

IWONA MARIA MALEC

EUGÈNE VÉRON – ZAPOMNIANE OGNIWO  
POLSKIEGO MODERNIZMU

Dzieło sztuki jest częstką natury,  
wiedzianą przez pryzmat temperamentu.

*Émile Zola*<sup>1</sup>

## FIN DE SIÈCLE W KRYTYCE POLSKIEJ

POLSCY ARTYŚCI z trudem torowali drogę realizmowi, kiedy francuski impresjonizm zdobywał artystyczną scenę Europy Zachodniej. Nowe tendencje w sztuce docierały do Polski z opóźnieniem, wynikającym z sytuacji zniewolonego kraju. Ponadto nowe style ulegały przemianom, różniąc się od ich zagranicznych wzorców, czego przyczyną było „podporządkowanie polskich artystów powinnościom narodowym”<sup>2</sup>. Sztuka, podległa ideom patriotycznym, pełniła posłanniczą rolę podtrzymywania świadomości narodowej, a realizacja tych idei wyglądała różnie, zależnie od zaboru. Po roku 1815 Kraków i Warszawa stały się głównymi ośrodkami kultury polskiej. Jednakże życie artystyczne w obydwu miastach nie cieszyło się pełnią wolności w równym stopniu. W silnie zrusyfikowanej Warszawie zostało ono poddane surowej cenzurze. Jedynie teatr zachował niezależność, stając się ulubioną rozrywką warszawskiej inteligencji; „była to jedyna wówczas sposobność do publicznego i gromadnego przeżywania wyrażonych mową rodzimą wzruszeń i uniesień”<sup>3</sup>. „Austriacki” Kraków cieszył się

1 É. Zola, *Mes haines*, Paris 1879 (rozdz. *M.H. Taine, artiste*), s. 229; wszystkie fragmenty cytowane z publikacji francuskojęzycznych, jeśli nie zaznaczam inaczej, podaję w tłumaczeniu własnym – I.M.M.

2 T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce od I do II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008, s. 360.

3 J. Bogucki, *Gierymscy*, Warszawa 1959, s. 269.

większą swobodą, co stworzyło dogodniejsze warunki do rozwoju sztuki polskiej i powstania środowiska artystycznego na miarę Europy Zachodniej.

W zniewolonym kraju, mimo ograniczeń wprowadzanych przez zaborców, organizowano regularnie publiczne wystawy, tworzone muzea, powstawały pierwsze prywatne galerie, pośredniczące w handlu dziełami sztuki. Rozkwit czasopiśmiennictwa „dał zatrudnienie wielu malarzom jako rysownikom”<sup>4</sup> i przyczynił się do rozwoju działalności publicystycznej i krytycznoliterackiej. Rozkwit ten miał również znaczący udział w propagowaniu nowych tendencji w sztuce, lansowanych przez krytyków buntujących się przeciw mesjanistycznej roli sztuki polskiej. Do tej grupy krytyków, orędowników sztuki nowoczesnej, których aktywność publicystyczna stała się walką o „europejskość naszej kultury”<sup>5</sup>, należeli Bolesław Prus, Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz.

Światopogląd artystyczny Prusa formował się w okresie pozytywizmu, który dotarł do Polski około 1864 roku, a promowany był przez młodą inteligencję. Prąd ten zapoczątkował etap rozwoju sztuki, w którym artyści, krytycy i filozofowie wyrażali nowe idee artystyczne, mające „określić, na czym polega nowe piękno właściwe dla tej epoki”<sup>6</sup>. Antoni Sygietyński z kolei „otwierał w Polsce okna na Europę, parał się aktualnymi problemami artystycznymi, twórczość sobie współczesną podsuwał pod miarę wysokich wymagań, obowiązujących na Zachodzie”<sup>7</sup>. Autor *Na skałach Calvados* poznał owe wymagania, bowiem rozpoczynał swą pisarsko-publicystyczną działalność we Francji, skąd wysyłał do kraju relacje z wydarzeń kulturalnych. W sprawozdaniach z Wystaw Paryskich pisanych w latach 1878–1880<sup>8</sup> widać już dojrzałość jego poglądów estetycznych. Zdradzają one niechęć autora do wszelkiej rutyny i fałszu w sztuce, do malarskich przedstawień scen religijnego i historycznego patosu, ukazują jako zwolennika szczerości i krytyka opowiadającego się za prawdą w odtwarzaniu zjawisk życia<sup>9</sup>.

Troska o rozwój polskiej sztuki przyświecała także działalności krytycznoliterackiej Stanisława Witkiewicza, autora dzieła *Sztuka i krytyka u nas*, jednej z „najgłośniejszych książek w dziejach polskiej krytyki artystycznej”<sup>10</sup>. Witkiewicz stawiał pierwsze swe artystyczne kroki w Rosji, gdzie studiował

4 T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 384.

5 J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, t. 2, Lwów 1939, s. 189.

6 S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 23.

7 S. Pigoń, *Wznowienia literackie*, „Rocznik Literacki” 1932, s. 98.

8 J. Detko, *Antoni Sygietyński, estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 22.

9 A. Sygietyński, *Drobiazgi*, wstęp P. Chmielowski, Lwów 1914, s. 6.

10 J.Z. Jakubowski, *Stanisław Witkiewicz (Próba portretu)*, w: tegoż, *Trwałe przymierza*, wyb. i oprac. J. Jakubowska, Warszawa 1988, s. 34.

w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Przebywał również w Monachium, ważnym wówczas ośrodku europejskiej i polskiej kultury artystycznej. Prawdopodobnie odbył też krótkie podróże do Paryża. Był ważną postacią życia kulturalnego i artystycznego pozytywizmu oraz Młodej Polski, należał do grona twórców, którzy najsilniej i twórczo wpłynęli na rozwój polskiej sztuki w tym końcowym okresie dziewiętnastego stulecia. Witkiewicz, niezależny artysta, pisarz i współtwórca modernistycznej teorii sztuki, widział potrzebę głoszenia nowoczesnej krytyki, która „będzie miała otwarte przed sobą wszystkie widnokreśli ludzkiej myśli”<sup>11</sup>.

Wymienionych krytyków łączy przede wszystkim troska o rozwój polskiej sztuki i popularyzację współczesnych im prądów artystycznych. Łączy ich również znajomość poglądów filozoficzno-estetycznych jednego z najbardziej znaczących estetyków ówczesnego czasu – Eugène’a Vérona. Dzisiaj o Véronie niewiele pamięta. Jego wpływ na kształtowanie się poglądów polskich krytyków i teoretyków sztuki nie jest obecnie należycie eksponowany, a przecież znajomość dorobku intelektualnego Vérona w polskim środowisku publicystów i krytyków sztuki drugiej połowy XIX wieku była powszechna. Dodatkową okolicznością skłaniającą do przybliżenia sylwetki francuskiego estetyka jest zbliżająca się sto dwudziesta piąta rocznica jego śmierci. Kim zatem był Véron i dlaczego wart jest przypomnienia?

#### VÉRON ZNANY I NIEZNANY

Eugène Véron urodził się w Paryżu, 29 maja 1825 roku, a zmarł w Les Sables d’Olonne 22 maja 1889 roku. Należał do grona czołowych estetyków i filozofów francuskich drugiej połowy XIX wieku, obok takich myślicieli ówczesnej epoki jak: August Comte, Hipolit Taine, Jean-Marie Guyau czy Gabriel Séailles. Véron, z wykształcenia profesor retoryki, był także krytykiem sztuki, historykiem, dziennikarzem i redaktorem czasopism o sztuce<sup>12</sup>. Każdą z dyscyplin traktował poważnie, każdej oddawał się z pasją, czego efektem były

11 S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1891, s. XVI.

12 Po odejściu ze szkolnictwa spełnił się jako zaangażowany pisarz, świetny publicysta, redaktor i wydawca. Swoim piórem bronił wolności sztuki i propagował niezależność artystyczną. Taki właśnie cel przyświecał założonemu w 1875 roku przez Vérona czasopismu „L’art”, które szybko zyskało popularność i stało się jednym z poczytniejszych pism francuskich o sztuce. „W latach 1881 do 1890 czasopismu «L’Art» towarzyszyła kronika francuskich i europejskich wydarzeń artystycznych: *Le Courrier de L’Art*, która ukazywała się co dwa tygodnie” (I.M. Malec, *Sztuka osobista, czyli pozytywna Estetyka ekspresji Eugène’a Vérona*, „Sztuka i Filozofia” 2009, nr 34, s. 101–102).

liczne publikacje, spośród których wydana w 1878 roku *L'Esthétique* zajęła wysoką pozycję wśród dzieł znaczących zarówno dla estetyki francuskiej, jak i europejskiej<sup>13</sup>. Jego poglądy na sztukę, artystę i dzieło sztuki stanowią dzisiaj nieco zapomniany rozdział myśli estetycznej drugiej połowy XIX wieku, a z pewnością są warte przypomnienia, zwłaszcza gdy pamięta się o jego wpływie na krytyków sztuki w poszczególnych krajach. Joris-Karl Huysmans, kojarzony z dekadentyzmem francuski pisarz i skandalista, wykorzystał dzieło Vérona „w swojej interpretacji impresjonizmu”<sup>14</sup>. Cytuje Vérona również malarz neoimpresjonista, Paul Signac, w książce *Od Eugène'a Delacroix do neoimpresjonistów* z 1898 roku. Hamlin Garland, amerykański pisarz i nowelista, uważał *L'Esthétique* Vérona za dzieło, które najmocniej wpłynęło na to, co myślał i pisał o sztuce. Lew Tołstoj w książce *Co to jest sztuka*, wydanej w 1898 roku, cytuje Vérona, zapożyczając z jego dzieła obszernie fragmenty. Filozofowie amerykańscy, jak: Campbell Crocket, Haig Katchadourian, Arnold Berleant czy Thomas Munroe, cytują Vérona, stawiając go obok takich estetyków, jak Benedetto Croce, Clive Bell, Rudolf Arnheim czy Roger Fry<sup>15</sup>. Poglądy Vérona wywarły również wpływ na przekonania estetyczno-artystyczne polskich artystów, krytyków i estetyków.

Teoria estetyczna Vérona, inspirowana filozofią pozytywistyczną, skierowana była przeciw naukom Akademii, z wszelkimi jej ograniczeniami i uprzedzeniami. Doktryna akademizmu, oparta na regułach antycznej estetyki, głosiła podporządkowanie sztuki wzorom doskonałym i niedoścignionym, a „mogły nimi być zarówno rzeźba antyczna, jak malarstwo Rafaela czy Poussina”<sup>16</sup>. Głoszenie prymatu uznanych twórców łączyło się z zaleceniem naśladowania ich dzieł. W rozumieniu Akademii owe malarskie cytaty „nie miały [...] nic wspólnego z brakiem inwencji. Przeciwnie, będąc demonstracją erudycji twórcy, odwoływały się do wiedzy odbiorcy i jednocześnie poprzez skojarzenie z zacytowanym dziełem, wzbogacić miały estetyczne doznanie”<sup>17</sup>. Ranga dzieła uzależniona była również od wielkości i wzniosłości tematu, gdyż rolę wielkiego malarstwa,

13 Do najważniejszych dzieł Vérona należą: *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens* (1862), *Les Institutions ouvrières de Mulhouse et de ses environs* (1866), *Histoire de la Prusse depuis la mort de Frédéric II jusqu'à la bataille de Sadowa* (1867, <sup>2</sup>1880 i <sup>3</sup>1883), *Histoire de l'Allemagne depuis la bataille de Sadowa*, (1874, <sup>2</sup>1885 i <sup>3</sup>1892), *La troisième invasion* (1876–1877), *La Moral* (1884), *L'Histoire naturelle des religions* (1885); *Eugène Delacroix* (1887).

14 J. Gage, *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 175.

15 Por. J. Lichtenstein, *Préface*, w: E. Véron, *L'Esthétique*, Paris 2007, s. 8.

16 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 11.

17 Tamże, s. 238.

według teoretyków akademickich, było przekazywanie ważnych i wzniosłych treści. Artystyczny manifest francuskiego akademizmu Véron uważał za zbrodnię przeciw wolności sztuki i artysty. Kształcenie artystyczne dziewiętnastowiecznej Akademii Sztuk Pięknych, według francuskiego estetyka, sprowadzało się do ograniczenia swobody samodzielnych poszukiwań twórczych zarówno w doborze tematyki, jak i w stosowaniu określonych środków artystycznych. Idealizm wartościował dzieło przez pryzmat reguł tworzenia. Véron nie akceptował tych ograniczeń i otwarcie krytykował zinstytucjonalizowane podejście francuskiej Akademii do sztuki i artysty. Véronowa koncepcja estetyki opiera się na krytyce metafizyki, dla której przeciwwagą staje się ekspresyjna teoria dzieła sztuki. Estetyka Vérona wyznacza sztuce i artyście drogę szczerości i wzruszenia, która prowadzi do powstania sztuki „osobistej”, sztuki, której przywilejem jest przedstawiać życie, zamiast symboli i metafor. Szczerość w sztuce sprawia, że dzieło staje się pełne życia i ekspresji. Wartość dzieła mierzona jest siłą, z jaką objawia się w nim wzruszenie i wyobraźnia twórcy, które są miarą realizmu w dziele.

Szczególnym charakterem sztuki nowoczesnej, sztuki, która „słucha własnego natchnienia i odrzuca opiekę Akademii”<sup>18</sup>, jest jej ekspresyjność. „Poprzez formę śledzi ona życie moralne, chce opanować człowieka w całości, ciałem i duszą, nie poświęcając jednego dla drugiego”<sup>19</sup>. Véron był orędownikiem sztuki autentycznej, przez którą rozumiał sztukę wyrażającą charakter i emocje jej autora. Artysta swoimi dziełami powinien jedynie „oddawać tylko to, co go dotyka i prawdziwie wzrusza”<sup>20</sup>. Dlatego, zdaniem Vérona, dzieło sztuki nie jest urzeczywistnieniem metafizycznego piękna. Sztuka przewyższa piękno, gdyż nie jest nim ograniczona, a piękno zawiera się w niej, podobnie jak zawierają się w niej brzydota, smutek czy radość. Sztuka nie jest odbiciem idei piękna, lecz wyrazem wzruszenia osobowości ludzkiej, gdyż wyrażając nawet to, co brzydkie i przeraźliwe, nie przestanie być sztuką. Brzydki przedmiot staje się pięknym dziełem, jeśli tylko przedstawi go biegły w swym fachu artysta. W dziele sztuki nie ma piękna innego niż to, które w nie wkłada artysta; to piękno płynące z jego uczuciowego wnętrza:

jest to rezultat jego wysiłku i stwierdzenie jego sukcesu. Za każdym razem, gdy artysta, uderzony jakimkolwiek wrażeniem, fizycznym, moralnym lub umysłowym, przedstawia to wrażenie jakimkolwiek sposobem: za pomocą poematu, muzyki, posągu,

18 E. Véron, *L'Esthétique*, s. 162.

19 Tamże, s. 162.

20 Tamże, s. 37.

obrazu, budynku – tak, iż wrażenie to udziela się duszy widza lub słuchacza – dzieło jest piękne, w miarę samej inteligencji, którą każe przypuszczać, głębi wrażenia, jakie wystawia, i potęgi udzielania się, którą zawiera. Połączenie tych warunków stanowi piękno w najzupełniejszym wyrazie.<sup>21</sup>

Estetyka Vérona jest estetyką twórcy, promującą pogląd, że wartość dzieła sztuki zależy od osobowości artysty. Takie podejście prowadzi do powstania sztuki „osobistej”, która idzie za głosem własnego natchnienia, „z tych trzech rodzajów sztuk: konwencjonalnej, realistycznej, osobistej, trzecia tylko zasługuje prawdziwie na miano sztuki”<sup>22</sup>. Véron swoją estetyką wskazywał na potrzebę tworzenia sztuki autentycznej, odbijającej ludzkie namiętności. Uważał, że sztuka jest czysto ludzka, a źródło natchnienia artysty bije w jego sercu. Posiada on ten szczególny dar wzbudzania przyjemności estetycznej, gdyż został obdarzony przez naturę wyjątkową wrażliwością. Artysta prawdziwie wzruszony, oddaje emocje swoim dziełem, a tym samym wprowadza do niego oryginalność, co budzi podziw tych, na których to dzieło oddziałuje. Véron – pragnąc wzmocnić oddziaływanie idei wyrażonych w *L'Esthétique* – podporządkował swoją aktywność publicystyczną propagowaniu tej nowej sztuki, której nie krępują zasady akademizmu i w której niezależny artysta kieruje się własnym natchnieniem, uwzględniając wpływ nauki na proces twórczy.

Poglądy filozoficzno-krytyczne Vérona zyskały wielkie uznanie we Francji, w Europie i w świecie. *L'Esthétique* przetłumaczona na wiele języków na trwałe wpisała się w historię estetyki. Odegrała ona ważną rolę także w formowaniu poglądów estetycznych polskich krytyków sztuki. Prus jest bodaj jednym z pierwszych, któremu teoria francuskiego krytyka posłużyła do wypracowania własnych przemyśleń estetycznych. Jako krytyk literacki często odwoływał się w swoich sądach do myśli francuskiego estetyka, cytując go wielokrotnie w swoich artykułach. Prus posługiwał się *L'Esthétique* „jak podręcznikiem dostarczającym mu wiadomości szczegółowych z zakresu estetyki”<sup>23</sup>. Chętnie przywoływał Vérona jako autorytet w publicystycznych sporach, które prowadził na łamach warszawskich i krakowskich czasopism. Biegła i wnikliwa znajomość dzieła Vérona ujawniła się w sporze z Wikto-rem Gomulickim, który często polemizował z Prusem. W jednym ze swoich artykułów poeta zarzucił Prusowi niekompetencję i błędne rozumienie *L'Esthétique*. Gomulicki, jak pisał Prus, „drwi sobie z mojej niewiadomości

---

21 Tamże, s. 145.

22 Tamże, s. 17.

23 S. Melkowski, dz. cyt., s. 261.

i [...] pobija mnie cytata estetyki Vérona”<sup>24</sup>. Ów cytat, dotyczący funkcji rzeźby, Prus rozwinął w pisemnej ripostie, udowadniając tym samym Gomulickiemu, że to właśnie on wykazał się słabą znajomością dzieła francuskiego estetyka. Polemika ta dowodzi niezbicie, że poglądy Vérona były znane, dyskutowane, a dzieło jego cytowane, zanim pojawiło się w tłumaczeniu Antoniego Langego w 1892 roku. Dowodzi również, że powoływanie się na Vérona w sporach literackich dodawało wiarygodności i powagi, podobnie jak przywoływanie nazwisk Comte’a czy Taine’a.

#### DROGA DO POLSKIEGO MODERNIZMU

Pozytywizm w Polsce wykształcił się na dwóch filarach: optymizmie i sceptycyzmie. Ufność w rozwój techniki i postęp cywilizacyjny, tak charakterystyczna dla pozytywizmu europejskiego, koegzystowała w Polsce skrupelanej myślą polityczną zaborców ze zwątpieniem w utopijną wizję powszechnej szczęśliwości. Z czasem, „gdy początkowy impet ofensywny przygasł, gdy zwycięstwo w opinii publicznej okazało się połowiczne, a rezultaty osiągnięte w praktyce odmienne od oczekiwań, pojawiły się pierwsze symptomy kryzysu ideologii pozytywistycznej”<sup>25</sup>. Na ów kryzys drugiej połowy lat siedemdziesiątych XIX wieku złożyło się wiele czynników: pogłębiający się impas ekonomiczny dopełniały kontrasty i podziały społeczne oraz napięcie polityczne. Pozytywistyczna retoryka traciła na znaczeniu. Także na gruncie sztuki pojawiły się zmiany. W połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku rozpoczął się „przełomowy dla dziejów polskiej myśli artystycznej a burzliwy i długotrwały bój krytyków”<sup>26</sup> o nową sztukę. W tej kampanii polemicznej szczególną rolę odegrała grupa młodych intelektualistów, skupionych wokół „Wędrowca”. Należeli do nich między innymi Sygietyński, Witkiewicz i dojrzały już krytyk – Prus. Zespół „Wędrowca” wyznaczył sobie ambitny program dokonania przewrotu w dotychczasowych sądach o sztuce. „W dziedzinie poglądów estetycznych chodziło więc o obalenie owej tradycyjnej hierarchii rodzajów malarskich, która z góry wyższą rangę przyznawała obrazom o temacie religijnym lub historycznym”<sup>27</sup>. Działalność publicystyczną twórców spod znaku „Wędrowca” cechował bunt przeciw podporządkowaniu sztuki celom narodowym oraz sprzeciw wobec stosowania w sztuce, szczególnie w malarstwie, klasycznych reguł.

24 B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 8, Warszawa 1970, s. 68.

25 H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 30.

26 J. Bogucki, dz. cyt., s. 277.

27 Tamże, s. 280.

W drugiej połowie XIX wieku życie artystyczne, skupione wokół salonów sztuki, wzbudzało szczególne zainteresowanie nie tylko samych artystów. Wystawy przyciągały uwagę rzeszy zwiedzających i piszących do gazet krytyków sztuki, którzy kształtowali gust dziewiętnastowiecznych odbiorców. W Polsce drugiej połowy XIX wieku działalność Sygietyńskiego na rzecz propagowania nowoczesnych koncepcji artystycznych była znacząca. Jego poglądy estetyczne kształtowały się głównie pod wpływem malarstwa i literatury francuskiej. W oparciu o znajomość prac Taine'a, Gustave'a Flauberta i Émile'a Zoli głosił on, że dzieło sztuki stanowi odzwierciedlenie natury, a jego autor zdeterminowany jest zawsze przez środowisko społeczne. Sygietyński był zwolennikiem naturalizmu, wiernym uczniem Taine'a, którego filozofia i koncepcja nie były całkiem zgodne z poglądami Vérona. Naturaliści głosili pogląd, że sztuka powinna odtwarzać logikę bytu „z pominięciem zakłócającej tę logikę przypadkowości”<sup>28</sup>, czyli sztuka powinna stać się fotograficznym zapisem rzeczywistości. Fikcja literacka i wyobrażenia zostały podporządkowane przekazywanym przez sztukę problemom społecznym. Véron nie godził się z tak pojmowaną rolą sztuki. Idea przedkładania logiki nad wyobrażnię wykluczała z dzieła osobowość twórcy, która jest tym, „co stanowi i określa sztukę istotnie”<sup>29</sup>. W czasie swojego pobytu w Paryżu Sygietyński z pewnością zapoznał się z doniosłymi wówczas poglądami estetycznymi Vérona, z którym łączy go przede wszystkim silna opozycja wobec malarstwa akademickiego, głoszącego prymat rysunku i wzniosłość tematu w dziele, a także przekonanie, że o wartości obrazu nie decyduje idea w nim zawarta. Obu łączy też troska o niczym nieskrępowany rozwój sztuki.

Witkiewicz swój pogląd na sztukę kształtował również w oparciu o francuską myśl humanistyczną. Nieobce były mu teorie estetyczne Taine'a i Vérona. Ten pierwszy wywarł duży wpływ na myśl estetyczną i stylistykę Witkiewicza w początkowym okresie jego działalności krytycznoliterackiej. Jednakże to w *L'Esthétique* Vérona znalazł Witkiewicz „poglądy konsekwentnie wyrosłe z ducha epoki, które zaspokajają pozytywistyczny głód ścisłości”<sup>30</sup> polskiego krytyka. I choć autor *Sztuki i krytyki u nas* nie przyznawał się do znajomości dzieł Vérona (mimo ewidentnych zapożyczeń nigdy się na niego nie powoływał) i wpływu, jakiemu podlegał, zbieżność ich poglądów jest niezaprzeczalna. Witkiewicz zaczerpnął od Vérona wiele informacji o sztuce; przejął przekonanie, że sztukę tworzyli już ludzie pierwotni; korzystał z wiedzy zawartej w drugiej części *L'Esthétique*, gdy omawiał malarstwo egipskie w rozprawie

28 S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 83.

29 E. Véron, dz. cyt., s. 37.

30 J.Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 34.



*Mickiewicz jako kolorysta*. Polski krytyk był zwolennikiem naukowej teorii sztuki, przejął także od Vérona „przekonanie o wielkiej roli indywidualności artysty i ugruntowanie niechęci do akademizmu”<sup>31</sup>. Witkiewicz swoją działalnością publicystyczną propagował nowe tendencje w sztuce, wspierał artystów wyłamujących się z utartych zasad. Jego *Sztuka i krytyka u nas* jest, między innymi, wyrazem zbuntowanej postawy jej autora wobec malarstwa historycznego, tym samym wobec Jana Matejki. „U nas Matejko – pisał Witkiewicz – skrzępował krakowską szkołę, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i stara się skuć w pęta swych katolicko-artystycznych doktryn. Tu właśnie jest miejsce dla krytyka”<sup>32</sup>. Mimo szacunku, którym darzył Witkiewicz Matejkę, krytykował go za zamknięcie sztuki w akademickich regułach i sprowadzenie jej do roli kroniki minionej świetności. Witkiewicz nie akceptował ograniczeń tematycznych i ideowych, które decydowały o wartości dzieła i o jego społecznym odbiorze. „W duszną atmosferę rutyny wprowadzić świeże powietrze prawdy, przeciwdziałać manierze, wykazać względną tylko wartość kierunków i istotną wartość talentów, jest to strzec sztukę od chwilowych zamierań i ułatwiać jej ciągły rozwój”<sup>33</sup> – to pierwsze zadanie, jakie postawił przed sobą Witkiewicz-krytyk. Obok walki o swobodę twórczą, artykuły autora *Na przełęcz* przedstawiały jego poglądy na sztukę. Powszechnie uważa się, że nowatorstwo jego przemyśleń estetycznych tkwi w głoszeniu prymatu indywidualizmu w sztuce, czyli – jak sam twierdził – „o wartości dzieła sztuki stanowi nie ta lub owa idea, w imię której zostało ono stworzone, lecz siła talentu jego twórcy”<sup>34</sup>. Gdy jednak pozna się bliżej estetykę Vérona, nowatorstwo Witkiewicza staje pod znakiem zapytania.

Zbieżność głoszonej przez Witkiewicza estetyki z poglądami Vérona podkreślał ówczesny adwersarz Witkiewicza, Henryk Struve – filozof i estetyk. Struve był przedstawicielem idealnego realizmu w filozofii. Syntetyczną dążność do zespolenia ideału z rzeczywistością zastosował także w swojej teorii sztuki. Rozumiał estetykę jako naukę o pięknie pojmowanym „w duchu metafizyki idealno-realnej”<sup>35</sup>, która łączy ze sobą „idealne dążenie ducha z realną, namacalną formą”<sup>36</sup>. Jego poglądy na sztukę stały w opozycji do poglądów Witkiewicza, z tego też powodu często prowadzili ze sobą spory na łamach

31 Tamże, s. 34.

32 S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 5.

33 Tamże, s. 5.

34 Tamże, s. XIV.

35 A. Zieleńczyk, *Stanowisko Henryka Struvego w dziejach filozofii polskiej*, „Przegląd Filozoficzny” 1913, z. 1, s. 13.

36 S. Bożym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974, s. 211.

gazet i w publikacjach książkowych. Po opublikowaniu *Sztuki i krytyki u nas* Struve, dotknięty atakami ze strony Witkiewicza, wykorzystał zgodność poglądów estetycznych swojego oponenta z myślą francuskiego estetyka, by zarzucić Witkiewiczowi plagiat. „Przygotował on bombę – pisał Struve – napchaną frazesami o indywidualizmie w sztuce, zaczerpniętymi żywcem z Vérona”<sup>37</sup>. Samego zaś Vérona nazwał Struve przedstawicielem estetyki indywidualizmu i pierwowzorem polskich radykalistów artystycznych. Dokonał tego w książce *Sztuka i piękno* (1892), w rozdziale *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce. Talent i szkoła*, gdzie przedstawił rozważania nad myślą estetyczną Vérona w świetle własnych przekonań filozoficzno-estetycznych. Doceniał wprawdzie Francuza, uważając jego dzieło za doniosłe<sup>38</sup>, jednakże zamknął ten projekt estetyki w ramach indywidualizmu, pomijając wiele innych czynników dopełniających zasadę indywidualności w sztuce, które razem składają się na ekspresyjną teorię sztuki.

Krytykując część założeń estetyki Vérona, Struve przeciwstawiał się przede wszystkim Witkiewiczowi i grupie młodych krytyków, którzy swoim zaangażowaniem publicystycznym zmieniali polską rzeczywistość artystyczną. Wspomniany rozdział, który Struve poświęcił Véronowi, jest również odzwierciedleniem siły oddziaływania poglądów francuskiego estetyka na polskich krytyków sztuki. „Któż w tym wystąpieniu Vérona nie dopatruje się wzoru dla naszych indywidualistów, którzy pomimo wszelkiej pretensji do oryginalności, zastąpili tylko *École de Beaux-Arts* Akademią Krakowską, a na kozła ofiarnego zamiast Cabanela wzięli Matejkę?”<sup>39</sup>. Można więc przypuszczać, że buntownicza postawa Vérona, jego zaangażowanie w promowanie nowych idei w sztuce i śmiałe poglądy estetyczne, w znaczącym stopniu przyczyniły się do uformowania postaw intelektualnych polskich krytyków: Prusa, Sygietyńskiego i Witkiewicza, oraz ich przekonań o roli sztuki i artysty.



Obecnie nieliczni pamiętają o wkładzie Vérona w rozwój estetyki polskiej i europejskiej, a jeśli już przywołują jego poglądy, to nierzadko nieprawidłowo je interpretując. Stanisław Bożym w książce poświęconej poglądom filozoficznym Struvego nazywa Vérona „czołowym przedstawicielem estetyki francuskiego naturalizmu”<sup>40</sup>. Jan Detko powtarza za Kazimierzem Kosińskim, że poglądy estetyczne Vérona wywierały duży wpływ na ówczesne

37 H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas*, Warszawa 1901, s. 68.

38 Tenże, *Sztuka i piękno*, Warszawa 1892, s. 108.

39 Tamże, s. 120.

40 S. Bożym, dz. cyt., s. 213.

polskie środowisko artystyczne, a w szczególności „jego koncepcja sztuki dekoratywnej, której piękno polegało na odpowiednim układzie linii, form, kolorów, światła i cieni bez uwzględnienia idei i uczuć”<sup>41</sup>. Przytoczone przykłady mijają się z prawdą, umniejszając tym samym istotę znaczenia poglądów Vérona. Jest to tym bardziej niezrozumiałe, gdyż w epoce krytyków spod znaku „Wędrowca” dzieła francuskiego estetyka były czytane i komentowane. Powoływano się na jego autorytet i inspirowano się jego myślą. Publicystyczne polemiki Prusa czy spór Struvego z Witkiewiczem są tego niezaprzeczalnym przykładem. Z drugiej strony wskazane wyżej błędne czy upraszczające przytoczenia Vérona i jego teorii estetycznej pokazują, że obecnie jego dzieło jest mało znane, rozumiane, a cytowane idee wybierane „losowo”. A jeszcze około sto lat temu estetyczna myśl Vérona torowała zarówno we Francji, jak i w Polsce drogę sztuce nowoczesnej, służyła pogłębianiu refleksji nad językiem sztuki i wytyczała szlak ewolucji artystycznej w kierunku awangardy.



ABSTRACT

EUGÈNE VÉRON – A FORGOTTEN LINK OF POLISH MODERNISM

In the second half of 19<sup>th</sup> century, when Poland was suffering from lack of independence, the development of arts was particularly subjected to patriotic ideas. In spite of all the restrictions imposed by the partitioners, the cultural life flourished. During those days the leading Polish critics — inspired by the aesthetic thoughts of Eugène Véron — popularized new trends in arts that were coming to Poland from the Western Europe and thus created the artistic opposition against conservatism in Polish art. Bolesław Prus, Antoni Sygietyński and Stanisław Witkiewicz belonged to this group of critics, advocates of modern art. Nowadays, the theory of this French aesthetician constitutes a forgotten chapter of European aesthetics, one that is worth reminding and describing to a contemporary reader. Eugène Véron belonged to the leading French aestheticians and philosophers of the second half of 19<sup>th</sup> century, among other thinkers of that time, such as: Auguste Comte, Hippolyte Taine, Jean-Marie Guyau and Gabriel Séailles.

KEYWORDS

19<sup>th</sup> century, aesthetics, beauty, art, expression, positivism, metaphysics, avant-garde, scientific art theory

41 J. Detko, dz. cyt., s. 161.