

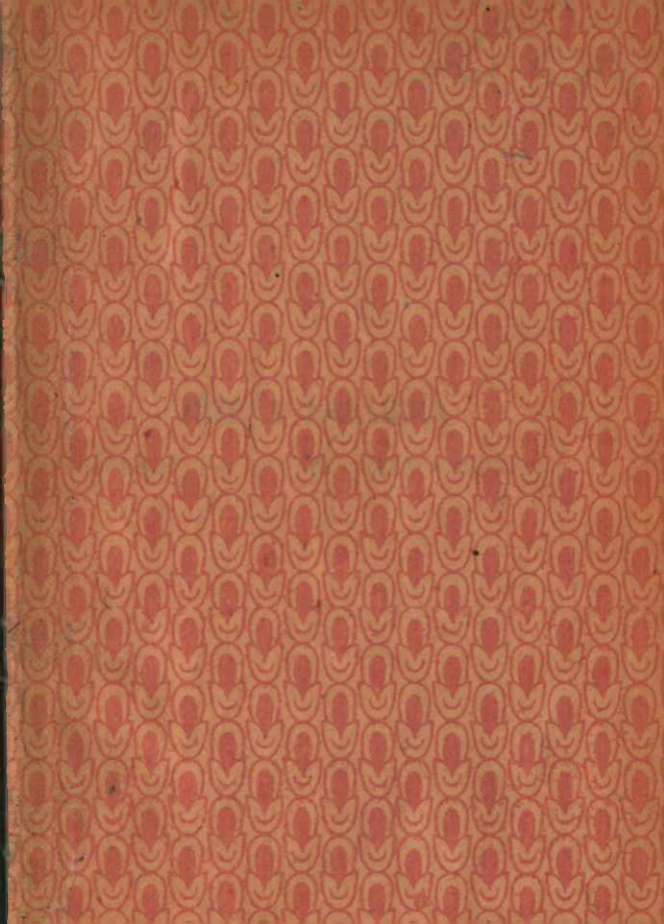
BIBLIOTEKA

**PW**  
**SP.**

KRAKÓW

3.038





187145

L: 1069.

JÓZEFA KREMERERA

POGLĄDY NA SZTUKĘ I JEJ HISTORJĘ.





ur. 1806 — um. 1875 r.

KSIĄŻKI DLA WSZYSTKICH

---

# Józefa Kremera

POGLĄDY

na sztukę i jej historję

napisał

Stanisław Brzozowski



WARSZAWA  
NAKŁADEM i DRUKIEM M. ARCTA

—  
1903



3038

Дозволено Цензурою.  
Варшава, 20 Марта 1902 года.

UP - Kraków BG



1050201277

## WSTĘP.

W szkicu krytycznym: «Józef Kremer, jako pisarz, filozof i estetyk,\*) starałem się dać ogólną charakterystykę autora «Systematycznego wykładu filozofji»; — w niniejszej pracy chcę mówić o Kremerze tylko, jako autorze «Listów z Krakowa» i «Podróży do Włoch» — wszystkie inne jego dzieła zostawiam tymczasem na uboczu, odsyłając po nie czytelnika do wyżej wymienionego dziełka.

### I.

Kilka zasadniczych uwag o sztuce i twórczości artystycznej. — Estetyka niemiecka wogóle i Hegłowska w szczególności.

„*Ars est homo additus naturae*” (sztuka jest to człowiek + natura) głosi znane od wieków określenie sztuki, zgodne w swojej istocie z o wiele nowszem określeniem, danem przez Zolę: „*l'oeuvre d'art c'est un morceau du monde,*

---

\*) Wydany w osobnej książeczce zbiorku «Książki dla wszystkich.»

*vu a travers un tempérament*" (dzieło sztuki jest kawałkiem świata, widzianym po przez temperament artysty).

Obydwa te określenia zgadzają się z sobą w tem, że widzą w sztuce nie kopję rzeczywistości, lecz jej odtworzenie niejako uczłowieczone, t. j. jej obraz nieraz tysiąckrotnie załamany w twórczej duszy artysty.

Załamywanie się tych wrażeń rzeczywistego świata może iść tak daleko, że w rezultacie powstaje coś, co pozornie niema nic wspólnego z naturą, a pomimo to od niej pochodzi. Feerje Spencera\*) i powieści Zoli są wynikiem jednej i tej samej czynności duchowej, pracującej nad jednym i tym samym materiałem — światem postrzegalnym; wielka różnica w wyniku, zależy od różnicy w samych duszach, w samych umysłach twórców.

Człowiek jest niewolnikiem natury i nigdy się z pod jej pęt nie może wyzwolić zupełnie. Obrzydliwszy sobie płaski i szary świat, postanawia wy-

---

\*) Poeta angielski z XVI wieku.

rwać się zeń i uciec gdzieś w zaświaty nieznane, pełne cudów stworzonych mocą własnej rozgorzałej duszy. Jest on wtedy jak czarodziej, jak mag potężny: chodzi po łąkach i błoniach zaczarowanych, żyje z ludźmi lub duchami, stworzonymi jakby z przeczystego eteru, to znów płodzi potwory i napawa się własnym lękiem; a jednak w tem wszystkim niema ani jednego pierwiastku, któryby był jego własnym dziełem; — niema ani jednej barwy, która nie mieściłaby się pomiędzy purpurowemi i fioletowemi promieniami widma, niema kształtów innej jakiejś, a nie trójwymiarowej przestrzeni; jego potwory nawet mają tylko powykręcane, skaleczone i zolbrzymiałe narządy, właściwe zwierzętom, jakie on widział w rzeczywistości, jego duchy kochają albo nienawidzą, litują się, cierpią lub cieszą się jak ludzie. Mag staje do współzawodnictwa z naturą, okradłszy ją przedtem.

Jedynym materiałem duchowej pracy człowieka są jego wyobrażenia, te zaś

są zawsze następstwem wspomnień doznanych wrażeń, pochodzących bądź to od świata zewnętrznego, bądź też od drgań własnej duszy. Locke swoją formułą: *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu* (niema nic w umyśle, coby dawniej nie było w umysłach), stwierdził raz na zawsze niewolę człowieka, zarówno w dziedzinie sztuki, jak nauki i filozofji. Próżno myśleć o ucieczce, rzeczywistość trzyma nas zbyt mocno: nasze anioły będą zawsze miały coś z ludzi, a nasze tęcze coś z błota. Tworzenie jest nam zakazane, możemy tylko przetwarzać. Ale w przetwarzaniu tem leży nasza rozkosz najwyższa.

Jedną z form tego przetwarzania rzeczywistości jest sztuka.

Przyjrzyjmy się czynnościom duchowym, których ona jest dziełem, abyśmy zrozumieli jej istotę.

Kilku ludzi patrzy na jeden i ten sam przedmiot, przypuśćmy na łąn porośły ciemno-zieloną soczystą ruiną: czy widzą oni to samo? Pozornie tak, w rzeczywistości — nie. Artysta

malarz widzi mnóstwo odcieni. Wśród jednakiej na pierwszy rzut oka zieleności, dostrzega w niej mnóstwo różnych, przechodzących w siebie stopniowo i niedostrzegalnie tonów barwnych i świetlnych. Agronom dostrzega gęstość wzrastających kielków, mnóstwo drobnych rysów, które pozwalają mu spodziewać się mniej lub więcej szczęśliwego plonu. Filozof spekulatywny, rozmyślający nad pojęciem Bóstwa i Spinozy i Mallebranche'a, dostrzega od czasu do czasu szeroki płaszcz zieleni przed sobą; ale wrażenie to u niego jest nadzwyczajnie mętne, nikłe i nawpół nieuświadomione.

Jedną z pierwszych zasad, które powinni rozwinąć w sobie wszyscy, co pragną sądzić o sztuce i estetyce, powinno być przeświadczenie, że różni ludzie, patrząc na jedno i to samo, widzą jednak rzeczy bardzo silnie różniące się pomiędzy sobą; wchodzi tu w grę wiele różnych i silnych czynników psychologicznych.

W samych naszych narządach zmy-

słowych zachodzą również wielkie różnice, oczy jednych łatwiej spostrzegają barwę, oczy innych zarysy zewnętrzne przedmiotów; jednym świat przedstawia się w formie plam barwnych, zlewających się nieokreślenie ze sobą, inni znów wszędzie widzą linje ostro i wyraźnie zarysowane; jeszcze inni widzą przedewszystkiem nieustającą i nieskończone różnorodną walkę światła z cieniami. Same zmysły więc dokonywują wyboru i określają, jakich wrażeń mamy przeważnie doznawać.

Przerabianie wrażeń w zupełnie uświadomione postrzeganie jest dal- szym wyborem pomiędzy materiałem dostarczanym przez zmysły. Umysł nasz jest wąską szczeliną (Enge des Bevusstseins), a przez szczelinę tę pewne wrażenia dają się postrzedz łatwiej, niż inne. Uczucia nasze i za- trudnienia powszednie wytwarzają w nas coś w rodzaju daltonizmu umy- słowego, w skutek którego postrzega- my tylko to, co zgadza się z naszym tonem uczuciowym i co odpowiada

wyroślił na podłożu naszych zatrudnień zainteresowaniom; wszystko inne dochodzi do naszej świadomości przytępione i przygłuszone, a często wprost dla nas nie istnieje.

Postrzegania odradzają się w pamięci—i tu czynność wyborcza naszego umysłu nietylko nie ustaje, ale jeszcze się potęguje. Jedne z postrzeżeń odradzają się łatwiej, inne trudniej, wspomnienia jednych są żywe i trwałe, u innych blakną one, więdną i zanikają szybko. Są wreszcie wspomnienia, pozostające w szczególnej zgodzie z naszym usposobieniem uczuciowym, które zyskują na jaskrawości i nateżeniu w porównaniu do postrzeżeń, z których się zrodziły. Pamięć więc nasza jest często świadkiem kłamliwym i krzywoprzysiężnym: o jednych faktach milczy ona zupełnie, inne osłabia, inne wreszcie przeistacza lub potęguje. Dla tego to najszczerze nawet «wyznania» i «pamiętniki» są zawsze tylko romansem osnutym na tle wypadków rzeczywistych.

W przeistoczeniach rzeczywistości,

które rozpatrywaliśmy dotychczas, rzeczywistość ta była przeobrażona zawsze w ten sposób, że 1-e, różnorodność jej ulegała zmniejszeniu, a 2-e, natężenie oddzielnych uprzywilejowanych pierwiastków tej rzeczywistości wzrastało, zarówno bezwzględnie, jak i względnie przez pominięcie lub przyćmienie pierwiastków odmiennych.

Twórczość artystyczna w swoim stosunku do rzeczywistości prowadzi tylko dalej i potęguje działanie tych pracujących w każdej duszy czynników, twórczość artystyczna jest nawet sprawą, w której czynniki te pozbawione przeciwwag swoich i hamulców, działają szczególnie silnie i swobodnie. Twórczość artystyczna bywa bowiem najczęściej wyzwoleniem i odwetem; upokarzana, deptana, krępowana dusza odzyskuje swoje prawa i tworzy sobie świat, w którym żyć by mogła życiem pełnym i nieskrępowanem, w którym nie potrzebuje niczego się zrzekać i niczego wstydząć, w którym może i powinna

być szczerą. Cóż dziwnego, że z materiału, którym rozporządza, a którym mogą być tylko obrazy pamięciowe — i ich wyobrażenia pochodne, wybiera ona tylko to, co jej może być przydatnem, a wszystko inne pomija! Cóż dziwnego np., że ktoś znużony szarzyzną dusz; pospolitością życia buduje sobie świat, w którym wszyscy nienawidzą, kochają i działają potężnie, w którym twarze są uzewnętrznieniem sił duchowych, rozpierających ciało, w którym szaty połyskują, mienią się i lśnią przepychem barw? Cóż dziwnego, że jednocześnie ktoś inny wznosi sobie świat, w którym kobiety czują jak mimozy, wyglądają jak lilje i więdną jak kwiaty omdlewające, w którym mężczyźni zachowują do śmierci duszę dziecinną i czystą, a w którym wszystko jest odcienien, muzyką czarowną, a jakby stłumioną i odległą?

A przecież obydwaj patrzyli na ten sam świat rzeczywisty, znali tych samych ludzi i obydwaj, tworząc i pisząc, myśleli, że malują prawdę, i malowali ją w istocie taką, jaką widzieli i mieli

ją w duszy, t. j. jedyną, jaką człowiek znać może; co więcej, współcześni ich jeśli mają duszę dość szczerą i szeroką, muszą jednocześnie w dziełach każdego z nich prawdę tę odczuć i zrozumieć.

Rzeczywistość odtworzona w sztuce, porównana do rzeczywistości surowej i nieforemnej, odznacza się więc tem, że 1-e jest znacznie uproszczoną, a 2-e, że niektóre strony rzeczywistego świata i rzeczywistych dusz występują w sztuce szczególnie wypukle.

Te cechy charakterystyczne dzieł sztuki posłużyły za podścielisko faktyczne dla teorii estetycznych, które w 1-szej połowie 19-go stulecia powstały i rozwinęły się w Niemczech.

Dzieło sztuki jest jednocześnie i prostsze i bardziej wypukłe, jaskrawsze, niż przedmiot rzeczywisty przez nie odtwarzany—powiadają Niemcy.—Nic dziwnego; sztuka bowiem przedstawia nie rzeczywistość, lecz jej istotę i ideę; świat jest dziełem ukrytych po za nim sił (idei); przeciwdziałają one sobie wzajemnie i krzyżują się pomiędzy

sobą; to też żadna z nich nie dochodzi w rzeczywistości do zupełnego swego wyrazu, gdyż inne idee stoją temu na przeszkodzie. Artysta zaś mocą swego gienjuszu dostrzega te idee po za przedmiotami i w dziele swem ucieleśnia je nieskazonemi i nieskarłałemi przez żadne wpływy poboczne.

W ten to sposób fakty rzeczywiste — jak w danym wypadku psychologia twórczości artystycznej — wyrastają w metafizykę.

W tej metafizycznej interpretacji zasadniczych estetycznych faktów zgadzali się myśliciele niemieccy od Hegla aż do Schopenhauera i pod jej wpływem rozwinęła się estetyka i filozofja sztuki Józefa Kremera.

---

## II.

Zasadnicze pojęcie estetyczne Kremera — Rzeczywistość i sztuka. — Zadowolenie estetyczne i piękno.

Starem jest zdanie, które w sztuce widzi naśladowanie natury; zdanie to ma pozory słuszności za sobą, nie może jednak być przyjętem bez zastrzeżeń.

Po pierwsze bowiem nie da się ono zastosować do wszystkich sztuk; można mówić jeszcze o naśladowaniu natury w malarstwie i rzeźbie, ale zastosowanie tej teorii do poezji, budownictwa i muzyki napotkać musi wielkie trudności i bez naciągania faktów obejść się nie może. Któż zechce twierdzić np. że muzyka ma za zadanie na-

śladować rozliczne głosy przyrody; albo budownictwo — kształty i formy w rzeczywistości spotykane? Gdyby zresztą chodziło w sztuce o naśladowanie natury tylko, to czyż w takim razie figura woskowa nie wydawałaby się nam czemś piękniejszym od marmurowego posągu? Zresztą pojęcie takie o sztuce przez samo swoje rozwinięcie logiczne doprowadza do niedorzeczności i w perzynę się w ten sposób obraca. Przypuśćmy bowiem, że udało by się artyście odtworzyć jakiś przedmiot natury z zupełną dokładnością, cóż osiągnąłby on przez to? Oto liczba przedmiotów natury wzrosłaby o jeden, i to taki, który byłby nam zupełnie znanym. Cóżby w takim razie wywoływało w nas ten zachwyt, jaki odczuwamy wobec dzieł sztuki? Pozostawałaby tylko zręczność artysty, jako jedyny możliwy powód tego podziwu. Pomijamy już to, że sztuka w takim razie utraciłaby wiele na podniosłości i świętości swego charakteru, że spowodziłaby się

jedynie do sprawności i stałaby się czemś w rodzaju kuglarstwa uprawianego na wielką skalę.

Ale zastanówmy się, czy rzeczywiście takie naśladowanie da się osiągnąć w takim stopniu, aby swą dokładnością aż podziw wzbudzać mogło?

Dla rozstrzygnięcia tego pytania najlepszym środkiem jest poznanie samej przyrody.

«Odwiedź no te nasze Tatry, zapuść się w serce tych olbrzymich gór—pisze Kremer—a wnet odstąpią cię myśli porównywujące sztukę i przyrodę. Pożegnaj społeczność ludzi, co tętni życiem i ciepłem w dolinie, porzuć sioła i kołyszące się błogosławieństwem zbożne łąny, a wstąp na ostrze Łomnickiej iglicy, na najwyższy szczyt Krępaku, wspinając się po piętrach coraz wznioślejszych, przedrziej się przez wszystkie szczeble coraz biedniejszej, coraz niższej roślinności. Przebywszy bory ciemnej sosny, wyżej dosięgnij krzewów karłowatej brzozy, wyżej jeszcze granic najwznioślejszych polan, zostaw następ-

nie pod sobą państwo czarnej koso-  
drzewiny o rozkręconych warkoczach,  
i ostatnie smugi traw zielonych, a sta-  
niesz w smutnej ojczyźnie gładkich  
i suchych mchów i pierwotnych poro-  
stów, kędy poczyna się grobowe samo-  
władztwo martwego kamienia. W ko-  
ło dźwigają się stos na stosie gruzy  
ogromnych bałwanów granitowych, —  
obraz głuchego zniszczenia. Roztwo-  
rzą ci się zewnątrz niby ulice, niby  
labiryntowe budowania, place i ściany  
rozstrzęsionego miasta Gigantów, a  
wszędzie cisza śmiertelna, jakby u gro-  
bu natury. Ni tu kwiatek zabłyśnie,  
ni listek zaszeleści; wszelki głos tu za-  
marł i został gdzieś w głębi. Od cza-  
su do czasu tylko usłyszysz martwy  
i trupi łoskot: jest to skała granitowa,  
co urwawszy się z posady swej, pod-  
bijając się niby rykoszetem w podsko-  
ki szalone, pędzi coraz chyżej, i war-  
cząc, przepada w otchłaniach; porywa  
ona w swym polocie do okropnej po-  
dróży tłumy skalnych złomów. Góra  
się poruszyła, odezwała się głuchym  
przytłumionym grzmotem — i znów

ucichła. Znowu natura wkoło onie-  
miała, a ta cisza okryła serce, niby  
zimną ręką śmierci, bo to milczenie  
głębokie jest straszniejsze, niż głos  
groźących piorunów na ziemi. Spinaj  
się wyżej a wyżej po urwiskach, ster-  
czących i stromych upłazach, aż cię  
kołem obstąpią, niby straszdyła nie-  
bosiężne, szczyty bure Tatrów, syny  
innej natury, co je zrodziła wśród mąk  
i cierpień ziemia nasza i wśród wy-  
wrotów całej świata dzielnicy, te  
szczyty zrosłe u dołu kotliną czarną,  
pokryte płachtą śniegów, niby koszulą  
śmiertelną, bo tu skonanie wszelkiego  
żywota, i wiecznie ciemno i zimno  
wiecznie.»

«Gdy po długiej fizycznej pracy, po  
twardszym jeszcze trudzie duszy, sta-  
niesz wreszcie na samem ostrzu łom-  
nickiem, świat nowy, dziwny i stra-  
szny obejmie cię sobą. W głębiach  
pod tobą przeciągają chmury, pokry-  
wając sobą ziemię całą niby morzem  
nieprzejrzanem, a miotane oddechem  
wiatru, igrają falą i wydymają się jak-  
by oceany wody. Turnie sterczą

z chmur, jak wyspy wśród łona powodzi...» (Listy z Krakowa tom I str. 30—31.)

Oczywistą jest rzeczą, że gdyby sztuce chodziło o materjalne odtworzenie przyrody, to wyniki wszelkiej działalności ludzkiej wypadłyby tak nędznie, że zamiast podziwu dla potęgi ludzkiego gienjuszu, wzbudzałaby sztuka raczej poczucie ludzkiej niemocy i niedołęstwa. «Jeżeli człowiek zapomniawszy o wątłych siłach swoich cielesnych, pracowaniem fizycznym zechce się mierzyć z olbrzymią potęgą natury — powiada Kremer, — stanie się podobnym do owych nieszczęśliwych podupadłych na rozumie i wystawionych tak po mistrzowsku w owym obrazku Hogartha, kędy biedak jakiś, marząc na jawie i położywszy sobie szpargał starych nut na głowie, rozumie, że jest wielkim kompozytorem.» (Listy z Krakowa t. I, st. 32.)

Cóż więc podziwiamy w sztuce? Dlaczego wydaje się ona nam nieraz bliższą od natury? «Gdyż jest dziełem ducha ludzkiego» powiada Kremer.

Jeżeli sztuka pamiętać będzie, że jest pierwotną córą ducha, że ona z nadgwiazdnych światów rój swój wiezie, jeżeli rozgorzeje zacnem uznaniem siebie, już wtedy urośnie w olbrzyma, przerośnie naturę i wszelkie jej sprawy. Bo zaprawdę, choć ogromne i majestatu pełne są dzieła natury, szlachetniejsze jeszcze są dzieła z ducha płynące. Zaiste wysokie są Alpów i Tatrów przyczół, ale wyżej sięgają zacne człowieka sprawy. Gwiazdy goreją chwałą Boga na niebie, ale piękniejszą Jego chwałą są czyny wielkich ludzi na ziemi. (Listy z Krakowa t. I, str. 32.)

Przedstawiłem dotychczas zupełnie przedmiotowo pogląd Kremera na stosunek sztuki do rzeczywistości; teraz muszę objaśnić, w jakim stopniu zgadza się on ze stanowiskiem estetyki nowożytnej.

Widząc zasadniczą wartość sztuki w tem, że jest ona dziełem ludzkiego ducha, podnosi Kremer niewątpliwie jeden z czynników, składających się na zadowolenie estetyczne. Dzieło

Sztuka jest dla nas zawsze wyrazem stanu duszy artysty, jest odtworzeniem nie natury samej w sobie (co zresztą byłoby rzeczą niemożliwą), ale natury odczutej przez człowieka, który to dzieło stworzył. Zadowanie 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.

Nie znajdujemy upodobania w utworach, które zrodziły się w duszach zbyt od naszej odmiennych, abyśmy mogli je zrozumieć i stanąć na ich stanowisku. Zrozumienie i odczucie takich dzieł sztuki wymaga długiej przygotowawczej kultury. 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 czemś udanem tylko, dyskutujemy w obec 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 napotkane w naturze np. «Centaury Böcklina,» ale musi przy tem 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, niżby sprawić mogło.

Można twierdzić, że w miarę rozwoju sztuki, wymagania nasze, co do stopnia, w jakim ma ona wywoływać wrażenie rzeczywistości, wzrastają ciągle, i że w skład uczucia zadowolenia estetycznego, jakie wzbudza w nas rzeźba, malarstwo i poezja, wchodzi też zakwestjonowane przez Kremera uczucie podziwu dla zręczności artysty. Dla tych trzech sztuk można niewątpliwie twierdzić, że zadowolenie estetyczne pozostaje w prostym stosunku do łatwości, z jaką możemy odtworzyć w sobie stan duszy artysty, i do stopnia, w jakim dzieło sztuki naśladuje rzeczywistość.

Przykład figur woskowych nie może być uważanym tu za rozstrzygający: nieprzyjemne uczucie bowiem, jakie one w nas wzbudzają, pochodzi nie stąd, że naśladują zbyt dokładnie ludzi żywych, ale stąd, że przypominają nam trupy. Figura z wosku, która wywoływałaby w nas złudzenie żyjącego człowieka, byłaby piękną w tym samym stopniu, co i człowiek przez nią wyobrażony, a figura z wosku, która byłaby dziełem wielkiego rzeźbiarza, mogłaby być nawet arcydziełem.

Ważniejszym jest zarzut Kremera, że muzyka i budownictwo nie mogą być uważane za naśladowanie natury. Zarzut ten nie osłabia w niczem tego, co powiedziałem o czynnikach estetycznego zadowolenia, wzbudzanego przez poezję, malarstwo i rzeźbę, ale zmusza nas do odszukania i innych czynników jeszcze, które mają przeważne znaczenie w muzyce, budownictwie, poezji.

Co do muzyki, to jest ona właśnie sztuką, która w wiele większym stop-

niu, niż wszystkie inne, zdolna jest przelać w nas wzruszenia i uczucia.

Spencer wykazał, że cała muzyka jest rozwinięciem głosu ludzkiego z jego wibracjami i modulacjami, oddającymi najżywiej i najwierniej wzruszenia innych.

Bywają wzruszenia i uczucia tak złożone i tak subtelne, że wszystkie odcienia głosu ludzkiego nie starczyłyby do ich odtworzenia; zadaniem muzyki jest właśnie wyrazić to, czego głos nasz wyrazić nie zdoła; instrumenty muzyczne, są jakby krtanią ludzką, udoskonaloną tylko i bardziej uległą rozkazom ducha i jego wymaganiom.

Widzimy więc, że czynnik sympatyczny, którego działanie wykazałem już w innych sztukach, nietylko nie traci swego znaczenia w muzyce, ale raczej zyskuje na doniosłości. Do tego czynnika należy dołączyć jeszcze jeden, który Kremer zbija wprawdzie, ale jedynie za pomocą pewnego *qui pro quo*: chodzi mi tu o rozkosz zmysłową, sprawianą nam przez dzieła

sztuki. Powiada on, że ani najpiękniejsza kobieta w obrazie Tycjana, ani najpiękniej malowana zwierzyna Snydersa nie sprawią nam tak wielkiej rozkoszy zmysłowej, jak kobieta i zwierzyna rzeczywista t. j. że «ani malowana zwierzyna nie da się jeść, ani malowana kobieta pieścić.

Niewątpliwie, ale nie mniej pewnem jest to, że pewne skojarzenie dźwięków, barw lub linii — sprawia na nas wrażenie przyjemne, inne zaś jest przykre, lub nieznośne, i to, że przyjemność tego rodzaju wchodzi również w skład zadowolenia estetycznego. Odgrywa ona pewną rolę w budownictwie i w rzeźbie, w malarstwie, w muzyce i w poezji.

W tej ostatniej spotykamy nawet ten czynnik pod dwiema postaciami: mianowicie 1-e, rozkosz zmysłową może nam sprawiać samo muzyczne brzmienie wyrazów, a 2-e, tę samą rozkosz mogą w nas wzbudzać wywołane zapomocą tych słów w naszej duszy obrazy; ktoby się o tem ostatniem chciał przekonać, niech przeczyta opi-

sy Flauberta w Salambo lub Mickiewicza w Panu Tadeuszu.

✓Poznaliśmy różne pierwiastki zadowolenia estetycznego; pierwiastki te nazwałbym: sympatycznym, realistycznym i sensualnym. Żadnego z tych pierwiastków Kremer nie uwzględnia. Wprawdzie nie bada on z psychologicznego punktu widzenia żadnego zadowolenia estetycznego, ale zastanawia się nad pojęciem piękna, a to wychodzi na jedno, gdyż próżno byśmy szukali innego określenia tego pojęcia, niż to, że pięknymi są przedmioty wzbudzające w nas wzruszenia estetyczne, których pierwiastki w części już posiadamy.

Kremer daje inne określenie tego pojęcia: «pięknym jest przedmiot, w którym idea jego występuje w pełnym swoim blasku i rozkwicie.»

We wstępie wykazałem gienezę tego poglądu, tutaj zaś postaram się wykazać, że pogląd ten ma w sobie tyle słuszności, że w rzeczy samej uwzględnia jeden z czynników psychologicznych zadowolenia estetycznego.

Wspomniałem już, że dzieła sztuki są bardziej proste, niż odtwarzana przez nie rzeczywistość i że grupują one fakty tej rzeczywistości z większą niż to się daje logicznością około pewnych właściwości zasadniczych, oddanych z nadprzyrodzoną wyrazistością. Otóż niewątpliwem jest, że wskutek tego, rzeczywistość odtworzona w sztuce, daje się łatwiej objąć i umysł napotyka tu mniej trudności, niż przy obejmowaniu chaosu zdarzeń rzeczywistych.

Stąd wypływa dla nas nowa przyjemność, należąca do rzędu tych uczuć, które rozwijają się na tle naszego życia czysto umysłowego. Przyjemność tę nazwę intelektualnym czynnikiem naszych wzruszeń estetycznych.

Analiza tych wzruszeń nie może uchodzić za zupełną, wystarczy nam jednak do oceny poglądów Kremera, a dla uzupełnienia tej analizy rozważmy stosunek czynników zadowolenia estetycznego do różnych rodzajów sztuki.

W budownictwie największą rolę odgrywają czynnik sensualny i intelektualny.

W rzeźbie — sensualny, intelektualny, realistyczny i w niewielkim stopniu sympatyczny.

W malarstwie, sensualny, realistyczny, intelektualny i sympatyczny (ten ostatni w wyższym stopniu niż w rzeźbie).

W muzyce: — sensualny i sympatyczny, w bardzo wysokim stopniu.

W poezji wszystkie w nadzwyczaj bardzo wysokim stopniu, a szczególnie sympatyczny, realistyczny i sensualny.

Kremer ze wszystkich tych czynników teoretycznie uznawał jeden tylko, intelektualny; praktycznie wszakże (t. j. przy rozważaniu oddzielnych dzieł sztuki i oddzielnych zagadnień estetycznych) uwzględniał i inne. Wychwalając na przykład koloryt Corregia lub weneckiej szkoły — odwołuje się niezaprzeczalnie do czynnika sensualnego, w innych kwestjach u-

względnia czynnik realistyczny i sympatyczny.

Jak wielu estetyków, mających poczucie piękna, Kremer węższym był w swych teoriach oderwanych niż w ich zastosowaniu.

---



### III.

Ideje. — Odśloniecie ich w sztuce. — Ocena tego poglądu z punktu widzenia krytycznej filozofji.— Platoński pogład Kremera na istotę gienjuszu i fantazji twórczej.—Stosunek idei do ucieleśniającej ją formy. — Dwojaki podział sztuki na rodzaje.

Świat z punktu widzenia Kremera jest dziełem idei; to co my widzimy, jest tylko zjawiskiem, poza którem ukrywa się istota każdego przedmiotu, jego idea. W żadnym jednak przedmiocie idea ta nie uzewnętrznia się całkowicie i doskonale, gdyż podlega zawsze wpływom innych idei, obok niej istniejących, które ograniczają jej rozwój i często wprost wykrzywają.

W rzadkich tylko szczęśliwych wy-

padkach przedmiot oddaje choć do pewnego stopnia ideę, stanowiącą jego istotę.

«Pewien z naszych malarzy zapuścił się w Tatry. Młody gazda był przewodnikiem do Pięciu Stawów. Artysta jest młody: on czysty mieszczanin, więc dla niego furda dostać się na trzecie piętro kamieniczne, biorąc pędem po dwa schody. Ale przecież mu teraz po tych upłazach jakoś nie bardzo radno, gdy dysząc gramoli się pod turnie zawrotne za góralelem swoim, co niby baletnik tatrzańskiej natury, tańcząc, skacze od skały do skały. Bo suchego górala nogi choć bezładne, jakby na stalowych sprężynach, i biedakowi nie cięży obiad z chleba owianego popłukany wodą kryniczną.»

«Malarz obłany znojem ustał, siadł, bo mu tchu brakło. Gazda spina się w górę po ścianie skalnej, by «panoczkowi» jakiejś dostępniejszej drogi wyszukać. Wtem groźny bałwan granitowy zastąpił góralowi drogę, a granit ślizki, stromy i gładki; góral chwytając za uwieszony ciemny warkocz koso-

drzewiny i ciska się w górę, a w chwilę już ów groźny bałwan jest pod jego krypciami.»

«Z tej chwili przelotnej korzysta malarz i, choć do ostatka znużony, uchwycił górala ołówkiem. Góral jakby żyw, zaklęty w tece artysty! — On ani roi sobie, że mu tak pięknie z tym ruchem! Biedaczysko, wychowane na głodzie i chłodzie, ani przeczuwa, że może wnet malowany, chromolitografowany, sztychowany rozejdzie się w tysiącznych egzemplarzach po świecie, że przechowany w jakimś pozłocistem albumie stanie się stroikiem wytwornych salonów, a admiracją eleganckich, pięknych dam. Otóż ten ruch a ułożenie gazdy, chociaż chwilowe, wywołane były przypadkiem, bo ową skałą, a kosodrzewiną, co mu się trafem nawinęła.»

«A tak trafem wystąpiła na spotęgowany jaw i ogólna idea człowieka, ściślej jeszcze idea górala polskiego, a zarazem indywidualność jednostkowa, bo zapewne inny góral, choć także tatrzański, choć w tem samym po-

łożeniu, byłby się pokazał znowu po swojemu, nie byłby pewnie ślepą kopją tamtego.» (Podróż do Włoch t. II, str. 266.)

Ów góral tatrzański jest dla Kremerra pięknym, gdyż pięknym jest dlań każdy przedmiot natury, w którym ze szczególną przejrzystością i wyrazistością występuje idea, która ten przedmiot zrodziła.

Jakem to już zaznaczył, uważam takie rozwiązanie zagadnienia o istocie piękna za ciasne. Pięknem jest to, co wzbudza w nas zadowolenie estetyczne; trzeba poznać dokładnie całą, a wielce skomplikowaną przyrodę tego ostatniego, aby mózdz określić, przez jakiego rodzaju przedmioty uczucie to wzbudzanem być może.

Rzecz oczywista, że samo pojęcie piękna, jako sumy warunków, przez spełnienie których przedmioty wzbudzają w nas wzruszenie estetyczne — musi być równie złożonem i różnostronnem, że następnie mogą być różne rodzaje piękna, zależne od rodzaju wzbudzonego przez dany przed-

miot wzruszenia estetycznego. Wszystkie czynniki wzruszeń estetycznych, a więc rozróżniane przezemnie: sympatyczny, realistyczny, sensualny i intelektualny, a także wszystkie inne, których nie uwzględniłem, powinnyby wejść w rachubę zarówno przy wysnuwaniu ogólnego pojęcia piękna, jak i przy klasyfikacji jego postaci poszczególnych.

Kremer teoretycznie uznaje jeden tylko czynnik—intelektualny, i odpowiednio zwięża pojęcie piękna. W zastosowaniach swoich jest on jednak mniej jednostronny: sam przykład górala dowodzi, że wrodzony zmysł estetyczny wskazywał mu postaci piękna, wyłaniające się z ram jego teorii. Góral jest pięknym nie dlatego, że odsłania ideę górala, ale dlatego, że ruchy jego są doskonale zastosowane do okoliczności. Wchodzi tu w grę czynnik sympatyczny: współczujemy bowiem łatwości ruchów górala; wchodzi także i czynnik wzruszeń estetycznych, nieznaną dotąd nam, a polegający na tem, że pięknem

wydaje się nam każde przystosowanie dokładne środków do celu. Czynniki ten nazwałbym teleologicznym lub celowym.\*)

Klasyfikacja Kremerowska różnych postaci piękna uwzględnia wprawdzie domniemalnie i milcząco różne inne czynniki estetyczne, oparta jest jednak zasadniczo na jednym tylko, a według Kremera jedynym — intelektualnym. Dlatego też nie obchodzi się klasyfikacji tej bez licznych luk i naciągów, a grzechem jej kardynalnym — jest jednostronność i wężizna. Rozbiór tej klasyfikacji i postawienie na jej miejscu innej zaprowadziłoby mnie zbyt daleko: nie wykładam tu estetyki, ale piszę tylko o estetyce Kremera.

Pojęcie Kremera o pięknie w sztuce jest dalszem rozwinięciem tylko pojęcia o pięknie w naturze. Od mistrza — artysty żąda Kremer «spotęgowania do najwyższego stopnia owych dwóch

---

\*) Czynniki ten w znacznej mierze może być sprowadzony do poprzedniego.

czynników piękności, bo naprzód spotęgowania idei ogólnej, rodzajowej, a to tak dalece, aby przedmiot stał się jakby doskonałym przedstawcą całego swojego rodzaju; a powtóre, wymagamy spotęgowania indywidualności przedmiotu do tego stopnia, aby ona dosięgła szczybla wyłącznej oryginalności, wymagamy, aby przedmiot ten indywidualnością swą odróżnił się wręcz od wszystkich innych swego rodzaju.»

Uwzględnienie tego ostatniego—indywidualnego czynnika jest samodzielna modyfikacja, zaprowadzona przez Kremera w pojęciach estetyki Heglowskiej, gdyż ta ostatnia uwzględniała jedynie znaczenie ogólnej, rodzajowej idei przedmiotu.

Kremer mówi zupełnie słusznie: «Gdyby dzieło artysty wyrażało tylko sam rodzaj, samą ogólną ideę, bez indywidualności, już by wtedy było martwym ogólnikiem, abstrakcją bez życia i prawdy, niby definicją uwidomioną, formułą uzmysłowienia. Przecież takowy ogólnik jest nawet

prawie niepodobny do wykonania. Jakoż np. w tablicach—załączonych nawet do ksiąg zoologicznych, botanicznych i t. d., widzujemy wizerunki roślin, zwierząt, oddanych zawsze z pewnem znamieniem indywidualności, choć w rysunkach takowych właśnie dla celów naukowych, chodzi głównie o rodzaj, gatunek, a nie o jednostkowe indywidua. Z tego znać, jak trudno odłączyć indywidualność od ogółu.» (Podróż do Włoch t. II, str. 268).

Niepodobieństwem jest nie przyznać w tej sprawie Kremerowi bezwzględnej słuszności. Estetycy szkoły Hegla, którzy szukali w sztuce jedynie wyrazu idei ogólnych, napotykali daleko więcej trudności i popadali w o wiele większą jednostronność, niż autor «*Listów z Krakowa*» i «*Podróży do Włoch*.» I ich, jak Kremera, ratowała własna niekonsekwencja, t. j. niezgoda pomiędzy tem, co uznawali za piękne na zasadzie smaku, a tem, co się im powinno było wydawać pięknem na zasadzie estetycznych teorji; ale u nich przedział pomiędzy teorją

a własnym zmysłem estetycznym, był jeszcze większy i wskutek tego musieli oni w dziełach swoich bardziej jeszcze niż Kremer sztukować rozumowania i naciągać fakty.

Jeżeli więc rozważymy zasadniczą myśl estetyki Kremera, to będzie polegała ona na następującym:

Świat rzeczywisty jest w stosunku do świata idei, stanowiącego jego istotę, czemś niedorozwiniętem poronionem, skaleczalą i spaczoną w swoim rozwoju; artysta spostrzega po za przedmiotami, takimi jakimi są, — ich pierwowzory, t. j. widzi te przedmioty takimi, jakimi byłyby, gdyby idee ich znalazły w nich swój wyraz doskonałe rozwinięty i zupełny. Artysta więc spostrzega i ukazuje nam prawdziwą istotę rzeczywistości.

W pierwszym rozdziale wykazałem, na jakich faktach, zaczerpniętych z psychologii twórczości artystycznej—opiera się ta metafizyczna teoria sztuki; tutaj wskażę jeszcze jeden fakt z tej samej dziedziny, dotychczas przeziemnie nieuwzględniony.

Świat, jaki mocą swojej wyobraźni artysta roztacza naokół siebie, jest w jego mniemaniu istotnie wyższym od świata rzeczywistego.

Często nawet zmęczenie właśnie i pogarda dla szarzyzny życiowej pcha artystę do tworzenia zupełnie innych światów, któremi mógłby on się radować w duchu. Każdy artysta tworzy sobie świat takim, jakim byłby, gdyby był przezeń stworzony, każdy uważa swój świat przez się stworzony za wyższy od rzeczywistego; w rzeczywistym świecie dostrzega jedynie skarleń i spodlenie swego idealnego świata, i często zamiast tworzyć czarowne światy ideałów, maluje z całym okrucieństwem bezwzględnej prawdy szarą życiową, mszcząc się w ten sposób na rzeczywistości, że nie jest taką, jakąby on ją chciał widzieć. (Takimi były pobudki twórczości mistrza naturalizmu, wielkiego poety Gustawa Flauberta).

Widzimy więc, w jakim znaczeniu i zakresie słusznem jest zdanie Kramera, że sztuka odtwarza świat takim,

jakim by mógł on być, gdyby pierwiastki w nim zawarte nie ścierały się wzajemnie, lecz wspierały i potęgowały w swym rozwoju; w ten bowiem sposób tworzą artyści; wyodrębniają oni pewne pierwiastki rzeczywistego świata i pozwalają im osiągnąć pełnego niczem nie krępowanego rozwoju.

Czy znaczy to, że artysta w ten sposób poznał i odtworzył istotę rzeczy? Gdyby tak było, sztuce powiodło by się rozwiązanie zadania, które się okazało nad siły filozofji i nauki.

Twórczość artystyczna wszakże jest czynnością tego samego ducha, niemoc którego do poznania rzeczy samej w sobie, bezwzględного ocenienia, stwierdza raz na zawsze Kant w swojej „*Krytyce czystego rozumu.*” Artysta w swoim tworzeniu musi posługiwać się zawsze temi samemi formami spostrzegania i takiemi samemi kategorjami umysłu co i filozof... to też dzieło sztuki, będąc dziełem umysłu ludzkiego, musi być uznaniem za zależne od tego umysłu, może więc przedstawiać nie rzeczywistość

bezwzględna, ale rzeczywistość przez człowieka odczuta i przemyślona, a więc musi przedstawiać świat takim, jakim się człowiekowi wydaje, a nie zaś takim, jakim jest on sam w sobie.

Artyście wolno wprawdzie wywyższać stworzony przez się świat ponad rzeczywistość, wolno mniemać, że ten świat ideału lepiej odpowiada istocie rzeczy, niż tak zwana przeciętna rzeczywistość, ale ta wiara twórcza nie może uchodzić za dowód, że sztuka w samej rzeczy przenika istotę świata. Artysta jest tylko człowiekiem, a więc pozostaje na łasce swoich zmysłów i umysłu i nie może znać innego świata, jak tylko ten, o jakim pouczają go jego wrażenia zmysłowe i do jakiego dojść może drogą wniosków i rozumowań.

Kremer był zbyt dogmatykiem w filozofji, aby mógł postawić sobie zagadnienie, na jakiej drodze i w jaki sposób artysta poznaje bezwzględną istotę rzeczy, ich ideę. To też zaledwie spostrzega on trudność i rozwią-

zuje ją za pomocą reminiscencyi z filozofji Platonowskiej.

«Dziwna rzecz — mówi on, — iż po tylu pracach, po tyłowiecznych trudach, jeszcze się nie upowszechniła jasna i przezroczysta wiedza o wiekui-  
stej istocie piękności, gdy tymczasem Plato przed dwoma tysiącami lat uchwycił ją z najwyższego szczytu gienjuszuszu swojego.»

Skracam słowa jego, dając im zakrój zbliżony nieco do naszego pojmowania rzeczy.

«Gdy dusza — mówi Plato, — ujrzy piękność na ziemi, przejmuje się dreszczem tajemniczym, bo przypomina sobie własnego żywota dzieje przed lat tysiącem upłynione, gdy jeszcze mieszkała na gwiazdzistej nieba stolicy i nie spadła w inne padoły doczesnego życia. Gdy bowiem tutaj, w tych poniżach ziemskich, piękność przed duszą stanie, wnet dusza rozgoreje pamięcią zapomnianej szczęśliwości; rozwija się przed nią jasny obraz onej chwili wielkiej, gdyśmy wszyscy, jedni w orszaku Jowisza, króla

Olimpu, inni chórem idąc za innymi bogami, ochodzili uroczystość najwyższej Piękności, oddając wraz z niebianami, tej wspólnej wszystkim pani — pokłon i cześć.»

«Dusza tym widokiem jasnym rozpływała się w morzu wesela bez granic, bo ona była jeszcze bez skazy, pełna czystej rozkoszy, niedotknięta jeszcze biedami, które na ziemi na nią czekały, ani obleczona jeszcze ciałem, cisnącem ją jak skorupa ślimacza. Dlatego dusza tak do niej drga tęsknotą, gdy ją tu pełną blasku świecąca, w postaci ciężkiej materji obaczy. I piękności tej urok jasny — oczyma, owym jasnym zmysłem do duszy płynie.»

«Wzrokiem zaiste piękność oglądać człowiek zdoła, ale mądrości nie ujrzy oczyma; bo gdyby dusza obaczyła mądrość zmysłami swojemi, tak silną ku niej rozgorzałaby miłością, iżby już nie podołała tej tęsknocie swojej; dlatego wzrokiem człowiekowi samą tylko piękność oglądać jest dozwolono.»

«Kto już zatracił w sobie przypomnienie onej piękności wiekuistej, w niebie widzianej, lub kto zepsuty spróchniał w sobie, to i kochania prawdziwego tej piękności nie pojmie; w dzikości swej natury rozkołysze się ku niej zmysłową namiętnością i grubych zapragnie rozkoszy.»

«Kto zaś w piersiach dochował świętość pamięci onej niebianki, już na widok materji, uduchowionej pięknością, zadrży w sobie jakąś trwogą wewnętrzną, a lęk z onych czasów spłynie na niego uwielbieniem; upadnie przed nią, będzie się modlił do niej i patrzył na nią niby na Boga, lub na kochankę swoją; radby jej poświęcić wszystko i palić ofiary, jak się to bogom najwyższym czyni, gdyby znów nie bojaźń, żeby go ludzie za obłąkanego nie mieli. A gdy się w tę piękność dusza wpatrywać będzie, rozkosz tęskna jakimś ciepłem rozleje się po całej jej istocie, i ona poczuje jakąś boleść w sobie; bo wśród ciepła i tych bólów, wykluwają jej się dawne niebiańskie pióra, dawne skrzy-

dła; a dusza, jak niegdyś w niebie, rozwinie te swoje pióra, te loty i skrzydła, i znów się wzniesie do górnego Olimpu, ojczyzny swej.» (Listy z Krakowa t. I, str. 83.)

Jest to niewątpliwie piękny myt, ale myt tylko, i za uzasadnienie filozoficzne teorji, według której sztuka odsłania istotę rzeczy, uchodzić nie może.

Pomimo to możemy się posługiwać tym mytem dla wyjaśnienia poglądów Kremera na istotę twórczości artystycznej, fantazji i gienjuszu.

Wyobraźnia jest zdolnością wywoływania obrazów przedmiotów nieobecnych; w dalszym swoim rozwoju daje ona początek fantazji, która obrazy te przekształca; fantazja wprawdzie zapożycza także wszystkie pierwiastki ze świata rzeczywistości, ale może zaprowadzić zmiany, czasem nawet daleko sięgające w ugrupowaniu tych pierwiastków i zachodzących pomiędzy nimi stosunkach. Dość przypomnieć takie wytwory fantazji, jak

centaury, satyry, fauny, syreny i t. p. aby zrozumieć jej istotę.

Pewien stopień fantazji właściwy jest wszystkim ludziom i tworzy to, co Kremer nazywa fantazją powszechną.

Po nad fantazję powszechną wznosi się fantazja artystyczna, która nie zadawalnia się nieokreślonym i przypadkowym przekształceniem rzeczywistości, ale która dąży do wyrażenia za pomocą formy od tej rzeczywistości zapożyczonych—idei, które żyją w duszy artysty.

«Bóg stwarza nie dla siebie, ale z miłości do jestestw stworzonych; człowiek tworzy, bo nie może nie tworzyć, twórczość jest mu dana; on tworząc, wykonywa zakon, który był przed nim; on tworzy nie dla ubocznego celu jakiegoś, ale dla tego, że jest człowiekiem, by nieskończoność własną ujrzał w dziele swoim. Fantazja przede to nie jest przypominaniem żywym przedmiotów rzeczywistych i marzeń ich naśladowaniem; ona nie jest wyrobnicą płochą błyskotek; ona z nieskończoności człowieka ma swoje po-

chodzenie i dlatego właśnie świeci iskrą Bożą pierwiastek, żarem płonie w potędze, w uroku cudownym fantazji.»

«Fantazja, jakby stulona w pączku, śpi i marzy w sercu; gdy zaś na nią przyjdzie godzina, już rozsadzi pączek korny, urośnie, wzniesie się majestatem wszechwładnym. Ona rozpina loty swoje od bieguna do bieguna, mierzy niebiańskie przestrzenie, nie mające granic, mija gwiazdy, wywołuje z kostnicy historii zapadłe dawno ludy, podsłuchuje oddechy przyszłe stuleciów, kroczących przez dzieje świata, i słyszy radości robaczka kłującego się na listku. Fantazja, ta pani natury, jest mistrza służebnicą.» (Listy z Krakowa t. I, str. 192.)

«Siłą, która popycha fantazję artysty do tworzenia, która pracuje i żyje w jego duchu, są idee, w tym duchu uśpione, a ucieleśnienia żadne. W tych to ideach należy widzieć istotę, princeps movens gienjuszu.»

«Ideał mistrza—powiada Kremer,—nie przebywa w tem pstrzem, a zmien-

- nem kole zewnętrznego świata, on go z głębi swojej fantazji dobyć powinien. Czuł tę prawdę ów kochanek, a namaszczeniec najwyższej piękności, Rafael, co w liście do hr. Castiglione przy sposobności o Galatei swej tak się wyraża:

«Jo mi servo di certa idea, che mi viene al mente» (posługuję się pewną myślą, płynącą z mojego umysłu...)

«Zaprawdę, ta to idea jego niebiańska w tajnikach jego istoty świecąc, zjawiała mu się przed oczyma duszy w postaci Boga-Rodzicy, odzianej całym cudem niebiańskiego uroku, w postaci lekkiej, powietrznej, zrodzonej z woni rajszych kwiatów i westchnień aniołów, a tak stworzone są Madonny jego.»

«Uważ, iż po wszystkie wieki ideał wypływa z toni ducha mistrza, bo zrodzony jest z głębi jego fantazji; tak było i w świecie pogańskim, w sztuce greckiej, patrz na on złoty piękności wiek Hellady, gdy Peryklesa, jakby gwiazdy jasne, otaczał wieniec wielkich ludzi.» «Jedną z tych gwiazd był

Phidias, którego duch na olbrzymią miarę stworzony, ogarniał sobą cały piękności świat.»

«Cycero, ów Rzymianin, co pochylony nieszczęściem kraju swojego, w szarej godzinie życia i ojczyzny, lubił marzyć o Grecji i tęsknie obzierać się na lata tam spędzone w młodości swej, temi słowami wyraża się o ideale i Phidiażu.»

«Już ja nie jestem tego zdania, iż w żadnym rodzaju niema nic pięknego, nad coby nie można pomyśleć wyższej jeszcze piękności, której tamta jest tylko niby odbiciem i wizerunkiem. Ale tej wyższej piękności ani oczyma, ani słuchem, ani żadnym zmysłem dostrzedz niepodobna, zdołamy ją tylko pojąć myślą i duszą.»

«Tak, lubo zaiste nic doskonalszego widzieć nie można, jak posagi Phidiasa i obrazy wyżej przezemnie wspomniane, ale przecież w duszy jeszcze piękniejsze wyobrazić sobie można. Ani też Phidias, gdy tworzył Jowisza lub Minerwę nie zapatrywał się na nikogo, biorąc go sobie za wzór,

lecz w duszy jego tkwiła najwyższej piękności modła jakowaś, w którą się wpatrując, w której tonąc, mistrz ku niej kierował rękę i sztukę swoją.»

«Wyznaj, iż ustęp ten jest arcyważny: dlatego ci go w całości przytoczyłem. Widzimy wyraźnie, iż owa «certa idea che mi viene al mente» Rafaela i ta Cyceronowa czyli Phidiasowa «mente insidens species pulchridinis quaedam» (jakowaś modła piękności, tkwiąca w duchu) są zupełnie jedno i to samo, są ideałem. Przypominam ci tutaj owe wzniosłe stanowisko Platona, pojmującego ideał jako przypomnienie duszy z olimpijskiego żywota. A Phidias, Rafael i Plato są zaiste powagą w państwie sztuki. Widzisz tedy, iż ideał nie jest zbiorem piękności porozrzucanej po wielkiej liczbie postaci rzeczywistych, ale że w całości z ducha wyrasta...» (Listy z Krakowa str. 148.)

Przypomnijmy sobie teraz pewien szczegół tego opowiadanego przez Kremera Platonowskiego mytu: oto dusza potrzebuje koniecznie ludzkiego

widoku świata zewnętrznego, aby przypomnieć sobie doskonałe piękno idei, prawzorów rzeczywistości. Szczegół ten rozwija Kremer obszerniej, i stanowi on jedną z najmniej zaprzeczalnych zasad jego estetyki.

«Wszystko, co się w naturze, wszystko co się w duchu święci, co tylko porusza serce człowieka, rozkłada się nieprzeliczoną ciżbą przedmiotów przed obliczem artysty; a każdy z tych przedmiotów może potrafić fantazję do czynu, rozplomienić w niej potęgę stwarzania. Duch mistrza patrzy się na świat, jako na własną wewnętrzną treść, rozłożoną w przestrzeni, a rodzącą się w czasie. Świat ten jest jakby uwidomioną symboliką własnego wnętrza artysty.

Jeżeli przeto z tych tłumów zjawisk, jeden przedmiot spotężnieje i uderzy fantazję mistrza, już zatrzęsie nią do dna; odgłos uderzenia rozlegnie się po przybytkach duchowych, jakby grzmotne wołanie archanioła, i z głębokiego snu przebudzi uśpioną w nim treść, właśnie temu przedmiotowi od-

powiednią. Lecz ziemski ten przedmiot, zarazem uchwycony przez wiekuiste potęgę ducha, zanurzony w jego tajemnicach świętych, umiera śmiercią, a ogarniony żarem duchowych mocy, wypala z siebie co doczesne; tak przetopiony, przeistoczony fantazją, staje się promiennem ciałem owej treści razem z nim poczętej. Jest to przemienienie rzeczy skończonej na dzieło duchowe piękności, co teraz na podziw ludziom w świat występuje.»

...«Chciej tylko pamiętać, że istotnie pierwsze potrącenie idzie od zewnętrznego przedmiotu; pamiętaj, co stara wschodnia wieść niesie o onej muszli biednej, niby śpiącej w ciemnych wód toplielach. Ona, daleko od światłości barw niebiańskich, przykuta do skalnego oceanu dna, lecz gdy ją szaleńcem rozhukają mórz przepaści i z zewnątrz ziarnko piasku wpadnie do malutkiego jej przybytku, i podrażni ją z lekka, już ze snu rozbudzi się muszla śpiąca i sili się biedna, i mocije z niem, aż je odzieje osnową kosztowną swojego żywota.

Tak, co było tylko ziarnkiem piasku, występuje na świat z tajni wnętrza, przemienione w perłę drogą — co w ciemnicy zrodzone, świeci teraz we wszech niebios barwy.»

«Podobnie niechaj mistrz wieszcz, osnowę bezkształtną, surową, którą mu narzuci świat, odzieje ducha promieniem, przemieni na perłę kosztowną, która zaświecić ma w koronie piękności niepokalanej.»

«Jeżeli zaś odwrotnie dzać się będzie, jeżeli do treści już w nas rozwiniętej, zechcemy dobierać formy, jeżeli będziemy chodzili po świecie, by od rzeczywistości wyprosić, wykwestować jakieś ciało dla duszy, którą już mamy gotową na podporządku, — wtedy, jakieśmy rzekli, obie strony nigdy nie stopią się w jedną całość, nie stworzy się tutaj bynajmniej dzieło piękności, ale się skleci jakaś sztuczowana łatanina, robota samej zimnej refleksji, a choćby nawet dowcipu, jak to jawnie wykazują owe biedne poematy mękami wyciśnione ze samego mózgu, którym atoli nie przy-

świecał ani jeden promień natchnienia.»

«W takowych razach, treść owa, właśnie dla tego, że nie ma ciała, będzie wprost myślą, abstrakcją, czemś ogólnem, a wtłoczona przeto we formę, w obraz, uczyni z nich również abstrakcję, zabije ich życie, zetrze z nich wszelką indywidualność, zamieni je na ogólnik czyży i głuchy w sobie.»

«Dobitnym przykładem jest tu alegorja, w której wyraźnie widać, że treść a forma, że dusza a ciało —bynajmniej się nie trzymają siebie. To ciało, będąc ogólnie, bez indywidualności, mogłoby wielce wygodnie obejść się bez tej treści, którą mu narzucono i stać się gospodą dla jakiejś innej osnowy, nie mającej gdzie się podziać.» (Listy z Krakowa t. I, str. 209—210.)

Ostatnie te uwagi Kremera są najzupełniej słuszne: stwierdzają one bezwzględną zależność twórczości artystycznej od spostrzeganego przez artystę duchowego i cielesnego świata, który musi posłużyć zawsze za punkt

wyjścia do wszystkich przekształceń, wynikiem których ma być dzieło sztuki.

Dzieło sztuki powstaje według Kramera w ten sposób: jakiś przedmiot, jakiś odłam rzeczywistości uderza artystę—i zwraca na siebie jego wyłączną uwagę. Dzieje się to dlatego, że przedmiot ten przypomina mu ukrytą w głębiach twórczej duszy ideę; idea ta obejmuje obraz przedmiotu, przetwarza go, aż stopi się z nim i zleje w jedną żyjącą, uduchowioną, harmonijnie piękną całość. Idee te więc jakaś dusza twórcy wyniosła ze swego przedziemskiego bytu, idee te stanowią o tem, jakie przedmioty pociągną ku sobie artystę, stanowią więc o indywidualności jego gienjuszu.

Ta mitologiczna lub metafizyczna teoria, przetłómaczona na język powszednich faktów, znaczy tyle tylko, że w duszy artysty samego należy szukać czynników stanowiących o charakterze jego twórczości. To co Taine w swym realistycznym języku nazywa «zdolnością zasadniczą» (*faculté maitresse*), to w metafizycznej, wy-

niosłej terminologii Kremera nosi nazwę idei, pięknie brzmiącej, ale o wiele mniej wyraźnej. Artysta zwraca się ku pewnym przedmiotom, dlatego, że rodzaj jego pamięci i wyobraźni każe mu widzieć świat pod postacią barw, lub konturów, dlatego, że w duszy jego wyraźniej się zarysowują rzewne uczucia lub naprężenia woli.

Gdy spotykamy się z metafizyczną teorią, można przejść obok niej wzruszając ramionami, jak wobec czegoś nazbyt niezgodnego z doświadczalnym i realistycznym kierunkiem naszej myśli współczesnej; pożyteczniejszem jest jednak przyjrzeć się jej z bliska, gdyż często uda się nam w niej dostrzec spostrzeżenia faktyczne i uzasadnione, przetłómaczone tylko na dziwaczny język metafizyki. Postępowanie takie jest szczególnie usprawiedliwione w wypadkach, w których ten metafizyczny przekład empirycznych spostrzeżeń odznacza się wybitną pięknnością.

A takim jest właśnie wypadek estetyki Józefa Kremera.

Przy ocenie jej dążyłem do wykazania, że jest ona interpretacją metafizyczną estetyki, opartej na faktycznych danych psychologii, i że wady jej płyną nie z jej metafizycznego wykładu, lecz stąd, że opiera się ona na psychologii twórczości i piękna, zbyt jednostronnej i niedostatecznej.

Pomimo to wszystko, poglądy Kremera na sztukę zasługują na sumienne przestudjowanie, szczególnie dzisiaj, gdy nasza estetyka bieżąca, jest prawdziwą szatą arlekina, z najróżniejszych strzępków pozszywaną. Poglądy te mogłyby nas także pouczyć, że niejedni tylko dekadenci i symboliści przyznają sztuce głębokie znaczenie duchowe, i że nietylko Przybyszewski, ale i klasyk Kremer dalekim jest od naszego przyzwyczajenia rozważania dzieł sztuki *sub specie* operetki, kazania albo tendencyjnej powieści.

Stosunek idei, stanowiącej osnowę dzieła sztuki do jego formy — posłużył Kremerowi za podstawę do różniwania 3 wielkich form sztuki: sym-

bolicznej (starożytnego wschodu) klasycznej i romantycznej. Rozróżnianie to znowu opartem jest nie na metafizycznych subtelnościach jedynie, lecz na różnicach faktycznych i rzeczywistych; zasługuje więc, abyśmy się z nimi bliżej zapoznali.

Pomiędzy formą i treścią dzieła sztuki dają się pomyśleć stosunki trzech rodzajów: forma może odpowiadać najzupełniej treści, treść może przerastać formę i nie znajdować w niej dostatecznego wyrazu i wreszcie forma może przerastać treść, t. j. kształty zmysłowe, za pomocą których jakaś idea została wyrażoną, może nadawać się do wyrażenia treści o wiele bogatszej.

Ten ostatni stosunek spotykamy w sztuce ludów starożytnego wschodu. Treść duchowa człowieka jest tak tutaj uboga, że nie wystarcza do przepiękienia na nowo i przeduchowienia, że tak powiem, form zewnętrznej natury. Stosunek twórczego artystycznego ducha do tych form, przedstawia się na wyższych stopniach rozwo-

ju w ten sposób: że natura musi być przekształcona w twórczym duchu artysty, aby myśl jego mogła całkowicie wyrazić. Kształty natury są formą zbyt ubogą dla artystycznej myśli; u starożytnych ludów wschodnich myśl artysty jest tak uboga, że nawet nieprzetworzone kształty natury zdolne by były wyrazić wyższe myśli; to też twórczość tu byłaby zupełnie zbyteczna.

«Fantazja symboliczna — powiada Kremer, — nie jest twórczą, ona nie tworzy postaci piękności idealnej, jako widziadeł; dlatego jestestwo zewnętrzne wzięte jest wprost z natury; dlatego życie nawet jestestwa jest symbolem, np. żywy wół Ápis, żywy krokodyl i t. d. Jeżeli zaś kształt jaki, o ile go natura przedstawia, nie wystarcza do wyjaśnienia myśli, wtedy po swojemu go fantazja symboliczna (w danym razie egipska) uzupełnia; tym trybem znajdziem tutaj głowy zwierzęce (kocie, płazie, krogulcze, krowie) na tułowiach ludzkich, a niekiedy nawet kształt jest złożony z wie-

lu różnych postaci zwierzęcych; — prawda, że z tego tworzą się potwory, przypominające straszne bożyszcza indyjskie...» (Listy z Krakowa t. I, str. 348.)

«Doskonała harmonja i odpowiedniość treści z formą, jest cechą sztuki klasycznej — a więc przedewszystkiem greckiej. Tutaj duch wprawdzie rozwinął się tak dalece, że dla wyrażenia idei, artyście nie zanadto już posługiwali się wszystkimi kształtami natury, idee te wszakże są jeszcze tego rodzaju, że za pomocą tych kształtów zupełnie i doskonale wyrażone mi być mogą.»

«Ale—powiada Kremer,—ta harmonja nie mogła długo ostać się na ziemi, bo w tym pięknym świecie klasycznym tętniało przecucie wewnętrznej sprzeczności. Bogowie są jestestwa duchowo-zwysłowe, są ciałem odziane, a mają być skończone! To sprzeczność! Dalej, duch człowieka, syna wiekuistości, ma być w harmonji ze światem umysłowym, przelot-

nym, i to jest sprzecznością.» (Listy z Krakowa t. I, str. 263.)

«Sprzeczność ta pomiędzy treścią tak niezmierną, że przez żadną formę objąć się nie da, i samą istotą dzieła sztuki, która się tej formy koniecznie domaga—stanowi o charakterze sztuki romantycznej, za najbardziej wyrazisty przejaw której, można uważać architekturę gotycką.»

«Epoką właściwą sztuki romantycznej i gotycyzmu były wieki średnie.»

«W owe czasy człowiek nie pytał, czem jest natura sama przez się, widząc w niej raczej świat wewnętrzny własnej swojej fantazji.»

«Powiedzieliśmy, że materja a natura jest dla tego okresu jedynie symbolem, wyrażającym duchową treść jego, i że stąd zrodziło się w nim uczucie, że ta jego treść wewnętrzna tak jest głęboka i tak niebotyczna, że nawet nie zdoła być ujętą w formy sztuki pięknej: bo i sztuka, choć podnosi do ideału te kształty i formy swoje, przecież biorąc dla nich osnowę z rzeczywistości, a natury, nie zdo-

ła w nich pomieścić bezdennej, bezśmiertnej treści ducha ludzkiego.»

«Stąd wynikł nam wniosek, jako fantazja twórcza tego okresu sili się i łamie z tą osnową, zadaje jej nawet gwałty, aby ją przemódz, aby ją zniewolić do wyrażenia owych głębin kipiących w sercu, w duszy, a że przecież ta fantazja mimo tego łamana się, stworzyć zdoła jedynie dzieło artystyczne, które będzie tylko przybliżeniem do owej treści, i tylko jej ubogiem i niedostatecznem wyrażeniem, bo zawsze a zawsze po tem dziele znać będzie, że forma nie obejmuje całkowitej myśli w nią włożonej.» (Dzieła J. Kremera t. XII, str. 354.)

Znaczenie tego ustępu i wielu podobnych wydaje się zupełnie jasnem: cechą fantazji i sztuki romantycznej jest niedokładne przystosowanie formy i treści; dzieło sztuki nie będzie tu nigdy całością harmonijną, skończoną, zamkniętą w sobie i sobie wystarczającą, ale zawsze każe się domyślać czegoś, co jest zbyt wznio-

słem, wielkiem i świętem, aby w jakiegokolwiek formie ucieleśnić się mogło.

Tak np. w «Podróży do Włoch»—mówi Kremer: »Po tem wszystkiem wkrótce odbyć zdołamy porównanie stylu gotyckiego z rzeźbą grecką.»

«Rzekliśmy powyżej, że oba te światy artystyczne tem się głównie od siebie różnią, iż one łączą treść duchową z formą zmysłową, pochodem wręcz odwrotnym.»

I zaiste, jeżeli artyzm gotycki, jak powiedziano powyżej, rozpoczyna od treści duchowej, już sobie danej i już gotowej, i dla nich szuka odpowiedniego w świecie zmysłowym wyrażenia,—artyzm grecki postępuje sobie wręcz odwrotnie, bo on, jako pogański, niema żadnych prawd sobie udzielonych, a już gotowych. Rozpoczyna więc tem samem od świata zmysłowego, a z niego postępuje do treści duchowej.

Że atoli tym punktem wyjścia, że osnową dla fantazji starożytnej jest

postać ludzka, i że to właśnie rzeźba, a nie malarstwo, jest dla niej rodzajem sztuki najwięcej odpowiednim i ze wszystkich najwięcej ukochanym, o tem już wspominaliśmy nieraz powyżej; tutaj zatem obaczymy raczej jakie skutki wynikły dla greckiego arcyzmu z tego jego pochodzenia.

Te skutki stanowią właśnie charakter fantazji artystycznej Greków, bo ona zaczynając od form od natury danych, już tem samem winna się była trzymać w granicach tych form; miarkowała się przeto w treści duchowej, którą przelewała w tę osnowę ze świata umysłowego wziętą.

Zatem, choć z coraz wyższym rozwojem sztuki greckiej, jej dzieła stawały się coraz idealniejsze i coraz wyższej nabierały treści duchowej, przecie ta idealność, ta treść, nie przechodziła nigdy miary, bo wzniosła się jedynie do tej wysokości, która jeszcze zdoła być objętą w dziele artystycznym.

Dlatego to właśnie w sztuce greckiej treść duchowa nigdy nie wystaje,

nie wykipia po nad formę zmysłową. Ta jedność treści i formy stanowi istotę sztuki greckiej i stanowi jej klasyeczność.

Stopień, w jakim się dzieło sztuki do tej jedności treści i formy zbliża, stanowi miarę jego wartości artystycznej i doskonałości. Taka miara jest jedyną wpływającą logicznie z ogólnych zasad Kremerowskiej estetyki. Sztuka romantyczna rozważana z tego punktu widzenia, musiałaby być postawiona niżej od klasycznej. Wady jej mogą płynąć ze źródła niezmiernie podniosłego pod względem religijnym i moralnym, pomimo to jednak wadami z estetycznego punktu widzenia być nie przestają.

Należało albo zmienić ogólne zasady swojej estetyki, albo przyznać, że sztuka romantyczna wyraża równie dobrze jak sztuka klasyczna, pewną treść duchową, sobie właściwą, i że wszelkie różnice pomiędzy temi sztukami zależą od różnic w wyrażonej przez nie treści; albo wreszcie wyznać,

że sztuka romantyczna jest czemś niedoskonałym i chorobliwym.

Kremer nie decyduje się na żadne z tych wyjść, ale raczej przyjmuje je wszystkie po trochu, co jest własnością umysłów nielogicznych, zwanych także wszechstronnymi. Tak w przypisku do str. 292 t. II «Listów z Krakowa» — mówi on, — że w dziełach sztuki romantycznej jedność treści i formy jest zachowaną, że treścią tą właśnie jest rozdwojenie wewnętrzne ducha. Zdaje się jednak nie spostrzegać nawet przytem, że jest zasadnicza różnica pomiędzy poglądem, który w sztuce romantycznej widzi rozbrat pomiędzy formą i treścią, a poglądem, który w sztuce tej dostrzega doskonały i zupełny wyraz rozłamu, panującego w duszy artysty.

Poglądy Kremera na tę sprawę zasługiwałyby na specjalne studjum; wyjaśniłoby ono wiele właściwości tego umysłu i wiele stron charakterystycznych Kremerowskiej estetyki. Zadanie to jednak o wiele przekracza rozmiary niniejszej pracy, mogę więc

tylko poprzestać na przytoczeniu wyników, do których by takie studjum mojem zdaniem doprowadziło.

Porównywając sztukę średniowieczną i sztukę grecką, jako dwie odrębne postacie piękna, Kremer gotów był oddać tej ostatniej pierwszeństwo i czynił to zawsze w tysiącu drobnych rysów, które uchodzą zawsze kontrolującej woli pisarza i są dlań zawsze najbardziej charakterystyczne. W istocie bowiem piękno sztuki romantycznej polega zawsze na tem, czego się ono każe domyślać,— na entuzjazmie. A nikt nie był mniej entuzjastą od Kremera. Wszystko co nadmierne, było mu obce zupełnie; był on chrześcijaninem wierzącym, ale nie wiedział, co jest zapał krzyża, znany Pascalowi i Św. Teresie; wiara nawet jego była rozsądną. Pomimo to sądził on że, jako chrześcijanin nie może oddać pierwszeństwa sztuce pogańskiej nad chrześcijańską. Stąd wahanie się, niekonsekwencje, dwuznaczne frazesy, *qui pro quo*, tak łatwe przy pięknym, ale nieściśłym sposobie pisa-

nia autora «Listów z Krakowa». Wprawdzie, Goethe powiedział: «jestem politeistą w poezji, panteistą w nauce, deistą w moralności i potrzebuję wszystkich tych form, dla wyrażenia moich uczuć.» Ale Kremer był nieskończenie dalekim od takiego stanowiska, z którego wszystkie poglądy są różnemi sposobami odczuwania stron istnienia; on umiał być zawsze tylko sobą, t. j. światłym i lubiącym sztukę obywatelem miasta Krakowa.

Pomimo wszystkich sprzeczności i niejasności, w podstawie rozróżniania sztuki klasycznej i romantycznej leży wiele prawdy.

Trzeba przyznać, że podobne rozróżnienie, jakie spotykamy u wielkiego estetyka, Hipolita Taine'a, jest o wiele wyraźniejsze i bardziej stanowcze, to też trzeba pamiętać, że umysły o tak krystalicznej przejrzystości, jak Taine'owski, stanowią rzadkie wyjątki. Kremer widział we mgłę metafizyki to, co Taine ukazał nam w jasnym słonecznym świetle psycho-

logji; bądźmy mu wdzięczni przynajmniej za to, że widział to samo.

Oprócz tego podziału na sztukę symboliczną, klasyczną i romantyczną, dzieli Kremer wszystkie rodzaje sztuki na dwie grupy: 1) sztuki wzrokowe zewnętrzne lub przestrzenne: budownictwo, rzeźba, malarstwo; 2) sztuki słuchowe, wewnętrzne, czasowe: muzyka i poezja.

Podział ten jest ani lepszym, ani gorszym od wielu innych.

---

#### IV.

Poszczególne poglądy estetyczne Kremera: natchnienie, kompozycja, technika artystyczna. — Estetyka stosowana czyli krytyka artystyczna Kremera.

W poprzednim rozdziale skończyłem wykład ogólnych zasad estetycznych Józefa Kremera; zanim jednak przejdę do streszczenia jego poglądów z zakresu filozofji sztuki i jej historii, uważam za stosowne zatrzymać się jeszcze nad rozważaniem jego poglądów na pewne poszczególne zagadnienia estetyczne i sposobu, w jaki stosował on swe ogólne pojęcia estetyczne do oceny oddzielnych dzieł sztuki.

Przy wytworzeniu dzieła sztuki różni Kremer 3 momenty: natchnienie, kompozycję i technikę artystyczną. Natchnienie jest dla niego nawiedzeniem, stanem duchowym wielce po-

krewnym obłądowi. W natchnieniu to dusza artysty rodzi obrazy, które mają się stać dziełem sztuki. Samo natchnienie jednak nie wystarcza: jest ono jak chaos płodne, ale też jak chaos bezładne. Artysta jeśli chce stworzyć dzieło harmonijne i piękne, musi dokonać wyboru pomiędzy oddzielnymi obrazami i pomysłami, zrodzonymi w natchnieniu, musi się wyrzec części z nich, aby inne wystąpiły tem jaśniej i wyraźniej.

Uwagi Kremera pod tym względem odznaczają się wielką słusnością; tak np. *Otworzeniu charakterów w poezji*.

«Jeżeli już rzeźba zdoła dokazać tych cudów, ona, co chwyta jedną tylko chwilę duchowego żywota, jakież dopiero światy roztworzą się dla poezji, roztaczającej swoje figury, rozwijającej charaktery w następstwie ich żywota. Wszak charakter figury jest właśnie rozmaitością szczegółów ustrojonych w jedność. Chcesz li by charakter był bogatym? ustaw go wśród świata i ludzi tak, aby potęgi zewnętrzne, a między sobą tak różne,

wygrywały na duszy jego, jakby na organach, wszystkie tony weselne i bolesne, posepne i radosne; niechaj cała ta tajemnicza treść jego z głębin swoich wystąpi na jaw, będąc wywołana z kolei zewnętrznymi przygodami. Okaż charakter w jasnych i ciemnych chwilach żywota, w trudnych i niespodziewanych wypadkach; niechaj wylatują z głębin piersi jego dotychczas w nim milczące i uśpione mieszkańce one, świetliste anioły lub nocne demony.»

«Pamiętaj atoli, aby ta cała różnorodność treści miała przecież wspólne piętno indywidualne, aby po uczuciach, po mowie, po czynach, choć tak różnych, było znać, iż są objawem jednego i tego samego człowieka, aby każdy znający serce ludzkie, patrząc się na tę kompozycję twoją, mógł powiedzieć «tak jest, człowiek taki, w takim wypadku, właśnieby tak, a nie inaczej postąpił!» Jeżeli nie zdołasz utworzyć jedności takowej, a wymyślisz swawolną różnorodność, bez wspólnego tła, wtedy nie będzie kompozy-

eji, a figura przez ciebie utworzona będzie bez charakteru; jeżeli zaś odwrotnie, w figurze jakiejś twojego romansu, dramatu, zachowasz wprawdzie tożsamość charakteru, ale nie zrodzisz osnowy tego rodzaju, wtedy ta jego jedność nie będzie jednością rzetelną, ale cikliwą jednostajnością; braknie zatem i tutaj prawdziwej kompozycji; charakter takowy będzie jałowy, ubogi, nierozwinięty, abstrakcyjny.» (Listy z Krakowa t. I, str. 224).

Kiedy młody krytyk francuski Emil Hennequin starał się sformułować z powodu powieści Tołstoja warunki życia bohaterów powieściowych, doszedł on wtedy do tych samych zupełnie co i Kremer wniosków.

Ustępy o znaczeniu kompozycji należą do najmniej przestarzałych części estetyki Kremerowskiej.

Niedość jest jednak, aby artysta powziął w natchnieniu pomysł i pomysł ten w zorganizowaną kompozycję przerodził. Tu tkwi dopiero pierwsza wewnętrzna duchowa strona twórczości artystycznej; myśl artysty mu-

si się jeszcze ucieleśnić, a na to potrzeba aby artysta panował nad właściwym sobie materiałem, za pomocą którego myśli swe chce wyrażać; jest to kwestja t. zw. techniki artystycznej. Dzieło sztuki rozważanem więc być może ze strony swego pomysłu, układu (czyli kompozycji), nareszcie wykonania (czyli techniki); i krytyk, który chce zdać sobie i innym sprawę ze znaczenia jakiegoś dzieła, powinien mieć wzgląd na wszystkie te jego pierwiastki i czynniki.

W sześciu tomach Kremerowskiej «Podróży do Włoch,» mamy mnóstwo jego ocen obrazów, rzeźb, budynków; nasuwa się przeto zagadnienie o tem, jakim był Kremer krytycznie artystycznym?

Sztuka jest wielką czarodziejską potęgą, jest ona magicznem zaklęciem, otwierającym człowiekowi sezamy dusz innych, ze wszystkich ludzi tylko artysta może liczyć na mniej więcej zupełne i równoważne wypowiedzenie się. Jedną z najcięższych stron ludzkiego istnienia jest wieczna samotność duszy; lu-

dziesłyszą wzajemnie brzmienie swoich słów i widzą grę rysów twarzy, ale nie znają się. Słowa ludzkie są narzędziem porozumienia, mogą one oznaczać tylko grube i ostre zarysy stanów duszy, wspólnych wszystkim; to, co jest w tych stanach najcenniejszem, gdyż indywidualnem, za pomocą słów wyrazić się nie da. Od duszy naszej, która czuje, do ust, które te uczucia za pomocą słów wyrażają, droga jest daleka i prowadzi jakby przez tundry syberyjskie pustynne i chłodne; to też dusza nasza, gdy się wsłuchuje w brzmienie własnych słów, dygoce z zimna. Kto nie czuł nigdy rozpacznej przepaści, przedzielającej uczucia od wyrazu, który innym ma je uprzyścić, ten nie czuł się zapewne nigdy samotnym na ziemi, i ten nie zrozumie nigdy wielkiego znaczenia sztuki. Jeżeli jest bowiem jakiś środek, aby porwać dusze innych ludzi i przenieść je wewnątrz własnego naszego ja, tak aby wprost czuły naszym uczuciem i były nami przez czas pewien, to środkiem tym jest sztuka i każde

dzieło sztuki jest wezwaniem tego rodzaju. Tym zaś, do kogo zaklęty w tych dziełach głos mistrzów nie przemawia dość wyraźnie, mogą ułatwić zrozumienie jego inni, którzy go lepiej odczuli. I to jest pierwsze zadanie krytyka, aby je wykonać, niezbędną mu jest miłość — Kremer pojmuje to dobrze.

«Kto jeno z zimnym rozbierającym rozsądkiem przystępuje do dzieła sztuki, bez wyższego natchnienia, rozkrawając najwyższe dzieło ducha, jak umarłego; kto na miejsce wrzącego serca przyniesie zimny jedynie rozsądek, już podobny jest do owego, co widząc piękność kobiecą w całym swym uroku i czarach, rozbierze sobie jej powaby anatomicznie i chemicznie. Będziesz się unosił nad urokiem jej kształtów i harmonją jej ciała, nad «śnieżną bielą ramion i łabędzią szyją» lub zachwycony staniesz, patrząc w te oczy, tonące «niby w wilgotnym ogniu,» to on powie, iż kształtna kibić jej pochodzi od normalnego kształtu jej szkieletu i kości, które jak u każ-

dego człowieka składają się z 33,17 materji chrząstkowej 53,14 fosforanu wapna, zresztą jest w nich trochę glicynu, trochę soli kuchennej i t. d. A to piękne ciało, toć jest połączeniem włókna mięsnego, białka, pierwiastku ekstraktowego i t. d.; a owa białość i delikatność skóry pochodzi poprostu z tego, iż mięsny utkanie i mają trochę więcej białka w sobie, zresztą na 100 części jest tam przeszło 50 części wody, drugie 50 znów zajmują inne pierwiastki, które ci najsumiennie wyliczy; a krew, co jakby tchem ducha, rumieńcem na twarzy wykwita, o tajnikach serca przemawiając, jest taka sama zupełnie, jak nasza męska, z tą tylko różnicą, że u kobiet na 100 części jest dwie części więcej wody, a 2 części mniej kuleczek krwistych; a owe bogate kędziory, któremi «Sylfidy igrają,» ba! toć to już niedokwas żelaza, siarczan wapna, krzemionka; a czyli te włosy są płowe, czarne, ciemne, toć to zależy od większej lub mniejszej ilości niedokwasu żelaza. Tak ci w tygielku

rozbierze wszystkie uroki, wszystkie powaby, co cię czarują rozsmaży je i rozłoży na drobne pierwiastki. Złożyć ich tylko nie umie, co za szkoda! Kto z myślą zimną, rozbierając niby chemicznie, przystąpi do pojmowania piękności w dziełach sztuki, nigdy jej nie obaczy, z przed oczu świętokradzkich mu uleci w inne krainy, kędy ją godniej cześć i kochać umieją.» (Listy z Krakowa t. I, str. 62).

Istotnie, miłość jest jedynym kluczem do zaczarowanych przybytków sztuki; każdy utwór sztuki jest przede wszystkim przejawem duszy, duszy, która chce być zrozumianą. Zrozumieć zaś jakąś duszę, jest to ją ukochać, zapomnieć o sobie i stać się nią. Niema innej drogi w życiu, niema innej w krytyce dzieł sztuki.

Niema jednak nic łatwiejszego jak omylić się i pozór miłości wziąć za rzecz samą. Prawdziwa miłość każe zapominać o sobie, a odczuwać wszystkie pragnienia, radości i tęsknoty duszy ukochanej; fałszywa miłość odczuwa tylko te uczucia innych ludzi, które są

do naszych podobne. Pierwsza czyni nas — tem wszystkim co kochamy i rozszerza w ten sposób naszą duszę; fałszywa chciała by we wszystkich siebie tylko kochać, i nie tylko nie rozszerza naszego własnego ja, ale chciałaby w jego ciasnych granicach zamknąć cały świat dusz. Wobec dzieła sztuki prawdziwa miłość budzi w naszej duszy uczucia, które to dzieło zrodziły; fałszywa — szuka, jakich uczuć i myśli naszych to dzieło może być wyrazem.

W swoich ocenach i charakterystykach utworów sztuki Józef Kremer bliższym jest tego drugiego, niż pierwszego sposobu postępowania.

Nie jest on dostatecznie bezinteresownym, nie dosyć zapomina o sobie wobec sztuki, i zamiast przenikać się jej treścią, wprowadza w nią swoją własną treść duchową; często na drodze nienaturalnej i naciąganej każe artystom wyrażać myśli i uczucia nie takie, jakich oni doznali, ale jakich doznaje on sam, człowiek XIX wieku i wychowaniec szkoły Heglow-

skiej. Charakterystyki jego są albo zbyt ogólnikowe, albo też nieprawdziwe; wreszcie te dzieła sztuki, które są wynikiem twórczości dusz nazbyt wybitnych, silnych i oryginalnych, pozostają mu niezrozumiałemi; nie ocenia on dostatecznie ani Michała Anioła ani mrocznego Ribeiry. Brak prawdziwego uczucia nazbyt często zastępuje retoryką, np. w ustępie: «Gdy Bartolomeo tworzy w głębokiem skupieniu ducha, gdy z tych jego piersi, zamkniętych dla świata, pojawiają się postaci, na których znać, że na ich zrodzenie patrzyły uroczyste i pełne grozy potęgi, innego świata zesłanki, przeciwnie Angelico jest mistrzem, któremu uśmiechają się wdzięcznice wiosenne życia; on sam chętnie zbiera kwiaty na niwach ziemskich urosłe, lubo niekiedy także widać kwiaty niebiańską rosą wykarmione.» (Podróż do Włoch t. II, str. 272).

Retoryka ta nieraz ogłusza samego autora, który wygłosiwszy cały szereg pięknie brzmiących wyrazów, sądzi, że dał charakterystykę dobitną

i wyraźną. Musimy wyznać, że więcej jest, «przyprawy niż potrawy» w następującej charakterystyce szkoły florenckiej: «Tak szkoła florencka przez wielkiego Cimabue, a większego jeszcze Giotto potrącona, wyuczyła się od natury, odgadła tajemnice jej form i poszła już za natchnieniem z góry sobie danem, a oblewając te postacie przez siebie stworzone, uroczystą powagą, godnością szlachetną, dała im jakby duszę głęboką, treść poetyczną, a wielkiej wagi znaczenie. W kompozycjach genialnych roztacza obrazem malowanym wzniosłe niebotyczne myśli i oddaje cześć chwale ojczystych tryumfów. Ona to z wysokości nad doliny ziemskie wzniesionych, patrzyła na dzieje doczesne i na niebios historję, ona wiązała oba te światy wspólną harmonją, bo przeczuwała ich mienie się do siebie i tajemnicze ich pokrewieństwo. Stąd, gdy stajemy przed obrazami tych mistrzów, wycytujemy z nich, jakby ze świętej powieści, jakby z legendy lub z epepei, dzieje ludzkie i nadziemskie. Te ma-

lowania prawią nam iście historję o tem, co się wielkiego stało wśród ludzi, lub wśród niebian jasnego żywota. A wzajemne stosunki tych postaci są tak głębokie, a na tak wielką stopę pojęte, tak poetyczne, a zarazem tak łatwe i jawne, że potracają treść widza, by sam utonął w sobie i słuchał w tonach własnych historii duchowej.» (Podróż do Włoch t. I, str. 290.)

Niech mi wolno będzie wypowiedzieć wrażenie, jakiego nieraz przy czytaniu Kremera doznawałem: oto jego zachwyty brzmią niekiedy, nie jak wyraz szczerzego uczucia, doznanego przez autora, ale raczej jak ćwiczenia retoryczne na temat uczuć, których doznać powinienby on we własnem swem mniemaniu. Nieszczerość jest karą krytyka, który wobec dzieła sztuki pamięta o sobie; powinno się pisać o takich tylko utworach, które porwały nas na tyle, żeśmy wobec nich o sobie zapomnieli.

Krytyk powinien być głosem sumienia artystów, powiadają, ale aby się

stać takim, powinien on stworzyć w sobie duszę samego artysty i w jej imieniu przemawiać.

Kremer często postępuje odwrotnie i każe dziełu sztuki wygłaszać poglądy zupełnie mu obce, a jemu samemu właściwe. Tak np. mówi o rzeźbie Jana z Bononji *Porwanie Sabinki* «Jest ona niby sceną gwałtu i przemocy. — Profesor Valery zaś powiada, że to dzieło przedstawia jedynie *une espèce de scène de cabaret*. Ja innego byłbym zdania: rozumiałbym, że ten Sabińczyk, powalony na ziemię, oznacza cywilizację przeżyta, strupieszala, obumierająca; gdy przeciwnie Rzymianin jest wysłannikiem ogromnej, kłującej się przyszłości, jest synem młodego czerstwego ludu, który po przez kilkanaście wieków będzie dźwigał na sobie losy świata, który szerokim panowaniem zaorze rolę dla nowożytnej historii. Ta Sabinka, ta niewiasta zdobyta, jest godłem jego tryumfów.»

Być może, że Kremer myślał o tem wszystkim wobec tej grupy, ale wątpliwem jest, aby to wszystko myślał

Jan z Bononji przy jej tworzeniu. Kremer nazbyt często oddaje się refleksjom na temat tytułu dzieła i rezultat tych rozmyślań uważa za idee samego dzieła sztuki.

Prof. Struwe zapisuje na dobro Kremera wpływ jego na twórczość Matejki, którego profesorem był Kremer; jabym uważał właśnie za najpewniejszy wyraz tego wpływu to, że Matejko nazbyt zapominał, że jest malarzem, a nazbyt wierzył, że jest profesorem filozofji historii.

Rozmyślania na temat tytułów, zamiast krytyki twórczej, t. j. odsłaniającej duszę artysty, lub krytyki artystycznej, wskazującej braki w wyrażeniu i w uzewnętrznieniu tej duszy, wypływające z niedostatecznego o władnięcia środkami sztuki, pouczającej, jak temi środkami posługiwać się należy—oto co nazbyt często spotykamy w «Podróży do Włoch.» To też piękna bojownicza książka Witkiewicza dosięgała nieraz autora «Listów z Krakowa», po przez profesora Struwego, ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego.

## V.

Filozofja sztuki Kremera.—Stosunek fantazji powszechnej i artystycznej. — Zależność artystów i ich dzieł od otoczenia. — Kremer jako historyk sztuki.

Termin «Filozofja sztuki» został ustalony w nauce przez Hipolita Taine'a; słusznem przeto jest zachować mu to znaczenie, w jakim używał go przeważnie wielki myśliciel francuski. W dwóch tomach swojej «Filozofji sztuki,» Taine starał się zbadać warunki kulturalne jej powstania i rozwoju; pod filozofją będziemy więc pojmowali naukę o tych warunkach.

Poglądy Kremera z tej dziedziny są bardzo ważne i stanowią bezwarunkowo najzdrowszą i najżywotniejszą część tego, co on napisał.

Fantazja artystyczna, której dziełem jest sztuka, jest tylko wyższym stopniem rozwoju i wykwittem fantazji powszechnej, pozostaje więc od tej ostatniej w zależności, i żywego organicznego związku z nią zrywać nie powinna. Fantazja artystyczna jest najwyższym stopniem przekształcenia i idealizowania świata rzeczywistego; w tej swojej przekształcającej i idealizującej czynności prowadzi ona tylko dalej czynność i dzieło fantazji powszechnej.

Fantazja wielkiego artysty jest prawie zawsze tylko wybitnym przejawem fantazji całego narodu, do którego artysta ten należy, i dobrze jest nie zapominać o tem i pielęgnować i odżywiać związek z tą macierzą wszelkiej twórczości artystycznej,—fantazję ludową.

«Każdy wieszcz powinien brać potrącenie od poezji swojego ludu, od uczuć, które w nim pracują, od fantazji, co w nim robi; z tego to źródła wieszcz prawdziwy powinien czerpać siły pożywne; ta fantazja jego ludu

niechaj mu będzie powietrzem, w którym oddychają kwiaty jego artystycznej potęgi, promieniem słonecznym, co barwi je farbą i zaprawia wonią. Tak czyni i czynił każdy wielki poeta każdego narodu. Kto tego nie pojmuje, ten jest wrzekomym poetą. Poemat jego będzie kwiatem w doniczce chowanym, albo nawet tylko kwiatkiem robionym, woskowym; poeta takowy jest owym pysznym upadłym aniołem, co się zbuntował przeciw prawdzie ogólnej. Czy możemy zaprzeczyć ogromnego talentu klasikom francuskim? A dla czego ich tragedje takie zimne i martwe, dlaczego one takie głuche! Oto ja myślę, że dlatego, że krom innych przyczyn, ciążył na nich głównie ten grzech śmiertelny, że nie stanęli w żadnym stosunku do fantazji gminnej swojego ludu. (Podróż do Włoch t. I, str. 78.)

Kremer nie sądzi, żeby sztuka mogła wyrastać i rozkwitać niezależnie od swego podłoża duchowego; fantazja ludowa jest według niego dla artysty tem, czem ziemia dla owego mitolo-

gicznego Anteusza, który w zetknięciu z nią odzyskiwał swoje siły. Ale nie jest to jedynym warunkiem, oddziaływającym na rozwój sztuki; wprawdzie idee wyrażone przez artystów mają być wspomnieniami, wyniesionymi przez nich z ich przedziemskiego żywota, jak głosi ów przytoczony przez Kremera myt Platoński, ale Kremer jest zbyt nowoczesnym, zbyt trzeźwym człowiekiem, aby dla idei tych nie umiał wyszukać innego rodowodu; widzi on dobrze, że rozwijają się one na tle ogólnego życia kulturalnego danej epoki, pod wpływem jej wierzeń religijnych i jej przekonań naukowych, filozoficznych jej urządzeń i aspiracji społecznych.

«Listy z Krakowa» Kremera zawierają w swoim drugim i trzecim tomie (według dawniejszego podziału) *Dzieje artystycznej fantazji*: szkicuje tu Kremer obrazy sztuki ludów wschodnich, greckiej, rzymskiej, średniowiecznej, na tle odpowiednich środowisk przyrodniczych i kulturalnych; wykazuje tu wpływ przyrody, kraju, urządzeń

politycznych i społecznych, wierzeń religijnych, stanu wiedzy i t. d.

Obrazy te zasługują na poznanie się z nimi, stanowią one bez wątpienia jeden z najpoważniejszych wkładów samodzielnej myśli polskiej do badań nad historją kultury ludzkiej, i wytrzymują porównanie z «Filozofją sztuki» Taine'a i «Rozwojem sztuki w związku z ideałami ludzkości» Mauricego Carrière'a. Można by co najwyżej pragnąć choć odrobiny ścisłości i faktyczności Taine'owskiej, ale taki to już był prąd myśli w szkole Hegla, że musiano nawet najpowszedniejszy fakt przeistoczyć w jakąś ideę.

Nie mogę tu wchodzić w streszczenie oddzielnych rozdziałów dzieła Kremiera, gdyż streszczenie to musiałoby z konieczności być bardzo bladym i ogólnikowym, wolę więc przytoczyć parę ustępów oryginalnych z «Podróży do Włoch», które lepiej niż wszelkie streszczenia wykażą, jak pojmował on zależność sztuki od ogólnych warunków kulturalnych i jak umiał je

wykazywać. Tak np. mówi Kremer o twórczości artystycznej Giotta.

«Giotto jest ogromną indywidualnością, mającą potężne cechy swojego osobistego gienjuszu, a przecież mogące być zrozumiane jedynie na tle swojego czasu, bo na tle epoki gotyckiej, której on właśnie dał początek na ziemi włoskiej. Moznaby atoli zdanie odwrócić, i wyrzec, że gdy Giotto był ogromną indywidualnością, a genjuszem wskroś oryginalnym, właśnie dlatego jest on doskonałym przedstawcą swojego czasu, a epoki. Bo rzekliśmy już na innem miejscu, że osobnicza indywidualność, że oryginalne usposobienie genjuszu z jednej strony, a ogólny charakter epoki lub narodu z drugiej strony, są to niby dwa odwrotne przeciwieństwa; lecz właśnie dlatego jednoczą się one w duchu wielkiego człowieka.»

«Przypominamy tedy cechę przeważną romantyczności, której tak wybitnym wyrazem jest sztuka epoki gotyckiej. Tą sztuką jest, jak wiemy idealność, a zatem zwrócenie ku wnętrzu.

trzu ducha, do myśli, a stąd odwrócenie natury od świata zewnętrznego; stąd w tej epoce, natura, świat rzeczywisty o tyle tylko waży, o ile to jest koniecznem do wyrażenia treści duchowej, myśli abstrakcyjnej. Ta treść duchowa, a myśl głęboka, często nadświatna, żyjąca w dziele sztuki, jest głównem zadaniem artyzmu. A gdy znów ta treść, będąca myślą, a jej zewnętrzne wyrażenie, nie przenikają się nawzajem wskroś, gdy to wyrażenie wzięte z natury, miewa prawie wartość znaku zewnętrznego, zatem takowe stanowisko często bardzo rodzi z siebie alegorję.»

«Otóż takim był Giotto, takim jest jego obraz z kaplicy Baroncelli, przedstawiający koronację Przenajświętszej Panny. Zaiste to małoważenie sobie przyrody, a rzeczywistości wyraża się w tym obrazie Giotta wielu cechami. Tak np. nie spostrzeżesz tutaj studjów troskliwych natury ani w karnacji, ani w draperji; nie zgadniesz np. materji, z których uszyto te szaty; co więcej, te twarze, choć wcale nie są

piękne, przecież wyraźnie ponich znać, że Giotto mniej dbał o urok ziemski, o promienną piękność. Jak na wielu jego malowaniach, tak i natymtu obrazie widzimy, zwłaszcza na obliczu Boga-Rodzicy, oczy długie a nie dość wysokie, nie dość rozwarte, nos prosty, podłużny, równy— a część twarzy, nosowi odpowiednia, także zbyt przeciągła, zwłaszcza w stosunku do całego oblicza, broda wązka, a wydatna. Ta ostatnia właściwość tem mocniej tutaj występuje, że twarz od brody podwiązana chustką. Jednak za to najgłębsza treść duchowa wykwita z głębi tego obrazu. A Giotto jest arcymistrzem w objawieniu takowej treści. Jego gienjalność, właśnie w tem tkwi, iż mając malować jakąś scenę, jakby prorockim duchem chwyta on pewien rys, pewien szczegół na pozór drobny, a będący właśnie wyrazem najgłębszej istoty, najgłębszej idei. Zrazu widz mniej wprawny nie spostrzega tych szczegółów, więc też nie odgaduje głębokiej treści; lecz gdy się duchem wczyta w to malowanie, znie-

nacka błysnie mu w duszy myśl Giotta i w duszy mu się rozwidni jakby jasnością nadziemską. Otóż tę właściwość trzeba mieć ciągle na oku, na sercu, chcąc zrozumieć wielkość Giotta, jego oryginalną gienjalność. Tę właściwość mistrza, którą jeszcze raz wspomniemy, widać też spełna na tej koronacji, choć ją łatwiej czuć, niż opisać można. (Podróż do Włoch t. III, str. 244.)

Charakterystyczniejszym jeszcze jako przykład wyjaśniania przez Kremerra dzieł i kierunków sztuki za pomocą środowisk kulturalnych, w których one wzrastały i rozwijały się, jest następujący ustęp o stylu gotyckim we Włoszech.

«Styl gotycki nie mógł się nigdy przyjąć w zupełności we Włoszech. Nie przytaczamy wszystkich powodów tego zjawiska, bo one już wynikają z samego powyższego wątku. Lud włoski miał we krwi swojej, a w pochodzeniu pierwiastek starożytnych mieszkańców rzymskiego państwa; więc nie było w nim tej niebotności idealnej w górę się zrywają-

cej; stąd zwłaszcza i społeczność cała, również jak i cały tryb zapatrywania się na świat i cały kierunek dusz był tu oparty na tradycji przeszłości klasycznej; a dodajmy jeszcze wzory starorzymskiego budowania, tak bogato świecące we Włoszech, więc łatwo zrozumiemy, że cały duch italskich ziem nie zdołał się rozwinąć w spotęgowaną romantyczność, właściwą krajom północnym, a będącą przeciw głównem tłem architektury gotyckiej.»

«Niema się tedy czemu dziwić, że gotycyzm prawdziwy przyjął się we Włoszech jedynie powierzchownie, zewnętrznie, a nawet wyjątkowo i przechodnio. Lecz za to, i właśnie z tych samych przyczyn, styl romański chętnie się przytulił do tej ziemi włoskiej i rósł na niej, i rozwijał się nawet wtedy jeszcze, gdy już na północy gotycyzm całą opanował architekturę. Lubić bo prawda, że ten styl romański we Włoszech ma właściwości swoje, najczęściej wskroś różniące się od romanizmu krajów północnych; przeciw nazwa, którą mu dano architekturę

«romańskiej» oznacza również jak wyraz języków romańskich pochodzenie i istotę jego. Z tą tylko różnicą, że i te narody północne przyswoiły sobie tę architekturę, w których język niema nic wspólnego z językami romańskimi. (Podróż do Włoch t. II, str. 35).

A w innym miejscu powiada, że goetyki, w które Sienna tak bogata, są istną romantycznością północy, przeniesioną do ojcowizny klasycznej sztuki; «więc patrzą jakby nasze harde, ciemne puszcze sosnowe, przetłómaczone przez czarodzieja na mirtowe gaje, poświęcone olimpijskim bogom.» (Podróż do Włoch, t. III, str. 307.)

Ustępy te nacechowane są głębokiem przekonaniem, że sztuka danego narodu nie jest czemś dowolnie narzucić lub zmienić się dającym, stanowi ona cząstkę żywego organizmu kultury narodowej i nie może być dowolnie na obcy jej grunt przenoszona; słowem, jest wielce naukowem i filozoficznem przekonaniem o prawidłowości i zależności, wiążącej sztukę ze

wszystkimi innymi stronami ducha narodowego.

Sztuka danej epoki zależy nie tylko od całokształtu kulturalnego życia tej epoki; pozostaje ona także w głębokiej zależności od sztuki epok poprzedzających.

«Chcesz w myśli objąć wielkość Cimabuego, porównaj go ze sztuką, która go wyprzedziła, t. j. z bizantyńskim malowaniem. On przejściem do naszej epoki, on przeto ogniwem przeszłości i przyszłym rozwojem. Stąd płyną te orzeczenia dziwne, te tajemnicze grozy, któremi ci wiąże ruch serca ten obraz. Patrzymy z radością, ale spokojnie na jasne pełne słońce, patrzymy z uniesieniem, ale cichem, na gwiazdy, któremi na nas mruga jasne, milczące niebo nocne, lecz gdy przez teleskop dojrzymy w głębi przepaścistej nieba—sztuczny obłoczek, niby dech rozwiewny, przezroczysty, wtedy nas przejmie mrowie i dreszcze podziwu, bo obłoczek ten, ta para rozwiewna jest roztulającym się kwiatem w Bożym ogrodzie,

jest przyszłą poczynającą się gwiazdą, co może kiedyś po lat milionach zaświeci, będzie światłem, a może stanie się także rozumnych jestestw mieszkaniem.»

«Kaźde poczęcie, kaźde pierwsze zwiastuny życia przenikają duszę tajemniczem mrowiem. I w duchu Cimabuego począł się rzewny artystyczny świat; stąd płynie na nas ten urok, a groza mroźąca, magiczna jego dzieł. Wpatrując się w tę Najświętszą Pannę, widzisz jeszcze ślady bizantyńskiej szkoły. Jakoż bizantyzmem jest symetryczność prawie architektoniczna, jawiąca się w całej kompozycji, a mianowicie w ułożeniu parami tych aniołków; dalej cała ta ich jakaś abstrakcyjność (np. nie wiedzieć nawet na czem one klęczą); następnie jeszcze bizantyński styl przypominają i koloryt ciemnawy i same rysy oblicza Najświętszej Panny, i rysunek jej oczu i nosa, a nadewszystko już draperja o fałdach nieco ostrych, sztywnych, gwałtownych.»

«Z drugiej atoli strony, świeży, no-

wy świat pojawia się tu licznymi wysłannikami swoimi; to oblicze Bożej Rodzicy nie jest już martwem, niewzruszonym; już lekki, a łagodny smutek patrzy jej z oczu, już uczucie owiało jej usta, koloryt choć jeszcze ciemnawy, już nie jest brunatny. Główka Pana Jezusa prześliczna, owa symetryczność kompozycji ułagodzona; jakóż choć np. aniołki należące do jednej pary, wogóle odpowiednie są co do ułożenia i trzymania rąk, przecież one między sobą znów różnią się choć drobną odmianą; a ich głowy — precudne, ich włosy swobodnie w kędziory spływają. A te popiersia medaljonów w koło odznaczają się prawdziwie nową i wiosenną koncepcją. Tak przeto z pośród niewoli a martwicy bizantyńskiej, budzi się życie twórczej swobody. Niema też wątpliwości, że mistrz Cimabue i w tem przeszedł mistrzów swoich nowo-greckich, że udoskonalił technikę malowania.» (Podróż do Włoch, t. III, str. 248).

Kiedy rozważam podobne ustępy, rozsiane w «Podróży do Włoch», kie-

dy przypominam sobie rozprawę Kremera o Grecji i jej sztuce, mniejsze rozprawki o sztuce bizantyńskiej i gotyckiej, żal mnie zbiera, że Kremer nie napisał dzieła, do stworzenia którego był bez wątpienia powołanym w stopniu tak wysokim, że być może długo jeszcze będziemy czekali na kogoś, co by pod tym względem zbliżył się do niego.

Dziełem tym byłaby «Historja sztuki». Kremer umiał, jak to starałem się wykazać, — uchwycić zależność sztuki danej epoki od innych stron jej życia kulturalnego, umiał wykazać związek przyczynowy, który łączył dwie epoki następujące po sobie; umiał wreszcie zachować zawsze miarę i spokój ducha, nigdy nie oddawał się tak dalece zachwytowi dla jakiegoś kierunku, aby miał zapomnieć o wszystkich innych.

«Historja sztuki» napisana niezrównaną polszczyzną Kremera — byłaby sama utworem sztuki, byłaby ozdobą i wiecznie trwałym pomnikiem literatury polskiej.

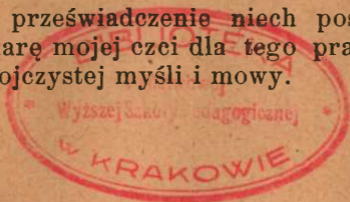
Z pomnika tego mamy okruchy rozsypane po 6 tomach «Podróży do Włoch» i innych pismach Kremera;— okruchy te pozwalają nam domyślać się, czem byłaby owa nieistniejąca całość. O stworzeniu z nich tej całości nie można i marzyć nawet, ale można by z nich utworzyć cośw rodzaju «Wypisów do historii sztuki» nadzwyczaj pożytecznych i przyjemnych w czytaniu. Imię Kremera zyskałoby na tem, gdyż z poglądami jego, a przynajmniej z najważniejszymi pośród nich, zapoznałyby się szerokie warstwy ogółu, odstraszone dotychczas przez wielką objętość dzieł Kremera, a publiczność sama zyskałaby piękną i poczytną książkę, która powinna się znaleźć w rękach całej młodzieży polskiej.

Któryś z wydawców naszych powinienby o tem pomyśleć.

Gdybyby ta «historja sztuki» była napisaną, cała działalność dotychczasowa Kremera ukazałaby się w świetle jedynie prac przygotowawczych do tego wielkiego dzieła. Dziś, gdy ma-

my tylko prace przygotowawcze przed sobą, nie możemy nie wynieść z nich przekonania, że Kremer był dotychczas najbardziej uzdolnionym Polakiem do wykonania tego olbrzymiego zadania.

To przeświadczenie niech posłuży za miarę mojej czci dla tego pracownika ojczystej myśli i mowy.



5038









UP - Kraków BG



1050201277