

KŁOPOTLIWE PIĘKNO

Gdy śledzi się za dziełami uczonych dzieje polskiej myśli estetycznej, zastanawia niktę miejsce, jakie w nich zajmuje wiek dziewiętnasty. Historia estetyki w Polsce urywa się bowiem z reguły po bogato omawianym oświeceniu (Władysław Tatarkiewicz w pomnikowej *Historii estetyki* kończy jej dzieje na wieku XVIII), a dalej temat powraca dopiero w dobie modernizmu.

Czas Polski porozbiorowej w dziejach estetyki jest niemal pomijany – jakby w milczącym porozumieniu, że na tle Europy drogi naszej sztuki były wówczas tak odrębne, tak osobną biegłą drogą, że próby włączania zjawiska w obręb przestrzeni europejskiej wydają się mało sensowne.

Jeśli temat podejmowano, to zamykał się w pierwszej połowie wieku. Stefan Kozakiewicz stanął na roku 1845¹, Stefan Morawski opublikował obszerną rozprawę *Polska myśl estetyczna w latach 1795–1863*², lecz (jak wskazuje tytuł) ta syntetyczna prezentacja urywała się na dacie powstania styczniowego. Młodzi pozytywiści już się w niej nie mieścili. Wspomina się obecnie o potrzebie wypełnienia tego braku, rwącego związek między biegiem dziejów a logiką przemijania i rozwoju myśli estetycznej (zob. na przykład szkic Teresy Pękali *Drogi do nowoczesności w estetyce polskiej*³). Jest to niełatwe, gdyż w świadomości Polaków utrwaliły się promowane równolegle przez literaturę dwa zupełnie odmienne, wręcz przeciwstawne wobec siebie, na emigracji i w kraju, wzorce postaw i obowiązków patriotycznych.

Wersja heroiczna, utożsamiana z duchem wygnańców i romantyzmem, wyraża z wartości krzewionych przez Polaków, którzy po powstaniu listopadowym znaleźli się poza krajem, których głosu nie krępowała cenzura. Pozbawieni ojczyzny, oddarci od rodzin i rodaków, w fatalnej sytuacji finansowej – ale wolni i politycznie niezagrożeni, emigranci mogli bezkarnie zagrzewać do boju i inwektywami obrzucać cara. To oni sprawili, że słowa „Polska” i „Polacy” występowały wtedy w Europie w świetnym kontekście honoru, bohaterstwa, męczeństwa – zarazem jednak podlegał negacji sens działań podejmowanych w kraju. I to z tym wniosłem pro-

¹ Zob. S. Kozakiewicz *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819–1845)*, [w:] *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, Zeszyt 6, 1951, s. 61–83.

² S. Morawski, *Polska myśl estetyczna w latach 1795–1863*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej” 1977, z. 14.

³ Por. T. Pękala, *Drogi do nowoczesności w estetyce polskiej*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 845–856.

gramem porównuje się ideologię i działania młodych w kraju, zwanych potem „pozytywistami”.

Romantycy – pozytywiści. Według utrwalonego w latach późniejszych wzoru przeciwstawiania epok po sobie następujących: średniowiecze – odrodzenie; odrodzenie – barok; barok – oświecenie (z klasycyzmem); oświecenie – romantyzm; romantycy – pozytywiści. Z jednej, „romantycznej” strony wzniosłość, patos i szlachetne ideały; drugiej, pozytywistycznej stronie, zarzuca się odstępstwo od nich, wchodzenie w przykre, choć nieuniknione kompromisy. Podziały te, niosące element wartościujący, były mocno wybijane w latach PRL-u i utrwalane mocą akademickich i szkolnych podręczników.

A przecież tak być nie powinno.

Poza ojczyznę znaleźli się po powstaniu listopadowym najwybitniejsi twórcy. Czy jednak to oni – wyłącznie oni – reprezentowali ideologię niepodległościową, polski romantyzm? Można by zgodzić się z tym osądem, gdyby szło jedynie o sztukę, o piękno, o arcydzieła. Lecz wzniosłe waloryzowanym słowem „romantyzm” obejmujemy więcej: wybory moralne, drogę życia, system wyznawanych wartości, idee patriotyczne.

Według optyki emigracyjnej, po powstaniu listopadowym należało koncentrować myśli i działania na stałej gotowości do walki zbrojnej, na podtrzymywaniu tłącego się w sercach Polaków ognia wolności. Z punktu widzenia Warszawy, mimo wcielenia kraju do cesarstwa rosyjskiego należało jednak, przede wszystkim, szczególnie po kolejnym klęską zakończonym powstaniu, dbać usilnie o przetrwanie polskości, z nadzieją na przyszłe odzyskanie suwerennej ojczyzny.

Narastała rozbieżność w pojmowaniu i ocenie patriotycznych obowiązków. Czy słusznie potępiano tych, którzy realizowali taki model patriotyzmu, o jaki można było kusić się w kraju⁴? I czy było naganne lub małostkowe to, że pragnęli czegoś więcej, niż „na śmierć iść po kolei, jak kamienie przez Boga rzucane...”? Czy ci, którzy po klęsce kolejnego, styczniowego powstania pozostali w kraju, trwając tu, i po swojemu czyniąc co można na rzecz przetrwania narodu i polskości, często płacąc za to wysoką cenę prześladowań czy zesłania – czy mniej kochali ojczyznę, byli gorsi, mniej „romantyczni”, mniej godni zainteresowania⁵?

Jan Białostocki w studium *Sztuka i droga do niepodległości* podkreślał, że nigdzie sztuka nie odegrała tak ważnej historycznej roli, jak w Polsce. I znakomicie objaśniał funkcjonowanie tego profilu podporządkowania sztuki polityce na przykładzie roli tematyki historycznej w romantycznym malarstwie polskim:

⁴ Dygresja: przyznaję, że na takie postrzeganie ówczesnej sytuacji z pewnością miało wpływ moje osobiste przykre doświadczenie: gdy w 1960 roku po raz pierwszy znalazłam się „na Zachodzie”, w Paryżu, mój entuzjastyczny stosunek do rodaków zmroziła uwaga: „ale przecież jest pani kolaborantką” – ??? – „bierze pani pieniądze (czyli: asyntencką pensję) od sowieckiej władzy”. Było to okrutne, niesprawiedliwe i nie do zapomnienia.

⁵ Sytuacja się powtarzała i powtarza – gazety Warszawy polistopadowej oceniano, za Klaczką, jako „nudne jak bułki marymonckie”, nie zauważając tego, co kłębiło się pod wygładzoną powierzchnią oficjalnych tekstów.

Droga wielkiej sztuki XIX wieku biegła poza państwem i wbrew władzy, wobec której większość wybitnych artystów miała postawę jednoznacznie nieugiętą i buntowniczą. Sztuka [...] tworzyła obraz «ziemskiego raj», utopijny świat estetyczny, budowany przez kolejne pokolenia artystów.

W Polsce było zupełnie inaczej. Malarstwo historyczne służyło tu polityce, ale nie państwu, służyło interesom narodu, ale nie władzy. [...] W jej obrazowaniu ujawnia się początkowo dawne, alegoryczne myślenie, później kształtują się stopniowo nowe obrazy, inspirowane nową rzeczywistością zniewolonego życia narodowego⁶.

Ideowy ton, wybijający się w dyskusjach o sztuce, prowadził do marginalizacji kwestii estetycznych. Toteż zrozumiałe, że jeśli w literaturze przedmiotu, zarysowującej dzieje estetyki, nie pojawia się nawet czas romantyzmu⁷ – to na pozytywistów tym bardziej braknie miejsca⁸.

Atmosfera duchowa Warszawy pierwszych dziesięciu lat po upadku powstania listopadowego była skrajnie pesymistyczna. Aresztowania, procesy podchorążych i kolejnych grupek spiskowców, konfiskaty majątków i wszechwładna cenzura, uniemożliwiająca działalność wydawniczą i publicystyczną – wszystko to doprowadziło do paraliżu działań kulturalnych.

Koszmarna sytuacja cenzuralna mniej dotkliwie, niż w piśmiennictwo, uderzyła w sztuki plastyczne. Słowo pisane i słowo mówione w teatrze trafia do znacznie większej ilości odbiorców niż malowany obraz – który, szczególnie w owych latach rozwoju sztuki portretowej i tzw. „realizmu mieszczańskiego” – pełnił wtedy funkcje dekoracji prywatnego wnętrza. Wraz z emigracją starych, dobrze sytuowanych rodów zanikały ich salony, stanowiące namiastkę galerii sztuki.

Powoli sytuacja kraju zmieniała się w latach czterdziestych – powoli łagodźno rygory cenzuralne. W Warszawie pojawiały się nowe gazety, kiełkowały nowe inicjatywy z zakresu życia artystycznego. W tym samym jednak czasie to w kraju nadal płacono wysoką cenę za próby prowadzenia działań patriotycznych: wywołano na Syberię młodocianych spiskowców, zabił się w więziennej celi Karol Levittoux...

W ramach represji po powstaniu listopadowym razem z Uniwersytetem Warszawskim zamknięto wchodzącą w jego skład Szkołę Sztuk Pięknych⁹. Teraz wyrazistym znakiem łagodzenia rygorów było jej ponowne otwarcie (czy reaktywowanie, jak to nazywano) w roku 1844. Oprócz rysunku, malarstwa i rzeźby realizowa-

⁶ J. Białoostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 429.

⁷ W charakterze tła mogę przywołać także moją rozprawę *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*. Napisana ok. 2000 r., została opublikowana w moim tomie: A. Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014, s. 323–396. Łatwo zauważyć, że również obejmowała tylko czas romantyzmu.

⁸ Dygresja: tematem tego szkicu są młodzi publicyści z „Przeglądu Tygodniowego”, a pi-szę wciąż o sprawach wcześniejszych. Nie bez kozery: jeśli bowiem gremialnie przeciwstawiamy pozytywistów romantyk, to warto podkreślić jak wiele tu, w kraju, ich łączyło, jak mocne było poczucie kontynuacji.

⁹ Określano ją później jako „pierwszą”, by nie mylić jej ze szkołą, otwartą ponownie w 1844 r.

no w Szkole początkowo pełen program gimnazjalny, dlatego mógł stać się jej uczniem ledwo trzynastoletni Wojciech Gerson; ukończył Szkołę w 1851 roku. Był w latach późniejszych (a działał czynnie jeszcze prawie do końca wieku!) energicznym organizatorem i wyjątkowo cennym działaczem na polu kultury i edukacji¹⁰.

Już w czasie studiów Gerson dał się poznać jako aktywny uczestnik życia artystycznego, świetny także animator wakacyjnych pieszych wędrówek młodych malarzy po kraju. Czerpał z tych wypraw inspiracje do własnej twórczości, zwiedzając z przyjaciółmi ze Szkoły kolejno Lubelskie, Kielecczynę, Ojców i okolice, przez Pojezierze Augustowskie docierając do Wilna i Kowna; kiedy indziej statkiem płynęli w górę Wisły. Gerson uczestniczył w kolejnych „wyprawach piechotnych” – do Krakowa i Tatr; zwiedzał Mazowsze i Kujawy „w celu zbierania widoków, typów i ubiorów ludowych”, a teki jego rysunków stanowią znakomitą, przesyconą emocjonalnością dokumentację widoków ojczyzny. Jego zamiłowania do malowania z natury były kontynuacją wyniesionego ze Szkoły „przyznawania malarstwu funkcji uwznioślających, patriotyczno-dydaktycznych”, a czynione wówczas szkice typów ludzkich, pejzaży i obyczajów pozostały dlań „skarbem doświadczenia i umiejętności na całe życie”¹¹.

W 1853 roku dwudziestodwuletni Gerson wyjechał do Petersburga, gdzie przez dwa lata jako stypendysta Królestwa Polskiego studiował w Akademii Sztuk Pięknych (ukończył ją z medalem), kolejne dwa lata spędził w Paryżu. Jego twórczość dobrze się sprzedawała, dzięki temu był niezależny finansowo i pędził życie między Warszawą, Paryżem, Włochami.

Podczas pobytu za granicą Gerson zainicjował ważną dyskusję młodych malarzy na temat „W jakiej mierze pogodzić można uprawę sztuki z obowiązkami wobec kraju własnego?”, w której znalazły wyraz nurtujące go niepokoje ideowe i estetyczne, podzielane później w środowisku młodych publicystów „Przeglądu Tygodniowego”.

Malował mnóstwo, czasem, jak mówiono, z uszczerbkiem dla jakości powstających jego dzieł; był nadto bardzo płodnym publicystą, niezmordowanie prowadził także szeroką działalność dydaktyczną i społeczną – kształcąc nie tylko adeptów malarstwa, lecz i rzemieślników, wyładał także w warszawskiej szkole Szmita dla kobiet. Po zamknięciu Szkoły Sztuk Pięknych był (aż do 1896 roku!) głównym profesorem otwartej w 1865 roku w opróżnionym przez nią miejscu Klasy Rysunkowej.

Cytuję Andrzeja Ryszkiewicza: „W poglądach estetycznych stał Gerson na niewzruszonym gruncie uznawania wystudiowanego rysunku za podstawę sztuki, przyznawania malarstwu funkcji uwznioślających, patriotyczno-dydaktycznych. [...] W życiu artystycznym Warszawy [...] odgrywał Gerson rolę zasadniczą. Dla swej prawości, bezinteresowności, zmysłu społecznego, niezwykłej pracowitości, aktywności i wielostronnych zainteresowań uważany był za autorytet najwyższy”¹². Przypominam ten szkic ponieważ, jak sądzę, poglądy Gersona były bardzo ważne

¹⁰ Opieram się głównie na ustaleniach Andrzeja Ryszkiewicza (hasło „Gerson Wojciech” [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. II, red. D. Pecold, I. Rzańska, Wrocław 1975).

¹¹ A. Ryszkiewicz, dz. cyt.; powoływał się na słowa Gersona. Dochód z edycji autor przeznaczył „na dochód osad rolnych”.

¹² A. Ryszkiewicz, tamże.

z punktu założeń estetycznych krytyków z „Przeglądu”, bliskie a zarazem odrębne; do tych spraw, do pytania o współpracę artysty z gazetą i konfliktów na tym tle narastających, powrócę dalej.

W roku 1851 ze Szkoły Sztuk Pięknych wykreślono kształcenie ogólne, program został ograniczony do przedmiotów artystycznych. Nadal skupiali się wokół Szkoły byli wychowankowie, narastały więzy przyjaźni, umacniane wspólnotą biedy, zabaw, kłopotów i przede wszystkim uczestnictwem w „wyprawach piechotnych”. Uczyli w Szkole najlepsi artyści, zaszczeniając poprzez sztukę pamięć o dawnej ojczyźnie i ludziach. Tematykę patriotyczną wprowadzano do malarstwa w formach, które przepuszczała cenzura; podejmowano wątki rodzime – czyli na przykład wprowadzano narodowe ubiory, pejzaże, sceny rodzajowe i historyczne. Kontynuowano te patriotyczne tradycje w opozycji wobec poglądów, głoszonych przez grupę artystów skupioną wokół filozofa Juliana Klaczki, którzy za nim twierdzili, iż „brak «perspektyw rozwojowych narodowej sztuki polskiej»”¹³ – pisał Stefan Kozakiewicz, charakteryzując twórczość malarską owych lat.

Warto wspomnieć, że Gerson także w późniejszej twórczości ubolewał nad obumieraniem owego nurtu patriotycznego, ożywianego przez trwałe, osobiste związki z ojczyzną. Gdy po dziesięciu latach pisał o najnowszym polskim malarstwie, nadmieniał, że „wybitna jednak swojskość z małymi wyjątkami widoczna u tych tylko, którzy studia w kraju odbywają; znaczna bowiem liczba młodych naszych artystów za granicą przebywając należy z imienia tylko i z tytułu do nas, z kierunku zaś jest nam nieco obcą, mogłaby być zaliczoną zarówno do niemieckiej szkoły jak do jakiegokolwiek bądź innej”¹⁴.

Gdy powrócił do Warszawy, uczestniczył w tworzeniu Nieustającej Wystawy Sztuk Pięknych (otwartej po raz pierwszy w 1858 roku, ponawianej w latach następnych). Był jednym z inicjatorów założenia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1860), instytucji obejmującej swym pomocnym zasięgiem o ogromnym znaczeniu sztukę i artystów.

W dużej mierze zasługą Gersona był rozwój w Warszawie kolejnych polskich instytucji wystawienniczych i artystycznych. Warunki cenzuralne wyznaczające pole przed sztukami plastycznymi były oczywiście łagodniejsze niż te, które ograniczały literaturę czy teatr. Malarze i rzeźbiarze mogli utrzymać kontakt z nowymi tendencjami w sztuce, mogli (przy dużym popycie na malarstwo portretowe i pejzażowe) spędzać czas i zarabiać malowaniem w Paryżu, we Włoszech czy Niemczech. Po upadku powstania styczniowego (czyli już w czasach „Przeglądu Tygodniowego”) uformowała się nawet polska „szkoła monachijska”, utrwalająca tematykę patriotyczną, najpiękniej i emocjonalnie wyrażaną przez Maksymiliana Gierymskiego. Był on uczestnikiem powstania styczniowego, a na emigracji w pejzażowo-historycznych obrazach utrwalał sceny batalistyczne.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych prężnie działało na rzecz sztuki rodzimej. Ze skromnych funduszy, jakimi dysponowano, przyznawano stypendia dla młodych artystów, podejmowano działania zmierzające do zapewnienia zbiorom

¹³ S. Kozakiewicz, dz. cyt., s. XXXV.

¹⁴ „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 14, s. 165–166. Dalej stosuję skrót „PT”.

publicznym właściwej przestrzeni wystawowej i dbano o ich publiczne udostępnianie. Towarzystwo organizowało także wystawy bieżące (połączone ze sprzedażą dzieł) a ów merkantylny, dobrze funkcjonujący aspekt sprawiał, że twórcy chętnie w wystawach uczestniczyli, dzięki czemu stawały się one znaczącym przeglądem sztuki współczesnej. Gdy Wojciech Gerson w 1876 roku wydał książeczkę *Współczesne kierunki malarstwa*, mógł odwoływać się w niej między innymi do przykładów znanych warszawskiej publiczności.

Fundamentem zbiorów otworzonego dwa lata później Muzeum Sztuk Pięknych były dzieła gromadzonych od kilkunastu lat w Szkole, uzupełniane w miarę możliwości zakupami na aukcjach europejskich i prywatnymi darami. Z okazji przeniesienia zbiorów do większych pomieszczeń w Pałacu Kazimierzowskim podkreślano wielką potrzebę istnienia Muzeum teraz, gdy galerie „możnych domów, niegdyś istniejące Chodkiewiczów, Sierakowskiego, Ossolińskich, Radziwiłłów i innych, przeszły już w obce ręce”¹⁵.

Zakładano, że zbiory będą służyły głównie kształceniu młodych artystów, będąc zarazem placówką kulturalną otwartą dla wszystkich. Galeria sztuki powinna zatem prezentować rozmaite nurty artystyczne polskie i obce, a równocześnie być na tyle reprezentatywna, by kształtować gusta publiczności przez zaznajamianie jej z wybitnymi, „idealnymi” dziełami sztuki dawnej. Lecz ich nie miało. Zakupy i dary przyczyniały się do powiększania kolekcji, ale nie zaspokajały marzeń o posiadaniu dzieł wybitnych mistrzów, które młodzi artyści mogliby naśladować, ćwicząc i zdobywając zapewniające dochody umiejętności. Z prezentacją sztuki dawnej radzono sobie podobnie, jak w wielu innych galeriach: warszawskiej publiczności prezentowano dzieła wielkich mistrzów, które można było nie tylko podziwiać w muzeum, ale również kupić na aukcjach. Zadziwia bogactwo niezwykłych ofert: słynne obrazy Leonarda da Vinci, Rafaela, Rembrandta... Były to kopie arcydzieł, ale nigdzie tego nie zaznaczano. Wysoko je szacowano, ceniono dobre naśladownictwa mistrzów. Ranga repliki czy dobrego naśladownictwa wzrastała do tego stopnia, że w katalogach wystaw i na aukcjach kopia była traktowana jako dzieło jakby równorzędne oryginałowi; zapowiadano po prostu wystawianie na sprzedaż obrazów Rafaela, Leonarda, Tycjana...

13 września 1869 roku w gmachu uniwersyteckim otwarto dla publiczności Gabinet Rzeźb i Odlewów Gipsowych. Już po kilku miesiącach muzealna ekspozycja przestała istnieć. Otwarto ją ponownie w 1872 roku w pałacu Paca, ale po trzech latach utracono i tę siedzibę, a jednocześnie z braku miejsca musiano przekazać Szkole Głównej zbioru Gabinetu Rzeźb.

Rozprawom o sztuce w „Przeglądzie Tygodniowym” dawano wiele miejsca. Treściom informacyjnym towarzyszyły początkowo próby przystępnej interpretacji zarówno sensu wystawianych dzieł, jak ich walorów estetycznych. Piękny był niezsztampowy fragment artykułu poświęcony znajdującemu się w muzeum w Warszawie obrazowi *Portret dziewczyny* Rembrandta: „jaśniejże wszystkimi przymiotami tego niezmiernego geniuszu [...] przyciągający urok w tym wizerunku młodej dziewczyny, urok surowy, a przecież niezmiernie poetyczny [...]. Te godne podzi-

¹⁵ *Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie. Cz. I, „PT” 1866, nr 1, s. 3.*

wu efektu w półtonach, zuchwała i hazardowna gra z fantastycznym, prawie niedojrzanym oświetleniem przeszła później z prostoty w sztuczność. Niektórzy nawet krytycy zarzucają, że jest ono u Rembrandta przeciwstawieniem temu wszystkiemu co się nazywa szlachetną formą, silnie wybitnym stylem, i życiem oświetlonym pogodnym słońcem”. Autor pozwolił sobie na zaznaczenie również braków prac Rembrandta: światło zbyt ciemne, co uderza szczególnie w znanym jego obrazie *Straż nocna*¹⁶.

Tenże mankament odnajdywano na przykład w *Krajobrazie* Maksymiliana Gierymskiego. „W całym tym obrazku znać polot talentu i studiowane natury. Jest to kawałek zarośli i urwisk, pełen poezji i prawdy. Tylko pierwsze plany artysta niepotrzebnie zaciemnił i przez to utrudnił wy tłumaczenie sobie szczegółów¹⁷. Te same zarzuty (niepotrzebne zaciemnianie i utrudnienia w uchwyceniu sensu dzieł) powracały w innych recenzjach.

Gdy nie było dobrych reprodukcji, trudno uznać za naganny ten sposób zapoznawania uczniów z dziełami mistrzów – przez kopie – tym bardziej, że był powszechnie akceptowany. Zasługuje jednak na uwagę bezwarunkowa nobilitacja owych kopii, dokonywana przez krytyków i brak jakichkolwiek refleksji na temat różnic między oryginałem a replikami. Aprobował to postępowanie także Gerson (jednocześnie przestrzegając jednak swych uczniów, by nie naśladowali innych, nie kopiowali, lecz dążyli własnymi drogami).

W czerwcu 1862 powołano nową uczelnię – Szkołę Główną Warszawską, ulokowano ją w budynkach po zamkniętym w 1831 roku uniwersytecie. Rektorem Szkoły Głównej został Józef Mianowski, a wśród profesorów znalazły się nazwiska powszechnie znane i otaczane szacunkiem: Tytus Chałubiński, Karol Estreicher, Józef Przyborowski, Henryk Struve... Wielkim osiągnięciem była zgoda władz na wprowadzenie języka polskiego jako wykładowego. Niedługo był jednak jej żywot: podobnie jak w ramach represji po powstaniu styczniowym zamknięto Szkołę Sztuk Pięknych, po paru następnych latach, w 1869 roku, przestała istnieć Szkoła Główna. W jej miejscu pojawił się Cesarski Uniwersytet Warszawski, z wykładowym językiem rosyjskim.

Po upadku powstania styczniowego całkowicie zmieniono założenia programu patriotycznego. Porzucono miraż nieustannej walki zbrojnej o wolność ojczyzny, prezentując w zamian program konkretnych działań, mający szanse realizacji w perspektywie odleglejszej. Znalazło to mocny wyraz w programie „Przeglądu Tygodniowego” (1866–1905), pisma o ambicjach dotarcia do szerokiego kręgu czytelników. Ze względów cenzuralnych w pierwszym jego numerze podkreślano, że „Przegląd” będzie „tylko kroniką krajową”, czyli że nie będą w nim poruszane kwestie polityczne. Pisano o gospodarce i o warunkach pracy, o edukacji, popularyzowano nowe odkrycia wiedzy, upominano się o poprawę położenia kobiet, o sztukę współczesną; wszędzie wprowadzano ton polemiczny i próbowano wciągać czy-

¹⁶ *Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie*. Część druga, „PT” 1866, nr 48, s. 382–383.

¹⁷ *Krajobraz* był publicznym debiutem bardzo uzdolnionego, młodo zmarłego Maksymiliana Gierymskiego (1846–1874). Wyjechał na stypendium do Monachium, a niezwykle powodzenie, jakie tam zdobył, skłoniło go do pozostania za granicą. Zmarł na gruźlicę w Niemczech, w wieku 28 lat.

telników do dyskusji (co nie przynosiło większych rezultatów). Lecz wiara w możliwość szybkiego przeistoczenia istniejącego świata, dynamizm pomysłów i próby natychmiastowego wcielania ich w życie społeczne wyraźnie wyróżniały „Przegląd” na tle prasy warszawskiej – szczególnie w początkach istnienia tygodnika, gdy jeszcze wydawało się, że mimo wszechobecności cenzury można będzie z powodzeniem prowadzić działalność oświatową i edukacyjną, w celu zarówno polepszenia warunków pracy „wyrobników”, jak rozbudzenia ich uczuć wyższych.

Cenzura, szalejąca znów po powstaniu styczniowym, uniemożliwiała wprowadzanie przemycanych dawniej tematów patriotycznych, docierały one do Warszawy z powstających w Krakowie czy na emigracji dzieł polskich artystów¹⁸. I okazało się, że „żadne represje i prześladowania nie są w stanie przekreślić całkowicie życia kulturalnego istniejącego narodu, w miejsce zamkniętej w 1864 r. Szkoły Sztuk Pięknych powstała w roku następnym Klasa Rysunkowa, szkoła o znacznie skromniejszej organizacji [...] stała się w praktyce szkołą artystyczną o pierwszorzędym znaczeniu dla sztuki polskiej [...] stała się pepiniarą wielkich talentów, które podniosły wysoko autorytet sztuki polskiej w Europie”¹⁹.

Dużą wagę przywiązywano do formowania upodobań estetycznych czytelników. Uderza przeświadczenie młodych redaktorów o wielkim znaczeniu kontaktu ze sztuką w dziele edukowania społeczeństwa.

Niestety, przesadne położenie nacisku na praktyczne efekty edukacji estetycznej prowadziło do degradacji nie tylko sztuki trudniejszej w odbiorze, lecz i osoby artysty. Jego rolę sprowadzano do działalności wyrobnika, dla którego wiedza i pracowitość jest ważniejsza, niż talent. Potrzebę upowszechniania oświaty i nauki artystycznego rzemiosła stawiano często ponad troską o rozwój sztuki. Prowadziło to do wyrażania poglądów skrajnych; dobitnym przykładem służy niepodpisany, pełen oburzenia artykuł w sprawie przeznaczenia dochodu z pośmiertnej wystawy dzieł Józefa Simmlera. Dochód uzyskany z biletów wstępu organizatorzy wystawy zamierzali przeznaczyć na stypendium dla młodego artysty. W „Przeglądzie” opublikowano nieoczekiwane gwałtowny sprzeciw: stypendia są pożyteczne, „ale nie należy przesadzać ich znaczenia. Życie największych artystów dowodzi, że nie stypendyści, nie naznaczeni wielkimi nagrodami akademii zdobywali sobie sławę u potomności. Zapytanie co się dzieje z owymi laureatami? – owymi pieszczołami losu otrzymującymi stypendia – jest równie ambarasujące jak sfinksowa zagadka. A przy tym kształcenie artystyczne jednostek minie się z celem, jeżeli ogół pozostanie dla sztuki obojętnym – bo nieumiejętnym. Podnośmy poczucie smaku i zamiłowanie sztuki drogą regularnej wiedzy, a niezawodnie przygotujemy pełny rozkwit artystyczny. Talent roznieca się tylko przy ognisku powszechnego spółczucia i uznania. Nie artystów nam brak na teraz, ale ludzi kochających, umiejących ocenić sztukę – ogółu ukształconego”. Anonimowy autor proponował bardziej praktyczne wykorzystanie pozyskanych funduszy – oddanie ich na rozwój szkół rysunku, które by wypuszczały kochających sztukę rzemieślników²⁰.

¹⁸ S. Kozakiewicz, dz. cyt., s. XXXVII. Spostrzeżenia Stefana Kozakiewicza dobrze pasują także do atmosfery, panującej w momencie narodzin „Przeglądu Tygodniowego”.

¹⁹ Tamże, s. XXXVIII.

²⁰ *Przegląd artystyczny*, „PT” 1868, nr 18, s. 162–164.

Troska o komunikatywność sztuki, o jej dostępność dla nieuczonego odbiorcy, przebiegała z recenzji wystaw warszawskich. Uwagi o mankamentach światła, o nie dość wyraziste uwypuklenie „celu” obrazu wynikały z przeświadczenia, że w dzieło sztuki zawsze jakieś edukacyjne zadania powinny być wpisane. Wydawały się krytykom nie mniej ważne, niż walory artystyczne.

Adam Wiślicki żądał od wierszy „elementarnego poczucia estetyki poetycznej i zdrowego sensu”. Życzliwie ocenił tomik Adolfa Mostowskiego *Dwa węzły*, który zawiera „najpocziwszą tendencję”, pozostawia „spokojne, powszednie ale miłe wrażenia” i „prostymi rymami kreśli swe uczucia”. Zwracano uwagę także na potrzebę podnoszenia atrakcyjności tekstów – o powieści Antoniny Machczyńskiej pisał „wszystko pocziwe, zacne, gdzie niegdzie i piękną myślą zalotne – ale cóż, kiedy nudne”²¹. Dotyczyło to w tym przypadku literatury – lecz podobne postulaty wyrażano wobec innych sztuk.

Tego rodzaju opinie wynikały z nadrzędnych celów społecznych, wyznaczonych przez młodych redaktorów „Przeglądu Tygodniowego”: kształtowanie „nowego” człowieka, jako pilnego i rozważnego członka społeczności, który by sprostał zadaniom, stawianym przez wspaniałe rozwijającą się naukę i techniczne osiągnięcia wieku XIX. Odkrycia naukowe z podziwem i stosunkowo licznie relacjonowano w „Przeglądzie”, dla poszerzenia i doskonalenia wiedzy czytelnika. Niezbędnym uzupełnieniem jego wykształcenia miała stać się edukacja estetyczna, wpajanie umiejętności i nawyku obcowania ze sztuką²².

Łatwo zauważyć głęboką wiarę redaktorów, że tęsknota do piękna jest przyrodzonym darem człowieka. Pisano, że jej rozbudzenie jest istotnym aspektem uszlachetniania, duchowej edukacji ludzkiej istoty. Zdumiewa determinacja, z jaką początkowo przekonywano czytelników, że każdy z nich przykładając nieco trudu może wyrobić w sobie umiejętność nie tylko oceny, lecz również czynnego uprawiania sztuki.

Sporo komplikacji i dysonansów pojawia się jednak przy próbach podsumowania poglądów estetycznych młodych redaktorów oraz metod ich wpajania rodakom. Publicyści „Przeglądu Tygodniowego” mieli wobec pisarzy, muzyków, malarzy wymagania takie same, wyraźnie określone: komunikatywność i prostota języka, a także pełnienie osobliwej misji wobec odbiorców – sztuka ma zachwycać pięknem, zbliżać do doskonałości, do ideału (słowo: ideał często padało pod piórem młodych publicystów). Wpajali przekonanie, że zarówno piękno, jak umiejętność oceniania go przez odbiorcę wymaga starannych studiów, pogłębiania wiedzy – ale jednocześnie twierdzili, że są to umiejętności, które każdy może zdobyć i formułować stosowne oceny, jeśli są oparte na ustalonych kryteriach. W tym kontekście kwestia talentu zniknęła ze szpalt gazety.

Od natrętnych pouczeń redaktorzy szybko przechodzili do konkretnych wskazań dla twórców: co i jak powinni poprawiać, jak szlifować swój kunszt, zachęcali również czytelników do samodzielnego uprawiania sztuki. O ile dawniej arty-

²¹ Z redakcyjnego stołu, „PT” 1868, nr 27, s. 242.

²² Narodziny pisma przypadły niemal dokładnie w momencie otwarcia dorocznej wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych; zapewniło to przyznanie od początku ważnego miejsca tematyce estetycznej.

kuły o sztuce dotyczyły głównie zabytków polskich (był to ważny element edukacji patriotycznej) i dziejów sztuki, to teraz najwięcej troski i miejsca poświęcano informacji bieżącej, publikując relacje z europejskich wystaw, ściągając korespondencje własne z Paryża, Berlina, Wiednia, informując rzeczowo o najnowszych wydarzeniach artystycznych.

Niektóre z ich opinii, dotyczących wielkich mistrzów, były wręcz kuriozalne. Sprawozdania i recenzje tworzone według jednolitego schematu: parę pochwał, wzmianka o temacie i kompozycji obrazu, dalej zjadliwa krytyka; z reguły więcej miejsca poświęcano usterkom, niż zaletom dzieła. Ten sam porządek stosowano wobec mistrzów i wobec artystów dopiero wkraczających na rynek. I tak ganiono Rembrandta, a chwalono Marię Sadowską i p. Modl: „Lecz otóż i miła niespodzianka. Śliczny obrazek – dzieło kobiety *Dziewczynka z przewodnikiem w lesie* panny Natalii Modl. Praca ta jest żywym dowodem, co mogą dobre wzory i pilna praca. Przed kilką, a bodaj czy nie dziesięcią laty, widzieliśmy na wystawie próby artystycznej produkcji tejże artystki, które nie wychodziły poza zakres amatorskiej roboty. Dziś p. Modl występuje jako skończona artystka”²³.

Troszczono się o edukację duchową, lecz bez odwołań do religii – nie toczono w „Przeglądzie” dyskusji ani polemik z krzewionymi przez Kościół prawdami; nie było nawet opisów uroczystości kościelnych. Te tematy po prostu niemal nie pojawiały się w tygodniku. Wiele miejsca poświęcano natomiast możliwościom wykorzystania kontaktów ze sztuką w edukacji, rozwijając przy tej okazji myśli o istocie piękna i doskonałości.

Rozważania o pięknie sprowadzono do konkretów: do dbałości o estetykę otoczenia, do upiększania własnego życia i osoby – byle nie prowadziło to ku finansowej rozrzutności. Przestrzegano przed nią szczególnie kobiety, odwołując się do stereotypowych wizerunków, które z eksponowaniem naturalnej anielskości łączyły dążenie do zbytku: „Kobieta odarta z ideału, sama pozbawiona anielskiego dążenia do piękna i dobra” wpada bowiem w materializm; oczywiście wykorzystywano okazję by wtrącić, zgodnie ze społecznym obliczem pisma, iż „brak umysłowego ukształcenia u kobiet jest podstawą tak niemoralności jak materializmu”²⁴.

Zbytek nie wydawał się jednak naganny, jeśli wyraża i zaspokaja naturalną dążność do tego, „ażby przedmioty służące do utrzymania i życia: ubranie, mieszkanie, itd. uczynić przyjemniejszymi dla zmysłów. Dziki Australijczyk, ozdabiający wąską przepaskę która mu biodra okrywa różnobarwnymi muszlami, staje na tym samym stanowisku co paryski elegant, który na swe palce wdziewa pierścienie z drogimi kamieniami, a swe mieszkanie zdobi w najwytworniejsze dzieła sztuki. [...] Z tego punktu widzenia patrząc na zbytek i na jego wierną towarzyszkę modę, wypada uznać te dwa pojęcia za elementa wysoko cywilizacyjne, byle tylko połączyło się z nimi estetyczne wykształcenie, chroniące ich od wybrzków rozkiełznanej i zuchwałej fantazji człowieczej”²⁵. Trudny to do spotkania ideał kobiety; ale

²³ Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „PT”, 1875, nr 49, s. 578–579.

²⁴ Zbytek, „PT” 1866, nr 10.

²⁵ Zbytek i moda, „PT” 1866, nr 43.

można te słowa potraktować jako dodatkowy argument za potrzebą połączenia rzemiosła ze sztuką.

Początkowo najbardziej predestynowana do nawiązywania kontaktu nieuczynego odbiorcy ze sztuką wydawała się muzyka. Osobliwie ją wynoszono, ponieważ trafia bezpośrednio do umysłu i do wrażliwości; jest zatem – jak pisano – dla każdego zrozumiała (to przekonanie wywodziło się chyba z poprzedniej epoki, z utworów literackich, w których zasłuchani w dźwięki muzyki bohaterowie widzieli oczyma wyobraźni te same dokładnie wydarzenia – jak w *Duchu jaskini* Józefa Bohdana Dziekońskiego).

Podobne zalety upatrywano w sztuce deklamacji – dzięki jej muzycznym walorom słuchacze, nieczuli na urodę poetyckiego słowa, mogli odczuć piękno wiersza: „sądźmy jednak, że gdyby spierający się posłuchali deklamacji Królikowskiego, znikłaby wątpliwość co do plastycznego działania poezji, która potrzebuje tylko wykonawcy, aby sobie należne królewskie miejsce w rządzie sztuk pięknych zająć [była to deklamacja *Farysa* – A. K.] [...] zwolennicy muzyki wzięli górę dowodząc jej siły wpływu na zmysły i dusze słuchaczy nawet mniej wykształconych, czym nie pochlubi się poezja”²⁶. Muzyczne walory deklamacji miały służyć rozbudzeniu zainteresowań poematem Mickiewicza.

Poglądy estetyczne redaktorów wyłaniały się z okazjonalnie wtrąconych uwag. Polemiczny ton, ostrość ocen, nagłe przerwania od zachwytów do inwektyw – to najbardziej charakterystyczne cechy stylu krytyków, obdarzających nisko ocenianych autorów szyderczym mianem „wierszarzy”²⁷. Adam Wiślicki twardo propagował nowe założenia estetyczne, upowszechniając je w swoich „sprawozdaniach literackich” i w artykułach o współczesnej sztuce polskiej. Szyderczo wyrażając się o „pseudo-wieszczach”, wspierał swe sądy przytaczaniem mnogich fragmentów grafomańskich tekstów, których mizéria wystarczająco deklasowała autorów²⁸. Bezlitosnej krytyce, skierowanej przeciw wprowadzaniu do sztuki marzeń i fałszu urojonych cierpień odrywających od rzeczywistości towarzyszyły wytyczne, ustanawiające nowe zasady oceny dzieł poezji i malarstwa. Formułowano je w oparciu o kryteria dotyczące treści realistycznych i „postępowych” oraz koniecznej dbałości o walory edukacyjne.

Po pozytywny przykład sięgnięto do ulicznych występów aktorów żydowskich, a przedstawienia przyjezdnego teatru żydowskiego oceniano wyżej niż występy popularnych teatrzyków polskich, „gdyż artyści izraelici oprócz zabawy mają także zdaje się na celu podniesienie swoich współwyznawców, stawiając im przed oczyma obrazy piękne, przykłady godne naśladowania. Nie zachowują się tak, jak aktorzy naszych teatrzyków, nie przybierają postawy niekoniecznie czystej estetyczności”²⁹.

Ośmieszano górnolotny styl poetów (szczególnie dam-poetek) i panegiryczny ton felietonistów: „Grać, a grać na nutę panegiryczną tak miło! [...] Czy pan Servais lub Zarzycki dają nam poznać dzieła rzeczywistej sztuki, czy pan Sterling śpiewa

²⁶ „PT” 1867, nr 3.

²⁷ „PT” 1866, nr 8, s. 68.

²⁸ Obszernie wznawiał temat w artykułach *Groch na ścianę* „PT” 1867, nr 49, 1868 nr 1.

²⁹ J.G., *Teatr żydowski w Warszawie – występy gościnne*, „PT” 1867, nr 15, s. 116.

piosenkę Kratzera, lub p. Łada gra na skrzypcach, zawsze i zawsze odbywa się wszystko w sposób niezrównany, piękny, cudowny, ku ogólnemu zadowoleniu ciągle zadowolonego ogółu”³⁰.

Z uwagami na temat piękna korelowało pytanie o walory humorystyki. Temat powracał, był kłopotliwy, wymagał uściślenia. I oswojenia; zapowiadano najpierw, że śmiech ma być przyjemny i dobroduszny, ale zarazem dodawano, że utwory humorystyczne to nie żarty, i stawiano przed humorystami zadania karkołomne – jakby byli kapłanami nowej religii: nie tu miejsce na zabawy ani rozrywki, humor ma być traktowany poważnie, pełnić funkcje umoralniające³¹. Redaktor Wiślicki wyraźnie faworyzował tu (i nie tylko tutaj) panią Marię Sadowską (piszącą pod pseudonimem „Zbigniew”) i jej utwory – gdyż, jak twierdził, pod jej piórem humor wynika „z fantazji, a nie z filozoficznego stoicyzmu, nie dotyka zewnętrżności, ale uderza na wewnątrz”³², i stawiał jako przykład jej ponoć znakomite *Pamiętniki muchy*. Sadowska zamieściła aż w pięciu kolejnych numerach „Przeglądu” obszerny szkic *Kilka słów o humorystyce i humorystach polskich*³³, w którym autorytatywnie uwznioślała ją jako „najwyższą zaletę subtelności myśli”. Z równą powagą potraktowano dowcip – jako że rzadko objawia się on w człowieku, a jedynie „wtedy na miarę zasługuje, gdy objawy jego kwitną na polu zasad i ogłady”³⁴.

Wróćmy do zagadkowych, bo zadziwiająco zmiennych, publikowanych na łamach „Przeglądu” opinii o twórczości Wojciecha Gersona. Należał do najbardziej znanych i cenionych malarzy, uparcie realizował program edukacji kulturalnej narodu. Cieszył się powszechnym szacunkiem choćby jako niestrudzony działacz na niwie kultury – gdy zamykano Szkołę czy inne instytucje naukowe, natychmiast wysuwał nowe projekty. Piastował rozmaite godne szacunku funkcje w naukowych instytucjach, jego uczniami byli warszawscy malarze. Darzono go szacunkiem – i bezlitośnie atakowano.

Obraz *Wdowieństwo króla Zygmunta Augusta* Gersona, wystawiony jesienią 1866, opatrzone zwyczajową pochwałą; ale dalej gromiono: „Postać króla bez wyrazu, a samo przeprowadzenie myśli uderza nielogicznością, jakże bowiem pogodzić głębokość smutku z gwarem tylu osób? Biorąc ten obraz ze stanowiska historycznego, nie odtwarza on wcale finezji wieku Zygmunta. Koloryt szary, choć techniczna strona bardzo sumiennie traktowana”³⁵. Podsumujmy wskazane, deklansujące defekty: postać „bez wyrazu”, nielogiczność, szary koloryt i brak finezji w przedstawieniu wydarzenia historycznego.

Dlaczego ów szacunek, jaki okazywano Gersonowi w „Przeglądzie”, sąsiedował wciąż z obcesową krytyką? Nasuwa się myśl, iż u podłoża konfliktu były problemy poważniejsze: sens, nadawany pojęciu patriotyzmu – młodzi przeciwstawiali się mocno związanej z nazwiskiem Gersona koncepcji personifikacji miłości do ojczyzny w dziełach sztuki przez sentymentalne zwroty ku pamiętkom polskiej prze-

³⁰ *Kronika Krajowa*, „PT” 1866, nr 7, s. 49.

³¹ „PT” 1866, nr 13.

³² „PT” 1868, nr 7, s. 58–59.

³³ „PT” 1876, numery 49–53, strony 546, 558, 568, 578, 589³³.

³⁴ „PT” 1875, nr 50, s. 592–593, rubryka „Echa warszawskie”.

³⁵ *Malarstwo i rzeźba*, „PT” 1866, nr 35, s. 276.

szłości, pałacom, strojom narodowym, krajobrazom. Czyli byłże to sprzeciw młodych wobec narzucanej przez ojców wizji patriotyzmu, uderzenie w wizję budowaną na zwrocie ku przeszłości? Pojawiało się przekonanie, że winno się to zmienić, skierować spojrzenie ku przyszłości – zgodnie z programem społecznym, wpisywanym do „Przeglądu Tygodniowego”. Wizja patriotyzmu, w którym brak miejsca na sentymentalizm i wspominki?

W sprawozdaniu z wystawy roku 1876 anonimowy krytyk stwierdza znów, że nie ma na niej płócien znakomitych, że nie spełnia oczekiwań *Witolda* Gersona, ani jego *Zgon Kopernika*, kwitowany – obok zwyczajowych pochwał – zgryźliwymi uwagami. Gdy Gerson w tymże roku wygłosił odczyt o kierunkach współczesnego malarstwa, spotkał się z krytyką, niweczącą pozytywne wrażenie początkowych słów: „Znany z szlachetnego talentu, poważnego pojmowania swej sztuki, pielęgnujący kult wyższych ideałów artysta, kształcący tak trafnie młode pokolenie tutejszych malarzy, nie okazał się równie dobrym *estetykiem*. Odczyt p. Gersona, o ile wchodził w charakterystykę działalności pojedynczych artystów, a nawet kierunków malarskich, miał wiele szczegółów pouczających, stanowczo zaś chromał wkraczając w dziedzinę ogólnych poglądów. Prelegent [...] nie potrafił ująć całości rozwoju sztuki w pewną geometryczną spójnię, [...] nie ukazał związku malarstwa z ogólnym stanem rozwoju umysłowości i cywilizacji”³⁶.

Korzystając z wiedzy zdobytej w podróżach europejskich, Gerson przedstawił w tym odczycie swoją definicję istoty sztuki: „czym jest sztuka malarska? dzieckiem wyobraźni twórczej, umiłowania wszystkiego co piękne, w czym prawda [...] przemawia do nas za pośrednictwem zarysu, światłocienia i barwy”. Prezentację sztuki współczesnej poprzedził uwagami dotyczącymi historii malarstwa. Z odleglejszej perspektywy wydają się mało trafne, słabo przetrwały próbę czasu. Nieco szerzej prezentował artystów polskich, lecz tylko wymieniając ich nazwiska; pisał pochlebnie o malarstwie historycznym, uprawianym przez Suchodolskiego, obu Brodowskich, Juliusza Kossaka, Brandta, Sypniewskiego, Pillatiego, którzy „połączyli historyczny dramat z bohaterskimi czynami przeszłości”³⁷.

Interesującym śladem powrotu Gersona do młodzieńczych zainteresowań było w tej książeczce połączenie kwestii narodowości i twórczości ludowej. Posiadamy, pisał, bogactwo pieśni: „oprócz bowiem wyrobionych już stale jak poloneza, krakowiaka, mazura, kujawiaka i pobratymczej a przyswojonej nam dumki mamy jeszcze wiele odrębnych i oryginalnych zwrotów, w licznych piosnkach ludowych...”. I znamiennie ukazywał jako zadanie najważniejsze: „pochwycenie treści ducha narodowego i przelanie go następnie w formach wymagalnych przez tegoczesną muzę – wiele trudności, oddanie kolorytu miejscowego i ducha”³⁸.

Utalentowanym i wiernym uczniem Gersona był Józef Chełmoński. Może to te koneksje sprawiły, że jego obrazy traktowano w „Przeglądzie” wyjątkowo krytycznie, nawet zalety obarczając bagażem wad. Zwyczajowe pochwały miały charakter ogólnikowy, i gasiła je miazdząca krytyka. Dobrym przykładem jest tu opinia wy-

³⁶ Tekst odczytu wydano od razu w osobnej broszurze.

³⁷ Tamże, s. 33.

³⁸ Tamże, s. 15.

rażona o obrazach *Miasteczko wołyńskie* i *Noc letnia*. Warto przytoczyć dłuższy fragment tego tekstu:

Wszystkie roboty Chełmońskiego noszą na sobie taką odrębną cechę indywidualności artysty, iż spojrzawszy na którąkolwiek z jego robót od pierwszego rzutu oka jej autora odgadnąć można. Taka oryginalność i odrębna charakterystyka wtedy tylko za przymiot poczytaną być może, jeśli nie prowadzą do *maniery*, tj. jeśli na te odróżniające cechy więcej się składa przymiotów niż wad, a o pracach Chełmońskiego bezwarunkowo tego powiedzieć nie można.

Artysta ten nie lubi powszedniości, obiera więc za tło do swych kreacji jakieś wydatne momenta: jak noc, zmrok, burzę lub zawiane śniegiem obszary. Czyni to jakby umyślnie unikał jasnego światła dziennego dla pokrycia pewnych niedostatków jakie mu się trafiają przy braku dokładniejszego wykończenia i pracowitych studiów, na które gorączkowa i pracowita produkcja mało pozostawia czasu. Ot np. ta scena przed nędznym zajazdem *Miasteczka wołyńskiego*. Wśród jednej wielkiej kałuży błota, w brudnym i zmaconym zwierciadle w którym przegląda się niebo pochmurnego poranku, przed żydowską karczmą stoi czwórka srokaczy zaprzężony wózek, do którego zbliża się stary w niedźwiedziej szubie szlachcic. Śnać to któryś z okolicznych matadorów, kiedy tak niskie i pełne pokory odbiera od dwóch idących za nim żydków, zapewne miejscowych faktorów. Na drugim planie grupa przedstawicieli rasy izraelskiej o najniemożliwszych fizjonomiach tłoczy się na *brodzką brykę*. Wszystko chlastane zamazyście przeskakując trudności, postacie Żydów przechodzące niemal w szarżę ale ty-powe.

– Pewnikiem będzie jutro pogoda – mówi do siebie domorosły meteorolog w siermiędze, uważnie badający ciemnoszafirowe sklepienie nieba, iskrzącego się milionami gwiazd, stojąc na obszernym podwórzu wiejskiego dworu, na którym zapewne nocną stójkę odbywa. Spuszczone z łańcuchów psy wyprawiają wesołe harce przy bladym świetle księżyca, bielącym z oddali ściany i filary ganku szlacheckiego dworku. Ostrochy kruczek, którego stróż na sznurku trzyma, tęsknie ku towarzyszom wyciąga głowę. To *Noc letnia* Chełmońskiego.

Obrazy z warszawskich wystaw omawiano w „Przeglądzie” według jednolitego schematu: u początku garść pochwał, potem ostra krytyka, oparta zawsze o analogiczne uwagi dotyczące operowania światłem i mrokiem oraz o kompozycji. Stale jako podstawowe kryterium traktowano również komunikatywność i wypuklanie sensu wpisanego w dzieło – potem dopiero zwracano uwagę na walory estetyczne, na piękno, doskonałość – z eksplikacją, co się na nią składa.

Nie osiągnięto zgody w kwestii możliwości wprowadzania elementów brzydoty do plastyki – bowiem zadaniem sztuki jest wprawdzie ukazywanie piękna, ale jeśli optuje się za realizmem, to powinna ona obejmować również obiekty pozbawione urody, pod warunkiem że są przedstawione z artyzmem. Realistycznie – lecz z pominięciem odrażających cech brzydoty, bo sztuka nie może przedstawiać widoków wzbudzających niesmak.

Podobne wątpliwości, dotyczące wprowadzania do sztuki elementów brzydoty, wysuwano w krytyce literackiej. Adam Wiślicki, redaktor i czołowy autor piśma, przeciwstawiał się opiniom krytyków, wymagających od poezji nadawania wierszom dosłownego sensu, gdyż sprawia to, że „poeta nie wstrzymuje się przed

najwstrętniejszym urojeniem swej wyobraźni”³⁹. Żądał od poezji – jak pisałam – „elementarnego poczucia estetyki poetycznej i zdrowego sensu”⁴⁰.

Żądano jasnej eksplikacji sensu i przestrzegania logiki wypowiedzi nawet w poematach; krytykowano *Zwierzęta* Bełzy, utwór, w którym „obrazy mijają się jak w kalejdoskopie. Autorowi zdaje się chodziło tu o pokazanie, ile można przy pewnej iskrze talentu nagromadzić potworności wstrętnych, i obrzydzenie wzbudzających, a jedne straszniejsze od drugich”.

Wymagania wobec twórców, wynikające z tych uwag i postulatów, trudno było harmonijnie zgrać. Ważną dyrektywą był realizm; ale z unikaniem bądź wygładzaniem brzydoty, chociaż sztuka miała nie pomijać żadnych aspektów rzeczywistości. Jako przykład udatnej realizacji wymieniano portret damy pędzla Mirewelta⁴¹: „Jakkolwiek przedstawiona na portrecie twarz razi niesmacznym wyrazem, to jednak obraz pełen świeżości kolorytu i niezmiernej prawdy pod względem wykonania, posłużyć może za wzór młodemu pokoleniu naszych malarzów”⁴².

Lansowano zatem koncepcję „realizmu uidealizowanego”. Szczególnie interesującą, a dla „Przeglądu” bezcenną, ponieważ problemy piękna i zadań sztuki były podejmowane w nowych uwikłaniach, w kontekście odważnego przemieniania hierarchii wartości. Odsłaniały zarówno poglądy jak starania praktyczne młodych publicystów, ich wysiłki zmierzające do przemiany ocen estetycznych. Wprowadzane zmiany prowadziły do prób obciążania estetyki zadaniami zazwyczaj traktowanymi jako od niej odległe, zaprzeczające idei piękna. Uderzają niekonsekwencje nie do uniknięcia – bowiem przywiązanie do wpajanej w Szkole Sztuk Pięknych myśli estetycznej musieli konfrontować ze skutkami wprowadzania jej do koncepcji społecznej młodych publicystów (na przykład pojęcia „idealności”, doskonałości) i z walorami edukacyjnymi. Stąd też przekonanie (zdumiewające!), że do uprawiania sztuki talent nie jest niezbędny, że jest umiejętnością, której można się nauczyć.

Zachodziły stale zmiany w profilu pisma, tematy związane ze sztuką ustępowały miejsca coraz liczniej wprowadzanym informacjom o nowych odkryciach naukowych, o dziwnych wydarzeniach, o tym, co się dzieje w naukach przyrodniczych. W późniejszych rocznikach gazety o sztuce pisano wiele w rubryce „Kronika krajowa i zagraniczna”, zazwyczaj ograniczono się jednak do przekazywania konkretnych informacji, do streszczania utworów literackich czy teatralnych. Konsekwentnie starano się natomiast prezentować najnowsze wydarzenia z tego zakresu – temu głównie służyły sprawozdawcze artykuły o nowych wystawach malarstwa (na przykład w Paryżu, w Wiedniu).

Zaznajamiano w korespondencjach także z nowościami w zakresie wystawiennictwa. Na przykład w sprawozdaniu z wystawy sztuk pięknych w Wiedniu osobne miejsce poświęcono aranżacji. Gmachy wystawowe „odznaczają się wytwornością stylu. Światło pada z góry przez szklane sklepienie, wysokość niektórych sal”. Jako przykład pozytywny służył obraz Hansa Gode: „wymalował pejzaż

³⁹ A. Wiślicki, *Z redakcyjnego stołu*, „PT” 1868, nr 15, s. 142.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Michel Mirewelt (1588–1641) – malarz holenderski, modny i niezwykle płodny, renowany szczególnie jako portrecista.

⁴² „PT” 1866, nr 48, s. 383.

wodny, pełen życia, prześlicznym oblany światłem, które topi się w przejrzystych wody kroplach – rysunek, koloryt tworzą prześlicznej harmonii całość. Nadzwyczajnego uroku jest jasna, promienna dal, stanowiąca dziwny, ale pełen piękna kontrast z sinymi, gradowymi chmury co ciemnym całunem zawisły na przedzie obrazu”⁴³. Uwagi krytyczne, wytykające błędy i szeroko rozwijane pouczenia dotyczą stale współczesnej sztuki polskiej, zdecydowanie rzadziej prac artystów obcych, gdyż: po pierwsze, zwracano uwagę na dzieła mistrzowskie najwyżej cenione, pędzla mistrzów, a także – mogli nie widzieć sensu w pouczaniu cudzoziemców, zamieszczali najwyżej drobne uwagi krytyka.

Idee, wpajane na studiach przez nieco starszych profesorów (Gerson), przejmowane przez niektórych młodych (modelowi oraz tradycjom patriotyzmu najbardziej wierny był Maksymilian Gierymski), zderzały się z utylitarystycznym programem pozytywistów. Połączenie tych dwóch tendencji świetnie widać w publicystyce pierwszych lat tygodnika. W tle – wielkie odrodzenie zainteresowań sztuką (*Nieustająca wystawa*, informacje o działalności Zachęty i Muzeum) oraz groźą dziś budzące wpajane czytelnikom przeświadczenie, że każdy z nich może zostać artystą, tworzyć piękne dzieła. Jednocześnie stawiano przed artystami wysokie wymagania; żądano, by dzieło spełniało wymogi realizmu – ale ów realizm nie mógł wzbudzać odrazy, czyli wykluczano tematy ohydne. Z tego też względu powinien być to realizm nie nazbyt wierny w szczegółach, zawsze należało idealizować przedstawiane obrazki, by były przyjemne dla oka.

By sprostać tym wymaganiom, obok „grubego realizmu” wprowadzono określenie „realizm uidealizowany”. Pasowało ponoć między innymi do stylu portretu, uprawianego przez J. Kossowicza: „p. Kossowicz nie należy do grubych realistów, mających niewolniczą wierność za cel, ale umie obok podobieństwa natchnąć pewną idealnością swą pracę”⁴⁴. Obok realizmu „idealizującego” odnotowano więc przeciwny mu „gruby realizm”. Sugerowano jednak, iż styl realistyczny przekazuje tylko materialną stronę świata, dlatego portretowanym postaciom często brak uduchowienia wyrazu twarzy. Podobne wymagania przebijają z krytyki pejzaży Jana Hruzika – *Krajobraz stepowy węgierski* („Prostoty wiele i koloryt miły, ale artysta nie osiągnął celu, nie przedstawił stepu, którego nie czuć”) i *Widok Łomnicy* („punkt artystycznie wybrany, szkoda tylko że artysta zbyt zaciemnił koloryt, a brak powietrza czyni nie dość wyraźnymi stopniowe oddalenia innych wierzchołków”).

Do zarzutów, kierowanych ku poetom, dołączono niedostatek natchnienia, zapisany w analizie wiersza *Kośba* p. Pryfke⁴⁵. „Nie starcza wiersz piękny i przyzwoitość tematu”, pouczano, „*Kośba* pozbawiona walorów estetycznych; ten rodzaj lirycznego dydaktyzmu wymaga oprócz natchnienia ogromnego kunsztu w wykonaniu, żeby zamiast obrazu poetycznego nie przedstawić lichej litografii”. Nie starcza naga rzeczywistość – poetyczność zależy od połączenia jej z siłą kunsztu i „natchnienia, w którym poeta kąpie swój przedmiot”. Autor tego tekstu jako pozytywne przykłady podaje poezje Byrona i Wiktora Hugo, pod ich piórem „burza żyje,

⁴³ „PT” 1866, nr 40, s. 1.

⁴⁴ *Malarstwo i rzeźba*, „PT” 1866, nr 37, s. 292.

⁴⁵ *Kośbę* opublikował „Tygodnik Ilustrowany”, pismo najczęściej przez „Przegląd” atakowane.

ma i wyraża idee.” Poeta może nawet prozaiczną kośbę (to aluzja do wiersza p. Pryfke – i element ciągłej krytyki „Tygodnika Ilustrowanego”) „opromienić ci-
chą aureolą ludzkiego obowiązku, upiększyć poetycznym przedstawieniem obrazu.
[...] Trzeba, chcąc zostać sielankarzem, zachwycić tej woni łąk i pól, trzeba aby li-
pa słodczy nalała w piersi, trzeba pojąć duszę nuty z ligawki pastuszka lub
z piosnki wiejskiego grajka. Dotychczas u nas najlepiej się to udawało Lenartowi-
czowi, którego obrazy, szkicowane kilka słowami, zawierają cały drobny świat po-
ezji”. Z mocą jest wyrażony świetny przykład owego „uidealizowania” świata rze-
czywistego. „Żądamy, aby obrazy sielskie były tak świeże, jak puch na brzoskwini,
aby były naturą uidealizowaną”, a nie tylko opisem. Czyli: nowy obszar realizmu
„uidealizowanego”.

Do tych postulatów niezbyt pasował styl recenzji, ostrość wyrażanych sądów,
przytyki czynione czasem na granicy niepotrzebnej złośliwości, nieprzyjemnie ką-
śliwe⁴⁶. Wyjeżdżającą do Mediolanu śpiewaczkę, pannę Sobolewską, żegnano ży-
czeniami powodzenia: „Czy te nasze życzenia się ziszczą, nie wiemy; zawód bo-
wiem śpiewaczki scenicznej zależny jest od rozmaitych okoliczności, a przy tym
wymagający niesłychanej pracy, i przede wszystkim zasobów głosu, którym p. So-
bolewska rozporządza więcej jak na salon, a podobno za mało jak na wymagającą
scenę. Nie jej to wina ale natury głosu”.

Krytycznej analizie podlegały czasem także teksty publicystyczne. Znamienne,
za zwracano uwagę szczególnie na usterki, a przede wszystkim zaskakuje nieocze-
kiwany kierunek ataku: wybranym adwersarzem został Bolesław Prus. Redakcja
„Przeglądu” uzasadniała: wydawało się, że ma dowcip samorodny – ale wstąpił na
ścisłą drogę niczym nieokiełzanego słowa i żartu – brak u niego wyważonej myśli,
przekręca słowa i fakty, a nadto – jest wulgarny! Warszawska „publika” żąda, by ją
szanowano, a wprowadzane przez Prusa słownictwo obraża czytelnika. Humor
i dowcip miały, w intencji redaktorów, przybliżyć „wyrobnikom” świat estetycz-
nych wartości; ale, by chronić nieuczzonego czytelnika przed złem, miały być pod-
dane ziejącym nudą zabiegom.

Wszelakie niekonsekwencje wynikały ze sprzeczności między idealnymi zało-
żeniami a przyziemną realnością. Gdy publicyści kształtowali program społeczny,
opierali go na złudzeniach, że „wyrobnik” po dziesięciogodzinnej harówce radośnie
będzie się doskonalił, podnosił swój poziom umysłowy i fachowy.

Krytycy często wskazywali podstawy, na jakich opierali sądy wartościujące.
Malarzom stawiali wysokie wymagania. Omawiano zalety i przywary ich dzieł, do-
bór tematu, kompozycję całości, rozświetlanie, detale obyczajowe i inne szczegóły.
Ponieważ sądzili, że głównym zadaniem sztuki jest wykorzystanie jej walorów
edukacyjnych dla dobra szerokich rzesz ludności, przeto zwracano uwagę przede
wszystkim na komunikatywność i przejrzystość stylu (w obrazie malarskim, jak i li-
terackim). W tymże kontekście omawiano pojęcia piękna i doskonałości (określane
w duchu tradycyjnym z powołaniem na spokój, harmonię, właściwe proporcje).
I powracano do kwestii brzydoty – gorąco protestując przeciw wprowadzaniu do
dzieł sztuki obiektów wzbudzających uczucie wstrętu i ohydy. Był to temat wyją-

⁴⁶ *Koncert panny Sobolewskiej*, „PT” 1866, nr 17, s. 133.

kowo konfliktowy, ponieważ jeśli krytycy opowiadali się za stylem realistycznym, to artyści powinni uwzględniać piękno i brzydotę świata, nie pomijając postaci zdeformowanych ani obiektów zdefektowanych.

Ale przecież „nie wszystko to, co spotykamy w naturze, może być przedmiotem do odtworzenia w sztuce. Są rzeczy, których nigdy artysta obdarzony smakiem za przedmiot do swych utworów brać nie powinien. Takimi są przede wszystkim przedmioty, wzbudzające wstręt i obrzydzenie. Wprawdzie bywają okropności i brzydoty, które pomimo szpetoty swojej posiadają potęgę grozy, która wzrok patrzącego mimowolnie do siebie przykuwa, lecz są i takie, od których wzrok ze wstrętem się odwraca, tych tykać nie należy. Nie czuje tego Maleszewski⁴⁷, kiedy z takim zamiłowaniem mógł wystudiować głowę klechy pijaczyny, delektującego się szklaneczką „Miodku”. „Zmysłowa rozkosz, z jaką smakosz oblizuje słodkim napitkiem zwilżone usta, malująca się w jego małych przymrużonych oczkach, twarz połyskująca tłustą wilgocią, oddana z realizmem i dokładnością, które wstręt w patrzącym budzą, przekraczając w ten sposób granice, jakie ma sztuka w naśladowaniu natury, wolimy spotykać tę ostatnią w takich objawach jak *Róża i Mak*, z którymi artysta przed parą laty, po powrocie do kraju, w teje sali wystąpił”.

Aby usunąć uprzedzenia dotyczące wprowadzania do poezji na pozór nudnej, przyziemnej tematyki, przytoczono przykład znakomity: „Mickiewicz poświęcił całą strofę w *Panu Tadeuszu* książce pt. *Kucharz doskonały* przez Stanisława Czernickiego wydanej przed stu kilkudziesięciu laty i opisał wszystkie jej zalety, charakteryzujące dawną kuchnię polską”.

Starano się rozbudzać nie tylko zainteresowanie sztuką, lecz i odwagę samodzielnych z nią konfrontacji (wprowadzono nazwę „nieznawcy”, po których każdy może wykształcić się na znawcę). Doprowadzało to do ogromnej deprecjacji sztuki, narastał konflikt między słowem pisanim a prywatnymi poglądami – z wymaganiami dążenia do doskonałości, z podkreślaniem idei piękna i definiowaniem go wedle kryteriów, wyniesionych ze studiów i własnych upodobań. I nieustannej powagi, więc nie dziwi nagle się pojawiająca ostra krytyka królewskich obiadów czwartkowych (jakby były czymś w rodzaju nieobyczajnego rozpasania), jako „poniżających godność prawdziwej poezji w rymach pochlebców lub w utworach trywialnych”⁴⁸.

Determinacja społeczna Adama Wiślickiego wyrażała się także w narzekaniu na mnogie publikacje głupstw, na brak miejsca dla literatury; to strata miejsca i czasu, który by można wykorzystać na szerzącą oświatę „czytanie użyteczne”⁴⁹.

Mnożą się narzekania na niski poziom wystawianych obrazów religijnych, historycznych; nowości niewiele, a zaprezentowane na wystawie wyglądają nader skromnie pod względem estetycznej wartości. Koryfeuszów sztuki naszej ani po-

⁴⁷ Tytus Maleszewski (1827–1898) – malarz, uczeń warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Odbył podróże studyjne do Paryża (przyjaźń z Cyprianem Norwidem) i do Włoch, do Monachium. W 1860 wrócił do Warszawy.

⁴⁸ „PT” 1869, nr 13, s. 107.

⁴⁹ „PT” 1871, s. 65.

świeci⁵⁰. „Tylko uprzejmości osoby prywatnej winni jesteśmy, że możemy [zobaczyć] jedną niewielką robotę Brandta”⁵¹. Krytyka wystawiennictwa – złe rozplanowanie, za ciemne kolory, postaci zlewają się. Niewiele dzieł dobrych, wśród nowości: Moszyński *Przeznaczona noc*: „bogactwo zasobów artystycznych. Raczej spojrzeć na nagromadzone na tym obrazie trudności. [...] wewnątrz poddasza, którego ściany ponure oświetla mleczny blask lampy w chwili, gdy brzask dzienny zagląda przez okno. Cisza i czarne cienie zdają się mieć głos i potęgę w tym obrazie” (s. 3). Dalej – o obrazie Józefa Chełmońskiego *Przyjazd na polowanie*: „Po kilku zboczeniach fantastycznych, ujawnionych w jakichś olbrzymich i niesłychanych rumakach dał nam dziś pracę prawdziwej wartości” – jaskrawe ognisko komina podczas zimy, przy silnym świetle rozwijającego się poranka”. Jako wyborne oceniono przedstawienie koni, naturalność i precyzję⁵².

Nowy ton do krytyki, zapowiadający duże zmiany, wprowadził Józef Kotarbiński w szkicu *Adam Asnyk*. Właściwy temat poprzedził krytycznymi uwagami o poezji współczesnej; „marząca jeszcze o jowiszowych trenach i błyskawicowym majestacie, zamiast wstąpić między ziemską rzeszę, odczuć tajemne tętno chwili, woli błąkać się w mglistych oparach marzycielstwa. Stąd owa niepokodzona waśń pieśniarzy z teraźniejszością, stąd gorzki jakiś i chorobliwy pesymizm, [...] ów brak wielkich i jasnych ideałów, brak harmonii potężnej, grzmiącej stąd to owe przesubtelne, chorowite, manierowane kwilenia, pieszczotliwe lubowanie się w eterycznej melancholii, stąd mętny, mglisty beład treści, ożeniony z wyszukaną błyskotliwością formy”⁵³.

Na tym tle Kotarbiński zarysowuje twórczość Asnyka, wyszukane (i rzeczowo uzasadnione) pochwały przedzielając gromieniem twórcy za pesymizm i niefrasobliwy ton, z jakim odnosi się do wieszczów. Tak ocenia Kotarbiński pretensjonalną *Apostrofę*, „będącą podrzeźnianiem Juliuszowego *Grobu Agamemnona*”, postpowaniem Juliuszowej poezji – „Tego już za wiele! Kto dał prawo poecie w ślepym porywie rozdrażnienia, w zapędzie szumnej naśladowczej fanfaronady wyciskać piętno ohydy na tych, których cześć powinniśmy i kochać, mimo ich błędów i grzechów”. „Najznakomitszy pieśniarz społeczny Adam Asnyk, ostatnia wcale jasna gwiazda wielkiej plejady romantyków naszych [...] przypomina szczerze zagasłą romantyzmu dobę, a z drugiej znowu strony jest poetą idei żywotnych [...] często abstrakcyjne pomysły odziewa w brylantową szatę obrazów poetycznych”⁵⁴.

Można właśnie w tym szkicu ujrzyć zamknięcie pierwszej fazy istnienia piśma, prowadzonego przez zespół pozytywistycznych entuzjastów.

⁵⁰ Zniknął wcześniejszy entuzjazm, że umieszczenie obrazu na warszawskiej wystawie stanowi dobrą reklamę, zapewnią napływ dzieł znanych artystów.

⁵¹ *Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „PT” 1875, nr 49, s. 578–579.

⁵² „Echa warszawskie”: *Wystawa Sztuk Pięknych*, „PT” 1875, nr 1, s. 3.

⁵³ „PT” 1875, nr 3.

⁵⁴ „PT” 1876, nr 3–6.

Bibliografia

- Hasło: „Gerson Wojciech”, [w:] *Słowniku Artystów Polskich*, t. II, red. D. Pecold, I. Rząśnicka, Wrocław 1975.
- Kowalczykova A., *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, [w:] A. Kowalczykova, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.
- Kozakiewicz S., *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819–1845)*, [w:] *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, Zeszyt 6, 1951.
- Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie. Cz. I*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 1.
- Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie. Część druga*, „PT” 1866, nr 48.