizacji rysunku, lub na wyborze tematu. Pozatem bowiem Michałowski, lub Kossak

z równą słusnością nazwani być mogą romantykami, lub realistami.

To też w rozpatrywanym przez nas okresie spostrzegamy dosyć wyraźną ewolucję, która od idealizmu, związanego jeszcze bezpośrednio z koncepcją klasyczną, poprzez romantyzm, zmierza zwolna ku coraz wyraźniejszemu realizmowi. Ewolucja ta dokonywała się prawie niepostrzeżenie, przygotowując przejście do następnego okresu. Polega ona raczej na wyborze tematu, na treści, niż na formie stylistycznej, stanowiąc wyraz wzrastającego demokratyzmu. Romantyzm sprowadził sztukę z konturów klasycznego bohaterstwa do bliższych ogółowi motywów historycznych; nie gardził również tematem współczesnym, w którym jednak nie potrafił nigdy pozbyć się pewnego patosu zarówno w treści, jak i w formie. Ten patos podniosłych tematów znika jednak w miarę czasu; rzeczą jest znamioną, że artyści młodszy, urodzeni po roku 1810, nie znają go już niemal zupełnie. To też jakkolwiek trudno jest ustalić granicę pomiędzy romantyzmem, a realizmem owego okresu, jednak realizm ów wyłączyć należy, jako odrębny kierunek, który przeważać zaczyna ku końcowi tego trzydziestopięcioletnia. Realizm ten zresztą czuje się sam ściśle związany z romantyzmem, utrzymując wspólny front przeciwko klasycyzmowi, który, przybrawszy miano idealizmu, nie zamierza bynajmniej ustąpić z pola.

Szkoła barbizońska. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa krajobrazowego, które około połowy wieku ubiegłego wstępuje w okres nowego od czasu holendrów rozkwitu. Jego twórcy znani są we Francji pod nazwą „szkoły barbizońskiej”, ponieważ miejscowość Barbizon była ulubionym miejscem ich studiów. Najwybitniejsi przedstawiciele tej szkoły: *Théodore Rousseau*, *Daubigny*, animalista *Troyon*,

(ryc. 9), dziela nawet z romantykami kult dla sztuki barokowej, ale w tej sztuce najbliższe im jest, oczywiście, malarstwo holenderskie, tak pełne realizmu i tak rozmiłowane w krajobrazie. Główną zasługą tej szkoły jest i to jeszcze, że w okresie romantycznego patosu i historyczności umieli znaleźć wystarczający motyw malarski w krajobrazie, ożywionym co najwyżej przez stado pasącego się bydła. Po pejzażystach angielskich: Constable'u, Turnerze i Boningtonie, byli to pierwsi realiści w znaczeniu współczesnym.

Millet. Ze „szkołą barbizońską” spokrewniona jest twórczość jednego z największych artystów tej epoki, *François Milleta* (1814 — 1875). Wychoząc z tych samych założeń realistycznych, wiedziony tem samym umiłowaniem wsi i jej prostoty, Millet dokonał istotnego przewrotu w sztuce przez wprowadzenie do niej po raz pierwszy chłop, pojętego w sposób nowoczesny.

Chłop istniał, co prawda, w malarstwie już dawniej; był ulubionym nawet tematem Teniersów, Brueghlów, Van Ostade'ów i całego szeregu pokrewnych im malarzy flamandzko - holenderskich; tylko że ten chłop, odtwarzany zresztą z nadzwyczajną prawdą, widziany był wtenczas z właściwego owej arystokratycznej epoki, humorystycznego punktu widzenia, jako uosobienie rubasznosci i nieokrzesania, wyobrażany w chwili pijaństwa, lub hałaśliwej jarmarcznej zabawy, jako karykatura człowieka i pośmiewisko dla wytwornych dam i panów. U Milleta po raz pierwszy ukazuje się chłop w całej podniosłej prostocie swych pierwotnych robót rolnika i pasterza. bez śladów patosu lub sentymentalizmu, a jednak w pełni swej ludzkiej godności.

Jako malarz ma ponadto Millet tę zasługę, że znacznie rozwinął studjum światła i powietrza, obok

pejzażystów angielskich najbardziej zbliżając się do impresjonizmu.

Corot. Sztuka Milleta stoi na pograniczu pomiędzy realizmem, a romantyzmem. Trudniejszym jeszcze do zakwalifikowania jest *Camille Corot* (1796 — 1875). Sława jego oparta jest na owych omglonych krajobrazach, gdzie wśród drzew niebotycznych przewijają się w płasach bożki leśne, nimfy i satyry. Te postaci mitologiczne pozornie wiążą się z klasycyzmem; różnica jednak między Corotem, a jego rówieśnikami ze szkoły Davida polega na tem, że jest to mitologja, pozbawiona całkowicie konwencjonalizmu klasycznego; że te zwiewne postaci, zdające się być duchami owych pól i lasów, ujęte są w sposób wyraźnie realistyczny; że mgły, z których wynurzają się ich kształty, wystudjowane są ze ścisłością, zwiastującą zaranie impresjonizmu.

Mając pewną wspólność z klasycyzmem, zbliża się ten dziwny realista - wizjoner bardziej jeszcze do romantyków; zbliża się do nich malowniczością, rozwianym rysunkiem, subtelną grą światłocienia, swobodą kompozycji, rodzajem uczuciowości, wreszcie zamiłowaniem do baroku. Jego klasycyzm ma jednego tylko przodka, a jest nim klasyk epoki właśnie barokowej — Poussin. W ten sposób wiążą się w tej sztuce wszystkie trzy prądy, panujące w owej epoce: idealizujący klasycyzm, romantyzm, nawracający do baroku, oraz realizm, rozmiłowany w studjach światła i powietrza. Istnieje ponadto szereg obrazów Corota, w których artysta ten zapomina zupełnie o swoich poetycznych widziadłach i gdzie daje studjum krajobrazu, lub postaci ludzkiej, w ścisłości swej realistycznej godne Maneta.

Na jedną jeszcze stronę tej złożonej twórczości należy zwrócić uwagę; ujęcie krajobrazu, zwłaszcza zaś stosunek człowieka do otaczającego pejzażu, przy-

pomina tu wybitnie malarstwo rokokowe, wzbogacone tylko lepszą znajomością efektów świetlnych i powietrznych. David zadał swośo czasu ciężki cios tej czarującej sztuce wieku XVIII, która odtąd przez lat sto pozostawała pod anatema. Impresjoniści dopiero, a w szczególności Renoir, na nowo odkryli jej niepowszednie wartości malarskie. Corot wyprzedził ich w tem o lat kilkadziesiąt.

PRZEJŚCIE OD IDEALIZMU DO ROMANTYZMU.

Jakeśmy to widzieli, Ingres stanowi najczystszy wyraz „klasycyzmu epoki romantycznej“, zaś Delacroix jest typowym przedstawicielem romantyzmu czystego. Pomiedzy temi dwoma biegunami oscyluje cała niemal sztuka ówczesna kompozycyjna, czyli monumentalna. Z pośród artystów francuskich, znaczących te stadja przejściowe, na uwagę zasługują między innymi: sentymentalno - nastrojowy Ary Scheffer (1795 — 1863), którego Chopin i Krasinski dobrze są u nas znani, dalej Paul Delaroche (1797 — 1856), ostrożny zwolennik złotego środka, umiejętny reżyser, zręcznie, choć zimno operujący efektami teatralno - kostjumerskimi w swych obrazach historycznych, które spory wpływ wywarły na sztukę polską. Tu wreszcie należy Horace Vernet (1798 — 1863), twórca nowoczesnego malarstwa batalistycznego, który również nie pozostał bez wpływu na naszą sztukę.

IDEALIZM W NIEMCZECH.

Malarstwo idealistyczne, którego przedstawicielem najwybitniejszym był we Francji Ingres; malarstwo, posługujące się jasno określoną formą, jednoplanowe, linearnie i kompozycyjnie zamknięte, zarazem

jednak chylące się ku romantyzmowi wyborem tematów i nastrojem uczuciowości, malarstwo to ma licznych przedstawicieli w Niemczech w pierwszej połowie w. XIX. Tam właśnie spotykamy się najwcześniej z reakcją przeciwko antykowi, z zamiłowaniem do średniowiecza, lub narodowych mitów i legend; tam również najwcześniej przejawia się w sztuce rafałowski ideał piękna, a nawet dążność prerafaelistyczna. Właściwy romantyzm malarski w typie Delacroix, rozmiłowany w baroku, w malowniczości, barwie i ekspresji, nie istnieje w Niemczech prawie zupełnie.

Nazareńcy. Najoryginalniejszy i najciekawszy wyraz kierunku idealistycznego znajdujemy w twórczości „nazareńczyków” niemieckich, na których czele stoją: Friedrich Overbeck (1789 — 1869), oraz Julius Schnorr von Karolsfeld (1794 — 1872) z pierwszego okresu twórczości (ryc. 10). Archaim tej szkoły wyraźniejszy jest jeszcze, niż u Davida i Ingres'a; wzorem jej artystycznym jest sztuka włoska przed Rafaelem, naiwna, wzruszająca prostotą i szczerością uczucia religijnego. Overbeck opiera się głównie na malarstwie Perugina, który zresztą wśród quattrocentistów był najbardziej klasykiem; Schnorr cofa się chętnie nawet ku wzorom Fra Angelica, starając się naśladować prymitywistyczną twardość jego rysunku, prostotę niewymyślnej techniki, przede wszystkim zaś nastrój głębokiej pobożności. Są to pierwsze próby cofnięcia się wstecz poza antyczno-renesansowy ideał piękna, pierwsze próby wydobycia naiwności i bezpośredniości prymitywnej z duszy człowieka nowoczesnego. W tem znaczeniu są „nazareńcy” bezpośrednimi poprzednikami prerafaelizmu angielskiego i pierwszymi w sztuce nowożytnej „paseistami”, używając dzisiejszej terminologii.

Cornelius. Obok Overbecka i Schnorra najwybitniejszym przedstawicielem szkoły idealistycznej w Niemczech jest *Peter v. Cornelius* (1783—1867), przez czas pewien blisko związany z nazareńczykami.

Nie jest on tak jednolity i konsekwentny, jak Overbeck. Pierwsze jego wielkie kompozycje, treść czerpiące z mitologii antycznej, jak *Herkules*, *Antyzes*, *Wynalezienie tkactwa*, są jeszcze czysto klasycystyczne w typie davidowskim, z reminiscencjami Thorwaldsena i Canovy, z charakterystycznym użyciem architektury w tłach, mocne, proste i dramatyczne w wyrazie i kompozycji. Następną serją wielkich prac dekoracyjnych, wykonaną w Casa Bartoldi w Rzymie, a za treść mającą *Historję Józefa*, stanowi zwrot ku sentymentalizmowi nazareńczyków, pod względem kompozycji mocno zbliżając się do dzieł Rafaela z wcześniejszego okresu twórczości. Temu stylowi rafaelowskiemu pozostaje *Cornelius* wierny przez cały niemal dalszy ciąg swojej twórczości, nadając mu wybitnie dekoracyjne piętno we freskach gliptoteki monachijskiej. W ostatniej dopiero wielkiej kompozycji, mianowicie w kartonie do *Jedźdźców apokaliptycznych*, znajdujemy wyraźną dążność do barokowego bogactwa linii i do barokowo - romantycznej gry namiętności. Tak zmieniła się z biegiem czasu sztuka *Corneliusa*, pod wpływem panujących prądów przechodząc od davidowskiego klasycyzmu poprzez rafaelowski idealizm aż do romantycznego zacięcia ostatniej większej pracy.

Cornelius piastował w duszy nieszkodliwe skąd inąd złudzenie, że jego plagjaty klasyczno-renesansowe są początkiem narodowego malarstwa niemieckiego i że podobnie, jak „*Tasso*” *Goethego*, pod włoskimi pozorami kryją głęboko niemiecką duchowość. Swym marzeniom patriotycznym dał artysta wyraz w kompozycjach do *Fausta* i *Nibelungów*, które są zresztą

równie klasyczne, jak i jego cała twórczość. Na ogół biorąc, możnaby twórczość tę nazwać połączeniem rafaelizmu z niemieckością, przyczem zresztą, mezaljans ten odbywa się z wyraźną szkodą zarówno dla rafaelizmu, jak i dla niemieckości. Z tem wszystkim miał jednak Cornelius potężne zrozumienie kompozycji i konstrukcji i był jedynym w tej epoce malarzem niemieckim, umiejącym architektonicznie oprować masami; posiadał ponadto niepowszednie wyuczucie arabeski linearnej, zbliżające go chwilami do Ingres'a.

Uczniowie Corneliusa: Rethel, Schwind, Kaulbach. Jako profesor w Düsseldorfie początkowo, następnie zaś w Monachjum, był Cornelius nauczycielem całego pokolenia artystów, którym zaszczylił ślepą cześć dla wielkiej kompozycji freskowej, oraz nieziszczalne marzenie o sztuce, narodowo-niemieckiej z ducha, a rafaellowskiej pod względem form. Tęgo rodzaju sodomickie kombinacje eklektyczne leżyły się obficie w głowach pokolenia, staczającego się niepowstrzymanym pędem w otchłań bezstyłowości. Z uczniów Corneliusa jeden tylko Alfred Rethel (1816 — 1859) urzeczywistnił do pewnego stopnia te tęsknoty patryjotyczne; rysunki jego i treścią i formą zbliżają się do mistrzów Odrodzenia niemieckiego, najbardziej oczywiście do itałjanizującego Holbeina; typową tego rodzaju pracą jest serja drzeworytów, przedstawiająca *Taniec śmierci*. Jego kartony do *Dziejów Karola Wielkiego*, mających zdobić salę ratuszową w Akwisgranie, są bezsprzecznie najpotężniejszym, a właściwie jedynym o poważnej wartości dziełem niemieckiej sztuki historycznej, kóra około tego czasu stawała się tam rodzajem choroby epidemicznej, rozszerzając się również na kraje ościenne. Otto II w grobowcu Karola Wielkiego — o ile przyzwyczać się do

jego konturowości, stanowiącej karykaturę rafaelowskiego wykwintu linearnego — jest utworem o porywającej sile wyrazu.

Żywsze piętno narodowe posiada również inny uczeń Corneliusa, *M o r i t z v o n S c h w i n d* (1804—1871). Jego obrazy z życia powszedniego są typowym wyrazem niemieckiej „*Gemütlichkeit*”, zaś słodziutkie, rzewne, sentymentalne ilustracje do bajek narodowych niemieckich, przy rafaelowsko-czystej, ale mocno przesłodzonej linii i kompozycji, posiadają dużo szczerego i świeżego uczucia. Monumentalne jego prace są jednak prosto powiększeniem owych ilustracji do potwornie wielkich rozmiarów.

Pod duchowem przewodnictwem Corneliusa stał się wymieniony już powyżej *Schnorr von Karolsfeld* z nazareńczyka — ilustratorem dziejów Karola Wielkiego, Barbarossy, oraz *Sagi o Nibelungach*; pod wpływem Corneliusa ukształtował się *W i l h e l m v o n K a u l b a c h* (1805 — 1874), autor niezliczonych i niezmiernych kompozycji, jak *Reformacja*, *Rozkwit Grecji*, *Zburzenie Jerozolimy*, *Wieża Babel*, *Krzyżowcy* i wiele innych, ponadto ilustrator *Goethego* i *Shakspeara*, artysta niepospolitej łatwości, pływki, powierzchowny, ale nadzwyczajnie pomysłowy, schlebiający publiczności erotyką, zręcznie ukrytą pod patetycznymi pozorami, teatralny dekorator, efektownym układem zastępujący monumentalną kompozycję Corneliusa. Z całego tego pokolenia jest *Kaulbach* najbardziej romantyczny, chociaż jest to tylko romantyzm pozorów.

ROMANTYZM I REALIZM W NIEMCZECH.

Jak we Francji uczniowie *David*a, którzy na szereg dziesięcioleci zarazili sztukę zimnym majestatem motywów klasycznych, podobnie spowodowali uczenio-

wie Corneliusa w Niemczech ów dobrze pamiętny za-
lew tematów historycznych, który i nam dosyć silnie
dał się we znaki. Podobnie, jak we Francji, obdarzyli
wdzięczni monarchowie swych oficjalnych genjuszów
obfitością katedr profesorskich i tytułów szlacheckich.
Akademizm tej szlachty pędzła i palety fatalnie za-
ciężył nad sztuką wieku XIX. Dla nas mają oni jed-
nak to ważne znaczenie, że jako profesorowie aka-
demji monachijskiej byli nauczycielami wielu wybit-
nych malarzy polskich; jakkolwiek kierunek tej peda-
gogiki budzi poważne wątpliwości. Mistrze ci oficjal-
ni, nadęci pychą swych tytułów, orderów, stanowisk
profesorskich i kilometrów zamalowanego płótna, byli
zresztą istotnie najwybitniejszymi malarzami niemiec-
kimi w połowie ubiegłego stulecia. Malarstwo nieu-
rządowe typu romantycznego nie wydało tam w owym
czasie nic prawie, coby wykraczało poza normy sztuki
prowincjonalnej.

Pewne zalety posiada romantyk o specyficznie
niemieckim humorze, *Karl Spitzweg*, błada niemiec-
ka podobizna Daumiera. Poważniejsze zalety malar-
skie wykazuje *F. K. Hausmann* w obrazach, w których
porzuca koturny tematu historycznego, dając moty-
wy, zaczerpnięte z życia.

Przejście od romantyzmu do realizmu stanowi je-
den z najwybitniejszych portrecistów owego czasu,
wykształcony na wzorach angielskich — *Ferdinand*
von Rayski (1807 — 1890), artysta pierwszorzędnych
zalet, stokrotnie przewyższający międzynarodową,
a wątpliwą elegancję *Winterhaltera* (1806 — 1873).
Realistą jest wreszcie w tej epoce artysta wielkiej
miary, *Adolf von Menzel* (1815 — 1905). (ryc. 16).
Potężny jego realizm tak jednak dalece wyprzedza
epokę, że pomimo wczesnej daty urodzenia zaliczyć go
należy do następującego już okresu sztuki.

POLSKA.

Sztuka polska rozpatrywanego przez nas okresu wykazuje też same trzy prądy, które odróżniliśmy w malarstwie francuskim: idealizm, romantyzm i realizm; przyczem, podobnie, jak we Francji, romantyzm wiąże się z realizmem tak ściśle, że niejednokrotnie klasyfikacja staje się prawie niemożliwa.

W malarstwie naszym typu romantycznego różnić należy ponadto dwa kierunki; jeden, bardziej akademicki, skłania się ku monumentalności i pozostaje w bliskim związku ze współczesną sobie sztuką zachodnią; należy tu między innymi Rodakowski, Simmler, Grottger, Matejko. Drugi, swobodniejszy, bardziej samorodny i wolny od akademickiego patosu, jest dalszym ciągiem owego malarstwa narodowego, którego początków dopatrzyliśmy się u Orłowskiego i Norblina. Do artystów tego typu zaliczyć należy Kossaka, Michałowskiego, Kostrzewskiego i innych.

Idealizm. Kierunek idealistyczny reprezentują u nas przede wszystkim dwaj malarze, niemal do końca wieku XIX nadający charakter naszej sztuce kościelnej: uczeń Antoniego Brodowskiego, *Rafał Hadziewicz* (1806 — 1886), oraz *Józef Buchbinder* (1838 — 1909); obydwaj opierają się w swym idealizmie na kulcie Rafaela, spokrewnieni będąc z jednej strony z poprawną czystością formy Ingres'a, z drugiej zaś — z idealizmem szkoły Corneliusa i niemieckich nazareńczyków.

Odrębne w malarstwie idealistycznym miejsce zajmuje *Feliks Piwarski* (1794 — 1859) wraz z szeregiem uczniów i naśladowców. Łączy on sztywną nieco i martwą, bardzo staranną modelację typu klasycznego ze swoistym realizmem, oraz z zamiłowaniem do folkloru, tak charakterystycznym dla naszego romantyzmu. Jego zbiór typów ludowych, strojów,

krajobrazów jest odpowiednikiem ówczesnych studjów etnograficznych Woycickiego, Dołęgi - Chodakowskiego, Kolberga. Sztuka ta, klasycyzująca pod względem formy, ale całkowicie pozbawiona klasycznej abstrakcyjności, ma swój prototyp w „Strojach Polskich” Norblina; echa jej zamiłowań etnograficznych odzywać się będą z czasem u Kossaka, Gersona, Pillatiego — i aż do Chełmońskiego.

Podobne nieco połączenie klasycznej formy z romantyczno-realistyczną treścią daje *January Suchodolski* (1759—1875), przyjaciel i naiwny nieco naśladowca Horacego Verneta, pierwszy w Polsce batalista typu europejskiego. Linearna jego i stylizowana sztuka jest przeważnie odbiciem jego osobistych przeżyć wojennych.

Całe mniej więcej malarstwo nasze historyczne, tak w owym czasie obfite, a powstałe pod niewątpliwym wpływem monachijskim, stanowi szereg stadjów przejściowych od idealizmu do romantyzmu, z przewagą jednego, lub drugiego pierwiastka.

Malarstwo historyczne i akademickie. Pierwszym w szeregu tych pół-romantyków jest *Aleksander Lesser* (1814—1884). Przy odstręczającym chłódzie, przy surowości rysunku, na której fatalnie zaciężył wpływ Schnorra, przy oddaleniu od natury, przy fałszywym patosie, który graniczy chwilami z humorystyką, majestatyczne to malarstwo ma jednak tę zasługę, że było początkiem naszej sztuki historycznej; Bacciarelli bowiem i Smuglewicz nie wchodzą tu w rachubę. Obok zimno-sentymentalnego *Leopolda Löfflera* (1830—1898) przejmuje u nas tę sztukę *Józef Simmler* (1823—1868), wykształcony na Schnorrze, Kaulbachu i Delaroche'u, podnosząc ją do zupełnie już europejskiego poziomu; jeżeli zaś najlepszy nawet z obrazów simmlerowskich treści historycznej, popularna *Śmierć Barbary*

R a d z i w i ł ł ó w n y, czyni dziś na nas wrażenie chłodnej teatralności w typie Delaroche'a i archeologicznie-ścislego nagromadzenia akcesoriów, to jednak przyznać trzeba, że dzieło to nie ustępuje pod względem zalet malarskich obfitej w tym kierunku produkcji Niemców, przewyższając ją nawet pod względem powagi i nastroju. Na szczęście zresztą sztuka historyczna, zajmująca w pojęciu współczesnych szczytowe w hierarchji artystycznej miejsce, pozostała dla Simmlera na zawsze w dziedzinie zrzadka urzeczywistnianych marzeń. Okoliczności zwróciły go głównie ku portretowi, gdzie wrodzone zalety pierwszorzędnego realisty, w połączeniu z najwytworniejszą dyskrecją i powagą, oraz ze wspianą istotnie prostotą klasycznego niemal ujęcia, złożyły się na szereg dzieł niepowszedniej wartości. Odcień malowniczości, powstały pod wpływem Delaroche'a, przejawiający się w pewnym pogłębieniu tonu, w zatarciu zbyt wyrazistej linii, oraz w niejakej kontrastowości modelowania, podnosi jeszcze wartość tych świetnie zrównoważonych portretów.

Toż samo mniej więcej poszukiwanie bezpiecznej drogi środkowej między Scyllą klasycyzującego idealizmu, a Charybdą barokizującej sztuki romantycznej, znajdujemy również u Wojciecha Gersona (1831—1901), którego główną zasługą jest zresztą owocna działalność pedagogiczna w epoce, bardzo ciężkiej dla życia artystycznego Warszawy.

Najwybitniejszym wreszcie przedstawicielem sztuki, zajmującej stanowisko pośrednie pomiędzy obu zwalczającemi się kierunkami, jest Artur Grottger (1837—1867). Znaczenie jego polega jednak nie tyle na wartościach malarskich, w których nazbyt silnie przebijają się wpływy wiedeńskie Schwinda, a zwłaszcza Fendiego, ile na głębokiej uczuciowości, która w Polsce ówczesnej tak odrębny miała odcień.

Grottger pierwszy umiał odtworzyć tę nową fazę romantycznego w Polsce nastroju, z której narodziło się powstanie roku 1863. Po zamaszystej sztuce Orłowskiego, odsłaniającej po raz pierwszy animusz rycerski narodu, była to druga rewelacja ducha narodowego, odkrywająca inną jego bohaterską stronę. Grottger pierwszy oddał w malarstwie „duszę anielską” Polski, tak, jak Orłowski pierwszy odtworzył jej „czerep rubaszny”.

Najtypowszym przykładem przejścia od idealizmu do romantyzmu jest malarska strona twórczości Jana Matejki (1838 — 1893). W pierwszych swych, młodzińskich pracach, takich, jak Karol Gustaw i Starowolski, ten uczeń Stattlera operuje jeszcze spokojną, ściśle wymodelowaną, linearnie określoną formą, noszącą wszelkie znamiona koncepcji klasycznej. W miarę czasu jednak malowniczość romantyczno-barokowa zaznacza się coraz wyraźniej. Dzieła takie, jak Otrucie królowej Bony, lub Stańczyk, są z malarskiego punktu widzenia typowym przykładem owego *juste milieu*, czyli złotego środka pomiędzy klasycyzmem i barokiem, rysunkowością i malowniczością, który najwbitniejszego przedstawiciela znalazł w Delaroche’u. W latach następnych pierwiastek romantyczny odnosi zupełne zwycięstwo. Szkice zwłaszcza Matejki i obrazy drobniejsze, takie, jak Śmierć Leszka Białego, Spór Bolesława Śmiałego z biskupem Szczepanowskim, Śmierć Andrzeja Tęczyńskiego i wiele innych, razem ze swym fantastycznym kolorytem, fantastyczną wyrazistością gestów i głów i potężną przesadą rysunku, należą bezsprzecznie do najświetniejszych dzieł malarstwa romantycznego, porywając pasją prawdziwie nieokiełznaną temperamentu, i bogactwem, które przechodzi nawet często w nadmierną rozrzutność. Wszystko jest

tu romantyzmem, począwszy od żywej, szerokiej, namiętnej faktury, wzorowanej wyraźnie na arcydziełach baroku, aż do niepospolitego, wyjątkowego wprost napięcia dramatycznego i owej ekspresji niezwykłej, tak silnie przypominającej Delacroix. W olbrzymich jego obrazach reprezentacyjnych romantyzm ten miarkowany jest co prawda przez pewną poprawność akademicką, występuje tam natomiast w całej pełni barokowy przepych barw, barokowa świetność materji, przedewszystkiem zaś aż do przesady posunięte barokowe skłębienie kompozycji. Ostatnie wielkie dzieło Matejki, niewykończone *Śluby Jana Kazimierza*, są jego najświetniejszą być może pracą i jednym z najświetniejszych arcydzieł sztuki romantycznej. Odnajdujemy tu całą spon-taniczność jego szkiców, nie zatartą przez akademickie wykończenie, i cały zarazem przepych jego wielkich kompozycji. Toż samo połączenie wszystkich jego niezwykłych zalet spotykamy częstokroć w portretach, gdzie rozmyślania historjzoficzne nie odrywają go od malarskiej strony przedmiotu.

W szkicu tym starałem się ująć jedynie rozwojowe stanowisko Matejki na tle ówczesnej epoki. Rozmiary tej pracy nie pozwalają, oczywiście, zatrzymać się dłużej nad tem, co było największą może jego potęgą — nad głębią jego duchową, która tak wysoko wynosi go ponad poziom ówczesnego malarstwa historycznego i której sztuka nasza nie znała od czasów Stwosza.

Że zaś ta właśnie głębia duchowa stanowi o wyższości Matejki i o jego wpływie na społeczeństwo — tego dowodem jest zestawienie go z drugim potężnym przedstawicielem naszego malarstwa romantycznego o odcieniu reprezentacyjno-akademickim, z *Henrykiem Rodakowskim* (1823—1894). Jeżeli pominąć nawet różnicę wieku: Rodakowski był o całe 15 lat

starszy od Matejki; jeżeli pominąć, że jego Sobieski powstał w r. 1861, t. j. w czasie, kiedy Matejko zaczynał dopiero marzyć o wielkiej kompozycji historycznej; jeżeli porównać jedynie malarskie wartości obu artystów, i to zarówno zalety, jak i wady — to wątpliwe jest mocno, na czyją korzyść wypadnie porównanie. Obok impulsywnego, niezrównoważonego częstokroć, opętanego swą wizją patriotyczną Matejki jest Rodakowski artystą, świadomym celów i środków i posługującym się niemi ze swobodą i wytwornością skończonego mistrza. Jego kompozycja — w Sobieskim, naprzykład, a zwłaszcza w Rokoszu Gliniańskim (ryc. 12)—należy do najświetniejszych „majsterszyków” ówczesnej szkoły, tem samem przewyższając oczywiście charakterystyczną matejkowską gmatwaninę. Wartość plamy barwnej — dla Matejki wogóle nie istniejąca — dochodzi u Rodakowskiego do szczytów wykwintu. Wystarczy przypomnieć takie w swoim rodzaju arcydzieło pomysłowości malarskiej, jak ciemna sylweta Tarnowskiego na tle jasnego nieba w Rokoszu Gliniańskim. Jeżeli jednak, pomimo tych pierwszorzędnych zupełnie zalet, Rodakowski, jako malarz historyczny, poszedł niemal całkowicie w zapomnienie, podczas, gdy Matejko ze wszystkimi swemi usterkami, z wadliwą kompozycją, mylną w założeniu kolorystyką i balastem historjografji żyje w pamięci narodu do dnia dzisiejszego, to wynika to stąd, że dla Rodakowskiego temat historyczny był przedewszystkiem pretekstem malarskim, następnie zaś — polem popisu dla niepowszedniej istotnie inteligencji; że, rozumiejąc jak najgłębiej całą grę polityczną rokoszu gliniańskiego, odtwarza ją Rodakowski z uśmiechem chłodnego narratora, podczas, kiedy Matejko w każdy obraz wkłada cały żar swej namiętnej duchowości. W społeczeństwie o nie-

zbyt wyrobionej kulturze artystycznej te właśnie różnice są decydujące.

To też Rodakowski, największy obok Matejki malarz historyczny w Polsce, malarz europejskiej miary, — podobnie, jak Simmler, jak *Leon Kapliński* (1826 — 1873) i Antoni Brodowski — marząc o wielkiej kompozycji, malował przeważnie portrety. Obok tegoż Kaplińskiego i Simmlera jest on najświetniejszym wówczas mistrzem tej sztuki; jego *Generał Dembiński* jest arcydziełem portretu romantycznego, nie rezygnując bowiem z obiektywnego realizmowego podobieństwa — jak to ma często miejsce u Matejki — daje zarazem patos, majestat, siłę wyrazu, wielkość gestu, tak znamienne dla sztuki romantycznej: nie mówiąc już o zaletach czysto malarskich, u Rodakowskiego nigdy nie zawodzących.

Matejko i Rodakowski zamykają romantyczny okres naszego malarstwa, stanowiąc zarazem jego punkt szczytowy. Z uczniów, idących śladem mistrza Matejki, pierwszorzedną wartość artystyczną posiada zmarły w 23-im roku życia *Maurycy Gottlieb* (1856 — 1879). Inni, albo pozostali epigonami, albo też, jak *Wyczółkowski* i *Wyspiański*, po kilku próbach utrzymania się w linii mistrza, znaleźli wkrótce własne drogi. Romantyzm Matejki zbyt był późny, by mógł wytworzyć szkołę. Pośrednio jednak wpływy jego długo jeszcze odzywają się w sztuce polskiej, nadając jej pewne cechy odrębności stylowej.

Do szkoły romantycznej, powstałej pod wpływem Zachodu, należy jeszcze *Michał Elwiro Andriolli* (1837 — 1893), rysownik, rozmiłowany w bogactwie linii i kompozycji, w silnych kontrastach światłocienia i wyrazistości gestu: jego ilustracje, powstałe pod wyraźnym wpływem *Dorégo*, stanowią w sztuce polskiej odrębną epokę.

Henryk Siemiradzki (1843 — 1902) jest już

epigonem, lubującym się głównie w dekoracji i rekwizytach, bez wyraźnego piętna stylistycznego i przypominającym zlekka Makarta.

Romantyzm nieurzędowy. O ile romantyzm uczony, romantyzm typu mniej, lub bardziej akademickiego, rozwija się u nas dosyć późno, przez długi czas chyląc się przytem ku idealistycznemu klasycyzmowi, o tyle drugi ów rodzaj romantyzmu, samorodny i stanowiący jakby wypowiedzenie się wrodzonych skłonności narodu, przejawia się zadziwiająco wcześnie. Zwracałem w poprzednim rozdziale uwagę na romantyczne zacięcie już u Norblina, dalej u jego uczniów: Płońskiego, Orłowskiego i innych; ten sam romantyzm nastroju, pomimo reminiscencji klasycznych i pewnych wpływów Bacciarellego, dostrzegamy nawet u Jana Rustema, urodzonego około roku 1760; bardziej jeszcze romantyczni są uczniowie Rustema: Jan *Damel* (1780 — 1840), nieco dyletancy *Ślizień* i *Szemesz*. zupełnym zaś już i typowym romantykiem jest *Walenty Wańkowicz* (1799 — 1842), którego *Mickiewicz*, wsparty na skale należy nie tylko do najwcześniejszych, ale i najcharakterystyczniejszych portretów romantycznych, posiadając ponadto nie przeciętną wartość artystyczną.

Następne chronologicznie po *Wańkowiczu* miejsce zajmuje *Piotr Michałowski* (1800 — 1855). Jak tyłu wybitnych artystów, wyrosłych w epoce Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, był i on również mężem stanu tyleż, co i artysta; znane są powszechnie ogromne zasługi jego działalności politycznej i administracyjnej. Nie przeszkodziło mu to jednak do zdobycia pierwszorzędnych zupełnie zalet techniki, stawiających go na równi z najwybitniejszymi rysownikami ówczesnej epoki. Ulubionym jego tematem były konie, a w ich odtworzeniu nie dorównał

mu bodaj nikt ze współczesnych, nie wyłączając Géricaulta, z którym ma sporo cech wspólnych. Romantyzm Michałowskiemu był zresztą prawie wyłącznie romantyzmem formy, mocno zbliżonej do baroku. Pod względem treści pozostał zdecydowanym realistą.

Również *Juliusz Kossak* (1824 — 1899), najlepszy po Michałowskim malarz konia, jest podobnie, jak świetny jego poprzednik, z instyktu raczej realistą. W kompozycjach jego realizm ten przesłonięty jest lekką mgłą idealizacji, która w czasach późniejszych, w skutek być może zbytu obfitej pracy pamięciowej, zbliża się nieco do manjeryzmu. W rysunkach jednak, oraz w portretach koni i ludzi, obserwacja natury jest zdumiewająco ścisła, zaś idealizacja romantyczna przyczynia się tylko do nadania tym dziełom wdzięku stylowości. Od czasów Orłowskiego był Kossak najświetniejszym obserwatorem i odtwórcą życia polskiego; duch czasu skłaniał go ku motywom z Ukrainy, która dla romantycznej Polski ówczesnej była krainą marzeń, ku idealizowanym nieco obrazom z życia ludu, wreszcie ku tematom historycznym, w których znajdowała wyraz jego niepospolita łatwość i wytworność kompozycji. Ta strona jego twórczości czyni go typowym romantykiem; rysunki natomiast, portrety i obrazy z natury wiążą go już ze zbliżającym się okresem realizmu.

Zacięcie realistyczne znamienne jest głównie dla owego romantycznego malarstwa, rozwijającego się w Polsce bez wyraźnych obcych wpływów. Fantastyka romantyczna, rozmarzona uczuciowość, spotyka się częściej u artystów, żyjących na emigracji, tam, gdzie również i poezja nasza romantyczna najbujniejszym wykwitła kwiatem. Należy tutaj subtelny *Teofil Kwiatkowski* (1809 — 1891), znany z popularnego *Szopena na łożu śmierci*, dalej poeta *Cyprian Kamil Norwid* (1821 — 1883), szukający

u Lionarda związków ze swą głęboką i mistyczną duchowością, wreszcie wykształcony za granicą, mocno w swym romantyzmie spóźniony *Pantaleon Szyn-dier* (1846 — 1905), a nawet młodo zmarły *Ignacy Gierdziejewski* (1826 — 1860); na samem już pograniczu realizmu stoi *Franciszek Kostrzewski* (1826 — 1911), artysta, w początkach swej działalności zapowiadający się na pierwszorzędnego zupełnie odtwórcę wsi polskiej, a który niestety, jak wiele innych naszych najwybitniejszych talentów, rozproszył się wreszcie całkowicie w pobieżnych szkicach akwarelowych i odręcznych rysunkach humorystycznych. To, co pozostało po nim z pierwszego okresu twórczości, wiąże się dosyć blisko z barokiem, a w szczególności ze sztuką flamandzko - holenderską Teniersa, Brouwera, Van Ostade i ich szkoły, posiadając jednocześnie niepospolite zalety głębokiego tonu, świetnego rysunku i modelizacji, przede wszystkim zaś nieporównanej, tryskającej życiem i humorem obserwacji.

Realizm. Z Kostrzewskim spokrewniony jest *Henryk Pilatti* (1832—1894); jeżeli jednak Kostrzewskiego zaliczyliby jeszcze można do typu romantycznego z powodu pewnej archaizacji, opartej na wzorach baroku, to natomiast Pillati, pomimo podobnego zupełnie zakresu tematów, jest już typowym „realistą okresu romantycznego”. To samo dotyczy owych pierwszych naszych pejzarzystów, na których francuska szkoła barbizońska nie pozostała bez wpływu, a wśród których najwybitniejsze miejsce zajmują: *Feliks Brzozowski*, (1836—1892), europejskiej miary artysta *Józef Szermętowski* (1833 — 1876), wreszcie malarz o wyjątkowo subtelnem odczuciu efektów światła i powietrza, *Władysław Aleksander Malecki* (1836—1900). Ten ostatni odznaczył się i tem jeszcze, że prawdziwie i dosłownie zmarł z głodu, realizując w ten sposób to, co w życiorysach wielu jego kolegów było tylko przenośnią poetycką.

OKRES TRZECI (1860—1895).

Okres ten nazywany bywa zazwyczaj realistycznym, lub pozytywistycznym; widzieliśmy też, że już w poprzednim trzydziestopięcioleciu skłania się sztuka co raz wyraźniej ku koncepcji realistycznej. Przy bliższem jednak wejrzeniu okazuje się, że i tym razem uogólnienie tego rodzaju jest więcej, niż wątpliwe; że obok realistów tworzą i rozwijają się w tej epoce artyści, którzy stanowią w prostej linii progeniturę idealistów poprzedniego okresu; mam tu na myśli przede wszystkim prerafaelitów angielskich i Puvis de Chavannes'a; a chociaż malarze ci nie tylko ideałami, ale i datą urodzenia zbliżają się do okresu poprzedniego, jednak oni to właśnie wywierają największy wpływ na sztukę następnej epoki.

Rzeczą jest oczywistą, że klasyczny pod względem formy idealizm prerafaelitów, lub Puvis de Chavannes'a różni się od idealizmu i klasycyzmu epok ubiegłych i że pozytywny duch epoki na tej również twórczości położył swe piętno. Tem nie mniej odróżnić musimy w tym okresie dwa zasadnicze kierunki, z których jeden, o dążnościach wyraźnie archaistycznych, wiąże się z klasycyzmem epok poprzednich i który dla odróżnienia odeń nazwiemy stylizmem; drugim z tych kierunków jest realizm, który w sztuce impresjonistów przewyższa jednak obiektywne naśladowanie na-

tury, przeradzając się w rodzaj metarealizmu. Postaram się wykazać, że zarówno realizm ten, jak i impresjonistyczna jego odmiana, stanowią tylko pewne przekształcenie koncepcji barokowej, która od początku rozpatrywanych przez nas dziejów malarstwa trwa w sztuce obok koncepcji klasycznej.

REALIZM I IMPRESJONIZM WE FRANCJI.

Jak to było powiedziane, już ku końcowi poprzedniego okresu wyłania się z romantyzmu kierunek realistyczny, przyczem związek obu prądów tak jest silny, że trudno bywa czasem ustalić granice pomiędzy obu rodzajami.

W samej rzeczy, różnica polega tu nie tyle na formie, ile na wyborze tematów. Malarstwo romantyczno-barokowe skłaniało się ku wielkiej kompozycji figuralnej z treścią historyczną, lub egzotyczną. Życie współczesne stanowiło dlań godny motyw jedynie w swych przejawach wyraźnie dramatycznych, jak to widzimy u Géricaulta w *Tratwie Meduzy* lub u Delacroix w *Wolności, wiodącej lud*. Realizm natomiast ograniczał się do skromnych rozmiarów, do tematu krajobrazowego, lub animalistycznego, zrzadka wreszcie do drobnej kompozycji figuralnej, której postaci wzięte są z życia powszedniego. Stylistyczne różnice obu prądów były nieuchwytnie, ponieważ realizm nie jest stylem odrębnym, ale tylko pewną postawą artystyczną. Reakcja realistyczna, ujawniająca się około połowy ubiegłego stulecia, dotyczy tedy właściwie tylko tematu. Rewolucjonizm Courbeta, lub Maneta, tak gwałtowne oburzenie wywołujący wśród współczesnych, polegał na tem, że odważali się malować wielkie kompozycje figuralne o treści, pozbawionej wszelkiego patosu historyczno-drama-

tycznego; pod względem formy sztuka ich tkwi korzeniami w barokowym romantyzmie okresu poprzedniego.

Jednakże pomimo tak bliskiego pokrewieństwa obu rodzajów; pomimo, że różnica między nimi jest na przełomie dwu tych okresów tylko różnicą treści,— przy deklarowaniu się nowego kierunku nie obyło się bez emfazy bojowej, bez protestów ze strony publiczności i światoburczych gestów ze strony artystów.

Courbet. Urzędowym głosicielem nowych haseł był we Francji *Gustave Courbet* (1819 — 1877). (ryc. 15). Dał on wyraz swemu temperamentowi bojowego rewolucjonisty, prowadząc lud podczas komuny na zburzenie kolumny Vendôme i biegnąc na czele tłumów z pochodnią w ręku, ażeby podłożyć ogień pod muzeum Louvre'u, którego zbiory wstrzymywały, jego zdaniem, rozwój sztuki współczesnej, skłaniając artystów do naśladowania starych mistrzów zamiast samodzielnego odtwarzania rzeczywistości.

Wobec tak radykalnych poglądów odrzucił Courbet całkowicie modne motywy historyczne, w wielkich swych kompozycjach pozostając wiernym współczesności. Realizm jego ograniczał się jednak raczej do tematów; pod względem ujęcia malarskiego pozostał Courbet dosyć blizki koncepcji romantycznej z jej poczuciem charakteru i gwałtownymi kontrastami barw i światłocienia. Jako realista daleki był od prawdy i obserwacji Milleta, zwłaszcza pod względem koloru; jednakże osobistym swym wpływem przyczynił się w znacznej mierze do tryumfu nowych w sztuce kierunków.

Manet. Również i następny po Courbecie wielki przedstawiciel realizmu we Francji, *Edouard Manet* (1832 — 1883) w początkowych dziełach niezbyt oddala się od sposobu malowania swych romantycznych poprzedników, jak oni posługując się silnie

kontrastowym światłocieniem i jak oni wzorując się na sztuce baroku; znajduje w niej jednak to, czego nie widzieli romantycy i z czego wyłonić się miał z czasem impresjonizm.

Manet uchodzi zazwyczaj za twórcę impresjonizmu. Jest to w znacznej mierze nieporozumienie, wynikające stąd, że był o kilka lat starszy od pokolenia impresjonistów i że w późniejszym okresie swej twórczości przejął ich sposób malowania. Wynałazcą jednak nowej metody malarskiej nie był, jakkolwiek przygotował drogę do jej powstania.

Ewolucja ta odbyła się w sposób zgoła nie przewidywany. Jakiśmy wspomnieli, w początkach swej twórczości trwał jeszcze Manet przy stylistycznej manierze romantyzmu, odrzucając tylko, podobnie, jak Courbet, powierzchowne rekwizyty tej sztuki. O ile jednak burzliwy i rewolucyjny Courbet gotów był spalić Louvre i jego zbiory, widząc w nich największą przeszkodę do rozwoju sztuki i sądząc się wolnym od reminiscencji muzealnych, o tyle Manet nie krył się ze swem uwielbieniem dla malarstwa barokowego, które studjował i z którego obficie czerpał nauki i wzory. Hiszpanja malownicza i poetyczna, była dla romantyków, jak wiadomo, krainą marzeń. Ta moda romantyczna skierowała Maneta podobnie, jak poprzednio Delacroix, ku studjom sztuki hiszpańskiej; tylko że to, co ze studjów tych wyniósł, różne było od cudów ekspresjonistycznych, których dopatrył się był niegdyś Delacroix w malarstwie El Greca i Goyi.

Rodacy, wznosząc Velazquezowi pomnik w rodzinnej jego Sewilli, te proste na cokule wypisali słowa: „Al pintor de la Verdad” — „Malarzowi Prawdy”. Istotnie, ani przed nim, ani być może nawet po nim, nigdy nie osiągnęło malarstwo podobnej prawdziwości. Występuje ona zwłaszcza w obrazach o założeniu czysto realistycznym, takich, jak *P r z ą d k i*, lub

„Meninas”. Realizm ten zdumiewa nie tyle swym nieskazitelnie prawdziwym rysunkiem, wolnym od wszelkiej maniery stylistycznej, ile obserwacją światła i powietrza, nie mającą sobie równej w dziejach sztuki. Sprawia ona, że widz doznaje najprawdziwszego złudzenia, jakgdyby to nie obraz wisiał na ścianie, ale otwarte były drzwi do następnego pokoju, w którym rozgrywa się przedstawiona scena. Tę zdumiewającą obserwację przejął od mistrza i w niejednym obrazie zastosował Goya. Ci dwaj wielcy hiszpanie, z których jeden stanowi szczytowy punkt baroku, drugi zaś jego romantyczne odrodzenie, — byli właściwymi mistrzami Maneta. Wenecja wieku XVI dopełniła tej nauki. To też nie jeden obraz Maneta z pierwszego, przedimpresjonistycznego okresu twórczości stanowi dokładne niemal powtórzenie wielkich tych wzorów, przeniesione na stosunki współczesne. Słynna Olimpia jest transpozycją Nagiej Kobiety (t. zw. „Maja desnuda”) Goyi; Rozstrzelanie cesarza Maksymiljana wzorowane jest najniedwuznaczniej na Rozstrzeleniu mieszczan madyryckich hiszpańskiego mistrza. Studja portretowe Maneta z owej epoki powstały pod bezpośrednim wpływem velazquezowskich karłów, jego Ezopa i Menipa.

Epokowem dla realizmu dziełem jest Śniadanie na trawie Maneta (ryc. 18). Jest ono zarazem wysoce charakterystyczne dla jego tradycjonalizmu i eklektycyzmu. Kompozycja tego obrazu stanowi najściślejsze powtórzenie, kopję po prostu jednego ze sztychów Marcantonio Raimondiego (1486 — 1530), pomysł i treść malarska, między innymi zestawienie postaci nagich i odzianych, które tak oburzyło ówczesnych strażników cnoty, przypominają bardzo Koncert wiejski Giorgiona. Rewolucjonizm tego obrazu, który tak szaloną w swoim czasie wywołał

burzę, polega jednak nie na przerażającym współczesnych, bezwstydnym zestawieniu nagich kobiet z ubranymi w marynarki dżentelmenami; rewolucjonizm ten polega na tem, że Manet usiłuje oddać tutaj prawdziwe barwy ciał i materji, oblatanych światłem otwartej przestrzeni, zamiast konwenansu kolorystycznego, opartego na studjach muzealnych i zamiast pracownianego zestawienia światła i cieni. Usiłowania te, wykonane zresztą mistrzowską techniką, wydają się nam dzisiaj naiwną i poronioną próbą w porównaniu z tem, co w tej dziedzinie stworzył potem impresjonizm. (ryc. 17 i 18). Jest to jednak pierwsza próba *plein air'u*, jeżeli pominąć pozostającego na uboczu Milleta. Otwiera ona w ten sposób nowe w malarstwie drogi. Właściwym zaś dróg tych odkrywcą jest Monet.

IMPRESJONIZM.

Monet i teoria impresjonizmu. Jakkolwiek wydaje się to zdumiewające dzisiaj, kiedy każdy bardziej malowniczy skrawek naszego globu obsiadany bywa przez chmary osób obojga płci, zbrojnych w składane palety, także parasole i stołki, tudzież stalugi, jednakże *Claude Monet* (ur. 1840) był pierwszym artystą, wszystko bez wyjątku malującym wyłącznie z natury. Nawet portrety w epoce swego rozkwitu malowane były przeważnie według szkiców rysunkowych i manekinów, odzianych w wielkopañskie szaty osoby portretowanej; Valazquez, robiący je wyłącznie, lub prawie wyłącznie z modela, należał do budzących zdziwienie wyjątków. Tem bardziej tedy kompozycje, z natury rzeczy przedstawiające najczęściej ludzi, poruszających się i działających wśród otwartej przestrzeni, malowano całkowicie w pracowni, i modelowano w pracownianem oświetleniu,

z którem artysta wiązał potem, jak się dało, domalowywany z pamięci krajobraz. Pejzaże nawet większych rozmiarów wykonywane były na podstawie szkiców w pracowni.

To też wszystkie dawne arcydzieła realizmu przedstawiają zawsze człowieka w oświetleniu mieszkaniowego wnętrza.

Tymczasem jednak nastrój epoki pozytywistycznej i przykład metod doświadczalnych w nauce robi swoje, kładąc piętno również i na sztuce. Jest to czas, kiedy fotografia, wychodząca już z okresu inkunabuł, pozwala na zestawienie obiektywnego obrazu natury z mniej, lub bardziej świadomą jego stylizacją w malarstwie. W tym również czasie japończyk Haiashi zapoznaje Francję ze sztuką swej ojczyzny, a niewiarogodnie ścisła, nie znana sztuce europejskiej obserwacja malarska japończyków budzi zachwyt i podziw wśród artystów i miłośników. Śród takich to nastrojów postanawia Monet metodą doświadczalną sprawdzić ścisłość dotychczasowych obserwacji malarskich nad światłem i barwą.

Odkrycia, przyniesione przez tę metodę doświadczalną Moneta, miały istotnie charakter rewelacyjny. Okazało się, że tak zwana barwa lokalna przedmiotów śród otwartej przestrzeni i w pełnym świetle słonecznym właściwie nie istnieje, ulegając gruntownym zmianom w zależności od oświetlenia, oraz od refleksów, rzucanych przez otaczające przedmioty. Ponieważ zaś przede wszystkim niebo, otaczające ziemię, rzuca swój refleks na wszystkie przedmioty, nie oświetlone bezpośrednio przez słońce, przeto cień przy niebie pogodnym nie jest czarny, jak to dotychczas sądzono, ale błękitny.

Barwa lokalna ulega jednak zmianom nie tylko skutkiem oświetlenia i refleksów, ale i dlatego również, że powietrze nie jest całkowicie przejrzyste, że

posiada zabarwienie błękitne, którego siła wzrasta oczywiście zależnie od grubości warstwy, skutkiem czego przedmioty w miarę, jak oddalają się od oka i oddzielają odeń coraz grubszą warstwą powietrza, przybierają coraz wyraźniejszy odcień błękitu.

Takie były w najogólniejszym zarysie pierwsze spostrzeżenia Moneta. Dodać do nich należy i to jeszcze, że o ile w świetle rozproszonym cienie i światła wykazują cały szereg stopniowań i przejść, o tyle w pełnym świetle układają się one ze sobą w sposób, nic nie mający wspólnego z teoretycznym „modelującym“ światłocieniem, zdawna przyjętym w malarstwie.

Wspomnę przy sposobności, że wszystkie wyżej wyłuszczone spostrzeżenia, stanowiące podwalinę impresjonizmu, znane były dosyć dokładnie Leonardowi da Vinci, jak to wynika z jego Trattato della pittura; mistrz szkoły lombardzkiej uważał je jednak za czysto teoretyczne i nie nadające się zupełnie do zastosowania w sztuce.

Spostrzeżenia powyższe stały się podstawą tak zwanego plein air'u, czyli malowania na otwartym powietrzu i w pełnym świetle. W takim stanie rozpow szechniła się po całym świecie nowa koncepcja malarska, z której narodzić się miał właściwy impresjonizm; jest to koncepcja nawskroś realistyczna. Malarstwo poza Francją nie wyszło przeważnie poza to stadjum wstępne. Impresjonizm ścisły jest sztuką wyłącznie prawie francuską; nie jest to już czysty realizm, ale raczej rodzaj metarealizmu, jak się to z dalszych rozważań okaże.

Impresjonizm właściwy, taki, jaki znajdujemy w dalszej twórczości Moneta i jego uczniów, jest o tyle zasadniczym przewrotem w sztuce, że opiera się na subiektywnym odczuciu, które zastępuje teraz obiektywną prawdę realistyczną w dotychczasowym słowa znacze-

niu. Zwolennicy zestawień sztuki z filozofją znajdują tu z łatwością odpowiednik schopenhauerowskiej „Die Welt, als Vorstellung”. Ukazuje tedy impresjonizm naturę nie według tego, co wiemy o rzeczywistym jej wyglądzie, ale według tego, jak się nam przedstawia z całą przypadkowością zmian, spowodowanych złudzeniami wzroku. Jedno ze złudzeń tych polega na tem, że wszelka plama barwna wywołuje obok siebie wrażenie koloru dopełniającego: znaną jest powszechnie rzeczą, iż plama zielona na białym papierze będzie się nam wydawała otoczona aureolą barwy czerwonej, i t. d. Opierając się na tem złudzeniu, impresjonizm odtwarza barwy nie tak, jak one rzeczywiście istnieją w naturze, biorąc nawet pod uwagę zmiany, spowodowane oświetleniem i refleksy, ale tak, jak się nam one przedstawiają fałszywie skutkiem prawa barw dopełniających. Impresjonizm odtwarza tedy nie obiektywną prawdę kolorów, ale ich subiektywną iluzję.

Również i technika malarska impresjonistów liczy się przede wszystkim z subiektywnem złudzeniem wzroku, opierając się poza tem zgodnie z duchem czasu na czysto naukowych podstawach optyki, głównie zaś na teorjach Helmholtza, Brücke, Chevreuila i innych. Trudno jest bliżej zastanawiać się tutaj nad temi teorjami, dotyczącemi subtrakcyjnego i addycyjnego sposobu w łączeniu barw. Wystarczy stwierdzić, że w odróżnieniu od całego malarstwa dawniejszego impresjoniści dla otrzymania połączeń, przejść i odcieniów nie mieszają farb na pałecie (co odpowiada subtrakcji), ale kładą na płótnie drobne plamki barwy czystej, które, zlewając się z pewnej odległości na tęczówce widza (co odpowiada addycji), wytwarzają złudzenie odpowiedniej jednolitej plamy. Jest to t. zw. technika dywizjonistyczna, dająca wra-

żenie większej świetlistości, o co impresjonistom głównie właśnie chodziło.

Silley i Pissarro. Renoir. Impresjonizm barwy. Monet porzucił wkrótce malarstwo figuralne, w którym stworzył szereg dzieł pierwszorzędnej wartości, i zajął się wyłącznie krajobrazem, czyli właściwie naukowem niejako badaniem malarskich efektów światła i barwy, wrażeń i złudzeń wzrokowych, oraz techniki dywizjonistycznej. Przeważną część jego prac stanowią serje pejzażów, w których ten sam przedmiot ukazuje się w szeregu odmian, zależnie od pory dnia i roku, czyli od oświetlenia. Pokrewny zakres studjów obrali dwaj najbliżej Moneta stojący artyści: *Sisley i Pissarro*. Jest to impresjonizm prawowierny, odrzucający wszelką kompozycję, świadomie unikający tradycjonalizmu i wszystkiego tego, co w dziedzinie doświadczeń malarskich przekazały nam wieki ubiegłe. Pokrewieństwa tej sztuki z malarstwem rokokowem, zwłaszcza zaś z krajobrazem angielskim Constable'a i Turnera, są pokrewieństwami prawie zupełnie nieświadomymi. Odnajdujemy w niej jedynie wykorzystanie wskazówek, które dała fotografia.

Tęż same poszukiwania przenosi na postać ludzką *Auguste Renoir* (1841—1919), (ryc. 17), studjując zmiany, którym kolor ciała i ubrania ulega pod wpływem oświetlenia, powietrza i refleksów. W epoce, która nie była bynajmniej skłonna do unikania trudności malarskich, wyróżnia się Renoir istotną pasją w ich piętreniu. Maluje więc z upodobaniem szeregi postaci ludzkich w ruchu wśród drzew, przy czem bezpośrednio światło słoneczne, zielonkawe oświetlenie, sączące się przez listowie, chłodne refleksy nieba i zieleni — wszystko to tworzy istną mozaikę kolorystyczną, zlewającą się w całość pod ciepło - błękitnymi mgłami powietrza. Pokrewieństwo zagadnień skłania

wkrótce Renoira do studjów nad Velazquezem, który pierwszy przed impresjonistami wprowadził do malarstwa toż samo zagadnienie światła, zwłaszcza zaś refleksów i powietrza.

W późniejszym okresie swej działalności coraz częściej zwraca się artysta ku sztuce, która w dziedzinie efektów świetlnych i powietrznych posiadała wiedzę niepowszednią, mianowicie ku wzgardzonemu od czasów Diderota i Davida malarstwu rokokowemu. Umiejętność łączenia tych zalet realistycznych z wyrafinowanym kunsztem kompozycyjnym, tak zadziwiająca u Watteau zwłaszcza i Fragonarda, skłania i Renoira również do próbowania, czy surowo realistyczne zasady impresjonizmu nie dałyby się pogodzić z czysto artystycznymi zagadnieniami kompozycji; w ten sposób powstają jego obrazy z okresu późniejszego, zwłaszcza owe liczne, czarownie zmysłowe kąpiele, w których pogodny urok rokoka nabiera nowego życia w połączeniu z potężnymi zdobyczami realistycznymi impresjonizmu.

Degas i Toulouse - Lautrec. Impresjonizm linii. Zwrot pewien ku tradycjonalizmowi odnajdujemy również w sztuce Edgara *Degasa* (1834—1917). Zwrot ten uwydatnia się po trosze w jego licznych studjach ciała kobiecego, przypominających chwilami subtelną zmysłowość francuskiego rokoka, jakkolwiek pozbawionych rokokowej idealizacji, a nawet z przesadnym realizmem podkreślających niezręczność lub trywjalność ruchu. Nie pozostała nań bez wpływu również i sztuka hiszpańska, zwłaszcza zaś Velazquez, któremu w znacznej mierze zawdzięczać się zdaje Degas niepospolitą wytworność swego chłodnego, szarego tonu.

Degas jednak sam siebie nazywał żartobliwie kolorystą linii. Paradoks ten zawiera w sobie część prawdy, słuszniej zaś jeszcze byłoby nazwać go im-

presjonistą linii. Przeprowadził on istotnie tę samą realistyczno-naukową rewizję tradycyjnych kanonów rysunkowych, jakiej w dziedzinie barwy dokonał Monet; wykazując przy tem, że pamięciowe, idealne, że tak powiem, wyobrażenie o ruchu ciała ludzkiego, przekazane nam przez sztukę dawną, nie mniej dalekie jest od rzeczywistości, niż tradycyjny konwenans barwy i światłocienia, tak gruntownej poddany rewizji w sztuce innych impresjonistów. Te właśnie odkrycia rysunkowe, związane z postępami fotografii, stawiają Degasa na jednym z pierwszych miejsc w szeregu artystów, którzy dokonali tak gruntownej zmiany pojęć artystycznych w drugiej połowie ubiegłego stulecia; stanowią one jednocześnie o jego odrębności w epoce, zaprzątniętej niemal wyłącznie zagadnieniami barwy.

Degas posunął ścisłość w obserwacji ruchu do granic, jakich nie znała sztuka przed nim, ani po nim, jeżeli wyłączyć japończyków, którym impresjonista ten nie jedno zawdzięcza. Pozostał on niedoścignionym mistrzem w odtworzeniu migawkowych niemal skrótów i skrętów ciała, zwłaszcza ciała kobiecego. Jego akrobatki, śpiewaczki, modystki, baletnice, kąpiące się kobiety, chwywane w najbardziej nieprzewidzianych momentach ruchu, stały się wzorem dla całego pokolenia artystów.

Śród kontynuatorów Degasa najwybitniejsze miejsce zajmuje *Henri de Toulouse - Lautrec*. (1864 — 1901) (ryc. 19). Jak i Degas, jest on impresjonistą linii, którą doprowadza do niewiarogodnej wprost precyzji, subtelności i werwy. Odczuwa się w tem niewątpliwe wpływy japończyków, przetworzone jednak w taką już akrobatyczną niemal zręczność, na jaką nie zdobyła się nawet sztuka japońska, nie zapominająca nigdy o dekoracyjnej stylizacji. I Lautrec również, podobnie, jak Degas, z prawdziwą pasją odtwarza ciało ludzkie w gwałtownym ruchu tańca, lub w nie-

przewidzianych pochyleniach rozprężenia i spoczynku; właściwą jego wielkością jest jednak charakter głowy i sylwety, w którym nerwowa subtelność rysunku dochodzi do szczytów możliwości. Toulouse-Lautrec uchodziłby mógł za satyryka swej epoki, ze szczególną bowiem pasją odtwarzał, syntetyzował i podkreślał obraz jej znieprawienia, zwłaszcza zaś jeden tego znieprawienia typ—prostytucję najniższego rzędu z jej ponurą switą sutenerów, z rozpaczą chorób, degeneracji i występku, z historycznym orgjazmem nocnych podmiejskich balów; jednakże zamiłowanie do degeneracji i grzechu jest tu raczej echem tak zwanego dekadentyzmu, do tej bowiem epoki należał ten spóźniony impresjonista; podobnie, jak pewna sylwetowość jego obrazów, oraz obciążanie form wyraźną, a kapryśną linią, jest echem panującej już podówczas secesji; przeważa jednak w tej sztuce impresjonistyczna kolorystyka i impresjonistyczny meta - realizm, przerażający chwilami dzięki swej bezlitosnej prawdzie.

Cézanne. Impresjonizm formy. Jak Degasa nazwałem impresjonistą linii, podobnie Paul Cézanne (1839 — 1906) nazwany być może impresjonistą formy. On pierwszy wprowadził do impresjonizmu i wyzyskał artystycznie złudzenie wzroku, polegające na tem, że kształty sąsiadujących ze sobą przedmiotów oddziaływają na siebie wzajemnie tak samo, jak sąsiadujące ze sobą barwy; (naprzykład powierzchnia kulista w miejscu zetknięcia z płaszczyzną czyni na patrzącego wrażenie spłaszczonej). To właśnie stało się punktem wyjścia owych pozornych deformacji, owych osławionych krzywych garnków i pochyłych stołów Cézanne'owskich, które taki wpływ wywarły na sztuce okresu najnowszego. Jak Monet usunął ze sztuki „lokalną barwę“, podobnie usunął z niej Cézanne „formę lokalną“. Wynikła stąd nowa

zasada kompozycyjna. Jak w obrazach Moneta teoretyczny niejako ton dawnego malarstwa zastąpiony został przez harmonję barwną powietrza i oświetlenia, podobnie teoretyczna harmonja kompozycyjna dawnych mistrzów ustępuje tu miejsca harmonji kształtów, opartej na wrażliwości oka, obserwującego widzialną rzeczywistość. Na tem przerwę na razie analizę tej dziwnej twórczości, która w znacznej mierze należy już do następnego, po-impresjonistycznego okresu sztuki. (ryc. 21).

Seurat. Neo-impresjonizm. Technika dywizjonistyczna, stanowiąca jedną z podstaw impresjonizmu, stosowana była w nieznacznym zakresie przez weneckich malarzy Odrodzenia, następnie przez Watteau i Chardina, potem przez Turnera, zupełnie zaś świadomie i systematycznie przez Delacroix, który z tego właśnie powodu uznany jest za poprzednika impresjonistów. Dla Moneta i jego szkoły stanowiła ta technika sposób spotęgowania jasności w obrazie, oraz środek do osiągnięcia owej charakterystycznej wibracji, dającej wrażenie ruchu i życia; impresjoniści nie stosowali jej jednak z bezwzględną ścisłością naukową, uznając bądź co bądź pewien udział intuicji w sztuce. Zasady impresjonizmu przerodziły się w ścisły system naukowy dopiero u tak zwanych neo-impresjonistów. Twórcą tego kierunku, a zarazem najwybitniejszym jego przedstawicielem był *Georges Seurat* (1859 — 1891), (ryc. 28), jeden z ciekawszych artystów swego czasu. Jako prawy syn epoki wynalazków marząc o sztuce, opartej na matematycznych niejako podstawach, zmienił Seurat dywizjonistyczną fakturę Moneta w nieugięty system, polegający na malowaniu drobnymi kropkami barwnymi, zestawianymi na zasadzie teorii Helmholtza z matematyczną ścisłością, i które zlewają się w plamę barwną do-

piero w oku widza; stąd właśnie powstała nazwa „pointillisme”, „kropkowość”, stosowana do tej sztuki.

Seurat pragnął stworzyć podstawy matematyczne nie tylko dla kolorystyki, ale i dla rysunku, sprowadzając złożone formy natury do najprostszej możliwej formuły geometrycznej. Powstał stąd osobliwy, sztywny i surowy styl, w którym bezwzględny realizm graniczy z hieratyzmem sztuki archaicznej, dzięki technice kropkowej zbliżając się do starochrześcijańskich mozaik, jednocześnie zaś przypominając sztukę egipską z jej kanonem formy. Ta właśnie majestatyczna stylowość przy zupełnej, groteskowej częstokroć współczesności motywu, wywarła znaczny wpływ na sztukę czasów najnowszych, tak usilnie szukającą nowej formy stylistycznej.

Silniej jeszcze zaważył na malarstwie współczesnym inny wynalazek Seurata, który nazwaćby można impresjonizmem światłocienia. Jakśmy widzieli, Monet w malarstwie swoim liczył się z właściwością wzroku, polegającą na tem, że wszelka plama barwna wywołuje obok siebie złudzenie barwy dopełniającej. W sposób zupełnie analogiczny wszelka plama jasna wytwarza obok siebie wrażenie ciemności, i przeciwnie. Spostrzeżenie to jest ogólnie znane. Każdy wie, że paląca się świeca zdaje się otoczona ciemną obwódką i że czarna plama na szarym papierze występuje w jasnej aureoli. Na tej właściwości wzroku, świadomie i systematycznie zastosowanej po raz pierwszy przez Seurata, polegał tak charakterystyczny dla sztuki najnowszej sposób posługiwania się światłocieniem, mianowicie kontrastowanie partji ciemnych bardzo wyrazistym rozświetleniem miejsc sąsiednich, i przeciwnie.

Nużąca atoli jednostajność ścisłego i systematycznego dywizjonizmu, czyli tak zwanego pointillisme'u nie zdołała utrzymać się czas dłuższy. Najdalsza ta

konsekwencja faktury impresjonistycznej znikła wkrótce po śmierci swego twórcy; nieliczni naśladowcy Seurata nie wyszli nigdy poza granice epigonizmu.

Ogólny pogląd na impresjonizm. Powyższa dosyć szczegółowa analiza impresjonizmu doprowadza do wniosku, że istotą tej sztuki i jej cechą wyróżniającą jest do najdalszych granic doprowadzony subiektywizm, który tu poraz pierwszy przeciwstawia się zupełnie świadomie obiektywizmowi dawnej koncepcji realistycznej. Z tego punktu widzenia jest ta sztuka ostatnią konsekwencją założeń, na których oparł się w swym rozwoju barok, wyłaniając się z klasycznej koncepcji Odrodzenia. Mam tu na myśli nie tyle subiektywizm uczuciowy, znamieny dla sztuki barokowej, ile raczej subiektywizm plastyczny. Malarstwo renesansowe dążyło do odtworzenia świata takim, jaki jest, czyli tego, co o nim wiemy; artysta renesansowy malując drzewo, rysuje liść za liściem, malując człowieka, wyrysowuje włos po włosie, jakkolwiek widzieć je może tylko, jako masę. Typowym przykładem jest tu Dürer. Malarstwo barokowe oddaje świat tak, jak go widzi subiektywnie, z całą przypadkowością złudzeń optycznych. Typowi są pod tym względem zwłaszcza Velazquez i Rembrandt. O różnicy tego stanowiska otrzymamy pojęcie z zestawienia dwu słynnych powiedzeń. „Odrobiłem ją tak, jak Bóg ją przedemną zrobił; ani o włoski i ani o kruszynę inaczej” — powiada Holbein o swym portrecie jednej z kochanek Henryka VIII. „Maluję nie to, co wiem o przedmiocie, ale to, co z niego widzę”, odpowiada Turner na zarzut, że w obrazie jego pominięte zostały ważne szczegóły modelu.

Wobec tej wspólności zasad, które w impresjonizmie dochodzą do krańcowego rozwoju, zrozumiałem się staję, że cały wogóle impresjonizm jest najdal-

szą konsekwencją koncepcji barokowej; w samej rzeczy, jeżeli za znamiona baroku, w odróżnieniu od klasycyzmu, uznamy malarskość, przeciwstawioną linearyzmowi; głębię perspektywiczną w przeciwieństwie do jednoplanowości; otwartą formę, wychodzącą poza ramy obrazu; ujęcie obrazu, jako jedną całość, w której roztapiają się poszczególne pierwiastki; wreszcie ruch, zmieniający obiektywne kształty przedmiotów; jeżeli, słowem, oprzemy się na wölfflinowskim określeniu baroku, to znajdziemy w impresjonizmie najkrańcowszy wyraz tej koncepcji.

Impresjonizm, jako sztuka, w założeniu swem oparta na zmysłach, najbliższy jest, oczywiście, zmysłowego rokoka. Wypowiada się w nim niemal już paradoksalnie owo rozsadzanie formy i kompozycji, na którym oparł się w swym rozwoju barok i które w rokoku znalazło swój ostatni wyraz stylistyczny, obejmujący całokształt sztuki.

Pomimo panującej dziś reakcji przeciwko kierunkowi, który wpadł wkrótce w doktrynerstwo; który modyfikację barw lokalnych doprowadził do przesady; który zajmując się wyłącznie zagadnieniem barwy, zaniedbał całkowicie formę, przedewszystkiem zaś wyłączył ze sztuki cały szereg pierwiastków artystycznych, tak zasadniczych, jak kompozycja, dekoracyjność, styl, o ile nie godziły się z bezwzględnie pozytywistyczną, naukową niemal zasadą twórczości—pomimo wszystkich tych wad był impresjonizm największym odkryciem artystycznym wieku XIX, jedyną sztuką nowatorską, nie szukającą natchnień w muzeach i archaizacjach, i całe malarstwo nowoczesne mniej, lub bardziej świadomie czerpie zeń do dnia dzisiejszego. Zapoczątkował on nowe możliwości techniczne, olbrzymio wzbogacił kolorystykę, wnosząc do malarstwa olejnego nieznaną mu dawniej jasną gamę barwną, rozszerzył wiedzę o efektach światła i powie-

trza do nieprzewidywanych granic, wprowadził poza tem subiektywne wrażenie, jako czynnik artystyczny. którym sztuka posługiwała się dotychczas conajwyżej nieświadomie. Do zdobyczy tego kierunku zaliczyć należy wreszcie to, że ponad intelekt i uczucie wzniosł szczerą zmysłowość artystyczną, opierając znaczenie dzieła sztuki nie na jego treści, lub sentymencie, ale na czysto malarskich, lub rzeźbiarskich wartościach. Dzięki impresjonizmowi wszelka widzialność stała się motywem malarskim; wraz z nim zesła sztuka z koturnów podniosłego tematu do umiłowania świata we wszelkich jego, pozornie najnieznaczniejszych przejawach. W tem znaczeniu była to istotnie sztuka nawskroś demokratyczna.

Jeżeli zaś pokolenie następne zarzucało impresjonizmowi jego bezstylowość, to jednak przyznać należy, że był on w tem zupełnie szczerzy i konsekwentny; że rozwijając się w epoce, która zamiast własnej koncepcji stylistycznej gmatwała się w eklektyzmie stylów historycznych, wolał ograniczyć się do rzeczowości czysto malarskiej, niż tonąć w archaizacjach i fałszerstwach stylistycznych, znamionujących współczesne mu malarstwo akademicko - monumentalne.

REALIZM W NIEMCZECH.

Realizm francuski przechodzi niemal bezpośrednio od reminiscencji romantycznych do naukowego i doświadczalnego rygoru impresjonistów, kończąc się subiektywną interpretacją natury, którą śmiało nazwać można meta-realizmem; kierunek naturalistyczny nie istnieje tu prawie zupełnie, jeżeli pominąć akademików w rodzaju *Bonnata*, pozostających poza linią rozwojową sztuki, lub *Ernesta Meissoniera*, (1815 — 1891), który z niewolniczą ścisłością szczegó-

łów odbudowuje życie epoki rokokowej i czasów napoleońskich. Ścisłość stylistyczna Meissoniera charakterystyczna jest jako wyraz epoki „stylów historycznych” i odpowiada poniekąd owym „Ludwikom” i „Henrykom”, które pod koniec wieku ubiegłego stały się zakałą wewnątrz mieszkalnych.

Silną natomiast skłonność ku naturalizmowi wykazuje realizm innych krajów, tworząc wszędzie w drugiej połowie ubiegłego stulecia sztukę solidną, uczciwą, ale pozbawioną głębszych zalet artystycznych.

Ku naturalizmowi skłania się również realizm niemiecki, a bardzo typowym jego przedstawicielem jest jeden z największych artystów współczesnych i jeden z największych malarzy, jakich wydały Niemcy, *Adolf von Menzel* (1815 — 1905), (ryc. 16) który poza tem jest pierwszym przedstawicielem właściwego realizmu, bez wszelkich przymieszek romantycznych. Jego rekonstrukcje epoki rokokowej, między innymi obrazy z dziejów Fryderyka Wielkiego, spokrewnione są nieco z drobiazgowo - ścisłą historycznością Meissoniera, którą przewyższają jednak o całe niebo dzięki swobodzie technicznej, oraz genialnemu wprost zrozumieniu charakterystycznych cech epoki. Jest to najtypowszy okaz przejścia od historyzmu romantycznego do właściwego realizmu. Swoboda techniczna Menzla ujawnia się zwłaszcza w obrazach z życia współczesnego, gdzie artysta nie jest krępowany balastem archeologiczno - kostjumowym. Nie ulega wątpliwości, że twórczość jego znaczny wpływ wywarła na ukształtowanie się polskiej szkoły realistycznej, zwłaszcza na obu Gierymskich.

Obok Menzla artystą na miarę europejską jest jeszcze w sztuce niemieckiej tego okresu *Wilhelm Leibl* (1844 — 1902), wykształcony na najlepszych wzorach francuskich, głównie zaś na Courbecie i Ma-

necie. Obrazy jego — przeważnie typy chłopów bawarskich w narodowym stroju—celują nieposzlakowanym taktem kompozycyjnym, szlachetnością tonu, oraz pierwszorzędnymi zaletami świetnej, prostej faktury. Rzadko kto w owej realistycznej epoce potrafił tak nieomylnie ustosunkować postać ludzką do całości obrazu; rzadko kto tak rozporządzał plamą barwną; rzadko kto osiągał podobną wytworność barw.

Nierównie mniejsze zalety techniki posiada Franz von *Lenbach* (1836 — 1904), jakkolwiek portrety jego, przy dużem podobieństwie, odznaczają się pewną powagą stylistyczną, opartą na długoletnich i uporczywych studjach muzealnych.

Najwybitniejszym malarzem plein air'u jest w Niemczech Max *Liebermann* (ur. 1847), doskonały odtwórca postaci ludzkiej w ruchu, a zwłaszcza przy pracy fizycznej.

Dziwnem wydać się może zaliczenie do realistów również *Arnolda Böcklina* (1827 — 1890), niemieckiego szwajcara; a jednak najlepsze jego prace, pomimo fantastycznej treści, ujęte są w sposób nie tylko realistyczny, ale nawet naturalistyczny; i na tem właśnie polega niewątpliwa ich oryginalność.

Böcklin rozpoczął twórczość pod wpływem Corota; bożki leśne, satyry i nimfy francuskiego artysty, ujęte z tak osobliwym realizmem, tak zupełnie pozbawione emfazy klasycznej, lub romantycznej, stały się prawdopodobnie punktem wyjścia dla Böcklina w jego usiłowaniach, polegających na tem, żeby wizję swoją fantastyczną nadzwyczajnej skądinąd piękności oddać w formie najrealniejszych rzeczywistości. To osobliwe połączenie fantastyki z naturalizmem grzeszy, niestety, dziwnymi u tak głębokiego artysty błędami malarskimi. Impresjonizm, w czasach Böcklina tak już rozwinięty, nie tknął nawet jego twórczości; bezpowietrzność i bezświatłość jego obrazów jest prze-

rażająca; pomysł jednakże namalowania Centaura, który składa się z najrealniejszego starego konia i najnaturalniejszego dziada; jego satyry na prawdziwych koźlich nogach, dostosowanych proporcjonalnie do ich wielkości i kształtu; jednorożce, których szerść oddana jest z wiernością podręcznika zoologicznego — cały ten słowem dziwny konglomerat fantazji z rzeczywistością jest istotnie wynalazkiem Böcklina — i wyrazem pozytywistycznego ducha epoki, który nawet twory najbujniejszej wyobraźni widzi w najzupełniej konkretnych kształtach.

STYLIŚCI.

Prerafaelityzm angielski. (Ryc. 14). Bliżej romantyzmu i szkoły idealistycznej poprzedniego okresu stoją artyści, którzy około roku 1850 utworzyli w Anglii zrzeszenie pod nazwą „bractwa prerafaelistów” — w skróceniu P. R. B. — i których właściwa działalność rozpoczyna się około roku 1860. Uważając pełne Odrodzenie za początek upadku sztuki, zarzucając mu brak bezpośredniości w odtworzeniu natury i zastąpienie jej przez konwenans piękna klasycznego, bracia prerafaeliccy oparli się w swej twórczości na malarstwie epoki, poprzedzającej Rafaela, skąd też pochodzi ich tytuł. Z przedstawicieli bractwa najwybitniejsi są: *Dante Gabriele Rossetti* (1828 — 1882), *Burne Jones* (1833 — 1898) i *J. E. Millais*, najżywszy z pośród braci talent malarski, który jednak sprzeniewierzył się wkrótce doktrynie. Wybitne znaczenie mają ponadto, jako dekorator — *William Morris* i *Walter Crane*, teoretyk tej szkoły.

Kierunek ten, jak widzimy, blisko jest spokrewniony z archaistyczną szkołą „nazareńczyków” nie-

mieckich, z którymi dzieli zachwyty nad rzewną prostotą i naiwną wiarą malarzy przed-renesansowych. To też sztuka prerafaELITÓW byłaby poprostu spóznym nieco idealizmem romantycznym i archaizacją, gdyby nie to, że działalność ich obejmuje nietylko malarstwo, ale całą sferę plastyki; do której wprowadza, poraz pierwszy od lat kilkudziesięciu, zagadnienie stylu.

Ażeby jednak zdać sobie sprawę ze znaczenia prerafaELITÓW dla sztuki współczesnej i z wartości ich wysiłków reformatorskich, musimy rozszerzyć na chwilę nasz przedmiot, od malarstwa przechodząc do ogólnego stanu sztuk plastycznych w wieku XIX. Sztuki te, to znaczy architektura, rzeźba i malarstwo, stanowią z natury rzeczy jedną i wspólną dziedzinę, w której przewodzi architektura, nadając styl i charakter malarstwu i rzeźbie na równi z przemysłem artystycznym i posługując się niemi w znaczeniu dekoracyjnym. W miarę rozwoju sztuki malarstwo i rzeźba wyzwalają się jednak z pod tej władzy, indywidualizując się coraz bardziej. Pomimo to związek stylistyczny trwa ciągle. Silne dopiero wahania stylistyczne, ujawniające się w drugiej połowie XVIII stulecia, rozluźniają go nieco; jakeśmy mówili w swoim miejscu, klasycyzm od wielu już lat panuje w architekturze i przemyśle artystycznym, kiedy malarstwo trwa jeszcze ciągle w tradycjach rokoka. W końcu stulecia jednak i w początkach wieku następnego jedność stylistyczna sztuk plastycznych powraca; klasycyzm w epoce Cesarstwa obejmuje całą dziedzinę piękna, od budownictwa począwszy, a kończąc na najdrobniejszym sprzęcie, na stroju nawet, uczesaniu i biżuterji. Ta jedność trwa jeszcze w okresie tak zwanego „biedermeieru”, to jest pomiędzy rokiem 1820, a 1840; zanikać jednak zaczyna wraz z tryumfem romantyzmu, któremu w meblarstwie i dekoracji odpowiada co pra-

wda tak zwany styl Ludwika Filipa, ale który nie posiada już odpowiednika w stylu architektonicznym. Następuje okres bezplanowego zgoła eklektycyzmu; wiek XIX wydaje swoją lekcję historii sztuki, jak powiada Burckhardt. Gotyk i klasycyzm, romantyzm, renesans i rokoko płaczą się w architekturze i w przemyśle artystycznym, wytwarzając najzupełniejszy chaos stylów; choroba historyzmu panuje w tych sztukach nągminnie, smak estetyczny upada z przerażającą szybkością, a z nim razem znika wszelka ambicja wytworzenia własnych form stylistycznych. Ostatnie echa pseudo - baroku, zwanego popularnie stylem Ludwika Filipa, który przemysłowi artystycznemu przynajmniej nadawał pewne piętno jedności stylistycznej, milkną ostatecznie po roku 1860; następuje w dziedzinie stylów zupełna anarchja.

Prerafaelici pierwsi zwrócili uwagę na ten smutny stan rzeczy, a wychodząc z założenia, że względna emancypacja malarstwa, datująca od czasów pełnego Odrodzenia, jest początkiem złego, usiłowali powrócić do koncepcji artystycznej zasadniczo dekoracyjnej z przed epoki Rafaela.

Dążność do przywrócenia jedności stylistycznej sztuk, do dekoracyjności i do odrodzenia rzemiosł artystycznych jest olbrzymią zasługą prerafaelitów. Działalność ich ogarnęła, poza malarstwem, fabrykację tkanin i witrażów, meblarstwo, szklarstwo, ozdobę książek; była to pełna entuzjazmu próba wprowadzenia z powrotem w życie piękna, które ulotniło się zeń w okresie demokratyzacji, kiedy sztuka nie była w możności nadażyć za wzmożonym jego biegiem i za wzrastającą wśród szerokich mas potrzebą względnego komfortu.

Prerafaelityzm nie zwrócił jednak uwagi na ten tak ważny moment demokratyzacji; odziedziczywszy po epoce romantycznej bezkrytyczne uwielbienie dla

późnego średniowiecza, chciał przywrócić sztuce jej ówczesny arystokratyczny charakter, i załamał się na szkopule nowego ustroju społecznego. Nie wziął on wogóle pod uwagę potrzeb duchowości współczesnej, wpadając w wyraźną archaizację. Wszystko to spowodowało rychły upadek całego ruchu, związany z bankructwem finansowem wytwórni przemysłu artystycznego, założonych przez bractwo. Prerafaelityzm jednak zdecydował o dalszych losach sztuki, która poszła odtąd w kierunku poszukiwań stylistycznych. Prerafaelityzm przestylizował całą naturę, od kwiatu do najdrobniejszej fałdy ubrania, odnajdując we wszystkim wartość dekoracyjną, jak malarze Quattrocenta. On to przyczynił się do owego zwrotu prymitywistycznego, który tak jest znamieny dla następnego okresu sztuki.

Jak wiemy, dążności te prymitywistyczne nie są wynalazkiem prerafaelitów, jakkolwiek oni to zdecydowali o ich rozpowszechnieniu; przypominamy sobie ten ruch wcześniej już znacznie u nazareńczyków niemieckich. Zaznaczyć przytem wypada, że zarówno u nazareńczyków, jak i u prerafaelitów tęsknoty te prymitywistyczne dotyczą daleko bardziej dekoracyjnych pozorów, niż istoty rzeczy. Rzucając gromy ekskomniki na sztukę Odrodzenia i baroku, w której jakoby wszystko było konwenansem i pozą, malarze ci wpadają w inny tylko konwenans i inną pozę, widząc naturę w stylu Quattrocenta włoskiego, Mantegni i zwłaszcza i Botticellego, którego typ kobiety staje się niejako komunałem tej sztuki.

Puvis de Chavannes. Pierwszym archaistą, który zamiast naśladowania prymitywów stworzył współczesny niejako odpowiednik ich sztuki, był Piotr *Puvis de Chavannes* (1824 — 1898). Było to jedno z najbardziej złożonych zjawisk artystycznych wieku XIX; w jego twórczości zetknęły się ze sobą

i połączyły w nieoczekiwanej harmonji tradycje klasyczo - akademickie, realizm epoki impresjonistycznej i archaiczno - prymitywna stylizacja, zaczerpnięta niewątpliwie ze sztuki prerafaelitów, ale zrozumiana nierównie żywiej i głębiej. (ryc. 13).

Kośćcem, podstawą, fundamentem tej sztuki jest klasycyzm, odziedziczony po szkole idealistycznej ubiegłego okresu. Według ówczesnego urzędowego podziału rang artystycznych należał Puvis do wysokiej dykasterji akademików ze szkoły Ingres'a. Klasycyzm jego jednak różni się zasadniczo zarówno od sztuki Ingres'a, jak i Davida tem przedewszystkiem, że opierając się na antyku, cofa się jednak ku potężnej, monumentalnej a prostej sztuce, poprzedzającej epokę Fidjasza. Jego bezwzględnie frontalna kompozycja, oparta na równoległości linii pionowych i poziomych, idzie nawet w swym hieratyzmie poza prostotę dorycką, przypominając częstokroć sztywność kompozycyjną egipskich płaskorzeźb, lub surowe uproszczenia wczesnego Quattrocenta. Jego syntezy rysunkowe, oparte świadomie, czy nieświadomie na pierwotnym stylizacji Ingres'a, dochodzą do granic uproszczenia, poza które wyjść już nie można bez naruszenia równowagi klasycznej.

Jako spadkobierca tradycji klasycznej znaczy Puvis dalszy etap w rozumieniu antyku. David błąkał się jeszcze pomiędzy sztuką grecką, a jej rzymskimi naśladownictwami; Ingres, na ustach mając nieustannie Fidjasza, zbliża się w gruncie rzeczy do przerafinowanych wytworności Praksytelesa. Owa pełnia majestatyczna, owa wielka prostota sztuki antycznej, której wyrazicielem architektonicznym jest porządek dorycki, ukazuje się dopiero w klasycyzmie Puvisa. Nie to jednak tylko różni go od gromady profesorskich trzebieńców ze szkoły Ingres'a, jakkolwiek tutaj po raz pierwszy spotykamy się z istotnem i zu-

pełnem zrozumieniem sztuki greckiej. Cechą, nadającą jego sztuce piękno prawdziwie twórcze, jest jej głęboki realizm. Twórczość Puvisa, rozpoczynająca się około r. 1865, przypada całkowicie na okres tryumfującego realizmu, zamiast jednak, wzorem swych akademickich kolegów, miotać się w jadowej nienawiści przeciwko nowemu kierunkowi, wchłonął Puvis z realizmu i z impresjonizmu wszystko, co się w jego stylizacjach klasycznych dało zastosować, przemieniając tylko te zdobycze na wartości dekoracyjne. Jego subtelnie szary koloryt, tak bardzo przypominający naturalną tonację fresku, jest jednocześnie stylizacją owej mgły powietrznej, tak miłej impresjonistom; w jego chłodnych, błękitnawych, przymglonych cieniach odczuwa się zaobserwowany przez impresjonistów, a stylizowany refleks nieba, klasyczne jego postaci w każdym swym ruchu pojęte są równie realistycznie, jak realistycznym jest przy całej swej stylizacji dekoracyjnej jego krajobraz. Pomimo pozorów akademickiego arystokratyzmu kocha Puvis de Chavannes pracę ludzką tak, jak ją ukochała jego demokratyczna epoka; obfite w jego olbrzymich kompozycjach postaci rybaków, rolników, prządek, dojących dziewcząt przy klasycznych kształtach swych ciał są szczytem realistycznej obserwacji, a patriarchalna prostota ich zajęć świetnie harmonizuje z monumentalnym uproszczeniem rysunku. Ta głęboko szczerą stylizacją natury, wolną od wszelkiego konwencjonalizmu, powstała bezsprzecznie pod wpływem sztuki przed-renesansowej; Puvis dostrzegł jednak i wykorzystał analogję pomiędzy owym naiwnym realizmem Quattrocenta, nie znającym uwodzicielskiej idealizacji antyków, a realizmem antymuzealnym swoich współczesnych; podniósł on realizm swej epoki do godności stylu — i na tem polega wiekopomna jego zasługa; czyni ona tego wielkiego dekoratora jednym z poprzedników malar-

stwa najnowsze, tak uporczywie szukającego bezpośredniości i stylu.

Stylowe malarstwo Puvis de Chavannes'a ma to jeszcze pokrewieństwo ze sztuką prymitywną i przedrenesansową, że wychodzi z założeń wyłącznie dekoracyjnych. Na tem właściwie zasadza się jego bliskie pokrewieństwo z koncepcją prerafaelitów. Wszystko tu — od prostolinijnej i jednoplanowej kompozycji począwszy, kończąc na bladym freskowym tonie — wiąże się organicznie z powierzchnią muru. Obrazy jego, oderwane od ściany, którą mają zdobić — tracą właściwie rację bytu malarskiego, stanowiąc pewną anomalję. Osiąga tu Puvis to, co u prerafaelitów było jeszcze po części teorią.

Na jeden jeszcze rys sztuki Puvis de Chavannes'a należy tu zwrócić uwagę, ma się on bowiem stać rysem znamienym zbliżającej się epoki. Puvisowi obcy jest zupełnie ów słodkawy wdzięk, owa ładność, stanowiąca w naszym spadku renesansowym jedną z cech, najtrudniejszych do przewyciężenia. Puvis jest pierwszym wśród klasyków i stylistów, na którym ideał rafaellowskiej słodyczy i praksytelesowskiego wdzięku nie pozostawił swych śladów. Odtwarza on gest pokornej pracy, ubóstwa, ciszy i prostoty z uczuciem i powagą, które przypominają Giotta. Jego dekoracja wolna jest od wszelkiej błyskotliwości. Prostota rysunku, barwy i kompozycji, prostota spokojnego gestu, prostota pracy powszedniej są jego wielkością. Ten pozorny arystokrata jest nieodrodnym synem swej demokratycznej epoki, a impresjoniści, oprócz arkanów nowej kolorystyki, nauczyli go widzieć piękno w najuboższych nawet, najpokorniejszych, najzwyczajniejszych obrazach powszedniego życia. To właśnie czyni go tak bardzo współczesnym.

Styliści niemieccy. Stylistyczne dążności epoki poza Anglią i Francją znajdują również ży-

wy oddźwięk w Niemczech. Eklektyzm Anselma Feuerbacha (1829 — 1880), przerzucający się od przesłodzonego idealizmu w *Ifigenji* do najczystsze- go baroku w *Śmierci Pietra Aretina*, nie może tu być poważniej brany w rachubę. Trudno natomiast pominąć jednego z największych artystów wieku XIX, Hansa von Marées (1837 — 1887). Rozpocząwszy działalność od obrazów z życia pow- szedniego o wyraźnym jednak piętnie stylizacji ro- mantycznej, przechodzi z czasem Marées do głęboko pojętego klasycyzmu, w którym wielka, arcaiczna prostota kształtów i ruchów daleka jest od praksyte- lowskiego i rafaelowskiego wdzięku i renesansowej idealizacji. Silne kontrasty barw i światłocienia wiążą jeszcze tę sztukę z romantyzmem okresu poprzed- niego. Syntetyczne natomiast uproszczenia, bezpo- średniość w odczuciu natury, przedewszystkiem zaś deformacje, pełne wyrazu i rytmiki, a tak drogie sztuce współczesnej, czynią Maréesa dziwnie nieraz bli- skim Cézanne'a. Młoda sztuka niemiecka uważa go słusznie za jednego ze swych przodków. Obrazy ta- kie, jak *Odpoczynek Diany*, *Trzy okre- sy życia*, lub *Wiek złoty* należą bezsprzecz- nie do najwybitniejszych dzieł sztuki niemieckiej.

POLSKA.

Szkoła polska nie zna w owym okresie rozszcze- pienia na realizm i stylizację. Dążności monumental- no-dekoracyjne reprezentują w tej epoce żyjący jesz- cze przedstawiciele romantyzmu akademickiego, któ- ry, jak wszystkie kierunki urzędowe i przeszczepione z Zachodu, powstał u nas ze znacznem opóźnieniem. Dostyć silne zacięcie romantyczne posiadają w grun- cie rzeczy i realiści nasi, w typie Brandta i Chełmoń-

skiego, pomimo nadzwyczajnego daru obserwacji. Wyjątek stanowią tu tylko Gierymscy, ściśli i obiektywni aż do naturalizmu.

Starszy z nich, *Maksymilian Gierymski* (1846 — 1874), przy bezwzględnym realizmie formy zachowuje jeszcze pewne pozory związku z epoką ubiegłą, obracając się w zakresie tematów historycznych, lub kostjumowo-rodzajowych w typie Meissoniera i Menzla. Stwierdzić należy, że pod względem ścisłości realistycznej przewyższa Maks Gierymski obudwu swych poprzedników; sztuka jego jest szczytem obiektywizmu, a w swej fotograficznej dokładności stoi już na granicy naturalizmu.

Naturalistą nazwaćby można również *Aleksandra Gierymskiego* (1849 — 1901), który porzuca wkrótce tak miłe bratu tematy kostjurerskie, przechodząc do studjów bezpośrednio z natury; studja te jednak posiadają tak niezwykle zalety barwy i faktury, że pomimo swej bezwzględnej, suchej, protokularnej niemal prawdy zaliczone być muszą do najwykwintniejszych dzieł, jakie wydał kierunek realistyczny.

Znacznie mniej krańcowym jest w swym realizmie *Józef Brandt* (1841 — 1915), związany jeszcze tematami ze szkołą romantyczną, romantyczny zresztą również i z temperamentu, oraz z zamiłowań barokowych, które skłaniają go ku studjom nad sztuką flamandzko-holenderską.

Brandt obraca się przeważnie w zakresie tematów historycznych, lub historyczno-obyczajowych; tematy te jednak są dlań poprostu pozorem, lub ustępstwem na rzecz obowiązującej jeszcze podówczas mody; obchodzi go wyłącznie prawda, ruch i życie, zwłaszcza prawda i ruch w odtworzeniu konia i jeźdźca; jest on pod tym względem bezpośrednim spadkobiercą Orłowskiego, Michałowskiego i Kossaka.

Tradycjonalizm ten, zarówno, jak wybór motywów, uchronił Brandta od starcia z opinią krajowych sfer artystycznych; starcie to nastąpiło z ukazaniem się pierwszych dzieł J ó z e f a *Chełmońskiego* (1850 — 1914), jakkolwiek między wcześniejszemi jego pracami, a sztuką Brandta zachodzi niewątpliwie pokrewieństwo. To też głównie zakres jego tematów, prowokacyjnie rubasznych, wyzywająco demokratycznych, wywołał burzę nienawiści wśród przysięgłych estetów, wykarmionych na atlasowej dystynkcji Simmlerowskich Zygmuntów, na humorystycznym patosie Lesserowskich idealizacji, lub w najlepszym razie na romantycznym geście tragizujących bohaterów Matejki.

Opieka i pomoc Cyprjana Godebskiego ocaliła Chełmońskiego od losu Władysława Maleckiego, to jest od grożącej mu niechybnie głodowej śmierci i pozwoliła dostać się do Paryża, gdzie zetknął się z impresjonistami, uczestnicząc przez czas pewien w ich wystawach. Chełmoński przejął od impresjonistów naukę o świetle i powietrzu, nie zachowując jednak naukowo-doświadczalnego stanowiska Moneta wobec natury; zatrzymał się on na tak zwanym plein air'ze.

Impresjonizm Chełmońskiego zbliża się raczej do typu innego, do impresjonistów ruchu i rysunku, lubując się w nieoczekiwanych skrótach, trwających przez nieuchwytną chwilę ruchach ciała człowieka i zwierzęcia, a wszystkie te migawkowe obrazy rzeczywistości chwytając z niedościgną dokładnością i z wyjątkową wnikliwością obserwacji. Jako kolorysta jest Chełmoński mistrzem subtelnych zmian oświetlenia, które jednak przetwarzają się u niego na wartości czysto estetyczne, dzięki wrodzonemu poczuciu plamy barwnej, ujawniającemu się tam zwłaszcza, gdzie obraca się w zakresie swych ulubionych szarych tonów. To właśnie, obok świetnego po-

czucia charakteru i głębokiej uczuciowości, chroni go od naturalizmu, ku któremu skłania się chwilami jego twórczość. Chełmoński jest największym w Polsce i jednym z największych wogóle malarzy konia i psa; w krajobrazach tylko, zwłaszcza z ostatniego okresu twórczości, skłonność do naturalizmu bierze chwilami górę, a prawdziwość staje się celem wyłącznym.

Odrębny ów odcień realizmu, którego początki sięgają jeszcze Orłowskiego, a bodaj nawet Norblina, który przewija się przez romantyczną sztukę Michałowskiego, Kossaka i Kostrzewskiego, który u Brandta dochodzi do pełnej świadomości, a w Chełmońskim znajduje najdobitniejszy swój wyraz; odcień ów, mający w sobie zawsze coś z romantyzmu, a polegający na darze obserwacyjnym, na zamiłowaniu do ruchu i życia, do konia i wsi, staje się cechą charakterystyczną całej niejako szkoły, do której, poza Chełmońskim, należą przede wszystkim *Alfred Wierusz-Kowalski*, oraz mniej znani *Stanisław Wolski* i *Jan Konopacki*.

Odrębne miejsce w dziejach tego okresu zajmują u nas: *Władysław Podkowiński* (1866 — 1895) i *Józef Pankiewicz* (ur. 1870), przedstawiciele właściwego, naukowego impresjonizmu z jego dywizjonistyczną fakturą. (Pankiewicz z biegiem czasu przeszedł do t. zw. post-impresjonizmu). Odrębne miejsce zajmuje również *Jacek Malczewski* (ur. 1855), który z drobiazgową ścisłością rysunku i oświetlenia łączy właściwy sobie romantyzm uczucia i treści.

Impresjonizm, poza Podkowińskim i Pankiewiczem nie znalazł u nas, jak wogóle nigdzie poza Francją, zastosowania w całej ścisłości swych naukowych założeń. Pozostał on w granicach tak zwanego *plein air'u*. *Leon Wyczółkowski* (ur. 1852), z niepospolitem wyczuciem barwy i niezawodzącą wrażliwością rysunku studując efekty światła, powietrza

i refleksów, zlekka tylko i zupełnie swobodnie stosuje technikę dywizjonistyczną. *Juljan Fałat* (ur. 1852), na którego twórczości sztuka japońska najwyraźniejsze pozostawiła ślady, ze świetną sprawnością techniczną odtwarza wrażenie natury za pomocą uproszczonych, zlekka zaznaczonych plam barwnych. Tu również należy *Włodzimierz Tetmajer* (1862 — 1923), oraz *Wojciech Kossak* (ur. 1857) Szkołę całą, opartą na *plein air'ze*, stwarza *Jan Stanisławski* (1860 — 1907), łącząc to wstępne stadium impresjonizmu z dyskretną stylizacją linii i plamy, w której odczuwamy już tchnienie poszukiwań stylistycznych, właściwych epoce secesjonistycznej. Z tej szkoły wyszli: *Kowalewski*, *Ziomek*, *Kamocki*, *Stanisław* i *Józef Czajkowski* i wielu innych.

Realizm łączy się ze stylizacją również w twórczości *Apolonjusa Kędzierskiego* (ur. 1851). Dalsze stadja rozwojowe impresjonizmu, tak zwany post-impresjonizm, oparty głównie na twórczości *Cézanne'a*, zmierzający ku formie i kompozycji, ma w Polsce wybitniejszych przedstawicieli w *Weissie*, *Filipkiewiczu*, *Pieńkowskim* i *Kramsztyku*. Do artystów, związanych z impresjonizmem zaliczyć należy *Olgę Boznańską*, kolorystkę niezwyklej wytworności, której subtelność w poszukiwaniu refleksów i powietrza, poprzez *Renoira* i po części *Carrière'a* wiąże się ze sztuką portretową *Velazqueza*.

OKRES CZWARTY (od r. 1895).

Dzieje literatury i sztuki są na przestrzeni wieku XIX i XX szeregiem następujących po sobie przełomów i reakcji; a każde kolejno pokolenie, wstępując w życie, zaczyna działalność od walki z poprzednikami. Po surowej, męskiej sztuce początków wieku XIX jest romantyzm odwetowem zwycięstwem uczucia i marzycielstwa; po racjonalizmie i pozytywizmie drugiej połowy ubiegłego stulecia następuje reakcja, której rysem znamionnym jest od początku anti-naturalizm, a której marzeniem staje się wkrótce dotarcie do pierwotnych źródeł twórczości, tam, gdzie intuicja graniczy z zupełnym już irracjonalizmem.

Ów anti-racjonalizm posiada pewną styczność z nastrojami epoki romantycznej; to też ruch, który pod nazwą symbolizmu ogarnął sztukę i literaturę ku końcowi wieku ubiegłego, jest pod wielu względami powrotem do ideałów romantycznych.

Ten neo-romantyczny symbolizm przejawia się przede wszystkim w literaturze. Sława Zoli mierzchnie, a jego miejsce zajmują w królestwie literatury Ibsen z ostatniego okresu, Maeterlinck, Verlaine, Mallarmé. Obserwacja ustępuje pola nastrojowi, mglistość podniesiona zostaje do godności głównej cnoty poetyckiej, Norwid ma wreszcie swą chwilę tryumfu. Po Prusie i Orzeszkowej przychodzą u nas Tet-

majer, Kasprowicz z okresem „Hymnów”, Przybyszewski, Wyspiański. Z pozytywizmu wyrosły Żeromski tworzy „Walgierza” i „Dumę o hetmanie”. Ludowość i średniowiecze, mit i legenda święcą tryumfy nie mniejsze, niż za czasów „Fausta”, mickiewiczowskich „Ballad” i „Dziadów”. Literaturę polską ogarnia wszechwładnie kult najromantyczniejszego z romantycznych Juljusza. Mistycyzm staje się znowu modny, a z nim wraz powraca marzycielska idealizacja średniowiecza ze wszystkimi arcybutami jego egzaltowanej uczuciowości i bezkrytycznej wiary — aż do satanizmu włącznie. Jest to czas, kiedy Huysmans przywdziewa habit zakonny.

Nie znaczy to zresztą bynajmniej, żeby epoka kultury materialistycznej miała się ku końcowi; wprost przeciwnie wszystkie wysiłki nauki w tym głównie idą kierunku, a materialistyczna walka klas i rosnący w siłę socjalizm nadają tętno życiu społecznemu. Tylko, że ten materializm nie wystarcza już potrzebom ducha. Literatura i sztuka ze smutkiem, lub wzgardą odlatują od jego przyziemnej prozy w sferę uczucia i marzenia; zgodność ich z nauką, tak niewątpliwa w epoce pozytywizmu, znika całkowicie, a nawet przegradza się w stosunek wyraźnie wrogi. Wyznaje się teraz otwarcie, że zmaterjalizowana do cna kultura jest kulturą upadku, a znamiona tej schyłkowości: przerwiniowanie, perwersja, degeneracja, słowem — dekadentyzm, uważane są nawet przez czas pewien za piętno wyższości duchowej.

Rezygnacja ta jednak ustępuje wkrótce miejsce reakcji przeciwko przeżytej i zdegenerowanej kulturze; reakcji, mocno przypominającej epokę przed Wielką Rewolucją. Nigdy chyba, od czasów Jana Jakóba, nie tęsknił duch ludzki tak bardzo do prostoty, pierwotności i bezpośredniości, tonąc jednocześnie w przerwiniowaniu i zbytku, które dzięki postępowi

techniki stają się dostępne dla coraz szerszych mas. Krytyka współczesnej cywilizacji i marzenie o powrocie do pierwotnego stanu człowieczeństwa wyrażają się kolejno w różnych kształtach u Nietzschego, Tołstoja — i aż do pesymistycznych myślicieli doby powojennej ze Spenglerem na czele. Niezadowolenie z istniejącego stanu rzeczy i marzenie o nowym okresie cywilizacji, od początku zaczynającym dzieło kultury, wyłania się wreszcie z kataklizmu wojny w dosadnych kształtach ruchu społecznego, stanowiącego różne odmiany i stopnie bolszewizmu.

Wszystkie te prądy, dążenia i tęsknoty znajdują swój wyraz również i w sztuce. Symbolizm, nastrojowość, mistycyzm odbija się w sposób czysto literacki w malarstwie Böcklina, Gustawa Moreau, Klimta, Stucka, szczególnie jaskrawe formy przybierając u Odilon Redona, Ensora i innych. Otaczająca rzeczywistość przestaje być motywem malarskim; uczucie, marzenie, treść literacka, przez realistów i impresjonistów wykluczone ze sztuki, znów odzyskują w niej prawo obywatelstwa. Następuje rehabilitacja romantyzmu malarskiego, której typowym objawem jest u nas odradzający się kult Matejki.

Jedną zwłaszcza cechą malarstwa romantycznego oddziaływa potężnie na pokolenie współczesne, a mianowicie — poszukiwanie wyrazu, które występuje obecnie coraz silniej na miejsce klasycznych poszukiwań piękna. Tutaj bierze początek jedna z zasadniczych dążeń sztuki współczesnej, — tak zwany e k s p e s j o n i z m.

Największy jednak wpływ wywierają artyści, i wiekiem i nastrojem stojący na pograniczu między romantyzmem, a epoką współczesną, przede wszystkim więc prerafaelici angielscy. Ich to poglądy na dekoracyjną wartość sztuki stają się punktem wyjścia dla poszukiwań stylistycznych, z których wyłania

się t. zw. *secesja*. Ich archaizacje przed-renaesansowe są źródłem archaizmu, stanowiącego tak znamiennej cechę sztuki współczesnej.

Archaizacja ta przybiera wkrótce charakter bardzo wyraźnych tęsknot prymitywistycznych. W poszukiwaniu pierwotności zwraca się malarstwo po wzory ku prymitywom wszelkich epok i krajów — aż do twórczości dzikich plemion i sztuki dziecinnej włącznie, z utrudzonej wielowiekową kulturą duszy starając się wycisnąć naiwność, prostotę i wiarę świeżych i młodych ras. Są to tęsknoty Tołstoja, przeniesione w dziedzinę plastyki.

W prymitywizmie tym odróżnić można dwa odgałęzienia. Pierwsze opiera się na wzorach sztuki prymitywnej, ale stojącej jednak na pewnym poziomie kulturalnym; więc naprzykład na malarstwie włoskiego Trecenta, lub na sztuce ludowej. Jest to tak zwany *paesizm*. Drugi z tych prądów wzywać się stara w zupełnie już bezpośrednią i pierwotną koncepcję artystyczną, zgłębiając psychologję twórczą dziecka, lub człowieka pierwotnego; prąd ten nosi nazwę *dadaizmu*.

W połowie mniej więcej rozpatrywanego przez nas okresu, t. j. na kilka lat przed wybuchem wojny, następuje w sztuce zwrot, polegający na odrzuceniu wszelkich sztucznych prymitywizmów i archaizacji, a zmierzający ku zdobyciu nowych zupełnie podstaw odczucia artystycznego, od których rozpocząćby można nową epokę sztuki. Ten zasadniczo przewrotowy i nowatorski kierunek nazywany bywa *kubizmem*. Zasadą jego jest subiektywizm, posunięty do najdalszych granic, oraz intuicja twórcza, wyłamująca się całkowicie z pod kontroli racjonalizmu i obiektywnego realizmu. Kierunek ten kładzie piętno na całej twórczości lat ostatnich, tak, jak znamieniem tego okresu w początkowej jego fazie była secesja.

Takie są główne kierunki w malarstwie okresu współczesnego. Widzimy, że dążenie, znamionujące sztukę od czasów reformy Davida, dążenie do pierwotności i do nowych podstaw estetyki, nigdy jeszcze nie wyraziło się w kształtach tak dosadnych, jak obecnie.

Przejdźmy jednak do szczegółowej analizy tego okresu.

SECESJA.

Jak to było powiedziane, symbolizm literacki, w którym po raz pierwszy wyraziła się reakcja przeciwko racjonalizmowi poprzedniej epoki, odbił się bezpośrednio w malarstwie takich czysto literackich wizjonerów, jak *O d i l o n Redon*, *G u s t a v e Moreau*, *F r a n z von Stuck*, po części *M a x Klinger*; ten ostatni zresztą, nawiązując swą grafikę do wizjonerskich przedziwności Goyi, potrafił zachować powagę wartości plastycznych, wyróżniającą go korzystnie z pośród grona czystych symbolistów. Wszystko to był jednak symbolizm czysto literacki. Właściwym jego odpowiednikiem plastycznym staje się dopiero owo poszukiwanie stylu, które jest hasłem sztuki w końcu ubiegłego stulecia, a które bierze początek w twórczości prerafaELITÓW.

Styl bowiem jest symbolem, przeniesionym w sferę plastyki; jest on wyluskaniem zasadniczej, metafizycznej, że tak powiem, idei z przypadkowości i zmienności zjawisk empirycznych. To też symbolizmowi literackiemu odpowiadają w plastyce właśnie stylizacje Gauguina, lub Wyspiańskiego; podczas, gdy astralne zjawy Redona, lub lucyferyzmy Stucka są tylko wyrażoną farbami literaturą.

Poszukiwanie stylu, zapoczątkowane przez prerafaELITYZM, a tak znamienne po bezstylowości okresu

poprzedniego, przybrało ku końcowi minionego stulecia kształty ruchu, ogarniającego pod mianem secesji wszystkie dziedziny sztuki. Przeżywamy obecnie okres reakcji przeciwko temu kierunkowi, skutkiem czego, spostrzegając liczne jego wady, nie doceniamy zalet. A jednak zalety te i zasługi nie ulegają wątpliwości.

Nazwa „secesji“ nadana została nowemu stylowi z powodu, że jego propagatorowie i zwolennicy oddzielili się od urzędowych wystaw i salonów, tworząc własne zrzeszenia artystyczne. Związek jego z prerafaelityzmem uwidocznia się najlepiej w owym typie kobiecym o wydłużonych po botticellowsku kształtach, który stał się najbardziej wyszarzanym komunałem secesyjnej dekoracji. Powstały w Wiedniu, a przyjęty wkrótce w całych Niemczech, po części zaś i w innych krajach, styl ten opierał się wyłącznie prawie na odrębnej ornamentyce, której kapryśny bieg linearny zdradza pewne wpływy sztuki japońskiej, tak w owych czasach modnej. Na tej wyłączności ornamentacyjnej i braku podstaw konstrukcyjnych polegała jego zasadnicza, naiwna pomyłka, która architekturze zwłaszcza ówczesnej nadała kształty karykaturalne. Secesja jednak położyła wyraźne piętno na malarstwie, i to piętno dodatnie; pod jej wpływem powraca ono do założeń dekoracyjnych, osiągniętych za pomocą wyrazistej linii i zdecydowanej plamy. Była to zbawienna nowość po krańcowościach impresjonizmu; po owym zatarciu konturów i dywizjonistycznym rozerwaniu plamy, któremi zwolennicy Moneta wywoływali swoje wrażenia powietrzności, wi-bracji i ruchu.

Piętno secesji, z jego kapryśną, grubo obrysowaną linią i z dekoracyjnością założeń, odnajdujemy w całym malarstwie owego czasu; zarówno u Gauguin'a i Van Gogha, jak u Wyspiańskiego (ryc. 26) i Mehoffera.

Hodler. Czystej wody secesjonistą jest jednak przede wszystkim szwajcar *Ferdynand Hodler* (ur. 1853), najtypowszy przedstawiciel malarstwa z końca ubiegłego wieku, jakiemiś czarodziejskimi środkami zakonserwowany w stanie niezmiennym aż do dni dzisiejszych, aby mógł służyć za przykład przy demonstrowaniu cech malarstwa w owym okresie. Jego linearna stylizacja, oparta zresztą na ogromnej wiedzy rysowniczej, jest równie charakterystyczna dla owej mimonej epoki, jak i beznadziejnie głęboki symbolizm, od którego rozpoczęła się była ongi reakcja przeciwko realizmowi i który znikł już dawno nawet z literatury, zaś w sztukach plastycznych był oczywiście zawsze anomalją i owocem smutnego nieporozumienia.

Niemcy uważają jednak Hodlera za twórcę malarstwa nowoczesnego; godzi się więc zastanowić na chwilę jeszcze nad jego twórczością.

W malarstwie Hodlera odnajdujemy przede wszystkim jeden z pierwiastków sztuki najnowszej, a mianowicie — archaizm. Jest to archaizm dosyć łagodny, sięga bowiem zaledwie niemiecko-szwajcarskiego Odrodzenia, nie ulega jednak wątpliwości, że sztuka linii i plamy, sztuka *Ursa Grafa*, a po części *Holbeina* wywarła na twórczość Hodlera wpływ bardzo wyraźny.

Poza tem dopatrzeć się można w dziełach tego artysty zaczątków ekspresjonizmu. Wyraz, jako jeden z głównych celów; wyraz, osiągany z poświęceniem klasyczno-renesansowego ideału piękna, należy niewątpliwie do znamion tej twórczości.

Beardsley. Dla nas ciekawszym znacznie, a nie mniej typowym przedstawicielem przejściowego okresu secesyjno-symbolicznego jest Anglik *Aubrey Beardsley* (1872—1898). Teoria linii i plamy dekoracyjnej znalazła w jego sztuce doskonały

wyraz dzięki nadzwyczajnemu dowcipowi, pomysłowości ornamentatorskiej i niedościgłej sprawności technicznej. W jego rysunkach ilustracyjnych łączą się wszystkie mniej więcej ideały artystyczne owego pokolenia, począwszy od bezcielesności prerafaelickich i japońskiego wykwintu, a kończąc na wyrafinowaniach i perswazjach tak zwanego dekadentyzmu. Poza tem jednak stworzył on nowe zasady dekoracyjne ilustracji książkowej, a wpływ jego na ten odłam sztuki trwa do dnia dzisiejszego.

EKSPRESJONIZM.

Van Gogh. Poprzednikiem ekspresjonizmu nierównie potężniejszym od Holdera jest holender *Vincent Van Gogh* (1853—1890), (ryc. 20) jeden z wielkich artystów, na których styl secesji położył swe piętno. Przestylizował on sztukę impresjonistów według dekoracyjnych zasad secesji, zmieniając ich świetlistą grę barwną w orgję jarzących i płomienych plam i plamy te obramiając potężnym, niewiarogodnie wyrazistym, kapryśnie wyginającym się konturem, który obrazom jego nadaje chwilami charakter witrażów lub komórkowych emalii. Dywizjonistyczna faktura impresjonistów zmieniła się u niego w sploty barwnych kresek, ze zdumiewającym wyczuciem realistycznym biegnących za wygięciami formy. Wszystko w tej sztuce jest ekspresją i wszystko — ekstazą; zarówno pożoga przesłonecznionych barw, jak nieokiełznany pęd linii, jak wreszcie szalona charakterystyka, w przesadzie swojej dochodząca do wizjonerstwa. *Van Gogh* jest malarzem ubogich i wydziedziczonych; a miłość płomienna, miłość apostoła, z nędzy tej, wykoszlawionej przyziemną i ponad siły pracą, wyczarowuje cuda takie same, jak to słońce oszalałe

w jego obrazach, co zorane znojem twarze, jaskrawe perkaliki sukien, zzieleniałe strzechy krzywych chałup, drogi piaszczyste i beznadziejne zamienia w rozłożone morze barw i blasków. Z żarliwością ekstazyicznego miłosierdzia, z bezlitosną pasją realisty przesadza i syntetyzuje Van Gogh wszystkie brózdki, któremi ciężkie życie zorało te twarze, wszystkie deformacje, któremi pokrzywiło kręgosłupy, wszystkie spotworzenia artretycznych i odciskami pokrytych rąk aż do zniekształconych pracą paznogi; rysuje linię krzywą, ordynarną i wyzutą umyślnie z wszelkiego wdzięku; maluje jaskrawymi plamami chłopskich wycinanek i bohomazów; w szeregu prymitywistów doby najnowszej jest prymitywistą, rozmiłowanym w sztuce ludowej, ale ten prymitywizm, wolny od wszelkich śladów snobizmu, jest głęboko szczerem przeżyciem człowieka, który rozpoczął drogę życiową, jako kaznodzieja wśród górników belgijskich, który wahał się niegdyś między kapłaństwem, a sztuką, i któremu przez krótkie lata gorączkowego życia przyświecało marzenie o apostołstwie, o zstąpieniu do biednych, poniżonych, utrudzonych pracą ze słowem chrześcijańskiego miłosierdzia.

M a t i s s e. Jednostronną kontynuacją jego ekstazyicznej wizji jest malarstwo H e n r y k a *Matisse'a* (ur. 1869), który przejął odeń uproszczoną do ostateczności, umyślnie unikającą wdzięku, linię i plamę, egzaltowaną kolorystykę, oraz bardzo silne zaznaczenie wyrazu, który jednak jako malarz nie dorównał nawet w części nadzwyczajnemu u Van Gogha poczuciu formy, a jako artysta czujący nie dotknął nigdy owych głębin uczucia, czyniących z wielkiego holdendra jedno z najświetniejszych zjawisk artystycznych ostatniego okresu. Tem nie mniej sztuka jego, pełna przedziwności kolorystycznych, prymitywizująca w kierunku brutalności, a brzmiąca ostatniemi już

echami secesji, stanowi jeden z typowych przejawów współczesności.

Munch. Przygotowaniem przyszłego ekspresjonizmu jest również twórczość typowego artysty z okresu symboliki, satanizmu i secesyjnej stylizacji, norwega E d w a r d a *Muncha* (ur. 1863).

Jak całe pokolenie ówczesne, w krajach germańskich zwłaszcza, jest Munch nastrojowcem; tylko, że nastroje jego nie mają w sobie nic z owego neo-romantycznego komunafu poetyczności, tonącej we mgłach, księżycowościach i pozaprzestrzennem średniowieczu, któremi na długie lata zalał sztukę wpływ Maeterlincka; pewne pokrewieństwo znaleźćby raczej można między malarstwem Muncha, a niesamowitami symbolami Ibsena, zamieniającemi życie współczesne w splot dziwnych, wizyjnych zagadek. Munch bowiem żyje w sferze współczesności, z lubością wczuwając się zarówno w jej osobliwy, niesamowity mistycyzm, jak i groteskową brzydotę. Typowem dla tego ostatniego rodzaju dziełem jest *Syfilityczna matka* pod brudną i oślizgłą ścianą szpitalną piastująca na kolanach noworodka, o ciele sinem i ropiejącem wrzodami zarazy wenerycznej. Munch jest istotnym mistrzem tych ekspresji, oraz nastrojów, a jego rozluźniona, kapryśna linja secesyjna i brutalna plama barwna jedno tylko mają dążenie — mianowicie napięcie wyrazu. Odrębność życia współczesnego znalazła w nim swego typowego odtwórcę.

Ekspresjonizm niemiecki. Van Gogh, Munch i Matisse reprezentują ów typ malarstwa, którego kolorystyka jest dziedzictwem po impresjonizmie, którego założenia stylizacyjne, wyrażone linją i plamą, stanowią oddźwięk secesji, a którzy za jedno z najpierwszych zadań stawiają sobie poszukiwanie wyrazu. Z tego powodu Niemcy mają ich za przodków ekspresjonizmu, jakkolwiek nazwa ta nie określa

dostatecznie ich twórczości, odnajdujemy w niej bowiem, poza poszukiwaniem wyrazu, i inne jeszcze pierwiastki, znamienne dla sztuki dzisiejszej. Ekspresjonizm czysty, odrzucający, poza poszukiwaniem wyrazu, wszelkie inne dążności, istnieje właściwie tylko w Niemczech. Jego związek ze sztuką Muncha i Van Gogha jest również niewątpliwy, jak reminiscencje malarstwa romantycznego, którego dążność do wyrazu zostaje tu bardzo silnie podkreślona. Do wybitniejszych przedstawicieli tego kierunku należą *Oskar Kokoschka* i *Emil Nolde*.

PRYMITYWIZM.

Poza poszukiwaniem wyrazu znamionuje sztukę Muncha, Matisse'a, a zwłaszcza Van Gogha, jedna jeszcze dążność; jest nią prymitywizm, u Van Gogha zbliżony nieco do niezręczności chłopskich, u Matisse'a zaś skłaniający się czasem ku naśladowaniu sztuki dziecka, czyli *du da i z m o w i*.

Gauguin. Inny typ prymitywizmu reprezentuje *Paul Gauguin* (1848—1903). Dzisiaj, z odległości lat dwudziestu, ten przewrotowiec, który tak skandalizował swych współczesnych, wydaje się nam chwilami klasykiem, kontynuatorem sztuki *Puvis de Chavannes'a*, cofającym się tylko w swej prymitywizacji daleko wstecz poza przed-fidjaszową Grecję *Puvisa*. Ten „paseizm” czyni go właśnie tak znamienym dla sztuki najnowszej. (ryc. 30).

Gauguin, podobnie jak *Van Gogh* i *Matisse*, wyszedł ze szkoły impresjonistów, był uczniem *Pissarra*, i od wpływów *Cézanne'a* rozpoczął właściwą działalność swoją artystyczną. Takie są jego obrazy z epoki bretońskiej. W miarę czasu metoda malarska *Cézanne'a* przekształca się u niego coraz bardziej, przecho-

dząc, po części pod wpływem Van Gogha, w wizjonerstwo kolorystyczne i rozplywając się wreszcie doszczętnie w dekoracyjności barwnych płaszczyzn. Jedno tylko pozostało w nim z impresjonizmu zasadą nie do wykorzenia: kult świata widzialnego, obracający się wyłącznie w sferze zjawisk rzeczywistych. Aby uzgodnić tę niezachwianą dlań zasadę z marzeniami o prywitywizmie, wyjeżdża Gauguin początkowo do mistycznej Bretanii; ale archaizm tego narodu, który zastygł jakby w stanie średniowiecza, jest dlań zbyt nowoczesny i zbyt kulturalny. W tęsknocie za pierwotnością zupełną udaje się tedy na Martynikę z początku, następnie osiada na Taiti, gdzie stara się żyć o ile możności z pięknym, poetycznym ludem wymierających Maorysów, w końcu zaś przenosi się na Markizy. Taiti Gauguina jest zresztą archaizacją; za jego czasów ludność miejscowa ubierała się już w europejskie perkaliki, przykrojone na maoryjską modłę, a zachowując w gruncie rzeczy swe poetyczne pogaństwo, uczęszczała jednak przykładnie do kościoła. Ale pomimo tych pozorów cywilizacji, któremi Europa obdarzyła owe kolonie jednocześnie z syfilisem, ospą i alkoholizmem, znalazł tam wreszcie Gauguin realistyczną podstawę dla swych archaistycznych nostalgji.

Gauguin jest bowiem, jak powiedziałem, archaistą. Starając się wchłonąć w siebie bezpośrednio widzenie natury, znamionujące sztukę prymitywów, nie może jednak obronić się, żeby wraz z tą nauką, nie przejął także obserwacji, póż i gestów owej dawnej sztuki. Raz wraz przewija się przez jego obrazy postać, żywcem przeniesiona z egipskiej rzeźby, lub z perskiej miniatury; wzywając się w dziwy legend maoryjskich, przejmuje również kształt plastyczny jej rzeźbionych bogów. Krajobraz tylko, do którego

w sztuce dawnej nie znajduje wzorów, jest zawsze cudownie oryginalny.

Należał Gauguin wraz z Cézanne'em i Van Gogh'iem do rzędu tych niezrównanych kolorystów, których przyście zgótowała sztuka impresjonistyczna, analizę barwy stawiająca sobie za główne zadanie; śród dekoratorów i stylistów, na których secesja położyła swe piętno, był najświetniejszym i najgłębszym; był wreszcie jednym z najoryginalniejszych symbolistów, jakich wydała epoka Mallarmé'go.

Rola jego jednak w sztuce wieku XX polega na tej właśnie prymitywizacji, która punktu oparcia szuka w twórczości ludów pierwotnych, u tych źródeł usiłując zmyć ze siebie piętno renesansowej tradycji. W tem znaczeniu stanowił on ostatnią konsekwencję dążności, która u Puvis de Chavannes'a znalazła najharmonijniejszy swój wyraz. Maurice Denis (ur. w r. 1870) jest z całą swoją olbrzymią kulturą już tylko epigonem.

Cézanne. A jednak zarówno barbarzyńskie archaizacje Gauguina, jak i chłopskie jaskrawości Van Gogha są pomimo całej swej szczeroci realistycznej prymitywizmem zdobyty, osiągnięty w wysiłkach woli, uczucia i myśli, jakkolwiek obydwaj uświęcili tę zdobycz ofiarą całego życia, przebytego w męczeńskiej rozterce ze współczesnością, zakończonego w samotnej nędzy.

Sztuka współczesna, widząc w nich jednak *prymitywistów*, a nie prymitywów, ogląda się za innym punktem oparcia, tęskniąc do prymitywizmu bezpośredniego, istotnego, wolnego od wszelkiej już tradycji i wszelkiego historyzmu, który mógłby stać się początkiem nowej zupełnie kultury artystycznej.

I tu właśnie leży przyczyna olbrzymiego wpływu Cézanne'a na całe ostatnie pokolenie. Znaczenie jego nie polega ani na fenomenalnych zaletach kolorysty,

wytrzymującego bez szwanku porównanie z największymi mistrzami epok ubiegłych, ani na świetnej, pełnej formie, którą osiąga w pracach, przez niego samego nazwanych „zrealizowanemi”. Te właśnie obrazy Cézanne’a, klasycznie zamknięte i wolne od wszelkiej problematyczności, najmniejsze wywołują zaciekawienie. Bowiem ojcem malarstwa współczesnego czyni go ów właśnie pierwiastek podświadomości, intuicji, owa odrębność nieprzewidzianych zupełnie stylizacji, wylęgłych gdzieś poza kontrolą woli i logiki, nad którymi sam autor ubolewał, jako nad przeszkodą do upragnionych tryumfów urzędowych i które na tle zintelektualizowanej epoki dzisiejszej czynią go istotnym fenomenem. (ryc. 21).

Wymieniając Cézanne’a w liczbie impresjonistów francuskich, nazwałem go impresjonistą formy, który ze wzajemnego oddziaływania brył i płaszczyzn wyprowadza nową zasadę kompozycyjną. Istotnie, poszczególne pierwiastki jego obrazów układają się w tak swoiste harmonje rytmiczne dlatego właśnie, że je Cézanne deformuje w zależności od ich ugrupowania; a jednak ani ta zasada malarska, ani niewątpliwy wpływ El Greca nie tłumaczą dostatecznie zupełnej odrębności jego stylu. Rytmika tych uproszczonych brył, irracjonalna, a jednak obdarzona logiką wewnętrzną, jak żywy organizm, wymyka się z pod kontroli świadomości. Zadziwiające niespodzianki tych deformacji wynikają z jakichś intuicyjnie tylko obliczonych praw konstrukcji i kompozycji. Naiwności, w których, jak w rysunkach dziecka, pod nieporadną formą kryje się przedziwne wycucie życia, są u niego najszczerzym i nieświadomym prymitywizmem. Świadomie bowiem dąży on właśnie do uklasycyznienia impresjonizmu przez silniejsze zaznaczenie linii i bryły, a poza impresjonistami—i sztuką El Greca—ideałem jego są najklasycyjni z pośród klasyków.

Rafael i Poussin. Wszystko, co w stylu sztuki najnowszej nie jest archaizacją, pochodzi pośrednio lub bezpośrednio ze stylizacji tego niepojętego wizjonera rytmów kompozycyjnych i mimowolnego burzyciela renesansowych ideałów piękna, którego nazwał ktoś „prymitywem, pełnym wiedzy”.

Henri Rousseau. Poza Cézanne'em posiada sztuka najnowsza w tej epoce jednego jeszcze mistrza — jest nim drugi fenomenalny prymityw, *Henri Rousseau* (1844 — 1910). (ryc. 25). Ten urzędnik komory celnej, z rozrzewniającym pietyzmem poświęcający sztuce nieliczne chwile, wolne od zajęć obowiązkowych, odkryty został w Salonie Niezależnych, gdzie przez długie lata figurował w gronie dyletantów-prostaczków, zwanych „malarzami niedzielnymi”. Istotnie bowiem wiedza malarska tego maluczkiego jest wiedzą malarza szyldów; tylko, że z tem prostactwem środków łączy się w tym wypadku miłość natury tak bezgranicznie zbożna i pokorna, wyobraźnia tak wzruszająca w swej zupełnej naiwności, tak wreszcie nieomyłne poczucie dekoracyjne, że w tęczowej sferze, gdzie króluje ze swym wołem św. Łukasz, a Błogosławiony Brat Anielski z Fiesole dzierży klucze, on chyba jeden z pośród współczesnych zasiada w kole zbożnych dusz Trecenta obok Giotta z Bondone, Gwidona ze Sieny i Ambrogia Lorenzettiego. Jego to rozrzewniającej prostocie zawdzięcza sztuka współczesna owe uproszczenia formy, które są jej bezsprzeczną i nieprzemijającą zdobyczą. Jego świętej niewiedzy trzeba było, żeby po iluzjach kolorystyczno-optycznych impresjonizmu przypomnieć znowu, że jabłko jest nie tylko zielone i czerwone, ale także okrągłe i że powierzchnia wody, będąc mozaiką odbitych barw i odblasków, jest jednak gładką powierzchnią. Cézanne i Henri Rousseau są punktem wyjścia sztuki najnowszej. Obok nich Seurat i El Gre-

co (ryc. 28 i 28) — i to, co nie zaznało wpływów Odrodzenia i antyku — od Trecenta aż do rzeźby dzikich plemion.

KUBIZM I JEGO ODMIANY. PICASSO.

Zaś sztuka najnowsza streszcza się głównie w twórczości Picassa. Był on kolejno ekspresjonistą, prymitywistą, w końcu zaś — twórcą kubizmu. Dzieje jego zmian są dziejami malarstwa w ostatnim piętnastoleciu. Podchwytywane przez wielbicieli i naśladowców, zmiany te stawały się podstawą kierunków, składających się na urozmaicony obraz sztuki najnowszej.

• *Pablo Picasso* (ur. 1881), (ryc. 27) hiszpan, zamieszkały w Paryżu, rozpoczął twórczość jako jeden z tych malarzy ubóstwa, pokory i cierpienia, na których miłosierdziu tak wyraźnie odbiły się demokratyczne i socjalistyczne prądy epoki współczesnej, a którzy, poprzez Van Gogha, Toulouse - Lautreca, Puvis de Chavannes'a, Milleta wreszcie wiążą się aż ze sztuką Chardina z czasów przed Wielką Rewolucją. Ulubionym jego w tych czasach tematem był świat pajaców jarmarcznych, arlekinów z wędrownego cyrku, wszystkich tych wydziedziczonych, których los postawił poza nawiasem najniższej nawet warstwy społecznej i których smutnym udziałem jest wystawiać na pośmiewisko tłumy groteskowy mechanizm swych wyłamanych członków, przybranych w szmaty błazeńskie. Tkliwość i litość artysty dla tych upokorzonych, tkliwość, przypominająca zarazem legendy chrześcijańskie średniowiecza i miłosierną twórczość Dostojewskiego, stanowiła stronę literacko-uczuciową tych dzieł. Strona ich malarska opierała się wówczas na dwóch podstawach: na Cézannie i El Grecu. Ich to

sztuka była źródłem owej linii, odartej ze wszelkich zdobności i wdzięku, owych niesamowitych subtelności przygasłego koloru, owej wreszcie stylizacji, wydłużającej ciała w widmowe jakieś wychudzenia. Ideał piękna cielesnego zniknął tu ostatecznie, zastąpiony przez ideał piękna wewnętrznego, przez wyraz. W okresie tym był Picasso ekspresjonistą czystym i typowym, używając dzisiejszej terminologii.

Okolo roku 1907 zachodzi w sztuce jego zwrot, polegający na usunięciu tak wyraźnego poprzednio pierwiastka literacko-uczuciowego. Jego miłość pokornych, cichych, prostych, ubogich duchem, przejawia się teraz w rozrzewnieniu nad wszystkim, co w epoce współczesnej jest jeszcze sztuką naiwną i prymitywną, od szyldu jarmarcznego i wystruganki dziecinnej począwszy, a kończąc na obrazku z korka i mchu, na murzyńskiej rzeźbie i na czarownej naiwności Henryka Rousseau. Picasso wzywa się w te pierwociny i przejmuje się niemi do głębi. Jest to u niego okres prymitywizmu, posuwającego się do najdalszych konsekwencji na drodze, którą przygotowali kolejno prarafaelici, Puvis, Gauguin, Van Gogh.

Styl Picassa w tym okresie nosi jednak, wspólnie wszelkim współczesnym wysiłkom prymitywistycznym, piętno wymuszonej pomimo wszystko naiwności i prostoty, trącej zawsze jeszcze anachronizmem. Dalsza twórczość wielkiego hiszpana zmierza przede wszystkim do przewyciężenia tego anachronizmu, do znalezienia koncepcji artystycznej, nie podszywanej się pod żadne już, choćby najmniej tradycyjne wzory, koncepcji zasadniczo nowej; taki jest początek k u b i z m u.

Punktem wyjścia tej sztuki była twórczość Henryka Rousseau, Cézanne'a i El Greca. Nauka, wyniesiona od Rousseau, ogranicza się do najzupełniejszego

go uproszczenia formy, którą ten prymityw współczesny w swym dziecięcym syntetyzmie sprowadzić zdołał istotnie prawie, że do formuł stereometrycznych. (Stąd właśnie pochodzi nazwa kubizmu, to jest operowania geometrycznymi bryłami).

Dalszy rozwój kubizmu jest rozwojem pierwiastków, zawartych w sztuce Cézanne'a i El Greca.

Nazwałem kilkakrotnie Cézanne'a — impresjonistą formy; istotnie jednym ze znamion jego sztuki są owe okrzyczane deformacje, w zasadzie polegające na tem, że jak Monet modyfikował barwy lokalne na podstawie subiektywnego złudzenia wzrokowego, tak samo i na tej samej podstawie modyfikował Cézanne lokalne kształty; że jak u Moneta biała suknia jest w częściach oświetlonych nie — biała, ale różowa, o ile na jej część ocienioną pada refleks dopełniającego koloru zielonego, podobnie u Cézanne'a okrągły dzbanek ucięty będzie linią prostą, jeżeli w sąsiedztwie znajduje się linja prosta, wywołująca w oku wi-
dza owo złudzenie deformacji. (ryc. 21).

Przenosząc ten sposób ujęcia ze studjów, malowanych, według natury, na kompozycje, otrzymuje w nich Cézanne osobliwą rytmikę przez deformowanie kształtów w zależności od tego, jak sąsiadując ze sobą na obrazie, wpływają na siebie wzajem.

Defomacje tego rodzaju nie są jedynym wypadkiem w sztuce; znajdujemy takie kompozycyjne modyfikacje formy dosyć często w sztuce Trecenta; ciekawym dalej przykładem być tu może Rembrandta *Portret dziewczyny* (Devonshire Collection, London; reprodukcja m. in. w: Gowan's art books, Nr. 3, str. 37), gdzie linja oczu skrzywiona jest bardzo silnie przez sąsiedztwo z beretem, nałożonym na bakier. Nie jest to zresztą u Rembrandta wypadek wyjątkowy.

Znamienniejszym jednak w swych deformacjach

jest jeden z pierwszych przedstawicieli baroku, El Greco (ur. między r. 1545 a 1550, zmarły 1614). Znamiennejszym dlatego przedewszystkiem, że deformacja ta była stałą zasadą jego twórczości, następnie zaś z powodu, że służyła mu zasadniczo do osiągnięcia ekspresji, co czyni go szczególnie bliskim naszej epoce. Trudno jest tutaj analizować tę osobliwą, a tak przez współczesnych cenioną twórczość tolekańskiego mistrza; podkreślę w niej przeto tylko to, co ma związek ze sztuką najnowszą. (ryc. 22).

Odrębność El Greca w głównych zarysach ująć się da, jak następuje. Malarstwo w swem dążeniu do ekspresji i nastroju posługuje się normalnie dwoma rodzajami środków. Pierwszy polega na realistycznym podkreśleniu wyrazu bohaterów, lub nastroju krajobrazów; takim jest ekspresjonizm Grünewalda na przykład; drugi — na organicznie malarskim użyciu tych, lub innych barw, tych, lub innych kombinacji linii, plam, światłocienia. Obraz o ciemnych barwach i kanciastej kompozycji będzie, oczywiście, oddawał nastrój ponury, którego nie da się osiągnąć za pomocą barw jasnych i płynnej, zaokrąglonej kompozycji. Oryginalność El Greca polega na tem właśnie, że w poszukiwaniu wyrazu przeniósł on punkt ciężkości prawie wyłącznie na stronę organicznie malarską swych dzieł, a mianowicie na rytmikę płaszczyzn i brył, oraz na osobliwe zestawienia barwne, którym podporządkował obiektywną prawdę realistyczną, zarówno jak idealizację, idącą w kierunku renesansowego piękna. Tem tłumaczą się jego deformacje, nie mniej wyrażne, niż w sztuce Cézanne'a. Bez przesady powiedziećby można, że nastrój i wyraz jego obrazów nie poniósłby uszczerbku, gdyby wykluczyć z nich całkowicie naśladowanie form widzialnych, pozostawiając tylko ową niesamowitą rytmikę linii, płaszczyzn i brył i niesamowite harmonje kolorystyczne.

Na tych to wzorach i na tych podstawach oparł się Picasso w pierwszych swoich próbach kubistycznych. Posługując się kształtami, uproszczonemi do form niemal stereometrycznych, deformował je według przewodniej zasady kompozycyjnej, układając te bryły w pewne swoiste rytmy, których podstawą była sztuka Cézanne'a i El Greca. To, co u owych artystów było nieświadomem poczuciem harmonji form, stawało się teraz zasadą świadomego stylu.

W tem stadjum, które nazwaćby można wstępnem, znalazł kubizm największe rozpowszechnienie. Przedstawicielami tej jego fazy są między innymi: we Francji *André Dérain* (ur. 1880) (ryc. 23) u nas *Witkowski* i *Andrzej Pronaszko*.

Jakkolwiek kubizm stanowi pod względem malarskim antytez   impresjonizmu, stawiając analizę formy na miejsce impresjonistycznej analizy barwy, jednakże jako zasada twórcza jest on w tem pierwszym stadjum bezwzględnie dalszym ciągiem założeń impresjonistycznych. Jak impresjonizm modyfikowa  l barwy na podstawie subiektywnego wrazenia wzrokowego, dając owe, tak niegdyś wysmiewane zielone krowy i fioletowe drzewa, podobnie modyfikuje kubizm formy na zasadzie subiektywnego odczucia rytmiki. Zarówno ta modyfikacja swiata widzialnego, jak i subiektywizm, występują w kubizmie z większą kra  cowo  ci  , pozostaje on jednak w granicach realizmu.

Dalszy rozwój tego kierunku, polega nie tylko na zdeformowaniu widzialności, ale na zupełnem jej, lub prawie zupełnem usunięciu. Rytmika abstrakcyjnych i bardzo uproszczonych bry  l staje się wy  łączn   rację bytu obrazu, który porzucając w ten sposób wszelkie naśladowanie natury, chociażby najbardziej zmodyfikowanej i zinterpretowanej, staje się jakby zamkn  tym w sobie organizmem, żyjącym t   w  lno   harmon-

ją swych malarskich i rysowniczych pierwiastków, a nie — życiem przedstawianego przedmiotu. Jest to irracjonalizm i irrealizm, do ostatecznych posuniętych granic. Podstawą twórczości staje się wyłącznie subiektywna intuicja artysty (ryc. 24).

I ta jednak, ostatnia konsekwencja rozpatrywanego kierunku ma swoje uzasadnienie. Skoro bowiem *Ćwiartka wołu* Rembrandta jest arcydziełem dzięki swym zaletom malarskim, jakkolwiek przedstawia przedmiot niemal, że odpychający, natomiast nie są bynajmniej arcydziełem główki *Żmurki*, przedstawiające wierną podobiznę tak bardzo pociągających pań, przeto o pięknie dzieła sztuki nie stanowi jego moment realistyczny: podobieństwo do pięknego przedmiotu w naturze, ale moment estetyczny: układ linii, brył, plam barwnych, światła i cieni, czyli konstrukcja obrazu, czy rzeźby.

Z tych założeń wychodząc, usuwa kubizm z wolna na plan co raz dalszy stronę realistyczną swych obrazów, podporządkowując ją, drogą deformacji kompozycyjnej, co raz bardziej zasadom owej właśnie rytmiki i logiki konstrukcyjnej, aż do zupełnego usunięcia realistycznego pretekstu. To stadjum kubyzmu nazywane bywa *k o n s t r u k t y w i z m e m*, ponieważ konstrukcja obrazu jest tu celem wyłącznym. Przedstawicielami tego odłamu są we Francji *Ozenfant*, *Jeanneret*, *Léger* (ryc. 24), u nas zaś grupa „*Blok*“.

Nieznacznie odbiega od tych zasad włoski *f u t u r y z m*, wprowadzając do nich tylko nieco teorii filozoficznych Bergsona i zagadnienie dynamiki. Kierunek ten zdaje się już zresztą zanikać, wymieniam go przeto dlatego tylko, że jego nazwa, podobnie, jak nazwa ekspresjonizmu, stosowana bywa do całej sztuki współczesnej.

Z tego, co było tu powiedziane o kubizmie, wyni-

ka samo przez się, że w swych formach krańcowych jest to sztuka dekoracyjna. Oparcie się wyłącznie na rytmice abstrakcyjnych linii i brył z wykluczeniem naśladownictwa natury odpowiada tak zwanemu ornamentowi geometrycznemu, stanowiącemu najstarszą bodaj i najpierwotniejszą formę zdobnictwa. Ornament jednak jest ornamentem dopiero w zastosowaniu do przedmiotu, który ma zdobić, podczas, gdy kubizm czyni zeń rzecz, mającą cel sama w sobie. Jakkolwiek na tem w znacznej mierze polega jego odrębność i przewrotowość, jednakże najszersze zastosowanie znalazł on oczywiście w dekoracji, na którą wywarł wpływ olbrzymi i której nadał odrębne piętno stylistyczne; że zaś przy dzisiejszym stanie rzeczy zdobnictwo w wielkim zakresie ma dosyć ograniczone pole działania, przeto zwrócił się kubizm przede wszystkim ku dekoracji teatralnej, którą ogarnia coraz wyłącziej. Temu działowi sztuki oddaje się wielu przedstawicieli kierunku, między innymi *Fernand Léger i Braque*; u nas *Andrzej Pronaszko*. Oddaje mu się również twórca nowego stylu, *Picasso*. Wpływ kubizmu odczuwać się jednak daje coraz silniej również w budownictwie, dotyka on nawet literatury i muzyki.

Szybkość, z jaką kubizm położył odrębne piętno na całą niemal twórczość współczesną, tłumaczy się tem, że w odróżnieniu od innych prób stylistycznych, znamionujących ostatni okres sztuki, kierunek ten wolny jest wreszcie od archaizmu, że jest obok impresjonizmu jedyną sztuką nawskroś współczesną i nowatorską na przestrzeni ostatniego stulecia; że na jego uproszczeniu płaszczyzn i brył, zarówno, jak na konstruktywnej rytmice, w sposób niewątpliwy odbiła się logika, celowość i prostota maszyny, stanowiącej odrębność naszej epoki; że jego skrajny subiektywizm

wreszcie odpowiada charakterowi umysłowości współczesnej.

Takie są najznamienniejsze rysy kierunku, który z powodu swego nowatorstwa liczne w tej chwili wywołuje nieporozumienia. Jak to było powiedziane, stanowi on najdalszą dotychczas konsekwencję subiektywizmu artystycznego, który poprzez impresjonistów, a zwłaszcza Cézanne'a, poprzez wizjonerstwo Turnera sięga początków baroku, najznamienniejszy swój wyraz znajdując podówczas w twórczości El Graca.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze, głoszone dosyć często, pokrewieństwo kubizmu z klasycyzmem. Pokrewieństwo to istnieje o tyle, że kubizm posługuje się wyraźnie określoną formą, że jest rysowniczy i plastyczny, a nie — malarski, że kompozycja jego jest zamknięta i jednoplanowa. Tu jednakże kończy się pokrewieństwo, kubizm bowiem właściwy nic nie ma wspólnego z decydującym w sztuce klasycznej kultem antyku, zarówno jak jego irrealizm i rytmika abstrakcyjnych linii, płaszczyzn i brył.

Dotyczy to czystego kubizmu, który jest objawem równie rzadkim, jak czysty archaizm, lub czysty ekspresjonizm. Przeciętny typ malarstwa najnowsze- go, powstały ze skrzyżowania tych poszczególnych prądów, polega głównie na uproszczeniu formy nieco geometrycznym, na silnej rytmice kompozycyjnej, dla której osiągnięcia sztuka ta nie cofa się przed deformacją, oraz na zamkniętym jednoplanowym układzie. Częstość dołącza się do tego mniej, lub bardziej wyraźna prymitywizacja. W tej dopiero formie, zyskującej co raz większe rozpowszechnienie, sztuka ta staje się istotnym i wyraźnym neo - klasycyzmem. Ku temu typowi skłania się właśnie najnowsza twórczość Picassa.

Ostatnimi czasy przejawiać się zaczyna pewna

reakcja w stosunku do tego neo-klasycyzmu, skierowana głównie przeciwko zaniedbaniu barwy, która podporządkowana została prawie całkowicie zagadnieniom formy. Reakcja ta ma na razie charakter zwrotu ku koncepcji romantyczno-barokowej.

Udało mi się przebrnąć szczęśliwie poprzez malarstwo najnowszej twórczości, nie zawadziwszy ani razu o rafa filozofji nowoczesnej, nie wspomniawszy ani o metafizyce pluralistycznej, ani o logistyce; nie powoławszy się ani na Einsteina, ani na Freienfelsa, i raz tylko wymieniwszy Bergsona; niechże mi wolno będzie zaznaczyć przynajmniej dosyć wyraźną równoległość, która zachodzi między temi objawami artystycznymi, a stanem duchowości współczesnej. Istotnie bowiem krańcowości kubizmu, z chaosu ledwo ociosanych brył i bloków budujące fundament nowej sztuki, dziwne mają podobieństwo do owego okresu, który z chaosu Wielkiej Wojny i związanych z nią przełomów społecznych wydźwignąć usiłował nowe podstawy życia; podobnie, jak uspokojenie klasycystyczne, tak znamienne dla twórczości najnowszej, jest analogją powojennej konsolidacji stosunków społecznych. Zaznaczyć zresztą wypada, że kubizm w głównych swych zarysach ukształtowany był już przed Wielką Wojną; tak, jak klasycyzm Davida wyprzedził Wielką Rewolucję, której miał się stać wyrazicielem.

Rozpatrzyliśmy tu przebieg malarstwa nowoczesnego przeważnie pod względem ideowym. Pod względem formy jest on stopniowem zwycięstwem klasycyzmu. Już owa stylizacja secesyjna, znamionująca początek okresu, posługuje się formą jednoplanową i zamkniętą, operując wyrazistą plamą i linią; posiada jednak głównie pokrewieństwo z epoką romantyczną, zwłaszcza zaś z rozpowszechnioną w owej epoce koncepcją t. zw. idealistów. Bardzo przytem silne

wpływy impresjonizmu nadają sztuce tej epoki odrębne piętno. W miarę czasu jednak forma ta zbliża się coraz bardziej do davidowskiej zwięzłości, twardziny i prostoty, kończąc się wreszcie t. zw. neoklasycyzmem. Jedyne ekspresjonizm niemiecki trwa przy formach, zbliżonych do malarstwa romantycznego, wykazując tem samem ujęcie, spokrewnione z barokiem.

POLSKA

O stopniowej ewolucji malarstwa na przestrzeni tego okresu da nam pojęcie rozbiór twórczości polskiej, przeprowadzony z większą szczegółowością, niż to było możliwe przy rozpatrywaniu sztuki obcej.

Zwrot przeciwko naturalizmowi, odbywający się pod patronatem romantyzmu, objawia się u nas przede wszystkim w odżywającym kulcie Matejki, którego rehabilitacji dokonywa uroczyste po latach piętnastu sam właśnie teoretyk naturalizmu, Witkiewicz. Matejko, zwłaszcza, jako dekorator kościoła Marjańskiego, odgrywa u nas tę samą podówczas rolę, jaką na zachodzie odegrali prerafaelici.

Kierunek stylizacyjny, na secesji oparty, nadaje charakter całemu ówczesnemu pokoleniu. Linja i plama, jako podstawy malarstwa; dekoracyjność, jako jego zasada; nastrój, jako podłoże uczuciowe, wreszcie mniej, lub bardziej uświadomione tęsknoty prymitywistyczne są znamieniem młodej grupy, która nadaje ton i charakter założonemu przez siebie stowarzyszeniu „Sztuka”.

O niektórych członkach stowarzyszenia, na których secesja mniej wyraźne położyła piętno, mieliśmy sposobność mówić w rozdziale poprzednim. Piętno to odbiło się najwyraźniej na twórczości malarskiej S t a-

n i s ł a w a *Wyspiańskiego* (1869 — 1907). Jakkolwiek twórczość ta stanowiła drobną jedynie część jego nieprzebranych bogactw duchowych, znaczenie jej jednak było ogromne; polegało ono właśnie na tej krańcowości, z jaką przeciwstawił się *Wyspiański* tryumfującemu u nas naturalizmowi, nie mieliśmy bowiem w okresie poprzednim sztuki idealistycznej, odpowiadającej prerafaelityzmowi. Kapryśna linja *Wyspiańskiego*, tak wyraźnie secesyjna, że aż przypominająca *Hodlera*, służy artyście do wyrażenia symbolów i nastrojów, których tragizm narodowy łączy się z jednej strony z tradycjami romantycznymi *Matejki*, z drugiej zaś — z typową dla owej epoki skłonnością do pesymizmu. Najznamienniejsze są pod tym względem jego witraże królewskie, zwłaszcza *Kazimierz Wielki*. Ten kościotrup królewski z berłem i w koronie, ten szkielet, którego strupieszłość podkreślają jeszcze owe godła ziemskiej potęgi — jest przede wszystkim symbolem; symbolem ówczesnej Polski. Ten średniowieczem tchnący nastrój dymiących gronnic, ta ekstaza nieokiełznanej linji, secesyjnie stylizującej romantyczny rozpęd *matejkowski*, założenie wreszcie rdzennie dekoracyjne: witraż — wszystko to pozostanie na zawsze najznamienniejszym wyrazem sztuki polskiej owego okresu.

Tęsknoty prymitywistyczne epoki świetnie uwydatnia witraż, przedstawiający *Św. Franciszka*. taki współczesny w ujęciu, a zarazem tchnący tak wyraźnymi echemi średniowiecza. W swoich główkach i portretach zbliża się *Wyspiański* do koncepcji pełnego *Odrodzenia*, przypominając *dürerowskie* zwłaszcza zrozumienie linji i plamy. Najważniejszymi jednak dla dalszego rozwoju sztuki polskiej były owe pierwsze przebłyski ludowości, niezdecydowane jeszcze w *Madonnie i Charitas* (ryc. 26) u *Franciszków*, podniesione do hieratycznej powagi w ilustra-

cjach do Iljady, a występujące również wyraziście w projektach do dekoracji i kostjumów teatralnych. Z tych dzieł początek bierze cała poważna gałąź sztuki naszej najnowszej, tak ściśle związana ze sztuką ludową; jest to jedno ze źródeł, z których wypływa twórczość Stryjeńskiej i Skoczylasa.

Nie mniej typowym przedstawicielem epoki ówczesnej jest *Józef Mehoffer* (ur. w r. 1869). Znacznie bardziej od Wyspiańskiego zrównoważony, a przeto w stosowaniu stylizacji secesyjnej nie tak krańcowy, poświęcił i on również swoje siły głównie dekoracji, która dzięki prerafaelitom odzyskała należne sobie w sztuce miejsce. Niepospolite poczucie linii i plamy uczyniło Mehoffera urodzonym niejako witrażystą, w tym też dziale stworzył najświetniejsze swe prace, z których większość znalazła się, niestety, poza granicami kraju, we Fryburgu. Witraże te, w których teoria prerafaelitów łączy się z głęboko zrozumianymi tradycjami matejkowskimi, ze wspomnieniami średniowiecza, a gdzie niegdzie ze sztuką ludową — należą bezsprzecznie do najlepszych utworów, jakie wydała ta sztuka od czasów swego gotyckiego rozkwitu.

Z tych samych założeń wypływa malarstwo innych również typowych przedstawicieli krakowskiej „Sztuki”, *Sichulskiego*, *Jarockiego* i *Pautscha*. Znaleźli oni doskonałe pole dla swych stylistycznych założeń, zamiłowań prymitywistycznych i dekoracyjnych zaciekawień wśród ludu ruskiego, którego strój pełen jest jeszcze prastarych, tradycyjnych motywów zdobniczych, a którego typ i gest tak świetnie dostraja się do tej szaty.

Odcień odmiennej nieco, francuskiej kultury nosi sztuka *Władysława Słewińskiego*, pod którego dyskretniejszą nierównie, gauguinowską stylizacją kryje się silnie zaznaczony realizm i którego kolorystyka

o głębokim tonie zbliża się mocno do sztuki Cézanne'a. Ślewiński należał przez czas pewien do tak zwanej „szkoły Pont - Aven”, grupującej się dokoła Gauguina w czasie jego pobytu w Bretanii.

Inny jeszcze odcień secesji, bardziej zbliżony do sztuki niemieckiej, reprezentowany jest przez **K o n - r a d a Krzyżanowskiego**, rozmiłowanego w gwałtownych kontrastach barwnych, który jednakże zaliczony być winien raczej do realistów.

Dążności prymitywistyczne, które dosyć już wyraźnie światały w sztuce naszych pierwszych stylistów, zwłaszcza u Wyspiańskiego, występować zaczynają w malarstwie naszym coraz silniej w pierwszym dziesięcioleciu bieżącego stulecia, odbijając w sobie ogólną tęsknotę epoki przedwojennej. Punktem oparcia jest tu oczywiście sztuka ludowa, której bogactwo nie wiele ustępuje dalekim owym i egzotycznym wzorom, z taką miłością zgłębianym przez ówczesną sztukę europejską, a której rodzimość nadaje temu kierunkowi piętno wybitnie narodowe.

Prymitywizm ten w miarę czasu ulega ewolucji, caraz silniej wchłaniając w siebie rytmistyczne zasady, zrodzone z kubizmu, i od malarstwa linii i plamy skłaniając się w ten sposób coraz bardziej ku neoklasycyzmowi. Przedstawicielami tego kierunku są: **Skoczylas, Stryjeńska, Roguski**. Niewątpliwy związek tego odłamu z Wyspiańskim, związek, na który zwracałem już uwagę, nadaje tej sztuce piętno tradycjonalizmu.

Kubizm przejawia się u nas początkowo w kształcie swym pierwotnym, kiedy moment realistyczny zachowuje jeszcze swe prawa, podporządkowany jednak będąc rytmice uproszczonych linii i brył. To stadjum kubizmu nazywano u nas formizmem. Przedstawicielami jego są: **Witkowski** i **A n d r z e j Pronaszko**. Odmiiany skrajne kubizmu: suprematyzm i konstrukty-

wizm, reprezentują artyści, zgromadzeni w grupie „Blok”.

Poza pomienionymi kubistami nosi sztuka polska lat ostatnich przeważnie charakter neo-klasycyzy, z mniej, lub bardziej wyraźnym odcieniem archaizmu, czyli tak zwanego paseizmu; artyści tego odcienia, do których należą również wyżej pomienieni prymitywiści, połączeni są w ugrupowaniu „Rytm”. Z pośród członków grupy najbliżej związani są z tradycją Quattrocenta i wczesnego antyku *Zak, Borowski* (ryc. 29) i *Ślodziński*; tradycję tę z echemi impresjonizmu łączą *Kramsztyk* i *Wąsowicz*. Przejście wreszcie od neo - romantyzmu do neo - klasycyzmu stanowią *Prużkowski* i *Rzecki*.

Szczupłe rozmiary niniejszej pracy zmusiły mnie do uwydatnienia najznamienniejszych tylko przejawów malarstwa nowoczesnego i do pominięcia wielu wybitnych nawet artystów, o ile w malarstwie tem nie odegrali roli rozwojowej. Chodziło mi przede wszystkim o uwydatnienie owej linii rozwojowej i o wykazanie, jak malarstwo to, od czasów reformy Davida, poprzez klasyczną archaizację, zmierza ku coraz wyraźniejszemu prymitywizmowi; jak poprzez reminiscencje barokowe dąży do coraz bezpośredniejszej ekspresji i prawdy; jak podkreślając coraz silniej subiektywny stosunek do sztuki, oddala się z wolna od renesansowej tradycji i renesansowej koncepcji piękna w poszukiwaniu pierwotnych źródeł twórczości i nowych podstaw estetyki, odpowiadających nowemu ukształtowaniu życia.

Warszawa, w listopadzie r. 1924.

K O N I E C

SPIS RZECZY

	<i>Str.</i>
Wstęp	5
Okres pierwszy (1790—1825).	9
Klasycyzm	9
Stan rzeczy przed klasycyzmem, str. 9. — Rococo, str. 10. — Sentymentalizm, str. 11. — Początki klasycyzmu, str. 12. — David, str. 16. — Uczniowie Davida i Prud'hon, str. 20. — Klasycyzm w Niemczech, str. 21. — Klasycyzm ze stanowiska rozwojowego, str. 22.	
Powrót do baroku i realizm	23
Goya, str. 23. — Portreciści i pejzażyści angielscy, str. 26.	
Polska	28
Bacciarelli i Norblin, str. 28. — Realizm, reminiscencje barokowe, sentymentalizm, str. 30. — Klasycyzm, str. 33.	
Okres drugi (1825—1860)	37
Idealizm we Francji. — Ingres	40
Romantyzm we Francji	43
Géricault, str. 44. — Delacroix, str. 45. — Rysownicy i satyrycy, str. 47.	
Realizm we Francji	48
Szkoła barbizońska, str. 49. — Millet, str. 50. — Corot, str. 51.	
Przejsście od idealizmu do romantyzmu	52

	<i>Str.</i>
Idealizm w Niemczech	52
Nazareńczycy, str. 53. — Cornelius, str. 54. — Uczniowie Corneliusa: Rethel, Schwind, Kaulbach, str. 55.	
Romantyzm i realizm w Niemczech	56
Polska	58
Idealizm, str. 58. — Malarstwo historyczne i akademickie, str. 59. — Romantyzm nieurzędowy, str. 65. — Realizm, str. 67.	
Okres trzeci (1860 — 1895)	69
Realizm i impresjonizm we Francji	70
Courbet, str. 71. — Manet, str. 72.	
Impresjonizm	74
Monet i teoria impresjonizmu, str. 74. — Sisley i Pissaro. Renoir. Impresjonizm barwy, str. 78. — Degas i Toulouse — Lautrec. Impresjonizm linii, str. 79. — Cézanne. Impresjonizm formy, str. 81. — Seurat. Neo-impresjonizm, str. 82. — Ogólny pogląd na impresjonizm, str. 84.	
Realizm w Niemczech	86
Styliści	89
Prerafaelityzm angielski, str. 89. — Puvis de Chavannes, str. 92. — Styliści niemieccy, str. 95.	
Polska	97
Okres czwarty (od r. 1895)	101
Secesja	105
Hodler, str. 107. — Beardsley, str. 107.	
Ekspresjonizm	108
Van Gogh, str. 108. — Matisse, str. 109. — Munch, str. 110. — Ekspresjonizm niemiecki, str. 110.	
Prymitywizm	111
Gauguin, str. 111. — Cézanne, str. 113. — Henri Rousseau, str. 115.	
Kubizm i jego odmiany. Picasso	116
Polska	125

SPIS ILUSTRACJI

1. *Boucher*. Gniazdo.
2. *David*. Przysięga Horacjuszów.
3. *David*. Pani de Verninac.
4. *Ingres*. Pani Rivière.
5. *Turner*. Bitwa morska.
6. *Goya*. Bitwa pod Puerta del Sol.
7. *Delacroix*. Wolność, wiodąca lud.
8. *Géricault*. Tratwa Meduzy.
9. *Troyon*. Woły.
10. *Schnorr v. Karolsfeld*. Zwiastowanie.
11. *Simmler*. Zuzanna.
12. *Rodakowski*. Rokosz gliniański.
13. *Puvis de Chavannes*. Fresk.
14. *Burne Jones*. Król Kofetua.
15. *Courbet*. Kamieniarze.
16. *Menzel*. Walcownia żelaza.
17. *Renoir*. Rodzina Henriot.
18. *Monet*. Śniadanie na trawie.
19. *Toulouse-Lautrec*. La Goulue.
20. *Van Gogh*. Ojciec Tanguy.
21. *Cézanne*. Martwa natura.
22. *Greco*. św. Rodzina.
23. *Dérain*. Martwa natura.
24. *Léger*. Martwa natura.
25. *Rousseau*. Polowanie na tygrysa.
26. *Wyspiański*. Charitas.
27. *Picasso*. Arlekin.
28. *Seurat*. Kankan.
29. *Gauguin*. Taitjanki.
30. *Borowski*. Po pracy.

W Y K A Z M A L A R Z Y,

czynnych po r. 1790

Andriolli Michał Elwiro, str. 64

Bacciarelli M. 28, 29, 32, 33,
59, 65.

Beardsley Aubrey 107, 108.

Blank Antoni 34.

Böcklin Arnold 88, 89, 103.

Bonington Richard 27, 50.

Bonnat Léon 86.

Borowski W. 128.

Boznańska Olga 100.

Brandt Józef 96, 97, 98, 99.

Braque 122.

Brodowski A. 7, 33, 35, 37,
58, 64.

Brzozowski Feliks 67.

Buchbinder Józef 58.

Burne Jones 89.

Cézanne Paul 81, 82, 89, 96,
100, 111, 113 i nast., 120,
123, 128.

Chełmoński Józef 59, 96, 98, 99.

Chodowiecki Daniel 30, 31.

Constable John 26, 50, 78.

Cornelius P. v. 54, 58.

Corot Camille 51, 52—88.

Courbet Gustave 70, 71, 72, 87.

Crane Walter 89.

Czajkowski Józef, str. 100.

Czajkowski Stanisław 100.

Damel Jan 65.

Daubigny Ch. F. 49.

Daumier Honoré 46, 57.

David Jean-Louis 7, 8, 16
i nast. 21—24, 33, 34, 36,
37, 38, 40, 42, 44, 51, 52,
53, 56, 79, 93, 105, 124, 129.

Degas Edgar 79—81.

Delacroix Eugène 25, 36, 37,
38, 44 i nast., 52, 53, 62,
70, 72, 82.

Delaroche Paul 52, 59, 60, 61.

Denis Maurice 113.

Dérain André 120.

Doré Gustave 46, 64.

Ensor James 103.

Fałat Julian 100.

Fendi Peter 60.

Feuerbach Anselm 96.

Filipkiewicz Stefan 100.

Fragonard Honoré 15, 20, 30,
79.

Friedrich Kaspar David 23.

Gauguin Paul str. 105, 106,
111, 112, 117, 128.
Gavarni Paul 46.
Gérard François baron 20, 21,
23, 33.
Géricault Théodore 42 i nast.,
45, 66, 70.
Gerson Wojciech 59, 60.
Gierdziejewski Ignacy 67.
Gierymocy 87, 97.
Gierymski Aleksander 97.
Gierymski Maks 97.
Girodet 20.
Gottlieb Maurycy 64.
Goya Franciaco 7, 23 i nast.,
26, 30, 45, 46, 47, 72, 73,
105.
Greuze Jean Baptiste, 11, 12,
15, 20
Gros Antoine Jean 20, 21, 42, 43.
Grottger Artur 58, 60, 61.
Guérin P. N. baron 20, 43.
Guye Constantin 46.

Hadziewicz Rafał 58.
Hausmann F. K. 57.
Hoppner John 26.
Hodler Ferdynand 107, 126.

Ingres J. D. 7, 20, 21, 33, 34,
38, 39 i nast. 52, 53, 58, 93,

Jarocki 127
Jeanneret 121.

Kamocki St 100.
Kaplinski Leon 64.
Kaufmann Angelica 21.
Kaulbach Wilhelm v. 56, 59.
Kędzierski Apolonjusz 100.
Klimt Gustav 103.
Klinger Max 103.
Kokoschka Oskar 111.
Kokular Aleksander 34, 35.
Konopacki Jan 99.

Kossak J. str. 47, 58, 59, 66,
97, 99.
Kossak Wojciech 100.
Kostrzewski Franciszek 58, 67,
99.
Kowalewski Bronisław 100.
Kowalski-Wierusz Alfred 99.
Kramzytk Roman 100, 129.
Krzyżanowski Konrad 128.
Kwiatkowski Teofil 66.

Lampy Franciszek 34.
Lawrence Thomas 26.
Le Brun Piotr 34.
Leibl Wilhelm 87.
Léger Fernand 121, 122.
Lenbach Franz von 88.
Lesser Aleksander 59, 98.
Liebermann Max 88.
Löffler Leopold 59.

Makart Hans 65
Malczewski Jacek 99.
Malecki Władysław 67.
Manet Edouard 51, 70, 71 i
nast., 87.
Marées Hans von 96.
Marzałkiewicz Stanisław 34.
Matejko Jan 19, 25, 36-38,
47, 58, 61-64, 98, 103, 125,
126.
Matisse Henri 109-111.
Mehoffer Józef 106, 127.
Meissonier Ernest 86, 87, 97.
Menzel Adolf v. 57, 87, 97.
Michałowski Piotr 47, 58, 65,
66, 97, 99
Millaie J.-E. 89.
Millet François 50, 51, 71, 74,
116.
Monet Claude 28, 74 i nast.
78, 81, 82, 83, 98.
Moreau Gustave 103, 105.
Morris William 89.
Munch Edward 110, 111.

Holde Emil, str. 111.
Norblin de la Gourdainé J. P.
28, 30, 31, 33, 56, 59, 65, 99.
Norwid Cyprian Kamil 66.
Oborski 32.
Orłowski Aleksander 7, 31,
58, 61, 65, 66, 97, 99.
Overbeck Friedrich 53, 54.
Ozenfant 121.
Pankiewicz Józef 99.
Pautsch Fryderyk 127.
Peszka Józef 33.
Picasso Pablo 116 i nast.
Pieńkowski Ignacy 100.
Pissarro Camille 78, 111.
Pillati Henryk 59, 67.
Piowski Feliks 58.
Piersch Jan Bogumił 33.
Płoński Michał 31, 65.
Podkowiński Władysław 99.
Pronaszko Andrzej 120, 122,
128.
Prud'hon Pierre 20.
Pruzkowski Tadeusz 129.
Puvion de Chavannes P. 8, 69,
92 i nast. 111, 116, 117.
Rayski Ferdinand von 57.
Redon Odilon 103, 105.
Renoir Auguste 52, 78, 79,
100.
Rethel Alfred 55, 56.
Reynolds Joshua 26.
Rodakowski Henryk 58, 62,
63, 64.
Roguski Władysław 128.
Rossetti Dante Gabriele 89.
Rousseau Henri 115, 116, 117.
Rousseau Th. 49.
Rustem Jan 34, 65.
Rzecki Stanisław 129.
Scheffer Ary 52.
Schick Gottlieb 21.

Schnorr v. Karolsfeld str. 53
54, 56, 59.
Schwind Moritz von 56, 60.
Seurat George 82 i nast., 115.
Sichulski Kazimierz 127.
Siemiradzki Henryk 64.
Simmler Józef 58, 59, 60, 64, 98.
Sisley 78.
Skoczylas Władysław 127, 128.
Ślodziński Ludomir 128.
Śliewiński Władysław 127, 128.
Ślizien Rafał 65.
Smuglewicz Franciszek 33, 59.
Sokołowski Jakób 32.
Sonntag Józef 34.
Spitzweg Karol 57.
Stachowicz Michał 32.
Stanisławski Jan 100.
Stattler Wojciech 34, 35, 61.
Stryjeńska Zofja 127, 128.
Stuck Franz von 103, 105.
Suchodolski January 59.
Szemesz Adam 65.
Szermętowski Józef 67.
Szyndler Pantaleon 67.

Tetmajer Włodzimierz 100
Toulouse-Lautrec H. de 79, 80,
81, 116.
Troyon Constant 49.
Turner W. 26, 27, 50, 78, 82,
84, 123.

Van Gogh Vincent 106, 108--
113, 116, 117.
Vernet Horace 52, 59.
Vien Josephpe—ojciec 16, 18,
33.

Wächter Eberhard v. 21.
Wańkiewicz Walenty 65.
Wąsowicz Wacław 129.
**Wendorff - Romanowski Igna-
cy** 32.

Weiss Wojciech str. 100.
Winterhalter Franciszek Ksawery 57.
Witkowski Romuald 120, 128.
Wojniakowski Kazimierz 33.
Wolski St. 99.
Wyczółkowski Leon 64, 99.

Wyspiański Stanisław str. 64,
105, 106, 126, 127, 128.

Zak Eugeniusz 129.
Zieliński Sylwester 32.
Ziomek Teodor 100.
Żmurko Franciszek 121.



Biblioteka Dzieł Wyborowych

i miesięcznik ilustrowany

„Z całego świata”

Redaktor
STANISŁAW LAM

1925 r.

Wydawca
FELIKS GADOMSKI

Mająca trzydziestoletnie tradycje i dorobek wydawniczy z górą dziewięćset tomów

BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH

jest największem w Polsce wydawnictwem tygodniowem,

które w **PRENUMERACIE**

przynosi czytelnikom swoim

co tygodnia duży tom

powieści polskich i obcych, arcydzieł literatury wszechświatowej, dzieł popularno-naukowych z wszystkich dziedzin wiedzy, opisów podróży etc.

„Biblioteka Dzieł Wyborowych” jest najtańszem wydawnictwem nie tylko polskiem, ale i na rynku europejskim, za cenę bowiem

1 złoty 23 groszy

otrzymują wszyscy prenumeratorzy książkę o 160–200 str.

w trwałej i estetycznej oprawie

W ten sposób najszersze sfery inteligencji polskiej mają możność w dzisiejszych drogich czasach – skompletowania wartościowej biblioteki. Już po kilku miesiącach mają poważny księgozbiór własny.

W roku 1925 wyjdą w „Bibliotece Dzieł Wyborowych“ następujące utwory autorów polskich.

WŁ. ST. REYMONTA, tegorocznego laurenta Nobla:

Przysięga

K. MAKUSZYŃSKIEGO: Cielęce lata

A. STRUGA: Z powrotem

JULJUSZA KADEN-BANDROWSKIEGO:

Powoje

ST. WASYLEWSKIEGO: Pani Walewska i Orlątko

ST. PRZYBYSZEWSKIEGO: Czarna magja

WŁ. PERZYŃSKIEGO: Do góry nogami

W. HUSARSKIEGO: Kultura w XX stuleciu

W. MIŁASZEWSKIEJ: Księżniczka Dagny

ST. DZIKOWSKIEGO: O tańcu

WŁ. RABSKIEGO: Teatr w Polsce

A. OSSENDOWSKIEGO: Z podróży po Afryce.

Z literatury francuskiej utwory:

MERIMÉ'EGO, BEDIER'A, CONSTANT'A, DE SAINT PIERRE'A i BALZACA w niezrównanych przekładach BOY'A ŻELEŃSKIEGO.

Ponadto K. FLAMMARIONA: Domy, w których straszy, R. SALBERG: Grafologia, P. HEUZÉ: Czy umarli żyją?

Prócz tego w „Bibliotece Dzieł Wyborowych“ ukaza się utwory tegorocznych kandydatów do Nagrody Nobla:

Gorkiego, Manna, Hardy'ego, Ibanes'a.

W szerokiej mierze będzie uwzględniana literatura angielska, niemiecka, włoska, hiszpańska i państw skandynawskich,

W dziale pamiętników na pierwszym miejscu należy postawić głośną w całym świecie relację R. Wilton'a pod tyt. **OSTATNIE DNI ROMANOWÓW** oraz Wölflinga: **PAMIĘTNIK HABSBUROW**.

Z zakresu wiedzy ogólnej prócz prac o astronomji, astrologji i t. d. „Biblioteka Dzieł Wyborowych“ ogłosi rzecz o najaktualniejszym dziś temacie

p. t. **Radjotelegrafia**

Wszyscy prenumerujący „Biblioteki Dzieł Wyborowych“ otrzymywać będą

największy w Polsce miesięcznik ilustrowany p. t.:

„Z całego świata”

Miesięcznik ten pod redakcją dotychczasowego redaktora „Naokoło Świata“

D-ra Stanisława Lama

przy współdziałaniu najwybitniejszych sił polskich i obcych i współpracy własnej redakcji w Paryżu, Av. Kléber 74
pod kierunkiem ST. AUBAC'A

przynosić będzie opisy podróży, literaturę egzotyczną, artykuły popularno-naukowe, sprawozdania o nowych wynalazkach, mody, obszerny dział beletrystyczny, przegląd humoru, rozrywki umysłowe, odpowiedzi grafologa.

W każdym numerze miesięcznika będą nuty kompozytorów polskich: St. Niewiadomskiego, Ludomira Różyckiego, Karola Szymanowskiego, St. Sterna i in., oraz lepszy repertuar zagraniczny.

Każdy numer „Z CAŁEGO ŚWIATA“ przynosi na 180 szpaltach około 8.000 wierszy druku oraz z górą 100 ilustracji. Okładka trójbarwna kredowa.

Prenumerata łączna „BIBLIOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH“ wraz z miesięcznikiem „Z CAŁEGO ŚWIATA“ wynosi KWARTALNIE (za 13 tomów w oprawie i 3 numery „Z całego świata“):

w Warszawie (dla odbierających na miejscu w księgarni „Bibl. Dzieł Wyborowych“) 18 zł.

na prowincji (z przesyłką pocztową) 22 zł.

Prenumeratę wpłacać można w dwu równych ratach; pierwsza rata płatna przy zamówieniu, druga dnia 1 lutego 1925.

Oddzielne tomy „Biblioteki Dzieł Wyborowych“ po za prenumeratą o 50 proc. droższe 1 zł. 90 gr. Każdy numer miesięcznika „Z całego świata“ po za prenumeratą 1 zł. 80 gr.

Biblioteka Dzieł Wyborowych

Warszawa

Sienkiewicza 12. Telefon 114-30

Konto P. K. O. 4460

INSTYTUT

BADAŃ LITERACKICH PAN

BIBLIOTEKA

00-330 <http://rcin.org.pl> Smol. 72

Tel. 26-68-12

F

20.328