

PEDAGOGICZNA BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA W BIAŁYMSTOKU



22727

27

Serya III

Tom XII

WIEDZA I ŻYCIE

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU NAUKOWO-LITERACKIEGO
WE LWOWIE

FRIMMEL — LICHTWARK — SIZERANNE



PODSTAWY KULTURY ESTETYCZNEJ

TEODOR FRIMMEL: WZROK A SZTU-
KA. STUDYUM Z DZIEDZINY FILOZO-
FII SZTUKI. □ ALFRED LICHTWARK:
O KSZTAŁCENIU POCZUCIA BAR-
WY. □ ROBERT DE LA SIZERANNE:
CZY FOTOGRAFIA JEST SZTUKĄ? □



LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMA E. WENDE I SPÓŁKA
1907

PODSTAWY
KULTURY ESTETYCZNEJ

KOMITET WYDAWNICZY
Związku naukowo-literackiego we Lwowie:

Jan Gwalbert Pawlikowski

Józef Nusbaum
prof. Uniwersytetu Lwowskiego

Kazimierz Twardowski
prof. Uniwersytetu Lwowskiego

Jan Kasprowicz

WIEDZA I ŻYCIE

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU

NAUKOWO-LITERACKIEGO WE LWOWIE

Serya III. — Tom XII.



LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA

1907

FRIMMEL — LICHTWARK — SIZERANNE



PODSTAWY KULTURY ESTETYCZNEJ

TEODOR FRIMMEL: WZROK A SZTUKA. STUDYUM Z DZIEDZINY FILOZOFII SZTUKI. □ ALFRED LICHTWARK: O KSZTAŁCENIU POCZUCIA BARWY. □ ROBERT DE LA SIZERANNE: CZY FOTOGRAFIA JEST SZTUKĄ? □



LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA

1907



22727

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCYCA I SPÓŁKI.

Od Wydawców.

Pod tytułem »Podstawy kultury estetycznej« wydajemy obecnie drugi tomik. Rozprawy w nim zawarte dotyczą kultury wzroku. Pierwsza mówi o wzroku w odniesieniu do dzieł sztuki wogóle, druga o kształceniu poczucia barwy, trzecia wreszcie traktuje sprawę stosunku fotografii do sztuki. Fotografia zastępuje oko ludzkie, zawsze subiektywne, »okiem obiektywnem«; ona to zatem dała powód do dyskusji w szeregu kwestyi, dotyczących stosunku wzroku do sztuki. Pragnęliśmy pomieścić jeszcze w seryi niniejszej piękną rozprawkę Volkmann'a p. t. »Die Erziehung zum Sehen«. Gdy ta jednakowoż ukazała się już w polskim przekładzie (Wy-

kształcenie artystyczne. Kształcenie oka. Warszawa 1904, kop. 30), musimy poprzestać na zaleceniu jej czytelnikowi. — Dalsze serye »Podstaw kultury estetycznej« znajdują się już w przygotowaniu.

TEODOR FRIMMEL

WZROK A SZTUKA

STUDYUM Z DZIEDZINY FILOZOFII SZTUKI

PRZEDMOWA.

Studyum niniejsze ¹⁾ powstało w najistotniejszych swych częściach z trzech rozmaitych odczytów. Jeden z nich ogłosiłem pod tym samym tytułem 19 lutego 1891 r. w austriackim muzeum dla sztuki i przemysłu; drugi »o sposobach widzenia w naturze i sztuce« 2 grudnia 1892 r. w austriackim klubie turystycznym, a trzeci na kongresie sztuki w Budapeszcie 3 października 1896 r. Przewodnie myśli tych wykładów zużytkowałem też niejednokrotnie w swych wstępnych wykładach dla kursu: »o znawstwie obrazów«. Stosownie do rozmaitych kół, do których zwracałem się każdym razem, skracałem lub też traktowałem szerzej poszczególne rozdziały swej pracy. W najbardziej skróconej formie odbył się mój wykład na kongresie, gdzie z powodu braku czasu mogłem przedstawić jedynie szkielec całej pracy.

¹⁾ Tytuł oryginału: Vom Sehen in der Kunstwissenschaft.
(P. T.).

W postaci, którą obrałem obecnie, połączyłem mniej więcej wszystkie istotne części wymienionych wykładów. Opuściłem tylko z wykładu z 1891 r. rozdział o fałszowaniu obrazów, gdyż umieściłem go kilka lat temu w innej pracy. Poglądy na sposób nauczania sformułowałem wprawdzie tu zupełnie na nowo, ale wypowiadam też przy tej sposobności niektóre myśli zaznaczone już w wykładzie z 1891 r., gdy była mowa o granicach między estetyką, a historią sztuki. Obie dyscypliny zlewają się do pewnego stopnia ze sobą. Estetyka wymaga pomocy historii sztuki, gdy chce sobie zdać sprawę z tego, jakie właściwie dzieła ma przed sobą. Historia sztuki także musi pozostawać w kontakcie z estetyką, gdyż nie może być obojętną na rozwój smaku w sztuce i na historyczne fazy estetycznych sądów. Takie rozważania wpłynęły na wybór tytułu obecnej pracy. Ma on wskazać filozoficzny punkt widzenia, z którego możnaby ogarnąć obydwie dziedziny.

W rozprawie samej chciałem bliżej oświetlić zasady, wedle których patrzą na dzieła sztuki teoretycy sztuki rozmaitych kierunków. Przedewszystkiem należało tu podkreślić rozmaite sposoby widzenia, ujawniające się w poszczególnych kierunkach badań nad sztuką, nie przecozajac oczywiście związku między wszystkimi działaniami nauki o sztuce. Wprawdzie jednostronne kształcenie się w jakimś poszczególnym kierunku na pewno wiedzie do doskonałości, ale skutkiem tego łatwo też można popaść w niewyrozumiałość, a nawet karykaturalność.

Chodziło mi też o uwydatnienie wspólnych cech, które powinny istnieć w sposobie widzenia rozmaitych badaczy sztuki; mam tu na myśli naukowość, sumiennność i dokładność obserwacji.

Nie miałem wcale zamiaru uczynić z tej rozprawy podręcznika dla sposobu odczuwania i studyowania dzieł sztuki. Czy jakieś dzieło sprawia komu rozkosz estetyczną lub nie, każdy najlepiej sam odczuje. Ktoby zaś chciał dawać wskazówki do studyowania dzieł sztuki, nie potrafiłby inaczej wywiązać się z tego zadania, jak tylko pisząc w tym celu olbrzymią historię sztuki. Z tych przesłanek łatwo wyciągnąć wnioski.

Trudnoby mi było wymienić prace innych autorów, względnie odczyty, poprzedzające obecną rozprawę, gdyż praca Milizia-Pommereul'a »De l'art de voir dans les beaux arts« z przed lat stu, ma zupełnie inne cele. Jest to rzecz o charakterze estetycznym i daje w większej swej części przegląd najważniejszych dzieł sztuki w Rzymie. Także późniejszy odczyt Hermana Riegla, dyrektora brunszwickiego muzeum »Ueber Art u. Kunst Kunstwerke zu sehen« (Berlin 1874 r.) ma inne cele niż niniejsze studyum.

Ścisłe odgraniczenie tematu od pokrewnych dziedzin przedstawiało więcej trudności niżby się na pozór wydawać mogło. Poszczególne nici tematu o sposobach widzenia w sztuce rozchodzą się w rozmaitych kierunkach. Niemożliwość śledzenia w wszystkich aż do ich granic ostatecznych jest

tak samo jasną, jak uprawnionem życzenie, aby nie wznoszono granic zbyt małoszkolnych. Zdawało mi się rzeczą naturalną, że studium filozoficzne na ten temat ogarnąć może szersze widnokreśli niż monografia z ściśle odgraniczonej dziedziny estetyki lub jakiegoś ułamka historii sztuki.

Autor.

Wiedeń w listopadzie 1891 r.

Widzenie jest początkiem wszelkiego poznania w dziedzinie nauki o sztuce, nie dziwnego więc, że teoretyk sztuki chciałby sobie jasno zdać sprawę z jego istoty.

O widzeniu mówi się w najrozmaitszym sensie. W mowie potocznej rozumiemy przez widzenie nie tylko spostrzeganie wzrokiem, ale spostrzeganie wogóle, także pojmowanie albo zrozumienie (Einsehen). Poszczególne nauki przypisują jednak widzeniu zupełnie specjalne znaczenie i dopiero na podstawie rozmaitych dyscyplin naukowych można uzyskać pojęcie o tem, co się dzieje podczas procesu widzenia. I tak optyka zaznajamia nas z drogą, którą odbywają promienie świetlne do oka, idąc przez jego załamujące ośrodki aż do siatkówki. Fizyka ogólna poucza o istocie światła jako zjawiska ruchu. Anatomia objaśnia budowę oka i owych około 250.000 włókien nerwowych, wiodących od siatkówki do tylnych płatów mózgowych. Fizjologia oraz psychologia pouczają nas o procesie spostrzegania obrazów na siatkówce, o rozróżnianiu kształtów i barw zapomocą jednego lub też dwojga oczu. Potrzeba nam

tych wszystkich nauk, a nadto jeszcze te o r y i poznania, ażeby mieć racjonalne pojęcie o budowie widzianego przez nas t. zw. świata zewnętrznego¹⁾.

Jak wiadomo istnieją rozmaite sposoby pojmowania »świata zewnętrznego«: idealistyczny, realistyczny, materialistyczny, immaterialistyczny, ażeby tylko wyliczyć te, które pod względem naukowym można brać seryo²⁾. Ale chociaż ta kwestya jest nie-

¹⁾ Ważne dla pogłębienia tej kwestyi są niektóre prace Helmholtza, n. p. »Ueber das Sehen des Menschen«, oraz trzy odczyty »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens« patrz »Vorträge u. Reden« wyd. 4, I tom, jak też »Optisches ueber Malerei« w II tomie. — O liczbie części składowych, którym co najmniej odpowiada też liczba włókien nerwowych w nervus opticus patrz Helmholtz »Handbuch d. physiologischen Optik« wyd. 2-gie str. 260, gdzie także zużytkowane są badania Brückego, Salzego i Du Bois Reymonda. O ośrodkach wzroku w mózgu pisali w ostatnich czasach wyczerpująco Notnagel i Flechsig. Dawniejsza literatura zacytowana u G. Hirtha »Aufgaben der Kunstphysiologie« II str. 333 i następne.

²⁾ Niech mi wolno będzie pokrótce zwrócić uwagę na to, że epistemologiczna kwestya istnienia świata zewnętrznego, ciągnąca się od Augustyna, nie została jeszcze dotychczas rozstrzygnięta. Skrajnie subiektywny idealizm twierdzi, że nie możemy mieć pewnego przeświadczenia o istnieniu świata zewnętrznego, gdyż nie poznaliśmy go nigdy samego w sobie lecz tylko za pośrednictwem zmysłów. Nie mogę tu pominąć kwestyi, którą zresztą gdzieindziej zamierzam dokładnie opracować, gdzie mianowicie można pociągnąć racjonalną granicę między ja, a nie-ja, między ja, a światem zewnętrznym. Produkty przemiany materii wchodzą w nas

zwykle zajmująca, to jednak mimo to możemy nad nią rychło przejść do porządku, przyjmując wyraz »świat zewnętrzny« w całym zwykłym sensie, jako to wszystko, co znajduje się poza obrębem ogólnie znanych kształtów ludzkiego ciała.

Widzenie odbywa się często bez udziału

i wychodzą, wraz z krwią przepływającą przez nasz mózg. Czy cząsteczka tlenu należy już do ja zanim pobudziła w mózgu proces myślenia, czy też do świata zewnętrznego, skąd przecież z całą pewnością pochodzi; — czy może należy już do ja z tą chwilą gdy za pośrednictwem pęcherzyków płucnych przedostała się do krwi? Wszak to atom świata zewnętrznego pobudza nas do myślenia w obrębie nas samych. Co do mnie stoję na stanowisku, że należałoby znieść tę zasadniczą różnicę między ja, a światem zewnętrznym. Nie-ja może się — zależnie od umowy — bliżej lub dalej zaczynać, ale ono nie jest identycznym ze światem zewnętrznym, gdyż sami jesteśmy częścią świata zewnętrznego, a skoro siebie samych uznajemy za istniejących, musimy też przyjąć świat zewnętrzny jako faktyczny.

Nie mogę szczegółowo przytaczać bogatej literatury, odnoszącej się do tej kwestyi. Z nowszych prac wymieniam: Helmholtz »Die Tatsachen in der Wahrnehmung«. Na uwagę zasługuje A. J. Dornera »John Stuart Mill's Theorie ueber den psychologischen Ursprung des Vulgärglaubens an die Aussenwelt« w »Zeitschrift für Philosophie u. philosophische Kritik« t. CI (1893) str. 155. S. Stricker »Vorlesungen ueber allgemeine u. experimentelle Pathologie III cz., str. 466 i 537 i tego samego tytułu rzecz w »Studien ueber das Bewusstsein« str. 6 i 77; Dr. Johannes Rehmke »Unsere Gewissheit von der Aussenwelt« wyd. 3-cie 1894. Wreszcie Frimmel »Lose Blätter aus dem Buche der Kunstphilosophie« w »Wiener Almanach« 1897 str. 22.

świadości. W bocznem widzeniu odbija się na siatkówce zazwyczaj bardzo wiele rzeczy, o których albo nie wiemy, albo tylko niejasne o nich mamy wyobrażenie. Takie podrażnienie siatkówki prawie że nie ma znaczenia w świadomości życia psychicznem¹⁾. Mimowoli przytłumiają je znacznie silniejsze wrażenia odbierane środkiem siatkówki, a odbywające się zwykle świadomie.

Na pół świadome widzenie możemy zaobserwować wówczas, gdy jesteśmy roztargnieni. Takie widzenie możnaby też nazwać biernem, czysto perceptywnem. Nie jest ono wprawdzie zupełnie nieświadomem, ale odbywa się bez współdziałania uwagi.

Następnie rozróżniamy widzenie wymagające współdziałania naszej uwagi, które wedle terminologii psychologicznej nazwiemy aperceptywnem. I to bez względu na to, czy uwagę weźmiemy jako akt woli, czy też w myśl zmodernizowanej psychologii asocjacyjnej jako wynik zawiłych czynników, których własną wolą nie możemy ani wywołać ani powstrzymać. Uczucie towarzyszące temu wynikowi nazwalibyśmy uwagą²⁾.

¹⁾ O widzeniu bocznem oprócz podręczników fizjologii, patrz także H. Lotzego »Kleine Schriften« III. str. 79—82.

²⁾ Do kwestyi widzenia z współdziałaniem uwagi patrz A. Johannes Müller »Handbuch der Physiologie des Menschen« t. II str. 364; tam też podana dawniejsza litera-

Uwaga przy widzeniu może, jak wiadomo, ogromnym ulegać zmianom. Uważne widzenie, gdy z góry spodziewamy się coś zobaczyć, albo nawet czegoś określonego szukamy, nazywa się patrzeniem. Takim jest na ogół widzenie dorosłych, rozumnych ludzi. Jest ono też podstawą wszelkiej obserwacji, t. j. takiego widzenia, które rzecz spostrzeżoną umieszcza w pewnym stosunku do naszego dotychczasowego albo cudzego doświadczenia, już utrwalonego w mowie. Wiadomą jest rzeczą, że z wyjątkiem widzenia nieświadomego, czysto perceptywnego, każdego rodzaju patrzenia trzeba się nauczyć; szczególnie zaś nauczyć się trzeba obserwacji, bez względu na to, czy idzie o przypadkową obserwację w praktycznym życiu,

tura. W. Wundt i Nicolai Lange zbadali subtelnie pojęcie i uczucie uwagi. Patrz N. Lange w Wundta »Philosophische Studien« IV. 1888 str. 390, a szczególnie Wundta treściwe przedstawienie w tegoż »Grundriss d. Psychologie« 1896. Ważnem jest też E. Exnera Entwurf zu einer physiologischen Erklärung d. psychischen Erscheinungen« 1894, str. 130, 137, 163—171, 369. Ramon y Cajal stworzył ciekawą hipotezę uwagi na podstawie fizjologicznej (Einfluss d. Gliazellen auf die capillaren Blutgefäße d. Gehirns). Patrz artykuł Dra Heinego »Die Mechanik d. Gedankens« w dodatku do »Münchener allgemeine Zeitung« 1896 nr. 58 str. 2. Oryginalna praca Cajala nie była dla mnie dotąd dostępna. W związku z uważnem patrzeniem pozostaje też W. Heinricha »Die Aufmerksamkeit u. die Funktion der Sinnesorgane« (w »Zeitschrift für Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane« IX, str. 342.

czy też o obserwację metodyczną, jakiej wymaga nauka.

W rzeczywistości nie istnieje wcale widzenie czyste, bez udziału ubocznych procesów psychicznych, tak jak je trzeba sobie często wyobrażać, izolując je teoretycznie. Skojarzenia zawsze są gotowe zjawić się w świadomości i nadają patrzeniu piętno indywidualne. Nawet pierwszego spojrzenia dziecka nie można uważać za widzenie bez skojarzeń. I w tym wypadku przeszły już przez nerw wzroku tysiączne podrażnienia, mniejsza z tem, czy świadomie lub nie. Podrażnienia takie odzywają się zawsze, jeżeli istnieją już choćby najslabiej rozwinięte ośrodki wzrokowe i ich przewody, razem neurony.

Dorosły łatwo spostrzeże, że widzenie związane jest z innymi czynnikami psychologicznymi, które ściśle biorąc nie należą do procesu widzenia. Mamy tu nieskończoną różnorodność objawów. Ale w tej różnorodności najwidoczniej istnieje podwójny szereg rozmaitych rodzajów patrzenia. Jeden wywołany nieskończoną różnorodnością patrzących, t. j. podmiotów i ich asocjacji; drugi powstały z niezmiernego mnóstwa spostrzeganych przedmiotów rozmaitego gatunku. Mimo wszelkiej różnorodności oddzielić się dadzą wielkie grupy podmiotów, których patrzenie wykazuje pewne rysy wspólne. Można wprawdzie powiedzieć z zupełną racją ze względu na optykę i psychologię, że jeżeli tysiące ludzi patrzy na to samo, to każdy

z nich widzi i zauważa co innego. Równie słusznem jednak jest spostrzeżenie, że wśród tysięcy ludzi znajdzie się zawsze bardzo wielu takich, którzy pod względem sposobu widzenia bardziej są zbliżeni do siebie niż do innych. Można więc całą masę patrzących podzielić na grupy. Druga zasada podziału da się ustanowić wedle tego, na co się patrzemy, t. zn., że i przedmioty można także rozdzielić na grupy.

Patrzących można ugrupować wedle wieku, płci, ras, stopnia uzdolnienia, temperamentu, specjalnego kierunku zdolności, wedle ich wykształcenia, zawodu, stanu fizycznego (zdrowia lub choroby), zasad etycznych. Potem należy zbadać sposób widzenia każdej z tych grup, strzegąc się oczywiście zbyt wiążących uogólnień.

W tej dziedzinie poczyniłem wiele spostrzeżeń, szukając ich metodycznie, albo po prostu zbierając i porządkując przypadkowe zjawiska. Te spostrzeżenia odnoszą się często do sposobu widzenia nieuprzedzonych profanów, do patrzenia rozmaitego rodzaju artystów i fachowców na przyrodę i na sztukę, czego przyjętym zwyczajem na razie nie chcę łączyć¹⁾. Różnorodność patrze-

¹⁾ Gdy pierwszy raz wygłaszałem ten odczyt, zwracałem uwagę na to, jak różni czytelnicy rozmaicie czytają jeden i ten sam numer dziennika. Każdy zawód szuka przede wszystkim najbardziej obchodzącego go działu. Wspominałem też o różnym sposobie widzenia mieszkańców wsi i miast. U Volkelta w «Aesthetische Zeitfragen» 1895, str. 60 i 233,

nia łatwo nam się uzmysłowi, gdy weźmiemy pod uwagę przykład złożony z pewnych typowych obserwacji. Wejdźmy n. p. w licznym towarzystwie na jakiś znany szczyt górski n. p. Schmidtnerhöhe obok Zell am See¹⁾. Gdyśmy weszli na górę, większość z pośród nas wzrok swój skieruje w dal. Każdy jednak będzie baczyl na co innego. Prawdopodobnie prawie wszyscy zaczną odszukiwać rozmaite znane i mniej znane szczyty górskie, jeżeli jednak znajdzie się w towarzystwie malarz-pejzazysta, to on oświadczy bez ogródek, że jemu wszystko jedno, czy rozpozna i nazwie tę ścianę górską lub tamten szczyt; on patrzy jedynie na rozmach linii, na ton błękitnej dali, na nastrój rozległego krajobrazu. Geolog również nie liczy i nie nazywa szczytów, ale zwraca naszą uwagę na geotektonikę wielkich mas górskich: tu na południu zwarte pasmo potężnych szczytów, należących do skał pierwotnych, na północy porożrywane kształty Alp wapiennych. Gdy teraz skieru-

znajdujemy rozdział z przykładami różnorodnych sposobów widzenia. O tę kwestję potrąca też Exner w »Entwurf zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen« str. 242. Pobudzić do myślenia może też uwaga Goethego w Eckermanna »Rozmowach z Goethem« wyd. V, t. III, str. 37.

¹⁾ Połączyłem tu typowe obserwacje zebrane na rozmaitych wycieczkach górskich i tylko w części odnoszą się one do wymienionego szczytu. Zdaje mi się, że rozwodzenie się nad poszczególnymi przykładami za daleko odwiodłoby nas od głównego kierunku pracy.

jemy wzrok na zachód, to zdaje nam się, że pasma szczytów Alp centralnych i północnych Alp wapiennych zbliżają się ku sobie, niby szereg drzew w alei. To jest znakomite zjawisko perspektywiczne, objaśnia znowu inny uczone i natychmiast zaczyna mówić o tem, jak niedawno zaobserwował bardzo wyraźne zjawisko pozornego zbliżania się do siebie długich równoległych pasów. Mianowicie rozciągające się na sklepieniu niebieskiem cieniste smugi wydawały się szerokimi w zenicie, a kończyły się po obu stronach widnokregu bardzo cienką linią. Potem zgłasza się jeszcze ktoś inny, podnosi z ziemi rzadką roślinę, albo zwraca uwagę na niezwykle formę erozyjną w skałach. Następnie ten lub ów próbuje ocenić na oko jakąś wysokość albo oddalenie, przyczem naturalnie większość daje dowód, że ulega grubym złudzeniom i że takiego sposobu widzenia trzeba się specjalnie uczyć. W związku z tem mowa o złudzeniach optycznych. Niektóre z nich łatwo wytlómaczyć i łatwo ich uniknąć, inne natomiast wprowadzają często w błąd i przy wytlómaczeniu wiele nastroczą trudności. I tak opowiada jeden z obecnych, że zauważył pewnego letniego popołudnia w małej sadzawce o mulistym dnie jakieś niezwykle żyjątko, o dziwnych, jasnych płytkach u nóg. Żyjątko te pomykały tam i napowrót, nie chowając się jednak wcale do mułu. Obecny przytem młody przyrodnik stanowczo twierdził, że to jest złudzenie optyczne, gdyż w naszej faunie nie istnieje zwie-



rzę o podobnym kształcie. Nie długo też szukał przyczyny i dowiódł, że owe rzekome zwierzątka na mule były tylko cieniem, rzucanym przez ogólnie znany gatunek pajaków wodnych, które w dość dużem oddaleniu od swego cienia igrały na powierzchni wody. Jasne płytki u nóg żyjatek pochodziły od zagłębień na powierzchni wody, które wywołują zawsze ruchy nóg rzeczywistych pajaków. Woda działa tu tak samo jak soczewka rozpraszająca. Przy niskim stanie słońca, cienie i ich przyczyny były od siebie tak odległe miejscowo, że złudzenie łatwo mogło przyjść do skutku. Byłem świadkiem jak owemu przyrodnikowi (byłem nim zresztą sam) wyrażano niedwuznaczne wota nieufności na samo wspomnienie złudzenia optycznego. Dopiero, gdy wykazał, że za każdym ruchem pajaka poruszało się także jedno z owych żyjatek, dopiero wtedy przeciwnik uznał swoją przegraną.

Niedaleko Velden w Krainie znajduje się niebardzo wysoki szczyt (Sternberg), skąd można obserwować przejeżdżające pociągi. W jednym miejscu doznajemy wrażenia jakby pędzący pociąg nagle zjechał w dół, lecz gdy potem schodzimy na tor, przekonywamy się, że spad jego jest zupełnie równomierny. Tylko linie graniczne kilku pól, które w ostrych kątach zdają się zmierzać ku owemu krytycznemu punktowi, tak dalece zmyliły nasz wzrok, że zupełnie przeszkodziły nam w ocenie jadącego pociągu i jego kierunku. Nawet kto się

naocznie przekonał o tem złudzeniu, przecież da się niem zmylić, tak samo jak mylą nas znane połączenia linii Zöllnera, jak mylimy się, gdy proste domy wydają się nam krzywymi gdy patrzymy na nie z okien pośpiesznego pociągu, pędzącego przez górskie okolice.

Jeżeli przejeżdżamy prędkim ale równomiernym ruchem popod kilka mostów łukowych, następujących po sobie w równej linii, wtedy łatwo powstaje złudzenie, że most oddalający się powiększa się, a bliższy zmniejsza niezmiernie prędko. Dzieje się to w następujący sposób. Gdy patrzymy za oddalającym się łukiem, przyzwyczajamy się do tego, że obraz jego powoli maleje. Wtem nagle wystrzela duży obraz bliższego łuku na naszym polu widzenia i ten większy obraz zmniejsza się bez porównania prędzej niż obrazek odleglejszego łuku. To łatwo myli nasz sąd przez chwilę; tracimy po prostu miarę co do wzajemnego zbliżenia się obrazów na siatkówce i przypisujemy silniejszy ruch mniejszemu obrazowi, który jakby się zbliżał ku większemu — podczas gdy nie ulega kwestyi, że większy zbliża się do mniejszego, aby go — teoretycznie wzięwszy — nigdy nie osiągnąć.

Do dziedziny złudzeń optycznych należy też dzieło Gabryela Maxa, głowa Chrystusa na chudzie Weroniki, obraz który wielkie sprawił wrażenie około dwadzieścia lat temu. Gdy stoimy w pobliżu obrazu, oczy Chrystusa wydają się zamknięte, w pewnem oddaleniu natomiast oczy zdają się na

nas spoglądać. Ta sztuczka, przypadkowa raczej niż zamierzona, polega na tem, że na zamkniętych powiekach w sposób niewyraźny zostały zaznaczone źrenice. Głęboko zapadłe oczy wymagały ostrego, ciemnego odgraniczenia górą. Zbliżka można rozróżnić i zrozumieć owo odgraniczenie, zaś ciemna plama w środku wydaje się niewyraźną i sprawia wrażenie lekkiego zagłębienia na górnej powiece. W pewnym oddaleniu ztraca się wyrazistość górnego odgraniczenia powieki i dlatego łatwo je można wziąć za górny kraj otwartej szpary powiekowej. Natomiast ciemna plama pośrodku staje się tem wyraźniejszą im mniejszym wydaje się zaznaczony brzeg na siatkówce i wskutek tego silniej uwydatnia się kontrast między ciemnym środkiem, a jasnym otoczeniem. Rozwarte powieki, a między nimi okrągława, ciemna plama sprawiają wrażenie otwartego oka. Wrażenie to w tym wypadku występuje bardzo łatwo, gdyż nie spodziewamy się wcale ostro zarysowanych i wyraźnych rysów, gdy głowa jest mglisto odbita na chuście; czekamy raczej zmęczonego, łagodnego i zamglonego spojrzenia męczennika. Jeżeli ktoś wie o tem wszystkim, może łatwo złudzenie opanować.

W pewnym sensie zasługują też tu na wzmiankę rozmaite fałszowania i falsyfikaty, gdyż i w tych wypadkach oko bywa wprowadzane w błąd. Przyzwyczajenie językowe sprzeciwia się jednak temu,

aby podobne złudzenia określać mianem złudzeń optycznych.

W związku z naszym tematem należy wziąć pod uwagę owe fałszywe wnioski, odnoszące się do oceny artystycznej wartości dzieł, a także do osądzenia naszego upodobania lub nieupodobania. Gdy oko przyzwyczało się do dzieł dobrych lub nawet doskonałych, wtedy rzeczy średniej miary uzna za złe, albo przynajmniej w pierwszej chwili tak je oceni. Na odwrót rzeczy mierne wydadzą się dobrymi, gdy oko zmęczyło się dłuższem oglądaniem złych prac. Z taką samą łatwością, a może jeszcze łatwiej można przesunąć o kilka stopni upodobanie. Po wielu nieprzyjemnych wrażeniach przeceniamy często wrażenie przyjemne zarówno w życiu jak też w sztuce¹⁾.

¹⁾ Złudzenia optyczne dopiero w ostatnich czasach zostały wyczerpująco opracowane. Jeszcze u J. Müllera (»Handbuch d. Physiologie des Menschen« II 1840, str. 365) znajdujemy tylko krótkie przedstawienie rzeczy. Znacznie więcej daje Helmholtz w »Handbuch der physiologischen Optik« 1856, nowe wydanie (1886) str. 395, 749. Następnie J. Pisko »Licht u. Farbe, eine gemeinfassliche Darstellung der Optik« I wyd. 1869, str. 289; E. Brücke »Vorlesungen ueber Physiologie« t. II 1873, str. 133; Hoppe »Die Scheinbewegungen« 1879, znane mi za pośrednictwem artykułu Lotzego w »Göttingischen Gelehrten Anzeigen« 1880, nr. 16; przedrukowany w Lotzego »Kleine Schriften« tom III, część 2-ga, str. 480; Aug. Böhm »Ueber optische Täuschungen im Gebirge« (w »Zeitschrift d. deutschen u. österreichischen Alpenvereines« pod red. Trautweina) 1882,

Po tych ogólnych oraz szczegółowych przykładach możemy wreszcie wejść w dziedzinę patrzenia na dzieła sztuki. Wobec prac artystów nie obowiązują inne prawidła niż wobec tych zjawisk, które wedle ogólnych pojęć nic nie mają wspólnego ze sztuką. I tu także przy oglądaniu jednego i tego samego dzieła każdy człowiek odbiera inne wrażenie, kojarzy z niem inne myśli, odmienia się o niem wyraża. Ale i tu wkrótce rozróżnić się dadzą mniejsze lub większe grupy ludzi zgadzających się ze sobą w niektórych zasadniczych rysach patrzenia na dzieła sztuki.

Etnologowie n. p. z błyskawiczną szybkością spostrzegają w dziełach sztuki pewne właściwości rasowe przedstawionych postaci i wspomagają tym sposobem świadomą tendencję rzeźbiarzy, dążących do nadania charakterystycznych cech swoim postaciom.

Botanicy upatrują w przedstawionych krajobrazach, owocach, kwiatach ich przyrodnicze pra-

str. 161. H. W. Vogel »Photographische Kunstlehre« 1891, str. 27. G. Hirth »Aufgaben d. Kunstphysiologie« (1891) I, str. 219. F. Brentano »Ueber ein optisches Paradoxon« w »Zeitschrift für Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane« t. III i V. F. C. Müller-Lyer »Die Lehre von d. optischen Täuschungen«, tamże t. IX str. 1 i 220. G. Hymans »Quantitative Untersuchungen ueber das optische Paradoxon«. S. Exner »Entwurf einer physiologischen Erklärung psychischer Erscheinungen« 1894, str. 182. W. Wundt: »Grundriss der Psychologie« 1896 str. 142; E. Mach: »Populär-wissenschaftliche Vorlesungen, 1896, str. 91.

wdopodobieństwo, ich możliwość lub niemożliwość w odniesieniu do rzeczywistości. Jeżeli Cornelis de Heem łączy na tym samym obrazie dojrzałe winogrona, czereśnie i śliwki, botanik natychmiast zdumieje się i przypomni nam, że te owoce nie dojrzewają o tej samej porze roku. Nie zastanawia się wcale lub dopiero znacznie później nad połączeniem rozmaitych studyów z natury w jedną całość, choćby ze wszech miar doskonałą. Może przyjdzie mu na myśl oranżerya lub ożywiony ruch handlowy, słowem wszystko co mogłoby dostarczyć malarzowi niezwykłych owoców o niezwykłej porze. W krajobrazach oko jego nie szuka bynajmniej cech stylu, nie zwraca uwagi na rysunek, rozkład, kompozycję i nastrój barw; zaczyna od badania i określania roślin i zastanawia się nad tem, czy one w naturze mogłyby istnieć obok siebie. Jest to, co prawda, bardzo nieartystyczny sposób patrzenia, ale w pewnym względzie może przecież oddziaływać na sztukę i ochronić ją od nierozumnym zestawień.

Zdaje mi się, że pod pewnym względem byłoby to nawet z korzyścią dla nauki o sztuce, gdyby zwracała uwagę na to, że ten lub ów artysta maluje swe obrazy z doskonałą znajomością przyrody, lub że inny zestawia swą florę niedbale. M. Withoos chętnie łączy kwitnące bzy z jesiennym kolorytem liści, co jest istotnie anachronizmem przyrodniczym. W obrazach Jakóba van Ruisdaela pod względem przyrodniczym szczegóły są po naj-

większej części zgodne ze sobą. Teodor Rousseau jest w tym kierunku wprost wzorowym.

Anatomowie i lekarze o ile nie są zarazem znawcami sztuki, patrzą często na dokładność lub wadliwość przedstawionych ciał i cieszą się, gdy na podstawie niedokładnego rysunku lub przesadnego kolorytu mogą wydać żartobliwą diagnozę choroby. Ten mały św. Jan jest rachityczny, tamten aniołek jest hydrocefalem, ów Mars ma zwichnięcie w stawie barkowym, skulony aniołek w »Kazaniu na górze« Corneliusa cierpi w wysokim stopniu na skrzywienie kręgosłupa w okolicy lędźwiowej ¹⁾.

¹⁾ Są to niektóre obserwacje z tych czasów, gdy byłem jeszcze medykiem. Przypominam też mimochodem zarzuty Du Bois-Reymonda przeciw budowie centaurów, nimf, aniołów, böcklinowskich dziewic morskich i podobnych tworów wyobraźni. Kto nie patrzy oczami przyrodnika, nie troszczy się bynajmniej o to, czy centaur ma dwie klatki piersiowe i dwa serca i czy aniołowi wystarczy muskułów do poruszania skrzydeł. Dziwaczne myśli o »porównawczej anatomii aniołów« wypowiedział G. Th. Fechner pod pseudonimem Dra Misesa w młodzieńczej pracy, która się ukazała w 1825 r. i dziś uchodzi za rzecz bardzo rzadką. Co do poglądów Du Bois-Reymonda patrz jego mowę p. t. »Naturwissenschaften u. bildende Kunst« Lipsk 1891. Pod pewnym względem poprzedniczką tej mowy jest mowa arcybiskupa N. Wisemana p. t. »Points of contact between Science and Art« (London Hurst and Blackett), tłóm. na niemieckie Dr. F. H. Reusch (Kolonja 1863), Odczyt pełen głębokich myśli miał S. Exner p. t. »Physiologie des Fliegens u. Schwbens« (opublikowany we Wiedniu 1882).

W ten sposób czyni się często krzywdę wielkim artystom gdyż zgodność rysunku i kształtu z naturą nie może stanowić sama przez się o wartości dzieła sztuki.

Nie było malarza, któremby nie można zarzucić jakichś błędów rysunku, zwłaszcza zaś w robionych od ręki, pośpiesznych szkicach. Rafael nie byłby Rafaelem, Dürer Dürerem, gdyby prawdziwość kształtów była miarą doskonałości. Ktoby na tej podstawie wydawał sądy, musiałby potępić wszystkich mistrzów baroku, z ich wielkim poprzednikiem Rubensem na czele.

Artysci w dziele sztuki zaobserwują przede wszystkim każdy szczegół techniczny i artystyczny, szczególnie zaś to, co wkracza w dziedzinę ich własnej sztuki. Artysta, jak słusznie powiada M. Schaster ¹⁾, »potrafi lepiej niż ktokolwiek ogarnąć związek między twórczością wewnętrzną, opartą na wyobraźni, a twórczością zewnętrzną, techniczną«.

Tylko pokrótce zastanowimy się tu nad jednostronnością, która musi ujawnić się w sądach artystów ²⁾. Zaznaczyć trzeba, że architekt patrzy na

¹⁾ Kritische Geschichte der Aesthetik 1872. I. str. 15.

²⁾ Herman Grimm w swoich »Fünfzehn Essays« 1875 str. 515, uczynił słuszną w tym względzie uwagę. W książce Konrada Fiedlera »Der Ursprung d. künstlerischen Tätigkeit« 1887, znajdujemy niejedną dobrą myśl o sposobie patrzenia artystów. Patrz również Fr. v. Hanseggera »Das Jenseits des Künstlers« 1893, str. 152, i H. Riegla rozdział p. t. »Betrachtungen d. Kunstwerke« w jego książce

obraz tylko ze stanowiska dekoratywnego i mało ma zrozumienia dla jego subtelnych kolorystycznych zalet. U tego rodzaju artystów rzadko kiedy spotykamy istotną wrażliwość wzrokową, bez względu na to, czy są zwolennikami bezbarwnej architektury, czy też polichromii. Natomiast jednym rzutem oka spostrzegają wszystkie właściwości ornamentalne, ogarniają wielkie przestrzenie i osądzają właściwości konstrukcyjne. Architekci, którym brak wszechstronnej genialności Rafała lub Michała Anioła, rzadko kiedy potrafią narysować dobry krajobraz lub poprawną postać ludzką. A to przecież także pozostaje w związku ze sposobem widzenia. Przypominam krajobrazy Schinkla, które chyba nie mogły być sztywniejszymi niż były na prawdę.

Przy oglądaniu jakiegoś *starego* dzieła sztuki, artysta przedewszystkiem wychodzi z założenia, czy dana rzecz może przynieść jakąś korzyść jego własnej twórczości, czy też nie.

Przy oglądaniu *współczesnych* prac z swej własnej dziedziny, artysta patrzy na to, czy inny

»Die bildenden Künste« (przedrukowane w czasopiśmie »Die Kunst für Alle« rok XI zeszyt 11 i 12. Pewne wskazówki znajdujemy też u G. Hirtha w rozdziale »Kunstgenuss u. Kunstverständniss. (Wstęp do »Cicerone po galerii monachijskiej i berlińskiej«) XII. Tu należałoby jeszcze wziąć pod uwagę obszerną literaturę odnoszącą się do kwestyi artystycznych kierowników w muzeach i zbiorach artystycznych — ale już w innym miejscu przytoczyłem najważniejsze dzieła z tej dziedziny.

twórca umie więcej lub mniej od niego, co jest zresztą całkiem naturalną rzeczą.

Jak różnie widzieli i pojmowali późniejsi artyści starsze dzieła sztuki, to najlepiej uwydatnia się w odmiennym sposobie reprodukowania dawnych arcydzieł przez artystów rozmaitych epok. Oprócz różnicy w sposobie widzenia, zauważyć też można różnice w prowadzeniu ręki i w pewnych technicznych przyzwyczajeniach ¹⁾. W jak marną figurkę przemienił się w średnich wiekach pięknie zbudowany, starożytny młodzieniec, wyjmujący cierń z nogi! Jak podupadła starożytna ornamentyka w czasie wędrówki ludów, jak zmieniła się w późniejszych czasach! Jakże obesli się artyści z czasów rococo z farnezyjskim Heraklesem, jak z medycejską Wenerą! Szczególnie utkwiała mi w pamięci Wenera w Watelet'a »l'art de peindre« z 1760 r. Wszystko jest tu nieprawdziwe, źle widziane aż do najdrobniejszych szczegółów, pomimo że narysowane z mistrzostwem. Nie brak w tym względzie dziwacznych, wpadających w oko przykładów, jest ich raczej tak dużo, że niewiadomo skąd zacząć. Wprost przepaściste są różnice między pierwszym drzeworytem, a późniejszymi reprodukcjami spiżowego posągu t. zw. »Hermesa

¹⁾ O wpływie widzenia na ruchy ręki znajdujemy już kilka myśli w czasopiśmie »Kunstblatt« z 1841 r. str. 301 »Ueber malerische Schaubarkeit«. Z nowszych prac wymienić należy G. Hirtha »Aufgaben der Kunst-Physiologie«, II. 334.

z Virunum« odnalezionego 1502, a zreprodukowanego jeszcze przed 1534 r. dla dzieła Apianusa i Amantiusa »Inscriptiones sacrosantae vetustatis«. Nie można sobie wyobrazić większego przeciwieństwa niż to, które istnieje między chropawym drzeworytem u Apianusa, a wygładzonymi sztychami u E. v. Sackena w dziele: »Die antiken Bronzen des k. k. Kunst- u. Antikenkabinets in Wien« 1870 r. I część, tabl. XXI i XXII. Przytem abstrahujemy zupełnie od tego, że nowoczesne oko nie zadawała się wcale rysunkiem takich figur i że bierze do pomocy fotograficzne reprodukcje. Zużytkowano je też w nowej, wspaniałej publikacji o spiżowym posagu Hermesa. Mam na myśli Roberta v. Schneidra »Festschrift zur Begrüssung d. XLII Versammlung deutscher Philologen u. Schulmänner zu Wien« z 1893 r., Schneidra »Album auserlesenen Gegenstände der Antikensammlung des allerhöchster Kaiserhauses«, jak też reprodukcję w Braun-Bruchmana »Denkmäler griechischer u. römischer Sculptur«.

Niezmiernie pouczającymi dla historii sposobów artystycznego widzenia są reprodukcje sławnego sarkofagu Fuggera, z których także chcę dać szereg przykładów. W 1719 u Bernarda de Montfoucon¹⁾ znajdujemy dwa sztychy reprodukujące to dzieło z dokładnem podaniem cieniów. Tak samo widzimy je na sztychu rysowanym przez Erlacha dla J. B. Fischera (1721). Oba rysunki pojęte są

¹⁾ L'antiquité expliqué et représenté en figures. IV, tabl. 72.

z rubaszną zamaszystością. Jak eleganckim jest obok tego rysunek u Bouillona »Musée des antiquités«¹⁾ i w »Voyage pittoresque en Autriche« (1821) hr. Aleksandra de Laborde. Potem znowu mamy słabe rysunki i sztychy, między nimi pracę Leopolda Schmidta z 1852 r. Wreszcie w wszystkich czasach zaczęto się z natury rzeczy posługiwać fotografią jako podstawą do reprodukcji dzieł sztuki. Tak w książce Karola Roberta p. t. »Die antiken Sarkophagenreliefs«²⁾, w »Albumie« Schneidra i w »Gazette des beaux arts« (I, 412, 1896), gdzie w tekście umieszczono reprodukcję sarkofagu.

Bardzo charakterystycznym jest też szereg reprodukcji w »Annali dell' istituto di corrispondenza archeologica«, które zaczęły wychodzić w 1829 r. i ciągną się aż do najnowszych czasów. Pierwotnie panuje w tych reprodukcjach chłodny styl empiru, z rysunkiem konturów bez cieni, co dopiero później przechodzi powoli w plastyczny sposób przedstawienia. Sposób widzenia tylko konturów, zastosowany też w Cicognara »Storia della scultura« (1813—1818), jeszcze długo był w użyciu, szczególnie w dziełach, które ani pod wzglę-

¹⁾ Wedle C. B. Starcka »Systematik u. Geschichte d. Archæologie d. Kunst« (str. 254). Dzieło to ukazało się między 1812 a 1817 r. Poszczególne tablice są bez daty i trudno je systematycznie ułożyć; do tego odnosi się uwaga Bouillona w III t. dzieła.

²⁾ Berlin 1890, tabl. XXVII do str. 78, nr. 68.

dem tekstu ani rysunku nie miały zamiaru traktowania nowszych motywów.

Ważnym przyczynkiem do tej kwestyi jest też bogaty szereg reprodukcji podług najbardziej znanych arcydzieł starożytnych (Laokoona i t. d.), oraz obrazów i budowli znakomitszych mistrzów. Już Springer¹⁾ zwrócił uwagę na samowolę, z jaką sztycharze 17 i 18 w. traktowali dawniejsze arcydzieła. Przypominam, że nawet Rubens podporządkowywał własnemu sposobowi widzenia i rysowania obrazy Mantegny, Leonarda, Tycjana oraz prawzory starożytne. Zadaleko odwiódłoby mnie od tematu, gdybym chciał dać wyczerpujący przegląd tej kwestyi i zestawiał na porównawczych tablicach jak widziano jedne i te same dzieła sztuki w ciągu rozmaitych epok artystycznych. Muszę to sobie odłożyć do osobnej pracy. Należałoby też dokładnie przestudyować drugi ważny czynnik, który na tę zmienność wpływa, mianowicie prowadzenie ręki, zależne od indywidualnych zdolności i wyszkolenia. Mając na oku jedynie główny cel tych badań, szkicuję tylko niektóre zarysy, i nie wyczerpuję zupełnie ani wszystkich przykładów, ani też wszystkich myśli. Sposób widzenia artystów jest dziedziną zbyt

¹⁾ »Bilder aus d. neueren Kunstgeschichte« wyd. II, tom I str. 82. Ważnym jest też artykuł Michaëliisa p. t. »Römische Skizzenbücher nordischer Künstler d. XVI Jahrhunderts« w »Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Institutes«.

rozległą, aby ją można było wyczerpać w kilku rozdziałach.

Specyalny typ widzenia dzieł sztuki spotykamy też u handlarzy. Jeżeli mają potrzebną wprawę i doświadczenie, to oceniają rzecz prędko i pewnie. Najważniejszymi jednak skojarzeniami są dla nich bezwątpienia te, które odnoszą się do kupna lub sprzedaży dzieł sztuki. Handlarz patrzy na obraz lub posąg i szuka odpowiedzi na pytanie: ile on wart dla mnie, ile wart dla moich odbiorców? Obok tego oczywiście mogą się ujawnić jak najdalej idące różnice indywidualne.

Niemożliwą rzeczą jest ustanawianie osobnego typu widzenia dla zbieraczy sztuki, gdyż jest ich zbyt wielka ilość, a ich wzrokiem kieruje zarówno rozkosz estetyczna jak i chęć zysku. Nadto przekonano się, że u jednych objawia się pożałowania godny brak zrozumienia, u innych zaś najbardziej subtelne odczucie artystyczne.

Wrażenie, które odnoszą profani z dzieł sztuki jest przeważnie jakimś dziwnie surowym materiałem, w skład którego wchodzi nieobliczalne, przypadkowe, obce składniki, nie mające właściwie nic wspólnego z oceną dzieł sztuki. Jeden ocenia rzecz wedle wielkiego lub małego wysiłku pracy, który w to włożył artysta; inny natychmiast oblicza zysk, który sobie artysta obiecuje lub myśli jeszcze o rozmaitych innych rzeczach, nieistotnych ze względów artystycznych. Profan najpierw widzi to, co przedstawia dzieło sztuki, następnie ogląda twarz,

które są dla niego sympatyczne lub nie. Jeżeli nie, to natychmiast ze wzruszeniem ramion odmawia dziełu sztuki wszelkiej wartości. Odpychające rysy twarzy, jakaś niezwykła właściwość w sposobie przedstawienia albo w pojęciu rzeczy, nawet zupełnie zewnętrzne braki, jak wpadające w oko uszkodzenia albo złe zakonserwowanie dzieła, to wszystko czyni profana ślepym na zalety dzieła. Bardzo pouczającym jest przypatrywanie się nieumiejętnym obserwatorom dzieł sztuki. W uszkodzonych posągach zauważą oni n. p. przedewszystkiem odbite ręce, nogi, nosy. Mało kiedy tylko potrafią zorientować się w tem fragmentarycznym wrażeniu. Z wielką skrupulatnością, choć z małym zrozumieniem szuka też profan wewnętrznych braków dzieła, aby nadać sobie przez to pozory krytycznej przenikliwości. W odniesieniu do obrazu jeden z malarzy zanotował w swoim szkicowniku następującą uwagę: »Ludzie niestety nigdy nie patrzą na to, co zostało dokonane w jakimś obrazie, ale widzą tylko jego braki i niedoskonałości«¹⁾. Jest to rzeczywiście bardzo dobrze zaobserwowany i dość powszechny rys w patrzeniu profana. Z drugiej strony profan jest wrażliwy na momenty uczuciowe w przedstawieniu rzeczy i patrzy na dzieło sztuki szczególnie ze względu na wynikające z niego

¹⁾ Scheffer v. Leonardshof pisze to w swoim szkicowniku około 1815 r. Szkicownik ten znajduje się obecnie we Wiedniu u p. Dra Jurié v. Lavandal.

emocje. Żąda przeważnie aby dzieło wywoływało w nim przyjemne uczucia i rzadko kiedy zastanawia się nad tem, w czym tkwi przyczyna, że w danym wypadku przyjemne wrażenie się nie zjawia: Czy to wina artysty, zarządu muzeum, komisji wystawowej — czy też wreszcie jego samego? Profan patrzy na dzieło sztuki aby używać¹⁾. Temperament, stopień kultury i wykształcenia mają niezaprzeczony wpływ na sposób patrzenia laików.

Z wszystkich typowych i indywidualnych przykładów, o których dotąd mówiliśmy, jedno wynika jasno — mianowicie, że główne kierunki uwagi przy patrzeniu i obserwacji zależne są zawsze od żywo odzywających się skojarzeń, albo krótko mówiąc od przyzwyczajenia²⁾. Jeżeli ktoś część życia przepędził na studyowaniu roślin i zwierząt, to wtedy one właśnie wywołają u niego najlichniesze i najbardziej silne skojarzenia, a także w dziele sztuki przedewszystkiem zwrócą na siebie uwagę.

Z tego stanowiska chciałbym też rozpatrzyć sposób widzenia w naukowem opracowaniu sztuki. Będzie niezmiernie różnym indywidualnie, ale mimo to możemy mu już z góry postawić pewne wymagania ogólniejszej natury. I tak jasną jest rzeczą, że sposób widzenia teoretyka sztuki musi być naukowym, t. zn. światem

¹⁾ Quintilian powiada, co tu z drugiej ręki cytuję: »Docti rationem artis intelligent, indocti voluptatem«.

²⁾ G. Th. Fechner szczególnie uwzględnił assocjacje w swoim dziele »Vorschule der Aesthetik«.

domą i aperceptywną obserwacją, zwróconą w danym wypadku na dzieła sztuki. Wynika też z natury rzeczy, że podejmuje się obserwację w tym celu, by zdobyć sobie nowe wiadomości z dziedziny sztuki, a dotychczasową wiedzę skontrolować. Teoretycznie wykluczyć należy uboczne cele, nie raz może występujące na pierwszy plan, a więc rozkosz estetyczną, artystyczną twórczość. Nie może też być mowy o praktycznych celach widzenia.

Takie specjalne zwracanie uwagi na konieczność naukowego patrzenia na pozór wydaje się zbędnem. Przypomnijmy sobie jednak, jak często wkradają się do literatury o sztuce rozmaite autosugestye w miejsce czystych obserwacji. Kto nie potrafi się wyzwolić z ducha partyjnego lub nie jest zdolny do zdrowego sposobu patrzenia — ten niechaj raczej pracuje na innych polach i omija dziedzinę nauki o sztuce. Przeciw autosugestyi lub niesumienności niema okularów ani szkieł powiększających, które w innych warunkach zwykle pomagają oku.

Aby jeszcze bardziej ograniczyć dziedzinę naszych badań, należy wspomnieć, że nie rozciągają się one bynajmniej na optyczne i fizyologiczne objawy widzenia¹⁾, ale rozpoczną się dopiero od

¹⁾ Dlatego też nie wchodzę bliżej w właściwości widzenia ludzi krótkowzrocznych, dalekowiedzących, starców, nie domagających na oczy, ślepych na kolory i widzących podwójnie.

jego psychologii; od świadomego przerabiania wrażeń wzrokowych, przyczem, rzecz naturalna, w pierwszym rzędzie zostaną uwzględnione wrażenia odnoszące się do dzieł sztuki. Tu przedewszystkiem chcę bliżej określić zakres nauki o sztuce, gdyż terminu tego na ogół mało używają. Biore termin mniej więcej w tem znaczeniu, jakie mu nadano podczas pierwszego kongresu historii sztuki (1873), gdy założono repetytorium dla nauki o sztuce. Nauka o sztuce uwzględnia więc tylko sztuki plastyczne — jakkolwiek w najszerszym pojęciu; obejmuje jednak zarówno wszelką psychologię sztuki, a więc i estetykę, jakoteż wszystko odnoszące się do techniki i to co ma związek z historią sztuki i jej metodą.

Jak już wynikało z poprzednich uwag, asocjacje będą także miarodajne dla sposobu widzenia teoretyków sztuki. Ponieważ skłonności, wychowanie, koleje życia zwróciły tych uczonych w kierunku sztuki, dlatego wśród ogółu istniejących przedmiotów, uwaga ich zawsze odda pierwszeństwo dziełom sztuki, nawet gdyby zachodziły między owymi uczonymi przepaściste różnice indywidualne. Natomiast sposób, w jaki będą patrzeć na ten sam przedmiot rozmaici uczeni, już nie będzie jednakimi dla wszystkich, nawet jeżeli zechcemy abstrahować od ich indywidualnych właściwości.

Tu przedewszystkiem należałoby przypomnieć przepaść dzielącą patrzenie estetyka od pa-

trzenia historyka sztuki, uwzględnić przeciwieństwo między patrzeniem empirycznego znawcy i uczonego.

Ta kwestya już kilkakrotnie bywała opracowaną¹⁾, nie zdaje mi się jednak, aby ją już wszechstronnie oświetlono, dlatego wolno mi będzie tu raz jeszcze zabrać głos w tej sprawie. Poza tem wiąże się ona tak ściśle ze sposobem widzenia, że nie możnaby jej wcale ominąć, nawet gdyby jedynie chciano poprzestać na rzeczach znanych.

Zauważymy wkrótce, że rozmaite kierunki nauki o sztuce zależne są od rozmaitych rodzajów patrzenia.

Od lat około dwudziestu zwracałem uwagę na stosunek historii sztuki do estetyki i artystycznego znawstwa, tak że doszedłem w tym względzie do samodzielnych poglądów. Gdy zacząłem się bliżej zajmować tą kwestyą, zastałem już kilka wybitnych kierunków w nauce o sztuce²⁾. Jeden subiektywi-

¹⁾ Patrz Thausing »Die Stellung d. Kunstgeschichte als Wissenschaft« w »Wiener Kunstbriefe«; W. v. Oettingen »Die Ziele u. Wege d. neueren Kunstwissenschaft«. A. Springer »Bilder aus der neuen Kunstgeschichte« II, str. 379. Treściwie opracował tę kwestyę A. v. Schmarso w »Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen« 1891. Na stosunek historii do estetyki zwraca uwagę Volkelt w »Aesthetische Streitfragen« (str. 256). W związku z tem pozostają też uwagi Schaslera we wstępnych rozdziałach »Kritische Geschichte der Aesthetik« (schemat na str. 12).

²⁾ Okresu Schnaasego, Kuglera, Boisseré'go, Passavant'a nie przeżywałem, przynajmniej nie jako historyk sztuki.

styczny, estetyzujący, którego przedstawicielem przedewszystkiem był H. Grimm, także nieraz Wilhelm Lübke. Następnie kierunek ogólnohistoryczny, o uczości obejmującej rozległe dziedziny i dalekie widnokregi. Kierunek ten uznawał wprawdzie wartość artystycznego znawstwa i krytykę stylu, ale ich sam nie kultywował, przynajmniej nie dość intensywnie. Na ogół był to kierunek tolerancki i wytworny. Reprezentował go Antoni Springer. Poza tem istniał kierunek jednostronnie historyczny, tkwiący w pomocniczych naukach historii; odrzucał ostro estetykę i znawstwo artystyczne i rzadko kiedy ogarniał szersze widnokregi. Przedstawicielem tego kierunku był Thausing. Wreszcie kierunek zwracający się specjalnie do dzieł sztuki i dążący do ich znawstwa. Reprezentował go Eitelberger.

Nie wspominam o kierunkach mniej wybitnych, aby nie utrudniać przeglądu. Później na pierwszy plan wysuwały się inne nazwiska, istota rzeczy nie zmieniała się jednak, mimo że młodszy przedstawiciele tego lub owego kierunku odznaczał się pracami głębszemi i bardziej treściwymi niż przedtem wymienieni badacze. Owe cztery kierunki są typowymi jeszcze w dzisiejszej dobie i prawdopodobnie pozostają w związku z pewnymi typami naukowego widzenia w tej dziedzinie.

Widzenie estetyzującego kierunku przypomina do pewnego stopnia sposób widzenia profanów, patrzących dla wywołania w sobie emocyi

i doznania rozkoszy estetycznej. Estetyk też chce pobudzić swoje uczucia, jednak celem jego patrzenia nie jest doznawanie przyjemności, lecz naukowe i metodyczne studyowanie uczuć. Przez to odrazu wznosi się ponad profana i dyletanta, którzy nie obserwują metodycznie.

Celem estetycznego patrzenia jest przedewszystkiem dojście do zrozumienia tego co jest piękne, a co nie, oraz wszystkich między tem pośrednich stopni; pozatem idzie też o analizę wrażenia piękna. Nie mogę oczywiście pod żadnym warunkiem zaprzestać badań, zanim nie zdam sobie jasno sprawy z istoty piękna. Nie zadowolam się tem, że grube tomy nie uczą nas niczego innego nad to, że piękno w istocie swej jest misteryum. Przetrząśmy raz gruntownie całą bibliotekę estetycznej literatury — czy znajdzie się w niej choćby jedna zadowolająca definicya piękna? Daremnie czekamy. Ani filozofowie starożytni, ani pobożni ojcowie średniowiecznej literatury, ani nowsi autorzy nie potrafią dowieść w sposób przekonywający, czem jest t. zw. piękno; nie umieją nic takiego wynaleźć, coby w dziedzinie wrażeń słuchowych lub wzrokowych bezwarunkowo musiało być odczute jako piękno przez wszystkich normalnych i dorosłych ludzi. Nie mogę tu rozwinąć swojej teoryi estetycznej, pomimo że mam bogaty materiał po temu. Podam tylko wynik swoich badań psychologicznych, których całokształt ogłoszę osobno. Doszedłem mianowicie do wniosku, że piękno można tylko wtedy

wytłomaczyć, gdy się je pojmie jako urojoną właściwość tych przedmiotów, które w nas wrażenie piękna wywołują. Natomiast istotne właściwości przedmiotów, pod których wpływem wydajemy »estetyczne sądy«, czy przedmioty te są »piękne« lub »nie«; te właściwości są tak nieskończenie różnorodne i często tak sprzeczne ze sobą, że raz na zawsze powinniśmy zaniechać szukania owego kamienia filozoficznego, tego perpetuum mobile, czy też kwadratury koła. Słowo »piękny« jest poprostu słownym wyrazem czegoś nawskroś subiektywnego, określa jakieś zupełnie specjalne wrażenie; co zresztą nie wymaga wcale osobnego szóstego zmysłu, jak myśleli starsi estetycy.

Jeżeli estetyka chce nadal pozostać nauką o pięknie i jeżeli ma zasłużyć na miano dyscypliny naukowej, to powinna metodycznie gromadzić i porządkować subiektywne obserwacye wielu rozmaicie uzdolnionych ludzi, z tego wyprowadzać wnioski, które posłużą jako substrat do psychologicznej klasyfikacyi ludzi. Niechaj jednak nie kusi się o narzucanie innym czyichś subiektywnych wrażeń estetycznych. Z tego co powiedziałem oczywiście jasno wynika, że estetykę *n o r m a t y w n ą* uważam za niemożliwość.

A jednak wszyscy mamy dość wyraźne uczucie, że istnieje pewna granica, w obrębie której coś jest piękne lub nie. Nie chcę temu bynajmniej przeczyć, ale powiadam zarazem, że to uczucie podaje mi tylko moje subiektywne granice i że nie mam

prawa z własnego uczucia czynić kryterium obcego myślenia. Przy dokładniejszej analizie spostrzegam też, że obok pojęcia piękny, wkradły się także inne pojęcia, które mój sąd przesuwają. Co do mnie n. p. zdaje się, że w pewnych warunkach dzieło sztuki nie może być pięknem, jeżeli nie osiągnęło pewnego stopnia doskonałości. Tu więc wkradają się pojęcia o dobrem, doskonałym lub złym pod względem artystycznym, co wszystko należy do zupełnie innej grupy pojęć niż piękno. Doskonałe, dobre, złe i ich stopnie pośrednie są pojęciami, które pod względem logicznym dadzą się skontrolować i są uwarunkowane pewnymi właściwościami przedmiotów. Można nad tem dyskutować i udowadniać argumentami, że dzieło sztuki jest dobre lub złe, co wedle mego zdania kryje się też z pojęciami rozumne, odpowiadające celowi, oraz nierozumne i celowi nie odpowiadające. Natomiast nie podlega dyskusji dlaczego coś jest dla mnie pięknem.

Częste mieszanie pojęcia dobrego w artystycznym znaczeniu z pojęciem piękna, stało się mojem zdaniem jednym z głównych powodów, dlaczego estetyka dotychczas nie miała wielkiej możliwości rozwoju, ani też nie doszła do praktycznych rezultatów. To co działała w zakresie rzeczywiście słusznych i przekonywających spostrzeżeń o naszym przyjmowaniu albo odrzucaniu dzieł sztuki, to wszystko nie odnosi się wcale do pię-

kna, lecz do tego, czy dzieła odpowiadają swemu celowi i czy są rozumne. Na to się zresztą każdy zgodzi. Na manowce schodzi estetyka dopiero za pośrednictwem następującego fałszywego rozumowania, które dotąd zwykle przechodziło niepostrzeżenie. Estetyka wnioskuje przeważnie tak: celowość i rozumne wykonanie przedmiotu wynikają z pewnych jego właściwości. Jeżeli następnie jako istoty rozumne bezwarunkowo uznajemy celowość i rozumne wykonanie, to musi się nam to też podobać, wydać się nam pięknem. Wskutek tego i piękno zapewne polega na pewnych właściwościach przedmiotów — więc musi być czemś uchwytne, dającym się zdefiniować.

W ten sposób łatwo będzie odnaleźć błąd logiczny. Błąd tkwi w tem przypuszczeniu, że rzeczy rozumne i odpowiadające celowi muszą nam się też podobać. To założenie jest fałszywe. Kto szczerze i sumiennie zanalizuje swoje uczucia, będzie musiał przyznać, że nie podoba mu się, uważa za brzydkie całe mnóstwo rzeczy, w których celowość i rozumne wykonanie wątpić nie przyszłoby na myśl nikomu. Upodobanie i nieupodobanie są także zależne od różnie indywidualnych. Wobec dzieł sztuki i zjawisk przyrody przyjęto na ogół zasadę, że smak estetyczny jest czemś niezwykle zmienem i że trudno o nim dysputować. Pomimo to roi się w literaturze od estetyk wymagających podporządkowania się indywidualnemu smakowi poszczególnych ludzi. Przytoczę kilka przykładów: Tulipan

jest dla mnie typem brzydoty. Jeden ze znanych filozofów cytuje go raz jako wzór piękna. Czy może powinienem teraz wmówić sobie, że tulipany mają mi się podobać? Inny przykład. Dla mnie język holenderski jest bardzo miły, prawie piękny. Większość moich znajomych uważa go za wstrętny, pomimo że przecież oni muszą uznać, że dla Holenderczyków jest on odpowiadający celowi i rozumny. Nie można nigdy zaprzeczyć, że dzieła sztuki wykonane z akademicką dokładnością są dobre; czy się nam jednak będą podobały, to znowu inna rzecz.

Należy więc sobie uświadomić, że piękno i dobro są czemś różnym, a nawet pojęciami różbieżnymi. Mogą występować razem, ale nie warunkują się wzajemnie. Nasz sąd o złem i dobrem nie może wcale uchodzić za proporcjonalny do wrażenia piękna lub brzydoty. Dobro i piękno są pojęciami niewspółmiernymi¹⁾.

¹⁾ Zaznaczyłem już ten pogląd w książce p. t. »Handbuch d. Gemäldekunde«, 1894, następnie w feljetonie w »Wiener Montagsrevue« z 17 sierpnia 1896 r. i w »Lose Blätter aus dem Buche der Kunstphilosophie« w Borkmanna »Wiener Almanach« z 1897 r. W odniesieniu do architektury powiedział już Home, że użyteczność (odpowiadanie celowi), a piękno nie mają ze sobą nic wspólnego. Patrz »Grundsätze d. Kritik« Henryka Home (z angielskiego na niemieckie przełożył J. N. Minhard) Lipsk 1772, I. str. 268. Subiektywność piękna omawia już Kant w »Kritik d. Urteilskraft«, przyznają ją zwolennicy Herbarta, wypowiada wyraźnie E. v. Hartman chociaż nie robi z tego użytku. Kant

Bez względu na stanowisko estetyka: czy ma to przekonanie, że można odnaleźć ogólne, absolutne piękno, czy też patrzy i obserwuje to, co jemu lub innym się podoba; zawsze patrzenie jego związane jest ze skojarzeniami myślowymi, łączącymi się z upodobaniem i nieupodobaniem i z pokrewnymi im uczuciami.

Historyczny kierunek patrzenia ma zupełnie inne asocjacje. Wyklucza o ile możności wszelką uczuciowość. Czy estetyk starej daty wobec dzieła sztuki raduje się w a-dur albo żali się w as-moll, to jest rzeczą zupełnie obojętną dla estetyków historycznego kierunku. Oni patrzą na dzieła sztuki jak na dokumenty albo fakty historyczne, zupełnie nie roztrząsając teoretycznie tej kwestyi, komu one się podobają lub czy wogóle się podobają lub nie. W ten sam sposób odnosi się przyrodnik do przedmiotu swoich badań. Dawno już uznano jak korzystnym jest zastosowanie przyrodniczego sposobu obserwacji w dziedzinie historii sztuki. W tym sensie wypowiedzieli się Bernard Starck, A Springer, Schmarsow, aby tylko wymienić kilka nazwisk z rozmaitych szkół¹⁾. Przyrodnik

rozróżnia piękne, dobre i przyjemne w innym znaczeniu niż to uczyniłem powyżej. Z nowszych pisarzy przedewszystkiem należy zwrócić uwagę na Fechnera (patrz kilka rozdziałów w jego »Vorschule d. Aesthetik«).

¹⁾ Patrz A. Springera »Bilder aus der neuen Kunstgeschichte« wyd. 2-gie, I t., str. 82: »Często nawet nieświadomie zśliśmy (historycy sztuki) na naukę do przyrodników;

obserwuje zjawiska przyrody i porządkuje je sposobem induktywnym, aby potem znowu stawiać deduktywnie problematy i rozwiązywać¹⁾. Tem są jak wiadomo eksperymenty. W z r o k przyrodnika wprawny jest w chwytaniu cech charakterystycznych, wedle których uczy się rozróżniać właściwości indywidualne i gatunkowe. Dzieje się to drogą metodycznego porównywania. Historyk sztuki czyni to samo, tylko że cechy indywidualne mają tu znacznie większe znaczenie i że eksperyment schodzi na drugi plan. To co Morelli-Lermolieff trochę nieopatrznie nazwał swoją metodą eksperymentalną, jest tylko metodycznym porównywaniem i nie ma nic wspólnego z eksperymentem przyrodników. Rzeczywistym eksperymentem byłoby natomiast, jeżeliby ktoś w danych warunkach zechciał np. wywoływać pęknięcia na jakimś nowym obrazie. Na ogół jednak i tu patrzeć ogranicza się na porównywaniu, poznawaniu, rozróżnianiu i odnajdowaniu tych samych cech. Wywołu-

podpatrzyliśmy też ich analityczną metodę, o ile na to pozwala różnorodność naszych przedmiotów«. A. Schmarsow »Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen« str. 28, 78, 102. K. B. Starcka poglądy znane mi są z licznych cytów u Schmarsowa z jego wyczerpanej książki »Ueber Kunst u. Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten«. 1875.

¹⁾ Do tej kwestyi istnieje obszerna literatura o teorii poznania, szczególnie patrz Volkmana »Erkenntnisstheoretische Grundzüge d. Naturwissenschaften«.

jemy bowiem sztuczne pęknięcia na nowych płótnach po to, aby je porównać z temi, które powstały naturalną drogą na starych obrazach i aby mózż potem rozróżnić z zupełną pewnością pęknięcia sztuczne od naturalnych. Porównywanie, rozróżnianie, poznawanie i odnajdowanie tych samych cech są głównym celem patrzenia zarówno w naukach przyrodniczych jak też u historyka sztuki.

Nawet przedmioty i zjawiska, na które obaj zwracają uwagę, nie są tak bardzo oddalone od siebie jak konwencyonalnie zwykliśmy przypuszczać. Historia rozwoju przyrodniczego i pragmatyczne dziejopisarstwo pełne są przecież niezwykłych analogii¹⁾.

Jeżeli ktoś stoi na stanowisku, samo przez się wynikającym z dzieł Lamarecka i Darwina, wtedy upadają dla niego zasadnicze granice między dziełem sztuki, a wytworem przyrody. Dzieło sztuki będzie dla niego tak samo produktem przyrody, pomimo że chętnie przyzna iż budowle kreta i bobra, komórki pszczoł, gniazda ptasie i inne wytwory świata zwierzęcego stoją znacznie poza tem, czemu zazwyczaj nadajemy miano dzieła sztuki. Nie idzie o to, aby wytwory świata zwierzęcego uważać za dzieła sztuki, ale o zrozumienie, że każde dzieło rąk ludzkich jest wytworem przyrody, a tem

¹⁾ Także u Volkmana str. 37.

samem jest też i każde dzieło sztuki¹⁾. Jest to zresztą rzeczą zupełnie indywidualną, jak ktoś zechce się zapatrywać na teorię pochodzenia gatunków.

W każdym razie jednak zdaje mi się, że można przyjąć zasadniczą zgodność między sposobem widzenia w historii sztuki i w naukach przyrodniczych.

Głównym celem widzenia historyka sztuki jest — o ile mi się zdaje — jak najdoskonalsza »krytyka stylu«. Styl oznacza dla historyka sztuki sumę cech charakterystycznych, nawet gdy przyznaje, że słowo to kiedyindziej ma odmienne znaczenie. Określanie stylu, owa niebardzo fortunnie nazwana »krytyka stylu«, wyświetla nam bardzo często miejsce i czas powstania dzieła, nieraz powie coś bliższego o twórcy i w ten sposób prowadzi nas także powoli do rozpoznawania autentyczności danych dzieł. Wymienione kwestye zawsze miały wielkie znaczenie dla historyka sztuki, a przy ocenie falsyfikatów sposób widzenia z pewnością ważną odgrywa rolę²⁾. Jak wiadomo falsyfikaty zdarzały się już nawet w starożytności. Dziś w niektórych miejscowościach istnieje prawdziwy przemysł falsyfikatów. Dopiero

¹⁾ Patrz moje aforyzmy »Lose Blätter aus dem Buche der Kunstphilosophie«.

²⁾ Gdy pięć lat temu mówiłem publicznie o znaczeniu sposobów widzenia w nauce o sztuce, wplotłem długi ustęp o falsyfikatach. Tu gdzie zwracam się przedewszystkiem do kolegów zawodowych, ograniczę się na kilku przykładach i uwagach.

niedawno wywołano poruszenie w świecie sztuki jakąś rzekomo starożytną tyarą z Krymu. Falsyfikaty i podrabiania obrazów są codziennymi zjawiskami na targu sztuki, gdzie także poprostu roi się od wątpliwie prawdziwych i bezwątpienia fałszywych dzieł sztuki stosowanej. Doskonale udane popiersie Benivieniego przez Giovannego Bastianini, przedstawiające właściwie florenckiego robotnika, uważano za prawdziwe nawet wówczas, gdy zgłosił się ów pośrednik, co kupił popiersie u Bastianiniego i sprzedał je do Paryża. Nawet potem, gdy Bastianini przyznał się do autorstwa, jeszcze znalazły się głosy udowadniające staroflorenckie pochodzenie dzieła. Tak łudzącem było podobieństwo¹⁾.

W takich wypadkach wprowadzają nas w błąd wpadające w oko cechy, zazwyczaj właściwe starszym dziełom sztuki. Cechy nowszego pochodzenia natomiast, falsyfikatory starannie przysłaniają, tak że mogą one łatwo ująć niebacznemu i pośpie-

¹⁾ Patrz Endel »Le truquage« i R. Beckera monografię p. t. »Die Benivienibüste von Giovanni Bastianini« Wrocław 1889. Następnie »Zeitschrift für bildende Kunst« III t. str. 121. »Kunstchronik« Lützow-Seemana III t. str. 171, 197. »Gazette des beaux arts« z października 1867. »Chroniques des arts« z 15 grudnia 1867. »L'art« z 1889 r. str. 54. — Profesor Bailo w muzeum w Trewizo pokazywał mi analogiczny, równie ciekawy falsyfikat jak popiersie Benivieniego. Nie mam zamiaru cytowania dość obszernej literatury o falsyfikatach. Traktuje o tem także jeden rozdział mojej książki p. t. »Handbuch d. Gemäldekunde«.

sznemu spojrzeniu; albo patrzący nie zna ich wcale jako charakterystycznych cech nowszego pochodzenia. Z fałszywych założeń wynikają też potem i wnioski fałszywe.

Dotychczas była mowa o złudzeniach wynikłych z fałszywych wniosków, opartych jednak na rzeczywistych danych. Teraz chciałbym wspomnieć o takim wypadku, gdzie sam akt widzenia został sfałszowany, t. zn., że pewnego rodzaju złudzeniem doprowadzono, albo też usiłowano doprowadzić patrzących do fałszywego wniosku. Przed kilku laty pokazywano w rozmaitych miastach, między innymi także we Wiedniu, rzekomego nowo odnalezonego Rafaela. Czy przedsiębiorca tych występów gościnnych rzeczywiście wmawiał sobie, że ten mierny obraz miał podpis Rafaela, tego niestety rozstrzygnąć nie potrafię. Natomiast pewnym jest jedno: ci wszyscy ludzie, co dość nieostrożnie potwierdzali istnienie podpisu, nie umieliby sobie zdać sprawy z tego, jak wygląda stary podpis wogóle, a w szczególności znak Rafaela. Wprowadziło ich w błąd kilka pęknięć w malowidle, przypominających litery, a więc objawy przypadkowe, zdarzające się dość często. Jeżeli nie chcieli wziąć owych niewyraźnych linii za podpis, to dopomagał im w tem przedsiębiorca i wodził jasnym wyklówaczem po konturach liter, które chciał aby widziano. Wtedy zaczynało patrzeć z uwagą i w skupieniu, aż wreszcie obrazy wytworzone białym wyklówaczem, w które wpatrywano się niezmiennie,

zaczęły wywoływać wrażenie, mające w wyższym stopniu pozór podpisu niż owe pęknięcia. Przez to wiele ludzi dało się złapać i poświadczyli prawdziwość podpisu Rafaela, którego oczywiście nie było ani śladu, tak samo jak nie było śladu dzieła wielkiego mistrza.

Dobry znawca stylu, o rozległym wykształceniu, zorientuje się w takich razach bardzo łatwo. Nauczył się bowiem patrzeć obiektywnie, przygląda się rzeczy raz po raz i zawsze w odmiennych warunkach. Baczy też na ukryte cechy i skutkiem tego trudniej go w błąd wprowadzić.

W jakim stosunku pozostaje teraz sposób widzenia uczonego krytyka stylu do sposobu widzenia empirycznego, praktycznego znawcy? Czy widzą oni tak samo, czy też są między nimi zasadnicze różnice? Ja myślę, że ostatnia ewentualność jest prawdziwą. Ćwiczenie w patrzeniu jest oczywiście dla obu pierwszym warunkiem. Nieuczony znawca zadawała się jednak wrażeniem intuicyjnym i tylko na pół świadomem porównywaniem swoich pamięciowych obrazów odtwórczych, tak jak mu się one właśnie zjawiają w pamięci. Operuje jedynie wrażeniami, nie ujmując każdego z nich w słowa. Natomiast uczonego krytyka stylu nie tylko zastosowuje cały aparat psychologiczny, aby obrazy pamięci uczynić możliwie żywe i liczne; ale także, by mózż je należycie określić, posługuje się dla porównania reprodukcjami. Następnie formułuje swoje wrażenia w słowa, jeszcze raz do-

kładnie kontroluje wrażenie intuicyjne, wreszcie zaś bierze do pomocy literaturę. O podobnym sposobie badań w zakresie nauk przyrodniczych powiada bardzo słusznie Mach, w jednym ze swoich szkiców: »Nie to należy do nauki, co istnieje na pół świadomie w duszy subtelnego psychologa lub badacza przyrody, ale tylko to, co oni na tyle jasno rozumieją, aby mózdz z tego innym zdać sprawę«.

Historia sztuki mało ma korzyści z samego intuicyjnego patrzenia, trzeba jednak przyznać, że patrzenie empirycznego znawcy może być pewnego rodzaju wstępem dla celów krytyki, co też często się zdarza ¹⁾.

Różnicę między patrzeniem empirycznego znawcy i uczonego krytyka moglibyśmy może zdefiniować w następujący sposób:

Jeżeli krytyk posiada intuicję, to będzie jej używał z korzyścią, nie śmie jednak na niej poprzestawać. Musi sformułować swoje wrażenia słowami, skontrolować je w naukowy sposób, a także poza-

¹⁾ Schasler ma o znawcy pojęcie nie zgadzające się z ogólnie przyjętym znaczeniem językowym tego słowa. Dla niego znawcą jest każdy »kto na podstawie pozytywnych spostrzeżeń, wynikłych bądź ze studium historii sztuki, lub czerpanych z obserwacji dzieł sztuki, popartej własnym zastanowieniem, doszedł do wyrobienia sobie jakiegokolwiek — choćby najbardziej ograniczonego sądu«. Stosownie do znaczenia językowego sąd znawcy musi być w zgodzie z faktami. Nie śmie być ograniczonym. Kto niczego nie poznaje, nie może uchodzić za znawcę.

tem umieć uzasadnić swoje niejasne wrażenia. Patrzenie krytyka stylu jest w każdym razie naukowem, patrzenie znawcy wprawdzie może mieć pewien związek z nauką, ale to nie jest rzeczą konieczną.

Dla nieuprzedzonych niema wątpliwości, że znawstwo wogóle popiera historię sztuki. Co do tego jednak rozchodzą się zdania uczonych jednostronnie i ogólnie historycznego kierunku widzenia. Krytycy o słabo rozwiniętych zdolnościach widzenia łatwo popadają w błędne mniemanie, że znawstwo jest czemś zgoła nienaukowem i wcale nie starają się o wyzyskanie wielkich korzyści, które wypłynęłyby mogły dla historii sztuki z umiejętnego znawstwa. Thausing, którego wymieniłem jako przedstawiciela tego kierunku, czynił wprawdzie później, w swoich wiedeńskich listach o sztuce (Wiener Kunstbriefe) pewne koncesje znawcom, sam jednak nigdy nim nie był, przynajmniej nie w wyższym stopniu. Z tej słabości wynikała prawdopodobnie jego wielka niewyrozumiałość dla tych, którzy mieli wzrok bystrzejszy. W kole jego zwolenników prowadziło to też do przeceniania uczonej krytyki stylu.

Pokrótkę muszę jeszcze wspomnieć, że znawstwo w pewnych dziedzinach jest nieodzownem dla tych historyków sztuki, którzy poświęcają się działalności muzealnej. Dla tych wyszkolenie oka jest rzeczą pierwszorzędną wagi. Pomimo, że uznają słabe strony kierunku muzealnego, który reprezen-

tował Eitelberger, to jednak przyznać trzeba, że Eitelberger właśnie jak nikt inny przyczynił się do rozwoju praktycznego studyowania dzieł. Mimo że prace jego są często improwizowane, zbyt pośpieszne, mało skupione i niejednolite, to jednak swymi wykładami i bezpośrednią obserwacją dzieł więcej zachęcił do pracy, niżby to zdołały sprawić najwznioslejsze, najbardziej gruntowne foliały, pozbawione bezpośredniej żywości wrażeń. Nie umniejsza bynajmniej zasług Eitelbergera jako profesora to, że znawstwo starzejącego się uczonego zostało wreszcie prześcignione we wszystkich dziedzinach.

Przekonaliśmy się więc, że wszystkie wymienione sposoby widzenia są dość rozbieżne. Mimo to jednak przyjąć możemy z zupełną słusnością, że każdy z tych rodzajów wyzyskać należy dla celów nauki o sztuce. Przedstawiciel ogólnej nauki o sztuce winien mieć zdolność nauczania wszystkich, przez nas teoretycznie rozdzielonych sposobów widzenia i posługiwania się nimi naprzemian. Musi umieć patrzeć subiektywnie jak estetyk, aby obserwować i metodycznie wiązać emocje wywołane dziełami sztuki; równocześnie jednak trzeba aby umiał patrzeć obiektywnie jak uczonego krytyk stylu. Nadto powinien mieć choć do pewnego stopnia intuicyjną wrażliwość znawcy, przyczem oczywiście musi wrażeń swe kontrolować przez świadomą, apercceptywną, uczciwą i zdrową obserwację dzieł sztuki.

Ogólna nauka o sztuce nie trudno sprosta tym

wymogom. Bo izolowanie (w nowszych czasach przyjął się termin »izolacya«) tych wszystkich rodzajów patrzenia łatwym jest tylko w abstrakcyi, w rzeczywistości jednak nie da się uskutecznić bez przeszkód. Przy obserwowaniu dzieł sztuki nie można n. p. w zupełności stłumić nieświadomych skojarzeń, wiodących do intuicji. Nawet teoretyczny przeciwnik intuicyjnego sposobu »określenia« (Bestimmen) nieraz złapie się na tem, że znacznie prędzej wpadło mu na myśl jakieś nazwisko i do tego prawdziwe, niżby to było możliwem przy ściśle metodycznym badaniu. Tu uczonego staje się mimowoli praktycznym znawcą. Takich intuicyjnych pomysłów nie należy oczywiście stawiać na równi z jakimiś wizyonerskimi niedorzecznościami. Intuicya nie da się oddzielić od obserwacji, tak samo jak nieodłącznym jest od niej upodobanie i nieupodobanie. Zależy to zupełnie od indywidualności patrzącego, czy zdoła rychło otrząść się z tych uczuć, czy też opanowują go do tego stopnia, że bierze je za podstawę do studyów psychologicznych. Nie pogardzajmy tylko jednostronnie sposobem patrzenia estetyków. Wszak u większości teoretyków sztuki, stojących nawet poza obrębem kierunku estetycznego, tylko estetyczny sposób patrzenia rozstrzygnął, któremu działowi sztuki poświęcili się oni definitywnie. Wielkie upodobanie dla sztuki starożytnej wytworzyło niejednego archeologa; radość z dzieł sztuki nowoczesnej przysporzyła nowszej historii sztuki wielu — może zbyt wielu

pracowników. Subiektywny sposób patrzenia na dzieła sztuki uświadamia znowu innym uczonym, że w myśl swoich zdolności muszą pozostać przy estetyce. Ogólna nauka o sztuce zajmuje takie stanowisko, z którego dalekim wzrokiem ogarnia wszystkie kierunki i dlatego wolno jej traktować z pobłażliwym uśmiechem małostkowe spory partyjne. Przy tej sposobności nie zbyt nam miło zauważyć, że dla takiej nauki właściwie niema miejsca w universitas litterarum. Rozdział fakultetów, ze swymi czterema starymi szufladami wiedzy, nie wie co począć z »ogólną nauką o sztuce«, pomimo że ona jest czynnikiem jednoczącym to wszystko, co w najdalszym sensie wiąże się ze sztuką. Przekonaliśmy się o tem zresztą na przykładzie sposobów widzenia. Uniwersytet nie umiałby nawet podać, do której z szuflad fakultetów nauka ta należy. Zna tylko historię sztuki i estetykę, którą nieraz nazywa filozofią sztuki, mimo że te dwa pojęcia wcale się nie kryją. Przedstawiciele tych działów zwalczają się wzajemnie i kłócą się nieraz także ze znawcami. Te gałęzie nauki o sztuce, które wedle szufladkowego podziału nie wchodzą w zakres fakultetu filozoficznego — gdzie jednak odbywają się wykłady historii sztuki i estetyki — takie gałęzie jak anatomie i fizyologię wykreśla się poprostu ze związku z całością. Archeologię sztuki chrześcijańskiej przydzielono do fakultetu teologicznego; wszystko inne, co nie znajduje miejsca w starych szufladach, ignoruje się zupełnie,

n. p. perspektywę malarską i technikę sztuki. Niechaj i tak będzie! Swojami uwagami nie odmłodzę starych szuflad uniwersyteckich. Nie czuję w sobie wprawdzie powołania na reformatora społecznego albo uniwersyteckiego, ale wolno mi zwrócić uwagę na pewne niedorzeczności. Przy rozpatrywaniu sposobów widzenia w nauce o sztuce, doszliśmy do wniosku, że w obecnym sposobie traktowania sztuki na uniwersytetach brak jej łączności, a tę dać może jedynie ogólna nauka o sztuce. Teoretyczne badania nabrały przez to podkładu praktycznego. Wyciąganie stąd praktycznych konsekwencji muszę oczywiście pozostawić komu innemu.

TREŚĆ.

Znaczenie widzenia dla nauki o sztuce. Różne rodzaje widzenia. Widzenie nieświadome, nawpółświadome, apercytywne. Obserwacja naukowa. Asocjacje widzenia. Różnorodność patrzenia. Sama w sobie nie do ogarnięcia. Możliwość utworzenia szeregów wedle widzianych przedmiotów i patrzących podmiotów. Przykłady. Wzrok malarza, geologa, botanika, przyrodnika wogóle. Złudzenia optyczne. Fałszywe wnioski w dziedzinie filozofii sztuki. Patrzenie na dzieła sztuki. Różni obserwatorzy: przyrodnicy, artyści, profani. Widzenie teoretyka sztuki. Jeszcze nie jest jednolitego typu, lecz zależy od kierunku, do którego poszczególne badacze należą. Kierunek estetyzujący. Badanie wrażeń subiektywnych. Piękno tylko urojona właściwością. Należy je ściśle odróżnić od artystycznej doskonałości. Piękno i doskonałość artystyczna są nierównomierne. Ogólnie historyczny kierunek widzenia. Obserwacja obiektywna. Metoda historyka sztuki jest przeważnie induktywna, tak jak w naukach przyrodniczych. Krytyka stylu. Poznanie prawdziwości dzieł sztuki. Fałszyfikaty. Jednostronnie historyczny kierunek widzenia. Rezygnuje z korzyści znawstwa. Znanstwo. Uczony i znawca empiryk. Ogólna nauka o sztuce ogarnia i godzi wszystkie wymienione kierunki widzenia. Posługuje się też intuicyjnym znawstwem jako stopniem do naukowej krytyki stylu. Perspektywy w dziedzinie nauczania. Na uniwersytetach nie uczą ogólnej nauki o sztuce. Nie mieści się ona w przestarzałym, skostniałym podziale na fakultety. Zmiany pożądane!

ALFRED LICHTWARK

O kształceniu poczucia barwy

W S T Ę P.

Gdy w hamburskiej »Kunsthalle« 1891 r. wykładałem o podstawach estetycznego wykształcenia, musiałem także wziąć pod uwagę wykształcenie poczucia barwy.

Nie znałem dawniejszych prac z tej dziedziny, lecz nie sędzę, by one mogły dać więcej jak rozumiejące się same przez się wytyczne myśli. Wychodzę bowiem z założenia, że wykształcenie poczucia barwy należy nawiązać do lokalnych warunków i doświadczeń. Obecne ujęcie problemu ukazuje się w formie książkowej pod wpływem specjalnej zachęty, której doznałem ze strony hamburskiego Towarzystwa nauczycieli dla pielęgnowania artystycznego wykształcenia. I w książce tej także brałem zawsze pod uwagę środki i drogi dostępne w Hamburgu i w Hamburgu czynione doświadczenia.

W historii sztuki przejawia się w ostatnim czasie dążność do baczniejszego zajęcia się barwą. Dzieło Muthera i w tym kierunku wywarło wielki wpływ. Waldemar v. Seidlitz wydał szereg bardzo subtelných spostrzeżeń p. t. »Ueber Farbengebung«

(Stuttgart 1900). Cenny materiał rozsiały jest w dziełach Bodego, Gurlitta, Wölfflina i w. i. Pomimo to jednak niemiecka historia sztuki nie wciągnęła jeszcze w zakres swoich badań zagadnienia fluktuacji w sposobie pojmowania barw (»Farbenbewegung«, jak to nazwał Arnold Ewald). Wielkie znaczenie mają wywody Andrzeja Auberta w jego biografii Dahla (1893) i w rozprawie o poczuciu barwy u ludu norweskiego.

Obecna moja praca wcale nie dąży do teoretycznego pogłębienia kwestyi. Wynikła z praktycznych celów, uwzględnia prawie wyłącznie materiał dostępny w Hamburgu, a zajmuje się ogólniejszymi zagadnieniami tylko o tyle, ile tego wymaga praktyczna konieczność. Wykłady moje były objaśniane wystawami dzieł i przedmiotów z Kunsthalle, muzeum dla sztuki i przemysłu, muzeum etnologicznego i przyrodniczego. Ponieważ nie mogę dać tu bezpośredniego poglądu zapomocą rycin, a uważam, że słowo tylko wtedy odnosi należyty skutek, gdy popiera je obserwacya — dla tego też wszędzie, gdzie taka obserwacya staje się konieczną, wskazałem tylko czytelnikowi drogę do samodzielnych badań.

Na razie jest niemożliwą rzeczą, by dać już coś zupełnie opracowanego i wykończonego. Przedtem trzeba będzie jeszcze zebrać wiele praktycznych doświadczeń i teoretycznych obserwacji, czynionych przez rozmaite osoby i w rozmaitych miejscach.

La couleur s'apprend — barwy można się nauczyć — powiada francuskie przysłowie malarskie, powstałe zapewne w uczelni jakiegoś akademika, którego zbudził z uspienia Delacroix lub później Manet i jego następcy. Powiedzenie to można sobie jak wyrocznie podwójnie wyłożyć i stosownie do tego wyraża ono krótko i węzłowato wynik cennego doświadczenia lub też stawia kwestyę do góry dnem.

Barwy nie można się nauczyć. Trzeba ją mieć w duszy jak muzykę. I tak samo jak zdolności muzyczne objawiają się tysiącem stopni, tak samo też zdolność odczuwania kolorów jest rzeczą indywidualną. Od zupełnej ślepoty na barwy wiodą stopnie aż do tych samotnych wyżyn, gdzie zmysłowe wrażenie barwy, niby silna rozkosz lub ból, przenika całe ciało aż po końce palców. Ślepemu na kolory najdoskonalsze wyszkolenie nie da nawet pojęcia o barwie.

Powiedzenie to będzie jednak zupełnie słusznem, jeżeli je zrozumiemy w tym sensie, że istniejące już poczucie barwy można rozwinąć w wysokim

stopniu. Wszak wszyscy wiemy, jak hafciarki lub robotnice, zajęte przy wyrobie dywanów, w ciągu lat uczą się odróżniać z podziwienia godną łatwością niezmierną ilość odcieni, nie tylko tej samej barwy, ale nawet jednego tonu, tam gdzie mniej wprawne, choć może lepiej uzdolnione oko dopiero po pewnym wysiłku zauważy jakąś różnicę.

Dla fizyologa i psychologa możliwość rozwoju w zakresie odczuwania barw jest rzeczą zupełnie jasną. Już dawno zdali oni sobie sprawę z tego, że jak każda zdolność, tak też i ta przez ćwiczenie staje się nie tylko bogatszą i subtelniejszą, ale także nabiera wprawy; że przez zaniedbanie zanika, a przez złe przyzwyczajenie wypacza się. W naszym systemie wychowania natomiast dziedzina odczuwania barw leży zupełnie odłogiem. Wszyscy pamiętamy jeszcze ową starszą generację malarzy, u których poczucie barwy było zupełnie nierozwinięte lub spaczone. Dopiero niedawno temu młodsze pokolenie artystów musiało na nowo odkrywać barwność świata, a wielu z pośród tych młodych, którzy barwy szukali, brakło zrozumienia i zdolności. Poza artystami prawie tylko kobiety okazują zrozumienie dla barw. Na ogół ludzie uczeni i wykształceni nie zastanawiają się wcale nad tem, czy wyrobienie wrażliwości na barwy naszego otoczenia i ubrania należy do ogólnego wykształcenia, czy też nie; czy jest pożądaną lub konieczną rzeczą aby w młodzieży wzbudzano poczucie barwy i by kształcono ją w tym kierunku?

W istocie koniecznością jest, aby Niemcy wreszcie »nauczyli się barwy«. Nie mamy pojęcia z jakim lekceważeniem wyrażają się o niemieckich zdolnościach kolorystycznych sąsiedzi z Holandyi, Belgii, Francyi i Anglii; z jakim szyderstwem wskazują palcami na naszą uległość wobec haseł z Paryża lub Londynu. Wiedzą tam lepiej od nas, że krawat każdego kulturniejszego Niemca, że materye jego ubrań formują się wedle angielskich oczu; że o toaletach pań niemieckich decyduje Paryż; że mimo usiłowań niektórych artystów w zakresie barwnego zdobnictwa mieszkań, prym wiodą w Niemczech w tym względzie Paryż i Anglia; że francuskie malarstwo jeszcze do dziś dnia szerokie w Niemczech opanowuje dziedziny; że budownictwo niemieckie posługuje się barwami tylko z konieczności; że wpływowe szkoły architektury zachowują się wobec barwy zupełnie bezradnie albo wprost wrogo; że wreszcie kultura niemiecka pod względem kolorystycznym nie ma żadnego wpływu na zagranicę. Ten jeden fakt choćby winien wzruszyć nasze sumienia, bo jest niezbitym dowodem na to, co wyżej powiedziałem.

Budzić poczucie tej narodowej słabości, energicznie szukać środków zaradczych i stosować je: oto najważniejsze zadanie racjonalnej kultury artystycznej w Niemczech. Niechże się nam jednak nie zdaje, że to zadanie można pozostawić fachowcom: malarzom, architektom, wykonawcom sztuki stosowanej. Tak działo się już dość długo a jednak nie uwol-

niło nas od zależności zagranicy i naśladownictwa starych wzorów. Dopóki nie zaczniemy kultywować dobrego smaku konsumentów, tak długo produkcya może robić, co jej się żywnie podoba. Łatwo zdoła zaprowadzić wszystko — z wyjątkiem tego, co dobre; bo żeby mózdz przyjąć rzeczy dobre, trzeba mieć zdolność odczuwania ich wartości.

Kształcenie poczucia barwy jest nietylko teoretycznym postulatem, żądającym równomiernego rozwoju wszystkich władz duchowych i zmysłowych, ale w pierwszym rzędzie jedną z podstaw naszego materialnego dobrobytu. Ludziom praktycznym, uczonym lub prawnikom o przeciętnem ogólnem wykształceniu, nie mającym pojęcia, co to jest wyszkolone oko, wolno uśmiechać się z niedowierzaniem, gdy słyszą, że wysubtelnienie poczucia barwy jest źródłem głębokich rozkoszy artystycznych, które czynią nawet życie najuboższych nieskończenie bogatym w szlachetną radość. Nie można nawet żądać od nich, aby to pojęli. Natomiast powinniśmy żądać, aby ludzie nawet zupełnie zaniedbani pod względem wykształcenia estetycznego, a decydujący w ministeriach i radach miejskich o sprawach wychowania — a takich jest niestety w Niemczech legion — aby ci ludzie, pomimo, że im samym brak wszelkiego artystycznego poczucia i mimo że nie mają żadnych potrzeb w tym względzie, aby oni przynajmniej zrozumieli jak wielki wpływ wysubtelnienie poczucia barwy może wyrzucić na wy-

twory sztuki stosowanej i jakie nieobliczalne korzyści wynikłyby stąd dla rozwoju rodzimego przemysłu.

Gdy więc mowa o potrzebie kształcenia poczucia barwy, niechaj każdy z osobna powie sobie, że to jego specjalny wypadek właśnie rozważają i że wprost cięży na nim obowiązek, by zacząć pracę w tym kierunku u siebie i swego otoczenia, nie jutro lub na przyszły tydzień, lecz dziś już i w tej chwili. Starajmy się wyposażyć przyszłe pokolenie w to, co u nas zaniechano.

* * *

O fizycznej istocie światła i barwy uczą nas dość szczegółowo w szkole i wykształconemu Niemcowi wiadomo na ogół wszystko, co nauka osiągnęła dotychczas na tem polu.

W jakim natomiast stosunku do barw pozostają jednostki, albo owe istoty zbiorowe, któremi są całe pokolenia — to wszystko nie należy do rzeczy, którychby się w szkole nauczyć można było. Tam mało zwracają uwagi na zjawiska wrażliwości estetycznej. A przecież punktem wyjścia dla praktycznych zastosowań będzie zawsze indywidualna wrażliwość na barwy, a nie zrozumienie fizycznej istoty światła i barwy. Dla artystycznej strony zagadnienia barwy znajomość jej fizycznej strony nie ma zbyt wielkiego znaczenia. I zawsze jeszcze badacz może doskonale zdawać sobie sprawę

z istoty światła i barwy zgodnie z dzisiejszym stanem wiedzy, nie mając przytem pojęcia o estetycznej stronie wrażeń barwnych.

Gdy mowa o barwie nie wolno ani na chwilę zapomnieć o tem, że barwa jest właściwie funkcjonalnem zjawiskiem naszego oka, że zjawisko to, zależne od ustroju fizycznego i duchowego, innym jest u każdej jednostki. Niema dwojga ludzi, na którychby to samo zjawisko barwne jednakowe sprawiało wrażenie. To samo zjawisko nie działa dwa razy tak samo na jednego człowieka; co więcej, nawet oba oczy nie doznają jednakowych wrażeń barwnych. Z własnego doświadczenia przekonałem się, że na jedno oko widzę barwy o słaby stopień mniej nasycone niż na drugie. W jakim stopniu wrażliwość zależna jest od siły podrażnienia, przekonać się możemy, gdy olśnieni wielkim blaskiem słońca, spojrzymy na krajobraz, który wyda się nam wtedy jakby nagle zamarły. Z lekcji fizyki przypomni sobie każdy doświadczenia odnoszące się do zjawisk następczych, towarzyszących silnemu podrażnieniu barwnemu. Jako zjawisko psychiczne wrażliwość na barwy zależna jest od tych wszystkich stanów i sił, które opanowują życie duchowe: Przyzwyczajenie, suggestya, zmęczenie lub dyspozycya do reagowania na kontrasty, to wszystko ma wielkie, nieraz decydujące znaczenie.

Zanim przystąpimy do szukania dróg i sposobów kształcenia poczucia barwy, musimy jeszcze

wziąć pod uwagę niektóre zagadnienia, wynikające z tego cośmy wyżej powiedzieli.

* * *

U Niemców stosunek do barw nie jest takim, jakim być powinien. Przekonywa nas o tem choćby ubóstwo językowych określeń w tym względzie u ludu, jak też u t. zw. klas wykształconych.

Nawet gdy nie zwracamy specjalnej na to uwagi, spostrzeżemy, że na ogół oznaczają ludzie w przybliżeniu dokładnie tylko trzy barwy główne: żółtą, czerwoną i niebieską, a pozatem może jeszcze kolor wyraźnie zielony. Pomarańczowy nazywają zwykle żółtym; fioletowy i liliowy równie często niebieskim. Pozatem język niemiecki jest dziwnie ubogim w możność oznaczania odcieni i barw mieszanych. Jeżeli Niemiec nie chce używać niezgrabnych wyrazów złożonych, wtedy musi posługiwać się językiem francuskim i mówi: lilas, orange, violet, fraise, prune, puce, bleu mourant. To wygodne zapożyczenie się, zresztą bardzo stare, najprawdopodobniej przytłumiło, jeśli nie zniszczyło raz na zawsze, możność rozwoju własnego języka w tym kierunku.

Natomiast zadziwiająca łatwość, z jaką Francuzi z każdego rzeczownika czynią określnik barwy, świadczy naodwrot o przyzwyczajeniu silnego odczuwania wrażeń barwnych. Tam bowiem, gdzie uczucie reaguje żywo na wrażenia, wyobraźnia na-

tychmiast dobiera najodpowiedniejszą nazwę. Dla rozumu to niełatwa sprawa i dlatego to co rozum w tym względzie osiągnąć zdołał, zazwyczaj nie ma wielkiej wartości.

Fałszywym byłby jednak wniosek, gdybyśmy z niedokładnych słownych określeń sądzić mieli, że Niemcy mają słabą zdolność odczuwania barw. Zdolność spostrzegania i słownego wyrazu spostrzeżeń nie koniecznie muszą iść w parze. Jak wiadomo chciał Geiger z niedokładnych i chwiejnych określeń barw u Homera wyciągnąć wniosek, że epoka owa stała na niskim stopniu odczuwania barwy i prawie że była ślepą na kolory. Geiger dał tem samem inicjatywę do dokładnego zbadania słownego bogactwa wszystkich ludów, nawet »dzikich«, należących do dziedziny etnologii. I przekonano się na doświadczeniach, że choć nieraz język zawodzi, to przyrodzona zdolność rozróżniania barw jest mniej więcej jednakowa u całej ludzkości. W walce o byt, przy szukaniu i rozróżnianiu owoców, przy rozpoznawaniu zwierzyny, przy pilnowaniu, nazywaniu i ocenie bydła zdolność rozróżniania barw ma tak doniosłe znaczenie, że wprost nie można sobie wyobrazić jej braku. Opowiadają też zdumiewające fakty o »dzikich«, o ich zdolności rozróżniania tonów barwnych przy tropieniu zwierzyny lub opiece nad trzodą. Pomimo to umieją oni nazwać tylko kilka barw i nie mają wyrazu dla oznaczenia pojęcia barwy. »Dziki« i przeciętny Europejczyk objawiają ten sam stopień odczuwa-

nia barwy. Łatwo wywnioskować z wyrobów barwnych cywilizacji chińskiej, mezopotamskiej, egipskiej, greckiej i z epoki poprzedzającej naszą kulturę, że w czasach historycznych odczuwanie barwy stało na tym samym stopniu co dzisiaj. I pod tym względem niema różnicy na rozmaitych stopniach kulturowych, że czerwoną stroną widma dokładniej nazywano niż niebieską i że mieszano nazwy barw sąsiednich, jak pomarańczowej i żółtej, fioletowej (albo nawet zielonej) i niebieskiej. Kto tylko bada bogactwo słowne, musiałby dojść do fałszywego wniosku: że zdolność spostrzegania barw ma bardzo ciasne granice.

* * *

Pomimo, że można wykazać, iż mechaniczna zdolność odczuwania barw jest mniej więcej jednakowa u wszystkich ras i epok, dostępnych naszemu poznaniu, to jednak w zakresie estetycznej wrażliwości wszystkich ludów, nie tylko kulturalnych, odnaleźć się dadzą historyczne fluktuacje, właściwości miejscowe i objawy przyzwyczajenia.

Świat wprawdzie nie zmienia swego wyglądu, ale wrażliwość podlega nieskończonym i ciągłym zmianom i fluktuacyom. A. Ewald swemi badaniami uczynił prawdopodobnym fakt, że w starożytności ludy kulturowe uważały barwę żółtą za jedną z najpiękniejszych i najbardziej wykwintnych

i czeiły ją też jako barwę kultu. W średnich wiekach znowu barwą kultu religijnego stała się barwa błękitna, żółtą natomiast napiętnowano mianem dyabelskiej i uczyniono symbolem zazdrości. To zupełne odwrócenie symbolicznego znaczenia barwy niebieskiej i żółtej dotychczas można było jedynie skonstatować, ale nie zdołano w żaden sposób wytłumaczyć.

A poza temi fluktuacyami w sposobie pojmowania barw, (»Farbenbewegung«) obejmującemi całe epoki, można też zauważyć rozmaite przeobrażenia w mniejszych okresach czasu. Pokolenie z 1700 r. inaczej odczuwało barwę żółtą, czerwoną, niebieską niż jego przodkowie z 1600 lub 1500 r. Każde pokolenie ma swój własny kolor czerwony, niebieski, zielony i żółty. Ze strzępków obrazu, nie zawierającego nie ponad trzy kolory, można oznaczyć czas pochodzenia obrazu. Wedle całego szeregu tablic czerwonych, będących naśladownictwem czerwieni używanej przez rozmaitych wielkich mistrzów malarstwa, badacz, który śledził rozwój kolorytu przypuścemy od 1400 r., łatwo potrafiłby określić, do której epoki każdą czerwień odnieść należy. Zmienność wrażliwości wyraźnie ujawnia się też w rozwoju uzdolnionych jednostek. Jakaż różnica n. p. między Rembrandtem z 1630, a 1660 r. Niezwykle pouczającym mogłoby być studjum o zmianach kolorystycznej wrażliwości, ujawniających się w skłonnościach i zamiłowaniach ludzkich; studjum uwzględniające zarówno historyczne na-

stępstwo wieków, jak też rozwój dominujących artystycznych osobistości. Kto stworzy takie kolorystyczne studia o Rembrancie, Rubensie, Tycyianie lub Holbeinie? Kto postara się o odsłonięcie przyczyny tych zmian?

Niedostatecznie znanym jest też wpływ miejscowych stosunków na sposób odczuwania barw. Wiemy tylko ogólnikowo, że zjawiska kolorystyczne w Wenecyi są inne niż w Florencyi, że w Londynie, Amsterdamie, w Paryżu lub Berlinie mają one zawsze jakąś specjalną i odmienną właściwość, którą spostrzega już oko nie tylko wysubtelnione. Stopień wilgoci w powietrzu, stan słońca, nieskończenie małe cząsteczki pyłu oddzielające się od ciał pod mechanicznem działaniem powietrza i światła i sprawiające, że w atmosferze skał wapiennych światło inaczej się załamuje niż wśród formacji granitowych lub nad morzem — to wszystko wywołuje bardzo wielkie różnice. Zachód słońca inaczej wygląda w Wenecyi, inaczej w Paryżu. Paryskiego nieba o zachodzie nie można zamienić z berlińskim. Zjawiska świetlne o zachodzie nie wyglądają nawet tak samo w Berlinie jak Poczdamie, nie mówiąc już o Hamburgu. Obrazy francuskich pejzażystów niezupełnie są zrozumiałe dla Niemca. Dopiero przechadzka wzdłuż wybrzeży Sekwany, wycieczka do Fontainebleau, Sévres albo St. Cloud, lub choćby podróż koleją z Belgii do Francyi zwykle otwiera Niemcom oczy dla zrozumienia francuskich pejzaży. »Wer den Künstler

will verstehen, muss in Künstlers Lande gehen« odnosi się trafnie także do zjawisk kolorystycznych.

Wszystkie te różnice lokalne pod względem światła i barwy wywołują zarazem odmienne przyzwyczajenia oka. Dla tego ta sama barwa jest czemś innym dla oka uformowanego w Paryżu, a czem innym dla oka wychowanego w Amsterdamie lub Florencyi. Nawet u poszczególnych osobników można dość często wykazać zmiany w patrzeniu, powstałe pod wpływem przyzwyczajenia do obcego kolorytu lokalnego. Niemiecki malarz, który dłuższy czas żył we Włoszech, potem nieraz przez dziesiątki lat nie umie oddać tonu i kolorytu rodzimego krajobrazu. Na odwrót znowu, gdy Daubigny jedzie do Holandyi i maluje wody kanału, wierzby i młyny, wtedy choć trochę wyrobione oko pozna, że wzrok kształcony na francuskim pejzażu, nie zdołał pojąć kolorystycznych właściwości obcego kraju. Wszak nawet Claude Monet, ten na pozór najbardziej obiektywny francuski pejzażysta, który zda się z matematyczną ścisłością opanował istotę światła i barwy, nawet on, gdy utrwalił na płótnie szereg zielonych, holenderskich domów za drzewami nad wodą, wlał w nie coś z kolorystycznych właściwości nadsekwańskich wybrzeży.

Tak samo jak działa na kolorystyczną wrażliwość przyzwyczajenie do warunków miejscowych, tak też wpływa na nią nastrój wywołany przez niezwykle uzdolnione jednostki. Giorgione, Rubens, Rembrandt lub Manet porwali za sobą

całe pokolenie. Wpływ tych genialnych oczu, dla współczesnych zbawienny i rozwojowy, ujawnia się jeszcze w późniejszych epokach peryodycznie, za pośrednictwem akademizmu. Kolorystyczny ruch XIX w. zaczął się prawie wszędzie naśladownictwem dawnych wzorów. Ale kto w XIX w. oko swe nastawił na koloryt Tycyana, Rubensa albo Rembrandta, doszedł do zgoła odmiennych rezultatów niż któryś z uczniów kształcących się w pracowniach owych dawnych mistrzów. Uczniowie ci, żyjący pod względem miejsca i czasu na gruncie tej samej wrażliwości kolorystycznej i pracujący pod bezpośrednim wpływem indywidualności mistrza — owi uczniowie bardzo często malowali obrazy, które można było zamienić z pierwotnym. Naśladowca późniejszych epok nigdy tego nie zdołał osiągnąć. Natomiast z niezmienną prawidłowością dochodził do innych rezultatów: mianowicie zatracił wrodzoną i samodzielną kolorystyczną wrażliwość. To odnosi się zarówno do profesorów, jak i do artystów rysujących wzory (Musterzeichner). Można by sformułować ogólną zasadę, że każdy rodzaj akademizmu jest w swej najgłębszej istocie niekolorystyczny lub też antykolorystyczny.

* * *

A to co jest miarodajnem dla duszy jednostek, w równej mierze odnosi się do zbiorowej duszy narodów. Z chwilą gdy naród zaniechał twórczości

wynikłej z własnego odczucia i zadowala się przyjmowaniem gotowych płodów obcej pracy dawniejszych epok, albo sąsiednich kultur, wtedy marniej ją jego wrodzone zdolności.

Naśladownictwo w każdym razie musi pozostać za pierwowzorem, gdyż nie wymaga tego samego nakładu energii.

Są ludy, u których przez długi ciąg wieków marniejają wszystkie kolorystyczne uzdolnienia, geniusze i talenty, dlatego że silniejszy sąsiad samym faktem swej wielkiej, samodzielnej produkcji uzależnił sobie wszystkich chwilowo słabszych. Nie trzeba też wcale wymieniać przykładu na to, jak epoki o najwyższem napięciu artystycznej energii jeszcze z poza zapadłych grobów paraliżują twórczość późniejszych pokoleń za pośrednictwem akademizmu.

Z tych spostrzeżeń wynika, że ktokolwiek chce wydawać sądy o barwach, powinien sobie najpierw uświadomić, czy wogóle oko jego zdolne do spostrzegania barw. Następnie winien zbadać o ile wykształcenie przyrodzonej wrażliwości uzdolnia go do wydawania sądów. Codziennie zdarzają się takie fakty, że ludzie o niewykształconem oku, nie mający pojęcia o najprostszych zasadach kolorystycznych, z największą pewnością odsądzają dzieła zdolnych i wykształconych oczu. »Fe, taka łąka zielona jak trawa!« zawołał jakiś gość wystawy przed jednym z nowoczesnych obrazów.

* * *

Jeżelibyśmy mieli szukać podstaw dla racjonalnego wykształcenia poczucia barwy, to należałoby sobie uświadomić, że cel jego nie leży w mechanicznem opanowaniu jakiegoś naukowego kursu, ale w uzdolnieniu do przyjmowania wrażeń; nie w przerobieniu systematycznego materiału, ale w rozwoju pewnej siły.

Odrązu tem samym rozstrzygnęliśmy kwestyę, kiedy rozpocząć można wykształcenie w tym kierunku. Czas stosowny nadchodzi z chwilą, gdy zdolności zaczynają się odzywać, a więc już w pierwszych latach życia.

Możnaby bez wielkiego trudu ułożyć systematyczny plan takiej nauki, ale jak na dzisiejsze stosunki byłoby to zupełnie bezcelowem. Nikt chyba nie uważa za rzecz możliwą ani pożądaną, aby wprowadzać wykształcenie poczucia barwy jako nowy przedmiot do planów szkolnych. Poprostu dlatego, że brak nam żywego materiału faktów, który dopiero zdobyć można długoletniem i wszechstronnem doświadczeniem. Komu wiadomo jakie niebezpieczeństwo kryje się w schematycznym, profesjonalnym sposobie nauczania, z pewnością przegna się z przestachu na samą myśl o tem, że nauczyciele mogliby wpaść na pomysł urządzenia systematycznego kursu kształcenia poczucia barwy. To już raczej pozostaniemy przy dotychczasowej nieświadomości. Przecież bez tego mamy aż nadto przedmiotów szkolnych. Trudno sobie także wyobrazić, aby w domu dziś można było kształcić

dzieci w tym kierunku wedle konsekwentnie przeprowadzonego planu.

Zresztą nawet nie potrzeba osobnego planu, ani w domu, ani w szkole. Dla domu wystarczy, jeżeli rodzice wykształcili siebie samych, bo ich umiejętność i współdziałanie wpływa na dzieci bezpośrednio. W szkole natomiast należałoby jeszcze wprowadzić tuziny nowych przedmiotów, gdybyśmy nadal stosować się mieli do zasad dziś ogólnie przyjętych, choć teoretycznie chyba nigdy nie wypowiedzianych. Wedle tych zasad każdy przedmiot nauki odcięty jest od pokrewnych dziedzin przez wysokie, niedostępne mury, których pod karą przekraczać nie wolno. Gdyby natomiast traktowano każdy dział jako budynek, służący nie tylko jako przedmiot oglądania i badania, ale umożliwiając zarazem rozległy widok na wszystkie strony, wtedy możnaby nawet skreślić kilka przedmiotów nauki. Wykształcenie poczucia barwy wchodzi w zakres nauki z poglądu, lekcji rysunków, malarstwa, botaniki, zoologii, a wreszcie i historii sztuki, gdyby coś takiego, broń Boże, znaleźć się miało w podziale godzin.

Na dziś można ograniczyć się jedynie do podania pewnych wytycznych, gdzie i kiedy następuje sposobność w domu i w szkole, aby dzieci pobudzić w tym kierunku. Z takiej podniety skorzystają przedewszystkiem oczy bardziej uzdolnione do odczuwania barwy. Pierwszym celem wychowania jest właśnie wzbudzić w tych zdolnościach

poczucie własnej siły i wskazać im środki do dalszego rozwoju. Każda z tych zdolności zacznie wkrótce oddziaływać na swe otoczenie i w ten sposób można osiągnąć jak najlepsze rezultaty. Nie idzie tu tylko o zdolności twórcze, ale tak samo o tę niezliczoną ilość subtelnie zorganizowanych oczu, owych właściwych nosicieli dobrego smaku, których jedynym przeznaczeniem jest przyjmować wrażenia i odczuwać je. Tym wrażliwym oczom źle dziś dzieje się w Niemczech. Tylko rzadko dochodzą one do uświadomienia, u mężczyzny prawie nigdy. Mężczyźni wstydzą się wprost każdej estetycznej skłonności, gdyż wydaje im się to rzeczą zamało poważną. Jeżeli mają zamiłowania estetyczne, to je ukrywają, a uznają tylko u kobiet. Zaledwie w wielkich centrach sztuki spotykamy mężczyzn znających estetyczną przyjemność odczuwania barw. A jak nieliczni są oni i jak mały ich wpływ! Mężczyźni wolno się u nas zajmować sztuką tylko o tyle, o ile ona sięga w zakres nauki. Tylko zbieracze przebaczą zajęcie się rozmaitemi dziedzinami sztuki. Ogół jednak i w tem widzi kaprys i wypełnienie chwil wywechasy, potrząsa głową i pyta: dlaczego na takie rzeczy wydawać pieniądze? Człowiekowi zamożnemu wolno też urządzić sobie dom przy pomocy architekta i dekoratora, ale nie wolno samemu zajmować się tą sztuką, która wnika w życie. Tylko kobieta ma naogół pojęcie o radości wynikającej z odczuwania barwy.

Tu należy też zaznaczyć, że kobiety zajmujące się kolorystyczną stroną swej toalety spełniają czynność niezwykle ważną. W Niemczech jeszcze zbyt mało uznano tę pracę estetyczną w jej gospodarzem znaczeniu i dlatego należałoby się nią zajmować jeszcze poważniej i z większym zamiłowaniem niż dotąd. Jest to poprostu postulatem samodzielnosci narodowej, aby kobiety rozwinęły indywidualny smak. To samo odnosi się też do mężczyzn, tylko że oni na razie nie mają jeszcze pojęcia o konieczności ubierania się ze smakiem. Niema przesady, jeżeli się powie, że przeciętny Niemiec swoim wyglądem po największej części graniczy z karykaturą. Szczególnie pod względem kolorów.

I tu właśnie wychowanie musi wkroczyć z wielką energią.

Jeżeli mamy dążyć do kształcenia poczucia barwy, to przedewszystkiem mężczyźni muszą się pozbyć w tym względzie przesądów i fałszywego wstydu. Teoretyczne argumenty zazwyczaj nie odnoszą skutku: ale któż miałby odwagę zaprzeczyć, że gdyby w Niemczech także mężczyźni zechcieli uszlachetnić swój smak, to miałyby to doniosłe znaczenie dla naszej artystycznej i przemysłowej produkcji i że wpłynęłoby na samodzielność i zapewniło powodzenie naszego przemysłu.

* * *

Podstawy kształcenia poczucia barwy są u obojga płci jednakie. Ale u dziewcząt mamy do dyspozycji

większe bogactwo środków: roboty ręczne i suknie, oto już dwa wielkie, odrębne działy!

Rozpoczynamy od ćwiczenia mechanicznej zdolności rozpoznawania i nazywania barw. Dopiero gdy tu osiągnięto jaką taką wprawę, można przystąpić do rozwoju poczucia jakości barw.

Pierwszorządne znaczenie ma nauka rysunków. Pomimo że skutkiem obecnie obowiązujących metod, nauczyciele tylko z trudnością na to przystaną, to jednak tak długo trzeba powtarzać żądanie, aby dzieci już bardzo wczesnie zaczęły posługiwać się farbami, dopóki ono nie zostanie urzeczywistnione. W 1893 r. miałem w jednym hamburskiem stowarzyszeniu odczyt o nauce rysunków i wskazywałem na konieczność wprowadzenia do niej farb. W kilka tygodni później przyniosła mi jedna ze słuchaczek zeszyty rysunkowe z angielskiej szkoły elementarnej, gdzie pierwsze studia wedle kwiatów i ptaków wykonane były farbami. Nasi pobratymcy dawno więc oddali w usługi narodowej kultury to, co my możemy jedynie wypowiedzieć jako życzenie. Oni mają prawdopodobnie więcej inicjatywy i strzegą się bardziej niż my stałych państwowych urządzeń, tamujących wolność ruchów.

U dziewcząt należy traktować naukę rysunku i malarstwa w najściślejszym związku z robotami ręcznymi, gdyż haft kolorowy może mieć dla kształcenia poczucia barwy tę samą wagę co malarstwo. Każda dziewczynka niechaj się uczy haftowania

kwiatów wedle natury. Nie darmo ten dział techniki nazwano w Niemczech malowaniem igłą (Nadelmalerei). Kolorowy haft na równi z malarstwem wymaga dokładnej i bystrej analizy zjawisk wzrokowych i tam gdzie naukę tę zastosowano — n. p. w Hamburgu mniej więcej od 1892 r. — zdołała ona wielu oczom zastąpić korzyści malowania.

Jeżeli zależy nam na tem, aby umiejętność haftu rozwinęła się poza naiwny naturalizm, nieunikniony z początku, to należy ją oprzeć na starannym i śmiałym rysunku, gdyż wobec wszelkiego rodzaju dyletantyzmu trzeba być jak najbardziej wymagającym.

Możnaby też przy nauce rysunków wprowadzić ćwiczenia w reprodukowaniu tonów barwnych z pamięci i w ten sposób przyzwyczajając oko do mieszania i rozkładania barw. Byłby to już wielki postęp, gdyby wszyscy uczniowie naszych szkół umieli praktycznie posługiwać się farbami. Akwarela nadaje się najlepiej do takich prób.

Gdy już doprowadzono, drogą syntetyczną, przez malowanie według natury, do zrozumienia złożoności barw, można rozpocząć obserwację barwnych zjawisk przyrody.

Kardynalną zasadą w rozwoju poczucia barwy jest ciągle zwracanie uwagi na przyrodę i przyzwyczajanie do jej obserwacji. Tylko oko, które nauczyło się w młodości obserwować przyrodę, zdoła zachować samodzielność sądu wobec dzieł sztuki.

* * *

Przez przyrodę nie należy jednak natychmiast rozumieć krajobrazu. Zbyt trudno śledzić zjawiska barwne na niebie i ziemi, a oko, które dopiero się uczy, łatwo przez to zejść może na manowce. Jeżeli idzie o rozwój poczucia jakości barw, to wydaje mi się rzeczą niemożliwą, żeby można zacząć od krajobrazu. Od podobnego zamiaru odwiedzie nas choćby pobieżny rzut oka na rozwój sposobu odczuwania barw u całego rodzaju ludzkiego. Ludzkość zwróciła się do krajobrazu dopiero bardzo późno, gdy już udoskonalila swoje poczucie barwy w innych dziedzinach. Około 1400 r. Europa produkowała najwspanialsze tkaniny i miała malarzy, którzy z widocznym zamiłowaniem śledzili zjawiska barwne pięknych szat, podczas gdy postaci, które malowali, poruszały się na tle złotem. Jest kwestyą o ile ci malarze wogóle patrzyli na krajobraz artystycznym okiem. A wówczas ludzkość już miała za sobą kilka tysiącleci kultury w odczuwaniu barw. Wprawdzie w starożytności odczuwano artystyczne piękno krajobrazu, ale ta zdolność zatraciła się w wiekach średnich.

Krajobraz, którego nie można uważać za wynik estetycznej inteligencji, dopiero na bardzo późnym stopniu rozwoju pociągnął ku sobie uczucie artystyczne.

* * *

W czasach, gdy dokonywał się dopiero estetyczny rozwój poczucia barwy, człowiek już znalazł do-

koła siebie świat zapełniony nieskończonym mnóstwem najróżnorodniejszych wytworów estetycznych, ku którym mógł się zwracać i rzeczywiście też się zwracał. Zdaje mi się, że byłoby bardzo racjonalnym, gdyby jednostki dziś przebywały tę samą drogę estetycznego rozwoju, którą niegdyś kroczyła cała ludzkość.

Już dawno zarzucono pogląd, najdobitniej sformułowany przez Szillera: »Die Kunst, o Mensch, hast du allein«. Zanim powstała sztuka jako wytwór ludzkiego uczucia, istniała sztuka inna, wytworzona przez zwierzęta lub od nich zależna i wieki minęły, zanim człowiek sam zdołał wytworzyć dzieła sztuki, równające się pod względem wartości kolorystycznej barwnemu strojowi ptaków, owadów lub kwiatów.

Niechaj nas to w błąd nie wprowadza, że przyrodnicy mówią dziś znowu z sceptycznym zastrzeżeniem o estetycznych zdolnościach zwierząt; że raczej kwestionują wpływ oka owadów na artystyczną jakość barw kwiatowych. Stoimy jedynie wobec tego faktu, że odczuwamy barwę skrzydeł motyli, piór ptasich i płatków kwiatowych jako coś najświetniejszego, co istnieje obok wytworów ludzkiej kultury; że nasza sztuka potrafi wytworzyć dopiero na bardzo wysokim stopniu rozwoju dzieła pod względem barwy choćby do nich zbliżone; że na razie jeszcześmy im w zupełności nie zdołali dorównać; że wreszcie w czasach przedhistorycznych wykształcenie kolorystyczne ludzkiego oka zaczęło się od piór i kwiatów.

Istotnie nie można nie zauważyć u owadów ich wybitnie estetycznych uzdolnień pod każdym względem. One są najstarszymi muzykantami. A czy zdołamy sobie wyobrazić woń kwiatów niezależnie od powonienia lub miód niezależnie od smaku owadów? Tak samo jak estetyczny rozwój naszego oka uwarunkowany jest istnieniem barw, tak też i rozwój powonienia wywołany został zapachem, a rozwój smaku miodem kwiatów; a wszak woń i miód zależne są od istnienia owadów.

Mniejsza zresztą o teoretyczne stanowisko w tej kwestyi, w praktyce jednak niema nic bardziej korzystnego przy kształceniu poczucia barwy, jak nawiązywanie do kwiatów lub zawartości muzeów przyrodniczych. Stąd płyną prądy estetycznego wykształcenia. Galerye obrazów i muzea przemysłowe mają niemniejsze znaczenie, ale sięgnąć można do nich dopiero wówczas, gdy już oko samodzielnie zdołało wnikać w przyrodę.

Nauk przyrodniczych uczą w każdej szkole: i tu następczą się możliwość ciągłego zwracania uwagi na muzea przyrodnicze, ogrody botaniczne i zoologiczne jako na kopalnię wrażeń estetycznych. Nie mogę zrozumieć dlaczego nie miano zarazem budzić poczucia piękna przy opisie ptaków, owadów lub kwiatów. Przy tem nie potrzeba wcale długich roztrząsań, wystarczy — jak wiadomo z doświadczenia — jedno słowo, mała uwaga, aby nie raz wzbogacić człowieka na całe życie. Wszak artystyczna strona barwnej szaty owadu, ptaka, kwiatu

należy tak samo do ich charakterystyki jak sam fakt ich ubarwienia. Że wykluczam wszelki sentymentalny zachwyt — tego chyba podkreślać nie potrzebuję. Tam gdzie istnieje ogród zoologiczny, jego klatki z ptakami powinny być punktem wyjścia dla obserwacyi; gdyż całkiem inaczej odczuwamy świeże barwy żywych istot, a inaczej wtedy gdy stoimy w muzeach przed zblakłą świetnością oszklonych szaf.

Materyał w muzeach jest jednak z natury rzeczy nieskończenie wszechstronniejszy i wskutek ułatwionego przeglądu znacznie bardziej pouczający. Poszczególne rzędy i rodziny ptaków i motyli objawiają pod względem kolorystycznym bardzo odmienne i różnorodne uzdolnienia. Ogromna to przyjemność gdy po przez oszklenie szaf muzealnych można badać estetyczne właściwości rozmaitych wielkich rodzin. Jeżeli zaś wyobrazimy sobie, że nosiciele tego piękna są obdarzeni inteligencją i że świadomie rozkoszują się swoją wspaniałością — to jakież wtedy dopiero odkrywamy w nich różnorodne skłonności i siły! Jak dziwnie spleta się u rozmaitych rodzin zdolność twórczości kolorystycznej i formalnej. Krezki, czepki, korony, płaszcze, suknie z trenami, to wszystko daje kolibrom i rajskim ptakom sposobność do najdziwaczniejszych fantazyi barwnych. Paw tworzy sobie nawet zapomocą koła wspaniałe tło, na którym jego bogato przystrojona postać wydaje się niby jakimś wschodnim władcą na tronie.

Spróbujmy raz określić artystyczne cechy gołębi, kur, kolibrów, papug i tak niesłychanie wyposażonych ptaków rajskich. Inne gatunki odnoszą się znowu tak obojętnie do barw jak ssawce. Tak n. p. wielkie ptaki drapieżne.

Jeszcze bogatsze i bardziej intensywne zdolności objawia prastary ród owadów. Ale rysy zasadnicze ma przecież wspólne z ptakami.

U jednych i drugich mamy dwie różne grupy: kolorystów i harmonistów. Pierwsi dążą do połączenia silnie kontrastowych barw lokalnych, drudzy do harmonijnego zlania łagodnych tonów popielatych i brązowych. Kolorystami wśród ptaków i owadów bywają te odmiany, które swoim trybem życia są uniezależnione od barwy ochronnej; harmoniści natomiast zazwyczaj barwy ochronnej potrzebują.

Niezależność od barwy ochronnej może polegać na wielkiej zdolności latania, jak u kolibrów; na wielkiej czujności i gromadnem pożywciu, jak u pawi, albo wreszcie na braku niebezpiecznych nieprzyjaciół, jak u gołębi na wyspach australijskich. Natomiast posługują się barwą ochronną ptaki przyziemne, na ogół źle latające ćmy i ptaki nocne, kryjące się za dnia. Rzecz zdumiewająca jak bardzo podobne są do siebie delikatne bronzowo lub szaro prążkowane szaty ptaków nocnych i ciem.

W danych warunkach jakiś rodzaj lub gatunek z rodziny harmonistów rozwija się w kierunku ko-

lorystycznym, tak z rodziny kur pawie i bażanty. Ich lśniaca barwna szata pozostaje jednak jeszcze zawsze pod znakiem harmonizmu. Paw zawsze będzie istotą odmienną od jakiegoś ary.

Wśród tych wielkich działów poszczególne rodziny (jak gołębie, jaskółki, rajskie ptaki) mają zupełnie specjalne właściwości, którym u owadów odpowiadają pokrewne zjawiska. Nie trudno się zorientować w tem wszystkim i zbadać charakter jakiegoś rodzaju w jego związku z całą rodziną.

Zwierzęta ssące są mniej ruchliwe i dlatego barwa ochronna ma u nich większe znaczenie niż u ptaków lub owadów. Podczas gdy jednak ptaki i owady nawet na tle barwy ochronnej dążą i dochodzą do znacznych wyników estetycznych, to zwierzęta ssące są pod względem kolorystycznym mało wymagające i nieuzdolnione.

Jeżeli chcemy zwiedzić muzeum przyrodnicze z korzyścią dla wykształcenia estetycznego, należy unikać zmęczenia, które jak we wszystkich muzeach i tu zjawia się po zbyt długim zwiedzaniu. Najlepiej każdym razem ograniczyć się do jednej rodziny. Kto chce poważnie pracować, najpierw sformułuje swoje obserwacje na piśmie, a potem pisemnie lub w formie szkicu farbami odtworzy z pamięci barwną szatę jakiegoś ptaka lub motyla. Ćwiczenie pamięci jest w tym wypadku rzeczą bardzo ważną.

* * *

Pod względem kolorystycznym kwiaty mają prawie jeszcze większe znaczenie niż ptaki. Już w innym miejscu kilkakrotnie na to zwracałem uwagę i dlatego mogę teraz krótko się streścić.

Jeżeli istnieje zbytek, który w Niemczech zasługuje na popieranie go wszelkimi środkami, to jest nim właśnie kult kwiatów. Byliśmy pod tym względem bardzo w tyle za innymi krajami. Już mało kto pamięta jakie stosunki panowały pod tym względem przed 1890 r. A jednak jeszcze dość wiele pozostaje do zrobienia. Przedewszystkiem należałoby lepiej dbać o ciągły zapas tanich kwiatów ogrodowych, polnych i leśnych. Polecenia godnem jest zaprowadzenie targów kwiatowych przed dniami świątecznymi we wszystkich dzielnicach naszych wielkich miast. Trzeba też zaspokoić wielką i ciągle rosnącą potrzebę tanich i gustownych doniczek i wazonków na kwiaty. To co artystyczne garncarstwo do tej pory zdołało wyprodukować jest albo drogim zbytkiem, albo zupełnie bez wartości i nie nadaje się do użytku. Tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach objawia się w naszym przemyśle dążność do należytego zrozumienia jego właściwych zadań. Jeszcze zawsze!

Z brakiem odpowiednich wazonków na kwiaty idzie też w parze to, że tak rzadką jest dziś sztuka pięknego układania kwiatów.

Estetyczna kontemplacja kwiatów działa jak orzeźwiająca i życiodajna kąpiel na oko wypaczone lub niewykształcone. W wychowaniu należy też cią-

gle zaznajamiać dzieci z artystycznym zastosowaniem kwiatowych ozdób. A myślę to nie tylko w odniesieniu do dziewcząt. Nie trzeba bowiem dopuścić do tego, aby w chłopcu zmarniała przyrodzona zdolność radowania się kwiatami, owo dziedzictwo nieskończonego szeregu pokoleń, które się widokiem kwiatów cieszyły. Wtedy dopiero zamrze na ustach mężczyzny uśmiech politowania, którym zwykle precz odpycha od siebie każde artystyczne zadowolenie oka. Aż do dziesiątego lub dwunastego roku chłopak wraca obładowany kwiatami ze swoich wycieczek. Później dopiero przychodzi z próżnemi rękoma, bo zamiłowanie do kwiatów wydaje mu się nie męskim. Tu więc wiele zdziałać może wpływ domu, by nie dać zmarnieć wrodzonemu zamiłowaniu. Rodzice mają wprost obowiązek aby zarówno u siebie jak i u dzieci podtrzymywać kult kwiatów. Szkoła, gdyby tylko chciała, mogłaby bez zbytniego obarczania się działać pobudzająco w tym względzie albo na lekcji botaniki, albo też przez zdobienie sal szkolnych kwiatami. Przy nauce botaniki pierwiastek estetyczny winien wystąpić na plan pierwszy nawet w interesie nauki. Bo gdy uda się wzbudzić i ożywić zamiłowanie do kwiatów — wtedy i nauka z tego korzyść odnosi.

* * *

Muzeum przyrodniczemu pokrewne jest etnograficzne. Jego materiał nie pobudza wprawdzie

pod względem estetycznym w tym samym stopniu co tamto, daje nam natomiast pogląd na estetyczny rozwój ludzkiego oka.

Uzdolnienia i skłonności dzikich i nawpół cywilizowanych ludzi przy porównawczym przeglądzie okazują się nieskończenie różnemi. Nadzwyczajnie pouczającym jest wnioskowanie o kolorystycznym charakterze niższych kultur z ich ubrań, broni i narzędzi, uporządkowanych wedle miejsca pochodzenia. Tu możnaby przejść te same ćwiczenia, co przed oszklonemi szafami muzeów przyrodniczych. Jakież różnice choćby między afrykańskimi plemionami, a mieszkańcami Ameryki środkowej i Brazylii.

U »dzikich« także smak waha się między dwoma biegunami koloryzmu i harmonizmu. Gdzie materiałem zdobniczym są kolorowe pióra ptaków lub lśniące pokrywy skrzydłowe owadów (jak u pierwotnych mieszkańców środkowej i południowej Ameryki) tam wykwita kolorystyczna zdolność wyobraźni, której wytwory, jak płaszcze, korony i pasy z piór dają dowód smaku bogatego i śmiałego zarazem. Gdzieindziej znowu (n. p. u Eskimosów), gdzie przyroda nie nastrecza żadnego przedmiotu o wyraźnej barwie, tylko szare, brązowe lub czarne futra ssaków morskich i tak samo niebarwne upierzenie ptaków wodnych — tam ujawnia się w mozaikowem złożeniu delikatnie cieniowanych plam bardzo niepoślednia zdolność osiągnięcia takich samych harmonijnych efektów, które

w stroju ciem i ptaków nocnych występowały jeszcze przed erą ludzką. Berla i płaszcze z środkowej Ameryki w wiedeńskim muzeum etnograficznym i odzież eskimoska w muzeum kopenhaskim — oto dwa bieguny kolorystyczne, które dadzą się także zaobserwować u ludów kulturowych. Czyż Japończycy nie byli ongiś w swoim ubraniu bardzo wybitnymi kolorystami i czyż nie stali się harmonistami przeważnie w ostatniej epoce swej kulturowej niezawisłości? Wreszcie nie inaczej działo się z ludami Europy. Wiek 15. w strojach i w sztuce idzie w kierunku silnego kolorytu. Później, w ślad za światłocieniem Leonarda, rezygnującym z akcentowania barw lokalnych na korzyść harmonijnej całości, zaczyna się także w strojach uwydatniać pokrewna zasada. Tak też w zbiorach do historii malarstwa w Hamburgu silnem przeciwieństwem bogactwa i pełni kolorytu u mistrza Frankego z 1424 r. jest ubiór patrycyuszki Gertrudy Moller na obrazie Dawida Kindta z 1618 r. Tu znikły zupełnie kolory zielony i niebieski, a czarne i białe ożywione jest tylko srebrzystymi płaszczynami i złotymi kwiatami na rękawach, srebrem i złotem delikatnych łańcuszków na gorsecie, wreszcie kolorem pomarańczowym i łagodną czerwienią na białym fartuszk. W 18. w. nawet strój męski jest różnobarwny, podczas gdy w 19. hołduje zasadom harmonii. W wieku 17. główna zasada zmienia się dwa lub trzy razy. Od wesołej barwności pierwszych dziesięcioleci, przechodzi przez czarny kolor

połowy stulecia do połączenia rozmaitych cieni popielatego, żółtego, brązowego, staro-złotego z zupełnem prawie wykluczeniem niebieskiego około 1665—80 r. — lokalne zmiany są wszędzie bardzo znaczne — by wreszcie znowu zabłysnąć różnorodnością barw, wśród których niebieska pierwsze zajmuje miejsce.

Na razie jeszcze nie posiadamy wyczerpującego studyum o przemianach barwnych w strojach ludów europejskich.

* * *

Gdy już oko wykształciło się należycie na zwierzętach, kwiatach i na materyale muzeów przyrodniczych i etnograficznych, wtedy dopiero niech się zwróci do studyowania barw w galeriach obrazów i w muzeach przemysłowych.

Przy zwiedzaniu muzeów przemysłowych ważną jest rzeczą, aby nie zwracać się zrazu do rzeczy zblakłych i zniszczonych, lecz by wpierw wyszukać takie, w których zachował się pierwotny koloryt, a więc ceramikę, przedewszystkiem zaś kolorystycznie najwyższą stojącą ceramikę japońską.

W hamburskim muzeum dla sztuki i przemysłu bogaty zbiór artystycznego garncearstwa wszystkich czasów i ludów daje sposobność do podobnych studyów jak szafy muzeów przyrodniczych i etnograficznych. Ktoby chciał przestudyować te zbiory z korzyścią dla swego kolorystycznego wy-

kształcenia, niechaj zacznie od majolik włoskich i spróbuje scharakteryzować piśmiennie właściwości kolorystyczne poszczególnych grup, ułożonych wedle czasu ich powstania, a potem niech przeciwstawi cechy charakterystyczne wytworów 16. wiekiem z wieku 17 i 18. Nic bardziej pouczającego dla tych co chcą zrozumieć smak danej epoki, jak takie porównywanie kolorystycznych zamiarów n. p. w Giubbio — około 1540 r. — i w Castelli — koniec 17 stulecia. Tak samo należałoby scharakteryzować fajansy z Rouen i Delftu i z południowo-niemieckich fabryk. Przy badaniu porcelany i fajansu 18 stulecia metoda ta wprowadza nas rychło w istotę barw u poszczególnych ludów, fabryk i stuleci.

Przytem ważną też jest rzeczą zbadać rozwój pojedynczych barw w obrębie pewnych centrów produkcji n. p. kolor niebieski, zielony, żółty i czerwony poprzez wszystkie epoki porcelany miśnieńskiej i berlińskiej. Należy też kłaść nacisk na to, aby pierwsze ćwiczenia odbywały się pisemnie przy bezpośredniej obserwacji przedmiotów, a potem dopiero reprodukować je z pamięci. We dwójkę ćwiczenia te są znacznie przyjemniejsze; liczniejszym grupom natomiast brak odpowiedniego skupienia.

Jako przeciwstawienie europejskiej ceramiki należy traktować w ten sam sposób ceramikę wschodnio-azyatycką, szczególnie japońską, która w hamburskim muzeum dla sztuki i przemysłu bogaciej

jest reprezentowana niż w jakichkolwiek innych publicznych zbiorach na kontynencie. Te zbiory ceramik są znakomitym punktem wyjścia dla przystudowania sztuki japońskiej, tak niezwyklej i oryginalnej pod względem kolorystycznym. W ten sam sposób można iść dalej w studyach z zakresu prac metalowych i lakowych, barwnych druków i tkanin. I tu tkwi jedno z najcenniejszych źródeł dla wykształcenia w sobie poczucia jakości barw.

* * *

Kto chce ze względu na problemat barwy światomie przystudować galerie starych i nowoczesnych obrazów, jeżeli sam nie ma pewności zorientowania się, niechaj się przedtem poinformuje, jakie osobistości były w każdej epoce dominującymi pod względem kolorystycznego uzdolnienia. Dopiero zdolawszy wniknąć w ich indywidualność, można będzie osiągnąć należyte zrozumienie odnośnych epok, a także lepiej pojąć swoją własną epokę. Rembrant jest niejako kluczem dla całego swego środowiska. Na młodzież niemiecką żaden z rodzimych malarzy nie ma obecnie tak wielkiego wpływu jak Böcklin; innymi ogniskami są znowu Klinger, Thoma, Leibl, Liebermann; a w tem wielkim środowisku bodźców, które z Paryża oddziałują na cały świat, stoją Manet, Monet, Degas. Po dokładnem zapoznaniu się z temi dominującymi osobistościami można dopiero zrozumieć i osądzić,

co nasza epoka stworzyła dobrego lub co jej się nie udało.

Ci artyści uczą nas nie tylko zrozumienia dla sztuki współczesnej, ale też dla owego smaku kolorystycznego, który przejawia się w stroju kobiecym i w zjawiskach barwnych naszej sztuki dekoratywnej. Typowy paryski damski kapelusz, mieniącą się nowymi cieniami modną materiją jedwabną, dziesięć lat temu nieznośną dla oka, wszystko to można odnieść wreszcie do Degasa lub Moneta. Bardzo często ten, co w dziedzinie sztuki jest ich zawziętym przeciwnikiem, w dziedzinie mody należy do ich zapalonych wielbicieli.

A kto patrzy na kwiaty oczami któregokolwiek z wielkich nowoczesnych kolorystów, odkryje że bliższym stał się naszemu zrozumieniu i odczuciu cały szereg barw i tonów dotychczas mało lubianych, na które prawie nie zwracano uwagi.

Gdziekolwiek w świecie dojdzie do rozwoju uzdolnione oko, tam wedle niego nastraja swoje oczy nie tylko malarz, ale także artysta-krawiec, a przez hodowcę kwiatów panowanie jego rozszerza się także na część świata pozaludzkiego.

* * *

Galerya w hamburskiej »Kunsthalle«, powstała z darowizn i zapisów, nie daje nam jeszcze możliwości śledzenia głównych przejawów ruchu kolorystycznego od czasów rozkwitu nowoczesnego ma-

larstwa. Mamy tam materiały do sztuki holenderskiej 17 w., do rozwoju naszego lokalnego poczucia barwy od 14 w. i do najważniejszych prądów w sztuce niemieckiej 19 w. Poza tem zdani jesteśmy na muzea berlińskie, które z natury rzeczy są dostępne tylko dla małej liczby miłośników sztuki.

Studjum należałoby zacząć od sztuki lokalnej. Tu dwaj mistrze o niezwykle kolorystycznym uzdolnieniu dają nam obraz zupełnie samodzielnego rozwoju, mianowicie Mistrz Franke (1424) i Filip Otto Runge (um. 1810). Obok nich wymienić należy w drugim rzędzie Juryana Jacobsa, Scheitsa (w jego obrazach z życia towarzyskiego) z 17 wieku, Tamma z 18 w. i Fryderyka Wasmana z dziewiętnastego w. Wszystkich innych malarzy rozmaitych stuleci przeobraziły w ich najgłębszej istocie wpływy pochodzące z obcych centrów sztuki.

Od twórcy »Opłakiwania Chrystusa«, około 1515 r., idą wpływy do Massysa i Łukasza z Leydeny; od Franciszka Timermanna, około 1540 r., do Łukasza Kranacha, a od twórcy »Chrystusa dźwigającego krzyż«, Franciszka Francka, 1563, znowu napowrót do Niderlandów do Pietra Aertsena. Juryan Jacobs i Scheits w 17 w. pozostają pod wpływem flamandzkich i holenderskich mistrzów; u Wenera Tammy, którego działalność sięga do 18 w. krzyżują się włoskie i holenderskie wpływy, odbijające się oczywiście w temperamentach o najwyższych kolorystycznych uzdolnieniach. Przy końcu

18 w. zaczynają wszyscy oczy swe zwracać do Paryża. I odtąd talenty muszą wytrzymywać krzyżowy ogień najróżnorodniejszych wpływów ze wszystkich stron.

Spróbowałem zebrać materiały dla kolorystycznego rozwoju uzdolnionych oczu Hamburga w 19 wieku. Aż do siódmego dziesiątka 19 w. mamy do dyspozycji materiały dość wyczerpujący, natomiast bardzo przykre są wnioski, do których na jego podstawie dochodzimy. Między 1800 a 1870 r. nie potrafiłbym wymienić żadnego malarza, któryby nie zniszczył swoich wrodzonych zdolności na akademii lub przez wpływy akademickie. Natomiast każdy oryginalny dorobek kolorystyczny dokonał się poza obrębem akademii, raczej w przeciwieństwie do niej. Ktokolwiek porówna w naszej galerii naiwne obrazy olejne lub akwarelle z czasów przedakademickich z późniejszymi pracami tych samych artystów, temu trudno będzie pojąć jak jedno i to samo oko mogło tak wręcz odmiennie widzieć.

Mieszkańcy Hamburga są bezwarunkowo bardzo uzdolnieni pod względem kolorystycznym. Pierwszy znany hamburski malarz, mistrz Franke z 1424 r., należy do najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych niemieckich poetów barwy. W wieku 17. wszyscy wybitniejsi artyści, jak Dawid Kindt, Jurvan Jacobs, Mattias Scheids i Werner Tamm, mają niepospolite zdolności kolorystyczne, pomimo że ulegają oni wpływowi zagranicy. W 18 w. obja-

wia twórca »Ziemskiej radości w Bogu« tak pożądaną adorację dla koloru, jakiej prawdopodobnie nigdy nie miał żaden z poetów piszących w niemieckim języku. A mieszkańcy miasta i wsi są wtedy tak namiętnymi miłośnikami kwiatów, że nawet francuscy emigranci po Wielkiej Rewolucji dziwią się temu zamiłowaniu. Pani do Genlis nie umiała sobie inaczej wytłumaczyć mnogości kwiatów w ogrodach wiejskich jak tylko przypuszczeniem, że zamiłowanie kwiatów miało początek w kulcie religijnym. Kto w Kunsthalle widział jedną ze ścian z przedakademickimi obrazami hamburskich artystów, a potem wszedł do sali z obrazami akademickiego niemieckiego malarstwa przed 1870 r., ten staje wobec dwu światów.

Z okresem francuskim nastąpił też dla Hamburga wielki przełom kulturowy. Dla artystycznej twórczości było rzeczą bardzo korzystną, że nie mieliśmy żadnego ogniska akademickiej tradycji. Talenty mogły rozwijać się bez wypaczenia aż do czasu wyjazdu na studia akademickie. Zaś starsi artyści, którzy po powrocie z akademii pracowali w Hamburgu, nie zdołali tu zaszczerpić żadnych tradycji akademickich. Ich wpływ na młodzież był mały, nawet przy dość rozległej działalności pedagogicznej.

Bohaterem pierwszego dziesięciolecia jest dla nas, wstecz patrzących, Filip Otto Runge. Uczęszczał na akademie w Kopenhadze i Dreźnie, ale skorzystał tak mało, że po powrocie do Ham-

burga jakiś obskurny malarz musiał go wprowadzić w techniczne arkana olejnego malarstwa. Rozwój jego dokonywa się w Hamburgu między 1804, a 1810 r., zdala od wszelkich akademickich szablonów i w przeciwieństwie do każdego kierunku sztuki, który przed nim istniał. W ten sposób staje się pierwszym wielkim kolorystą i mistrzem światła 19. wieku. Obok jego obrazów z 1805 lub 1808 r. nawet dzieła Maneta z szóstego dziesięciolecia 19. w. sprawiają wrażenie dywanów ściennych. Do dotychczasowego zbioru obrazów Rungego w Hamburgu dołączono w ostatnim czasie dwa obrazy, które pod względem kolorystycznym są szczytami rozwojowymi, mianowicie »Ucieczkę do Egiptu« z 1804 r. i »Portret rodziców« z 1806. Ktoby chciał należycie ocenić wrodzone zdolności Rungego, niechaj przed grupą dwojga wnucząt na portrecie rodziców zada sobie pytanie, gdzie w całej Europie istniał malarz, któryby umiał stworzyć podobny współdźwięk kolorów, jaki powstaje przez kwiat brzoskwini i malwowe lila sukien w połączeniu z niebieskawą zielenią liści.

W drugim dziesięcioleciu 19 w. rozwinęło się niezależnie od wszelkiej akademickiej i starej sztuki panoramowe malarstwo Suhra. Dąży on do osiągnięcia złudzeń wzrokowych, do których mu się nie nadawało olejne malarstwo i dlatego posługuje się specjalną techniką gwaszową, działającą podobnie jak pastele. Studjuje przyrodę za pośrednictwem

tego nowego materiału w zupełnie nowych zamiarach artystycznych. Przewycięża holenderskie malarstwo pejzażowe i nie obawia się nawet harmonii w zimnym tonie. Jego prace wyzwają oczy całej młodzieży między 1820—1830 r., przynajmniej w dziedzinie tego wszystkiego, co się zwie krajobrazem.

Juliusz Oldach maluje w 17 i 20 roku życia obrazy o niezwyklej kolorystycznej mocy i subtelności. Nie przypominają one w niczem obrazów starszych, współczesnych artystów. Na akademii pod kierownictwem Corneliusa, pomaga przy malowaniu fresków. Gdy w 24 r. życia powrócił do domu, stracił już zdolność samoistnego patrzenia. Oko się zepsuło, tak jak się psuje głos pod nieodpowiednim kierownictwem. W porównaniu z arcydziełami młodszych lat obrazy Oldacha sprawiają teraz wrażenie nieumiejętnych prób, złe prowadzonego ucznia. W ciągu kilku lat życia, które mu jeszcze pozostały, dźwiga się powoli z niezmiernym trudem, tak że wreszcie prace jego, szczególnie pod względem krajobrazu, są w tej epoce niebywałym zjawiskiem kolorystycznym.

Przyjaciół Oldacha Erwin Speckter, również wybitny talent, maluje w szesnastym roku mistrzowskie wizerunki rodziców w tak samo energicznych i samodzielnych tonach jak obrazy Oldacha. Mając lat 19, widzi w maryackim kościele w Lubece olejny obraz Overbecka »Wjazd Chrystusa«. Jak łatwo młody umysł podlega wpływow

akademickim, udowadnia portret sióstr artysty, malowany w tym samym roku. Pod względem kolorytu to kompletny Overbeck, chociaż niesłychanie subtelny, a w szczegółach niepospolity (już choćby zielony kolor sukni o lekkim zabarwieniu popiełatem). Pod kierownictwem Corneliusa Speckter cofa się wstecz. Powoli dopiero, opierając się o szkołę wenecką, uzyskuje pewną samodzielność — choć pierwotną bezpośredniość stracił już raz na zawsze.

W Kunsthalle znajduje się też Martina Genslera zachwycająca swą świeżością akwarella, przedstawiająca klasztor Magdaleny ze strony wody. Malował ją w 19 roku. Później, gdy uległ wpływowi z Düsseldorfu, nie zdołał namalować w ciągu długiego życia nic równie doskonałego. Tak samo pierwszy obraz olejny jego brata Güntera Genslera, przedstawiający portret rodziców (1828) jest najlepszym z wszystkiego co wogóle kiedykolwiek zrobił. Pod względem kolorytu zaszkodziło mu nawet naśladownictwo Rembrandta. Tak samo kto poznałby Jakóba Genslera w »tyrolskich przemytnikach« z 1831 r., jeżeli ma w pamięci jego zachwycający mały »pejzaż w Pöcking«, pełen świeżej i niezwyklej bieli i zieleni.

Ze szkoły Suhra pochodzi pejzażysta Vollmer. Co tworzy w 1827 r., jako młodzieniec, pod wpływem tradycji rodzimych, mogłoby być powstać wczoraj. Na krajobrazie z tego roku, znajdującym się w naszej galerii, jasna zieleń oświe-

tlonych łąk na pierwszym planie, a w głębi ciemniejsza zieleń buków wznoszących się z doliny, pełne są niezwyklej siły i delikatności; natomiast przestrzenna dal i zachmurzone niebo mają niewyczerpane bogactwo tonów. Po przebyciu studyów w rozmaitych akademiach upadł pod względem kolorytu o dziesięciolecia poniżej swego świetnego początku. Podobnie miała się rzecz z Adolfem Carlem, tylko że u niego zniszczone zostało oko jeszcze szlachetniejsze. Krajobrazy wrzosowisk z 1832 i 1834 r. pod względem kolorystycznego piękna wnoszą się wysoko ponad jego późniejsze krajobrazy włoskie wedle pierwowzoru Rottmanna.

A potem potężny talent Hermana Kauffmana. W Monachium dostaje się pod kolorystyczne wpływy Bürka i Hessa. Przedtem jednak w 1829 r. maluje mały krajobraz górski, przypominający bezpośrednio kolorytu najlepsze rzeczy Segantinię; obraz, którego by żaden artysta lub krytyk nie przypisał tej epoce, gdyby jego autentyczność nie była bez kwestyi. Coś podobnego nie istniało wcale w współczesnej sztuce monachijskiej. Między 1833 i 36 r. rozwinął się w Hamburgu na wielkiego malarza światłocienia, który stworzył grupę rybaków znajdującą się w »Kunsthalle«. »Il a fait des bonshommes violets avant nous« zawołał Rafaëlli, zobaczywszy ten obraz. W Hamburgu mawiano: »Kaufmann ma chorobę oczu, bo maluje wszystkie cienie niebiesko«.

Zjawiskiem zupełnie odosobnionem jest Fryd e-

ryk Wassmann, odkryty na nowo przez Bernta Grönvolda. W 1831 r. robi studia pastelowe, na których nie notuje nic nad ton wieczornego nieba, obok błękitu ośnieżonego dachu i ciemnych ścian i poręczy. Jego pejzaże z 1831 r. uprzedzają rozwój malarstwa z 1880 roku. Później także cofa się w swoim rozwoju; ale w lepszych dziełach nawet jeszcze z 1870 r. (n. p. w małym portrecie dziecięcym w naszej galerii) natychmiast pozna mistrza każde kolorystycznie wrażliwsze oko.

* * *

Tak dzieje się zawsze, że subtelne oczy tracą swą najlepszą część pod wpływem rutyny akademickiej, a przykładów na to można przytoczyć bez liku, także z pośród młodszych, obecnie żyjących artystów. Niektórzy wcale tego nie spostrzegają, inni późno dochodzą do samowiedzy i szukają powrotnej drogi. Tylko nieliczni ją znajdują.

Opowiadałem tak dokładnie swoje lokalne doświadczenia, bo ile mi wiadomo, w innych miejscowościach niemieckich niema tak bogatego materiału, umożliwiającego podobne studia. Nie wątpię jednak, że rozwój talentów szedł wszędzie tą samą drogą.

W ostatnim dwudziestoleciu obok wpływów akademickich działają też wystawy obrazów. Któż tego nie widział jak w Monachium lub Berlinie pół

tuzina obrazów na dorocznej wystawie potrafi jednym zamachem przewalić kolorystyczne przyzwyczajenia całych tuzinów młodzieży.

Nie tak łatwo można odnaleźć przyczyny tego smutnego faktu. Część winy leży z pewnością w sposobie nauczania na akademiach niemieckich do 1870 r., co zresztą wiem dokładnie z ust uczniów. Obok tego działają też i inne złe warunki. Mianowicie młode oczy przenoszą się w całkiem nowe środowisko, zanim zdołały rozwinąć się w obrębie rodzimych tradycji, przez obserwację barwnych właściwości swego miejsca rodzinnego. Nowa obserwacja i nowa tradycja spychają na drugi plan lub niszczą zupełnie to wszystko, co żyło w oku jako lokalne przyzwyczajenie i wspomnienie. Wobec takiego stanu rzeczy nie ostaną się choćby największe zdolności. Nasi dawni niemieccy mistrze także wybierali się na wędrowną po świecie, ale dopiero wtedy, gdy już wyuczyli się wszystkiego w miejscu rodzinnym. Nie wolno zapominać o tem, że ludzkie oko niezmiernie pochopnie poddaje się wszelkim wpływom przyzwyczajania. Jeżeli wyniki naszych badań, podjętych na gruncie hamburskim, miałyby się także gdzieindziej potwierdzić — co prawdopodobnie nie ulega żadnej kwestyi — w takim razie doszlibyśmy już do zupełnie określonych żądań w kierunku kształcenia artystycznych zdolności.

* * *

Dzisiaj, gdy nie zdając sobie nawet sprawy, doznajemy tylu podniet w kierunku artystycznego pojmowania krajobrazu przez wystawy, muzea i ilustracje, dziś nie można już wcale wykazać, jak daleko zaszedłby w artystycznym pojmowaniu przyrody profan, gdyby był w zupełności zdany tylko na siebie. Niestety nie można sobie nawet pomyśleć narzędzia, któremby zmierzyć zdołano ile ze świata ktoś widzi, czuje i rozumie. Gdybyśmy takie narzędzie posiadli, wieluz ograniczonych zarzumialców musiałoby ze wstydem spuścić głowę.

W Hamburgu stosunkowo łatwo nawet profanowi wczuć się w artystyczną obserwację krajobrazu. Już ogromnie ułatwia to samo miasto, o oryginalnej piękności okolic. Tu nie tak jak w Berlinie, gdzie ogromne przestrzenie zamknięte są wysokimi domami, tak że człowiek patrzy jakby z głębokiej studni na wycinek nieba nad głową. U nas wszędzie, w samem mieście lub też zaraz za jego obrębem, mamy wielkie przestrzenie o rozległym widnokregu i obszernem sklepieniu niebieskiem.

Do tego dodać trzeba liczne powierzchnie wód Alstery, Billi, Łaby z jej nieprzeliczonymi kanałami i odnogami. Kto nigdy nie wy dostał się poza obręb takich miast jak Paryż albo Berlin, ten przez całe swoje życie nie zdołał zaobserwować tego, co u nas na każdy rzut oka przedstawia się w nowym kształcie: niebo i powierzchnie wody poprzedzielane w oddali pasem wybrzeża, a więc jeżeli kto chce dwa nieba w jednym obrazie. Choć piękne są brzegi

Sekwany i tu i owdzie okolice nad Sprewą w Berlinie, to jednak podobnych motywów zupełnie brak obrazowi tych miast.

Niebo i powierzchnia wody są w każdym krajobrazie momentem najwyższym i najbardziej podlegającym zmianie. Ale w tym kącie, przy końcu długiej drogi wodnej, gdzie zachodnie i północno-zachodnie wiatry od ujścia rzeki dmą na Hamburg, tam niebo i woda częściej zmieniają swój wygląd niż gdziekolwiek indziej i każdej godziny nastęrczają obserwatorowi nowych podniet i nowych zagadnień.

Powietrze przesycone oparami wodnymi, które unoszą się z licznych powierzchni wód albo wiatr przygania od morza, owo powietrze kładzie na wszystkie blizkie i odległe przedmioty jakiś specjalny ton i aromat i zasnuwa dal srebrzystymi oponami. Daje ono też zieleni drzew, krzewów i trawników taką pełnię i obfitość, która w suchym klimacie nigdy się nie zjawia.

Ażeby uświadomić sobie ową nasyconą moc tonu, w której wszystkie barwy nabierają charakteru poważnego i potężnego zarazem, trzeba w słoneczny dzień letni pojechać do Lubeki. Tu czerwone dachy, białe i żółte mury, szerokie ulice wydadzą się nam znacznie jaśniejsze i bardziej wyraziste, a to nietylko dlatego, że powietrze jest wolne od sadzy węglowej, ale przede wszystkim dlatego, że nad Bałtykiem jest ono rzadsze i mniej przesycone wodą.

Kto chce studyować pejzaże, ten nawet tu na Północy znajdzie po temu najpomysłniejsze warunki. Na małej przestrzeni, przez sam kontrast rychło nauczy się odczuwać odmienny charakter Hamburga położonego nad morzem niemieckim, od nadbałtyckich nastrojów Lubeki i suchych, kontynentalnych pejzaży miast na stepie luneburskim.

Ale naprawdę można pojąć to wszystko tylko poprzez sztukę, którą człowiek sam wykonywa albo lepiej, uczy się od niej tylko umiejętności patrzenia. Sztuka poprowadzi go z wielką korzyścią przez zbiory krajobrazów hamburskich, które gromadzimy od dziesięciu lat. Do tej pory około trzydziestu niemieckich artystów wypowiedziało się o naszym krajobrazie. Każdy co innego wybrał i widział też co innego. Dwaj nie powiedzieli tego samego, nawet wówczas, gdy podejmowali ten sam motyw.

Kto chce wnikać w widoki portu i nastroje nad Łabą niechaj studyje obrazy Ludwika v. Hoffmana, Carlosa Grethego, Kalkkreutha, Liebermana albo Andrzeja Zorna i przystąpi do przyrody z wspomnieniem ich sposobu wyrażania się. Wtedy dopiero spostrzeże, że odsłoni mu ona tysiące zjawisk, na które przedtem nigdy nie zwracał uwagi.

Okno artysty jest odkrywcą świata. Kto przejął się widokami portu Kalkkreutha, a potem jeszcze raz przeżył w rzeczywistości jeden z tych motywów, ten widzi poprostu coś zupełnie nowego.

Inne strony życia nad Łabą odsłania Maks Liebermann, inne Carlos Grethe albo Ludwik v. Hoffmann.

Studyum tych obrazów oraz natury, którą odtwarzają, daje nam sposobność wniknięcia w istotę artystycznie uzdolnionych oczu. One nie mają wyboru dla barw i tonów, które umiłowały. Ich specjalna struktura, im tylko właściwa wrażliwość, skłonności epoki i najbliższego otoczenia, a wreszcie okres ich własnego rozwoju, wszystko składa się na to, żeby nadać specjalny charakter kolorystyczny nie tylko każdemu artyście, ale także każdemu z jego obrazów. Liebermana z 1891 r. (>Alea przed kościołem« z naszego zbioru) i Liebermana z 1903 (>dworek w Neustädten« i inne) niktby na pierwszy rzut oka nie przypisał temu samemu artyście.

Jeszcze większą jest przepaść między pierwszymi krajobrazami portowymi Walentyna Ruthsa z 1848 i 1850 r., zanim artysta uległ wpływowi akademickim, a pokrewnymi motywami tego artysty z lat dziewięćdziesiątych 19 w. Tu odczucie kolorystyczne zdaje się zupełnie zmienionem.

Dla profana, chcącego zdobyć sobie głębsze zrozumienie tych rzeczy, pilne studyowanie zbioru o podobnym charakterze ma wartość nie dającą się niczem zastąpić. Nic innego nie da mu sposobności tak łatwego i prędkiego zorientowania się w rozwoju różnorodnych artystycznych uzdolnień, zale-

żnych od sumy najrozmaitszych zewnętrznych i wewnętrznych wpływów.

* * *

Dyletantyzm w malarstwie jest najwyższym szczeblem artystycznego samokształcenia. Jest to czynnik niezmiernie ważny, mogący jednak stać się niebezpiecznym i szkodliwym, jeżeli opiera się o artystyzm niewyrobiony lub wypaczony. Dyletanta należałoby na równi z artystą przestrzedz przed włącznym zajęciem się krajobrazem. Dyletant dochodzi do znacznie lepszych wyników, jeżeli się zajmuje motywami architektonicznymi, kwiatami i martwą naturą. Wszędzie winien on dążyć do oddania jakości barw i iść w tym kierunku tak daleko, jak tylko sięga możność rozwoju jego oka. Jeżeli nie zdoła świadomie i konsekwentnie pracować nad takim wykształceniem swego poczucia barwy, to wtedy praca jego jest poprostu zabawką, bezużyteczną dla niego i dla innych. Natomiast dyletant biorący rzecz seryo jest bardzo ważnym czynnikiem w naszym życiu duchowym i gospodarczem. Kto bez uprzedzeń bada fakty, nie może dojść do innych rezultatów.

* * *

Dotychczas była jedynie mowa o kształceniu wzroku u publiczności odbierającej wrażenia este-

tyczne, natomiast o twórcach, malarzach, architektach i t. d. wspominaliśmy tylko mimochodem.

Malarze stoją w centrum całego ruchu. Od nich dotychczas zawsze wychodził każdy wielki przewrót i każda inicjatywa, zarówno w dobrym jak i w złym. Co może zdziałać wpływ wybitnie uzdolnionego oka artysty, przekonaliśmy się z dominującego stanowiska, jakie zajął Hans Makart, malarz, którego wpływ dziś jeszcze nie ustał. A w ostatnich czasach, w środowisku Makarta, we Wiedniu, grupa młodych malarzy zjednoczonych w Secesji, wywarła taki sam fenomenalny wpływ, bo oto odrazu zostały przetransponowane kolorystyczne przyzwyczajenia prawie całej publiczności.

Wpływ malarzy działa zapładniająco na architekturę i sztukę stosowaną.

Tak jak dziś ukształtowały się stosunki, po śmierci Makarta, starsze pokolenie architektów i wykonawców sztuki stosowanej rzadko kiedy pozostaje w kontakcie z wynikami artystycznych przeobrażeń w dziedzinie poczucia barwy. Przeciw nim walczą młodzi pod przewodnictwem kilku malarzy.

Wykształcenie zdolności malarskich zależy od nieskończonej ilości najrozmaitszych czynników i trudno dawać praktyczne wskazówki, któreby wykraczały poza zakres najbardziej ogólnikowych zasad. Zdaje mi się, że istnieje tylko jeden środek zapewniający twórczym oczom możliwość radoznego i samodzielnego rozwoju, mianowicie wykształcenie wzroku u publiczności.

Dla artystycznej twórczości Hamburga na każdym polu decydujące znaczenie ma ta okoliczność, że malarskie zdolności mogą tu rozwinąć się i wykształcić na rodzimym gruncie, że dopiero wtedy poznają inne miasta obcą sztukę gdy w obrębie rodzimych tradycji osiągnęły już ową moc, która je czyni odpornymi na obce wpływy.

Dla naszych architektów winniśmy żądać, aby tak samo jak malarze, mieli w Hamburgu możliwość gruntownego wykształcenia. Dopóki trwać będzie dotychczasowy zwyczaj, że ludzie uzdolnieni idą na oślep w świat i skądkolwiek przynoszą ze sobą jakieś przypadkowe zdobycze, dopóty nie zdołamy wytworzyć architektury, wyrażającej indywidualność naszego plemienia i odpowiadającej barwnym właściwościom naszego krajobrazu. Jest to fakt smutny ale nie dający się zaprzeczyć, że tylko w rzadkich wypadkach hamburskim architektom przyświecała myśl, aby barwny wygląd architektury uczynić zgodny z krajobrazem.

Tego, czego brak naszym hamburskim architektom, tego nie należy szukać ani w Hanowerze, ani w Berlinie lub Monachium. Szukać, nie uczyć się, bo nauczyć się tego nie można. Niechaj zwrócą się po to do Holendrów i ich angielskich uczniów. Amsterdam i Londyn to właściwe ogniska, gdzie można zaczerpnąć podnieci do rozbudzenia własnego poczucia barwy. Z Holandyi wyszło zarówno budownictwo domów angielskich jak też i hamburskich w 17 i 18 w. I dziś też Holandia może

najlepiej nauczyć tego, na czem ma polegać koloryt w ramach naszego rodzimego krajobrazu: mianowicie nieustrasżoność i śmiałość wbrew wszelkim tradycjom akademickim.

Trzeba nareszcie zrozumieć, że tylko na podstawie silnej rodzimej tradycji można zdobyć sobie kolorystyczną samodzielność w sztuce i w przemyśle. To oczywiście nie wyklucza ani ciągłej zmienności ani też przystosowania, gdyż dopiero na takiej podwalinie można bezpiecznie przerabiać obce wpływy.

Całkiem inaczej dzieje się tam, gdzie miejscowej tradycji brak.

Jeżeli dojdziemy do tego, że w duszach twórczych zbudzi się i spotężnieje poczucie rodzimej tradycji, to wtedy można też sobie wyobrazić, że malarze, rzeźbiarze i architekci złączą się ze sobą w tej myśli, aby świadomie iść śladami owych malarskich uzdolnień, u których najsilniej przejawia się oryginalne rasowe i miejscowe poczucie kolorystyczne.

Ale to stanie się możliwem dopiero wówczas, gdy publiczność na podstawie samodzielnie wykształconego oka potrafi współdziałać z nimi i zachęcać ich swą twórczą krytyką.

W środowisku kolorystycznie niekulturnem albo spaczonem nawet geniusz nie zdoła się otrząść ze szkodliwych wpływów swego barbarzyńskiego otoczenia. Jego wpływ będzie też ograniczony, bo za mało dokoła niego takich ludzi, którzyby jego war-

tość pojąć zdołali. Talenty wzrastają w takim środowisku bezkrytycznie, a kolorystyczna mierność opanowuje wszechwładnie wszystkie wytwory architektury i sztuki stosowanej.

Jeżeli u sąsiadów znajduje się jakieś centrum kolorystyczne, natychmiast rozpoczyna się stamtąd nieustanny import tych wyższorzędnych wytworów. Zbieracze i amatorzy nie żałują środków dla nabycia obrazów z obcych środowisk kulturalnych. Sprowadza się stamtąd wszystkie sprzęty domowe i ozdoby, a wytwory rodzimej sztuki stosowanej zaczynają uchodzić jako niewystarczające lub pośledniego gatunku. Wskutek tego sztuka i przemysł zrywają z rodzimą tradycją i starają się nawiązać do sposobów zagranicznych. Dopóki trwa taka zagraniczna moda, odcina się poprostu rodzimej wytwórczości możliwość osiągnięcia jakiegoś szczytu, gdyż wedle po wszystkie czasy obowiązującego prawa natury, szczyty są niedostępne dla tych, co naśladują, bez względu na to, czy są to indywiduala, czy też całe narody.

A gdy moda przejdzie, wówczas pokaże się, że naśladowcy nie osiągnęli nic. Zrujnowali tylko rodzimą tradycję i zmuszeni są znowu do wypatrywania bodźców skądinąd.

Jak często w Niemczech przebyliśmy już taki typowy stan rzeczy? A jak często ma się to jeszcze powtórzyć?

ROBERT de la SIZERANNE

Czy fotografia jest sztuką?

Zmieniło się coś w estetyce rysunku, w poglądach na piękno obrazów wykonanych dwiema tylko barwami, czarną i białą. Nowe prądy powstały wśród fotografów. Zaczynają chodzić innemi drogami, niżli to dotąd było we zwyczaju, zaczynają nawet płynąć przeciw starym prądom. Jest to ruch międzynarodowy. W Wiedniu i w Brukselli, w Londynie i w Paryżu, na terasach Taorminy na Sycylii i w Nowej Zelandyi, na złotem wybrzeżu Afryki — wszędzie, gdzie się tylko ludzie zajmują fotografiami, poświęcają się ich wykonawcy studjom, o których nie mają wyobrażenia chemicy, dręczą się zagadkami, które nie psuły snu ich poprzednikom na tem polu. Taki nowoczesny fotograf chodzi światami na wolnem powietrzu, po gajach, polach i żwirowiskach rzek, zachodzi nawet w okolice, gdzie niema śladu ruin i pomników, pracuje nawet wtedy, gdy słońca nie widać za chmurami.

Czego ten człowiek szuka? Gdyby tak za nim szedł weteran ciemni optycznej starej daty, dzi-

wilby się i gorszył. Toż ten człowiek się zatrzymuje przed jakimś zupełnie pustym »pejzażem« — tam zgoła niema co widzieć; jakiś kawał stepu okryty kwitnącymi wrzosami, jakiś brzeg stawu, »kędy słyhać nieustanny szept sitowia, które wiatr kołysze«. Co więcej, ku zgorszeniu starego mistrza, młodzi adepci sztuki fotograficznej gwałcą wszelkie zasady stanu. Stają wprost naprzeciw światła, twarzą do słońca, nie ustawiają aparatu ściśle na oznaczoną odległość a nawet, o zgrozo, nie posługują się niekiedy systemem soczewek przedmiotowych. zwanych »objektywami«!

W pracowni takiego młodego fotografa rzeczy jeszcze bardziej zdumiewające. Niema śladu oszkleń, które przypominały akwarya, niema firanek misternie rozsuwanych, ani tej ilości światła, bez której się, rzekomo, nie może obejść »dobra klisza«. Niema żelaznej szubienicy do przytrzymywania głowy cierpliwego modela, nie widać ani ławeczki ogrodowej, ani obłamanej kolumny, ani balustrady. Nie znajdziesz tu kartonowych pudeł wielościennych, które miały udawać złomy skał, nie zobaczysz wodospadu malowanego na płótnie w głębi. Wszystko to widział każdy z nas w starym albumie z fotografiami i uważał, jak tego rodzaju stałe otoczenie smutno i komicznie zarazem stroiło kochane postacie naszych babek i ciotek. Dzisiejszy fotograf nie posiada tego całego kramu. Nic, tylko najzwyczajniejszy pokój, zwrócony oknami w którąkolwiek stronę, ot, choćby na południe; wewnątrz ja-

kieś spłowieiałe antyki a tu i tam porozrzucane drobiazgi delikatnej roboty i antyki wyszukane a na wejrzaniu miłe. Więc jakiś grecki peplos i tunika rzymska, kołnierz pierrota, kapelusik, który pamięta nasze babki, torebka, jaką nosić lubiały elegantki z czasów Dyrektoryatu, chusteczka w rodzaju tych, któremi witano tryumfatorów z pod Austerlitz — albo znowu jakieś proste zupełnie wstążki, bryty muślinu i gazy, jedwabiu i aksamitu, materye mieniające się i lśniąca, pęki wstęg i kwiatów a porozrzucane to wszystko jak w pracowni archeologa albo krawca... Czyż można nazwać fotografem człowieka, który się takimi rzeczami posługuje? Ten człowiek nie ma już surowego i rozkazującego tonu mistrza starej daty, co to potrafił jednym słowem przemieniać w nieruchome bryły lodu całe generacye dzieciak postrojonych, albo nowożeńców ubranych w zbyt ciasne rękawiczki. Wystarczyło krótkie: »Proszę się nie ruszać«. Dzisiejsi lubią właśnie to wszystko, co się rusza: obłoki, liście, wodę, spojrzenie, uśmiech... Zrzucili z ramion czarne zasłony i stoją wobec tłumy poprostu; wyglądają mniej na magików a za to więcej na ludzi. Nie powtarzają wzorów chemicznych, nie mówią o $C_{12}H_6O_4$ ale cytują ustępy z poetów i rozpraw estetycznych. Nie przytaczają tak często Herschla a za to częściej Stendhala, mniej wiedzą o Janssenie a lepiej pamiętają Fromentina. Nie stronią przed artystami a kiedy który z nich umyślnie z artystą rozmawia, nie robi wówczas

miny pedagoga, nie podnosi palca do góry, żeby artystę nauczyć, jak się naprawdę porusza człowiek, gdy idzie, albo koń, gdy stąpa — owszem, oni się od artystów uczą, oni by radzi skorzystać z ich doświadczenia, radzi naturze wykraść to właśnie, co nie jest zgodne z ustalonym ideałem.

Wkońcu taki nowoczesny fotograf pracuje nad jednym jedynym zdjęciem nieskończenie długo.

To już wywołuje oburzenie u fotografów starego autoramentu. Bo taki młody człowiek siedzi godzinami schylony nad płytą, niby jaki sztycharz. A pęzlem chłapie niby akwarelista. To mają być »retusze«? Czego właściwie szukają ci młodzi?

Nic to, czego szukają; ciekawsze jest to, co znaleźli. Kiedy wejść na jakąkolwiek nowoczesną wystawę fotograficzną w Paryżu, Londynie, Wiedniu lub Brukseli, staje człowiek zdumiony po prostu. Niktby się nie był spodziewał, że proceder znany od sześćdziesięciu lat, z którego, zdawałoby się, wydobyto już wszystko, co tylko było można, potrafi się do tego stopnia odświeżyć, doczeka się swego okresu odrodzenia. Widzi się, jakgdyby, narodziny nowej sztuki jakiejś, która się budzi skromnie, bez hałasu i pompy, która dziś zaledwie pierwsze słowa wymawiać zaczyna i to w jakimś nieznanym języku. Szeroka publiczność, nie pytając o argumenty, prędko wypowiedziała swój sąd. Jednogłówny zachwyt przywitał prace pp. Roberta Demachy, Maurycego Bucqueta, Alfreda Boissonas'a, Miss Matyldy Weil, Murchisona, Bourgeois,

Naudota, panny Lagarde, Bergona, Colarda, Watzeka i wielu, bardzo wielu innych. A jednak pośród zachwyconego tłumu kręciły się figury niespokojne... To artyści, być może, zaniepokojeni, jak się niepokoi ten, co przechadzając się po polu ujrzał na krańcach swej ziemi sylwety przednich straży najeźdźców. To krytycy, być może, którzy całe życie dowodzili z pomocą syllogizmów doskonale skonstruowanych, że nigdy fotografia nie potrafi dawać efektów przybliżonych do wyglądu akwaforty lub rysunku węglowego, podczas gdy naokół słychać było wciąż: »Przysiagliłbym, że to akwaforta!«, »Byłbym się założył, że to węgiel!« To może, wkońcu, idealisci, których smutkiem i niepewnością o jutro napawał ten najazd nauki na dziedzinę sztuk pięknych. Z trwogą pytali sami siebie, co będzie; co przyjdzie począć z tradycjami szlachebnymi i pięknymi sztuki w wielkim stylu, z natchnieniem osobistem i przyrodzonym, z odłamkiem duszy: »idea« pośród tego kramu chemicznych emulsji i wywoływaczy, pośród tej gumy w dwuchromianie potasu, lub w paramidofenolu...

Spróbujmy wraz z nimi roztrząsać to zagadnienie. Zapytajmy się, dlaczego fotografia, którą artyści niegdyś jednogłównie pogardzali, stoi dziś wprost na granicy sztuki. Przypatrzmy się, czy obok zjawisk chemicznych i mechanicznych wykonawca odgrywa jakąś nową, ważną rolę przy powstawaniu fotografii. Zastanówmy się, czy ta rola pozwala człowiekowi wycisnąć na pracy piętno indy-

widualne. Wkońcu spobujmy odgadnąć, dokąd zmierzają ten nowy ruch; czy on świadczy o nowym postępie naturalizmu wbrew idealistycznym i klasycznym tradycjom starej szkoły francuskiej, czy też może ruch ten, dzięki szczególnym i nieoczekiwanym stadiom swego rozwoju, daje oczywiste świadectwo o żywotności starych zasad.

ROZDZIAŁ I.

Wady fotografii.

Zbyt często narzekano dotychczas na wady fotografii a zbyt mało na fotografów. Jest to święta prawda, że fotografia, tak jak ją dzisiaj znamy, ma tysiące braków, które są wprost negacją sztuki a zupełnie nie są odbiciem natury. Fotografia jest, skutkiem tego, równie daleka od piękna jak i od prawdy. Przesadza perspektywę o tyle, że n. p. wielka droga biegnąca wprost od widza ku krańcom horyzontu przybiera na fotografii kształt piramidy a kwadratowy stół oglądany w tych samych warunkach wydaje się prawie trójkątnym, jeżeli ręką, którą ktoś w kierunku aparatu wyciągnie, będzie na fotografii większą od głowy pozującego. Fotografia fałszywie oddaje stosunki między barwami, o tyle, że na niej jasny czerwony dach wychodzi czarno, podczas gdy ciemny błękit nieba wypada zupełnie biało. Fotografia nie umie oddać południowego nieba i morza; więc, oczywiście, musi

w niej fałszywie wypadają cała gama tonów w pejzażu południowym, kiedy jej zabraknie dwóch tak bardzo ważnych składników. Przylądek, który się gubił gdzieś na horyzoncie, odcina się na fotografii jak ekran przed kominkiem; czarne łodzie, które miękko harmonizowały z głębokim błękitem toni morskiej, wyglądają jak muchy w mleku. Z pożłoconych jesienią liści i jasnych dojrzałych gron winnych robi się coś czarnego, niby plamy atramentu na papierze. Efekty słoneczne wypadają tak jaskrawo, że można je wziąć za plamy śniegu. Drzewo widziane pod światło jest na zdjęciu tak szalenie ciemne, że niepodobna na niem wyróżnić wypukłości i głębi; wygląda, jak zakopcony kawałek żelaznej blachy.

Następnie, fotografia, która tak lekceważy prawdę w momentach zasadniczych, jest do przesady skrupulatną i niedyskretną na punkcie drobiazgów, z którymi niewiadomo co począć. Liczy, bez żadnego sensu i potrzeby, kamyczki na wytku rzeczonym, a wody potoku górskiego wyglądają na niej jak pęk siwych włosów skłębionych na ziemi. Dokładna i tępa, jak ustęp statystyczny, wylicza każdy listek na drzewie odcinając go twardo na tle nieba, niby kawałek blaszki. Całość traktuje ogromnie sucho, cienie czarne jak smoła przeciwstawia śnieżnym bielom pomijając refleksy i subtelną grę światłocienia; a wkońcu ta jej monotonia, ta poprawność wszędzie równa a wszędzie nie do wytrzymania, jednakowa w tysiącach kopii, na których

jest osiągnięte wszystko, co może dać maszyna dokładna a bezduszna.

Te zarzuty są zupełnie słuszne, ale komu się one należą: fotografii, czy fotografom? Słońce temu winno, czy, może, ciemnia fotograficzna? Czy fotografowie zrobili wszystko, co było w ich mocy, żeby uniknąć tych błędów? Krótkie zastanowienie poucza, że na odwrót, fotografowie szukali tych błędów, zamiast ich unikać. Toż dla nich ostry, możliwie dokładny rysunek nie tylko nie jest brakiem, ale wprost zaletą. To są przecież te ich »ostre«, »czyste« zdjęcia; wyrażają się z pewną pogardą o konturach miękkich, zamglonych; zatem potępiają to właśnie, co w rysunku stanowi wdzięk i świeżość, to, czego właśnie artyści szukają. Kiedy w r. 1853, sir William Newton a później panowie John Leighton i Buss oświadczyli w angielskich towarzystwach fotograficznych, że wszystkie plany w zdjęciu nie powinny wypadają równie ostro i że się pewne linie powinny prawie gubić w głębi, podniosła się przeciw nim burza protestów. »Co? poświęcić choćby jedną trawkę, choćby włos, choćby kamień — nigdy!« Zasadą fotografów było wówczas, a nawet i dziś jeszcze, że zdjęcie jest tem piękniejsze, im więcej na niem widać szczegółów, a im ostrzej szczegóły występują, tem lepiej fotografia spełniła swe zadanie. Fotografia miasta powinna być tak zrobiona, żeby na niej było można porachować wszystkie domy i wszystkie okna na każdym domu; żeby człowiek mógł powiedzieć:

»Widzisz, to są moje okna; okiennice są na pół przymknięte!« Powymyślano nadzwyczaj dokładne przysłonki, czułe płyty, szczególne wywoływacze, lśniące, gładkie papiery; wszystko na to, żeby otrzymać możliwie wiele szczegółów, możliwie silny kontrast czarnych i białych miejsc, dość wyraźnie poodcinane sylwety; wogóle, aby mógł powstać dokument możliwie ściśły w wykonaniu. Wszystko to dobre jest w nauce, ale na to niema miejsca w dziedzinie sztuki. Cóż dziwnego, że tak usilne dążenie do brzydoty zostało uwieńczone pomyslnym skutkiem!

Zupełnie takie same dążenia można obserwować w odniesieniu do perspektywy liniowej. Wiele się mówiło o wadach obiektywów i o »aberracji sferycznej«; czasby już było zacząć mówić o znacznie gorszej aberracji samych fotografów. Jest to święta prawda, że pewne aparaty rozginają linie proste po brzegach obrazu, ale pocóż wybierać takie właśnie aparaty? Jeśli ktoś uważa, że mu obiektyw o dużym kącie widzenia przesadza efekty perspektywiczne, czemu sobie nie wybierze obiektywu o małym kącie, który mu nie będzie dawał tak monstrualnych rezultatów? A jeśli ktoś już ma obiektyw o dużym kącie, pocóż zdejmuje przedmioty z tak małej odległości, że ich zasadnicze linie sięgają aż do dolnego brzegu obrazu i stąd się nieproporcjonalnie zwiększają u dołu a zmniejszają niestosunkowo prędko ku górze, w miarę przybliżenia do horyzontu? Po co? Po prostu dla-

tego, że fotograf chce uchwycić wszystko, co tylko jest w polu do widzenia i to tak, żeby mógł równie wyraźnie widzieć i to, co miał tuż tuż pod stopami i to, co już prawie nikło pod horyzontem. Dlatego, że fotograf marzy o zarejestrowaniu wielkiej ilości szczegółów, nie ma pojęcia o prawie ofiar koniecznych i usiłuje okiem aparatu objąć więcej, niż potrafi objąć jednym spojrzeniem własnych oczu. Perspektywa niektórych zdjęć razi nas dlatego, że tam fotografii kazano gwałtem rejestrować więcej planów, których sam fotograf nie widział równocześnie i których nigdy nie zdoła połączyć w obrazie, bo ich nie łączy w rzeczywistości. Tu jest wada — ale to nie jest wada obiektywu: przeciwnie, ona tkwi w najbardziej »subiektywnych« cechach tego, który robi zdjęcie. Jemu brak zdrowego zmysłu estetycznego. Proszę mu dać ołówek do ręki a będzie robił te same błędy — proszę dać ten sam obiektyw w rękę artysty — on tych błędów nie robi.

A czego jeszcze nie robi — to pejzażu bez nieba tak, jak to było, prawie aż do ostatnich czasów, regułą u wszystkich mistrzów kolloidum i bromowej żelatyny. A czy i to jest winą aparatu, to nieprawdopodobne lekceważenie, to pomijanie zupełnie najważniejszego tonu? Oczywiście tak, jeśli chodzi o niebo błękitne, bo ta barwa tak silnie oddziałuje na płytkę, takie ilości srebra wydziela z czulej emulsyi, że na kopii nie może w tych miejscach powstać żaden ton; skutkiem czego

wszystkie miejsca błękitne w naturze wypadają biało na zdjęciu. Jednakże można i temu zaradzić w najrozmaitsze sposoby. Istnieją przecież szkła w różnych barwach t. zw. filtry; z ich pomocą można ogromnie długo ekspozować płytę na te barwy, które występują powoli a nie dopuścić ani jednego promienia z tych barw, które występują prędko. Prócz tego, można wywoływać jedną część płyty dłużej, drugą krócej. Wkońcu, przy procesie gumowym i pigmentowym można zachować jeden ton dla całego nieba. Na długo przed wynalezieniem filtrów ortochromatycznych i procesu pigmentowego dawał Anglik M. H. P. Robinson w każdym pejzażu niebo o tonie zdecydowanym i zróżnicowanym. Widać więc, że starzy fotografowie pomijali niebo nie dla niedokładności aparatów, tylko dlatego, że mało im na tem zależało.

Tak samo, kiedy się wyrzekali wielkich efektów świetlnych, efektów w rodzaju Turnera i Claude-Lorraina i nauczali, że zawsze należy się obracać plecami do słońca, to nie dlatego, żeby się obawiali białych, wypalonych plam na zdjęciu, albo tym podobnych przypadków. To dlatego było, po prostu, że tyle samo im zależało na efektach turnerowskich, ile na właściwym tonie nieba. A zależało im na tem niewiele, bo efekty takie można z reguły uzyskiwać tylko kosztem dokładności i ściśłości w wykonaniu szczegółów. Kiedy słońce świeci z poza pleców fotografa, wówczas nadzwyczaj wy-

rażnie występują żyłki na kamieniach i widać każdą gałązkę na krzakach. A jeśli chodzi o przedstawienie postaci ludzkiej — w silnym, efektownym blasku też nie można wszystkiego zobaczyć; na to potrzeba łagodnego, równego, rozproszonego światła. Fotograf nie tylko nie szuka silnych akcentów, ale ich wprost unika a jeśli na kliszy spostrzeże, że twarz ludzka ma jakiś żywszy rys, jakąś zmarszczkę nieco podkreśloną, jakąś wypukłość wyraźniejszą, usuwa to skrętnie misternym retuszem, żeby naskórek był równo zaokrąglony, niby wydęty woreczek z gutaperki a cienie, żeby miały stopniowe przejścia, jak na powierzchni balonu.

Więc mieli rację artyści, kiedy ganili zdjęcia fotograficzne; być może jednak, posuwali się zbyt daleko, głosząc, że proces fotograficzny nie potrafi dawać innych rezultatów. Nadeszły inne czasy: przyszli ludzie o wyrobionym smaku i sędzie estetycznym i obalili dogmaty fotograficzne, pokazały się zdjęcia robione z gustem, dyskretne i harmonijne. Niema już przesadnej perspektywy w fotografiach pokojowych scen M. Puyo ani niepotrzebnych szczegółów w pejzażach M. Bucqueta, ani miękkiej, krągłej karnacyi w figurach Maskella, Kuhna, Hollanda Daya lub Hollyera. Panowie Heneberg i Horsley Hinton dają nieba ożywione, wklęsłe. Tak samo, tam, gdzie niebo jest błękitne w naturze, w zdjęciu widzimy ton dość silny, żeby na jego tle mogły wystąpić białe plamy domów

jak u Callanda n. p. Znikła już mania inwentarowania i inkwizytorski gust do szczegółów. Artyści szukają już nie szczegółów, tylko całości; nie nagromadzenia faktów, ale uproszczenia kompozycji. Wyszukali też nową porę pracy. Nie te godziny, w których słońce ukazuje wszystko, co tylko widzieć można, ale godziny bliskie zmroku, w których się człowiek tego i owego musi domyślać. Przypomnieli sobie, że artysta błądzi, jeśli chce wszystko powiedzieć w dziele sztuki, bo wobec rzeczy dokładnie określonych wyobraźnia widza nie ma powietrza do lotu. Przeciwnie, tylko przez rzeczy niedopowiedziane idzie droga do nieskończoności. Pierwsza lepsza dolina, pagórek, grobla nadmorska: takie przedmioty pospolite, jeśli się widzi wszystkie ich kontury i jeśli się kto zbyt dokładnie orientuje w ich ekonomicznej wartości, stają się czemś, jak marzenie, skoro je opar na pół przysłoni; takich rzeczy człowiek więcej pragnie, bo je mniej posiada, na takie rzeczy jest ciekaw, bo ich nie widzi dokładnie. Mgliste traktowanie jest jak nadzieja; ostre jest jak stan posiadania. Miękka, mglista technika daje w sztuce to, co w życiu może dać tylko stan, kto wie, czy nie najmiłszy: ta rozkoszna niepewność duszy, która się już kołysze nadzieją a jeszcze nie posiada pewności; kiedy się upragniony przedmiot już zaczyna prawie ukazywać a tem goręcej się go pragnie, że go przecież jeszcze uchwycić nie można; kiedy się

człowiek wszystkiego spodziewa a nie nie ma naprawdę, kiedy się wszystko odgaduje tylko a niczego nie ma w ręku, kiedy postać ludzka i pejzaż i niebo i ziemia i miłość nawet majaczeje tylko w mgłach świtania a nie rzuca się w oczy w ostrych, zdecydowanych blaskach południa.

ROZDZIAŁ II.

Trzy momenty zależne od artysty.

Czy to jednak wystarcza, żeby fotografię nazywać sztuką? Usuwanie pewnych wad obrazu fotograficznego jest rzeczą dobrą; ale, żeby ten obraz był dziełem sztuki, nie wystarczy usunąć jego braki; potrzeba mu jeszcze nadać pewne dodatnie właściwości. A przede wszystkim trzeba mu nadać pewne piętno osobiste, pewien, mniej lub więcej wyraźny, ślad ręki ludzkiej a nie martwej maszyny. Widzieliśmy już, że indywidualność człowieka może się zaznaczyć we fotografii silniej, niżby się to na pozór wydawało, bo oto cała masa błędów powstaje nie skutkiem braków aparatu, ale skutkiem pewnych niedostatków woli człowieka i to nie dlatego, żeby się człowiek zamało mieszał do szeregu zjawisk fizycznych, które dają fotografię, tylko dlatego, że się do nich człowiek miesza w sposób niewłaściwy.

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że przy fotografii bardzo mało rzeczy zależy od czło-

wieka. Może wyszukać motyw, ustawić aparat, doradzić taką, lub inną pozę, stopniować światło i na tem koniec. Cokolwiek płyta uchwyci, to musi fotograf zachować a czego płyta nie schwycei, tego już człowiek nie wstawi. Potem można już tylko mniej lub więcej kwasu dolać do wywoływacza; można, co najwyżej, zastąpić pyrogallol solą żelazową a papier aristo papierem gruboziarnistym. Gdzież tu miejsce dla indywidualności człowieka? Gdzież pole dla smaku, werwy, akcentu, któreby cechowały dzieło i wskazywały twórcę. Gdzież pościągnięcie ręki, która potrafi sumować szczegóły, stwarzać syntezę z drobiazgów, dawać sylwetę, wyraz, pozę, charakteryzować rasę lub epokę, jak się to widzi w szkicach Gavarniego lub Foraina? Gdzież jest pole dla zmysłu kompozycyjnego, który potrafi gromadzić na powierzchni jednego obrazu elementy czerpane z różnych miejsc? Gdzie imagi-nacja, która potrafi stwarzać rzeczy niestworzone a sny zmieniać w rzeczywistość? Gdzie ten indywidualny sposób patrzenia, który sprawia, że, gdyby Corot, Rousseau i Millet byli zdejmowali ten sam pejzaż, byliby stworzyli trzy obrazy tak różne, jak widoki z trzech różnych planet, podczas gdy można nawet i dziesięć płyt najdokładniej nastawić przed tym samym krajobrazem i dać je do wykonania dziesięciu różnym fotografom a powstanie dziesięć zdjęć przeciw podobnych? Czy tego wszystkiego nie brak fotografii choćby i najpiękniejszej, podobnie, jak jej brak barw a tylko barwy mogą

wydobyć całą plastykę z przedmiotów, całą przestrzeń, cały ich blask?

Są to zarzuty silne; ale byłyby jeszcze silniejsze, gdyby były uzasadnione; — tymczasem tak nie jest.

Naprzód, rozumie się samo przez się, że od fotografii nie można wymagać zalet, któremi się szczycić może malarstwo; podobnie, jak nie można od niej wymagać tych stron dodatnich, które posiada architektura, muzyka, albo sztuka ogrodnicza... Można ją porównywać tylko z rzeczami podobnemi: z rysunkiem ołówkowym, z sepią, tuszem, węglem, sangwiną, wogóle z obrazem utrzymanym w jednej barwie stopniowanej od tonu najciemniejszego, prawie czerni, aż do tonu najjaśniejszego, prawie bieli. Można się zgodzić, że fotografia, to nie rysunek ołówkowy, lub litografia, ale nie można jej na tej podstawie odmówić miana sztuki. Bo w takim razie należałoby go odmówić i dziełom p. Allongé, albo rysunkom Lhermittea, bo one nie mają nic wspólnego z rysunkami Ingres'a. Wkońcu, można nadzwyczaj wysoko cenić sumienność Ingres'a i głębokie pomysły Gavarniego, syntetyczny zmysł Foraina i analityczną żyłkę Caran d'Achea a, mimo to, nie mówić, że portret Tomasza Vireloquea i sylwety z »Cichej krainy« są początkiem i końcem sztuki w zakresie białej i czarnej barwy. Więc nie chodzi o to, czy fotografia posiada te same zalety, co inne techniki artystyczne — ale o to, czy posiada pewne tylko właściwości dodatnie, któreby

można z tamtymi porównać; czy rola artysty jest przy powstawaniu fotografii dość poważna, czy mu umożliwia oddziaływanie na ostateczny wygląd dzieła, czy to oddziaływanie jest dość częste, tak, żeby je można nazwać produkcją a nie tylko reprodukcją, czy się na piękno fotografii składa, oprócz piękna przedmiotu przedstawianego, który jest, oczywiście, poza artystą, jeszcze i piękno pomysłu, kompozycji, odczucia, które mieszka tylko w duszy człowieka.

Otóż, przypatrując się bliżej pracy nad fotografią, znajdujemy, że człowiek w trzech różnych momentach oddziałuje na jej wygląd i to w sposób dość stanowczy.

§ 1. PIERWSZY MOMENT ZALEŻNY OD ARTYSTY.

Naprzód tedy wybiera człowiek w naturze przedmiot, który ma być przedstawiony. Wydaje się to rzeczą bardzo prostą, ale całkiem proste to nie jest. Corot zwykł był mawiać: »W naturze niema nigdy dwóch rzeczy podobnych« a Bertin i Aligny, którzy mu towarzyszyli w wycieczkach na studia z natury, poczytywali mu za wielką zasługę to, że potrafił zawsze »usiąść« lepiej niż ktokolwiek inny. Bo to trzeba umieć wynaleźć punkt właściwy, z którego się powinno dany przedmiot oglądać i to nie tylko punkt, ale porę dnia i roku, to, co stanowi racyę bytu danego motywu:

Ouis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

Bo, z jednej strony, najpiękniejszy w świecie przedmiot może być nieszczególnym motywem dla obrazu jeśli go artysta nie uchwyci pod właściwym kątem, w jego estetycznym momencie, a z drugiej strony, ileż wspaniałych motywów kryją rzeczy najpospolitsze, otaczające nas na każdym kroku, jeśli tylko serce i oko artysty odkryć je potrafi! Jakaś kręta droga, jakiś prosty kawałek płotu, dach z kominem i smugą dymu ponad nim, zmurszały pień drzewa, giętka łodyga kwiatu, kawałek bajury, w której się niebo odbija i drżą za powiewem wiatru białe pióropusze obłoków — czy tego nie dość? Natura maluje ustawicznie naokoło nas obrazy przemijające, ale cudne; obrazy, których nie potrzeba stwarzać — one są poza nami — ale je trzeba widzieć. »Bywają takie szczęśliwe chwile, powiada J. Breton, kiedy nam natura niespodzianie ukazuje dzieła zupełnie skończone«, a znakomity malarz Fryderyk Walker powiada: »Sztuka komponowania na tem tylko polega, żeby człowiek umiał zapamiętać jakiś szczęśliwy efekt, który spostrzegł przypadkiem w naturze«. Niech się nikomu nie zdaje, że potrzeba zaraz jechać i oglądać zamek Chillon albo świętego Marka w Wenecyi, jeśli kto chce stworzyć arcydzieło. Najbardziej malowniczy kraj nie nastarczy żadnego motywu temu człowiekowi, który go znaleźć nie potrafi w ustawicznych odmianach pejzażu najbardziej monotonna. Umieć patrzeć, oto jest sztuka naprawdę wielka; kto wie, czy nie największa. A prze-

cież, niestety, iluż to malarzy amatorów chodzi po świecie i mija obraz za obrazem, tak, jak niejeden człowiek szczęście mija, mimo, że za nim goni po drogach życia — mija, bo go nie widzi. Jeden z nich nosi na plecach kasetę z farbami, drugi ją złudzeniami wypakowuje i idą szukać dalekich, nieznanych cudów a nie zobaczy ich ten, który ich dojrzeć nie umiał, podczas gdy były pod progiem jego własnego domu...

A jeśli chodzi o figury? Tu tak samo. Jeżeli jest prawdą, że pytanie zadać w sposób właściwy znaczy to już je do połowy rozwiązać, to tembardziej prawdą będzie, że modela dobrze ustawić jest to już go na pół wyrysować. Reszta zależy już tylko od pewności ręki i oka. Ale kompozycya jest rzeczą łatwej decyzji i oryginalnego pomysłu. Zatem fotograf komponuje. Nie układa wprawdzie plam na płótnie, ale układa przedmioty rzeczywiście. Nie porządkuje linii rytych na płycie, ale porządkuje linie żywych przedmiotów, które ma przed oczyma. Przecież, żeby wymalować »Źródło« nie wystarczyło umieć rysować, jak Ingres; na to było potrzeba umieć komponować jak Ingres. Toż model sam nie przybrał tej pozycyi prostej a wykwintnej lub, jeśli ją przybrał, to tylko przypadkiem, ale ten przypadek trzeba było przygotować i uchwycić. A czyż fotograf nie postępuje tak samo?

Podobieństwo między fotografem i artystą jest tak wielkie, że nawet podobnych rad udzielają swym

modelom i jedni i drudzy. Wiadomo powszechnie, jaki wrodzony wstręt mają portreciści do materyj, które nie dają fałdów i załamań. Pierwsza artystka angielska na polu fotografii pani Cameron opowiada w swych pamiętnikach anegdotę, która świadczy, że i ona miała do tego wstręt. Jej portrety kobiece miały wielkie powodzenie i dlatego zapewne odebrała pewnego razu list następujący: »Miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins oświadcza pani Cameron, że pragnie jej pozować do portretu. Miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins jest właścicielką ekwipażu; wobec czego może zapewnić panią Cameron, że przybędzie w sukni gładkiej, bez żadnego śladu fałdów. Jeśli Miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins będzie zadowolona z portretu, oświadczy pani C., że posiada przyjaciółkę, która również ma ekwipaż a pragnęłaby także mieć portret paninej roboty«.

»Odpowiedziałam Miss Lydyi Luizie Summerhouse Donkins, że Pani Cameron nie jest wprawdzie zawodowym fotografem, żałowałaby jednak bardzo, gdyby nie mogła zrobić Jej portretu; jednakże gdyby to zależało od pani Cameron, wołałaby raczej portretować Ją w sukni fałdzistej«.

Myliłby się, ktoby przypuszczał, że kompozycya we fotografii ogranicza się tylko do portretu, lub do małych scenek rodzajowych w nowoczesnym stylu, widzianych w oświetleniu pracowni. Istnieją przecież fotografie scen historycznych, mitycznych osobistości robionych w pysznym światłocieniu. Wi-

dzi się niekiedy pośród artystycznych fotografii św. Cecylię, doktora Fausta w pracowni, Judytę, która odchyła firankę a z poza firanki pada smuga światła, widzi się zwłoki Chrystusa rozciągnięte na skale. Nie powiemy, żeby to były arcydzieła smaku estetycznego, ale i te rzeczy nie są do pogardzenia. Często podziwiają turyści w pałacu Doria w Rzymie dwa małe obrazki Honthorsta t. zw. »Della Notte«, a przecież one zupełnie nie przewyższają śmiałością pomysłu i realizmem efektów nocnych, które p. M. Puyo osiągnął w swych fotografiach p. t. »Zemsta« i »Lampa kopcząca«.

Pierwszych prób na polu fotografowania skomponowanych scen historycznych dokonano w Anglii. Z jakim entuzjazmem brali się do tej pracy pierwsi eksperymentatorzy, to się widzi dopiero wtedy, gdy człowiek czyta panią Cameron, gdyż ona nam dzieje tych pierwszych prób przekazała: »Zrobiłam sobie pracownię z piwnicy, w której węgle trzymam, i z pewnego rodzaju kurnika oszkłonego, który należał do moich dzieci. Wypuściłam kury na wolność; spodziewam się i wierzę, że ich nikt nie zjadł — a zaznaczyć muszę, że znacznie spadły dochody, jakie pobierali moi synowie ze sprzedaży jaj. Ale cały świat zaczął się życzliwie zajmować mojem nowem zajęciem, od czasu, gdy towarzystwo kur i kurcząt ustąpiło miejsca towarzystwu poetów, proroków, malarzy i pięknych pańien, które kolejno jedno po drugim zamieniały moją budę na przybytek nieśmiertelnych.

»Jeden z naszych najbliższych przyjaciół oddał się z całym poświęceniem na usługi moich pierwszych usiłowań na tem polu. Inny byłby się na jego miejscu obawiał śmieszności, bo o nią nie trudno, kiedy się tak pozuje w najrozmaitszych pozycjach i kostymach, zależnie od czyjejś fantazy; on objawiał w tym kierunku wielkość duszy, którą daje tylko przyjaźń bezinteresowna; był z kolei rzeczy bratem Wawrzyńcem z Julią, pozował jako Prospero z Mirandą, Asverus z królową Esther, trzymał haczyk od węgli zamiast berła w ręku — słowem robił wszystko, czegom tylko chciała.

»W jakiś czas przeniosłam się wraz z aparatem do Little Holland House, żeby zrobić portret wielkiego Carlyla.

»Ileż pozołał mi ktoś z ludzi tego rodzaju, całą duszą starałam się odpowiedzieć modelowi, starałam się nietylko wiernie odtworzyć jego zewnętrzne rysy, ale i jak najwierniej oddać wewnętrzną wielkość jego duszy. Fotografia tak pojęta stawała się prawie personifikacją modlitwy...«

Myliby się, ktoby sądził, że we fotografii nie masz miejsca dla wielkich wolnych pomysłów kompozycyjnych w rodzaju: »*Vision antique*«. Oto gdzieś nad bezludnym wybrzeżem morza zatrzymuje się powóz zamknięty. Wysiada grono dziwnych turystów. Niewiasty w chitonach i peplosach; rzekłybyś, że zstąpiły z fresków z casa Vettii albo ze stiuków w termach Dyoklecjana. Za nimi człowiek jakiś z pudłem i oficer żandarmeryi... Całe towa-

rzystwo kroczy pośród wysokich traw i zatrzymuje się zwolna zbierając kwiaty. Oficer żandarmeryi przyjechał tu po to, żeby sztukę chronić przed niedyskretnym okiem ciekawych lub napaściami brutalów — w obrazie go nie będzie. Tymczasem grono modelek posuwa się naprzód.

Jedna z nich niesie maskę, druga nóż ma w dłoni. Suną zwolna popod konary drzew oliwnych, wzdłuż brzegu, pośród traw nadmorskich. Dziwny widok. Po raz pierwszy od niepamiętnych czasów wyszły peplosy z magazynu rekwizytów teatralnych i szleszczą na wolnem powietrzu. Wody zatoki próbują znowu odbijać szlachetne fałdy powłóczystych szat, na nowo wiatr dobywa ciche tony z podwójnej fletni. Wodna tafla zatoki powie nowym kaneforom, czy z wdziękiem niosą kosze na głowach, a powie im to lepiej, niż umiały mówić stare zwierciadła z pozieleniałego brązu, które dziś chowają po gablotach muzeów.

To nie anachronizm. Fotografowie, wyprowadzając postać ludzką w draperyi na wolne powietrze, odkryli nam na nowo życie starożytnych. Bo w pejzażu zachowało się bez zmiany środowisko, w którym żyli współcześni Tibulla. Fortepian byłby zdumiony, gdyby przy nim usiadł człowiek w himationie; ale, gdy ten sam człowiek chodzi po wybrzeżu, albo pośród drzew w gaju, kostyum jego harmonizuje z liniami przyrody lepiej, niż jakkolwiek inny strój. Otoczenie jakgdyby się uśmiechało do postaci znanych z dawnych lat. Pod cieniem

oliwki tarde crescentis, w kraju, gdzie i dziś panuje ver assiduum, ogląda człowiek bez zdziwienia zabawy i uroczystości widziane gdzieś na starych płaskorzeźbach. Garncarze z Vallauris dziś jeszcze robią kubki i kratery jak za dawnych czasów. W plusku fontann słyhać dziś jeszcze pieśni dawne. Jeszcze rosną pinie; ich szyszkami zdobiono tyrsy; jeszcze pełzają żółwie, z ich skorup robiono kitary; jeszcze szumią trzciny nad wodą; z ich lodyg robiono fletnie. Jak sen przesuwa się przed oczyma współczesnego człowieka widma zamierzchłej przeszłości...

Wykwintny fotograf wyszukał miejsce, czas, twarze, kostiumy: wie jakich ruchów potrzebuje w obrazie, wie, jaką grupę chce zbudować. Powiedział to modelce i w głowie ma już obraz gotowy. Zacznie kopiować rzeczywistość dopiero wtedy, gdy mu ta rzeczywistość odtworzy kompozycję wyśnioną — nie prędzej i nie później. Rozmierzył stosunek wysokości głowy do linii horyzontu, długość cienia rzuconego na trawie, kąt padania promieni zachodzącego słońca, słoneczny blask na łokciu i ramieniu figury, obliczył fałdy, które wiatr wydmie, gdy się podczas ruchu zacznie unosić i płatać zasłona wraz z tuniką rytmem przypominającym Nike z Samothraki. Dwadzieścia razy model przyjmuje pozycję nakazaną i jeszcze nie zadowala artysty. To przecież nie Aryadna! Zdaje się już, że trzeba będzie zaprzestać roboty, gdy w tem nagle model, jakimś mimowolnym ruchem, ucieleśnia ideał. Przez

jakąś sekundę widać przecież Aryadnę, jak się skarży na skałę nadmorskiej. Z chyżością światła fotograf notuje na czulej płycie to, czego chciał, szukał, przygotowywał od szeregu miesięcy a może i lat... Czy potrafi kto powiedzieć, że to nie była kompozytca, że tu nie było czynnego udziału artysty?

»Nie taki to zasadniczy udział«, powiedzą krytycy. »Kończy się na wyborze pejzażu i pewnego rodzaju ugrupowaniu figur; coś niby urządzenie żywego obrazu«. Gdyby nawet i tyle tylko, czyż tego nie dość? Zabawne jest to lekceważenie w ustach krytyków artystycznych, którzy zazwyczaj, oceniając obrazy i rzeźby, zwracają uwagę wyłącznie tylko na wybór pejzażu i rozmieszczenie figur a słowa nie umieją powiedzieć o technice! Proszę przejrzeć sprawozdania z Salonu i policzyć w nich strony poświęcone anatomii, myologii, perspektywie, prawidłowości oświetlenia, rodzajom mieszanin barwnych, podmalowaniu i porównać z tem dziesięć razy liczniejsze kartki poświęcone rozmieszczeniu treści przedstawionej, a każdy potrafi sam ocenić, czy ma rację krytyk, jeżeli w teorii tak lekceważy ten jedyny czynnik, którym się sam w praktyce interesuje, gdy chodzi o ocenę jakiegoś dzieła sztuki.

§. 2. DRUGI MOMENT ZALEŻNY OD ARTYSTY.

Jest i drugi moment zależny w wysokim stopniu od artysty i to już w samem wykonaniu dzieła. To

wywoływanie płyty. W naturze musiał artysta wyszukać i oznaczyć odpowiednią porę i właściwy efekt; na kliszy musi wyszukać i oznaczyć pewną gamę, pewien ton zasadniczy, wedle którego będą się stopniowały wszystkie wartości tonów. Każdy wie, jak się wywołuje płyty fotograficzne: zanurza się je w pewien płyn i tu występuje zwolna obraz, który płyta zawierała tylko in potentia. Zależnie od składu tego płynu, a można go zmieniać podczas wywoływania, uzyskuje się obraz mniej lub więcej twardy, obraz w którym światła i cienie kontrastują mniej lub więcej. Fotograf może ten kontrast stopniować i w ten sposób modyfikuje do pewnego stopnia efekt spotkany w naturze. Co więcej, fotograf może, choć to już rzecz trudniejsza, wydobyć jedną część obrazu wyraźniej, niż inną, np. niebo wywołać silniej niż ziemię i w ten sposób nadać pewnej części obrazu potrzebną siłę i ton. Na tem, ostatecznie, kończy się rola artysty wobec płyty. Retuszować jej artysta nie będzie. Jednakże rola jego nie kończy się z chwilą, gdy płyta zostanie wywołaną. W tej chwili kończył pracę zawodowy fotograf; szedł sobie umyć ręce a kopie robili czeladnicy w razie potrzeby. Artysta robi inaczej. Ogląda płytę z uwagą, ale uważa ją tylko za szkic, który mu aparat wykonał pod jego kierunkiem. Jego rzeczą jest dopiero teraz zrobić obraz z tego szkicu. Zawodowy fotograf uważa, że zrobił wszystko, co do niego należało

z chwilą, gdy płytę wywołał — artysta uważa, że jego praca dopiero teraz się zaczyna.

§. 3. TRZECI MOMENT ZALEŻNY OD ARTYSTY.

Uczucie, osobiste upodobanie artysty najwięcej wpływa na jakość kopii. Kliszę robi przedewszystkiem maszyna; dopiero kopia, tak samo, jak styl, jest odzwierciedleniem człowieka. Do tego stopnia, że niekiedy, patrząc na kopię pełną subtelnych przejść i modelacyi niepodobna uwierzyć, że ją uzyskano z płyty tak twardej i monotonnej. Istnieją dwie fotografie, z których jedna nosi nazwę »Studjum« a druga »Poranek srebrzysty«. Są to dwa widoki przedstawiające wodę, trzciny, kawałek gaju i chmury. Człowiek je ogląda, uważa, że druga jest bez porównania piękniejsza od pierwszej i odchodzi. Kiedy ci powiedzą, że to dzieła jednego i tego samego autora p. J. H. Geara, stajesz zdumiony. Co więcej, przedstawiają jeden i ten sam widok — czy być może? Co więcej: jest to jedna i ta sama płyta! Rzeczywiście — jednakże powiększenie, zmiana papieru, inna oprawa, zmiana stosunku między tonami — stwarzają zupełnie inne zdjęcie. Jest to jedna i ta sama kanwa, ale zupełnie inny haft; to tylko słowa takie same, ale zupełnie inna melodia. Co wpłynęło na tę zmianę? Kwas jakiś? — Nie kwas, tylko uczucie. — Jakieś nowe ciało? — Nie ciało, tylko dusza...

Jedyny materialny postęp techniki w tym kie-

runku polega na użyciu papierów do kopiowania. Wiadomo, że istnieją trzy rodzaje papierów do wywoływania kopii fotograficznych. Naprzód, papiery białe, jak papier białkowy, który sam czernieje pod wpływem światła i człowiek nie może w żaden sposób oddziaływać na ten proces, chyba, że go przerwie prędzej lub później. — Następnie papiery bromowe, które się tylko rozpoczyna wywoływać delikatnie w pewnej kąpeli a następnie wywołuje się silniej cały obraz z pomocą pędzla zanurzonego w płynie wywołującym. — Wkońcu papier węglowy, napuszczony roztworem gumy w dwuchromianie potasu, zabarwiony sepją lub paloną sieną. Światło przecedzone przez bardzo przezroczyste miejsca płyty przytwierdza silnie warstwę farby do papieru; z miejsc, które mają być jasne, zbiera się farbę z pomocą pędzla umaczanego w wodzie. Oczywiście, że można na kopii zostawić więcej lub mniej farby, wymywając ją pędzlem mniej lub więcej silnie. Ten ostatni sposób wywoływania kopii odbywa się bardzo powoli; obraz wychodzi wprost z pod ręki artysty, zależnie od jego woli i uznania a nie powstaje pod wpływem ślepych czynników mechanicznych.

Zaraz widać o ile większą jest przy tej nowożytnej technice rola artysty. Fotograf był dawniej bardzo mizerną figurą, która musiała wykonywać szereg marnych, poniżających robót. Od chwili, gdy płytę zanurzył do kąpeli nie oddziaływał już więcej na wygląd dzieła. Schylony nad miseczkami

kołysał płyny trujące i wyczekiwał bezbronny, bezsilny, beczynny, kiedy zabójcze kwasy przestaną działać. Było w tem coś komicznego i coś uroczego zarazem. Robił to człowiek na osobności, niby zbrodniarz i krył się z tem, jak zdrajca, po najciemniejszych zakątach. Czerwona latarnia rzucała nikłe smugi światła, niby plamy krwi. Człowiek się kręcił między głębokimi tackami i miseczkami, jak chirurg po sali operacyjnej; ustawiał szeregi flaszeczek białych, szarych, błękitnych, zielonych, różowych, tak, żeś nie wiedział, czy jesteś u fryzjera, czy też w aptece. Nie wolno było przeniknąć wzrokiem strasznej tajemnicy, która się w miseczce dokonywała. Tam występowały tymczasem bez udziału człowieka zarysy czoła, policzków, łąk, wody, owadów, łodyg i kwiatów.

Dzisiaj okna są na pół otwarte. Kopii już dziś nie trzeba moczyć w złotej lub srebrnej kąpeli. Dziś się ją umieszcza na podstawionej płytce niby akwarelę. Ze ściśniętej gąbki padają na nią brylantowe krople czystej wody. Pod tym deszczem, rozumnie kierowanym, rodzą się, rosną i rozjaśniają się rysy fotografowanej twarzy. Oto nagie ramię, oto falista linia szyi, oto rozpuszczone włosy, oto linia brwi sklepiona, oto zarys policzka wypukłego, mimo że się miękko gubi w światłocieniu. I tak, jak dziecko, kiedy się budzi, tak obraz powoli, leniwo otwiera najpierw usta, potem oczy... Cienie stają się coraz bardziej subtelne, zaczynają mówić w półśmiechu; powiedzą wszystko, skoro

się zatrzyma ręka artysty. On musi pamiętać słuszne słowa p. Juliusza Bretona, że w dziedzinie sztuki »nie wolno mówić wszystkiego«. Ileż poezyi mieszka w rzeczach niedopowiedzianych. Cały, szczególniejszy wdzięk obrazu na tem polega, że ci malowana figura nigdy nie zepsuje słowem tego wrażenia, któreś od niej zrazu odebrał, a jakże inaczej bywa, gdy rozmawiasz z piękną osobą żywą. Malowana nigdy ust nie otworzy; to też się człowiekowi zawsze zdaje, że promieniom piękna, które od niej biją, odpowiadają równie wielkie blaski wewnętrzne.

Artysta wychodzi z pracowni. Na kopię pada silne światło dzienne i oto zaraz widać, ile w nią człowiek włożył z własnej duszy. To nie jest dziecko przypadku i materyi. Duch ją wytwarzał przedewszystkiem a nie materya; wola ją kształtowała przedewszystkiem a nie przypadek. Powstała dzięki współdziałaniu rozumu i serca i dlatego też może nosić ślady błędów i szaleństw, ale też może mieć rysy prawdy i ukochania. A jeżeli taka fotografia będzie piękna, jakże ją mamy nazywać? Powiemy może, że ta praca nie jest dziełem sztuki, dlatego, że ją słownik nazywa fotografią, zamiast ją zaliczać do litografij albo do rysunków robionych węglem lub sangwiną, czy może dlatego, że artysta robiąc ją nie trzymał w palcach kawałka zwęglonego drewna, tylko wziął, w pewien sposób, promień słońca do ręki?

ROZDZIAŁ III.

Nowe dzieła i nowe idee.

Obrazy tego rodzaju powstają z pomocą aparatu fotograficznego, ale tak samo nie przypominają bromku srebrowego i żelatyny, jak akwaforta nie przypomina kwasu, sepia mięczaków a rysunek węglowy konaru drzewa z rodziny celastraceów...

Istnieje jeden szczególny pejzaż holenderski p. Roberta Demachy. Kiedy go człowiek ogląda, nie w głowie mu miasto, które tak artystę natchnęło, nie w głowie aparat, którym się autor przy pracy posługiwał. Nazywa się to dzieło »Martwe Wody«. Dwa szeregi staroświeckich domów stoją tuż nad samym kanałem. Stare mury odbijają się w wodzie smutnej, jak gdyby od wieków powstawała z łez wszystkich pokoleń, które tam żyły. Okna pozamykane i puste, jak oczy, które już nie widzą. Schody prowadzą prosto w głąb cichej przepaści, niby dogodna droga dla samobójców. Czarne, ostre

odbicia koleców szczytowych na dachach przeszywają wodę gładką jak tafla a spokojną jak trup.

Oto, naprawdę »Martwa Woda«! Woda, której żadna pochyłość nie wabi i żaden stok nie strąca! Woda jałowa, jak ten ceglany pył, który jej dno zalega! Woda ujęta w stały kształt kamiennymi cembrykami kanału, niby tafla dużego zwierciadła; woda, która się nie rozperli w szemrzący pył fontanny, ani nie pęknie w tysiąc nitek i promieni skaczących z kaskady w kaskadę! Woda niema, która nie śpiewa, nie płacze i nie szemrze tak, jak umieją grać wody fontann, sadzawek i potoków. Woda, która nie ma własnych kształtów; powtarza tylko zarysy i barwy domów pochyłonych nad głębią, powtarza je łamanym językiem odbicia; nie porywa i nie unosi twoich tęsknot gdzieś ku lepszemu brzegom, tylko ci bezlitośnie odtwarza własny twój obraz, obraz fałdów twojego czoła, obraz twoich cieni, twoich smutków. Podwoić je ta woda potrafi — rozproszyć ich nie umie!

I na odwrót, żaden okrzyk radości nie ma tyle życia, co małe studium p. Craig-Annana pod tytułem »Biali bracia«. Dwóch mnichów kroczy w słońcu ruchem żywym i zdecydowanym. Wspólny muszą mieć cel, jednakie myśli, jednakie kapelusze na głowach i cienie od nich na twarzach; jeden i ten sam powiew wiatru igra habitami, idą jednym krokiem i jednym rytmem do kościoła, do szkoły, czy też do refektarza. Żaden szczegół nie rozprasza uwagi; w postaciach mnichów od stóp do głów

czuć tylko linię żwawego ruchu, pośpiechu, widać gorący, brutalny efekt światła i pewne skupienie woli.

Niektóre z tych dzieł przypominają do złudzenia rysunki znanych mistrzów. Istnieje jeden »Efekt wieczorny« p. Bremarda, który silnie przypomina J. F. Milleta. Czarne i białe plamy wyglądają w nim na powtórzenie plam barwnych. »Sombre clarté« p. Wilmsa uderzająco przypomina Turnera, »Cichy wieczór« p. Colarda wygląda zupełnie jak Corot. Kto widział, jak angielski malarz Albert Moore drapuje postaci kobiece, zauważy silne podobieństwo między niemi a zdjęciami p. Ireneusza Le Bègue. Więcej jest takich, którzy podziwiają w Luwrze subtelny, niezdecydowany, powiewny i nadzwyczaj wdzięczny »Portret panienci« Flandrina. To samo znajdują w »Półprofilu« p. Brémarda. W wielu dziełach trudno jest odkryć istotne znamiona fotografii. »Młoda Holenderka« p. Alfreda Maskella i »Komunia« p. Roberta Demachy to arcydzieła interpretacji technicznej a zarazem uderzającej prawdy. Niktby nie śmiał przeczyć, gdyby mu powiedziano, że to są rysunki węglowe. Proszę przeglądnąć dzieło p. t. »Esthetique de la photographie« ogłoszone przez klub fotografów w Paryżu, proszę się przyjrzeć tym nadzwyczajnym zdjęciom, z których jedno wygląda zupełnie jak sangwina, drugie ładując przypomina tusz chiński i powiedzieć potem, czy te rzeczy nie wyglądają na reprodukcje z obrazów i to znakomitych obrazów!

Jeśli te fotografie nowoczesne robią na wszystkich wrażenie takie same, jak rysunki sangwiną lub węglem, jeśli do ich wykonania potrzeba smaku i biegłości w palcach, potrzeba trzykrotnych, osobistych zabiegów artysty, dlaczegoż więc nie mielibyśmy ich nazywać dziełami sztuki? Co do mnie przynajmniej, bardzo żałuję, ale mi to nie jest dość jasne...

Pewnie, że te zabiegi, ten osobisty wpływ na przebieg pracy nie jest ani tak długi, ani tak stanowczy, jak wówczas, gdy artysta musi ręką rysować wszystkie kontury i cienie swej pracy od jednego brzegu płótna lub papieru do drugiego. We fotografii całą jedną część pracy wykonuje aparat a upraszcza ją proceder techniczny. Ale odkądże to wolno oceniać wartość artystyczną jakiejś pracy zależnie od trudności techniki. Więc wolnoby było twierdzić, że tuszowa technika jest mniej artystyczną od węglowej, dlatego że pędzel umaczany w tuszu znacznie szybciej zakłada ton nieba lub ziemi, aniżeli węgiel? A czy z tego, że węgiel rozarty wiszerem sto razy łatwiej i prędzej pozwala kłaść i zlewać tony na niebie, rzucać cienie i szeroko traktować masy drzew, aniżeli twarda i sucha technika ołówkowa, wynika, że piękny rysunek węglowy jest niższem dziełem sztuki, aniżeli papier zasiany warstwami ołówkowych kreseczek, które się mają zlać w powierzchnię nieba i usiłują powtórzyć każdy listek na drzewie? Co za nieprawdopodobne wnioski wynikałyby z takich

założeń! Co więcej, to dlatego, że rysownik, jak np. p. Bertin, znacznie łatwiej uzyskuje efekt, jeśli weźmie papier tonowy, niż ten, który godzinami zakłada biały papier siateczką ołówkowych kresek, wynikałoby, że jeden z nich jest mniej artystą, niż drugi? Tonowy papier, węgiel, wiszer, służą tylko do uproszczenia techniki artystycznej, a obiektyw robi to samo, tylko w stopniu znacznie silniejszym. I to jest wszystko!

Prawdę powiedziawszy, fotograf nie jest w zupełności panem materyału. Może tylko oddziaływać na linie i tony; nie może ich stwarzać do woli. Musi się liczyć z działaniem odczynników chemicznych, które odgrywają zasadniczą rolę w wywoływaniu płyty i występowaniu obrazu na kopii. Ale, czyż kwas nie odgrywa równie wielkiej roli przy powstawaniu akwaforty? Czy tu także niema współdziałania czynników chemicznych i nieświadomych? Czy sztycharz, akwafortcista wie dokładnie naprzód, co też mu płyta odbije, kiedy z niej zejdzie kwas? Posłuchajmy raczej, co mówi o tem p. Bracquemond: »Podczas gdy sztycharz ryje kreski w płycie metalowej z pomocą igły lub kwasu... nigdy nie wie, jak głęboko poszedł, to też nie zdaje sobie sprawy z wartości tonowej rytych kresek, jak długo nie uzyska próbnego odbicia na papierze«. Proszę spojrzeć na portret sztycharza w Luxemburgu z dużą kartą w ręku, robiony przez p. Matheya. Jak on spogląda niespokojnie, uważnie, badawczo na mokrą jeszcze kartę, którą trzyma

w rękę. Rękawy zakasał a gdzieś na stoliku prasy zapomniał cygaro dawno zagasłe!... Zdaje się, że jest zadowolony, ale się bał przecież! Bo przy tej pracy zdarzają się często nieprzewidziane wypadki, podobnie jak w akwareli, mimo że o tem akwareliści nie lubią mówić. A przecież, mimo to, że sobie sztycharz pomaga kwasem a akwarelista nie może z góry dokładnie przewidzieć, jaki efekt wywoła przypadkowa plama wodna, tak korzystna i tak smaczna niekiedy — mimo to, nic nie przeszkadza nazywać ich artystami!

Jednakże powie ktoś może: Dzieło sztuki jest zawsze jedynym, jednostkowym tylko dokumentem myśli i uczuć artysty. Z chwilą, gdy się da reprodukować w nieskończoność, jak kopie uzyskane z jednej i tej samej płyty, przestaje być dziełem sztuki a staje się wytworem przemysłu. Jednakże, ktoby myślał, że kopie artystyczne można w nieskończoność otrzymywać z jednej i tej samej płyty, myliłby się grubo co do faktów. W rzeczywistości każda kopia, którą artysta uzyskuje procesem węglowym, jest dziełem jedynym w swoim rodzaju. Artysta psuje wiele próbných kopii, a gdy wreszcie uzyska taką, jakiej chciał, rzadko kiedy robi drugą. A jeśli nawet zacznie drugą, uzyska z pewnością coś innego, niż poprzednio. Będzie to replikat, jeśli kto chce używać tego określenia, nigdy jednak duplikat. Jeśli akwaforta może być egzemplarzem oryginalnym, to tem bardziej jest nim fotografia p. Demachy.

I nie trzeba myśleć, że tacy artyści fotografowie muszą odtwarzać zupełnie jednakie zdjęcia, jeśli stoją wobec jednego i tego samego kawałka przyrody, bo ich do tego rzekomo zmusza aparat. Nie — na pracach ich są tak wyraźnie zaznaczone indywidualne znamiona twórców, że, po większej części, widz poznaje autora nie patrząc na podpis, a jeśli się kilka razy było na ich wystawach, niepodobna pomieniać fotografii p. Demachy i zdjęć p. Puyo, pejzażów p. Montenarda z widokami p. Harpiguies, albo nimfę p. Bougeureau przypisać Burne-Jonesowi.

To znamie indywidualne — najwięcej razi zawodowych fotografów, tego nie mogą darować fotografom amatorom. »To nie jest fotografia w ścisłym znaczeniu — powiadają z wyrazem pogardy — tu są retusze!« Jednakże, choćby nawet ten zarzut był zasłużony, nie powinien zupełnie oddziaływać na sąd o rzeczy z punktu widzenia czysto estetycznego. Chodzi przecież tylko o to, czy dana rzecz robi wrażenie estetyczne. Co mnie to obchodzi, jakimi środkami wywołane? Nikt z nas nie znosi gwaszu w akwareli, ale tylko dlatego, że gwasz, gdzie tylko padnie, tam jakoś ciężko wygląda i wkońcu, jest mniej artystyczny od akwareli czystej. Jeżeli nam jednak ktoś kiedyś pokaże gwasz lżejszy od akwareli, będziemy się zachwycali bez wahania i nikt z nas nie będzie robił artyście wyrzutów o używanie białej farby. Podobnie ma się rzecz z tym zupełnie usprawiedliwionym wstrętem

do »retuszów«, który nieraz mają amatorowie. Uważają zupełnie słusznie, że ślady retuszu wyglądają na kopii ciężko, robią wrażenie zbyt grubych platów farby, szczególnie na przejściach z jednego tonu do drugiego, odróżniają się zbyt silnie od wszystkich innych tonów lekkich i w ten sposób rozbijają jednolitość wyglądu fotografii. Jeśli się jednak zdarzy, że retusz nie wygląda ciężko, nie wyłamuje się z całości, ale i owszem harmonizuje z nią doskonale, tak że wcale nie zwraca uwagi — wówczas niema powodu do wstrętu i retusz jest zupełnie na miejscu.

W rzeczywistości, w nowoczesnych fotografiach niema »retuszu«, jeśli ktoś przez to słowo rozumie malowanie na szkle płyty fotograficznej lub rysowanie ołówkiem na jej żelatynowej warstwie; ten proces uprawiali bardzo gorliwie fotografowie zawodowi i temu zawdzięczamy te martwe, ciężkie, białe plamy, te karnacye pergaminowate, które tłum zwykły podziwiać za tyłu wystawami na bulwarach. Nowoczesny fotograf opracowuje kopię a nie płytę. I ta praca niema zupełnie grubych właściwości retuszu. Daje efekty tak samo harmonijne i jednolite w wyglądzie, jak akwarela, tusz albo sepia i podobnie, jak tym technikom nie można zarzucać retuszu, bo ostatecznie wszystko to są właściwie retusze, tak samo nie powinno się tego zarzutu robić nowoczesnej technice fotograficznej.

Jednakże, powie ktoś jeszcze, że, jeśli fotografia

jest tak bardzo podobna do tylu innych technik artystycznych — to nie ma racyi bytu, bo pocóż wprowadzać jeszcze jedną, nową technikę, kiedy ich już jest tyle?

Możnaby, ostatecznie, tak mówić, gdyby fotografia nie miała pewnych zalet, których żadna inna sztuka nie posiada. Naprzód, fotografia rysuje znakomicie, jeśli tylko jej wykonawca ma dość dobrego smaku i umie układać odpowiednie pozy. Obiektyw jest nadzwyczaj wiernym instrumentem i to nawet bywa przeszkodą, jeśli model siedzi zbyt blisko przy aparacie, jeśli jest oświetlony zbyt jednostajnym światłem, albo się gubi w chaosie szczegółów i drobiazgów. Jednakże wierność staje się wielką zaletą obiektywu, kiedy się ma ograniczone pole widzenia a efekt szeroki, linie długie, miękkie i spokojne. Istnieje jedna fotografa p. Puyo, przedstawiająca Penelopę schyloną nad tkaniną. Sploty włosów, linia karku, ramion i grzbietu jest tak zdecydowana i pewna, jak gdyby wyszła z pod ołówka Ingres. Niektóre akty fotografowane na wolnem powietrzu na Sycylii na tle płaskorzeźb przedstawiających bogów i bohaterów stają rytmem tak doskonałym, że niewiadomo czyja sylweta piękniejsza: tego bohatera z rzeźby, czy tego pasterza, który w dwa tysiące lat po nim przyszedł się na opuszczonym sarkofagu a sztuka ich obu złączyła.

Następnie, fotografia może być przemodelowana nadzwyczaj subtelnie, miękko i pieściwie. Jedynie

tylko wiszer potrafi w przybliżeniu dać coś podobnego. Wcale tu nie chodzi o to, żeby odmawiać wyższości akwafortcie z jej nerwowym charakterem albo stalorytowi z jego przedelikaconą subtelnością; są jednak pewne nieuchwytne przejścia z światła do cienia, które na nachylonych powierzchniach figur, na wielościennych bryłach ciała wywołują pewne cienie dolce i sfumose, jak mówił Leonardo, cienie lekkie i rozwiewne niby technienia dziecięce, jak powiada Ruskin — i na tem polu fotografii nic nie dorówna. Jeżeli chodzi o oddanie w czarnej i białej barwie tego wszystkiego, co się w naturze zbliża do figur Leonarda da Vinci, żadna inna technika nie może z fotografią iść w zawody. Tam, gdzie rylec, lub ołówek daje moc drobnych kresek różnego rodzaju, które się w rezultacie muszą rozlatywać i dawać efekt szorstki, fotografia wiąże tony w całość o jednolitym wyglądzie, mimo nieskończonej skali stopniowań; jej technika wygładza nierówności skóry nadając im równocześnie właściwą siłę tonu — zupełnie jak w naturze. Przedewszystkiem dlatego, że nie może dawać akcentów t. zn. nie może nagle urywać rozjaśniającej się plamy, przewyższa fotografia ołówek wtedy, gdy chodzi o przejścia jednostajne od partyi poważnych do miękkich i jasnych, od nocy do dnia.

Ten rys ma ogromne znaczenie ideograficzne. Wywołuje się przecież wyobrażenie jakiegokolwiek przedmiotu dając jego sylwetę, jego granice przestrzenne: nie pokazuje się zaraz jego istoty. Skoro

tylko rysownik usiłuje wypełnić ograniczoną przestrzeń, określoną sylwetę, zaraz odczuwa niedoskonałość swoich środków. To jest przecież tylko żart Ingres'a, że »nawet dym należy oddawać linią«. W rzeczywistości dymu nie można odtworzyć inaczej, jak tylko t o n e m. A każdy cień ma w sobie zawsze coś mniej lub więcej z dymu. Przecież figurę można cieniować nie tylko linią; otóż zarówno w subtelnem stopniowaniu tonu, jak też w niepokalanym biegu konturu objawia się niezaprzeczona wyższość fotografii.

Wkońcu, fotografia potrafi lepiej, niż wszystkie ołówki w świecie, chwycić pewne efekty cenne a jednak nieuchwytne, bądźto dlatego, że zbyt krótko trwają, bądź też dlatego, że ich bywa zbyt wiele naraz: obłok sunący po niebie, trzodę owiec idącą po polu, sforę psów rozżartych rzucającą się na dzika, morski bałwan spiętrzony na rafie nadbrzeżnej, albo szeregi fal pełzające ciężko ku brzegom, marszczone smugi prądów na powierzchni morza i misterną siatkę niezliczonych śladów, które każdy przypływ zostawia na piasku... A rozliczne połyski skrzydeł kołujących gołębi a dolki na policzku niewieścim, które przelotny śmiech wywołuje, a nagły skurecz mięśni niespodzianie zaskoczonego człowieka a tłum ludzi skłębiony w ścisiku — słowem to wszystko, co się gwałtownie porusza, chwieje, pada, płonie, lśni, kurczy lub uśmiecha pod wpływem rozkoszy, gniewu, burzy, płomienia, wiatru, albo siły ciężkości!...

Jak często żałuje rysownik, że nie mógł schwy-
cić przelotnego gestu, jakiegoś chwilowego ugru-
powania figur, jakiegoś niezwykłego efektu światła!
Więc dobrą jest rzeczą brać niekiedy aparat do
ręki, zamiast ołówka lub pędzla do akwareli. Ob-
iektyw nie jest wprawdzie tak podatnem narzę-
dziem, pod pewnymi względami, jak pędzel, ale pod
innymi znowu jest bardziej subtelny a zawsze bez
porównania szybszy. Nie potrafi wprawdzie zastą-
pić innych środków artystycznych, ale jego też inne
zastąpić nie potrafią.

ROZDZIAŁ IV.

Niewłaściwe pretensje fotografii.

Wypada się teraz zapytać, dokąd właściwie
zmierza ten ruch na polu fotografii i czy zagraża,
czy też sprzyja rozwojowi idealizmu w sztuce.
Żeby tę kwestyę rozwikłać i zdać sobie sprawę
z rozwojowego znaczenia tego ruchu, potrzeba so-
bie przypomnieć stadyum, które go bezpośrednio
poprzedziło.

Parę lat temu, przyszedli do artystów uczeni fo-
tografowie, zbrojni pokaźną ilością dokumentów
i zaczęli ich nauczać swego rzemiosła. Do pod-
chwytowania natury powynachodzili przyrządy bar-
dzo misterne i szybko działające. Wirujące tarcze
opatrzone mnóstwem okienek na obwodzie, które
robiły setki kolejnych zdjęć z człowieka, zanim
zdołał odetchnąć głęboko; pudełka, do których za-
mykali osy a, pozłociwszy im końce skrzydeł, re-
jestrowali linie, które owad opisywał w locie; re-
wolwery i lufy do obiektywów, którymi celowali

do ptaków — a byliby celowali nawet do aniołów! — nie, żeby te niewinne istoty uśmiercać, ale, żeby się dowiedzieć, jakie też nieestetyczne pozy-
 eye przybierają, latając po powietrzu; żeby ich wyobrażeniom zabrać coś więcej, niż życie; żeby im zabrać: piękno! Zamiast torby myśliwskiej nosił taki osobliwy myśliwiec pudło z płytami do zmiany przewieszzone na temblaku przez ramię. — Już się pewnemu lekarzowi zaczęło zdawać, że zdejmuje objawy różnych uczuć ludzkich; drażnił bowiem prądem elektrycznym znieczuloną twarz jakiegoś biedaka w szpitalu i fotografował jej gwałtowne skurcze. Na tej podstawie dowodził, że Laokoon w Watykanie nie wykonuje wszystkich skurczów mięśniowych, jakie powinny wyrażać boleść. Nasi chronofotografowie wykazali też, że u największych mistrzów konie nigdy nie galopują prawidłowo a ludzie nie biegną, jak należy, kobiety nie tańczą wedle wszelkich praw i gdyby tylko byli dalej prowadzili badania, byłoby się z pewnością pokazało, że o lataniu pojęcia nie miał, ani gołąb wracający do Arki, ani Duch św. nad głową Boga Ojca, ani św. Michał, ani serafini i cherubinowie, których widzimy na starych malowidłach. Sztuka nie miała wogóle pojęcia o ruchu: dopiero nauka miała ją o tem pouczyć.

Niektórzy artyści poddali się tej sugestyi i oto wszystko się zatrzymało w ich pracach. Konie przyjęły pozy zgoła martwe i nieco komiczne, ludzie tkwili na jednej nodze, ptaki robiły wrażenie o-

wianych figurek. Od dawna nie widziano w obrazie i w rzeźbie rzeczy tak fałszywych, jak te wykwyty prawdy naukowej i fotograficznej. Jednych wprawiały te rzeczy w zdumienie, drudzy się oburzali; zaczęły się długie spory i roztrząsania. Wkońcu wyłoniło się rozwiązanie dość proste a mianowicie: nauka i sztuka są to rzeczy zgoła różne i jak są pewne prawdy dla rozumu, tak znowu są zupełnie inne prawdy dla oka; w sztuce chodzi tylko o to, co dla oka jest prawdziwe a nie o to, co jest prawdziwe dla rozumu. Mówił to Fromentin i wielu innych, a jednak zdaje się, że są takie prawdy oczywiste, które przecież potrzeba dopiero odkrywać i są takie bramy otwarte, które trzeba dopiero wybijać.

Wkońcu, w obecnym wypadku, prawda naukowa jest prawdą szczegółów; prawda artystyczna jest prawdą całości. Kiedy nam chronofotograf pokaże kopię przedstawiającą jakiś jeden z tysiąca momentów ruchu, odpowiemy mu: »To nie jest ruch — to jest część ruchu! Oczywiście, w całym ruchu jest i ten składnik, który pan tu odkryłeś, ale jest w nim, oprócz tego, sto innych składników. Każdy z nich trwa znikająco drobną chwilkę a dopiero wypadkowa z nich wszystkich stanowi to, co nazywamy całym ruchem. Moje oczy widzą tylko całość; pański aparat chwytą tylko poszczególne części. Któż teraz ma rację: aparat, czy oko i kto potrafi dowieść, że moje oko jest w błędzie a nie pański aparat? Któż dowie-

dzie, że prawda całości nic nie znaczy i że nie masz wartości estetycznej wyższej nad prawdę szczegółów? Jeśli ktoś twierdzi, że, widząc w pewnym ruchu wypadkową wszystkich pozycji składowych, widzimy złe, to tak, jakby mówił, że złe słyszy ten, kto w dźwiękach orkiestry lub chóru chwytą tylko całość, chwytą ogół wszystkich tonów składowych. Przecież kompozytor chciał, żeby ludzie słyszeli jego ustęp jako całość; czemużby natura nie miała chcieć, żebyśmy widzieli ruchy jako całości? Cobyśmy powiedzieli o uczonym, któryby przyszedł na operę i podczas gdybyśmy słuchali chóru, onby nam zaczął rzecz wyjaśniać: »Oto, proszę państwa, mam przyrząd bardzo drogi, który państwu pozwoli słyszeć już nie całość tej muzyki, ale każdy głos i każdy instrument z osobna, jeden po drugim. Proszę słuchać: teraz jeden głos mówi: ah! ah! ah! a teraz drugi znowu: oh! oh! oh! a teraz inny ciągnie... Teraz dopiero poznajecie państwo ten chór na prawdę. Przedtem mieliście o nim tylko mgliste i fałszywe wyobrażenie. Temu już winna gruba budowa waszego ucha, że się wam tony zlewają w pewną całość, którą nieuk nazywa harmonią. Proszę rozebrać tę całość na składniki a dopiero wtedy każdy zrozumie cały sens tej opery...«

Tak samo ma się rzecz z ruchem. Oko obiektywu w momentalnym aparacie działa podobnie, jak ucho, któreby umiało chwytąć tylko poszczególne tony z całej orkiestry. Ono widzi doskonale

jedną z kolejnych pozycji, które się razem składają na całość ruchu, ale nie widzi ruchu całego i dokonywa rzeczy nieprawdopodobnej, bo chwytając ruch daje rzeczy kompletnie martwe. Momentalne zdjęcie daje nam koła wozu jadącego ulicą. Ludzkie oko patrząc na koło poznaje z łatwością, czy się koło obraca, czy nie. Momentalna fotografia nic o tem nie wie. Czy wóz ciągną konie dobrym kłusem, czy też wóz stoi nieruchomo w remizie, momentalny aparat odbije nam go zawsze zupełnie jednakowo. Mimo że obiektyw działa szybko, szybciej nawet niż się koło porusza, przecież koło wydaje mu się zawsze nieruchome. Dla niego nie istnieją te zalania drżących linii sprych, na które oko zaraz zwraca uwagę. On umie tylko liczyć sprychy w kole ale zapomina, że się koło obraca. Spostrzega dokładnie jedną prawdę, ale istnieje, prócz tej, druga prawda, której aparat całkiem nie spostrzega a tylko o tę drugą prawdę chodzi w sztuce.

Jeśli jedziemy koleją obok innego pociągu, który się w tę samą stronę porusza znacznie wolniej od naszego, wówczas ten drugi pociąg wydaje się nam zupełnie nieruchomym. I tak każdemu, co się porusza szybko, wydają się nieruchomymi przedmioty poruszające się z mniejszą chyżością. W świecie otaczającym, zarówno jak i w życiu, spotykamy wiele przedmiotów, które nazywamy martwymi, bo ruchy ich i zmiany są tak powolne, że ich nie możemy spostrzedz w prędkim biegu naszego ży-

cia. Z tego nie wynika, żeby się nie poruszały wcale; to tylko znaczy, że ruchy ich uchodzą naszej uwagi. Otóż, skoro oko obiektywu jest otwarte zaledwie przez jedną pięciotysięczną część sekundy — jasną jest rzeczą, że nie uchwyci ruchu konia, bo on trwa zaledwie jedną czwartą część sekundy. I dlatego też aparat robi z ruchu martwą, bo sam chodzi znacznie prędzej niż najszybszy koń.

I nie tylko w tym jednym wypadku obiektyw widzi inaczej niż nasze oko. Raz widzi bystrzej niż oko, raz mniej bystro. Czasem daje więcej szczegółów a czasem je zalewa i zatracą. Odkrywa plamy wysypki na pozornie zdrowej twarzy, zanim je lekarz spostrzeże a popełnia grube błędy w charakterystyce materii. P. Puyo powiada: »Jego analiza pozornie nieubłagana okazuje się powierzchowną i poprzestaje na pozorach; co więcej, aparat podnosi jeszcze te pozory: olśniewa go fałszywy blask czeskiego szkła lub podrabiane polyski satyny i welwetu«. Płyta fotograficzna jest niezrównana, gdy chodzi o określenie fałdów na skrzydle osy, lub na szczęce pławikonika a okazuje się nieudolną w porównaniu z okiem, gdy chodzi o oddanie tonu powietrza, w którym lata ów owad, lub morza, w którym pływa ta ryba. A wszystko to dlatego, że płyta fotograficzna jest, jak powiada Janssen: »Siatkówką uczonego« a nie jest siatkówką artysty.

ROZDZIAŁ V.

Powrót idealizmu.

Rozumieją to dzisiejsi fotografowie. P. Puyo n. p. oświadcza, że na punkcie dokładnego przystosowania przyrządu do odległości »oko posiada bez porównania wyższą zdolność do akomodacji niż obiektyw«. Nowatorowie zarzucają pretensje chronofotografów. Nie chcą, żeby maszyna nauczała oko. Wyniki uzyskane aparatem kontrolują z pomocą oka i odrzucają to, czego oko nie zatwierdzi. Nie myślą już reformować praw estetyki: owszem, usiłują zostawać z niemi w zgodzie. P. Alfred Maskell, przywódca nowej szkoły w Anglii, powiada wyraźnie: »Ruch nasz można uważać za dążność do traktowania przedmiotów na wzór innych sztuk graficznych«. A p. Robert Demachy oświadcza, że »nie potrzeba osobnej estetyki dla fotografii a osobnej dla sztychu i rysunku«. P. P. Bergon i Le Bègue dodają: »Zdaniem naszym, studjum estetyki musi bezwarunkowo poprzedzać

wszelką pracę na tem polu. Fotograf powinien komponować tak samo, jak gdyby miał następnie rysować lub malować, zamiast się posługiwać aparatem«. P. Puyo radzi zachowywać z pośród pozycji uzyskanych chronofotografią te tylko, które cechuje pewien estetyczny wygląd«. Widać stąd, jak się rozwinęły poglądy fotografów i w jakim kierunku biegnie prąd obecny.

Oczywiście, ku idealizmowi. Niepodobna o tem wątpić, kiedy się czyta pisma nowatorów a tem mniej, gdy się ogląda ich prace. Wprowadzili myśl i uczucie do procesu, który dawniej był zgoła automatyczny; zrobili sztukę z tego, co do niedawna było tylko przemysłem; doszli do przekonania, że duch powinien rządzić materyą a nie uczyć się od niej prawdy; wynaleźli »fotografię do kierowania«. To przecież wszystko są dążenia o podkładzie idealistycznym. Jednakże nowatorowie poszli jeszcze dalej w tym kierunku. Spostrzegli, że dziełom ich najwięcej wartości dodaje to, że je wydają z siebie a nie biorą ich na ślepo z zewnątrz. Zrozumieli słowa Ruskina: »Jeśli nie dasz kompozycji własnej, jeśli nie objawisz w dziele planu zrodzonego w ludzkiej duszy, więcej będzie piękna w źdźbłe trawy, która rośnie podle drogi, niżli we wszystkich papierach poczernionych promieniami słońca, którebyś zbierał nawet i przez całe życie«. Śmiało poddali swój sposób widzenia pod rozkazy planu bardzo wyraźnego. Usilnie starali się wylamać z niewolniczego naśladowania natury, mieli odwagę

wprowadzić na nowo kontrasty światła i cieni, zaniedbane w szkole impresjonistów, mimo że doskonale wiążą składniki obrazu w całość. Bardzo często traktują pejzaż dużemi masami, rzucają silny cień na pierwszy plan a odbite światło na drugi; wszystkie małe refleksy wtapiają umyślnie w całość, byle uzyskać jednolity efekt zasadniczy.

»Garncarz« p. Declerqua jest cały skryty w rozproszonym cieniu a tylko na jednym miejscu ma skupione tak silne światło, że wygląda na akwafortę Rembrandta. We wspaniałym portrecie Ruskina, wykonanym przez p. Fryderyka Hollyera, sam tylko brzeg profilu wielkiego estetyka jest oświetlony przez otwarte okno a resztę okrywa cień. Widocznie artysta zamierzał modela tak charakterystycznie oświetlić. Błyskotliwy rój refleksów impresjonistycznych jest dziś wyklęty. P. Puyo powiada: »Jedna wiązka promieni powinna w obrazie swą siłą panować nad innymi a wszystkie inne powinny jej być podporządkowane«.

Szkola naturalistów, uprawiając efekty światła rozproszonego, doszła do zupełnego lekceważenia, do zupełnej obojętności względem przedstawianego przedmiotu. To również zaczęła nowoczesna fotografia zwalczać, bo warunki techniczne poddają jej raczej klasyczną formę przedstawiania przedmiotów. Fotograf nie może, w tym stopniu co malarz, ufać swej wyobraźni, musi więc szukać piękna w samej naturze. Wie, że go nie osiągnie samem opracowaniem przedmiotu, zazem je chce

widzieć już w przedmiocie opracowywanym. Wobec tego przedmiot przestaje być dla fotografa rzeczą obojętną. Oczywiście nie chodzi tu o przedmiot w znaczeniu anegdoty błazeńskiej czy sentymentalnej. Nowa sztuka walczy z tem od jakich dwudziestu lat. Nie chodzi o widoki opatrzone gwiazdką w Baedekerze, gdzie sprytni przemysłowcy zwykli stawiać krzesła dla turystów, lornetki i budki z wodą sodową. Chodzi o to, co J. Breton bardzo słusznie nazywa »motywem estetycznym«, więc jakąś potężną masę chmur nad morzem, jak na fotografii P. Origeta, więc jakąś harmonijnie spletaną grupę gałęzi miotanych wichrem, jak na fotografiach p. Dardonville i pani Dansaert; zgrabną grupę dziewcząt i kwiatów, jak na obrazie pani Farnsworth wystawionym niegdyś pod tytułem: »Kiedy nadchodzi wiosna uśmiechnięta, śmieją się góry, doliny«.

Chodzi o motyw dokładnie określony, w którym wszystkie części harmonizują, stanowią całość, żeby się tak wyrazić, organiczną. A wobec tego, że fotograf może z motywu spotkanego w naturze łatwiej odrzucić to, co mu się na nic nie przyda w kompozycji, aniżeli dodać jakiś nowy konieczny element, przeto powinien być taki motyw raczej zbyt obfity w składniki zajmujące, aniżeli zbyt ubogi.

Z drugiej strony, jeśli ten obfity motyw jest nazbyt przeładowany szczegółami, fotografia objawia swój artyzm w upraszczaniu motywu. P. Puyo

mówi o »jedności przedmiotu przedstawianego« i występuje ostro przeciw »szczegółom, które rozpraszają uwagę i odwodzą ją od głównego punktu kompozycji«. Rozprawia o »równowadze linii« i o »koniecznych odpowiednikach«. Ma się wrażenie, że to mówi klasyk czystej wody ze szkoły Winckelmanna. Długie studia nad naturą, nie nad księgami, doprowadziły tych fotografów do uznania zasadniczych praw, które niegdyś rządziły szkołą i to nie dlatego, że to są reguły konwencyonalne, ale po prostu dlatego, że to są prawa konieczne. »Te prawa kompozycji, powiadają, nie są rzeczą gustu; przecież gdy się zastanawiamy nad warunkami, którym odpowiadać musi każde dzieło sztuki i kiedy się nam natychmiast nasuwają idee jedności, ładu, podporządkowania, cóż innego nam wówczas narzuca te zasadnicze prawa, jeśli nie racjonalizm, po Grekach odziedziczony, jeśli nie wiara w porządek wszechświata? A podobnie, skąd pochodzi idea równowagi w dziele sztuki, jeśli nie z ukrytego poczucia praw powszechnego ciężenia? Czemu posługujemy się powszechnie w kompozycji formą trójkąta, jeśli nie stąd, że w trójkącie środek ciężkości leży niżej, niż w jakiegokolwiek innej figurze geometrycznej? Wkońcu, prawa rządzące harmonią tonów, prawa, które nam każą układać je w pewne stosunki i związki, wypływają z idei powszechnej względności, z tego przeświadczenia, że nasze zmysły nie mogą odczuwać inaczej, jak tylko drogą ustawicznych porównań«.

Tak to zupełnie cicho i łagodnie zawiązują ci ludzie, zbrojni w aparaty, spiski na rzecz ideałów klasycznych przeszłości. Nie ogłaszali żadnych śmiałych manifestów, nie próbowali detronizować żadnej z sztuk istniejących. Na ich afiszu była kobieta a z jej rąk padały blade kwiaty słońca. »Nie rościmy sobie pretensji do tytułu artystów, mówili w r. 1896; publiczność, obznajomiona z dziełami sztuki, sama będzie wiedziała, czy nam ten tytuł przyznać, jeśli uzna, żeśmy nań już zasłużyli«. W godzinach długiej i znoonej kontemplacji przyrody nie marzyli o rozkoszach sławy. Nie szukali zysków. Szukali tylko rozkoszy a pamiętajmy, że rozkosz dała sztuce więcej dzieł pięknych, niż ambicya, — rozkosz cicha, zamknięta w piersi i niema, rozkosz, której szukali Millet i Rousseau, chodząc po wiejskich ścieżkach Barbizonu. Ci ludzie kochają przyrodę: słuchają, co im powie a ona im nieraz mówi takie rzeczy, których kto inny od niej nie usłyszy. Po wielkiem żniwie pejzażystów wieku dziewiętnastego przychodzą schyleni i zbierają kłosa. Ale kłosa polne mogą człowieka nakarmić, lepiej nawet, niżli sztuczne kwiaty quattrocenta i cinquecentystów, zbierane gdzieś w murach muzeów...

Ci artyści nie mają w sobie nic tajemniczego. Odslaniają i rzucają tłumowi wszystkie sekrety i wszystkie recepty swej sztuki. Niech je bierze, kto chce! Ale mało jest takich, którzy je podejmują a jeszcze mniej takich, którzyby z nich korzystal. Bo ich wyższości nie stanowi papier, ani

odczynnik chemiczny, ani ekran, ani magnezyowa lampa, tylko ich wykształcenie estetyczne i ogół wykwinnych upodobań. Do upragnionego celu nie prowadzą ich żadne tajemne lub mało znane procesy; cały sekret leży nie w pewnej kombinacji dobranych recept, któreby było można lub nie można wyjawiać: ten sekret leży w głowie, w oku, w ręce i w piersi. A jeśliby kto nie wierzył, że te arcydzieła sztuki fotograficznej powstają nie pod wpływem jakichś nowych procesów, ale pod wpływem nowych dążeń, niech weźmie pod uwagę tę okoliczność, że pośród tysięcy ludzi bawiących się aparatem po całym świecie, jest we Francji zaledwie dziesięciu lub dwunastu takich, których prace można porównać z dziełami sztuki a za granicą będzie ich ze trzydziestu. I ileż każdy z nich wyprodukuje? W przeciągu roku zaledwie jedną lub dwie prace, o których warto wspominać. To powinno uspokoić artystów. Postąpiliby mądrze, gdyby bramy wystaw zbierających prace wykonane dwiema barwami, czarną i białą, otworzyli dla tych skromnych a zapalonych ludzi, którzy nowych dróg szukając i idąc innemi drogami, przecież zmiierzają do ideału wspólnego wszystkim artystom.

Kiedy człowiek chodzi długimi galeryami muzeum watykańskiego i podniesie oczy ponad głowy Hermesa i Furyi, Sylenów i Merkurego, którego Grecy zwali: Wodzidusza, ponad Dyanę z Efezu o szesnastu piersiach, ponad Satyra, który cieżni wydobywa z stopy Fauna; kiedy spojrzy na strop

malowany za przedostatniego pontyfikatu, widzi allegoryę zupełnie osobliwej natury. Sztuki i nauki w postaci figur opatrzonych odpowiednimi oznakami składają swe postępy w hołdzie u stóp Religii. A pośród tych postaci, na odpowiednim miejscu, jest i fotografia ze swym okrutnym przyrządem, z obiektywem w ręku. Ma się na razie pewną niespodziankę, nie tylko dlatego, że stropy Watykanu dekorował p. Torti po Rafaelu i po Michał Aniele, ale i dlatego, że allegoryczna bogini kollozydum i żelatyny z bromkiem srebrnym tak śmiało spogląda z miejsca, na którym się w Sykstyńskim widziało Sybille i Proroków. Później jednak przypomina się wiersz Leona XIII-go o *Ars photographica* poświęcony księżniczce Izabeli Bawarskiej:

Imaginem
Naturae Appelles aemulus
Non pulchriorem pingeret;

i człowiek pyta sam siebie, czy to, co się dziś wydaje przesadą poetycką, nie będzie prawdą dnia jutrzejszego. Na podstawie tego, co się na wystawach widziało, nie można jeszcze, być może, przepowiadać tego z wszelką pewnością; w każdym razie, można się tego zupełnie śmiało spodziewać.

Tłumaczył z franc.

Dr. Władysław Witwicki.



22727