

AGNIESZKA DOMBROWSKA

MARTWA NATURA
ŚLEWIŃSKIEGO, BOZNAŃSKIEJ I WYCZÓŁKOWSKIEGO
W OPINII KRYTYKI

Kwiaty i owoce są probierzem indywidualności artysty, tylko wielki malarz umie z nich wydobyć treść jaką chce. W owocach Ślewińskiego stwierdzamy tę niezłomną wolę artystyczną¹.

Antoni Potocki (1908 r.)

Krytyka polskiej martwej natury ma swój początek w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku i wiąże się z zagadnieniem tematu w malarstwie. Spór o to, czy uważana za atematyczną martwa natura może "wzruszać" na równi z malarstwem historycznym, toczył się między przeciwnikami a zwolennikami akademickiej hierarchii tematów. Reprezentujący "nową tradycję" w krytyce artystycznej Cyprian Godebski, Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz bronili twierdzenia, że "zwyczajny śledź z natury malowany może więcej przedstawiać zajęcia niż najcześniejszy obraz historyczny"². Obraz (w jakimkolwiek jest on rodzaju) musi być przede wszystkim dobrze namalowany, natomiast "źle namalowany Święty Pański, jeśli jest bohodem, bohodem musi pozostać"³.

Dwa lata po ukazaniu się cytowanej na wstępie artykułu wypowiedzi Potockiego, stanowiącej nie spotykaną wcześniej w polskiej krytyce artystycznej pochwałę martwej natury, Tadeusz Jaroszyński umieszcza ten rodzaj malarski w ustanowionej przez siebie osobliwej hierarchii: "Wyobraźmy sobie Stańczyka [...] to wspaniałe dzieło Matejki. A z drugiej strony, nawet przy użyciu tych samych

¹ Władysław Ślewiński. "Tygodnik Ilustrowany" 1908 nr 22 s. 433.

² C. Godebski, cyt. za: J. Wiercińska. *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Zarys działalności*. Wrocław 1968 s. 62.

³ C. z. Jankowski. *Słowo o krytyce i malarstwie u nas*. "Tygodnik Ilustrowany" 1889 nr 339 s. 407.

farb malowaną martwą naturę, szyld sklepowy czy scenę pornograficzną"⁴. Dla Jaroszyńskiego jedynie malarstwo o tematyce historycznej ma zdolność wywoływania prawdziwych wzruszeń, tylko bowiem w takim malarstwie zakłete są: "miłość ojczyzny, ludzkości, natury" oraz "żale i tęsknoty artysty"⁵.

Z dała od dyskusji, która ograniczała problem do za i przeciw martwej naturze (jeszcze w latach trzydziestych prowadzono ten spór)⁶, powstawały krytyki wynikłe z "modlitewnego" skupienia nad przedmiotami codziennego użytku.

W okresie modernizmu źródłem przeżyć estetycznych najwyższej miary były między innymi martwe natury Władysława Ślewińskiego. One wraz z portretami i pejzażami przejęły na siebie zdolność wyrażania treści, których dotąd doszukiwano się jedynie w malarstwie historycznym. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku powierzchowny, "ilustracyjny" historyzm zaczyna ustępować miejsca historyzmowi rozumianemu jako "dziedzina uczuć"⁷.

W kraju zniewolonym magiczny język znaków (romantycznej proveniencji) stworzył "zastępczy świat". Był to świat ukryty w sferze marzeń, a więc nietykalny. W nim przechowywano tradycję⁸. Mikrokosmos martwych natur Ślewińskiego, na który składają się między innymi kwiaty, owoce, dzbanki i książki, wydaje się świadczyć o narodowej pamięci. Światło, którym "owiane" są przedmioty, ożywia ten świat i pozornie wnosi do niego nadzieję.

Oto co o roli światła w malarstwie martwych natur Ślewińskiego napisał Tytus Czyżewski: "Podobnie do Chardina, Ślewiński widział przedmiot jako rzecz samą w sobie, bez względu na jego dekoracyjne znaczenie i nie licząc się z powierzchnią obrazu. Uderza to szczególnie w jego martwych naturach, gdzie światło jako istotna wartość plastyczna jest związane silnie z malowanym przedmiotem i gra zasadniczą rolę. Ten odwrót od dekoracyjności płótna i nawrót ku obrazowi, gdzie przedmiot jest istotą najważniejszą owianą światłem i wydzielającą światło, jest charakterystyczny dla sztuki Ślewińskiego"⁹.

Światło nie tylko podkreśla obecność fizyczną przedmiotów (jak to miało miejsce w holenderskich martwych naturach XVII i XVIII wieku). U Ślewińskiego przedmioty nazwane "istotami" wydzielają światło, trwają w swym niezmiennym wewnętrznym bytowaniu niezależnie od zewnętrznych uwarunkowań. W myśl pozytywistycznej metafizyki, której artystycznym odpowiednikiem jest symbolizm XIX/XX wieku, to "wewnętrzne bytowanie" można by nazwać duchowym życiem

⁴ *Jak patrzeć na dzieła sztuki*. Warszawa 1910 s. 83.

⁵ Tamże.

⁶ *Uwagi*. "Sztuki Piękne" 9:1933 s. 340-343.

⁷ W. J u s z c z a k. *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977 s. 45.

⁸ Tamże s. 56.

⁹ *Władysław Ślewiński*. Warszawa 1928 s. 19.

przedmiotów¹⁰. Charakterystyczne jest dla nich "wewnętrzne doświadczenie czasu", a więc ujęcie czasu jako trwania¹¹. Według Jana Białostockiego istnieją dwa modusy czasu przedstawionego w obrazie: modus chwilowy jest formą ujęcia czasu stosowaną w narracji historycznej, modus trwania pojawia się w celu ukazania alegorycznego świata poza czasem, świata symboli¹². Im bardziej sztuka transponuje doświadczenia zmysłowe, tym bardziej zbliża się do tego, co niezmiennie i trwałe. W tym sensie przelotność jest wizualną formą świata doczesnego, trwanie zaś formą świata wiecznego, idealnego poza czasem¹³.

Martwe natury Ślewińskiego przekraczają więc ziemską rzeczywistość, by trwać gdzieś poza nią. Czy wstąpienie w "jasność" tych uduchowionych przedmiotów daje im ukojenie?

W młodopolskiej poezji synonimem tego, co niepoznawalne, jest otchłań. Bardzo rzadko spełnia ona funkcję "terapeutyczną"¹⁴, to znaczy taką, kiedy człowiek stapia się z bezkresem, by spokojnie dumać o nicości spraw doczesnych wobec wiecznego, niezmiennego bytu¹⁵.

Duch mój się w duchu wszechświata rozplynie,
A razem w siebie jego bezmiar wchłonie,
Jak jedną tworzą toń dwie złane tonie¹⁶.

Częściej ta niepoznawalna, milcząca przestrzeń budzi przerażenie, a nawiązanie z nią kontaktu wydaje się niemożliwe. Tajemniczą, obcą człowiekowi otchłań dostrzegł Zenon Przesmycki w pejzażach morskich Ślewińskiego (wypowiedź tę cytuję w innym miejscu). W poezji opisuje ją między innymi Adam Asnyk (*Sonet II*) oraz Kazimierz Tetmajer (*Zamyślenia XXIII*):

Widzę przed sobą otchłań wielką, czarną – –
Wszystkie promienie słońca nie rozgarną
Razem zebrane tej strasznej nawały
Głuchych ciemności... Patrzę w otchłań z trwogą

¹⁰ W. J u s z c z a k. *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego*. W: t e n ż e. *Fakty i wyobrażenia*. Warszawa 1979 s. 112.

¹¹ J. B i a ł o s t o c k i. *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych*. W: t e n ż e. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa 1987 s. 55-61.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a. *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*. W: t a ż. *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków–Wrocław 1985 s. 49.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ K. T e t m a j e r. *Psyche. Poezje III*. Warszawa 1898. Wszystkie fragmenty wierszy podaje za: P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, jw. s. 49.

I zdaje mi się, że niepewną nogą
 Już na krawędzi jej stoję... Drżę cały,
 Chciałbym się cofnąć, lękam się, że runę,
 Oślepiając mam w źrenicach lunę,
 Dziwny szum w głowie... Lecz możeż w istocie
 Ta noc za życia być gorszą niż życie?
 [...] ¹⁷.

"Blask lokalny", jaki emanuje z przedmiotów malowanych przez Ślewińskiego, nie wnosi nadziei do mikrokosmosu martwych natur. One wydają się pogrążone w otchłani, której "wszystkie promienie słońca nie rozgarną".

Z bezludnego pejzażu martwej natury ("martwa natura jest zawsze pejzażem albo portretem" ¹⁸) tchnie bezradność opuszczonych przedmiotów albo – jak ktoś woli – bezradność człowieka, którą sugerują przedmioty. Jest to pejzaż mający moc zmartwychwstania, ale do życia, które za Wiesławem Juszcakiem nazwałabym "bolesnym i agonalnym" ¹⁹.

Znajomość Ślewińskiego z Paulem Gauguinem (Ślewiński przez wiele lat mieszkał w Le Pouldu, niedaleko Pont-Aven) pozostawiła ślad w symbolice linii i koloru martwych natur i pejzaży morskich polskiego artysty. Według Tytusa Czyżewskiego równie duży wpływ na malarstwo Ślewińskiego miały obrazy Jean-Baptiste-Simeon Chardina ²⁰.

Powołując się na krytyki współczesne Ślewińskiemu (wyjątek stanowi monografia Czyżewskiego o Ślewińskim z 1928 r. oraz tekst Jerzego Wolffa z 1968 r.), spróbuję wskazać podobieństwa i różnice między "naturami" Chardina, Ślewińskiego i Gauguina.

W 1917 r. przyjaciel Ślewińskiego, Tadeusz Makowski, odwiedził go w Le Pouldu. Na ścianie wisiała martwa natura Ślewińskiego: czerwone jabłka na brązowym tle i kubek bretoński ²¹. Makowski powiedział:

– Dobra natura.
 Ślewiński na to:
 – Tak? dobra? pokażę panu coś lepszego, namalowałem kwiaty, które mi się udały.
 Makowski pomyślał, że nadarzyła się wyjątkowa okazja, bowiem Ślewiński z zasady jemu, kubiście, nie pokazywał swoich obrazów.
 – Bardzo dobre – skwitował kwiaty Makowski.
 – Widzi pan – odrzekł Ślewiński – można być naturalistą, a zrobić rzecz dobrą. Pokażę panu jabłko kubistyczne, zupełnie kwadratowe, schowałem je dla pana. Malując je myślałem o panu.

¹⁷ Tamże s. 53.

¹⁸ A. P o t o c k i. *Józef Pankiewicz*. "Sztuki Piękne" 1:1924/25 s. 65.

¹⁹ *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie* s. 69.

²⁰ Zob. jw. s. 13.

²¹ T. M a k o w s k i. *Pamiętnik*. Oprac. W. Jaworska. Warszawa 1982 s. 217.

Makowski tak wspomina zakończenie rozmowy: "W istocie było jedno jabłko ogromne i wśród innych okrągłych raczej bezkształtne. Próbował mi je koniecznie wsadzić do kieszeni"²².

W powyższym dialogu (zannotowanym przez Makowskiego w jego *Pamiętniku*) Ślewiński przedstawia się jako naturalista, który – jak należy sądzić – rozumie dążenia malarzy deformujących przyrodę, w tym wypadku na sposób "kubistyczny" w wydaniu Makowskiego.

Ślewiński, jak na naturalistę przystało, malował bezpośrednio z natury, jego owoce, kwiaty i naczynia utożsamiają się z naturą przez nadanie im w obrazie "właściwości fizycznych: materii, ciężaru i gęstości"²³.

Te "fizyczne" właściwości przedmiotów Ślewiński wydobywa w sposób podobny do Chardina.

"Widziałem dawno na jednej z wystaw w Polsce *Martwą naturę* Ślewińskiego, gdzie dominująco ciążyły światłem jabłka czerwono-brązowe o formie ciężkiej i gęstej. W kilka lat potem przechodząc salami Muzeum Louvre'u, stanąłem przed *Jabłkami* Chardina i w jednej chwili przyszedł mi na myśl owe jabłka z obrazu Ślewińskiego. Jabłka Ślewińskiego nie są naśladowaniem *Jabłek* chardinowskich, ale indywidualnym zrozumieniem głębokiej idei malarskiej Chardina, jednego z największych malarzy światła"²⁴.

Dla porównania przedstawiam opinię Jerzego Wolffa o przedmiotach martwych natur Chardina: "Dla Chardina jest ważne, co powierzchnia ukrywa, jego oko do wnętrza zawsze bowiem przenika, w posiadanie rzecz biorąc całkiem dosłownie – ciężar zatem i masę. Dzięki temu buduje świat naturze tak bliski"²⁵.

W recenzjach martwych natur Ślewińskiego wielokrotnie powtarza się termin "syntetyzm". Gdy porównamy martwe natury Chardina, Ślewińskiego i Gauguina, widać wyraźnie, że "syntetyzowanie" Ślewińskiego bliższe jest sztuce Chardina niż Gauguina. Ślewiński nie upraszczał form przedmiotów w sposób tak radykalny jak Gauguin. Podobnie do Chardina zachowywał czasem detale, których wystrzegął się Gauguin (myślę tutaj na przykład o uchwytach kubków, dzbanków, świecznika, o powtarzaniu ornamentów pokrywających naczynia). Te detale wprowadzają rytm do kompozycji²⁶, w wypadku przedmiotów ustawionych w jednej linii "pomagają" w sugerowaniu głębi obrazu (rolę sugerowania głębi pełni często w martwych

²² Tamże.

²³ C z y ż e w s k i, jw.

²⁴ Tamże.

²⁵ *Chardin i inni*. W: t e n ż e. *Wybrani artyści*. Warszawa 1982 s. 112.

²⁶ P. R o s e n b e r g. *Chardin. Biographical and critical study*. Albert Skira 1963 s. 50.

naturach ukośnie położony nóż). U Chardina w kompozycjach budowanych z miedzianych naczyń detale w pewnym stopniu osłabiają ich "potężne" masy²⁷.

Oto dwa fragmenty tekstów krytycznych dotyczących "rozważnej oględności i wielkiej dyskrecji"²⁸, którą u Ślewińskiego nazywano czasem "syntezą rzeczy":

ścięte kwiaty w wazonach iskrzą się resztkami życia, uproszczone przybierając kształty przed zgonem²⁹.

Janina, Kraków [1897]

W obrazach widać mocne opanowanie formy i pewność ręki, która śmiało odrzuca wszelki balast, wszelkie zbyteczne szczegóły, dążąc do syntezy rzeczy³⁰.

Stefan Popowski [1908]

Istotnym podobieństwem martwych natur Ślewińskiego i Chardina jest ich ton. "Mający jak gdyby coś z nocy"³¹.

Noc nadaje barwom intensywność, której nie można zobaczyć w ciągu dnia, kolory stają się jakby wilgotne, nabierają mocy nie będąc jaskrawymi:

Pomiędzy rokiem 1895 a 1900 widziałem często obrazy Ślewińskiego w zestawieniu z obrazami jego «mentorów», jak van Gogh, Gauguin, Cézanne. Nie gasiły ich ani fiolety Gauguina, ani zdradliwa prostota Cézanne'a. Stały zawsze mocno te widoki i martwe natury w nieodmiennych białych ramkach i nie dawały się zgasić. [...] W barwie szuka nie jaskrawości, lecz mocy; w linii dobija się nie malowniczości, lecz spokoju. Spokój i moc, dwa warunki nieodzowne monumentalności, stanowiącej harmonię Ślewińskiego³².

Antoni Potocki [1908]

W kolorystyce przeważa intensywność barwy, nie jaskrawość, w ciemnej gamie barwy te grają tak mocno, że zgaszą obok postawiony obraz malowany najjaskrawiej. Ze szczególną mocą wydobywa ten efekt Ślewiński z martwych natur. W pracowni jego pamiętam takie przedziwne owoce, o takiej mocy i intensywności barwy, jakby same urosły i dojrzały na przedziwnym jakimś malowanym drzewie³³.

Mimo iż jako "mentora" obrazów Ślewińskiego Potocki wymienia van Gogha, nie wyjaśnia, jak się ma do siebie intensywność koloru obrazów obu malarzy. Być może pośrednią odpowiedź na to pytanie dał van Gogh w liście do siostry

²⁷ Tamże.

²⁸ A. P o t o c k i. *Niezależni*. "Sztuka" (Paryż) 1:1904 s. 44-45.

²⁹ Cyt. za: J u s z c z a k. *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie* s. 67.

³⁰ S. P o p o w s k i. "Sfinks" 1908 t. 3 s. 125.

³¹ W o l f f. *Chardin* s. 114.

³² *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*. Oprac. W. Juszcak. Wrocław 1976 s. 303.

³³ P o t o c k i. *Niezależni* s. 300.

Wilhelminy z 1888 r.: "Często wydaje mi się, że noc od dnia jest w barwy bogatsza, w fiolety, w błękity i w najbardziej intensywne zielenie"³⁴.

Antoni Potocki nie podpowiada, że chodzi tutaj o kolory "zmrzchów", czynią to: Miriam Przesmycki i Max Wołoszyn. Miriam porównując martwe natury i pejzaże morskie Ślewińskiego, wskazuje na tę samą "napiętą ciszę" wywołaną symboliką koloru.

Na Pańskich morzach zalega głęboka cisza, której nie jest w stanie zmącić ani blask kolorów, ani rytmiczne uderzenia ostatnich fal biegnących ku przybrzeżnym piaskom. Tylko niewidzialny dreszcz tajemniczej otchłani, tylko różowy uśmiech wieczornego obłoku przebiega czasami po tych wielkich, nieruchomych przestrzeniach [...] W martwych naturach w przeciwieństwie do wścieklej brutalności Cézanne'a, któremu jednak nie ustępuje Pan pod względem siły koloru – wysiłek pański zdaje się zmierzać w kierunku oddania spokoju i napiętej ciszy przedmiotów, niż rozkosznej soczystości jabłek i matowych błysków porcelany³⁵.

[1898]

Martwe natury Ślewińskiego na tyle "zbliżają się" do poezji, że najwłaściwszą formą pisania o nich staje się poetycka proza. Miriam oraz (cytowany poniżej) Wołoszyn przemawiają jak poeci, którzy w "naturach" Ślewińskiego znaleźli świat odpowiedni dla "smętnych, zadumanych mar duszy"³⁶.

Coż mogą powiedzieć dwa jabłka, cebulkowa roślina, bretoński garnuszek, poźółkły tom francuskiej powieści, gipsowa maska, półka z książkami? A w martwych naturach każdy z tych przedmiotów mówi jak wieczorna pieśń, głosem tajemniczym i muzykalnym, przejmującym jak tęsknota za ojczyzną. Posiada on dar, dzięki któremu każda rzecz, której się tknie, dźwięczy smętną skargą. Tajemnica tego daru leży w tonach ciemnych i świetlistych, gęstych i głębokich, tonach zmrzchów, kiedy światło dzienne już nie przysłania właściwego światła rzeczy, a noc nie zdążyła jeszcze roztopić ich sylwetek. Jego ulubione tony to ciemny fiolet i ciemny błękit, domena mistycznych i tajemniczych stanów ducha³⁷.

[1904]

Wyraźny wpływ Gauguina na malarstwo Ślewińskiego widać w obwiedzeniu kształtów konturem – pisał o tym m.in. Tytus Czyżewski³⁸, rolę linii podkreślał – w cytowanym już tekście z 1908 r. – Antoni Potocki oraz Jan Kaspróicz w 1907 r.³⁹ Ciemna, intensywna tonacja obrazów Ślewińskiego również może przywodzić na myśl płótna Gauguina. Podczas gdy u tego ostatniego kolor ma za

³⁴ *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1977 s. 15.

³⁵ *Teksty o malarzach* s. 294-295.

³⁶ "[...] pustynia, góry, stepy, morze ... / I duszy mojej smętna, zadumana mara –" (cytat zapożyczony z wiersza K. Tetmajera *Muszla*. W: *P o d r a z a - K w i a t k o w s k a*, jw. s. 30).

³⁷ Cyt. za: W. J a w o r s k a. *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*. Warszawa 1969 s. 132.

³⁸ *Władysław Ślewiński* s. 8.

³⁹ *Teksty o malarzach* s. 301-302.

zadanie "dźwięczeń przeraźliwie w oku jak dzwon pogrzebowy"⁴⁰, u Ślewińskiego "dźwięczy smętną skargą", a przedmioty wyrwane z napiętej ciszy mówią jak "wieczorna pieśń, głosem tajemniczym i muzykalnym".

Również dla Kasprowicza smutek i jakaś męcząca pamięć są najważniejszym przesłaniem martwych natur Ślewińskiego:

Oczywiście nie mam na myśli treści zewnętrznej, anegdotycznej, którą Pan używając języka malarskiego [...] sprawiedliwie gardzisz, mówię o treści wewnętrznej, o tej prawdziwej szczerzej poezji (prawdziwa poezja z literaturą nie posiada niczego wspólnego), o tym intensywnym nastroju przedzą smutku, melancholii czy tęsknicy okrywającym Pańskie krajobrazy [...] A Pańskie kwiaty, te maki, te anemony, te słoneczniki! To nie doskonałe fotografie rzeczy, które żyły [...] to odrębne, wiecznie żyjące indywidualizmy, zadziwiające nie tylko techniką, ale melancholijną muzyką Pańskiej duszy, grającą linią i barwą⁴¹.

[1907]

Powtarzające się u Wołoszyna i Kasprowicza porównanie martwych natur do melancholijnej muzyki spotykamy również w tekście Popowskiego:

Ta uczuciowa, wrażliwa dusza polska, nasiąknięta czystą i mocną kulturą francuską, bije z dzieł Ślewińskiego. Maluje morze, rybaków, kwiaty, owoce, wypełnia je także tym dziwnym naszym sentymentem, który odnaleźć można w mazurku Chopina i w pieśni dożynkowej⁴².

[1908]

Krytycy martwej natury i pejzażu chętnie używają terminów muzycznych, których pojawienie się w końcu XIX wieku wiązać należy z próbą odwrócenia uwagi widza od tematu obrazu ku jego układom kolorystycznym⁴³. Martwa natura jako temat pozbawiony anegdoty jest rodzajem malarskim, w którym można pominąć tytuł (i tak niczego nie wyjaśniający) i zastąpić go na przykład wyrazem "symfonia"⁴⁴. Nie wszystkie jednak "martwe" można nazwać symfoniami. Georges Braque drwił z malarzy "symfoniistów", u których temat jak w symfonii "rozlewa się bez końca"⁴⁵. W odniesieniu do malarstwa Ślewińskiego trafniejszym synonimem martwej natury byłaby może nazwa jakiegoś mniejszego, kameralnego utworu.

"Muzyka koloru" grająca linią i barwą, syntetyczność formy oraz blask lokalny malowanych modeli służą u Ślewińskiego symbolicznemu przedstawieniu przedmiotów. Artysta nie informuje nas o własnych stanach psychicznych, nie wkłada

⁴⁰ *Artyści o sztuce* s. 33.

⁴¹ *Teksty o malarzach* s. 301-302.

⁴² Zob. jw.

⁴³ M. W a l l i s. *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983 s. 157-158, 236.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Artyści o sztuce* s. 187.

w przedmiot osobistych przeżyć, on jest jedynie "milczącym" pośrednikiem między nami a "rzeczą"⁴⁶. Naszym zadaniem jest obcowanie z psychicznym życiem przedmiotu, a nie (jak to ma miejsce w ekspresjonizmie) z psychicznym życiem malarza⁴⁷. W symbolizmie twórca "nie podnosi rzeczy ku sobie, staje na równej z nią płaszczyźnie i stara się ją pojąć i pojmując ją, może też głębiej poznać siebie"⁴⁸.

Kwiaty, owoce i inne przedmioty martwych natur Ślewińskiego zdają się "mówić" o ciemnej stronie ludzkiego istnienia, o powszechnym cierpieniu, które gdzieś poza czasem dzielą z człowiekiem.

*

Wolę malować żywych ludzi niż te wszystkie kombinowane książki i karafki⁴⁹.

Olga Boznańska

Olga Boznańska w przeciwieństwie do Władysława Ślewińskiego malowała martwe natury bez szczególnego upodobania, ale cytowane zdanie nie świadczy jeszcze, że pogardzała martwą naturą. Z jej sporadycznych wypowiedzi o swoim malarstwie wynika, że między 1892 a 1893 r. kopiowała martwą naturę pędzla jednego ze starych mistrzów⁵⁰ i że lubiła malować kwiaty: "Akwarele są ładne a ja je bardzo lubię, malowane kwiaty w wazoniku ciemnym"⁵¹.

Co decyduje o tym, że martwe natury Boznańskiej należą do wykształconego w malarstwie polskiego modernizmu typu martwych natur, dla którego według Juszczaaka charakterystyczna jest "bolesna, agonalna wizyjność"?

Marcin Samlicki na podstawie rozmowy przeprowadzonej z artystką w jej pracowni napisał: "W chwilach wolnych od modelu maluje wnętrza pracowni własnej czy sąsiadki Miss Harrisson, martwe natury i krajobraz z okna. Ulubionym tematem martwych natur są kwiaty. Najczęściej je maluje, kiedy poczynają więdnąć, gdy zatraca się ich intensywność barwna (nagietki, anemony, róże). Są

⁴⁶ J u s z c z a k. *O symbolizmie* s. 119-127.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Cyt. za: J u n i u s. *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*. "Tygodnik Ilustrowany" 1938 nr 42 s. 805-806.

⁵⁰ Z listu do siostry napisanego przez Boznańską w 1892 r. w Innsbrucku: "Ukończyłam dziś drugą kopię w Pinakotece – bardzo małą martwą naturę, pędzla jednego ze starych mistrzów" (cyt. za: H. B l u m. *Olga Boznańska*. Warszawa 1974 s. 58).

⁵¹ Tamże s. 75.

to jedyne silniejsze akcenty kolorowe wśród plejady obrazów. Szaro od nich odbijają martwe natury, ułożone z porcelany i figurek. Ale jaka tam wykwintna skala tonów! Jakiś poemat wygrany przez Chopina. Najdrobniejszy przedmiot dotknięty przez jej dłoń otrzymuje duszę pełną wrażliwości⁵².

Kwiaty i martwe natury Boznańskiej z ich gradacjami szarości i stłumioną gamą kolorów zdają się wyrażać "kategorie negatywne"⁵³, które przed rokiem 1900 pojawiają się w młodopolskiej poezji. W wierszach Leopolda Staffa pt. *Szara splekana ziemia* i *Deszcz jesienny* oraz Kazimierza Tetmajera *Nad polem pustyni* świat roślinny zamiera w efekcie "wegetacyjnej klęski"⁵⁴. Poeci piszą o zwiędłych kwiatach i nagich, chorych drzewach, jak np. Staff w wierszu pt. *Trwoga*, Tadeusz Miciński w *Serenadzie* czy Marcin Szukiewicz w *Tenebrae lachrimantes*, Boznańska maluje zwiędłe kwiaty.

Gdy zmierzch zapadnie, widuję w pomroce
Jakiś bezwonny, bezsłoneczny sad.
Drzewa w nim dziwnie smutne i sieroce
I dziwnie smutny każdy krzew i kwiat.

Jaka tam straszna pustka dróg i drózek,
I czczość powiędłych bez zerwania róż!⁵⁵

W poezji atmosferę pustki podkreśla brak żywszych kolorów oraz cisza, milczenie i bezruch (patrz wiersze: Miriama Przesmyckiego *We mgłach*, Staffa *Melancholia* i *Straszna noc*). Martwocie tej towarzyszy uczucie duszności i braku powietrza, jak np. w wierszu Józefa Jedlicza *Gród umarły*⁵⁶. Boznańska maluje kwiaty, gdy "zatraca się ich intensywność barwna", wrażenie duszności wywołuje "mgielna zasłona" spowijająca przedmioty, a "ciszę, milczenie i bezruch" martwe natury uosabiają jak żaden inny rodzaj malarski, stan spoczynku wynika bowiem z definicji martwej natury. Należy sądzić, że na postawę poetów wpływał między innymi sceptycyzm filozoficzny, pesymizm wywołany filozofią Schopenhauera, a przede wszystkim brak nadziei w kraju pozbawionym wolności. Ten stan sygnalizują "kategorie negatywne".

Louis Vauxcelles we wstępie do katalogu wystawy urządzonej w 1909 r. w galerii Devambez napisał: "Pani Boznańska jest intymistką we właściwym sensie tego

⁵² *Olga Boznańska*. "Sztuki Piękne" 2:1925/26 s. 115-116.

⁵³ *P o d r a z a - K w i a t k o w s k a*, jw. s. 35.

⁵⁴ Tamże s. 33.

⁵⁵ Tamże s. 34.

⁵⁶ "Naokół szare, nieme, bezbrzeżne pustkowie, / Mroczne jak otchłań, głuche od stuleci! – / Znikąd wiatr tu nie wionie, ni szmer nie doleci, / Nigdy z ruin odbite echo nie odpowie – / [...] Stęchłe, parne zaduchem i martwe na wieki –" (tamże s. 37).

słowa, jeśli oznaczać ma ono skrytą i powściąganą subtelność. Czuje się u niej zbolaną i wyniosłą duszę, która chce dotrzeć do innej, prawdziwej rzeczywistości, do samego wnętrza istot wyrażonych przez pędzel, ponad ulotną rzeczywistością pozorów"⁵⁷.

W 1901 r. artystka namalowała *Anemony*. Nazywa się je "kwiatami wiatru", bo otwierają się tylko wtedy, gdy wieje wiatr. Więdną szybko i "przemijają z wiatrem". W pogańskiej mitologii były symbolem smutku i śmierci⁵⁸. Sądzę, że zarówno *Anemony*, jak i namalowane w 1898 r. *Kwiaty* (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie) czy wystawione w Paryżu w galerii Thomasa w 1898 r. *Róże herbaciane* oraz *Kwiaty na tarasie* z 1903 r. nazwać można materialnymi symbolami oznaczającymi – jak mówi poeta – "niedbałą obojętność apatii bezsilnej"⁵⁹. Te więdące i chwytane w momencie przemijania kwiaty wydają się typowym przedstawieniem vanitas. Jednak dzięki użyciu odpowiednich środków malarskich Boznańska przenosi kwiaty i malowane przedmioty poza czas.

Oto co o "życiu" martwych natur Boznańskiej napisał w 1898 r. Antoni Radomir: "Artystka odtwarza przyrodę w jej poetycznym pesymizmie i smutku [...] zrozumieć i ocenić należy jej manierę mogą tylko ludzie bardzo wrażliwi na półtonową grę barw i delikatniejszą jeszcze grę wrażeń duchowych, odbijających się w twarzach namalowanych przez nią portretów. Daje ona nawet martwym przedmiotom – nie odrywając ich wcale od ziemi – pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich wierne obrazy rzeczy przedstawianych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicia przepuszczone przez kryształowy pryzmat własnej duszy artystki [...] Uduchowanie impresjonistyczne przenosi ona nawet na rzeczy nieożywione. Jej owoce i filiżanka zdają się widmami owoców i filiżanki, tak je przenika wrażliwość jej myśli i wzroku"⁶⁰.

Należy się krótkie wyjaśnienie użytego przez Radomira sformułowania "uduchowanie impresjonistyczne". Termin ten rozumiemy dzisiaj za Cezarym Jellentą jako "skoncentrowaną ekspresję"⁶¹.

Również w *Martwej naturze z budzikiem* Boznańska dokonuje próby "uduchowienia" martwych przedmiotów, nadania im pozorów nieśmiertelności. Jednym

⁵⁷ Cyt. za: B l u m, jw. s. 75.

⁵⁸ Mirelle levi D'Ancona, *Garden of the Renaissance, Botanical Symbolism in Italian Painting*. Firenze 1977 s. 44.

⁵⁹ P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, jw. s. 64.

⁶⁰ *Teksty o malarzach* s. 307.

⁶¹ J u s z c z a k. *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie* s. 68.

z widocznych tam przedmiotów jest lustro. Odbijają się w nim kwiaty w doniczce i budzik. W symbolice średniowiecznej przedmioty zmysłowe były "zwierciadłami", w których odbijały się przedmioty pozazmysłowe. Odbicie było więc czymś pośledniejszym w stosunku do odbijającego się przedmiotu. Niemniej coś z doskonałości przedmiotu jest udziałem jego odbitego wizerunku⁶². Rzeczy w "Martwej naturze z budzikiem" są, jak w innych martwych naturach Boznańskiej, wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicia". Budzik i kwiaty w doniczce sprawiają wrażenie swych własnych widm. Odbijają się w lustrze i dopiero to odbicie daje im pozór życia. Lustro zatrzymuje obraz "mglisto-powiewnych bytów". Przedmiot odbity w lustrze istnieje naprawdę. *Martwa natura z budzikiem* jest interesującą próbą ukazania niematerialności w materialności przedmiotów.

O malarskiej materii obrazów Boznańskiej pisał w roku 1904 Adolf Basler: "W prawdziwym dziele sztuki wiedza podporządkowana jest sztuce, która stanowi indywidualność artysty. Boznańska konsekwentnie swoją wizję malarską świata wypowiada w obrazach: portretach, martwych naturach, krajobrazach. Czynniki intelektualne mało ją obchodzą: maluje tak, by sprawić największą rozkosz zmysłową dla oka [...] To malarstwo «brudne» tchnie życiem, jest fantastyczne, jak stare lśniące naczynie miedziane. Płótna te są jak wytworna materia. Pańskie to, wykwiłtne, wyrafinowane"⁶³.

W "życiu" malarskiej materii krytyk zdaje się dostrzegać pewne przejawy ekspresjonizmu. Pisali o nich również Vauxcelles, Radomir i Samlicki. Vauxcelles widział w obrazach artystki zbolełą i wyniosłą "duszę", Radomir pisał o "wrażeniowej" miękkości myśli przenikającej przedmioty, według Samlickiego przedmiot u Boznańskiej otrzymuje "duszę". Podczas gdy słowo "duch" jest związane z symbolizmem (duch-dusza świata), określenie "dusza" odnosi się do duszy ludzkiej i – podobnie jak użyte przez Radomira "wrażenie" – przynależy do odmian ekspresjonizmu w sztuce⁶⁴.

O postawie kreatywnej artystki wobec rzeczywistości wyraźnie mówią Basler i Radomir. W ich opiniach Boznańska narzuca własną wizję malarską świata, pełną gorączkowej emocji, która bierze górę nad "czynnikami intelektualnymi". Przedmioty martwych natur mówią nam o psychice ich autorki, istnieją, by świadczyć o jej bolesnych przeżyciach i namiętnościach. W przeciwieństwie do Ślewińskiego, który poszukiwał prawdy o przedmiotach swych "natur" i obiektywizując rzeczywistość, w pewnym sensie podporządkował sobie przedmiotom,

⁶² M. W a l l i s. *Rola zwierciadła w widzeniu świata epoki średniowiecza*. W: t e n ż e. *Dzieje zwierciadła*. Warszawa 1973 s. 34-38.

⁶³ *Olga Boznańska*. "Sztuka" (Paryż) 1904 nr 8-9 s. 337.

⁶⁴ J u s z c z a k. *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie* s. 16.

"mglisto-powiewny" świat martwych natur Boznańskiej przeniknięty osobowością artystki nie jest jakimś światem w ogóle, ale zamyka się w ścianach jej pracowni. Podczas gdy na przedmiotach martwych natur Ślewińskiego ciąży swoiste *n i e w i e m*, dotyczące otaczającego nas świata i świata idealnego, "martwe" Boznańskiej zdają się wyrażać to, co niepoznawalne w głębi ludzkiej psychiki. Według W. Juszcza martwe natury Boznańskiej z ich "duchowym" czy też "historycznym" napięciem oraz martwe natury Ślewińskiego, w których światło przechowuje coś z "zamarłego, pozornie zepchniętego pod ziemię życia narodu", ponieważ jest – jak powiedział Przesmycki – "nieuchwytną istotą natury", umieścić można między modernistycznym pejzażem a portretem⁶⁵; na przykład między *Nokturnami* Józefa Pankiewicza z ich romantycznym uduchowieniem, pejzażami Jana Stanisławskiego a portretami Jana Matejki⁶⁶. We wszystkich wymienionych rodzajach malarskich czytelna jest pamięć o tym, co minęło. Światło w pejzażach Stanisławskiego spełnia funkcję podobną do tej z "natur" Ślewińskiego, modele Matejki żyją w "chmurze nieszczęścia"⁶⁷. W bezludnych pejzażach martwych natur Ślewińskiego i Boznańskiej przyroda solidaryzuje się z ludzkim bólem, rozpaczą, samotnością. Przewyciężywszy *vanitas*, trwają one w milczącym oczekiwaniu na życie. Teoriom odrodzeńczym w polskiej poezji odpowiadać będą m.in. niektóre martwe natury Leona Wyczółkowskiego.

*

W 1907 r. Wyczółkowski stworzył cykl pasteli przedstawiających "starożytności" z wawelskiego skarbcza. Przedmioty, które należały do postaci historycznych tworzących potęgę polskiego państwa, Wyczółkowski odtworzył z pasją godną "mistrza szczegółu" – Jana Matejki. Specyfika rekwizytów w pastelu *Kielich biskupa Maciejowskiego* sprawia, że symbolika linii i koloru ustępuje miejsca świadomości, że oto mamy do czynienia z konkretnymi "portretami" historycznymi. Na pastelu Wyczółkowskiego obok kielicha stoi skrzynka, która według tradycji pochodzi z wyprawy ślubnej królowej Jadwigi, oraz bursztynowy kielich Zygmunta III. Wraz z tymi przedmiotami cofamy się również w przeszłość martwej natury. W historii przedmiotów przedstawionych w obrazie kompozycja Wyczółkowskiego

⁶⁵ Tamże s. 68-69.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

jest jakimś ogniwem pośrednim między atrybutem "oderwanym" od postaci a obdarzonymi "namiętnością" szczegółami w malarstwie romantycznym⁶⁸.

Maria Twarowska w monografii Wyczółkowskiego twierdzi, że przedmioty malowane przez artystę w skarbcu wawelskim nie są martwymi naturami, a także "nie można ich traktować jako prac o charakterze dokumentu"⁶⁹. Tadeusz Jaroszyński o tych samych pastelach pisał: "Są to po prostu martwe natury, bezpośrednio, impresjonistyczne studia z najciekawszych zabytków historycznych [...] zarzuca się mu, że traktując te przedmioty jak zwykłą martwą naturę, nie wytworzył dla tych szacownych pamiątek odpowiedniego nastroju, nie ujął w jakąś kompozycję syntetyczną, w jakieś symboliczne uogólnienie o szerokim podłożu ideowym [...] Z punktu widzenia archeologicznego (zbyt to jest impresjonistyczne) nie ma znaczenia"⁷⁰.

Istotnie, studia ze skarbcza nie mają wartości dokumentalnej. Niezrozumiałe jednak wydaje się twierdzenie Twarowskiej, że żaden z tych obrazów nie jest martwą naturą. We współczesnym pojęciu martwą naturą nie jest pojedynczy przedmiot (np. w tej samej serii pasteli namalowany przez Wyczółkowskiego ornat Kmity), natomiast obraz pt. *Kielich biskupa Maciejowskiego* jest kompozycją zbudowaną z przedmiotów, więc "pełnoprawną" martwą naturą.

Jaroszyński przedstawił również opinię publiczności, która nie dostrzegła w tych szkicach dostatecznego wyzyskania dostojności tematu i symbolicznego uogólnienia. W tej samej wypowiedzi z 1907 r. dodaje, że gdyby Wyczółkowski ustawił najzwyklejsze przedmioty, "tak jak to się robi w akademiach [...] jakąś księgę w starej oprawie, trupią czaszkę, puchar lub dzbanek i z tego jeszcze zrobiłby rzecz godną podziwu, o wartości bowiem dzieła decyduje nie jego temat, ale sposób ujęcia".

Powyższy tekst oraz pochodzący z 1905 r. o martwych naturach Ślewińskiego pozwala sądzić, że Jaroszyński był jednym z pierwszych polskich krytyków, którzy martwą naturę uważali za temat równouprawniony z innymi. W książce pt. *Jak patrzeć na dzieła sztuki* (z 1910 r.) zaprzeczył jednak własnemu twierdzeniu: "nie temat jest ważny, ale sposób ujęcia". Głos publiczności z 1907 r. to raczej dojrzewająca u krytyka myśl, że martwa natura nie jest "dostatecznym wyzyskaniem dostojności tematu", kiedy mamy do czynienia z historią.

W osobliwej dla polskiego modernizmu martwej naturze, jaką jest *Kielich biskupa Maciejowskiego*, trudno podać w wątpliwość "dostojeństwo" tematu, wynika ono po prostu z wyjątkowego charakteru modeli. Intrygujące działanie światła

⁶⁸ J. S t a ż y ń s k i. *Stendhal i Delacroix*. W: t e n ż e. *Romantyzm i narodziny nowoczesności*. Warszawa 1972 s. 56.

⁶⁹ Leon Wyczółkowski. Warszawa 1962 s. 22-23.

⁷⁰ *Teksty o malarzach* s. 82.

podkreśla jej symboliczne znaczenie. Nie są to – jak napisał Jaroszyński – "impresjonistyczne studia", dla impresjonistów motyw był obojętny, a światło miało wartość czysto fizyczną. Mamy tu do czynienia z jednym z przejawów polskiego luminizmu, kierunku związanego z symbolizmem⁷¹. Luminizm, jak cały modernizm, wyrażał trwałość tego, co przechowuje pamięć⁷², a nie ulotność i niepowtarzalność impresjonistycznej rzeczywistości. Światło w martwej naturze ze skarbca ma, podobnie jak w martwych naturach Ślewińskiego, wartość duchową ("drżące życiem, a przeświecające uduchowionym pierwiastkiem istnienia martwe natury ze skarbca")⁷³. *Kielich* to specyficznie polska martwa natura. Jednak w przeciwieństwie do kompozycji Ślewińskiego i Boznańskiej jest przypomnieniem siły, nie słabości. Ustawienie obok siebie "relikwii narodowych" z różnych epok świetności Polski, wrócenie ich życiu przez ożywienie światłem wydaje się "snem o potędze", akcentem odrodzeńczym i podobnie jak w poezji polskiej po roku 1900⁷⁴ swoistego rodzaju "wojną życia z bezżyciem"⁷⁵.

Częściej niż o typowych martwych naturach krytycy pisali o przedstawieniach kwiatowych Wyczółkowskiego. Modele do tych obrazów były eleganckie i kosztowne. To już nie roślinny lumpenproletariat z obrazów Ślewińskiego, ale wspaniałe okazy róż, rododendronów, azalii oraz storczyków sprowadzanych z cieplarni Rotschilda w Wiedniu⁷⁶.

W 1910 r. Henryk Piątkowski pisał: "Obecnym kaprysem Wyczółkowskiego są kwiaty, licznie zgromadzone w Towarzystwie Zachęty. Kwiaty to dla Wyczółkowskiego bodziec twórczy. Opromienione blaskiem artystycznej interpretacji, przechodzą z dziedziny rzeczywistości w dziedzinę sztuki nie tracąc nic ze swego uroku. Nawet może zyskują na znaczeniu i stają się rodzajem symbolów uczuć i ducha natury w swym kolorystycznym wysubtelnieniu. Mogą one również być symbolami twórczej organizacji malarza, bo rzeczywiście, czymże jest fenomenalny talent Wyczółkowskiego na szarym tle współczesnej sztuki naszej, jeżeli nie barwnym kwiatem?"⁷⁷

Podobne, budzące dziś uśmiech zachwyty nad "kwiatami" Wyczółkowskiego wyrażali również inni krytycy. Na przykład Jan Kleczyński, w którego opinii rozbrzmiewa aproba dla jednoznacznie "ładnych", "wykończonych" bukietów: "Wyczółkowski w swoich obrazach kwiatowych dokazuje cudów. Cóż tam za

⁷¹ J u s z c z a k. *Wstęp*. W: *Malarstwo polskie* s. 55.

⁷² Tamże s. 56.

⁷³ H. P i ą t k o w s k i. "Kurier Warszawski" 1910. W: *Teksty o malarzach* s. 84-85.

⁷⁴ P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, jw. s. 67.

⁷⁵ C. J e l l e n t a, cyt. za: P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, jw. s. 75.

⁷⁶ L. W y c z ół k o w s k i. *Listy i wspomnienia*. Oprac. M. Twarowska. Wrocław 1960 s. 217.

⁷⁷ *Teksty o malarzach* s. 83.

bogactwo barw, co za życie! Co za tła przepysznie zharmonizowane, olśniewające doborem śmiałych, mieniących się kolorów – jak stopy klejnotów! To są rozkoszne malowidła, tworzone z diabelską łatwością techniczną, a pomyślane przez wyobraźnię podobną do tej, co wydała z siebie strofy *Beniowskiego* – niby «dawny lity pas Polaka». Nie temat ważny, ale co człowiek na dany temat powie. Wielu widziało stepy, kwiaty, morze, lecz tęcza barwność dojrzał w stepie Słowacki – bo w sobie ją nosił. W jaki sposób malarz tę barwność z siebie wydobywa – te akordy kolorystyczne polskie, których odrębność wyczuła już krytyka Zachodu, mówiąc, że można by je nazwać barbarzyńskimi, gdyby nie były doskonale zharmonizowane [...] przejawia się to między innymi w układaniu martwych natur i wazonów z kwiatami, realistycznie, dokładnie wykonanych"⁷⁸.

Autorem jednego z ciekawszych studiów o kwiatkach Wyczółkowskiego jest Mieczysław Sterling. Porównując natury z różnych lat, ukazuje ewolucję malarską artysty. Dokonywała się ona pod wpływem zainteresowań malarza jasną "paletą" impresjonistów i fascynacji sztuką Japonii. "Japońskość" martwych natur Wyczółkowskiego Sterling ogranicza do "ujmowania plam kolorowych w zamknięte linie i formy" oraz do egzotyki rekwizytów:

W 1903 roku maluje Wyczółkowski jedno z pierwszych studiów kwiatowych – «Żółte kaczeńce» (ze zbiorów F. Jasińskiego). Barwa jest w nim bezpośrednio podchwyconym kolorem rzeczywistości. Nowy stosunek do pierwiastka koloru w naturze występuje niezwykle jaskrawo w czasie podróży do Grenady w 1905 roku. Kiedy maluje tam lśniące białością glicynje czy żółte kwiaty w ceglanych doniczkach na tle zieleni [...], to całą świetność południowego powietrza odnajduje w sile lokalnych kolorów, widzianych poprzez przezroczyste powietrze. Po powrocie z Grenady maluje nadal kwiaty, wokół nich gromadzi lśniące barwą przedmioty i materię o barwach od kwiatów odmiennych. Nie stara się o wydobywanie różnic materii, ale o różnice w lśnieniu barw, o ich harmonie, kontrasty, oświetlenie. Maluje kwiaty w zielonym lśniącym garnku (1906 r.) lub fioletowe czy żółte tulipany w wielkim wazonie pokrytym zieloną polewą obok szarej makaty i okna zawieszzonego zieloną chustą. Przetyka kwiaty fioletową cynerarią i czerwonymi makami i jak w pejzażach z Grenady oddaje istotę kwiatu kolorem zaobserwowanym w najprostszyc barwach rzeczywistości. Szukanie rzeczywistych barw naprowadza go na sprawy odmian barw pod wpływem atmosfery – mgły, szarości i powietrza [...] Fenomen barwny rzeczy zaczyna dominować nad prawdą ich kolorowej rzeczywistości, kolory zaczynają się wyzwalać z kształtów, stają się wartością dekoracyjną. Zmiana ta zachodzi jednocześnie w portretach, kwiatkach i pejzażach.

O wpływie sztuki japońskiej Sterling napisał: "z zupełną świadomością przejął od nich [Japończyków] metodę ujmowania plam kolorowych w zamknięte linie i formy. Ten pierwiastek dekoracyjności japońskiej widnieje w ujęciu malowanych w tym czasie kwiatów – białych bżów na tle czarnej komódki czy storczyków białoróżowych na tle szyb, pokrytych japońskim ornamentem (obrazy powstały w latach 1911-1913). [...] Podobnie o wartość dekoracyjną chodzi, gdy na tle

⁷⁸ Z *Zachęty: Wyczółkowski, Stachiewicz, Weiss. "Sfinks" 1910 s. 16.*

kolorowych dywanów maluje barwne wazony i ustawia je na barwnych makatach lub do kieliszka nalewa wino koloru niebieskiego⁷⁹.

W uzupełnieniu uwag Sterlinga o inspiracjach sztuką Japonii dodajmy, że w niektórych olejnych i graficznych "martwych" Wyczółkowski kształtuje przestrzeń oraz nadaje subtelność kolorystyczną właściwą drzeworytowi japońskiemu⁸⁰. Charakterystyczny dla sztuki japońskiej wysoki punkt obserwacji, którego europejską interpretację można by nazwać "perspektywą pogrążoną"⁸¹, Wyczółkowski stosuje w grafikach tatrzańskich i w niektórych martwych naturach (np. w akwareli pt. *Martwa natura z pomarańczami* z 1912 r. z Muzeum Narodowego w Warszawie). Linie, które w grafice japońskiej zamykają formy, równie często wyzwalają się z nich. W litografii Wyczółkowskiego pt. *Prymule* linia nie spełnia funkcji opisowej, ale syntetyzuje, sugeruje kształty. Działa spontanicznie, jak kaligraficzny zapis grafik japońskich.

Wyczółkowski, przyglądając się widokom japońskim, powiedział: "Ciekawy jestem, czy kiedy uda mi się dojść do tej subtelności w tonacji barw, jaką osiągnęli Japończycy w dużo trudniejszej technice drzeworytu"⁸². Tę subtelność odnajdujemy w *Martwej naturze z wazą i chińskim parawanem* z 1905 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie), gdzie artysta z niezwykłą wrażliwością harmonizuje pastelowe tony zieleni, błękitu i oranżu. Również niektóre akwarele (np. malowane tuszem *Anemony* z Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy) z wygraną na nich "całą klawiaturą od basu do violinu" przywodzą na myśl pierwowzory japońskie⁸³.

Kwiaty malowane przez Wyczółkowskiego cieszyły się wielkim wzięciem i za każdy obraz płacono tysiące koron⁸⁴. By sprostać zamówieniom, malarz urządził ich półautomatyczną produkcję. Wynajęci pomocnicy podawali mu ponumerowane kredki pastelowe i kręcąc korbą wprawiali w ruch jeżdżące po szynach sztalugi. Podobno Wyczółkowski malował tak szybko, że całe to urządzenie ledwo mogło nadążyć za tempem jego pracy⁸⁵.

Jan Cybis w swoich *Notatkach malarskich* napisał o Wyczółkowskim: "Intelektualistą nie był, natomiast był emocjonalny. Wielkie chłopisko i silne"⁸⁶. Na

⁷⁹ Leon Wyczółkowski. "Sztuki Piękne" 8:1932 s. 184-187.

⁸⁰ Wielu cennych uwag o inspiracjach sztuką Japonii w malarstwie i grafice Wyczółkowskiego dostarcza wstęp do katalogu wystawy pt. "Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskiej modernistów" w opracowaniu Ł. Kossowskiego. Kielce-Kraków 1981.

⁸¹ Tamże.

⁸² *Listy i wspomnienia* s. 286.

⁸³ T w a r o w s k a, jw. s. 35.

⁸⁴ Tamże s. 26.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ *Dzienniki 1954-1966*. Warszawa 1980 s. 271.

poparcie tych słów przypominał pewne zdarzenie, które miało miejsce w ASP podczas korekty. Wyczółkowski ustawiwszy kiedyś martwą naturę czy też akt, wrzasnął na studenta: "Jak mi pan to ładnie namaluje, ucałuję pana, ale jak mi to pan sknoci, ja pana zabiję!"⁸⁷ Pewne intelektualne braki wynikały natomiast – jak się zdaje – z zasadniczej postawy odcinania się od zdobyczy sztuki zachodniej. Wyczółkowski nie przeszedł paryskiej szkoły malarstwa, nie przesiąkł kulturą artystyczną, którą chłonęli we Francji Ślewiński, Boznańska, Pankiewicz, Makowski, Gwozdecki. Bronił się przed wszelkimi "internacjonalnymi" kierunkami, twierdząc, że "Zachód dał w sztuce kulturę wykwinną jak orchidee – ale to nie jest szczerze, jeśli my naśladowujemy w sztuce polskiej zachód"⁸⁸. Jeśli nawet przyswajał nowości sztuki obcej, czynił to w sposób powierzchowny, z rozbijającą szczerem niezrozumieniem ich istoty.

Niedostatki obrazów olejnych i pasteli, w których kolor spełnia raczej rolę opisową (wyjątek stanowi zachwycająca martwa natura z chińską wazą na tle chińskiego parawanu z 1905 r.), nadrabiają "kwiaty" powstałe w technikach graficznych. Grafiki były dla Wyczółkowskiego najważniejszą dziedziną twórczości, mówił o nich z wrażliwością przywodzącą na myśl Tadeusza Makowskiego⁸⁹. Dla obu malarzy przedmioty, z którymi byli zamknięci w ścianach pracowni, wytwarzały atmosferę swoistego "skupienia i marzenia", pracownia – może w sposób nieuświadomiony – stawała się jedną wielką martwą naturą, która dzieliła nastroje malarzy, była świadkiem ich artystycznych poszukiwań.

W grafikach "Wyczółka" modelami były przeważnie polne kwiaty. Wraz ze zmianą modeli zmienił się sposób ich ujmowania. Męczący realizm "dokładnie odrobionych" róż, rododendronów i azalii ustępuje miejsca niedopowiedzeniu. O "graficznych" kwiatach sam autor pisał: "Kwiaty, więcej wspomnienia, sen kwiatowy. Tu nie o ogrodowe kwiaty chodzi, lecz o kwiaty z pól, nazwy nieznane. W kwiatach o to, żeby dać dużo światła, dużo słońca w tych wiosennych polnych różach. Moje kwiaty obecne inne niż przeszłego roku, inne niż w ogóle u mnie"⁹⁰. "Kwiaty z pól nazywałem czterdzieści gatunków [...] coś nowego dać. Osiągnięta rzecz jako idea [...] idea jakby dusze kwiatów"⁹¹. "Akordy, etiuda malarska. To należy do duszy kwiatów. Nic wspólnego z kwiatem rzeczywistym, założenie-zjawia-kwiaty bez nazwiska. Rzeczywistość nic mnie nie obchodzi"⁹².

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ T w a r o w s k a, jw. s. 28.

⁸⁹ M a k o w s k i. *Pamiętnik* s. 118, 120-121, 126, 165.

⁹⁰ *Listy i wspomnienia* s. 131.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże.

Puste miejsca w tych grafikach znów przywodzą na myśl japońskie drzeworyty, w których "pustka" symbolizowała nieosobowego ducha przyrody⁹³. Przykładem może być kamienioryt pt. *Peonie w kryształ* z 1922 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie). Nieokreślona przestrzeń, która ma jednak jakiś kształt, intryguje bardziej niż sam motyw. Podobnie jak w jednym z japońskich *haikai*, kwiaty-zjawy Wyczółkowskiego sugerują pustkę:

Zioła latem wyrosłe
Jedyny ślad po rycerzach...⁹⁴

Ta pustka "mówi" – jak przedmioty w martwych naturach Ślewińskiego i Boznańskiej.

⁹³ Por. Katalog wystawy (przyp. 80).

⁹⁴ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a. *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski*. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi* s. 188.