

J ó z e f T a r n o w s k i

Zwrot antynaturalistyczny w polskiej estetyce

Słowa kluczowe: *antynaturalizm, ekspresjonizm, estetyka, impresjonizm, malarstwo, naturalizm, realizm, sztuka*

Zwrot antynaturalistyczny w polskiej estetyce nie mógłby zaistnieć, gdyby wcześniej estetyka określana mianem „naturalistycznej” nie miała pozycji dominującej. Estetyka ta wprowadzona została do polskiej myśli o sztuce głównie, choć nie wyłącznie, za sprawą dwóch teoretyzujących na temat sztuki artystów. Zainicjował ją Antoni Sygietyński, a dołączył do niego wkrótce potem Stanisław Witkiewicz. I to właśnie ten drugi stoczył decydującą dla jej utrwalenia długotrwałą polemikę z Henrykiem Struve, mającym wówczas pozycję głównego krajowego „prawodawcy” w dziedzinie estetyki i krytyki artystycznej (Tarnowski 2014; Tarnowski 2021).

Struve był profesorem rosyjskojęzycznego Imperatorskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Urodził się w zaborze rosyjskim, a ze studiów filozoficznych na uniwersytetach niemieckich wrócił jako zwolennik „realidealizmu” (*Realidealismus*), który, chociaż deklaratywnie przeciwstawiał się heglizmowi, to – jak trafnie zauważył Stanisław Borzym – był bardziej heglizmem, niż się realidealistom zdawało (Borzym 1974, s. 42). W estetyce był Struve kontynuatorem myśli Józefa Kremera, profesora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz estetyki w Szkole Sztuk Pięknych. Po swych berlińskich studiach, obejmujących wykłady Hegla, Kremer wrócił do rodzinnego Krakowa jako zwolennik heglizmu, ale poddanego platonizująco-chryścianizującym modyfikacjom (Tarnowski 2016). W estetyce obaj uczeni nie odbiegli daleko od akademizmu, a od heglizmu o tyle, o ile nie był on zgodny z akademizmem.

Przyjęli bowiem jako podstawę aksjonormatywną przekonanie, iż istotą dzieła sztuki jest przekazywana przez nie idea, a środkiem jest prawda wizualna dzieła, przy czym jeśli idea wymaga odstępstwa od prawdy wizualnej, to można i należy takie odstępstwa czynić. Jest oczywiste, że pogląd taki ufundowany jest na malarstwie, a jeśli dotyczy innych sztuk, to jedynie przez analogię z malarstwem. Ekstrapolacja taka najłatwiejsza jest do przeprowadzenia w odniesieniu do rzeźby, trudniejsza w odniesieniu do literatury i teatru, a niewykonalna w odniesieniu do muzyki i architektury.

Kremer, w zgodzie z wielką tradycją akademicką zapoczątkowaną przez działającą w latach 1462–1522 florencką Akademię Platońską, swoją estetykę zakorzenił w filozofii Platona (choć nie było to niezbędne), a konkretnie w żartobliwej wizji narodzin i istoty sztuki przedstawionej przez Sokratesa w *Fajdrosie*¹. W *Listach z Krakowa* zacytował we własnym przekładzie kluczowy fragment tego tekstu – opowieść Sokratesa o orszaku Zeusa, w którym żeglują dusze skrzydlate, obcując z ideami – i skwitował go zdumiewającą uwagą, że „korzystniejsza jest [...] teoria zbudowana choćby na mylnych zasadach, niż gołe odwoływanie się do smaku” (Kremer 1843, s. 161). Struve nie skomentował owego platonizującego wątku estetyki Kremera, więc można przyjąć, że go akceptował.

W historiozofii Kremer zmodyfikował Heglowską triadę, zastępując ducha obiektywnego Bogiem osobowym i zamieniając miejscami religię z filozofią. W estetyce też szedł po śladach Hegla, podpierając go Platonem i teologią chrześcijańską. Już w pierwszym tomie *Listów z Krakowa* zdefiniował za Heglem dzieło sztuki jako syntezę pierwiastka zmysłowego (materialnego) i duchowego, ale ów pierwiastek duchowy ujął jako „prawdę wiekiustą” w rozumieniu religii chrześcijańskiej (Kremer 1843, s. 33). I takiego rozumienia trzymał się do końca swojej twórczości, a za nim czynił to Struve, rozszerzając „pierwiastek idealny” poza religię.

Jednakże zarówno Kremer, jak i Struve zignorowali trzy uwagi Hegla – rzucone przezeń dygresyjnie – które rozsadzały jego estetykę od środka. Pierwszą jest gloryfikacja nowatorstwa². Drugą – twierdzenie, że właśnie dokonuje się

¹ Platonizm założonej przez Ficina Akademii Florenckiej przejęty został przez kolejne związki twórców nazywające się „akademiami”: Accademia delle Arti del Disegno, Accademia di san Luca, Accademia degli Incamminati i na koniec przez pierwszą akademię państwową – pierwowzór wszystkich późniejszych „akademii sztuk pięknych” w całej Europie: francuską Academie Royale de Peinture et Sculpture założoną w Paryżu w roku 1648 (Poprzeczka 1989, s. 22–25). Już jednak w inicyjalnej wersji Ficina był to platonizm schrystianizowany, a ponadto zasadniczo utożsamiany z arystotelizmem (Ciszewski 2013, s. 3). Mimo wszelkich różnic między filozofią Kremera a platonizmem, w jednym są rzeczywiście zbieżne: obie posługują się pojęciem istoty piękna, istoty dzieła malarskiego, etc.

² „Artysta nowoczesny może, rzecz prosta, przyłączyć się do starych i starszych; być Homerydą, choćby ostatnim, to rzecz piękna. [...] Żaden Homer, Sofokles itd., żaden Dante, Ariosto czy Szekspir nie może pojawić się w dzisiejszej epoce; to, co zostało już raz tak wspaniale, tak

w kulturze rewolucja. Mimo że zostało ono wyrażone w mętnej poetyce „geistologicznej”, to łatwo je przełożyć na język konkretów³. Trzecią jest konstatacja *explicite* (będąca zarazem gloryfikacją *implicite*), że obecnie w malarstwie mniej ważny staje się temat, a w związku z tymi i idee, a na znaczeniu zyskuje sam artyzm, czyli sposób wykonania dzieła i ekspresja twórcy w dziele⁴.

Wszystkie te trzy rewolucyjne idee zarówno Kremer, jak i Struve przemilczeli, trzymając się estetyki realistyczno-idealistycznej i używając jej jako narzędzia do analizy oraz oceny sztuki dawnej i obecnej, przy czym Kremer zainteresowany był głównie sztuką wieków minionych, a Struve – sztuką współczesną.

Przeciwko takiej estetyce wystąpił najpierw – uzbrojony w naturalistyczną koncepcję Emila Zoli – Antoni Sygietyński w opublikowanych pod koniec lat 70. i 80. XIX wieku sprawozdaniach z paryskiego Salonu i Wystawy Światowej (Tarnowski 2021). A po objęciu funkcji kierownika literackiego w tygodniku „Wędrowiec” dołączył do niego Stanisław Witkiewicz, młody malarz przekonany do naturalizmu po krótkich studiach malarskich w Monachium, w którym nie ma było miłośników Courbetowskiego realizmu, wśród nich bracia Maksymilian i Aleksander Gierymscy, przewodzący kolonii polskich młodych malarzy żyjących w tym mieście i bardziej lub mniej formalnie związanych z tamtejszą akademią sztuki (Tarnowski 2014).

Na łamach „Wędrowca” Sygietyński i Witkiewicz popularyzowali w latach 1884–1887 estetykę Zoli, nadając jej zresztą własne piętno i tocząc jawne lub ukryte polemiki z estetyką realidealistyczną Struvego i pomniejszych krytyków publikujących na łamach warszawskiej prasy. Ich celem było wyparcie estetyki realidealistycznej i zastąpienie jej przez estetykę naturalistyczną, a dzięki temu utworzenie drogi do uznania przez społeczeństwo polskie malarstwa naturalistycznego braci Gierymskich i całej z nimi związanej formacji artystycznej⁵.

Sygietyński i Witkiewicz propagowali estetykę Zoli skonceptualizowaną pod szyldem „naturalizmu”. Jej fundamentem jest definicja dzieła sztuki poda-

swobodnie wypowiedziane, zostało już wypowiedziane. Tematy te i sposoby ich widzenia i ujmowania to melodia już wyśpiewana. Tylko terazniejszość jest świeża, wszystko inne już jest i staje się coraz bardziej wypłowiałe” (Hegel 1966, s. 288).

³ „Nietrudno zresztą dostrzec, że nasze czasy są czasami narodzin nowej epoki i przechodzenia do niej. [...] kształtujący siebie samego duch powoli i cicho zbliża się do swojej nowej postaci, rozbijając część za częścią budowlę swego poprzedniego świata” (Hegel 2010, s. XIII).

⁴ „Im bardziej błahe i mało znaczące w stosunku do tematów religijnych są przedmioty, którymi się malarstwo na rozpatrywanym teraz szczeblu zajmuje, tym bardziej jako centralny punkt zainteresowania wysuwa się sama artystyczna twórczość, sposób patrzenia artysty, jego koncepcja, sposób pracy [...], przy czym wszystko to staje się elementem również do treści należącym” (Hegel 1967, s. 76).

⁵ W liście do rodziny Witkiewicz pisał, że w serii planowanych artykułów użyje Gierymskiego, Rodakowskiego, Chelmońskiego jako „taranów do rozbijania muru głupstwa, jakim sztuka jest u nas otoczona” (cyt. za: Kosiński 1928, s. 44).

na przez Zolę w eseju *Proudhon et Courbet* opublikowanym w 1865 roku: „*une œuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament*” (Zola 1893, s. 25). W przekładzie Sygietyńskiego, powtórzonym potem wielokrotnie przez Witkiewicza, ma ona brzmienie: „dzieło sztuki jest zakątkiem natury widzianej przez temperament artysty” (Sygietyński 1882, s. 119–120). Definicja ta jest ewidentnie dwuskładnikowa: pierwszym składnikiem jest ów *coin de la création*, czyli „zakątek natury”, który Zola, a za nim Sygietyński i Witkiewicz, rozumieli jako prawdziwe przedstawienie fragmentu świata w dziele malarskim. Drugi składnik – widzenie za pośrednictwem temperamentu (*à travers un tempérament*) – werbalnie jest jasny: dzieło sztuki stanowi wyraz temperamentu artysty. Chociaż jednak ten składnik definicji jest wyraźnie – eksplicytnie – opisowy, to jego sens faktyczny – implicytny – staje się aksjonormatywny: jest on dyrektywą, wskazującą, jak tworzyć i jak oceniać dzieła sztuki. O ile jednak sposób malowania dla uzyskania prawdy wizualnej – taką estetykę można określić mianem „aleiteicznej” – jest w estetyce dobrze skonceptualizowany, począwszy od *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci⁶, o tyle składnik ekspresjonistyczny – tj. ów wyraz temperamentu w dziele – jest metaforą o niejasnym sensie aksjonormatywnym⁷. Krótko mówiąc: nie wiadomo, jak go realizować w praktyce artystycznej. Nic przeto dziwnego, że zarówno Zola, jak i Sygietyński oraz Witkiewicz wiele pisali na temat prawdy wizualnej, o tym, jak ją uzyskiwać i czy w danych dziełach została osiągnięta, ale na temat tego, jak ma wyglądać wyraz temperamentu w dziele, nie mieli w gruncie rzeczy nic do powiedzenia. Jedyne *post factum* spekulowali na temat temperamentu wyrażonego w już powstałych dziełach – najbardziej rozbudowane dywagacje tego typu dał Sygietyński w *Albumie Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich*; dotyczą one, rzecz jasna, owych tytułowych malarzy (Tarnowski 2021).

Paradoks tej definicji polega też na tym, że wierne odwzorowanie środkami malarskimi wyglądu wybranego fragmentu natury w zasadzie wyklucza swobodę twórczą w dziedzinie ekspresji, czyli upodobnia malarstwo do kolorowej wiernej fotografii, natomiast nienałożenie aksjonormatywnych ograniczeń na ekspresję prowadzić może do całkowitego porzucenia prawdy wizualnej.

A zatem: chociaż definicja jest dualistyczna, to zwolennicy naturalizmu oceniali dzieła tylko ze względu na prawdę wizualną, co sprawiało, że estetyka naturalizmu była krytykowana jako redukująca malarstwo do fotograficznego weryzmu – w niezgodzie z definicją, a w zgodzie z praktyką oceną autorów wyznających tę definicję.

⁶ Witkiewicz wielokrotnie definiował prawdę malarską jako spełnienie w dziele „praw”: perspektywy, modelunku, światłocienia i harmonii kolorystycznej – np. w obszernym artykule „*Największy obraz Matejki*”, opublikowanym w tygodniku „*Wędrowiec*” w 1887 roku (przedruk w: Witkiewicz 1971).

⁷ Jest w tym użyciu metaforą, bo w sensie literalnym ekspresja to wyraz stanów psychicznych w mimice, geście, sposobie mówienia, poruszania się itd.

W estetyce francuskiej już przez Zolą za „fotografizm” krytykowany był realizm przez Hipolita Taine’a w *Philosophie de l’art* (1865). Autor postawił tam tezę, że gdyby dokładne naśladowanie wyglądu rzeczy było istotą sztuki, to fotografie lub gipsowe odlewy trzeba by było uznać za najpiękniejsze dzieła sztuki; a urządzenie techniczne – aparat fotograficzny – należałoby zrównać z artystą (Taine 1896, s. 17).

Owym „argumentem z fotografii” przeciwko realizmowi w sztuce posługiwali się już wcześniej także estetycy idealistyczni – u nas Józef Kremer. Jak napisał w rzeczonych *Listach z Krakowa*, dzieło niezawierające pierwiastka idealnego, będące tylko naśladowaniem rzeczywistości, zmienia się w dagerotyp, „jest w sztuce płaskim, jałowym i niskim” (Kremer 1843, s. 278, 298).

Podobnego „argumentu z fotografii” przeciwko malarstwu realistycznemu (naturalistycznemu), a zapewne zarazem przeciwko estetyce Zoli rozumianej jako estetyka prawdy wizualnej, użył francuski estetyk i krytyk Eugène Véron w swej *L’Esthétique* (1878). Píše tam, że „gdyby wysiłek artysty miał się ograniczyć do naśladowania przedmiotów [...], to rola sztuki się by już skończyła, [...] ponieważ [...] żadne naśladowanie nie może mieć roszczeń do ścisłości wyższej niż fotografia” (Véron 1892, s. 120).

Véron miał jednak znacznie szersze ambicje niż krytyka naturalizmu. Krytyce poddał także estetykę akademicką. W rozdziale „Estetyka Platona” rzeczony książki pisze, że: „Teoria Platona, choć powstała przed więcej niż dwoma tysiącami lat, wywiera jeszcze na umysły wpływ znaczący. Wszelkie nauczanie urzędowe mniej lub bardziej nią przesiąkło” (Véron 1892, s. 430). Dlatego krytyka platonizmu jest zarazem krytyką akademickiej estetyki i pośrednio także sztuki akademickiej. Platowska estetyka – pisze Véron – opiera się na kilku hipotezach: istnienia świata idealnego, inkarnacji, reinkarnacji i reminiscencji, czyli na opowiedzianej przez Sokratesa w *Fajdrosie* bajce, że kiedyś, w jakiejś nieokreślonej przeszłości, dusze obcowały z ideami, wśród których była idea piękna. Potem dusze wcieliły się w zarodki życia, w tym w zarodki ludzkie, i te, które były najbliższe idei piękna, stały się artystami dzięki temu, że przypominały sobie tę ideę. A następnie, w kolejnych wcieleńiach, aż do dzisiaj, rodzą się artyści tworzący piękne dzieła dzięki reinkarnacji i anamnezie. Są to hipotezy fantastyczne, niedowodliwe i szkodliwe dla sztuki (Véron 1892, s. 436–437).

Véron nie ograniczył się do krytyki zastanych koncepcji estetycznych, lecz sformułował koncepcję pozytywną, przeciwstawną wobec akademizmu i naturalizmu. Stworzył aksjonormatywną wizję „prawdziwej sztuki” (*l’art véritable*), która jest zarazem „sztuką osobistą” (*l’art personnel*), tj. będącą umiętym wyrazem emocji i impresją indywidualności artysty (Véron 1878, s. XXIII).

W porównaniu z koncepcją Zoli, koncepcja Vérona jest absolutyzacją komponentu ekspresjonistycznego z pominięciem elementu aleteicznego. Ale

ponieważ Zola w swoich tekstach krytycznoartystycznych – wbrew swojej teorii – pomijał składnik ekspresjonistyczny i jako kryterium oceny stosował tylko komponent aleteiczny, estetyka Vérona była zmianą paradygmatyczną *expressis verbis* – zmianą, która jednak nie od razu i nie bezpośrednio przyniosła owoce.

Paradoks praktyki krytycznoartystycznej Zoli polega natomiast na tym, że gloryfikował on wczesny impresjonizm za walory aleteiczne, od których malarstwo to ewidentnie odchodziło w kierunku szkicowości i deformacji. Przeto jego aleteizm był koncepcją „kulawą” w sensie Petrażyckiego (1985, s. 54) – była ona za wąska, jako adekwatna do Courbetowskiego realizmu, ale nieadekwatna do impresjonizmu, chociaż używając jej, Zola pomógł impresjonistom zyskać uznanie społeczne. Gdyby Zola rozwinął komponent ekspresjonistyczny, to objąć by mógł nie tylko impresjonizm, lecz także kierunki, które pojawiły się po nim. Ale tak się nie stało; trzymał się aleteizmu do końca, czemu dał wyraz w kąśliwej ocenie Salonu 1896: „moje zdziwienie niepomierne wzrasta na widok zapału tych nowo nawróconych, nadużywania przez nich jasnego kolorytu, co sprawia, że niektóre dzieła wyglądają jak bielizna wyblakła od wielokrotnego prania” (Zola 1982, s. 166).

Dzięki temu, że Zola nieadekwatnie stosował swoją estetykę do malarstwa, rolę samoświadomości nowego, odchodzącego od realizmu malarstwa mogła odegrać estetyka Vérona. Jeśli tak się nie stało, to zapewne dlatego, że jego książka była zbyt trudna dla samych malarzy. Potrzebę stworzenia koncepcji uwzględniającej nowe, programowo nienaturalistyczne malarstwo wypełnili sami teoretyzujący artyści i krytycy artystyczni.

Wiedzę o nowym malarstwie postimpresjonistycznym i poglądach to malarstwo wspierających przywiózł do kraju początkujący krytyk artystyczny Adolf Basler. Dzięki temu, że wystąpił w roli emisariusza nowych prądów, zapewnił sobie poważanie w środowisku młodych artystów. Urodzony w Tarnowie w roku 1876 i przebywający w Paryżu od 1898 roku, swoją przygodę ze sztuką zaczynał skromnie – od oferowania pomocy przybywającym do Paryża rodakom. W jego ogłoszeniu zamieszczonym w 1900 roku w paryskiej gazecie „Głos Wolny” czytamy, że poleca: „Osobom wybierającym się na wystawę [...] usługi jako przewodnik w wynajdywaniu tanich mieszkań, w oprowadzaniu po muzeach i innych godnych widzenia miejscach”. Osiem lat później był już osobistością znaną w kręgu polskich i francuskich artystów (Wierzbička 2000). W Paryżu przebywało lub bywało wówczas wielu polskich twórców (m.in. Witkacy, Boznańska, Makowski), a ich liczba stale rosła. W roku 1912 było ich już 477, w tym 263 malarzy (Sztaba 2016).

Basler chciał oddziaływać nie tylko na polskich artystów w Paryżu, lecz także na tych pozostających w kraju, dlatego zaczął publikować swe artykuły w prasie krajowej, a w roku 1912 wystąpił z wykładem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Cztery lata wcześniej opublikował w prasie krajowej

swój pierwszy artykuł programowy – nosił on tytuł *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji. Malarstwo* i ukazał się w „Sfinksie. Czasopiśmie Literacko-Artystycznym i Naukowym”. Tekst jest jednostronny i miejscami nadmiernie patetyczny – już na początku padają zdania w rodzaju: „Charakter piękna nowożytnego zmienił się niewątpliwie, ale logika jego pozostała bez zmiany. Piękno dzisiejsze nie neguje pewników logiki”. Jednakże autor wykazywał się dobrą orientacją w malarstwie, a sens jego wywodów był zrozumiały i przekonujący. Francuskie malarstwo pierwszej połowy XIX wieku – wywodził Basler – zdominowane było przez rywalizację Ingres’a z Delacroix, a więc akademickiego linearysty z antyakademickim kolorystą. Basler daje prymat temu drugiemu: „Bryła nie była dla Delacroix, jak dla Ingres’a, kombinacją konturów lub linii oderwanych, ale masą, mającą swoją objętość, swoje plany. Szukając tylko efektu ogólnego, obejmował on całość nie przez matematyczną ścisłość proporcji, ale od razu atakował kulminacyjny punkt kompozycji, akcentując ruch i ekspresję” (Basler 1908, s. 84).

Dalej Basler wymienia malarzy, którzy podlegając wpływowi Delacroix „inaugurowali nowoczesny realizm”: Courbet, Milleta, Corota i „odrodziciela malarstwa” – Maneta, który dokonał tego przez twórczą kontynuację wielkiej tradycji weneckiego koloryzmu (Tycjana) oraz realizmu hiszpańskiego (Velázquez). Basler aprobatywnie cytuje francuskiego biografę Maneta, iż on (i inni impresjoniści) „przeciwstawiając sztuce światłocieniowej zasadę modelowania w pełni światła, na płask”, rozwiązali „dwa najważniejsze zagadnienia w krajobrazie współczesnym: światła i powietrza” (s. 89). Jednakże rewolucyjna szkoła impresjonistów „wyrodziła się później w wyszkolone rzemiosło” (s. 89). A „prawdziwym wyrazem sztuki nowoczesnej stało się malarstwo Cézanne’a” (s. 93).

Dalej następuje długa laudacja na cześć tego ostatniego, nie wolna od mgławicowo-grafomańskich sformułowań, np.: „Całym jestestwem wchłania to, co wibruje naokoło materii, którą maluje pozornie jako bezkształtną masę. [...] Naturę interpretował on optyką przemózgowioną” (s. 95). Za francuskim monografistą Cézanne’a cytuje aprobatywnie i bezkrytycznie słowa samego malarza: „Wszystko modeluje się w naturze sferycznie, stożkowo, lub cylindrycznie. Nauczyć się tylko trzeba malować na tych figurach, a z łatwością urzeczywistni się już potem wszystko, co tylko się zechce” (s. 96). I konkluduje: „Wpływ Cézanne’a na dzisiejszą generację jest nie mniej decydujący, niż Maneta na poprzednią. Manet wyzwolił malarstwo z konwencjonalizmu akademickiego, Cézanne zaś z formuły impresjonistycznej, inaugurując powrót do piękna syntetycznego” (s. 97).

A kto dla Baslera aktualnie wyznaczał drogę wskazaną przez Cézanne’a? Przede wszystkim Gauguin, który: „dekomponuje formę klasyczną, ale deformacja rysunku u niego i wszystkie uproszczenia syntetyczne tworzą całość niezmiernie syntetyczną. [...] Wpływ Gauguina na dzisiejszą sztukę jest nie-

zmierny. [...] Wpływ Gauguina to wyzwolenie obrazu zarówno ze sztalugi, jak i z pleneryzmu” (s. 102). Inspirują się nim wszyscy znaczący współcześni malarze, nie tylko jego uczniowie z Pont-Aven, ale nawet Matisse i Picasso.

Jaki wypływa wniosek z tych wywodów? Taki, że kto chce być malarzem nowoczesnym (a który malarz nie chce?), musi szukać inspiracji w malarstwie Cézanne’a i zapomnieć o akademizmie, realizmie czy naturalizmie – a także impresjonizmie, a nawet neoimpresjonizmie.

Taki właśnie przekaz perswazyjny został w roku 1908 skierowany do artystów polskich (a także do polskiej publiczności artystycznej) przez Baslera, który chciał być nowym (po Witkiewiczu) prawodawcą w dziedzinie sztuki i jej estetyki.

W roku 1912 Basler wygłosił wykład o nowym malarstwie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i odbył szereg spotkań z miejscowymi artystami, o czym anonimowy autor napisał w numerze listopadowo-grudniowym „Rydwanu”: „zjechał do Krakowa, ażeby go zapoznać z najnowszymi grupami w malarstwie francuskim, [...] a w szczególności z kubistami. W tym celu wygłosił odczyt w gronie uczniów Akademii Sztuk Pięknych, stoczył cały szereg potyczek kawiarnianych z malarzami, rzeźbiarzami i krytykami, pokazał poprzedzony swą przedmową katalog wystaw najnowszych modernistów [...] i wyjechał z tym, z czym przyjechał. [...] Rezultat propagandy kubistycznej zawiódł w zupełności jego rachuby”. Ale autor dodał uwagę, że „malarze nasi zbyt łakomi są na manierę paryską, zbyt łatwo ulegają podszeptowi tej, powiedzmy szczerze, ordynarnej suflerki, która mistyfikuje świat udawaniem rewolucji w sztuce” (*Propaganda kubizmu* 1912, s. 170–171).

Basler zignorował ten i podobne głosy krytyki i w następnym roku opublikował dwa artykuły zawierające prawdopodobnie treść jego wykładu w ASP. W pierwszym artykule, *Stare i nowe konwencje w malarstwie*, który ukazał się w „Krytyce”, zdiagnozował obecną sytuację w malarstwie jako bunt przeciwko akademizmowi, realizmowi i impresjonizmowi. Opowiedział się oczywiście po stronie buntowników, przyjmując (podobnie jak wcześniej Otto Wagner, Hermann Muthesius, Adolf Loos, Filippo Tommaso Marinetti oraz malarze-futuryści) ironiczno-postponujący ton wobec tradycjonalistycznych przeciwników: „Chwilę obecną charakteryzuje wybujałość ideowego życia w malarstwie, które powstaje przeciwko martwocie formuł akademickich, ale też przeciw mieszczańskiemu realizmowi, sztuczkom wirtuozów i przeciw pozbawionemu wszelkiej ideowości impresjonizmowi” (Basler 1913a, s. 215).

Młode malarstwo poszło za Cézanne’em – wywodzi dalej Basler – fragmentując i upraszczając formę i stosując wielooglądowość, „odmysłowienie” i deformację, aby nadać „najpotężniejszy dynamizm dziełu plastycznemu” (s. 219). Basler swoje poglądy osadza na trzech, wskazanych przez siebie źródłach: (1) w rozpoznaniu kubizmu posługuje się książką Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera *Du Cubisme* z 1912 roku, (2) w przekonaniu, że deformacja

jest istotą wszelkiej twórczości, idzie za Mieczysława Goldberga *La Morale des lignes*, a (3) w idei „odmysłowienia wyższej sztuki” – za Nietzschem. Teza generalna Baslera została wyrażona dość apodyktycznie: „groteskowość jest ogólnym wyrazem prawdziwej sztuki w naszych czasach” (s. 219 i n.).

W swym następnym artykule – *Nowa sztuka* – który ukazał się w „Museionie”, Basler wzmacnia perswazyjną siłę swojej wizji tytułowej „nowej sztuki”: „Dopiero najmłodsze pokolenie, które głębiej zrozumiało twórczość Cézanne’a, zaczęło dążyć do stylu bardziej powszechnego, do stylu, który by był najgłębszą, najistotniejszą i najbardziej zgodną z duchem czasu ekspresją praw natury i pierwiastków życia” (Basler 1913b, s. 27). Po takim postawieniu sprawy nie dało się już być malarzem naturalistycznym, nawet w tak szerokim rozumieniu naturalizmu, że obejmowałyby ono impresjonizm i neoimpresjonizm. Kto chciał być nowoczesny, musiał z naturalizmem zerwać.

Pierwszym polskim malarzem, który przyjął nauki Baslera i dał temu wyraz w swej publikacji, był Zbigniew Pronaszko. W artykule *Przed wielkim Jutrem*, który ukazał się w „Rydwaniu” w następnym roku, oświadczył, że wspólną cechą wszystkich ruchów artystycznych jest obecnie „otrząsanie się z realizmu”, rozumianego jako „odtworzenie świata widzialnego dla wypowiedania swoich wrażeń”. Spostponował „naturalizm” jako „interpretację” natury i skontrastował go z „prawdziwą sztuką”, która polega na „napomykaniu” tylko o rzeczach, by wyobraźnia widza mogła dopełnić, czyli współtworzyć dzieło. „Napomykanie” to Baslerowska deformacja, fragmentacja, uproszczenie, dekompozycja. Jej celem jest „przekazywanie” (czyli ekspresja) bliżej nieokreślonych „przeżyć duchowych” artysty. Z tej ekspresjonistycznej perspektywy Pronaszko aprobatywnie przywołał ideę Mickiewicza, że Reformacja pozbawiła sztukę „związku z niebem” i zaczął się jej upadek (Pronaszko 1914, s. 125–126). Pronaszko przejął więc ekspresjonistyczny komponent estetyki Baslera. Nic przeto dziwnego, że gdy trzy lata później skonsolidował grupę młodych artystów o antytradycjonalistycznym nastawieniu, nadał jej miano „Ekspresjonistów Polskich”, które jednak szybko zostało zmienione na „Formistów”, aby tworzący ją artyści nie byli kojarzeni z ekspresjonistami niemieckimi.

Stymulowany przez Baslera przełom antynaturalistyczny dokonał się. „Naturalizm” artystyczny został zepchnięty do rangi anachronicznej niszy artystycznej, zaś naturalizm estetyczny – do roli teorii, której czas minął.

Najmocniejszym teoretykiem antynaturalizmu okazał się wszakże syn koryfeusza naturalizmu, Stanisława Witkiewicza – Stanisław Ignacy Witkiewicz, od powrotu z Rosji podpisujący swe dzieła pseudonimem artystycznym „Witkacy”. Największym zakresowo i objętościowo dziełem programowym całego ruchu stało się jego wydane w 1919 roku dzieło *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Treść tej rozprawy jest znacznie szersza, niż sugeruje to tytuł: znajduje się tam cała historiozoficzna wizja ewolucji

ludzkości i jej kultury, uzasadniająca potrzebę deformacji i komplikacji formy w sztuce współczesnej.

Witkacy jako malarz początkowo szedł śladami ojca, osiągając już w młodym wieku wysoki kunszt jako naturalista. Jednak w wieku 26 lat, podczas pobytu u Władysława Ślewińskiego we Francji, porzucił naturalizm na rzecz „konstruktywizmu formalnego”. Równocześnie ze zmianą sposobu malowania tworzył nową teorię sztuki. Relację swojej estetyki do estetyki ojca opisał po latach w artykule, który ukazał się w „Głosie Plastyków” w 1938 roku:

Muszę przede wszystkim zaznaczyć, że teoretycznym formistą, a właściwie wyznawcą teorii Czystej Formy, byłem od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku tysiąc dziewięćset drugiego (1902). Wtedy już wykocypowałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusjach z moim Ojcem, który był przedstawicielem realizmu w malarstwie, mimo że pod koniec życia o tyle zmodyfikował swe poglądy, że konsekwentnie rozwinięte dalej musiałyby go zaprowadzić do uznania Czystej Formy jako takiej (Witkiewicz 1976, s. 140).

Sprawa jest wszakże dużo bardziej skomplikowana, niż to przedstawił Witkacy. Po pierwsze, formalizm Witkiewicza-seniora jest zasadniczo różny od formizmu Witkiewicza-juniora. Formalizm ojca jest związany z naturalizmem, a formizm syna ze spekulatywną teorią „Czystej Formy”. Po drugie, pierwiastek formalistyczny w estetyce ojca jest niemetafizyczny, zaś formizm syna został wpleciony w rozbudowaną koncepcję metafizyczną. Elementy tej koncepcji zaczerpnął Witkacy z różnych źródeł i połączył w eklektyczną całość. Czysta Forma jest jednością w wielości elementów formalnych dzieła, konstytuowaną dzięki „napięciom kierunkowym”, generowanym przez skojarzenia z przedmiotami rzeczywistymi; jest więc z konieczności „zabrudzona treścią”, jak to ujmował autor tej koncepcji. Ideę napięć kierunkowych wzięł Witkacy od Struvego, ale nabudował nad nią koncept jedności w wielości. Czysta Forma dzieła jest ekspresją przeżycia twórczego artysty. Idea ekspresji osobowości artysty w dziele zawarta była w definicji Zoli, propagowanej, ale niespektowanej przez Witkiewicza-ojca – dlatego, jak sądzę, syn musiał przejąć ją od Vérona. Następnie nadał jej własny, spekulatywny charakter. Przeżycie twórcze, zwane przezeń „wstrząsem metafizycznym”, charakteryzował przez pojęcie jedności w wielości elementów przeżyciowych. Struktura przeżycia twórczego jest w jego wizji homologiczna ze strukturą dzieła, dzieło jest wyrazem przeżycia na poziomie abstraktu formalnego.

Na tym jednak nie kończy się koncepcja Witkacego: jedność w wielości przeżycia twórczego jest odzwierciedleniem jedności w wielości wszechbytu. Czysta Forma ma być wyrazem wstrząsu metafizycznego twórcy i źródłem analogicznego wstrząsu metafizycznego odbiorcy. Atoli jednak wrażliwość metafizyczna ludzkości w toku ewolucji społecznej słabnie, jako odwrotnie proporcjonalna do stopnia uspołecznienia i zaspokojenia potrzeb biologicznych. W obecnych czasach przeżycie metafizyczne artysty nie może się już

wyrażać w dziełach naturalistycznych, a zarazem dzieła naturalistyczne nie mogą już wywołać takich doznań u odbiorców, jak kiedyś. Spadek wrażliwości metafizycznej odpowiada za pogłębiające się „nienasycenie formą”: Czysta Forma staje się z konieczności coraz bardziej skomplikowana, „rozwydrzona”. Jednakże możliwości kombinatoryczne wyczerpują się. Twórczość Witkacego to, w jego własnym ujęciu, *los ultimos podrigos* artysty dążącego do wyrażenia przeżyć metafizycznych. Przyszłość sztuki jest przesądzona: nie będzie miał kto i dla kogo tworzyć. Miejsce sztuki zajmie rozrywka. Spośród form kultury Witkacy wyodrębnia – jak Hegel, Kremer i Struve – trzy formy szczególne, ale w innej kolejności diachronicznej: najpierw religia, potem sztuka, na koniec filozofia. Po zaniku sztuki żywa pozostanie tylko filozofia, ale i ona także w przyszłości zaniknie; jednak zanim to nastąpi, wyda „system Prawdy Absolutnej”, określający granice „Tajemnicy Istnienia”. Własna filozofia Witkacego – monadyzm biologiczny – wskazuje w jego przekonaniu drogę, jaką podąży filozofia, by osiągnąć granicę poznania.

Trudno widzieć w wizji Witkacego coś innego niż monumentalny wyraz osobistych obaw oraz wierzeń historiozoficznych i artystyczno-estetycznych. Uzasadniały one twórczość artysty, ale też doprowadziły do porzucenia przez niego malarstwa w wielu 39 lat. Sztuka się jednak nie skończyła; nie skoczyła się też estetyka sztuki. Po modernistycznym antynaturalizmie nastąpił postmodernistyczny pluralizm, zarówno w sztuce, jak i w estetyce. W tym nowym pluralizmie odzyskał miejsce naturalizm i towarzyszące mu przekonania estetyczne. Nosi on wprawdzie różne etykiety: nowy realizm, fotorealizm, hiperrealizm, *new old masters*. Role się odwróciły: antynaturalizm zajmuje nadal pozycję nurtu „urzędowego”, zaś nowy naturalizm musi ciągle walczyć – jak kiedyś jego przeciwieństwo – o uznanie społeczne (Kuspit 2006).

Bibliografia

- Basler A. (1908), *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji. Malarstwo*, „Sfinks. Czasopismo Literacko-Artystyczne i Naukowe” II, s. 81–105.
- Basler A. (1913a), *Stare i nowe konwencje w malarstwie*, „Krytyka. Miesięcznik Poświęcony Sprawom Społecznym, Nauce i Sztuce” XXXVIII, s. 210–271.
- Basler A. (1913b), *Nowa sztuka*, „Museion. Miesięcznik Poświęcony Literaturze i Sztuce” XII, s. 27–32.
- Borzym S. (1974), *Poglądy filozoficzne Henryka Struwego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ciszewski M. (2013), *Akademia Florencka*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/akademiaflorencia.pdf>
- Hegel G.W.H. (1966), *Wykłady o estetyce*, t. II, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Hegel G.W.H. (1967), *Wykłady o estetyce*, t. III, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel G.W.H. (2010), *Fenomenologia ducha*, t. I, przeł. A. Landman, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kosiński K. (1928), *Stanisław Witkiewicz*, Warszawa: Biblioteka Polska.
- Kremer J. (1843), *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków: Drukarnia Uniwersytecka.
- Kuspid D. (2006), *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Petrażycki L. (1985), *Teorie nieadekwatne i sposoby ich poprawiania*, w: tenże, *O nauce, prawie i moralności. Pisma wybrane*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Poprzęcka M. (1989), *Akademizm*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Pronaszko Z. (1914), *Przed wielkim jutrem*, „Rydwan. Miesięcznik Poświęcony Sprawom Twórczości i Kultury Polskiej” 1–2, s. 125–129.
- Propaganda kubizmu* (1912), „Rydwan. Miesięcznik Poświęcony Sprawom Twórczości i Kultury Polskiej” 11–12, s. 170–171.
- Sygietyński A. (1882), *Współczesna powieść we Francji. III. Emil Zola*, „Ateneum” 4 (10), s. 112–154.
- Sztaba W. (2016), *S.I. Witkiewicz w Paryżu 1908*, https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html
- Taine H. (1896), *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa: Nakład S. Lewentala.
- Tarnowski J. (2014), *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Tarnowski J. (2015), *Hegłowsko-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer*, „Estetyka i Krytyka – The Polish Journal of Aesthetics” 1, s. 113–135.
- Tarnowski J. (2016), *Hegłowsko-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część druga: Henryk Struve*, „Estetyka i Krytyka – The Polish Journal of Aesthetics” 3, s. 167–191.
- Tarnowski J. (2021), *Antoni Sygietyński. Inicjator i współtwórca przełomu naturalistycznego w polskiej estetyce i krytyce artystycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Véron E. (1878), *L'Esthétique*, Paris: C. Reinwald et Cie.
- Véron E. (1892), *Estetyka*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa: Paprocki i S-ka.
- Wierzbiicka A. (2000), „Nowa sztuka” w tekstach krytyka sztuki i marszanda Adolfa Baslera. Lata 1907–1913, w: M. Geron, J. Malinowski (red.), *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, Warszawa: DiG, s. 215–228.
- Witkiewicz S. (1971), „Największy” obraz Matejki, w: tenże, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 296–368.
- Witkiewicz S.I. (1976), *Bilans formizmu*, w: tenże, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 140–142.
- Zola É. (1893), *Mes Haines. Mon Salon. Edouard Manet*, Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Zola É. (1982), *Sluszna walka: Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, przeł. H. Morawska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

J ó z e f T a r n o w s k i

Anti-naturalist Turn in Polish Aesthetics

Keywords: *aesthetics, anti-naturalism, art, expressionism, impressionism, naturalism, painting, realism*

The core of the naturalist aesthetics can be found in Émile Zola's definition of a work of art, which for him was 'a piece of God's creation seen through man's temperament'. It was commonly understood as a fusion of visual truth with an expression of artist's personality, and presented as an artefact. In the writings by Zola and his Polish followers – Antoni Sygietyński and Stanisław Witkiewicz – the first element was used as a criterion of evaluation, the second was not. Eugène Véron refuted the first and presented the second as being of primary importance. This decision occurred at the beginning of the 20th century, and amounted to staging an anti-naturalist turn in the French aesthetics. The new aesthetic paradigm was initially transferred to Poland by Adolf Basler, a Polish author living then in Paris, and quickly found several followers among the Polish young artists. They formed a group of 'Polish Expressionists' in 1917. Two years later the name was changed to the 'Formists'. Some of these artists published theoretical books and papers, and the publications were later used as the foundation of anti-naturalist movement in Polish aesthetics. The most forceful theorist of them all was Stanisław Ignacy Witkiewicz, better known as Witkacy, who became famous as a painter, novelist, dramatist and philosopher.