

20 et.

WYKSZTAŁCENIE ARTYSTYCZNE



(KSZTAŁCENIE OKA)

Napisał

Dr. Ludwik Volkmann.



BIBLIOTEKA NAUKOWA

Warszawa Nowy Świat 37.

WARSZAWA

Druk Piotra Laskauera i S-ki, Nowy-Świat 41.

1904.

Dr. Ludwik Volkmann.

WYKSZTAŁCENIE ARTYSTYCZNE

Kształcenie oka

Przekład odczytu
p. t. „Die Erziehung zum Sehen“

Tłomaczył z upoważnienia autora i notatką opatrzył

G. Simon.

Zygmunt Dropano

BIBLIOTEKA NAUKOWA

Warszawa Nowy Świat 37.

WARSZAWA

Druk Piotra Laskaura i S-ki.

1904.

7(07)

Дозволено Цензурою
Варшава, 30 Сентября 1904 года.

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

2407

Przedmowa autora.

Treść rozprawy niniejszej odpowiada zawartości myślowej jednego z serji trzech odczytów, wygłoszonych przeze mnie w lipskiem Muzeum sztuki stosowanej, pod zbiorowym tytułem: „Wykształcenie artystyczne“; przedmiotem dziełka jest sprawa osiągnięcia w tem wykształceniu stopnia pierwszego i najważniejszego, to jest sprawa wychowania oka, w celach nadania mu zdolności jasnego i przedmiotowego *patrzenia* na dzieła sztuki i przyrody. Bezpośrednio z zagadnieniem tem związana sprawa „stosunku sztuki do przyrody“ stanowiła przedmiot drugiego z kolei odczytu, w niniejszym zaś, pierwszym, tylko w krótkich słowach doniosłość jej jest uwydatniona. Czytelnicy, którzyby pragnęli kwestję tę szczegółowo poznać, zechcą może zwrócić uwagę na obszerną moją pracę p. t. „Dzieła przyrody i twory sztuki“¹⁾, opatrzoną licznymi tablicami.

¹⁾ „Naturprodukt und Kunstwerk“. Dresden, G. Kuchtmann.

Dzielko niniejsze wydane zostało drukiem w skutek nalegań ze strony przyjaciół, i musi być uważane za skromny tylko przyczynek w rozwoju jednego z najwybitniejszych ruchów kulturalnych chwili obecnej. Trud autora w zupełności będzie nagrodzony, jeżeli praca jego zdoła w najdrobniejszej choćby liczbie czytelników wzbudzić zdolność patrzenia prawdziwie jasnego na świat otaczający.

Luźną formę odczytową zachowano w druku umyślnie.

Dr. Ludwik Volkmann.

Lipsk, Boże Narodzenie 1901.

KSZTAŁCENIE OKA.

Nowy prąd, oczekiwany oddawna przez najlepszych synów narodu niemieckiego, przenika dzisiaj z młodzieńczą siłą i świeżością kraje germańskie; jest nim dążenie do kultury estetycznej, do wykształcenia artystycznego. Zagadnienie t. zw. „wychowania do sztuki“ stoi na porządku dziennym i stało się przedmiotem gorącego zainteresowania zarówno w kołach artystów i estetyków, jak wśród pedagogów i władz urzędowych. Pierwszym, niestety, rezultatem tego zainteresowania jest stwierdzenie faktu, że wychowanie artystyczne na tak niskim stoi dzisiaj w Niemczech poziomie, iż w chwili obecnej tylko o *braku kultury estetycznej* mówić możemy. Miejmy jednak nadzieję, iż świadomość tego faktu stanie się pierwszym krokiem ku poprawie i podstawą dalszych pozytywnych prac i wysiłków.

Z zupełną słusznością zwrócono przedewszystkiem uwagę na wychowanie *młodzieży*, tej dźwigni przyszłych pokoleń. Wśród młodych zastępów najlepsze są widoki powodzenia, więc też od nich wykształcenie artystyczne rozpocząć należy. Nie można się jednak do młodzieży ograniczać tylko; w miarę możności trzeba również na dorosłych rozszerzyć zakres działania, gdyż tym tylko sposobem cel ostateczny można będzie osiągnąć w przyszłości

niezbyt odległej. Niema wychowania bez wychowawców, — więc też słusznie orzekł odbyty w sprawie wykształcenia artystycznego kongres drezdeński, że przedewszystkiem wykształceniem odpowiedniego *ciała pedagogicznego* zająć się należy. Rodzice i wychowawcy, jako najbliżsi kierownicy młodzieży, muszą sprawę ująć w swe ręce, i dlatego do nich to przedewszystkiem zwrócić się winniśmy. Dopiero z chwilą, gdy te właśnie sfery zdobędą potrzebne wiadomości, można będzie pokierować wykształceniem artystycznym młodzieży w duchu pożądanym.

Stwierdziwszy oraz wzięwszy za punkt wyjścia rozrządzeń swoich brak kultury estetycznej wśród ogółu społeczeństwa, zmuszony jestem wyjaśnić przedewszystkiem, co przez pojęcie „wykształcenia artystycznego“ rozumiem. Najlepiej pouczy nas o tem przykład, zaczerpnięty z zupełnie innej dziedziny spraw życiowych: oto zawieramy np. znajomość z człowiekiem, posługującym się doskonale wszystkimi formami życia towarzyskiego, który jednak niezdolny jest zrozumieć i odczuć życia jednostek duchowo wysubtelniejszych, niezdolny jest przeto do ściślejszego z nimi obcowania. Czy uznamy, że posiada on prawdziwą kulturę serca i uczucia? Sądzę, że nie; przyznamy mu, że jest dobrze wychowany, ale nie nadto. A gdy spotkamy człowieka, który przez długoletni pobyt w kraju obcym nabył umiejętności łatwego posługiwania się językiem narodu, wśród którego przebywał, ale ani gramatyki tego języka, ani jego ducha odrębnego nie poznał, to uznamy, że człowiek ten jest dobrym praktykiem, lecz odmówimy mu właściwych znajomości lingwistycznych. Podobnie dzieje się ze *sztuką*: można posiadać konkretne wiadomości historyczne z dziedziny sztuki i nawet odróżniać z odległości kilometrowej obrazy poszczególnych szkół i mistrzów, a być mimo to pozbawionym istotnego wykształcenia artystycznego.

Kultura estetyczna rozpoczyna się dopiero z chwilą, gdy podstawą wyżej wzmiankowanych umiejętności stanie

się jasne zrozumienie istoty sztuki wraz z odczuciem procesu twórczości artystycznej. Pozbawione tej cechy zasadniczej, stają się wiadomości z zakresu historii sztuki zwykłą tylko gimnastyką umysłową, łatwe zaś odgadywanie autorstwa mechaniczną zabawą. Sztuka zwraca się w równej mierze do umysłu, jak do serca i do oka, jak do fantazji; chociaż więc cenę wysoko sądy historyczne i stylistyczne, w pierwszym jednak rzędzie postawić muszę ocenę *czysto artystyczną*, bez niej bowiem każda krytyka dzieła sztuki staje się martwą i bezpłodną. Bez poglądu czysto artystycznego nie może być prawdziwego wykształcenia estetycznego. Kto nie chce naśladować tłumu, pragnącego zawsze i wszędzie, bez względu na przygotowanie umysłu i uczucia, wydawać swe sądy, ten winien jak najusilniej się starać o zdobycie i rozszerzenie swych wiadomości czysto artystycznych.

Wykształcenie estetyczne nie różni się w zasadach swoich od innych rodzajów istotnego wykształcenia: pierwsza iskra zdolności tkwić musi w głębi duszy, ale może się ona dopiero rozwinąć przy pomocy samodzielnej wewnętrznej pracy ducha oraz przez naukę i wymianę zdania z tymi, którym zawód lub naturalne skłonności pozwoliły głębiej wniknąć w odpowiednie zagadnienia. Jak się więc mówi o *wykształceniu* artystycznym, tak również mówić można o *wychowaniu* artystycznym. Nie mam tutaj zresztą na myśli owego wychowania estetycznego ludzkości, o którym marzył Schiller; pomijam stronę moralną, a przemówię pragnę do samej tylko jednostki ludzkiej. Uznaję wprawdzie za pewnik niezbity, że prawdziwie estetyczny pogląd na świat stać się również musi niezmiernie silnym bodźcem moralnym, sądzę jednak, że nim przystąpimy do wychowywania ludzkości *przez* sztukę, wychować ją winniśmy *do* sztuki.

Na kilku przykładach postaram się wykazać, że wykształcenie artystyczne o charakterze, jaki wyżej nakreśliłem, dotychczas nader jest jeszcze *rzadkie*. Oto np., będąc

w Rzymie, zapragnąłem razu pewnego skrupulatnie zbadać w galerji Doria znany obraz *Claude Lorrain'a* p. t. „Młyn“, ów wielki krajobraz, który nazwę swą otrzymał dziwnym zbiegiem okoliczności od drobnego, umieszczonego na nim młyna. Stałem przed malowidłem, ale nie miałem możności dobrze mu się przypatrzeć, gdyż jakiś jegomość, kręcący się bezustannie przed obrazem i pozornie zagłębiany w badaniu wszystkich szczegółów, wciąż mi go zasłaniał. Czekając na usunięcie się tej żywej przeszkody, usłyszałem nagle z ust jej do mnie wystosowane zapytanie: „A gdzież ten młyn?“ Wskazałem go co rychlej, a jegomość szybko nań okiem rzucił i z odkrycia tego widocznie wielce zadowolony, natychmiast ruszył dalej. Przykład ten stawia nam przed oczy jeden z bezsprzecznie najniższych stopni kultury estetycznej, niestety jednak powtarza się on w najrozmaitszych odmianach na każdym kroku. Podobnie czysto zewnętrzne odszukiwanie przedmiotów materialnych odgrywa przy oglądaniu dzieł sztuki przez naszą inteligencję znacznie większą, niż przypuszczać zwykliśmy, rolę. Weźmy przykład inny, również często napotykanym. Do galerji, zawierającej dzieła starych mistrzów, wchodzi osoba, która wprawdzie wystawionych oryginałów nigdy nie widziała, ale zna je i wielbi z reprodukcji. I oto rozgrywa się w mgnieniu oka następująca, iście rozczulająca scena powitalna: „Ach, patrz, mój drogi, wszak to prześliczna *Tempi!* A tutaj boska *Tenda!* A wszak to ołtarz Elzbietański starego Holbeina! Pamiętasz chyba, że ten żebrak u dołu to sam mistrz!“ I w tym duchu płyną bez końca spostrzeżenia, zdobyte przy czytaniu katalogów, ale najzupełniej pozbawione wrażliwości na zagadnienia i wartości *natury artystycznej*. W sposób analogiczny odbywa się oglądanie malowideł i rzeźb współczesnych, z tą tylko różnicą, że w tym przypadku obok zachwyty wygłasza się też często nagany. Na stopniu najniższym kultury estetycznej sądy te opierają się jedynie na czysto materialnem kontemplowaniu obrazu, na sprawdzaniu, czy malowidło

historyczne ściśle oddaje wyłożoną w podręcznikach prawdę historyczną, na tem, czy krajobraz przedstawia okolice, zwiedzającemu znaną, czy scena rodzajowa jest „interesującą“ lub „zabawną“ i t. p. Na szczeblu kultury nicco wyższym, ambicja oglądającego też ogranicza się zwykle do chęci natychmiastowego wymienienia autora i jak najszybszego wyrażenia zachwyty lub potępienia. Nawet osobom, które często i chętnie oglądają dzieła sztuki, rzadko przychodzi na myśl, że istnieją jeszcze głębsze zagadnienia artystyczne, z których możnaby sobie zasadniczo zdać sprawę. I ten objaw, tak często, niestety, napotykanym, przypisać należy brakowi istotnego wykształcenia artystycznego. Głębsze badanie dzieł sztuki uważane bywa zwykle za „szarą teorię“, a przed nią święty strach ogarnia nawet tych ludzi, którzy na wszystkich innych polach działalności ludzkiej przyznają zawsze wyższość systematycznemu i logicznemu poznaniu nad powierzchownymi wiadomościami encyklopedycznymi, tych samych ludzi, którzy we wszystkich innych przypadkach odepchnęliby z oburzeniem pokusę wypowiedzania sądu swego o rzeczy, nie zbadanej przez nich do gruntu. Jedynie w dziedzinie sztuki względy te przestają obowiązywać, a ich miejsce zastępuje formułka, istotnie łatwa i pojętna, o wyższości „sądu *naiwnego*“. Słysząc też czasami obawę, że zdobycie wiadomości pozytywnych pozbawi sztukę „czaru poetycznego“; obawa ta idzie w parze z owym zwykłym wyobrażeniem, przedstawiającem sobie artystę, jako istotę pierwotną, tworzącą swe dzieła zupełnie nieświadomie. Tymczasem nic łatwiejszego, niż wykazanie fałszywości takiego poglądu; wystarczy przypomnieć, jak wielka liczba pism teoretycznych wyszła z pod pióra największych artystów, począwszy od *Lionarda da Vinci* i *Dürera*, a kończąc na *Klingerze* i *Hildebrandzie*. Jak więc tych twórców jasne poznanie zasad sztuki nie pozbawiło miłości ku niej, tak i oglądający nie tylko nie na tem nie straci, lecz przeciwnie pogłębi i wysubtelni swe zadowolenie artystyczne.

Zastrzegam się tutaj przeciwko podejrzeniu, że odmawiam ludziom, pozbawionym teoretycznych wiadomości o sztuce, prawa do zadowolenia estetycznego lub do oglądania w ogólności dzieł sztuki. Zdaje mi się tylko, że człowiek, nie posiadający zupełnie wyobrażenia o tych zagadnieniach, nie może być zaliczony do rzędu ludzi estetycznie wykształconych. Z tego też powodu uważam, że ponad wzbogacanie publiczności w wiadomości o poszczególnych mistrzach i szkołach, ważniejsze jest udzielenie jej systematycznych wskazówek o sztuce w ogólności; na tem polu społeczeństwo bywa często pełne dobrych chęci, ale brak mu rozumnego kierownictwa. Tymczasem w istocie sprawy z łatwością można poznać szczegóły, gdy się zrozumie całość.

Na niechęć publiczności do teoretycznych zagadnień sztuki wpłynął — przyznać to należy — w dosyć znacznym stopniu jeden z kierunków samej nauki estetycznej, przodujący w ubiegłym i w naszym wieku, który zamiast służyć istotnemu zrozumieniu sztuki, wytwarzał tylko martwe i suche formułki, oparte na klasycyzmie, uważanym za jedyne źródło zbawienia; naturalnym rezultatem takiego stanu rzeczy okazała się reakcja, chęć pozbycia się przymusu, a z nią nietylko cała estetyka zarzuconą została, lecz sama nawet jej nazwa stała się synonimem pedantycznego mędrkowania lub bezpłodnej formalistyki. Przez długi szereg lat, nawet pisma specjalnie sztuce poświęcone nie zajmowały się zagadnieniami ogólniejszemi, a gdy się zrzadka artykuł podobny ukazywał, nikt go czytać nie chciał. W ostatnich dopiero czasach powiększa się liczba badaczy sztuki, przestających uważać za punkt wyjścia swych roztrząsań monograficzną wiedzę historyczną, a biorących za ich podstawę *stronę artystyczną sztuki*. Do szeregu tych uczonych zaliczyć musimy przede wszystkim prof. *Schmarsowa* w Lipsku, prof. *Frimmla* w Wiedniu oraz prof. *Wölflina* w Berlinie, tego samego, który wyrzekł raz zdanie, że największem jego pragnieniem byłoby napisać

historję sztuki, pozbawioną zupełnie dat i nazwisk. Przypomnijmy tu dla kontrastu *Thausinga*, który nie tak dawno jeszcze twierdził, że wyobraża sobie doskonale dzieło, poświęcone historii sztuki, w któremby wyraz „piękno“ wcale nie występował.

Coraz też częściej znajdujemy w czasopismach oraz w wydawnictwach popularnych poważne artykuły o istocie sztuki, o zadowoleniu estetycznym i podobnych tematach. Przedewszystkiem wymienić tutaj należy prace *Woldemara von Seidlitz* w czasopiśmie „Museum“, *Konrada Langego* i *Pawła Schultze-Naumburga* w „Kunst für Alle“, w „Kunstwart“ i t. d. Rezultaty kampanji, prowadzonej w Anglii przez *Ruskina*, a w Niemczech przez *Lichtnacka*, wykazują w dostatecznej mierze, że jest to najwłaściwsza droga do zwycięstwa istotnego wykształcenia estetycznego nad encyklopedycznym wieloznawstwem. W duchu zasad działaczy wymienionych przystąpić pragnę do swej pracy: nie stawiając konkretnych reguł estetycznych ani ogólnej teorii sztuki, zamierzam wykazać, na szczególnie wybitnych i znanych przykładach, jakie zdaniem mojem są główne nasze braki, i jaką drogą najprędzej dojść możemy do świadomego i samodzielnego zrozumienia zasad twórczości artystycznej. Przedmiotem sztuki jest świat zjawisk widzialnych, pierwszym więc i najważniejszym środkiem do zrozumienia sztuki musi być wykształcenie oka, zdobycie *umiejętności patrzenia*. Błędem ogólnie rozpowszechnionym jest mniemanie, że każda jednostka, nie upośledzona ślepotą, krańcową krótkowzrocznością lub daltonizmem, umie prawdziwie *patrzeć*. W istocie sprawy przekonywamy się, że wobec braku systematycznego ćwiczenia oka, objawia się fakt ogólnie znany, a mianowicie, że organy w niedostatecznym stopniu użytkowane zanikać poczynają. „*Patrzenie*“ nie jest aktem czysto mechanicznym, lecz w równej mierze czynnością intelektualną: dopiero przez świadome postrzeganie osiąga się właściwy cel patrzenia. Żołnierzom głównie dlatego nakazują salutować na ulicy przełożonych, aby ich przy-

zwyczaj do uważnego patrzenia; jest to przykład, dowodzący przekonująco prawdziwości naszego założenia.

Jakże przedstawia się zwykle sprawa patrzenia w naszym życiu codziennym? Za odpowiedź niechaj posłuży następująca cytata: „Nauka książkowa jedynym jest u nas środkiem nauczania. Niemal wszystkie wiadomości nasze zdobywamy przez słuchanie wykładów lub za pomocą książek... Od patrzenia na przyrodę odrywa nas opaczny system wychowania już w dzieciństwie, później zaś stają na przeszkodzie zajęcia zawodowe i ogólnie przyjęty tryb życia; tym więc sposobem większość wiadomości, które moglibyśmy nabywać przy pomocy własnego zmysłu wzrokowego, zdobywamy dopiero za pośrednictwem nauczycieli lub książek. Zrzadka tylko i na krótkie chwile zwracamy się bezpośrednio do przyrody; a i wtedy męczymy się zwykle szybko i staramy się jak najprędzej uwagę swą od niej odwrócić; przeważnie umysł nasz tak bywa zajęty sprawami natury egoistycznej, ubocznymi rozrywkami lub myślami i żądzami, związanymi z ciasnym kręgiem życia domowego, że jedynie nowość lub niezwykłość wrażenia wzrokowego lub słuchowego zdolna jest wywołać w nas żywsze zainteresowanie. Samodzielne spostrzeżenia nasze są tak nieliczne, że o wielu rzeczach, bezpośrednio nas otaczających, dowiadujemy się dopiero z książek“. Oto są słowa, które wyszły bynajmniej nie z pod pióra pisarza nam współczesnego, lecz wyjęte są z dzieła, wydanego przeszło sto lat temu w Lipsku, z książki *Garwego* z roku 1776 p. t. „Uwagi o kilku cechach, wyróżniających dzieła dawne od dzieł nowych“. Od owego czasu nic się nie zmieniło: chcąc się bezustannie tylko „uczyć“, zapomnieli „naród myślicieli“ o patrzeniu, więc już samą drogą dziecięcości brak ten ciągle wzrastać musiał. Słusznie powiada znany malarz, *Paweł Schultze-Naumburg*, że dla przeciętnej inteligencji naszej oko stało się z biegiem czasu jedynie narzędziem pośrednictwa między słowem drukowanym a mózgiem, lub też aparatem, ochraniającym od po-

tykania się o latarnie. W znakomitych słowach tych tkwi może nieco przesady, niemniej jednak zawierają one tyle jeszcze prawdy, że powinny nas pobudzić do zastanowienia się i głębszego zajęcia całym zagadnieniem. Pomnijmy na słowa Fryderyka Teodora Vischera: „Kto nie zdołał wykształcić swoich *zmysłów*, ten nie ma prawa twierdzić, że posiadał istotne wykształcenie“; zastanówmy się: kto z nas posiadał sztukę swobodnego, jasnego, absolutnego patrzenia, owego czystego, lecz świadomego wyobrażania samej formy zjawisk? Czyż my staramy się obserwować istotnie przyrodę i otaczające nas życie w celu otrzymania wrażeń formy i koloru, t. j. w sposób, jak to czynią artyści? czy nie kroczy my dzisiaj jeszcze wśród swego otoczenia obojętni i niewrażliwi, albo tak zajęci myślami ubocznymi, że zapominamy przy nich najzupełniej o czystym postrzeganiu, a budzimy się dopiero pod wpływem niezwykłości zjawiska? Bądźmy szczerzy: wrażenia powszednie odbijają się o duszę naszą, nie dotknąwszy jej głębiej, a często nie doszedłszy nawet do naszej świadomości umysłowej; spostrzegamy zjawiska dopiero wtedy, gdy nas dla względów ubocznych interesować zaczynają. Patrzymy zwykle na rzeczy nas otaczające z punktu widzenia ich użyteczności, ich ceny lub jadalności, a dopiero w ostatecznym razie (najbliższym artystycznemu traktowaniu) staramy się utwierdzić, czy się nam podobają lub nie; i w tym nawet zresztą przypadku zwraca uwagę naszą tylko to, co nas swą oryginalnością uderza lub szczególną szpetnością odraża. Zanikło niemal w zupełności poczucie faktu, że już *strona zewnętrzna zjawiska lub przedmiotu stanowi niezmiernie ważną część składową jego istoty*. O prawdzie tego smutnego objawu z łatwością przekonać się możemy: zwróćmy się do którejkolwiek ze znanych nam osób i zapytajmy, jak wygląda jeden z przedmiotów, które osoba ta na drodze do zawodowego zajęcia swego codziennie mija; w dziewięciu wypadkach na dziesięć, nie zdołamy otrzymać przybliżonego nawet opisu, albowiem wrażenie wzrokowe było tak powierzchow-

ne, że nie doszło wcale do świadomości umysłowej. Sami zresztą na sobie przekonać się możemy, że nie przypominamy sobie zwykle postaci przedmiotów, najczęściej widzianych. Jest faktem dziwnym, ale niezaprzeczoną, że często nie jesteśmy zdolni uświadomić sobie wyraźnie koloru włosów lub oczu osób, bardzo dobrze nam znanych.

Ale nietylko pamięć nas zawodzi! Nawet w chwili, gdy patrzymy na przedmiot jakikolwiek, uchodzi jego strona zewnętrzna naszej uwadze; brzmi to paradoksalnie, lecz odpowiada rzeczywistości stanowi rzeczy. Patrząc na przedmiot, nie umiemy umysłu swego uwolnić od całego szeregu wiadomości, przedmiotu tego dotyczących, a już uprzednio nam znanych; wskutek tego zdaje nam się często, iż *widzimy* dokładnie pewne strony zjawiska oglądanego, gdy w rzeczywistości przedstawić się one muszą *oku* zupełnie inaczej. Oto np. mamy przed sobą gładko polerowany stół; zapytajmy: jak wygląda? a otrzymamy niechybnie automatyczną odpowiedź, że jest koloru brązowego. Tymczasem w rzeczywistości brązowa płyta stołu została najzupełniej odbarwiona przez spływające oknem błyszczące refleksy światła, wskutek czego stała się białą o wyraźnie błękitnawym odcieniu. Wskazujemy gruby rozrosły pień dębowy i pytamy o jego barwę. — Ot, szaro-brązowy z kępkami zielonego mchu, jak na każdym pniu dębowym — będzie brzmiała odpowiedź. W istocie rzeczy atoli, oko widza nie dostrzegło jasnych plam słonecznych i niebiesko-fioletowych cieni, igrających w niezliczonej liczbie na pniu i odbarwiających znany nam naturalny kolor kory dębowej. Przykładów podobnych możnaby przytoczyć bez liku. Śmiało więc twierdzimy, że najczęściej — jak mówi przysłowie — na drzewa patrzymy, a lasu nie widzimy.

Mimo to wszystko przyznać jednak musimy, że posługiwanie się okiem, bez zwracania przytem uwagi na wszelkie zdobyte uprzednio wiadomości, nie jest łatwym zadaniem, że więc np. trudno jest oddawać się czystemu

postrzeganiu wzrokowemu, gdy się widzi płaszczyznę, znaną nam przedtem ze swej jednolitości i jednobarwności, a lśniącą właśnie tysiącem barw subtelnych. Zdarzyło się i mnie razu pewnego, że przypatrując się pracy znajomego malarza, który odtwarzał właśnie z natury akt chłopięcy złotawo oświetlony, nie dostrzegłem złotych refleksów i fioletowych cieni, igrających w sposób intensywny i wyraźny na ciele chłopca; dopiero artysta ukazał mi je naocznie na płótnie swem, chociaż wystarczało uważnie patrzeć, aby wszystko dostrzec.

Jakże inaczej postępuje *artysta!* Jest on przed wszystkim inną istotą, obdarzoną subtelniejszym, silniej rozwiniętym zmysłem *patrzenia*, aniżeli zwyczajne jednostki ludzkie, człowiekiem, patrzącym na rzeczy w celu poznania ich postaci zewnętrznej. Artysta posiada ową *zdrową zmysłowość wzrokową*, której większość z pośród nas jest pozbawiona, gdyż działalność jego polega przede wszystkim na bezustannem patrzeniu, na ciągłym obserwowaniu. Oto co pisze o tem w swych notatkach *Rudolf Schick*: „Nie ciekawszego, niż przechadzka w towarzystwie *Boecklina*: obserwuje on bezustannie i umie wysnuwać ze swych spostrzeżeń najsubtelniejsze wnioski. O studjach z natury tak mi się razu pewnego wyraził: Jakże często — mówi — kroczymy wśród przyrody, wśród skał, drzew lub zarośli i nie spostrzegamy nic, coby godne było uwiecznienia w rysunku, a wtem uderza nas drobnostka, krzak w polu czystym lub coś w tym rodzaju! Postarajmy się w takiej chwili zrozumieć, dlaczego ten właśnie, nie inny, widok uderzył nas swoją, wprost wymarzoną i do obrazu naszego jakby stworzoną pięknnością, a rozwiązanie tego zagadnienia nauczy nas więcej, aniżeli długie godziny rysunkowych“. Znakomity malarz *Hans von Marées*, zapytany niegdyś, jaki rodzaj twórczości uprawia, w te odpowiedział słowa: „Malarstwo uliczne, gdyż przy każdym kroku, który stawiam, posługuję się swym narzędziem pracy: — okiem.“

Jakie przedmioty nazywa malarz *interesującymi*? Określeniem tem posługuje się on zwykle tylko dla scharakteryzowania strony formalnej, t. j. dotyczącej jedynie postaci zewnętrznej zjawiska; dopiero uczony, gdy chce określić szczególniej zawile zagadnienie naukowe, mówi o niem wtedy, że jest „piękne!“ Następująca anegdota może tutaj posłużyć za dobry przykład. Znany malarz, *Ludwik Dettmann*, przechadzał się ze mną niedawno po Dreźnie; nagle, podczas przechadzki, ujrawszy jakiegoś mijającego nas właśnie mężczyznę, zwraca się artysta do mnie i pyta z wielkiem zaciekawieniem: „azaj nie znam nazwiska owego przechodnia? Wymieniłem znanego profesora; wtedy towarzysz tak mi wyjaśnił przyczynę swego żywego zainteresowania: „Wyobraź pan sobie, że ten człowiek siedział dzisiaj ze mną przy śniadaniu, a czarnej jego sylwetce służyła za tło ściana jasno-zielona ze złotymi ozdobami; był to widok wprost fenomenalny!“ Widzimy więc, że tylko zagadnienie czysto formalne, kolorystyczne, zainteresowało tak silnie artystę, że go do zapytania o nazwisko pobudziło. Pierwszym celem, do którego dążyć powinien każdy, kto pragnie zrozumieć istotę sztuki, jest naśladowanie *artysty* w sposobie jego patrzenia, zdobycie równej mu doskonałości we władaniu okiem. Drogi i środki, do celu tego prowadzące, mogą być rozmaite; sądzimy więc, że rozważenie ich będzie z pożytkiem dla sprawy.

Za punkt wyjścia uznać musimy fakt, że sama analiza rozumowa nie wystarczy nigdy dla wyjaśnienia całkowitej istoty zjawiska artystycznego; zarówno w duszy artysty, jak w duszy widza tkwić musi ów niewyrażony i nieokreślony pierwiastek specyficzny, owo „coś“, bez którego o istotnem zbliżeniu się do sztuki mowy być nie może. Nie rozsądkiem więc tylko chcemy badać dzieła przyrody i sztuki; ten sposób ich traktowania aż nadto jest rozpowszechniony. Posługiwać się rozumem i rozsądkiem zamierzamy tylko w celu poznania braków naszego

wykształcenia artystycznego; na podstawie zdobytych w ten sposób wiadomości dążyć będziemy do rozwijania organu estetycznego odczuwania i estetycznego zadowolenia, t. j. do świadomego i celowego kształcenia *oka*.

Do rzeczywistego patrzenia powinniśmy się *zmuszać* na każdym kroku. Na kilku przykładach postaram się dać pewne wskazówki w tym kierunku, gdyż sądzę, że będzie to z pożytkiem dla ogółu, który, niestety, nie wie zwykle, jak sobie z tą sprawą poczynać i jak się do patrzenia zabrać.

Rozpocznijmy od zakresu najprostszego i najbliższego nam, od życia codziennego: patrzenia na rzeczy otoczenia domowego lub przyrody. Przypomnijmy sobie słowa Goethego: „Ile jest przedmiotów, które tak zgłębiłeś, iż je nanowo z duszy własnej odtworzyć jesteś zdolny? Oto pytanie, które zadawać sobie należy, aby od otoczenia domowego poczawszy, świat cały objąć w końcu“.

Jakże wielkie już mamy pole do patrzenia i do postrzegania na zwykłej przechadzce ulicami miasta! Na każdym kroku moglibyśmy wzbogacać umysł i uczucie we wrażenia najróżnorodniejsze, zbierać skarby obrazów i wspomnień, a w pracy tej znajdować nie tylko radość i zadowolenie wewnętrzne, lecz i przygotowanie do wykształcenia artystycznego. My natomiast biegniemy szybko i obojętnie wśród całego owego nawału zjawisk i w ten sposób pozbawiamy zmęczony mózg nasz wielkomięjski od poczynku prawdziwego, jakim być może praca percepcyjna zmysłu wzrokowego. Kto zdołał osiąść zdolność chwilowego oddawania się bezwzględnemu patrzeniu, ten istotnie zapomina przytem o wszelkich innych sprawach; iluż to ludzi szuka odpoczynku duchowego w sztucznym środku gry w karty lub w pasjansach, gdy bez trudu mogliby znaleźć przeciwwagę dla nadmiernej pracy myślowej w patrzeniu!

Tutaj spotka mię zapewne zarzut, że ulice miast naszych nie interesującego oku naszemu nie nastęrczają,

że dają one obraz nudy i monotoni, przerywany jedynie przez potykające się konie i hałasy pijanych przechodniów. Zarzut ten może być jedynie dowodem, że przytępiony zmysł wzrokowy ludzi współczesnych wystarcza tylko do uświadomienia sobie widoków o niezwykłości rodzaju wzmiankowanego. Do odparcia zarzutu niechaj mi posłużą słowa poety: „Greift um hinein ins volle Menschenleben, und wo ihrs packt, da ist's interessant“. Spojrzmy tylko uważnie na *wszystkie* mijające nas *wehikuly* i *konie*, usiłujmy na widok wozu węglowego zapomnieć o wysokich cenach opału, na widok eleganckiego kocza — o majątku jego właściciela, na widok pojazdu reklamowego o najnowszych modach, a zamiast tego zwróćmy uwagę naszą jedynie na ich stronę zewnętrzną, połujmy nie na myśli, lecz na formy lub barwy, na ruchy, światła i cienie, — a przekonamy się ze zdumieniem, jaką mnogość wrażeń (nie dla umysłu wprawdzie lub dla uczucia, lecz dla oka i wyobraźni estetycznej) zdobyć można na zwykłej przechadzce ulicznej. Oto mija nas np. w szybkim kłusie pusty wóz towarowy; nie oburzajmy się na czyniony przezeń hałas, lecz spojrzmy lepiej na młodego woźnicę, brzydkiego co prawda i ordynarnego, ale z jaką pewnością stojącego na szybko pędzącym wozie, jak lekko pochylonego w tył dla utrzymania równowagi i jak pięknie dzierzącego lejce w wyciągniętych naprzód rękach! Czyż nie przypomina on woźnicy kwadrygi rzymskiej? (jeśli oczywiście jedynie motyw ruchu za skalę porównania uważać będziemy). — A oto inny wóz, zaprzężony w jednego konia i naładowany towarem: ulica wznosi się trochę, i silny koń zaledwie kroczyć zdoła pod brzemieniem ciężarów. Starajmy się przemocą stłumić myśl o karygodności nadmiernego obciążania zwierząt, a zwróćmy natomiast wzrok z uwagą na konia: wszystkie mięśnie napięte, nozdrza rozwarłe, szyja pochylona; kroczy on powoli na wyprężonych lejcach, dając nam sylwetkę wspaniałą spokojem, wyrazistością i doskonałością, których nie zobaczylibyśmy nigdy przy wozie pustym lub mniej obciążonym.

żonym. — Mija nas elegancki amerykański. „Jakże pysznie pędzą wspaniałe rysaki!.. ciekawa rzecz, kto ich właścicielem?“ Zbyteczne pytanie. Zastanówmy się lepiej nad ruchem konia, spróbujmy utrwalić w pamięci najwybitniej oko nasze uderzającą pozycję nóg jego, usiłujmy wyjaśnić sobie, dlaczego jedną pozycję uwadze naszej uchodzą, a inne właśnie w pamięci trwają; zdajmy sobie sprawę z wrażenia wzrokowego szybko obracających się kół powozowych i t. d. Rozważenie pytań powyższych wzbogaci wiedzę naszą estetyczną bardziej aniżeli gruby tom monograficzny z dziedziny historii sztuki.

A teraz rzućmy okiem na spotykanych po drodze, a zwykle obojętnie mijanych *przechodniów*. Spojrzmy uważnie na drobną nawet ich liczbę, a przekonamy się ze zdumieniem, ile charakterystycznych twarzy, ile form i barw, pozycji i gestów, ile komiki i karykatury, uchodziło naszej uwadze i ile czasami prawdziwego piękna pozbawialiśmy się dobrowolnie! Nie należy się oczywiście zagłębiać w szczegóły; chodzi jedynie o zwrócenie uwagi na rysy najwybitniejsze i najogólniejsze, na zmienność wyglądu człowieka w miarę zmiany oświetlenia w różnych porach roku lub dnia, na różnice pomiędzy postacią oświetloną z przodu lub z boku a postacią oświetloną z tyłu, na nagłą zmianę wszystkich barw przy przechodzeniu ze słońca w cień, lub odwrotnie i t. p. Sądzę, że zwrócenie uwagi na podobne obserwacje nie jest zbyteczne; drobna tylko garstka ludzi zdaje sobie jasno sprawę z tych zagadnień, przeważająca zaś większość nie zna zupełnie wielkiego ich znaczenia, nie wie, jak badania takie są ważne przy wszelkiej twórczości artystycznej i jak niezbędne do wydawania sądów o sztuce.

Ale i w szczegółach obrazu ulicznego nie trudno znaleźć strony godne widzenia. Widzimy np. wieczorem woźnicę, odprowadzającego do stajni zmęczonego konia; siedzi on w niedbałej pozycji na nieosiodłanym zwierzęciu; ani jeździec ani rumak zaiste nie uderzają pięknnością. Lecz

łaskawa natura ułatwia nam patrzenie artystyczne, przedstawiając oku naszemu tylko wielkie linje konturów i tworząc z konia i jeźdźca, odbijających się swemi sylwetkami wśród panującego zmroku od jasnego nieba wieczornego, widok zaiste monumentalny. — Tam znowu chłopak z wielką tacą ciast na głowie; przechodzień rzuci może okiem na apetyczne przysmaki, ale nikogo nie uderzy przepyszny motyw ruchu, zwykle spotykany tylko w krajach południowych, gdzie noszenie ciężarów na głowie często się praktykuje; tymczasem może nas o tem pouczyć i tutaj ów chłopiec dobrze zbudowany, w lekką a obcisłą odzież ubrany. — Niedaleko znowu odpoczywa przez chwilę po ciężkiej pracy robotnik, zatrudniony przy budowie ulicy: stoi z głową pochyloną, w pozycji niedbałej, oparty na łopacie, tworząc dla oka naszego linję prostą, lecz niezmiernie wyrazistą.

Dopiero kto się nauczy patrzeć na podobne zjawiska życia codziennego, ten zdoła odczuć odrębny styl i odrębne piękno, spotykane w dziełach niektórych współczesnych artystów, że przypomnę tylko *Meuniera* i *Katckreutha*. Gdy w sposób powyżej określony zwracać będziemy systematycznie uwagę na różne zjawiska życia ulicznego, odczujemy wkrótce, że *wzrok nasz staje się jaśniejszym*, że bez przymusu lub ograniczania się do drobnych szczegółów nauczymy się zawsze i wszędzie patrzeć wyraźnie i zdobędziemy wrażenia jasne i określone zamiast mglistych lub powierzchnowych. Znacznie więcej jeszcze odczujemy całą różnicę, zwróciwszy się do czystej i wolnej przyrody.

Tutaj przestaniemy ograniczać się do uświadamiania sobie samych tylko czynności naszych, do stwierdzania np., że mijamy właśnie most, że przechodzimy przez las lub łąkę, lub że widzimy dwa zające i sarnę, i że wszystko to jest bardzo ładne. Nie, teraz zobaczymy więcej, i to rzeczy ważniejszych. Spostrzeżemy, jak się promienie słoneczne

przeciskają przez drzewa, jak rzucają jasne plamy na spotykane po drodze przedmioty, jak zmieniają przytem zawsze ich barwę naturalną; zobaczymy, jak się słońce w wodzie odbija; postaramy się zdać sobie sprawę z kolorytu fal i refleksów wodnych; ujrzymy, jak wyraźnie niebieską jest odsłaniająca się wskroś drzew przestrzeń powietrzna, jak się na pejzażu układają cienie obłoków, jak intensywnym fioletem o odcieniu różowym lśni świeżo zorane pole, i jak jaskrawym błękitem błyszczą na śniegu ślady stopy ludzkiej. Coraz nowe widoki odsłaniają się oku naszemu. Nie wystarcza już botaniczna zdolność odróżniania brzozy od dębu lub jesionu, dopiero wrażenie ogólne, które nam dają, ich ugrupowanie zbiorowe lub samotne ich formy i barwy stają się czynnikiem decydującym. I tutaj uwaga nasza musi być w równym stopniu, z równą miłością skierowana na rzeczy zwykłe i pospolite, jak na te, które nas swą odrębnością lub dziwacznością uderzają. Tylko na tej drodze dojść możemy do przygotowania oka naszego do patrzenia na dzieła sztuki.

Każdy pamięta owe przerażające, a tak często słyszane słowa, ów wygłaszany przez dusze „wrażliwe“ na widok niezwykłego zjawiska natury (np. szczególnie jaskrawego zachodu słońca), ogólnik trywjalny: „*Gdyby malarz coś podobnego odmalował, niktby mu wierzyć nie chciał.*“ W słowach tych odbija się tak niski stopień kultury estetycznej, że trudno wyobrazić sobie dowód większego barbarzyństwa artystycznego. Pytanie, które prowadzi do rzeczywistego poznania prawdy, brzmieć winno wprost przeciwnie; na widok przedmiotu najpospolitszego, zjawiska najprostszego, zawsze i wszędzie, pytać powinniśmy: „*Jaki możnaby nadać temu wyraz w sztuce?*“ Gdy raz konsekwentnie na to pytanie odpowiedzieć zechcemy, przekonamy się niebawem, że tak proste na pozór zagadnienie nasuwa trudności, jakich nie przypuszczaliśmy wcale. Najdobitniej nas o tem pouczyć mogą dzieje wielkich koryfeuszów współczesnego ma-

larstwa pejzażowego. O Klaudjuszu Monet opowiada nam np. Mutter w swych „Dziejach malarstwa,“ że malarz ten, zobaczywszy razu jednego o wieczornej porze z ogrodu swego dwa samotnie w polu stojące stogi zboża, oświetlone ostatnimi promieniami słońca, „zaczął je malować, nazajutrz znowu do nich powrócił, na trzeci dzień również i tak już codziennie przez całą jesień, zimę i wiosnę.“ W wielkim cyklu piętnastu obrazów, zatytułowanych: „Stogi zboża,“ odtworzył nam Monet owe niezmierzone przemiany, jakie na wiecznym obliczu przyrody wytwarzają różne pory roku, dnia lub godziny. Samotne pole jest jakoby zwierciadłem, w którym się odbija atmosfera, podmuchy wiatru, lub najsubtelniejsze efekty świetlne. Stogi zboża to jaśnieją promiennie w wesołej atmosferze pięknego popołudnia, to odcinają się ostro i wyraźnie od chłodnego nieba porannego, to znowu wyrastają jak upiory wśród mgieł nocy listopadowej, lub błyszczą i promienieją, jak klejnoty, w drganiach wschodzącego słońca. W zachodzących promieniach słońca jesiennego rozpalają się one jak piece ogniste, a przebijające się wskroś morze gęstych mgieł wschodzące słońce nadaje im różową aureolę świętości; pod warstwą czerwiennie połyskującego śniegu pną się one jasno ku błękitnemu niebu, rzucając swe czysto-błękitne cienie na biały, milczący pejzaż zimowy, lub odbijając się fantastycznie od nocnego firmamentu w srebrzystym świetle księżyca.“ Zaiste, świętokradcą nazwać musimy każdego, kto zbliżyć się ośmiela do tych proroków czystego patrzenia, a nie stara się poprzednio wykształcić, według sił, własnego wzroku swojego. Nie stanowią wprawdzie, zdaniem mojem, dzieła wzmiankowane kresu najwyższego sztuki, lecz wskazują nam one jasno jedyną drogę, jaka do celu tego prowadzić może.

I jeszcze jedna z przykładu powyższego płynie nauka: drogą najlepszą i najpewniejszą do zdobycia umiejętności patrzenia jest *własnoręczne uprawianie sztuki*, chociażby najbardziej dyletanckie i tylko do rysunku ograniczone. Kto

raz usiłował rysować z natury, ten przekonał się, jak przytem nieubłaganie potrzebnem staje się jasne i ściśle patrzenie, jak dla otrzymania harmonijnej całości wciąż powracać trzeba do miejsc, których obrazu nie zdołaliśmy jeszcze utrwalić wyraźnie w świadomości, i jak długo w tym celu trudności rozwiązywać przychodzi. Nie pomaga tutaj odwracanie oka, omijanie szkopułów lub ich zacieranie: każdy błąd przy patrzeniu odbija się bezpośrednio na papierze. Ale każdy, kto rysować usiłował, wie też, o ile odrębniej, silniej i lepiej wraża się w pamięć to, co sam w rysunku utrwalił, aniżeli to, co tylko gołem okiem oglądał lub z reprodukcji poznał. Wszakże ostatecznie celem artystycznego patrzenia jest jedynie zdobywanie jak największej liczby obrazów pamięciowych, t. j. najobfitszej skarbnicy samodzielnie wytworzonych wyobrażeń.

Nawiasem nadmienić tutaj musimy, że rozumnie uprawiana *fotografia amatorska* może oddać poważne usługi przy kształceniu oka, wybór motywu fotografowanego, zakreslanie ram obrazu i t. p. czynności wyrabiają wzrok i artystyczne patrzenie, każde bowiem świadome zetknięcie się ze światem zjawisk wychodzi na dobre oku naszemu. W ostatnich czasach dała nam fotografia amatorska utwory rzeczywiście ładne i pełne wdzięku; nie należy tylko zapominać o tem, że nie są to w istocie rzeczy prawdziwe dzieła sztuki.

Każdy, kto pragnie skrupulatnie studjować przyrodę lub sztukę, starać się będzie o samodzielne uprawianie sztuki, i z radością powitać należy kroki, skierowane ku nadaniu rysunkowi z natury stanowiska ważnego w wychowaniu i kształceniu młodzieży. Nie możemy jednak wymagać od każdego człowieka, by sam rysować umiał. Natomiast żądać musimy od każdej jednostki, pragnącej wydawać sądy o sztuce lub chcącej należeć do kategorii osób estetycznie wykształconych, by się starała o samodzielne wyćwiczenie wzroku, ażeby uprawiała pewnego ro-

dzaju *gymnastykę oka*. Żądając tego, mogę się powołać na powagę Goethego, który aczkolwiek się sam na polu sztuki produktywnej nie próbował, zdołał wniknąć w istotę sztuk pięknych głębiej, niż większość jego poprzedników i następców. W listach szwajcarskich Goethego odnajdujemy ten, niestety, mało znany ustęp, w którym poeta odsłania nam w przepięknych, wzniosłych słowach swe namiętne dążenie do zgłębienia natury celem zrozumienia sztuki, gdzie wskazuje nam drogę, jaką posuwając się od rzeczy martwych do żywych, znalazł się wreszcie w obliczu tej korony Stworzenia, jaką jest ciało ludzkie. Ale i na tem nie zatrzymał się Goethe. „Omszona skała lub wodospad trzymają na uwieży wzrok mój dopóty, dopóki nie zdołam odtworzyć ich sobie w pamięci ze wszystkimi szczelinami i wyniosłościami, światłami i cieniami, każdą barwą, półtonem lub reflekssem; wreszcie stają te pełne życia i doskonałości obrazy na każde skinienie przede mną. O jednym tylko arcydziele natury, o ciele ludzkim i jego budowie harmonijnej i pełnej proporcji, mam ogólne tylko wyobrażenie, którego nawet pojęciem nazwać nie mogę. Wyobrażnia ma nie odtwarza mi z żywością dostateczną owego wspaniałego tworu, a jego reprodukcja artystyczna nie budzi we mnie żadnych uczuć odrębnych, ani mię pobudza do wydania sądu. Lecz dosyć takiego stanu rzeczy! Nie chcę dłużej pozostawać w tej obojętności, muszę w fantazji swojej utrwalić obraz człowieka tak, jak to czynię z gronem winnem lub brzoskwinią. Rozkazałem Ferdynandowi, ażeby się w mej obecności wykapał; jakże wspaniale młody przyjaciel mój jest zbudowany! Ile harmonji w układzie członków! Jakie bogactwo form! jaki przepych młodości! Ten widok doskonałego wzoru natury ludzkiej jakże wzbogacił moją wyobraźnię! Zaludniam teraz lasy, łąki, pola postaciami tej piękności i widzę przed sobą Adonisa w pogoni za dzikiem lub Narcyza, przeglądającego się w zdroju!“

Ten wzniosły pogląd na zadanie wzroku i na istotę poznania zjawisk świata naszego najlepszem jest przygotowaniem do zdobycia umiejętności *prawdziwego i jasnego patrzenia na dzieła sztuki*; albowiem i ta umiejętność wymaga skrupulatnej nauki, rzadko, niestety, napotykaney. Na dowód faktu tego pozwolę sobie przytoczyć wypadek, drastyczny wprawdzie, lecz typowy. W jednej z sal muzeum drezdeńskiego, przed obrazem wystawiającym Leukoteę, unoszącą się nad falami i niosącą ratunek Odysuszowi, stoi służąca w towarzystwie umundurowanego „narzeczonego“ swego i jeden z przechodniów uchwycił następujące przepyszne zdanie: „Patrz, Karolu, to Pan Jezus kroczy po morzu“. Pełną komizmu jest wprawdzie ta uwaga dziewczyny, ślepej na najjaskrawsze argumenty anatomiczne i kojarzącej natychmiast unoszenie się nad falami z „Panem Jezusem“, ale zapytawszy się, jaka jest właściwie różnica zasadnicza pomiędzy tą idealną naiwnością a codziennie w muzeach naszych obserwowanym sposobem oglądania dzieł sztuki przez ludzi „wykształconych“, lecz zapominających wśród rozważań, dotyczących tylko treści i tematu, o właściwej zawartości artystycznej, dojdziemy do wniosku, że zachodzi tutaj różnica tylko skali, nie zaś miary patrzenia, że w obu razach objawia się ten sam brak wykształcenia wzrokowego.

Podobnie byłem świadkiem, jak we Florencji, w galerji Uffizi młoda wykształcona dama zobaczyła w niepokalanej swą kobiecością Afrodycie postać Apollina; gdzie w takich przypadkach ludzie mają oczy? Na każdym kroku widzimy, że obrazy, wystawiające nagą parę ludzką, natychmiast otrzymują tytuł „Adama i Ewy“, że matka z dziecią na ręku nie może być czem innem tylko „Madonna“ i t. p. Uważne przyjrzenie się temu, co artysta właściwie chciał odtworzyć, uważane jest za zbyteczne. O obrazie Ludwika Hoffmanna „Na rozstaju“ usłyszałem razu jednego sąd, pełen oburzenia i pogardy, a oparty na

proteście, że „taki drobny chłopaczek nie może przecież uchodzić za Adama“; w istocie nie miał to być wcale Adam, lecz ów chłopiec uparty, który „dumnie od dziewczyny stroni“, kiedy dojrzała kobieta uśmiechem go ku sobie wabi. Podobnej omyłki z serca życzyć należy każdemu, kto obrazy tylko ze strony tematu sądzi; oby tylko osoby te rozumiały, że klucz do zrozumienia sztuki leży nie w jak najprędzszym odróżnieniu „Ucztę w Kana“ Werończyka od „Wdowiego grona“ Tycyana lub „Saskii“ Rembrandta, lecz w czemś zupełnie od tego odrębnem. Nie chcę bynajmniej ograniczać (jak to czasami w ferworze czyniono) zakresu tematów w sztuce, wyłączając przedmioty interesujące treścią, lecz chcę jedynie zwrócić uwagę osób, oglądających dzieła sztuki po raz pierwszy i pragnących oko swe wykształcić, że przedewszystkiem powinny na początek kwestję tematu zupełnie pominąć i, nie puszczając wody różnym asocjacjiom myślowym, trzymać się tylko tego, co istotnie widzą przed sobą. Patrzenie takie nie jest bynajmniej tak łatwe, jakby się wydawać mogło. Umysł nasz tak już jest wypaczony, tak przepojony pracą kojarzenia, że posługiwanie się okiem bez jednoczesnego, zbytecznego zupełnie, obciążania substancji mózgowej, stało się niemal dla nas niemożliwym. Jak przy patrzeniu na przyrodę, tak i w tym przypadku można się dobrze ćwiczyć, usiłując przedmiot oglądany odrysować lub opisać z pamięci. Podjąwszy raz próbę taką, przekonamy się natychmiast, ile kryje w sobie kącików, których *oko nasze nie dojrzało* w rzeczywistości, dzieło sztuki, rzekomo do gruntu przez nas poznane; zobaczymy, że figura np., codziennie oglądana, pozostała nam bardzo niejasną co do ruchu swego i t. p. Z pewnością łatwiej jest znaleźć sto osób, z których każda potrafiłaby wygłosić interesujący wykład o treści idealnej plafonu Sykstyń, aniżeli jedną, któraby z pewną ścisłością zdołała z pamięci odtworzyć motyw ruchu jednego ze wspaniałych, na tymże plafonie oddanych, niewolników obnażonych. Najlepszym środ-

kiem przekonania się o słabym rozwoju wyobraźni naszej, jest przeprowadzenie własnoręcznej próby na jednym z dobrze nam znanych płócien. Przyczynę takiego stanu rzeczy wskazaliśmy już przy rozważaniu umiejętności patrzenia na naturę; jest to to samo ograniczanie się do tych głównie szczegółów, które przemawiają do nas za pośrednictwem rozmaitych, dla każdej jednostki ludzkiej odrębnych, kojarzeń myślowych. Liczba osób, zdolnych do patrzenia na dzieło sztuki, jako na *całość*, w której szczegóły związane są i podporządkowane nicją *artystyczną*, bardzo jest ograniczona. Chodzi tutaj nietylko o te jednostki, które w dziele sztuki szukają jedynie tematu lub anegdoty i radują się, jak dzieci, rozpoznawszy w pejzażu krajobraz, niegdyś niewidziany, lecz i o te, które natychmiast zaczynają badać ścisłość historyczną lub przyrodniczą, poszukują w dziele sztuki wpływów moralnych, sentymentalnych, religijnych, patriotycznych i wogóle wszystkich tych czynników, które z czystem artystycznym patrzeniem nie mają wspólnego. Również bywa najczęściej dowodem przeoczenia całości, a zagłębiania się w szczegółach, owo tak chętnie przez wiele osób uprawiane wyszukiwanie i odkrywanie błędów rysunkowych; nawiasem dodam, że najczęściej ulegają pokusie wprowadzania do sądów o dziełach sztuki probierzy i punktów widzenia zupełnie fałszywych—medycy, a to wskutek zdobytej w zawodzie swym obiektywnej znajomości ciała ludzkiego. Tymczasem stwierdzenie błędu anatomicznego lub skonstatowanie, że artysta użył modelu rachitycznego, nie daje samo przez się najmniejszego pojęcia o istotnej wartości artystycznej i nie może być miarą przy sądzeniu dzieła sztuki. Jest to to samo, co sąd krawca o kroju strojów w obrazie.

Posłuchajmy sądów o dziełach sztuki *szkół dawniejszych*, a przekonamy się, jak pod powłoką przesądów i wyuczonych ogólników mało jest prawdziwej umiejętności patrzenia. Komu, jak mnie naprzykład, zdarzało się spotykać ludzi, wielbiących dzieła starych mistrzów holen-

derskich, w szczególności *Pieter de Hoocha*, *Van der Meer van Delfta* i *Hobbema*, a potępiających jednym tchem całą sztukę współczesną, opartą w istocie rzeczy na dążeniach estetycznych tych właśnie mistrzów holenderskich, ten wprost nie wierzy owym mecenasom sztuki, że się chociaż raz dobrze przyjrżeli dziełom rzekomych swych ulubieńców i zagadnieniom artystycznym w dziełach tych zawartym.

Co do sztuki *współczesnej*, zmuszony jestem twierdzić, że np. większość osób, przywykłych w ostatnich czasach do oddawania zasłużonego hołdu *Klingerowi*, czyni to z pobudek, bardzo mało związanych z prawdziwym zadowoleniem *wzroku*.

Wszystkie powyższe ułomności dadzą się usunąć tylko przez świadome i systematyczne kształcenie oka; droga po temu jest wskazana w toku całego rozumowania naszego. Zastosował ją niedawno z wielkim powodzeniem *Alfred Lichtnack* wśród młodzieży, ale i dorośli pójść nią muszą, jeśli braki odpowiednie odczuwają. Droga ta jest: proste i skrupulatne analizowanie wszystkiego, co rzeczywiście widzimy. Znany archeolog *Henryk Brunn* w Monachjum umiał metodę tę w nader ujmujący sposób stosować przy rozważaniu z uczniami swymi malowideł na greckich wazonach; zbijał on natychmiast z tropu ów młodzieńczy zapal, w którym gotową formułką usiłuje się w mgnieniu oka najzawilsze wyjaśnić podanie. Rozpoczął on od pytania: „Proszę mi przedewszystkiem powiedzieć, co tutaj *widzimy*.” A gdy usłyszał w odpowiedzi proste np. stwierdzenie: z lewej strony znajduje się brodaty starzec w powłóczystej szacie, u stóp jego kłękający obnażony młodzieniec, z boku dwa konie i t. p. — wtedy największe wyrażał zadowolenie z ucznia swego.

Nie należy się oczywiście ograniczać do samej tylko strony zewnętrzno-faktycznej; zarówno efekty oświetlenia, jak barwy i inne podobne czynniki muszą być poddane rozważaniu. Za przykład niechaj posłuży drobny ustęp z dzieła

Lichtnacka „*Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken*“, w którym autor roztrząsa w formie pytań i odpowiedzi jeden z krajobrazów rybackich *Herrmanna Kauffmanna*: „Malarz studjował bardzo skrupulatnie oświetlenie wieczorne. Powiedzcie mi, jak jest oświetlony ten chłopiec w grupie środkowej, siedzący na prawej nodze swojej? — Słońce rzuca światło wprost na część lewej ręki przy łokciu, na kolano i na łydkę; reszta ciała pozostaje w cieniu. — Czy cień jest zupełnie jednolity? — Nie, gdyż widzimy wszędzie refleksy. — Na których częściach są one najwidoczniejsze? — Na częściach jasnych, t. j. na obnażonych mięśniach i na białej koszuli. — Jaki jest odcień refleksów na koszuli? — Mają one ton niebieskawy. — Czy nie widzicie w innych miejscach refleksów tegoż rodzaju? — Widzimy je na wszystkich postaciach, pozostających w cieniu. — W ten to sposób bada autor w dalszym ciągu wszystkie strony malarskie obrazu. Widocznem też jest natychmiast, że takie świadome i systematyczne patrzenie różni się zasadniczo od zwykłego powierzchownego oglądania, ograniczonego jedynie do najprostszych, czysto zewnętrznych wrażeń. W tych wypadkach stanowi *rysunek z natury* lub nawet bardzo powierzchowny, lecz *pamięciowy*, szkic również prawdziwą pomoc przy kształceniu oka.

Być może, że niejednen czytelnik uzna drogę przeze mnie wskazaną za nazbyt uciążliwą i mozolną, a nawet nazwie ją pedantyczną! Co do mnie, sędzę, że wszystkie kwestje poważne, a do ich rzędu zaliczyć trzeba sprawę wykształcenia estetycznego, wymagać muszą dla swego zgłębienia i zrozumienia pewnego wysiłku. Wszak i artysta nie dochodzi nagłym cudem do celu swego, lecz zdobywać go musi za cenę długiej i poważnej pracy. Jak więc my, słabiej niż artyści uposażeni przez naturę, zdołalibyśmy bez trudu zdobyć to, co oni dopiero w żmudnym pocie czoła osiągają? Spojrzawszy z tego punktu widzenia na osławiony frazes o „naiwnych sądach artystycznych“, dojszć musimy do wniosku, że jest on jedynie dowodem nieizmiernej zarozumiałości. Natomiast, kto zdołał rozwinąć

swoją zdolność patrzenia do tego stopnia, że umie wnikać w zagadnienia i dążności artystyczne, wyrażone w dziele sztuki, kto z miłością wczuwa się w ducha i istotę artysty, ten w sądach swych bywa zawsze ostrożny i skromny, gdyż przekonywa się, że często w dziełach z początku głośno potępianych, nie umiał dojrzeć strony najważniejszej, na której twórcy najbardziej zależało. W ten sposób dochodzi się do tolerancji dla najrozmaitszych kierunków w sztuce, o ile się tylko w nich prawdziwy talent i poważna dążność artystyczna wyrażają.

I nadal każda jednostka posiadać będzie, i posiadać powinna, *ulubiony swój kierunek w sztuce*; przeciwko temu nietylko że powstawać nie chcemy, lecz nawet mamy nadzieję, że faworyzowanie poszczególnych dążności stawiać się będzie w coraz silniejszym stopniu istotnym popieraniem sztuki i artystów. Nie występujemy też przeciwko szczerym i prostym sądom, wyrażanym w krótkim: „To mi się podoba“ lub: „To mi się nie podoba;“ ten lakonizm jest sprawą najzupełniej osobistą. Zwalczać natomiast będziemy zawsze powierzchowne rozprawianie o dziełach sztuki i nieuzasadnione znajomością rzeczy ich potępienie; za najpierwszą broń w tej walce uważamy rozwijanie *umiejętności patrzenia*. W pracy niniejszej zdołaliśmy, opierając się na luźnych z własnego doświadczenia czerpanych przykładach, wskazać jedynie ogólne zarysy drogi, którą samokształcenie oka pójść powinno; w praktyce każdy na własną rękę szukać musi środków, które go do artystycznego wykształcenia poprowadzić są zdolne. Współczesna estetyka powinna nie konkretnych materiałów do nauki dostarczać naszej publiczności, lecz wskazówek do samodzielnych ćwiczeń estetycznych; albowiem do patrzenia służyć winno nie ucho, lecz oko. Nie chodzi mi o teoretyczne rozprawy estetyczne, lecz o uchwytnie wskazania praktyczne, gdyż jedynie to, co samodzielnie zdobyliśmy, stanowi prawdziwą naszą własność. Niechaj więc każdy, kto pragnie wniknąć w istotę twórczości artystycznej, spróbuje we własnym swym inte-

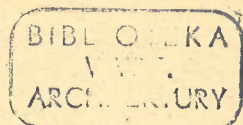
resie pójść drogą, przez nas wskazaną, i niechaj się włąbi lepiej, niż to zazwyczaj bywa, w państwo zmysłu ocznego. Zdobędzie on przez to zadowolenie największe i najtrwalszy pożytek, gdyż rozwinie w sobie nową zdolność, nową cechę, która wzbogaci całe dalsze życie wewnętrzne jednostki. Albowiem kto w ten sposób doszedł do *umiejętnego patrzenia* na dzieła przyrody i sztuki, temu nasunie się wkrótce dalsze, głębsze zagadnienie, kryjące w sobie właściwy dopiero klucz do zrozumienia twórczości artystycznej: *zagadnienie o stosunku między przyrodą a sztuką*.

Niezaprzeczenie zawsze od przyrody rozpoczynać musimy, by zrozumieć analogiczne objawy sztuki; dzieło sztuki tylko wtedy do nas przemawiać może, jeśli w jakimkolwiek stopniu jest zwierciadłem natury. Jednakże oko prawdziwie rozwinięte i do jasnego patrzenia zdolne zauważy natychmiast kardynalne różnice, jakie dzieła przyrodę od sztuki, i z bezwzględną logiką dojdzie do wniosku, że te właśnie różnice stawiają dzieło sztuki na równym stopniu wartości i uprawnienia z cudami przyrody. Nie chodzi tutaj oczywiście o prastary spór *hierarchiczny*, dotyczący „wyższości natury nad sztuką“, lub odwrotnie, nie o bezcelowe zagadnienie akademickie; kto się nauczył posługiwać okiem swem, ten odda sprawiedliwość zarówno naturze, jak sztuce, i z obu tych krynic czerpać będzie prawdziwe zadowolenie i szlachetną rozkosz. Nam natomiast zależy na tem, ażeby zrozumiano fakt, że przyroda i sztuka, pomimo wielu punktów styecznych, są wielkościami zasadniczo od siebie różnemi, i że właśnie z tego powodu należy je ściśle od siebie odróżniać, nie zaś, jak się to często dzieje, mieszać je i gmatwać. Sztuka nie może być kopją przyrody, lecz musi być swobodnem, samodzielnem i twórczem jej przekształcaniem („Umwerthung“); poznanie i zrozumienie tej prawdy stanowić musi dalsze zagadnienie, które każdy, pragnący wniknąć w ducha sztuki, postawić i w miarę możliwości rozwiązać winien. Twórczość artysty bowiem nie jest tylko zewnętrzną, mechaniczną, lecz jednocześnie pro-

10

cesem wewnętrznym, duchowym; ten więc tylko zdoła ją rzeczywiście pojąć, kto się nauczy śledzić ów proces twórczy. O artystycznym wykształceniu narodu dopiero wtedy mówić będzie można, gdy świadomość prawdy powyższej przeniknie ogół. Dalecy jesteśmy, niestety, jeszcze od tej chwili, i żadne spory teoretyczne nie zbliżą nas do celu. Jediną drogą po temu jest to, co sami na sobie wypróbować możemy:

Kształcenie umiejętności patrzenia.



2407