

Wiesław Juszczak

Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 98-112

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wiesław Juszczak

Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony *

Choć się to wydaje sprzeczne z naturą podjętego tematu — a tym tematem są pewne zachowania krytyki artystycznej wobec przemian polskiego malarstwa na przełomie XIX i XX wieku — przestrzeń, do której obecne uwagi muszą się sprowadzić, uniemożliwia nawet pobieżne przedstawienie istotnych, a jak zawsze bardzo skomplikowanych i spornych zagadnień, dotyczących periodyzacji i wewnętrznych podziałów okresu tutaj obserwowanego. To, co nazywamy teraz przełomem stuleci, można nazywać także końcem wieku, a każde nazwanie tego rodzaju pojmowane być musi nieomal metaforycznie, ponieważ wszelkie ustalenie wyraźnych granicznych dat łatwo podważyć, zamienić na inne, obwarowane zawsze przekonującymi na pierw-

Koniec wieku
w krytyce

* Referat wygłoszony 18 września 1973 r. w Moskwie na sesji poświęconej sztuce polskiej i rosyjskiej przełomu stuleci, zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Instytut Historii Sztuki Ministerstwa Kultury ZSRR. Polskim organizatorom sesji chciałbym w tym miejscu podziękować za udzielone mi uprzejmie pozwolenie druku tego tekstu przed opublikowaniem go w księdze zawierającej całość materiałów spotkania.

szy rzut oka uzasadnieniami. Jednak, mimo całą mglistość chronologicznych zarysów, mamy liczne powody po temu, by ów „przełom wieków” wyodrębnić w historycznym obrazie sztuki polskiej jako okres, jako relatywnie jednorodny zespół zjawisk, którymi rządzą osobne prawa, w których zawarte są cechy gdzie indziej nie spotykane, w których ujawniają się pod wieloma względami nowe sposoby widzenia świata i artystycznych fenomenów i które są rezultatem nie znanych uprzednio postaw. Zamiast zresztą mówić „okres”, możemy mówić „przebieg zmian”, „proces”. Proces będący szeregiem przekształceń, które się dokonują powoli, których początek trudno uchwycić, a które w jakimś momencie osiągają kulminację i w pełni ujawniając swe indywidualne znamiona pozwalają rozpoznać to, co stanowiło przewodni motyw, główny kierunek i istotę zmiany. W malarstwie polskim kulminacja takiego ważnego procesu przypada na lata około 1900—1905.

Wspomniałem przed chwilą, iż zespół zjawisk składających się na rozważaną obecnie całość jest *względnie* jednorodny, chcąc zasygnalizować drugi, niezmiernie dyskusyjny problem z tym okresem związany: sprawę jego dychotomii, jego dwoistości wewnętrznej.

Wedle opinii panujących do niedawna prawie wyłącznie, a i dzisiaj jeszcze najbardziej rozpowszechnionych, sztuka owego czasu stanowiła wyraz i wynik jednej w zasadzie tendencji. Zauważono w niej przede wszystkim reakcję na to, co bezpośrednio ją poprzedzało, a czemu przeciwstawić się miała jednoznacznie i bezwzględnie. Upatrywano w niej tylko tego, co pozwalało ją traktować jako gwałtowny zwrot, nagłą odnowę, ostateczne wyjście poza dziewiętnastowieczną tradycję, z której ocalony był jedynie romantyzm, pozostający dla „nowej sztuki” wciąż jeszcze żywym dziedzictwem. Ale nawet mimo ten pomost względnego porozumienia, przerzucony między pierwszą połową stulecia a jego schyłkiem,

Tylko odnowa
i zwrot?

mimo te związki tak oczywiste, tak jawne, iż nie sposób było ich przemilczeć — widziano w sztuce przełomu wieków otwarcie całkowicie nowego rozdziału historii, przerwanie jakiejś historycznej ciągłości. Pojmowano ten ruch jako awangardowy i łączano go bez reszty do dziejów artystycznej kultury wieku dwudziestego. Rodowód fenomenów składających się na cały ten radykalny kierunek mniej był istotny niż odnajdowane, odczytywane w nich — niekiedy „między wierszami” — zapowiedzi przyszłych zjawisk. Geneza była mniej interesująca i ważna niż skutki, niż to, że tutaj właśnie kryły się źródła sztuki najnowszej. W formowaniu obrazu kultury artystycznej owej epoki oraz w ocenie i akceptowaniu jej dokonań święcił triumf jeden z najbardziej zwodniczych, najniebezpieczniejszych mitów zagrażających historycznemu poznaniu, deformujących dla doraźnych i pozanaukowych potrzeb wizerunek odtworzonej przeszłości: „mit prekursorstwa”.

Zwracanie uwagi wyłącznie na to, co rzeczywiście jednoczyło, lub co w domniemaniu tylko zespałać mogło reprezentantów „Młodej Polski”, nieomal tendencyjne, albo po prostu powierzchowne poprzestawanie na podobieństwach ich programów i dzieł, łatwo pozwalało zapomnieć o różnicach dzielących zarówno ludzi, jak zjawiska, a nierzadko uniemożliwiało dostrzeżenie głębszych odmienności albo kazało lekceważyć konflikty prawdziwe. Bo cała uwaga skupiona była na jakimś jakoby centralnym zatargu „młodych” ze „starymi”, wyobrażanym na podobieństwo, równie dziś problematycznej i przerysowanej, walki „klasyków” z „romantykami”. Zapewne, tu i ówdzie wybuchały i takie spory. Lecz w rozważanym przypadku zasięg i skala rzekomej batalii bywała i bywa wyolbrzymiana, opacznie interpretuje się jej sens, i niesłusznie się utrzymuje, że toczyły ją ze sobą dwie zwarte grupy, w których — może właśnie za przyczyną zewnętrznych zagrożeń — dokonywała

Konflikty
pozorne
i prawdziwe

się pełna konsolidacja wewnętrzna i panowała powszechna wewnętrznie jednomyślność.

Gdybyśmy — z jednej strony — spróbowali wyobrazić sobie jakiś ówczesny „obóz młodych”, gromadzący np. malarzy, którzy osiągnęli dojrzałość, lub zaczęli dochodzić do głosu w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku, i gdybyśmy najpobieżniej nawet starali się rozeznaczyć ich artystyczne postawy, musiałaby nas uderzyć niejednorodność owych postaw właśnie. Nie jedna jakaś zbiorowa świadomość jednej generacji warunkowała nowe artystyczne przejawy tego okresu. Nie jedna, ale co najmniej dwie nowe i jasno zróżnicowane dążności nurtowały sztukę na przełomie stuleci. I chociaż mamy wiele powodów, by te odrębne i pod pewnymi względami przeciwne sobie kierunki traktować łącznie, jako składowe czynniki tego samego szerszego procesu, nie powinniśmy zapomnieć, że tak budowany obraz, taka całość ma być pojmowana jako struktura dynamiczna, w której między częściami poszczególnymi wytwarzają się nieustannie napięcia, której „wewnętrzna równowaga uległa zakłóceniom i wciąż kształtuje się na nowo”¹. Ponieważ naszym obecnym celem nie jest wyliczanie i charakteryzowanie wszystkich składników tego procesu, wszystkich elementów tej całości, przestaniemy na stwierdzeniu, iż istotny dialog, zasadniczą grę o hegemonię, prowadzi na tym obszarze symbolizm z ekspresjonizmem.

Analogiczne rozwarstwienia, ostre różnice poglądów, zdumiewającą rozbieżność samych dzieł, obejmowanych wspólnymi określeniami i zaliczanych do tego samego nurtu, dostrzegamy — z drugiej strony — w obozie kategoriycznie zazwyczaj przeciwstawianym i w powszechnym mniemaniu bezwzględnie wrogim reprezentantom „nowej sztuki”. I tam nie wszystko

Symbolizm i
ekspresjonizm

¹ J. Mukařovský: *O strukturalizmie*. W tegoż: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Opr. J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 26.

Związki z
pozytywizmem

daje się podciągnąć pod jedną kategorię. Tam też ścierają się postawy i toczy się spór wywoływany niejednakowym rozumieniem zasad i sensu sztuki. Ale co najważniejsze, w miarę postępu badań nad oboma tymi okresami, coraz wyraźniej uświadamiamy sobie zachodzące między nimi analogie, coraz mocniej przekonujemy się, iż łączą je głębokie zależności i pokrewieństwa. Coraz bardziej nieodparcie nasuwa się wniosek, że dla sztuki przełomu stulecia, dla symbolizmu i ekspresjonizmu, tradycję żywą stanowił nie tylko romantyzm, lecz także pozytywizm oraz to, co zwłaszcza w dziedzinie malarstwa było odpowiednikiem pozytywistycznego myślenia: realizm i naturalizm. Oczywistość takich związków rośnie jakby proporcjonalnie do różnicowania się obrazu każdego z wymienionych kierunków artystycznych. Pozornie zbędna operacja, polegająca jak gdyby na samym tylko atomizowaniu, rozbijaniu i kwestionowaniu już istniejących, przyjętych przez naukę, dobitnie określonych, jednolitych, uporządkowanych zespołów zjawisk, nieoczekiwanie tworzy kształty ogólniejsze i otwiera perspektywy o nieporównywalnie większym zasięgu.

W roku 1891, około którego sytuować się zwykło początki nowego artystycznego ruchu, zwłaszcza zaś moment narodzin nowego malarstwa, jeden z młodych krytyków pisał:

„Duch natury
martwej”

„Jeżeli zgodzić się na to, czego uczą nas całe dzieje malarstwa, że ma ono prawo nic a nic nie robić sobie z tematu, byleby wiernie odtwarzało światło, zewnętrzną stronę przedmiotów, to łatwym będzie wniosek, że tym wyżej wspina się malarz, im więcej do owego minimum dodaje *ducha* natury martwej czy ożywionej, bez uchybienia owemu warunkowi elementaryzmu”².

Innymi słowy: zaakceptowanie postulatów stawianych wobec malarstwa przez krytykę — później przeważnie zwaną u nas pozytywistyczną — której najwybitniejszym przedstawicielem był Stanisław

² C. Jellenta: *Spod dłuta i pędzla*. „Ateneum” 1891. T. 1 z. 3.

Witkiewicz, nie musi i nie powinno pociągać za sobą ograniczeń, jakie krytyka ta z pozoru zdaje się narzucać. Trzeba przyjąć to, co w owych żądaniach jawi się już teraz jako bezsporne, bo „elementarne” po prostu, co okazuje się niepodważalne w obliczu „całych dziejów malarstwa”. Ale dlaczego mamy się w tym punkcie zatrzymywać? Nic nie broni nam przecież, by rozszerzyć tę skalę wymagań i wartości już sprawdzonych, już pewnych — bo przecież dzieje sztuki uczą nas nie tylko tego, ażeby „wiernie odtworzać światło”. Jeśli pragnie się podnieść twórczość na wyżyny, z których może niebacznie schodziła zapatrzona w jeden tylko ze swoich celów, jeżeli się chce ogarnąć pełnię, trzeba sumować zdobycze nawet trudne do pogodzenia, trzeba łączyć w jedno doświadczenia rozbieżne, godzić się na utajoną mnogość warstw, jakie odkrywamy pod powierzchnią rzeczywistych zjawisk — warstw rozpoznawanych i zgłębianych sztuką, których obecność ona sama potwierdza, które nam przybliża dzięki coraz bogatszemu zespołowi instrumentów i metod swego osobliwego poznawania świata, swego „badania”, którego nie wolno ograniczać ani hamować. Zwłaszcza, że rozszerzaniu się wewnętrznych horyzontów sztuki wtóruje, że jej intuicyjne z gruntu poszukiwania wspiera i utwierdza coraz głębsza i wszechstronniejsza koncepcja samej rzeczywistości, koncepcja pozaartystyczna — aby w sposób nazbyt może wiążący i ograniczający nie powiedzieć wprost: filozoficzna czy naukowa.

Sztuka
„badawcza”

„Kto jest idealistą w sztuce, ten najwięcej się musi opierać na najsurowszym realizmie” — stwierdzał pierwszy i najczystszy reprezentant malarskiego symbolizmu, Jacek Malczewski³.

A realista Witkiewicz mówił o nim:

„Talent ten opiera się stale i ciągle o naturę i, jakkolwiek daleko w niezmierny świat uczuć i myśli sięga wyobraźnia

³ A. Heydel: *Jacek Malczewski, człowiek i artysta*. Kraków 1933, s. 149.

artysty, jego malarstwo nie przestaje patrzeć, ze ścisłością przyrodniczego badacza, na budowę ludzkiego ciała, nie przestaje studiować natury, dążyć do opanowania wszystkich przejawów jej kształtu”⁴.

U Malczewskiego zatem nie sposób rozumieć przez słowo „idealizm” takiej tendencji, która w najmniejszej choćby mierze sprzeciwiałaby się obiektywnemu stosunkowi do rzeczywistości i która by się kazała odwrócić od jej zewnętrznej, zmysłowej postaci. „Idealizm” oznacza tu wyłącznie rozszerzenie poznania naturalnego świata na jego, ukryte pod zewnętrzną powłoką, warstwy psychiczne. Idealizm tak pojęty — to właśnie symbolizm, który w ówczesnych wypowiedziach programowych ukazuje się przede wszystkim jako zmodyfikowana narastającym, obiegowym w tym okresie przekonaniem o panpsychicznym charakterze przyrody wersja realizmu. To symbolizm, który nie tracąc nigdy z oczu materialnego aspektu zjawisk, nigdy nie negując jego wagi i istotności, z pasją ścigając i utrwalając prawdę o nim, dbając o bezstronne przekazywanie tej prawdy, równie uporczywie, z taką samą „ścisłością przyrodniczą” stara się dociec prawdy o „duchu natury martwej czy ożywionej”. Zapytajmy więc: czy stosowany często w odniesieniu do tak zarysowującego się kierunku termin „neoromantyzm” może być wystarczający i nie mylący zgoła — nawet pomimo licznych zbieżnych z romantycznym ruchem jego znamion? Czy określenie podobne nie deformuje jego obrazu, kierując uwagę naszą na jedno dziedzictwo, na jedno źródło, każąc widzieć w nim przede wszystkim odradzanie się wątku przez pozytywizm i realizm jakoby zerwanego?

Pośród wypowiedzi, których w nadmiernej nieomal obfitości dostarcza nam omawiana epoka, nie zawsze — rzecz jasna — napotykamy tak wyraźne i tak stosunkowo prosto dające się odczytać. Często odkry-

Dziwny
symbolizm

⁴ S. Witkiewicz: *Jacek Malczewski (Fragment)*. „Krytyka” 1903 z. 2.

cie rzeczywistych znaczeń przerasta dyspozycje historyka zajmującego się jedną dziedziną sztuki, bo teksty z tamtego czasu niezmiernie chętnie posługiwały się słownictwem i przykładami pochodzącymi z wielu dyscyplin artystycznych naraz. Niekiedy, jak wiadomo, interpretację utrudnia obiegowy, utarty, a błędny sąd o danym autorze, coś do czego przywykliśmy i czego nie jesteśmy w stanie przezwyciężyć, zobaczyć odmiennie: został on jakby raz na zawsze jednoznacznie a arbitralnie zaklasyfikowany, związany z jednym ugrupowaniem, włączony w jeden nurt, gdy tymczasem postawa jego ulega zasadniczym, choć trudno uchwytnym metamorfozom, poglądy jego wciąż ewoluują. Nierzadko wreszcie kłopot sprawia odkrywanie w ramach tej samej wypowiedzi znamion programów i stanowisk w naszym przekonaniu rozbieżnych, albo akceptowanie przez tego samego krytyka, z tych samych pozycji — zjawisk, których wartości i cech w naszej opinii żadną miarą nie da się pogodzić, pomieścić w jednym kręgu bez popadania w skrajną niekonsekwencję. Takie wrażenia towarzyszą zazwyczaj analizie tekstów odnoszących się do przejawów ekspresjonizmu.

Język fachowej krytyki malarstwa, język, jakim się powszechnie posługiwano na przełomie wieków, wykształcił się i został doprowadzony do swoistej klasycznej postaci, swoistej doskonałości w okresie pozytywizmu, podczas torowania drogi realizmowi. Impresyjna krytyka modernistyczna, której słusznie należy się miano „krytyki poetów”, bardzo daleko odeszła od obowiązujących uprzednio rygorów, niezwykle wzbogaciła i wyczuliła środki językowe, stosując je z niesłychaną swobodą i rozrzutnością, ale zarazem nie wyrzekła się tamtej, precyzyjnej, technicznej terminologii i argumentacji „krytyki malarzy”. I tak poszczególne określenia, nazwy, a nieraz całe zwroty, zjawiają się w kontekstach najrozmaitszych, czasem zachowując pierwotny sens i funkcję,

Język krytyki malarstwa

to znów daleko odbiegając od niedawnego im kiedyś znaczenia.

Sądzę, iż nieco nieuważny czytelnik mógłby łatwo przypisać Witkiewiczowi, lub nawet może Antoniemu Sygietyńskiemu, taki oto fragment, pochodzący z wydanej w roku 1903 rozprawy Stanisława Brzozowskiego:

O uczuciach
artysty

„Zadowolenie estetyczne pozostaje zawsze w prostym stosunku do łatwości, z jaką dzieło sztuki wzbudza w nas te same uczucia, jakich doznawał artysta, który dzieło to stworzył. (...) Warunkiem wszakże, który znakomicie ułatwia nam takie wżycie się w duszę artysty, jest stopień, w jakim dzieło sztuki wywołuje w nas złudzenie rzeczywistości. Aby się wzruszyć lub przejąć, musimy zapomnieć, że przedmiot, który nas wzrusza, jest czymś udanym, dyskutujemy tylko wobec fantazji, osobistej zawsze i dowolnej, rzeczywistość zaś i to, co w jej imieniu przemawia, musimy przyjąć taką, jaką jest. Malarz może odtwarzać istoty nigdy nie napotykane w naturze, ale musi przy tym zachować w rozkładzie światła i cienia, w zmianach bardzo zależnych od oświetlenia — stosunki takie, jakie spostrzegamy w naturze; inaczej dzieło jego nie sprawi żadnego wrażenia, lub też wrażenie o wiele słabsze niż by sprawić mogło. Można twierdzić, że w miarę rowoju sztuki, wymagania nasze, co do stopnia, w jakim ma ona wywołać wrażenie rzeczywistości, wzrastają ciągle”⁵.

Sama frazeologia jest tu w istocie niezmiernie zwodnicza, zwłaszcza gdy mowa o środkach mających wywołać iluzję czegoś podobnego jedynie do zjawisk rzeczywistych, gdy mowa o takim natężeniu imitacji natury, iżby obraz stanowił jakieś jej przedłużenie. Ale przecież chodzi tym razem o coś zgoła innego niż to, o czym myślał Witkiewicz, kiedy pisał np. o Gierymskim z jednej, a o Malczewskim z drugiej strony, używając sformułowań podobnych. Tutaj, po pierwsze, zasadnicze akcenty padają na uczucia doznawane przez artystę, na siłę oddziaływania obrazu, na samo wrażenie rzeczywistości — bez trzaskania się o przekazanie prawdy o niej samej. Bo

⁵ S. Brzozowski: *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*. Warszawa 1903, s. 23—24.

tu, po wtóre, przedmiotem zainteresowania jest artysta razem ze swymi przeżyciami, a nie — jak w realizmie czy w symbolizmie — natura. Rzeczywistość obiektywna ma być w swoich szczegółach tak skrupulatnie odwzorowywana dlatego, że dostarcza tym sposobem materiału, budulca służącego wywoływaniu i potęgowaniu wyrazu dzieła.

Termin „ekspresjonizm” zjawił się w polskiej krytyce, na oznaczenie polskich zjawisk taki kierunek reprezentujących, dopiero w 1917 roku, kiedy ruch ów wchodził w ostatnią swą fazę. Natomiast termin „symbolizm” używany i nadużywany był nieustannie, czasami wymiennie z „modernizmem” czy „nową sztuką”, i stosowany był do wszystkich prawie nowych artystycznych przejawów epoki, głównie zaś do manifestacji obu wyodrębnionych tutaj jej wiodących dążeń: do symbolizmu w zasygnalizowanym przedtem rozumieniu, jak i do ekspresjonizmu. Dlatego więc, badając i same teksty krytyczne, i ich odniesienia do dzieł, szukać musimy innych terminologicznych wyróżników aniżeli te, którymi operujemy dzisiaj.

Jedynie pojęcie, jakie wówczas zdawało się obejmować i wskazywać na większość istotnych cech sztuki ekspresjonistycznej, jakie pokrywać by się mogło z zakresem znaczeniowym słowa „ekspresjonizm” — to pojęcie „intensywizmu”, wprowadzone w roku 1897 przez Cezarego Jellentę⁶. Mówiąc o twórcach, wobec dzieł których doznajemy wrażenia, „że żywiołowość lub skupienie przedstawianej natury jest właściwie tylko skupieniem lub żywiołowością malarza”, wyznawał on, iż najchętniej wrażenie takie nazwałby impresją, gdyby słowo to jednoznacznie skojarzyć się dało z siłą i brutalnością tego doznania u odbiorcy, nazwałby je zaś tak, żeby je odróżnić od

Intensywizm
czyli preeks-
presjonizm

⁶ C. Jellenta: *Intensywizm*. „Głos” 1897 nr 34—36. Por. także: E. Grabska: *Moderniści o sztuce*. Warszawa 1971, s. 334; T. Lewandowski: *Intensywizm — zapomniany program modernistyczny*. „Teksty” 1973 nr 1, s. 117—125.

ekspresji, czyli od nastawienia i działania artysty, żeby odróżnić skutek od przyczyny.

„Sądzę jednak — pisał dalej — że najlepiej głębokim efektem, zamierzonym przez tego rodzaju artystów odpowiada wyraz: natężenie i że sam kierunek najsluszniej byłoby nazwać intensywnym. Lecz owa odrębność nie tyle jest jakościową, ile ilościową. Nietrudno dostrzec, że jeśli ściśniami, skoncentrujemy ekspresję (wyraz), otrzymamy impresję lub silniejszy jej stopień: emocję (silne wrażenie). Ale konieczne musimy ją skoncentrować, tj. spotęgować pod względem składu chemicznego, zwiększyć jej stopień intensywności a zarazem skoncentrować w sensie ześrodkowania, tj. odrzucić wszystko, co rozrywa uwagę i rozstrzela wrażenie na rzeczy uboczne i mniej potrzebne”.

Skupienie i ciszsza portretów około 1900 r.

Czytając to, trudno się oprzeć myśli, że portrety Wyspiańskiego, Boznańskiej, Krzyżanowskiego, Lentza, Weissa, powstające około 1900 roku, są jakby wspólną świadomą realizacją tego właśnie programu. Portrety, w których wszystko, co zbędne, zostało wyeliminowane, w których panuje pełna skupienia, śmiertelna cisza, albo w których brzmi jeden ostry ton, jakaś nuta wysoka i czysta, jakiś przejmujący zgrzyt, i w których przestrzeń — u symbolistów tak powietrzna i rozległa — spłaszcza się, zacieśnia wokół modelu, wprowadzając do obrazu pierwszy motyw abstrakcji, zapowiadając już tutaj malarstwo pozbawione odniesień do przedmiotowego świata.

Poza tak otwarcie ekspresjonistycznymi wypowiedziami, jak cytowany szkic Jellenty czy już prawie każde wystąpienie Stanisława Przybyszewskiego, napotykaemy w tym czasie wiele charakterystyk owego prądu takich, gdzie jest on niejako niedookreślony, gdzie piszący jak gdyby nie umie dostatecznie jasno wykazać jego odrębności, lub też nie zdaje sobie sprawy z dystynktywnych cech tego, co przedstawia, mimo iż z samej jego relacji cechy takie można wyprowadzić, bo obserwacje, na których opierał się wywód, były wnikliwie. Poza ścisłymi analizami takich kontekstów bardzo pomocne w studiach nad

ekspresjonizmem byłoby ustalenie wspomnianych jego „wyróżników terminologicznych”, stanowiących pierwsze wywoławcze sygnały, że w danej wypowiedzi jest mowa o tej właśnie, a nie o jakiejś podobnej czy w ogóle różnej tendencji. Łatwo na przykład przekonać się już po pobieżnym przewertowaniu kilkudziesięciu tekstów krytycznych z przełomu wieków, iż te, w których autor posługuje się najczęściej słowem „dusza”, dotyczą przejawów ekspresjonizmu przeważnie — te natomiast, w których używa się słowa „duch”, związane są z symbolizmem. „Duch”, zastępowany niekiedy wyrażeniem „dusza świata”, to żywioł ponadindywidualny, to coś obiektywnego, poddającego się nieledwie „naukowej”, ściśle artystycznej penetracji, to znak harmonijnej koncepcji natury, zgody artysty z całą przyrodą. „Dusza”, to tylko „dusza ludzka”, to element indywidualny, którego absolutyzowanie prowadzić musi do subiektywizmu, do skrajnego indywidualizmu, dusza to „potęga osobista” — by użyć określenia Przybyszewskiego. Wydaje się, że nie sam nawyk językowy, lecz choćby na wpół świadome odczuwanie manifestów Przybyszewskiego jako manifestów ekspresjonizmu powoduje, że nie do wyobrażenia jest nazwanie jego teorii „teorią nagiego ducha”, lecz tylko „nagiej duszy” właśnie.

Dalej: z ekspresjonizmem również łączą się, funkcjonują w wyznaczanych przezeń granicach, poza takimi wymienianymi już słowami, jak „wrażenie”, „natężenie”, „wyraz”, również słowa: „liryzm”, „charakter”, „temperament”. Z tych trzech ostatnich pierwsze ma tę osobliwą wagę, że m.in. wydobywa na jaw związki tego nurtu z romantyzmem, związki, które podkreślał Ignacy Matuszewski przede wszystkim; chociaż miał na myśli całą „nową sztukę”, nie dostrzegał jej rozwarstwień, nie zdawał sobie sprawy, że uwzględniał tylko cechy jednej dążności, kiedy pisał:

Albo duch,
albo dusza

„Dzisiaj dramat wewnętrzny dominuje nad zewnętrznym. (...) Liryzm opanował nawet sztuki plastyczne. Malarz współczesny nie odtwarza natury, lecz wrażenia, które w nim natura budzi: pejzaż, według estetyki dzisiejszej, nie jest przedmiotowym obrazem kawałka przyrody, lecz odbiciem „stanu duszy” malarza w danym momencie”⁷.

Rodowód
romantyczny
i... naturalis-
tyczny

Matuszewski, czyniąc przy tym dość wyraźną aluzję do ukutego przez Zolę hasła naturalizmu i widząc w „nowej sztuce” negację tego kierunku, nie uświadamiał sobie także, że prócz romantycznego, rodowód ekspresjonizmu był wyraźnie naturalistyczny. Pierwsze ślady tego powinowactwa odkryć znowu można przez krytykę. Pierwsze przypuszczenia na ten temat powstają ze spostrzeżeń dotyczących funkcjonowania słowa „temperament”.

O paru obrazach młodego Wojciecha Weissa, malarza najpełniej realizującego estetyczne zasady, które głosił Przybyszewski, jeden z krytyków starszego pokolenia powiedział w 1900 roku, że chociaż dużo w nich niedoskonałości, „drgają życiem wewnętrznym” i stanowią — co, dodać trzeba, było w ustach owego krytyka najwyższą pochwałą — „objaw temperamentu artystycznego” początkującego twórcy.

„Ma on poczucie rysunku, ześrodkowującego się w wyrazie twarzy — pisał dalej — ma poczucie życia, tętniącego pod powłoką zewnętrzną rzeczy, ma poczucie koloru i miąższości ciała nagiego. Za mało w tym powściągliwości artystycznej, a za dużo folgi temperamentu, szukającego ujścia w przesadzie linii pokręconych i w nadmiarze barwności, to prawda; lecz jest to objaw talentu indywidualnego, który się uzewewnętrznia nie w środkach i sposobach sztuki wirtuozowskiej, lecz w wyrazie uczucia”.

A ponieważ Weiss jeszcze szuka własnej drogi — kończył — należy mu życzyć, by ją odnalazł, „choćby z uwagi na poczucie wyrazu, jakie już posiada; wyrazu bowiem w sztuce nie osiąga się bezdusznym jedynie naśladownictwem czy to natury, czy to cudzych środków technicznych, czy też manieri z drugiej

⁷ I. Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm)*. Warszawa 1902, s. 15—16.

ręki: na to trzeba mieć talent, trzeba mieć duszę”⁸. Tym krytykiem był Antoni Sygietyński, główny przedstawiciel naturalistycznego odłamu w „obozie pozytywistów”. Krytyk, którego poglądy od najwcześniejszych wystąpień z końca siedemdziesiątych lat nie ulegały żadnym istotniejszym zmianom, a który najkonsekwentniej na naszym terenie lansował koncepcję sztuki, jako „natury widzianej przez temperament artysty”, okazuje się autorem tekstu brzmiącego nie inaczej niż jego poprzednie wypowiedzi, a zarazem kojarzącego się z manifestami ekspresjonizmu powstającymi około tej samej daty, na samym progu XX wieku. Nie zdziwi nas ta zbieżność, gdy przypomnimy sobie naturalistyczne źródła teorii Przybyszewskiego. I nie zaskoczy też potem stwierdzenie późniejsze, od innego krytyka z tych samych czasów pochodzące, iż portret Witosławskiej pędzla Konrada Krzyżanowskiego — obraz pojmowany przez nas dzisiaj jako niemal kwintesencja polskiego ekspresjonizmu — prezentuje „dziwny naturalizm, poza którym kryje się głębia poezji”⁹. Na koniec tych kilku spostrzeżeń, jakimi próbowałem się tu podzielić, wypada dodać jeszcze jedno, ogólniejsze. Wydaje się, iż nowsze badania nad sztuką i kulturą XIX wieku w Polsce prowadzą do rozumienia okresu teraz omawianego — jako wielkiego podsumowania doświadczeń, jako przede wszystkim zamknięcia pewnego długotrwałego procesu. Jawi się nam on jako ostatnie ogniwo rozwojowego cyklu, który początkami swymi sięga XVIII wieku, czasów Oświecenia. Część integralna tamtej całości, nie tej, do której nasza epoka należy. Jest to przede wszystkim moment rekapitulacji, moment porządkowania osiągnięć nawarstwiających się przez półtora niemal stulecia. Stąd głównie płynie uderzająca obfitość

Sygietyński...

...i Przybyszewski

Wielkie podsumowanie

⁸ A. Sygietyński: *Ruch artystyczny*. „Ateneum” 1900. T. 2 z. 1, s. 174—175.

⁹ J. Kleczyński: *Konrad Krzyżanowski*. „Życie Polskie” 1914 nr 6.

panoramy owego okresu. Stąd się biorą jego wewnętrzne komplikacje, skala jego doznań i dojrzałość realizacji, jakie na niewielkim przecież obszarze tego okresu w takim zagęszczeniu zostały nagromadzone.