

*Mieczysław Wallis*

## STANISŁAW NOAKOWSKI JAKO PISARZ

Stanisław Noakowski był osobowością artystyczną bogatą, wielostronną i skomplikowaną, nie dającą się ująć w jakąś prostą formułę. Z przemożnego pociągu wewnętrznego, z wykształcenia, z aspiracji był architektem. Architektura była jego najgłębszą i najtrwalszą miłością, zajmowała w jego życiu i w jego myśleniu miejsce naczelne. Największym może bólem jego życia było to, że z różnych przyczyn tylko znikoma część jego projektów i planów architektonicznych została urzeczywistniona w przestrzeni trójwymiarowej. Wielka miłość Noakowskiego do architektury znalazła wszakże ujście w innych dziedzinach jego twórczości. Architektura była głównym tematem jego działalności malarskiej, badawczej, nauczycielskiej i pisarskiej.

Jako malarz w swych świetnych rysunkach i akwarelach, operując zwięzłą, żywą, sugestywną kreską oraz niewieloma plamami barwnymi, w utworach późniejszych zaś bogatą gamą przelewających się jedne w drugie tonów, przedstawiał z nieprześcignioną maestrią piramidy egipskie i babilońskie ziccuraty, świątynie greckie i rzymskie łuki triumfalne, bazyliki starochrześcijańskie i sobory starorosyjskie, opactwa romańskie i katedry gotyckie, renesansowe zamki i pałace, komnaty barokowe i gabinety rokokowe, pawilony w stylu Ludwika XVI i ratusze klasycystyczne, wnętrza około r. 1850 i wnętrza około r. 1880 — budowle i pomieszczenia, które przeważnie nie istnieją i nigdy nie istniały w tej postaci, ale które mogłyby istnieć, które stanowią nowe, nieraz olśniewająco piękne warianty budowli i pomieszczeń istniejących w rze-

czywistości. Nie tylko wywoływał wizje charakterystycznych brył, sylwet, konturów i barw budowli i ich wnętrz, ale nadto wskrzeszał ich swoistą atmosferę, nastrój, czar i poezję. W szczególności w olbrzymim, tworzonym w ciągu wielu lat cyklu rysunków, poświęconych architekturze polskiej, dał jakby syntezę dziejów tej architektury — od drewnianych grodzisk warownych i gontyn pogańskich do wnętrz stanisławowskich, do kamienic i dworów klasycystycznych, do saloników i sypialni z końca XIX wieku. Można by powiedzieć, że tak jak Matejko roztoczył przed nami wielką panoramę dziejów Polski, podobnie Noakowski dał nam wspianą wizję gmachów i pomieszczeń, w jakich te dzieje przebiegały.

Architekturze była poświęcona nie tylko twórczość malarska Noakowskiego, ale również jego działalność badawcza, nauczycielska i pisarska.

Noakowski nie był historykiem architektury w znaczeniu potocznym. Nie napisał ani jednej pracy ściśle naukowej. Wyniki swych spostrzeżeń i rozmyślań z tej dziedziny zawarł wszakże w swych rysunkach i naszkicował w kilku artykułach popularnych, napisanych pod koniec życia.

Niezmiernie silne i doniosłe było oddziaływanie Noakowskiego jako profesora historii architektury wyższych uczelni artystycznych. Nie tylko przekazywał on słuchaczom swe głębokie rozumienie architektury i swe niepospolite znanstwo stylów architektonicznych, ale również budził w nich entuzjazm do architektury i przeświadczenie o wysokiej godności architekta. Toteż wpływ jego na młode pokolenie architektów polskich był ogromny.

W sposób bardziej przystępny Noakowski szerzył wiedzę o dziejach architektury i innych sztuk plastycznych wśród szerokich kręgów inteligencji swymi licznymi odczytami i pogadankami. Pogadanki te ilustrował zwykle świetnymi rysunkami kredą na tablicy.

Jako pisarz wreszcie Noakowski sporą część swych utworów poświęcił architekturze.

Jako architekt i malarz architektury jest Noakowski szeroko znany i wysoko ceniony. Jako profesor historii architektury żyje dotąd w pamięci swych wdzięcznych uczniów. Jako prelegent, ilu-

strujący swe odczyty mistrzowskimi rysunkami na tablicy, stał się niemal postacią legendarną. Natomiast jego działalność pisarska — której nie można stawiać na równi z jego twórczością architektoniczną i malarską, ale która z wielu względów zasługuje na uwagę — jest niemal zupełnie nie znana, nawet gorącym miłośnikom innych dziedzin jego twórczości. Zapewne dlatego, że jego utwory pisarskie są rozproszone po trudno dziś dostępnych czasopismach lub od dawna wyczerpanych publikacjach książkowych.

W wydawnictwie niniejszym zostały po raz pierwszy zebrane razem bodaj wszystkie utwory pisarskie Noakowskiego, ogłoszone za jego życia lub po jego zgonie, oraz dwa utwory nie publikowane dotąd. Znalazły się tutaj zarówno pisma polskie artysty, jak i w przekładzie polskim jego artykuły rosyjskie oraz, również w przekładzie polskim, prace napisane przez niego po polsku, lecz następnie przełożone na języki obce i dziś znane nam tylko z tych wersji obcojęzycznych.

\*

Zaczątki swej kultury literackiej Noakowski wyniósł z domu rodzicielskiego. Ojciec artysty, Władysław Noakowski, w latach dojrzałych rejent okręgu nieszawskiego, w młodości, w chwilach wolnych od pracy w sądownictwie, bawił się piórem. Tłumaczył powieści francuskie (z oryginału) i angielskie (z przekładów francuskich). Z przekładów tych, dokonanych gładką i ładną polszczyzną, ukazały się drukiem *Paweł i Wierginia* Bernardin de Saint-Pierre'a, *Wikary Wakefieldski* Oliwera Goldsmitha i *Podróż uczuciowa* Laurence'a Sterne'a (wszystkie trzy w r. 1853). W rękopisie pozostała natomiast powieść oryginalna ze szczegółowymi opisami Krakowa. Matka przyszłego artysty bardzo zajmująco opowiadała. Z nauczycieli jego we wrocławskiej Szkole Realnej profesor rysunku, Ludwik Bouchard, był nie tylko malarzem, ale również krytykiem artystycznym i pisarzem o sztuce. Gdy Noakowski był w ostatniej klasie Szkoły Realnej w Łowiczu, potężne wrażenie uczyniło na nim *Ogniem i mieczem* (które się właśnie wtedy ukazało).

Przez całe życie Noakowski był namiętnym czytelnikiem. Roz-

czytywał się zwłaszcza w dziełach historycznych — pamiętnikach i biografiach. Z dzieł tych zaczerpnął niejedną malowniczą anegdotę, niejeden drobny, lecz znamieny rys obyczajowy, którym urozmaicał swe wykłady z historii sztuki. Nieobcy byli mu też klasycy poezji światowej. W pismach jego spotykamy wzmianki o tragediach i komediach Shakespeare'a, *Boskiej Komedii*, *Iliadzie* i *Odysei*. Ilustrował *Eugeniusza Onegina* Puszkina (akwarela *Bal u Łarinów*). Ze współczesnych pisarzy polskich uwielbiał Żeromskiego, którego znał z czasów jego bibliotekarstwa w Rapperswilu.

\*

Wiemy, że Noakowski od dzieciństwa namiętnie rysował. Opowiada nam o tym on sam w przedmowie do *Architektury Polskiej*. Przed wojną istniały jeszcze zeszyty szkolne, oprawione jak to było wtedy w zwyczaju, w czarną ceratę, wypełnione jego rysunkami z lat uczniowskich. Nie wiemy natomiast nic o jego pierwszych próbach pisarskich. Pierwsze znane nam jego utwory pisarskie — to dwa artykuły w języku rosyjskim, ogłoszone przez niego, podówczas świeżo kreowanego profesora Stroganowskiej Szkoły Sztuki Stosowanej w Moskwie, w r. 1899 w czasopiśmie petersburskim *Mir Iskusstwa* („Świat Sztuki“). Czasopismo to wydawane przez Sergiusza Diagilewa i Aleksandra Benois, było, jak wiadomo, organem grupy artystów rosyjskich, skupiającej przedstawicieli impresjonizmu, secesji i symbolizmu. Większość członków tej grupy hołdowała hasłu „sztuka dla sztuki“ i miała reakcyjne poglądy społeczne. Nie podobna jednak negować zasług tej grupy dla rozszerzenia horyzontów estetycznych i podniesienia kultury artystycznej w Rosji oraz jej wybitnych osiągnięć w takich dziedzinach jak sztuka wnętrza, dekoracja teatralna, graficzne ukształtowanie książki. Noakowski zawsze, z wdzięcznością podnosił znaczenie, jakie dla jego rozwoju artystycznego miały kontakty z tą grupą.

Oba artykuły poruszają problemy aktualne ówczesnego rosyjskiego życia artystycznego. Pierwszy pt. *Wystawy w szkołach rysunkowych*, napisany z niepospolitym temperamentem i zacięciem, miejscami z sarkazmem i ironią, nawołuje do walki ze skostnieniem i rutyną, panującą podówczas w Rosji w sztuce wnętrza,

meblarstwie i sprzętarstwie. Szydzą z bezdusznego naśladowania stylów minionych, bezpłodnego, nietwórczego historyzmu i pa-seizmu:

*„Czyżbyśmy się już tak zestarzeli, że możemy żyć jedynie przeszłością i że, jak bezsilnym starcom, pozostaje nam tylko błędzić po cmentarzyskach minionych epok.*

*Boże, jakie to nudne!*

*Czyżby nadal sądzone nam było bez końca pracować w gabinetach »holenderskich«, posilać się w jadalniach gotyckich (zresztą styl Franciszka I też się nadaje), palić obowiązkowo w pokojach »mauretańskich«, gawędzić w salonach w stylu Ludwika XVI, a gabinety intymne przyozdabiać w najprawdziwszym guście angielskim.“*

Temu bezdusznemu imitowaniu dawnych stylów Noakowski przeciwstawia nowe dążności, z którymi zapoznał się w czasie swego pobytu za granicą, w szczególności dążenie do stworzenia nowego ornamentu, opartego na stylizowanych kształtach liści i kwiatów roślin rodzimych. Zamiast przerysowywać z odlewów gipsowych nigdy nie widziane w rzeczywistości liście akantu, młodzież powinna studiować i stylizować *„nasze skromne stokrocie, pokrzywy, konwalie, słoneczniki“* (w tym samym czasie czynił to właśnie Wyspiański, o czym Noakowski z pewnością nie wiedział). Był to, słowem, program tzw. „secesji“. Twórcy secesji — i wraz z nimi podówczas Noakowski — mniemali, że istota stylu tkwi w ornamencie i że droga do odrodzenia stylu prowadzi poprzez odrodzenie ornamentu. Przewyciężenie historyzmu i dążenie do odświeżenia tradycyjnego zasobu ornamentyki przy pomocy studiów z natury i to natury najbliższej, ojczyściej: były to w secesji pierwiastki zdrowe. Nieporozumieniem natomiast było, że można w ten sposób, wychodząc z ornamentu, stworzyć nowy styl architektoniczny.

W drugim artykule pt. *W sprawie rozwoju przemysłu artystycznego* Noakowski broni tezy, że pomyślny rozwój przemysłu artystycznego w Rosji będzie zależał od ogólnego rozwoju kultury artystycznej w społeczeństwie, albowiem *„wśród zacofania, małych wymagań, prostactwa i prymitywnych gustów przemysł artystyczny nie może rozkwitać“*.

Później mamy długą, przeszło dwudziestoletnią przerwę, w ciągu której Noakowski, jak się zdaje, nie publikował nic. Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że pisał dla siebie, zapewne po polsku. Ale nic z tego nie ukazało się drukiem. Jednocześnie zaś wykładał oraz wygłaszał odczyty i pogadanki w języku rosyjskim, zwykle ilustrowane rysunkami kredą na tablicy. Z biegiem czasu wyrobił sobie swój indywidualny styl mówiony, który później stał się podłożem jego stylu pisarskiego. Dla charakteru tego stylu nie było przy tym obojętne to, że Noakowski mówiąc, zwykle jednocześnie rysował na tablicy. Jego słowom towarzyszyły rysunki, jego rysunkom towarzyszyły słowa, tłumacząc i uzupełniając się wzajemnie. I można zaryzykować twierdzenie, że tak jak dla ukształtowania się stylu malarskiego Noakowskiego wielkie znaczenie miały jego rysunki na tablicy, podobnie dla uformowania się jego stylu literackiego ogromne znaczenie miały jego wykłady i odczyty. Niektóre z jego utworów pisarskich, np. popularne artykuły z historii sztuki, powstały z jego prelekcji, były niejako ich kwintesencją.

\*

W końcu r. 1918 Noakowski wraca do kraju. W dwa lata później Książnica Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych wydaje wielką tekę z reprodukcjami jego rysunków, pt. *Architektura Polska. Szkice kompozycyjne* z obszernym wstępem, napisanym przez niego po polsku. Odtąd nieprzerwanym już ciągiem pojawiają się utwory pisarskie Noakowskiego.

Przez przeszło trzydzieści lat Noakowski był odcięty od nurtu żywej mowy polskiej, przestawał przeważnie z Rosjanami, wykładał i mówił po rosyjsku. Tym większą niespodzianką jest dla nas świetne władanie językiem polskim już w pierwszych utworach powstałych po powrocie do kraju (nawet jeśli wziąć pod uwagę, że mogły one być przez kogoś poprawiane). To świetne władanie polszczyzną po długim pobycie na obczyźnie możemy sobie wytłumaczyć jedynie doskonałą znajomością języka polskiego i kulturą literacką, wyniesioną przez artystę z domu rodzicielskiego.

Pisma polskie Noakowskiego, nader różne pod względem przeznaczenia i charakteru, można podzielić na cztery grupy.

Pierwszą grupę tworzą popularne szkice z historii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem architektury. Jest ich pięć: *O stylach w architekturze (Podział historii stylów na okresy, Czasy przedhistoryczne, Egipt)*, *Architektura Chaldei i Asyrii (Babilonii i Niniwy)*, *Architektura grecka*, *Rzymska sztuka i Sztuka starochrześcijańska*. Ukazywały się one w czasopiśmie popularnonaukowym „Wiedza i Życie” w latach 1926 i 1927. Są to jakby pisarskie krystalizacje odczytów i pogadanek Noakowskiego. Były najwidoczniej pomyślane jako cykl, który miał objąć dzieje architektury od czasów najdawniejszych do wieku XIX, może nawet do początku wieku XX. W sposób pozbawiony jakiegokolwiek pedanterii i pełen wdzięku Noakowski daje w tych artykułach bogatą, przejrzyste ugrupowaną wiedzę z historii sztuki starożytnej na poziomie ówczesnych podręczników tej dyscypliny. Poszczególne opisy, zawarte w tych artykułach, odznaczają się niezwykłą plastyką i obrazowością. Oto np. godny Flauberta opis miasta babilońskiego:

*„U stóp świątyń leżało miasto olbrzymie gliniane, kopulaste, a gdzieś tam rysowały się potężne masywy pałaców monarchicznych, ustawionych na tarasach o schodach szerokich a prostych. I ze stopni świątyń, jak z lotu ptaka, widać było niezliczone podwórza pałacowe, mniejsze lub większe, wież bez liku i dachy — tarasy płaskie, na których zieleniły się ogrody cudowne — wiśzące.*

*A wszystko — wieże, ściany, mury wszelkie — zwieńczone zębato, pstrze, jaskrawe, żółte z niebieskim przeważnie”.*

Jest w nich dalej Noakowski mistrzem sugestywnego skrótu. W zwięzłe lapidarne formuły umie zamykać długie i skomplikowane procesy. Oto np. jak w jednym zdaniu ujmuje on stosunek architektury rzymskiej do architektury greckiej i etruskiej: „... Rzymianie zmechanizowali piękno Grecji i podnieśli do nieznaney w Etrurii potęgi system arkad półkolistych” (*Rzymska sztuka*). Jeszcze jeden przykład. Starożytni Rzymianie używali mozaiki wyłącznie do wykładania posadzek. Dopiero sztuka starochrześcijańska poczęła stosować mozaikę do ozdoby ścian i sklepień. Noakowski wyraża to następującym zwięzłym i zarazem

obrazowym powiedzeniem: chrześcijanie „*podnieśli mozaikę pogańską z podłóg*“ (*Sztuka starochrześcijańska*). Niektóre ustępy mają charakter wręcz poetycki, jak np. inwokacja do bogów olimpijskich w szkicu o architekturze greckiej. Ogromna szkoda, że Noakowski cyklu tego nie doprowadził do końca.

Dalszą nadzwyczaj urozmaiconą grupę stanowią pisma Noakowskiego poświęcone architekturze polskiej.

Kilka z nich, opublikowanych w językach obcych, a więc przeznaczonych dla cudzoziemców, daje mistrzowski, zwięzły i przejrzysty zarys dziejów architektury polskiej — od ludowego budownictwa drewnianego i świątyń przedromańskich do „modernizmu“ pierwszych lat po I wojnie światowej. Najobszerniejszy — *Budownictwo polskie* (1928) pochodzi z ostatnich lat życia Noakowskiego i zawiera niejako jego najbardziej dojrzałe poglądy na dzieje architektury polskiej.

Mimo całego umiaru w artykule tym przebija duma z polskiego dziedzictwa artystycznego w dziedzinie architektury. Szczególnie wyróżnia Noakowski takie dzieła jak Kaplica Zygmuntowska, kamienice renesansowe, plan Zamościa, pałac w Wilanowie, pałac w Łazienkach, budowle klasycystyczne z czasów Królestwa Kongresowego, dalej dzieła budownictwa drewnianego, zwłaszcza powstałe pod wpływem gotyckich kościołów kamiennych i ceglanych drewniane kościółki prowincjonalne o stromych dachach i przepięknych dzwonicach, przykłady „*zdrowej, mocnej, logicznej konstrukcji*“.

Główną myślą artykułu jest to, że Polska przejęła wprawdzie kolejne style architektoniczne Zachodu, ale style te ulegały zawsze w Polsce gruntownemu przetworzeniu, stawały się stylami na wskroś polskimi. Gotyk polski np. rzekomo nie zna łuków przyporowych, tylko skarpy. Gotyk krakowski w szczególności wytworzył odrębny system konstrukcyjny, polegający na umieszczeniu skarp wewnątrz kościoła, obok filarów międzynawowych. Odrębnym tworem renesansu polskiego jest kamienica patrycjuszowska o pogrążonym dachu, osłoniętym attyką. Wysokie ozdobne szczyty polskich kościołów i kamienic późnorenesansowych zostały przejęte z Niemiec. Ale zamiast jakby wykutych z żelaza,

choć w rzeczywistości wykonanych w kamieniu ornamentów budowli niemieckich, szczyty budynków polskich, wykonane ze stiuku, mają linie bardzo miękkie i faliste. Jest to jakby przekład twardych dźwięków na bardziej miękki język. Barok w Polsce zespolił się w sposób oryginalny z gotykiem. Barokowe hełmy wież i sygnaturki, nasadzone na dawne kościoły gotyckie lub dobudowane do nich barokowe kaplice zrosły się z tymi kościołami w nierozdzielalną całość. W przeciwieństwie do kobieco-wiotkiego stylu Ludwika XVI styl Stanisława Augusta jest pełen męskiej energii. Zapowiada on już niejako styl Cesarstwa. Artykuł kończy się wyrazem mocnej wiary w to, że nowe „modernistyczne” prądy architektoniczne, przenikające w ostatnich latach do Polski z Holandii, Niemiec, Francji i innych krajów, ulegną w niej również podobnemu przetworzeniu, jak style epok dawniejszych: *„Doświadczenie stuleci poucza nas, że przenikające z Zachodu style zostają w Polsce swoiście przetworzone, przystosowane do panujących w Polsce warunków, niejako spolszczone. To samo nastąpi z architekturą najnowszą, która wkracza na niepewne jeszcze, ale wiele rokujące drogi”*.

Nie wszystkie myśli wyrażone w tym artykule są całkowicie oryginalne. Pogląd, że gotyk polski nie zna łuków przyporowych, tylko skarpy, i że w szczególności osobliwością gotyku krakowskiego jest system filarowo-skarpowy, Noakowski przejął z pewnością od Władysława Łuszczkiewicza, którego wysoko cenił. Pogląd, że attyka stanowi element odrębny renesansu polskiego, Noakowski zaczerpnął zapewne od Stefana Szyllera, którego prace wymienia z wdzięcznością we wstępie do *Architektury Polskiej*. Termin „styl Stanisława Augusta” został wprowadzony przez kilku polskich historyków sztuki (m. in. przez Władysława Tatarkiewicza i Alfreda Lauterbacha) około r. 1918. Interesuje nas wszakże to, jak przedstawiały się Noakowskiemu dzieje architektury polskiej jako całość i jak oceniał on ją w stosunku do architektury innych krajów.

Szczególnie wysoko stawia Noakowski architekturę polską w pełnej rzewnego liryzmu przedmowie do przeznaczonego głównie dla Polaków na obczyźnie kalendarzyka *Rok Polski 1925*

(ozdobionego 12 rysunkami artysty). Daje on tutaj wyraz swemu głębokiemu przeświadczeniu, że w architekturze polskiej skupiła się „polskość najczystsza“, „skarby przeczyste duszy polskiej“; że polski dorobek architektoniczny „dopasowany jest idealnie do potrzeb duchowych i materialnych narodu polskiego i tylko na polskiej glebie mógł być zrodzony“; że „inne ludy mają inną swoją architekturę, może bogatszą, może piękniejszą, może ciekawszą, ale dla nas jednak obcą, nie tak wymowną i zrozumiałą, bo z innej, nie z polskiej duszy wysnutą“ i że „patrząc się na dorobek nasz w dziedzinie architektury nie potrzebujemy uważać się za kopciuszka ludów, przeciwnie — z radością i dumą stwierdzić możemy, że szaty architektoniczne Starej Polski i miejmy niezłomną nadzieję — obecnej i przyszłej były i będą przepiękne“.

Zwięzły zarys dziejów pierwszego dziesięciolecia Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i jego organizacji pod koniec tego okresu, a więc fragment historii polskiego szkolnictwa architektonicznego, podaje artykuł pt. *Wydział Architektury* w dziele zbiorowym pod redakcją Ludwika Staniewicza *Politechnika Warszawska 1915—1925*. W artykule tym, podpisanym skromnie „ulożył S. Noakowski“, artysta opierał się z pewnością na materiałach dostarczonych mu przez poszczególnych profesorów Wydziału. Uwagi ogólne i styl są wszakże niewątpliwie autorstwa Noakowskiego. Artykuł świadczy o tym, jak dobrze Noakowski orientował się w sprawach kształcenia architektów. Zakończenie artykułu świadczy zaś o głębokiej jego trosce o młodzież studiującą.

W końcu 1925 r. zmarł Jan Heurich młodszy, jeden z wybitniejszych architektów polskich pierwszej ćwierci XX wieku. Większą część życia eklektyk — w ostatnich swych dziełach warszawskich, w gmachu Banku Towarzystw Spółdzielczych, tzw. „Domu Pod Orłami“ na Jasnej, i w kamienicy Raczyńskich na placu Małachowskiego, zrezygnował Heurich niemal całkowicie z ozdób, dał przykłady budowli, działających przede wszystkim rozczłonkowaniem fasady, rytmem otworów, szlachetnością materiałów i doskonałością wykonania. Był jednym z pierwszych architektów, którzy parali się u nas z problemem współczesnego

wielopiętrowego domu mieszkalnego lub biurowego. Jego dom na placu Małachowskiego oddziałał niewątpliwie na architektów, którzy projektowali MDM.

Noakowski kolegował z Heurichem w Akademii petersburskiej i po jego zgonie napisał najpierw krótki nekrolog, następnie zaś większy artykuł pt. *Jan Heurich jako architekt-artysta*. W artykule tym Noakowski nie tylko informuje szczegółowo o działalności Heuricha na różnych polach, ale nadto ukazuje środowisko, w którym urodził się on i wychował — rodzinę architektów i rzemieślników-artystów, daje dosadną charakterystykę studiów na Wydziale Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w ostatniej dekadzie XIX wieku pod kierunkiem zruszczonych Niemców, eklektyków, epigonów Sempera, wspomina o prądach architektonicznych ścierających się w otoczeniu artysty w jego latach dojrzałych. W Heurichu jako architekcie chwali jego głębokie znawstwo stylów minionych, jego umiar i takt artystyczny, jego wyniesiony z domu rodzicielskiego kult pięknego rzemiosła artystycznego — doskonałą kamieniarkę, stolarszczyznę i ślusarszczyznę we wzniesionych przez niego budowlach, wreszcie wykwint i delikatność projektowanych przez niego wnętrz.

Artykuł świadczy nie tylko o znakomitym orientowaniu się Noakowskiego w skomplikowanych prądach i kierunkach architektonicznych końca XIX i początku XX wieku, ale również o zajęciu wyraźnego stanowiska wobec nich. Stanowczo potępia Noakowski tutaj secesję „styl przykry, ad hoc na chłodno wymęczony, który przekwitł szybko bez echa żadnego“, kierunek nacechowany „fałszem w samym założeniu, brakiem logiki konstrukcyjnej i przesadą ozdób, z innego tylko podwórka nabranych“. Jest to gruntowna rewizja własnego sądu sprzed ćwierćwiecza. Jak bowiem widzieliśmy, Noakowski w jednym ze swych artykułów rosyjskich rozwijał program secesji (ponadto hołdował jej również w swych projektach budowli, wnętrz i ceramiki). Rozróżnia dalej Noakowski jakby dwa eklektyzmy: eklektyzm powierzchowny i pretensjonalny, który ocenia ujemnie, i eklektyzm oparty na głębokiej znajomości stylów dawnych, pełen smaku i umiaru, który ocenia dodatnio (taki właśnie eklektyzm można stwierdzić we-



dług Noakowskiego we wcześniejszych dziełach Heuricha). Wreszcie godny uwagi jest wyraźnie pozytywny, życzliwy stosunek Noakowskiego do najnowszych kierunków w architekturze, kierunków, które według niego cechuje wyzbycie się wszelkich ozdób i upiększeń, dążenie do prostoty i logiki konstrukcji, szlachetność materiału i rzetelność wykonania.

Artykuł *Nowa brama „herbowa“ na Wawelu* (1921) jest głosem w dyskusji nad pewnym zagadnieniem cząstkowym, wiążącym się z zajmującą podówczas żywo społeczeństwo polskie sprawą odbudowy Wawelu. W r. 1917 kierownikiem tej odbudowy został znakomity architekt Adolf Szyszko-Bohusz i poprowadził ją z wielkim rozmachem, mając przede wszystkim na względzie uczynienie z zamku wawelskiego budowli reprezentacyjnej. Koncepcja ta i sposób jej realizacji nie liczący się zbyt ściśle z wiernością historyczną stały się, jak wiadomo, przedmiotem gwałtownej krytyki, zwłaszcza ze strony konserwatorów i historyków sztuki. Spór ten miał rozgorzeć w pełni dopiero później, ale już wówczas jedna z pierwszych prac Szyszko-Bohusza — wzniesienie nowej bramy, wiodącej na Wawel od ulicy Kanoniczej, spotkała się z licznymi sprzeciwami.

Noakowski od wczesnej młodości pasjonował się zamkami (być może pod wpływem swego nauczyciela rysunków Ludwika Boucharda). Ze wszystkich zamków polskich jeden zaś był mu szczególnie drogi, stanowił dla niego symbol wielkości i sławy Polski — Wawel, „*polski Akropolis*“ (nie musi to być reminiscencja z Wyspiańskiego, Noakowski mógł dojść samodzielnie do tego określenia). We wstępie do *Architektury Polskiej* pisze o kilku niezapomnianych godzinach spędzonych samotnie wśród krużganików i komnat zamku wawelskiego. W dziele malarskim Noakowskiego rekonstrukcje i fantazje na temat katedry i zamku wawelskiego, jego dziedzińców i wnętrz zajmują miejsce niepoślednie. Już w roku 1908 w publikacji krakowskiej *Akropolis, pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli* (sic) *Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904—1907* znalazły się trzy rysunki Noakowskiego — fantazje na temat komnat królewskich na zamku wawelskim. W r. 1909 na wystawie „Sztuki“ w Krakowie fi-

gurował rysunek Noakowskiego tuszem i sjeną pt. *Na Wawelu z czasów Kazimierza Wielkiego* (datowany 6. XII. 908; obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Wymieniam tylko najwcześniejsze znane mi rysunki Noakowskiego, wiążące się z Wawelem. Także z jego utworów literackich dwa są poświęcone wnętrzom wawelskim: *Sala renesansowa na Wawelu z czasów Zygmunta Augusta* i *Komnata Zygmunta III na zamku krakowskim*.

Losy zamku wawelskiego żywo obchodziły Noakowskiego. Z napięciem śledził on kolejne odbudowy Wawelu, tym bardziej że prowadził ją Szyszko-Bohusz, który, podobnie jak on, kształcił się w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych i z którym łączyły go stosunki przyjazne. Toteż gdy wzniesiona przez Szyszko-Bohusza brama spotkała się z ostrą krytyką, Noakowski rycersko wystąpił w jego obronie, polemizując z zarzutami przeciwników i podkreślając zalety nowej bramy. W szczególności broni on tego, że umieszczone na bramie herby ziem dawnej Polski są ujęte nie tradycyjnie, lecz „modernistycznie”: „w tym właśnie akcentcie wyczuwa się wielkość pomysłu: dostojna przeszłość z nowym życiem zespolona”. Słowem broni prawa architekta do łączenia tego, co nowe, z tym, co stare.

Charakter odpowiedzi na ankietę ma artykuł pt. *Jakie kościoły winny być budowane obecnie w Polsce?* (1925). Noakowski rozprawia się tutaj z poglądem, że kościół katolicki jest przeciwny nowatorstwu w dziedzinie architektury i opowiada się z całą stanowczością za tym, by wznosić nowe kościoły nie w stylach epok minionych, lecz w stylu, który właśnie powstaje, który nie ma jeszcze ustalonej nazwy i którego formy rodzą się z nowej techniki i konstrukcji.

Czymś odosobnionym w twórczości pisarskiej Noakowskiego jest krótka, niezmiernie życzliwa recenzja z wystawy grupy malarzkiej „Rzut”, złożonej głównie z uczniów Karola Tichego, profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

Następną grupę pism Noakowskiego stanowią utwory o charakterze autobiograficznym. Jak każdy człowiek starzejący się artysta chętnie powracał myślą do przeszłości, przeżywał jeszcze

raz we wspomnieniach zdarzenia swego dzieciństwa i młodości i wspomnienia te usiłował utrwalić w drobnych utworach prozą.

Nadto ze swym wybitnym zmysłem historycznym czuł potrzebę historycznego ujmowania własnego życia. We wstępie do *Architektury Polskiej* (1920) Noakowski po raz pierwszy opowiedział nam z przejęciem i ciepłem o swym dzieciństwie, o pierwszych potężnych wrażeniach artystycznych, jakie zawdzięczał zwłaszcza farze nieszawskiej, katedrze włocławskiej i kolegacie łowickiej, o przebudzeniu się w nim namietności do rysunków, o studiach w Petersburgu i działalności pedagogicznej w Moskwie, o głębokim zainteresowaniu architekturą polską, wreszcie o tym, jak podczas I wojny światowej, pod wpływem tęsknoty za krajem i pragnienia ukazania wspaniałości polskiego dorobku w dziedzinie architektury począł tworzyć wielki cykl rysunków, przedstawiający budowle polskie. Salonik swych rodziców w Nieszawie i śmierć ojca utrwalił w utworze „Salon prowincjonalny“ (1923). W maju 1925 r. zestawiał zwięźle główne daty swego życia. Dnia 31 sierpnia 1927 r. wpisał do Księgi Pamiątkowej Domu Kasy Mianowskiego w Mądralinie nad Świdrem wspomnienie z czasu I wojny światowej pt. *Bombardowanie Krakowa*. Potrzeba spisywania swych wspomnień staje się w przeczuwającym już swój rychły zgon artyście coraz bardziej żywiołowa, coraz bardziej władcza. W dniach 1—5 czerwca 1928 r. powstało opowiadanie „Wieczór Dantejski na pensji w Moskwie“, oparte na wspomnieniu z czasów rządów Kiereńskiego. Dnia 10 lipca tegoż roku Noakowski wystosował obszerny list do Zdzisława Arentowicza (autora książki o przeszłości Włocławka). W zakończeniu tego listu pisał: „*Panie Szanowny, ja mam wspomnień moc z życia Włocławskiego z lat 1877—1884, wspomnień z lat szkolnych, ale tym bardziej drogich. Ciągle chcę je spisać, ale zawsze coś staje na przeszkodzie, a starość to nie wiosna życia...*“. Dnia 8 września donosił zaś Zarządowi Kujawskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego: „*... przystąpiłem do spisywania pewnych wspomnień z Włocławka w latach 1877—1884...*“.

Wreszcie dnia 18 września 1928 r. — dwa tygodnie przed śmiercią — Noakowski skreślił swój szkic autobiograficzny w li-

ście do Franciszka Bauer-Czarnomskiego, dziennikarza polskiego, urządzającego wtedy wystawę jego rysunków w Londynie.

Ostatnią grupę pism Noakowskiego stanowią drobne utwory, które ze względu na ich kunsztowną formę i poetycki język można by określić jako „poematy prozą”. Większość z nich to fantazje na temat budowli, wnętrz i „małych form architektonicznych” — nagrobków i ołtarzy. Ale mamy tutaj również opisy pejzaży, wywołujących skojarzenia historyczne (*Płowce*) lub legendarne (*Aniol Pański*), wspomnienie z dzieciństwa (*Cmentarz choleryczny*), upoetyzowane podanie (*Jeziorko kujawskie*), a nawet balladę, której bohaterami są figury kart do gry (*Kiedy stawiałem domki z kart*). Najbardziej oryginalne są wszakże niewątpliwie utwory, w których Noakowski wywołuje budowle lub wnętrza z różnych epok i w różnych stylach. Tak jak malarskie fantazje architektoniczne Noakowskiego są czymś nader swoistym i mają niewiele analogii w sztuce światowej, podobnie jego literackie fantazje architektoniczne są czymś jedynym w swoim rodzaju.

Poematów prozą Noakowskiego, nie opublikowanych i może jeszcze niecałkowicie wykończonych, było z pewnością jeszcze więcej. W odczycie *Moje rysunki* (27. III. 1925) przytoczył on opisy wnętrz, które, jak się zdaje, stanowiły fragmenty utworów zatytułowanych *Sypialnia dziadka*, *Sypialnia babuni*, *Gabinet pana inżyniera*, *Buduar pani inżynierowej*, *Pokój księdza wikarego*. Stanisław Michalski, dyrektor Kasy im. Mianowskiego, nosił się z zamiarem wydania cyklu publikacji z reprodukcjami dzieł malarskich Noakowskiego i jego tekstem. „Zamki i pałace polskie” miały być zapoczątkowaniem tego cyklu. Noakowski z pewnością obmyślał, może nawet już szkicował teksty do tych publikacji.

Do utworów literackich Noakowskiego należy zaliczyć również jego przekład na język polski książki wielkiego rzeźbiarza francuskiego Rodina pt. *Katedry Francji*, książki bliskiej mu przez entuzjastyczny stosunek autora do piękna natury i sztuki, w szczególności architektury i rzeźby greckiej i gotyckiej. Z przekładu tego Noakowski wielokrotnie czytał publicznie fragmenty (m. in. 4. XI. 1920 w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie). Prze-

kład ten nie ukazał się wszakże drukiem. Rękopis jego miał zaś spłonąć w r. 1944.

Miedzy poszczególnymi grupami utworów pisarskich Noakowskiego nie zawsze łatwo przeprowadzić granicę. W popularnych szkicach z historii sztuki mamy ustępy o charakterze poetyckim, jak np. inwokacja do bogów helleńskich w artykule o plastyce greckiej. Poematy prozą zawierają nieraz pierwiastki autobiograficzne i takie utwory jak *Salon prowincjonalny* lub *Cmentarz choleryczny* mogłyby również dobrze znaleźć miejsce wśród fragmentów autobiograficznych. Z drugiej strony w utworach autobiograficznych, np. we wstępie do *Architektury Polskiej*, mamy dłuższe lub krótsze ustępy poświęcone budowlom, wnętrzom, meblom itp.

Utwory autobiograficzne i poematy prozą Noakowskiego można by objąć mianem „utworów literackich“.

\*

W poematach prozą, w niektórych ustępach szkiców z historii sztuki i fragmentów autobiograficznych jest Noakowski nie tylko pisarzem, ale i poetą, artystą słowa o własnym indywidualnym języku i stylu. Nie miejsce tutaj na dokładniejszą analizę stylu literackiego Noakowskiego. Zaznaczmy wszakże przynajmniej kilka jego rysów najważniejszych.

Najpierw uniezwyklenie toku wypowiedzenia za pomocą inwersji składniowej (ulubionym chwytem Noakowskiego jest tu zwłaszcza właściwe poezji romantycznej położenie indywidualizującej przydawki przymiotnikowej po rzeczowniku: „*wieniec wspaniały*“, „*palladianizm szlachetny*“) i rozbijania zwrotów ustalonych (np. „*król Stefan, wielki Batory*“, zamiast „*wielki król Stefan Batory*“).

Następnie obrazowość. Język Noakowskiego jest w najwyższym stopniu obrazowy, pełen określeń z zakresu niemal wszystkich zmysłów. To, że mamy tu ogromne bogactwo określeń ze sfery wzrokowej — określeń wielkości, kształtu, barwy, blasku — rozumie się niejako samo przez się, tłumaczy się zarówno doбором tematów, jak i całą organizacją artystyczną Noakowskiego. Weź-

my choćby pierwsze zdanie utworu *Salon empirowy z czasów Księstwa Warszawskiego*: „Duży, długi, wysoki, jasny, biały, suto złocony“. Każdy wyraz wywołuje pewne wyobrażenie wzrokowe. Zmysłowość języka Noakowskiego nie ogranicza się wszakże do określeń zaczerpniętych z dziedziny wrażeń wzrokowych. Mamy tu również często określenia z zakresu innych zmysłów, zwłaszcza słuchu i powonienia:

„Kiedy wiatr się zerwie...“ „sitowie zrazu cicho zakwili, gniewnie potem zaszumi, żałośnie zajęczy, a chyląc się nisko, wiatrom złośliwym zlorzeczy. W sitowiu żab orkiestry koncertują co wieczór“. (Jeziorko Kujawskie).

„Imiona ich słowiańskie brzmiały butnie, dumnie a dźwięcznie, imiona małżonek długie a miękkie o wschód bizantyjski potracaly albo brzmiały krótko, surowo, szorstko jak brzęk stali mieczów niemieckich“. (Ruiny zamku na Mazowszu).

„Pachniało cytryną i jakimiś mdłymi lekarstwami“. (Salon prowincjonalny 1880).

Styl literacki Noakowskiego jest dalej przesycony pierwiastkami emocjonalnymi. Chętnie używa on słów o silnym zabarwieniu uczuciowym. To, co bliskie, drogie jego sercu określa takimi wyrazami jak: „mile“, „wdzięczne“ (w znaczeniu „pełne wdzięku“), „cudowne“, „wspaniałe“; to, co mu się nie podoba, jest „ohydne“, „potworne“. Hojnie szafuje superlatywami (oto kilka przykładów szczególnie charakterystycznych: najmiłszy, najcudowniejszy, najprzedniejszy, najoryginalniejszy, najpierwszorządniejszy, najwspanialszy, przepiękny, prześliczny, przepyszny, arcypotężny). Dobroć, serdeczność, czułość, tkliwość Noakowskiego dla ludzi, zwierząt i rzeczy znajduje wyraz w jego upodobaniu do rzeczowników, przymiotników i przysłówków zdrobniałych, w jego częstym posługiwaniu się „deminutivami“ (oto garść przykładów: a) rzeczowniki zdrobniałe: apsydka, areczka, arkadka, gzysmik, kapitelek, kariatydka, karteluszek, kroksztynek, nyżka, portalik, ruinka, sklepionko, słupeczek, wazeczka, zakrystyjka; b) przymiotniki zdrobniałe: milusi, milutki, miluteczki, pulchniutki, skromniutki, śliczniutki, ubożuchny, wdzięczniutki, zgrabniutki; c) przysłówki zdrobniałe: cichutko, leciutko, niziutko, troszynkę). Język polski jest,

jak wiadomo, szczególnie bogaty w formy zdrobniałe i Noakowski umiejętnie wyzyskuje tę właściwość (podobnie jak przed nim, choć może z innych pobudek, Rej). Znacznie rzadsza u Noakowskiego odraza lub uczucie zgrozy wobec pewnych rzeczy znajduje wyraz w używaniu rzeczowników powiększających (biczysko, cmentarzysko, cielsko, kocisko, zamczysko).

Do wywoływania żywych reakcji emocjonalnych służą również u Noakowskiego powtórzenia: „*Smętek, smętek, cmentarzysko świetności. Ruina, ruina, nic jeno ruina*“ (Ruiny zamku na Mazowszu) i zdania wykrzyknikowe: „*Co za morze tonów drzemie w tym pudle lśniącym! A co za radość, kiedy podniesie się wieko wielkie i ukażą się wiązanki srebrnych, wyprężonych strun*“ (Salon prowincjonalny).

W opisach Noakowski stosuje często animizację i antropomorfizację. Mak jest „*glupi, nadęty, krzykliwoczerwony*“, kąkol — „*zsiniały, zły*“. Oliwki w Grecji są „*stare, zgarbione, zreumatyzowane, zrzedzające i pokracczne*“.

Obrazowość stylu Noakowskiego zostaje jeszcze spotęgowana przez świeże i sugestywne porównania. Budowle, ich części lub ornamentykę Noakowski porównuje do postaci zwierzęcych, ludzkich lub fantastycznych, do części ciała, do owoców, do zabawek, do sprzętów i narzędzi. Oto parę przykładów: świątynia Posejdon na w Pesto „*stoi na wielkim pustkowiu jak byk potężny a uparty z pochyloną głową*“ (Architektura grecka); poszarpane frontony ołtarzy barokowych są „*podobne czasami do sylwet aniołów. w zachwycie na jedno kolano przyklękłych i pobożnie schylonych*“ (Ołtarz barokowy); okna zamurwane „*rysują swe puste wnęki gotyckie jak oczy bielmem zaszele*“ (Były kościół pofranciszkański...); kopuły soboru Wasyla Błogosławionego w Moskwie wyglądają jak „*ananasy i granaty*“; kolumny barokowe są „*opuchłe jak gruszki*“, „*skręcają się jak grajczarki*“; polichromowani aniołowie gotyccy mają skrzydła kolorowe „*jak papugi*“; stiukowe aniołki barokowe — to „*puculowate, skrzydlate dzieciątka z wielkimi główkami, pulchne jak lalki gumowe*“.

Szczegóły salonu z czasów Księstwa Warszawskiego i Napoleona nasuwają Noakowskiemu porównania z dziedziny militar-

nej: „*Ściany podzielone rytmicznie rozstawionymi, stojącymi jak na warcie pilastrami*“; „*na gzymsach długie nitki antycznych perel, ząbków, niczym karne szeregi grenadierów na wielkiej rewii Cesarstwa*“; „*drzwi mahoniowe...*“ „*...łśniące, z odbłaskami świetlnymi, takimi, jakie błyszczą na upomadowanych czuprynach oficerów gwardii*“; „*u okien firanki tiulowe...*“ „*...wyprężone, jak piersi żołnierskie przy meldunku*“.

Ale może swe najbardziej oryginalne porównania czerpie Noakowski z życia powszedniego, zwłaszcza z życia miasteczka i prowincji. Kardynał na jakimś obrazie „*czerwieni się jak rak dobrze ugotowany*“. Wielki brunatnoczerwony kominek z marmurów kieleckich w komnacie Zygmunta III na zamku krakowskim wygląda „*niczym okrwawiona lada rzeźnika w miasteczku*“. Ponte Vecchio we Florencji ze swymi dobudówkami przypomina mu „*omnibus na prowincji obwieszony ze wszystkich stron bagażami*“ (przykład ten, jak i parę poprzednich, zaczerpnięto z odczytów Noakowskiego).

W ten sposób Noakowski, sprzęgając ze sobą światy najrozmaitsze, zbliża nas na różnych drogach do dzieł sztuki.

\*

Związki między twórczością literacką a twórczością malarską Noakowskiego narzucają się silnie. Tak jak większość utworów malarskich Noakowskiego, podobnie większość jego utworów literackich jest „*fantazjami architektonicznymi*“. Przedstawia dzieła architektury — budowle i zespoły budowli, wnętrza i fragmenty wnętrz — w stylach epok minionych, dzieła architektury, które wprawdzie nie istnieją i nigdy nie istniały w rzeczywistości, ale które nie są też całkiem urojone, które mogłyby istnieć. Każde z tych dzieł ma przy tym swój określony odrębny wygląd; każde jest przedstawione nie w oderwaniu od otoczenia, lecz wraz z nim: nagrobek we wnętrzu kościoła lub kaplicy, budowla w zespole innych budowli lub w pejzażu. I tak jak w utworach malarskich Noakowskiego budowle mają nieraz swe „*dzieje*“, które możemy odczytać z ich wyglądu, podobnie mają swe koleje budowle, o których mowa w jego utworach literackich: autor opowiada nam

o nich („Ruiny zamku na Mazowszu“, „Kościołek romański“, „Były kościół pofranciszkański...“).

Tak jak Noakowskiego-malarza, podobnie Noakowskiego-pisarza cechuje jak największa oszczędność środków, maksymalna zwięzłość. Jego utwory literackie są maleńkie. Nie ma w nich ani jednego wyrazu zbitecznego. Odrzuca on wszelkie wstępy, dygresje i ozdoby, zmierza prosto do celu, daje tylko to, co najważniejsze, niejako kwintesencję budowli lub wnętrza. Nie opisuje wyczerpująco, lecz tylko zaznacza, poddaje. Na tej esencjonalności i na tych umyślnych niedopowiedzeniach polega w znacznej mierze sugestywność jego dzieł zarówno literackich, jak i malarskich. Do wyrobienia tego stylu przyczyniły się niewątpliwie wykłady i odczyty Noakowskiego. Każdy z nich był zwykle szeregiem objaśnień do przezroczy lub rysunków, które artysta jednocześnie szkicował na tablicy. Komentarze te musiały być krótkie: w kilku słowach trzeba było powiedzieć to, co najważniejsze o jakiejś budowlu, o jakimś obrazie, o jakimś meblu. Tak jak konieczność rysowania na tablicy przyczyniła się u Noakowskiego do wyrobienia jego zwięzłego, sugestywnego stylu malarskiego, podobnie konieczność ujmowania myśli w formę krótkich komentarzy do rysunków lub przezroczy wpłynęła niewątpliwie na ukształtowanie się jego zwartego, esencjonalnego stylu literackiego.

Wreszcie — czy potrzeba to jeszcze dodawać? — w poematach prozą Noakowskiego mamy ten sam „absolutny słuch architektoniczny“, to samo nieomyślne wycucie stylów architektonicznych epok minionych, jakie podziwiamy w jego rysunkach i akwarelach; ten sam niepospolity dar wywoływania przy pomocy kilku rysów sugestywnych swoistego charakteru, atmosfery, nastroju, aromatu epok i stylów minionych. Jak znakomicie Noakowski oddaje radosną wspaniałość renesansu jagiellońskiego (*Sala renesansowa na Wawelu z czasów Zygmunta Augusta*), ponury przepych wczesnego baroku z czasów Wazów (*Komnata Zygmunta III na zamku krakowskim*), dynamikę polskiego ołtarza barokowego (*Ołtarz barokowy*). Jak potrafi uchwycić swoisty odcień polskiego rokoka, rozłożyć je na pierwiastki składowe i obrazowo opisać przejście od rokoka francuskiego do saskiego (*Saionik polski ro-*

koko). Jak umie dostrzec w ornamentyce wewnątrz stanisławowskich dwa światy, zmagające się z sobą: zwiotczały świat ancien regime'u, świat upadającego ustroju feudalnego, i świat nadchodzący, surowszy, silniejszy, świat pracy ku górze, pełnej energii i dynamiki burżuazji (*Biblioteka pałacowa z czasów Stanisława Augusta*). Szczególnie zadziwiające jest przy tym to, że Noakowski potrafił uchwycić po mistrzowsku nie tylko charakter stylowy epok dawnych, odległych w czasie, ale również — co jest znacznie trudniejsze — okresów stosunkowo mu jeszcze bliskich. Arcydziełem — nie boję się użyć tego słowa — jest tu *Salon prowincjonalny* (1880).

Mimo tych wszystkich analogii między utworami literackimi i utworami malarskimi Noakowskiego nie ma ścisłej paraleli między nimi, jedne nie są po prostu odwzorowaniem drugich. Poematy prozą Noakowskiego są czymś innym niż tylko transpozycja słowną jego dzieł malarskich, ich surogatem. Nie są tylko „zamiast rysunków“, mimo że sam artysta użył tego zwrotu. Gdyby tak było, byłoby niezrozumiałe, po co Noakowski, posługujący się tak doskonale środkami jednej sztuki, powtarzał niejako jeszcze raz to samo przy pomocy środków innej sztuki. Widocznie pewne strony osobowości Noakowskiego nie znajdowały pełnego wyrazu w jego dziełach malarskich, skoro po pięćdziesiątym roku życia uprawiał on coraz intensywniej twórczość literacką (nie jest to zresztą w sztuce polskiej tego okresu przypadek odosobniony: pomyślmy tylko o T. Czyżewskim, St. I. Witkiewiczu, R. Malczewskim).

W rzeczy samej treść utworów literackich Noakowskiego przekracza w różnych kierunkach treść jego utworów malarskich. W swych poematach prozą Noakowski mógł wywoływać nie tylko wyobrażenia wzrokowe, ale również wyobrażenia z zakresu innych zmysłów. Mógł w nich również oddać subtelne odcienie rzewności, tkliwości, czułości, zachwyty lub przeciwnie, niesmaku, obrzydzenia, odrazy w stosunku do różnych dzieł sztuki, pejzaży, ludzi. Jego stosunek emocjonalny do świata znalazł szczególnie pełny wyraz w jego utworach literackich. Wreszcie pewne uwagi, refleksje, sentencje, które spotykamy w utworach literackich Noa-

kowskiego, nie mogły być wyrażone przez niego za pomocą środków malarskich.

Noakowski był artystą wypowiadającym się dwojako: za pomocą środków malarstwa — zespołów plam i linii, przedstawiających pewne określone przedmioty, oraz za pomocą środków literatury — zwrotów językowych. Zwłaszcza swe wizje architektury, w szczególności wizje dawnej architektury polskiej, niejednokrotnie wyrażał dwojako — i utworami malarskimi i literackimi. Z głębokich przeżyć wywołanych widokiem pewnych budowli czy wnętrz powstawały nieraz z jednej strony jeden lub więcej jego utworów malarskich, z drugiej — pewien utwór literacki. To samo przeżycie znajdowało ujście w dziele malarskim — w pewnym układzie plam i linii oraz w literackim — w pewnym zespole zwrotów językowych. Pewne strony tego przeżycia mogły być wypowiedziane bądź za pomocą plam i linii, bądź za pomocą słów. Ale inne strony tego przeżycia mogły być wypowiedziane tylko za pomocą plam i linii albo tylko za pomocą słów. Stąd potrzeba tego i tamtego wyrazu.

Utwory literackie Noakowskiego nie są więc surogatami jego utworów malarskich i odwrotnie. Te i tamte uzupełniają się natomiast wzajemnie.

\*

Dzieło pisarskie Noakowskiego pozostało pod wieloma względami niepełne. Nie został ukończony cykl uroczych szkiców popularnych z historii sztuki. Nie zostały napisane dalsze poematy prozą — teksty do projektowanych publikacji ilustrowanych. Nie zdążył też Noakowski spisać swych wspomnień z lat szkolnych i późniejszych — śmierć wytrąciła mu pióro z ręki. Przypomnijmy jeszcze, że rękopis gotowego już przekładu książki Rodina uległ zniszczeniu. Ale i to, co Noakowski zdążył napisać i co ocalało, zasługuje z wielu względów na uwagę. Jego popularne szkice z historii sztuki mają wielkie walory dydaktyczne i pełną wdzięku formę, obfitują w opisy o przedziwnej plastyce i sugestywności. Jego różnorodne pisma o architekturze polskiej zawierają wiele bystrzych spostrzeżeń i subtelnych uwag. Zarazem sta-

nowią one cenny komentarz do jego dzieł malarskich. Jego utwory autobiograficzne, skreślone żywo i barwnie, są niezastąpionym źródłem do głębszego poznania życia i osobowości niezwykle artysty, fragmentami pasjonującej książki o nim, napisanej przez niego samego. Jego poematy prozą na temat dawnej architektury polskiej są, podobnie jak jego rysunki i akwarele, wspaniałymi wizjami budowli i wnętrz epok minionych, utworami niezmiernie oryginalnymi, które pod względem mistrzowskiego uchwycenia charakteru i nastroju różnych stylów dawnych mało mają sobie równych w literaturze światowej.

W pismach Noakowskiego znalazły wymowny wyraz najpiękniejsze rysy jego osobowości: jego miłość ojczyzny, jego duma z wielkiej przeszłości artystycznej Polski, jego głęboki sentyment dla pejzażu polskiego, zwłaszcza pejzażu jego stron rodzinnych — „*Kujaw żyznych, złotych, pogodnych*“, jego żarliwe ukochanie architektury, tej „*najwymowniejszej ze sztuk wszystkich*“ i jego entuzjazm dla niej. Entuzjazm powściągany, lecz stale obecny i wybuchający raz po raz płomiennymi słowy zachwytu, superlatywami, zdaniami wykrzyknikowymi. Entuzjazm, który udziela się, porywa, któremu nie podobna się oprzeć.