

JOLANTA CZERZNIIEWSKA

„POCZUCIE MALARSKIE GRANICZY TUTAJ Z WIZYJNOŚCIĄ;
KSZTAŁT TONAMI ZNACZONY PRZYPOMINA SENNE OBRAZY”

LE PEINTRE-GRAVEUR OCZAMI FRANCISZKA SIEDLECKIEGO

W 1927 r. Franciszek Siedlecki¹ w broszurze *Grafika polska w świetle krytyki zagranicznej* sformułował koncepcję grafiki jako metafory ścieżki filozoficznej ku światłu, której ucieleśnieniem jest malarz-akwafortysta Rembrandt w roli romantycznego geniusza sztuki². W 1938 r. w ramach publi-

Mgr JOLANTA CZERZNIIEWSKA – Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie,
e-mail: j.czerzniewska@uw.edu.pl

¹ Franciszek Siedlecki (1867-1934), malarz, grafik, scenograf, teatrolog, krytyk sztuki. Debiutował na Salonie Paryskim w 1900 r. akwafortami *Psyche, Syreny, Le sexe*, zob.: K. C z a r n e c k i, *Grafika Franciszka Siedleckiego. Katalog prac*, Płock: Muzeum Mazowieckie w Płocku 1991, s. 7-29; K. C z a r n e c k i, *Franciszek Grzymała-Siedlecki (1867-1934)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXXVI/4, z. 151, Warszawa-Kraków 1996, s. 539-542.

² Akwaforta, podstawowa technika wklęsła trawiona, znana od końca XV wieku (Niemcy, Włochy, Niderlandy) odrodziła się około połowy XIX stulecia na fali protestu wobec powszechnego panowania mechanicznej reprodukcji graficznej. Była synonimem batalii malarzy i krytyków o grafikę autorską prowadzoną przez skupionych wokół paryskiego wydawcy A. Cadarta i drukarza A. Delâtra. W 1859 r. do Paryża przybył J.A.M. Whistler. W 1862 r. w Paryżu z inicjatywy F. Bracquemonda i A. Legrosa powstało Société des aquafortistes. Estetyczne walory odbitek i warsztat najlepiej oddawały filozofię „estetyki czerni i bieli” sformułowanej i kulturowanej w tych kręgach (Ch. Baudelaire, T. Thoré, T. Gautier, O. Redon i inni). Wzorem stał się Rembrandt w podwójnej roli, romantycznego geniusza i mistrza akwaforty. „Specyficzny naturalizm Rembrandta, wydobywający ekspresję i brzydotę postaci, będący wynikiem odrzucenia klasycznych i włoskich wzorów, określających uniwersalny kanon piękna, stawał się więc antytezą akademickiego modelu sztuki, opartego na wyborze z natury i uogólnieniu jej najpiękniejszych elementów” – Rosales Rodriguez wyjaśnia przyczyny popularności Holendra w środowiskach antyakademicko nastawionych artystów, wskazując na cały szereg przyczyn znakomicie odpowiadających postulatowi stworzenia sztuki na miarę własnych czasów (wśród nich aspekty polityczne, realizm, powszechność i prosty odbiór), zob.: F. S i e d-

kacji *Feliks Jabłczyński (1865-1928)*. Monografia zbiorowa ukazała się *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, w której Siedlecki przedstawił prototyp nowoczesnego mistrza akwaforty wzorem Rembrandta³.

Rozwijając koncepcję grafiki autorskiej, w świetle której przekreślona została reprodukcyjna i interpretacyjna (naśladownicza) funkcja wobec malarstwa, Siedlecki wywodzi ją od czasów pradziejowych, sytuując w początkach ludzkości, daleko głębiej niż dotychczas w naukowej literaturze przedmiotu („runy utrwalają symbolicznie powiązania treści duchowej z materialnym przejawem”⁴). Początki grafiki wiąże z rysunkiem: „Początki sztuki graficznej sięgają początków znaku runicznego i rysunkowego”. Dzieło graficzne zawiera się w ideale, znaku i symbolu, co warunkuje jego dwoisty, duchowo-materialny status („wartości duchowych nie należy utożsamiać z tematem w dziele sztuki”⁵ – argumentuje). Wykraczając poza tradycję akademicką,

l e c k i, *O sztuce graficznej*, [w:] *Grafika polska w świetle krytyki zagranicznej*, 1927, s. 5-12; I. K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 15-19; J. T a l b i e r s k a, *Rembrandt. Ryciny i rysunki ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 40-53; A. R o s a l e s R o d r i g u e s, *Rembrandtowska „sztuka wyklęta”. Mit zbuntowanego geniusza w XIX-wiecznej krytyce artystycznej i malarska polemika z akademizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” 33(2008), s. 242-243.

³ Feliks Jabłczyński (1865-1928), grafik, malarz, pisarz, chemik. Łączony z nurtem symbolizmu, wczesnego ekspresjonizmu i groteski, zob.: F. S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, [w:] *Feliks Jabłczyński. Monografia zbiorowa (1865-1928)*, Warszawa 1938, s. 13-30; A. H u t n i k i e w i c z, *Feliks Jabłczyński (1865-1928)*, [w:] *Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, seria 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 377-378; H. B l u m ó w n a, A. H u t n i k i e w i c z, *Jabłczyński Feliks (1865-1928)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962-1964, s. 205-206; J. R ę b k o w s k a - H e n i s z, *Jabłczyński Feliks*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze-Rzeźbiarze-Graficy*, t. III, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 152-154; A. S z a b l o w s k a, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 56(1994), nr 1-2, s. 27-42.

⁴ S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 5.

⁵ W 1891 r. Max Klinger wydał *Malerei und Zeichnung (Malarstwo i rysunek* w tłumaczeniu na język polski Ignacego Drexlera ukazało się w 1908 r.). W związku z powszechną recepcją poglądów Klingera na rysunek i grafikę rozpowszechniła się moda na używanie ołówka i ryłca, narzędzi służących rewitalizacji sztuki współczesnej, wyrażeniu pełnej podmiotowości artysty w dziele przez gest, rysunek, warsztat: „Każde tworzywo mieści w sobie odrębnego ducha i własną poezję, związaną z nim właściwym wyglądem i podatnością w obrabianiu” – pisał Klinger. Nawiązując do powszechnej około roku 1900 teorii runiczności grafiki, znakowości rysunku, moralności linii (np. traktat M. Golberga) Siedlecki formułował swoją: „Warunkiem egzystencji dzieła sztuki są trzy elementy: forma, duch i uczuciowe wzruszenie”, gdyż „duch bez formy zagubia się w mglistych majaczeniach. Złączenie ducha i materji stwarza dzieło sztuki będącej w swej istocie symbolem <tremendae majestatis>, pierwiastku boskie-

włączając doń sztukę graficzną spoza europejskich gabinetów rycin i rysunku, Siedlecki poszerza obszar badań o sferę pozaeuropejską, czerpie z peryferii sztuki. „Z chwilą wynalezienia i zastosowania druku, grafika staje się jego niepodzielną towarzyszką”⁶, podkreśla znaczenie łączności grafiki z ludzką twórczością, grafiki jako pierwotnego uniwersalnego języka komunikacji: „króluje ona tam, gdzie graniczące ze sobą wszelkie rodzaje sztuki poczynają się wzajemnie przenikać i wspólne elementa ujawniać”⁷.

Według Siedleckiego grafika to element duchowej energii, niematerialny pierwiastek uobecniający się w dążeniach do syntezy wszystkich gałęzi ludzkiej wytwórczości. Łączy, spaja, przetwarza. Obecność w dziele pierwiastka graficznego (pierwiastka duchowego i graficznego rysunku) warunkuje je. Oznacza on poetyckość, baśniowość, ludyczność i muzyczność, a nawet melodyczność sztuki graficznej („odnajdziemy w niej elementa rytmu muzycznego i baśniowe krainy fantazji poetyckiej” i przeciwnie, „ukáže nam ona konieczność budowy architektonicznej i swobodę melodii płynącej w dal uczuciową”⁸) (il. 1, 2). Siedlecki przedstawia szeroką rozpiętość przeżyć emocjonalnych spowodowanych grafiką, ich źródła umieszcza w archaicznej przeszłości,

go, źródła wszystkich fenomenów”. Jego zdaniem graficzno-duchowy pierwiastek warunkujący istnienie sztuki graficznej uzewnętrznia się za pośrednictwem umysłu na poziomie metody pracy i relacji artysty z dziełem, w rysunku i w obrazie. Akwaforta powstaje na granicy sfery duchowej z materialną, malarstwa i grafiki poprzez wydobywanie rysunku („Wchodzi bowiem w grę jako materiał artystyczny wydobywający formę rysunkową”, co wiąże się z opanowaniem metody trawienia, działania kwasu na płytę). Wymaga wysiłku. Powstaje z połączenia rozwiniętej duchowości i biegłości warsztatowej, niełatwo zdobytej i okupionej treningiem. Rytownik powinien posiadać następujące walory: intuicję i doświadczenie (technika „wymaga intuicji artystycznej w wysokim stopniu rozwiniętej i doświadczenia drogo okupionego”). Warsztat akwaforty, przez to, że kryje w sobie tajemnicę twórczości, wyniesiony jest do rangi sztuki. Będąc odpowiednikiem metodyki akademickiego kształcenia w teorii i praktyce, jest alegorią ścieżki doskonalenia artysty. Uwarunkowania warsztatu odzwierciedlają sens twórczości jako wieloetapowego procesu dochodzenia w nieskończoność na wyżyny sztuki (metodyka pracy wiąże się z zgłębieniem zagadki warsztatu, a w sferze środków z rozwikłaniem tajemnicy światła). Rekompensatą jest zgłębianie tajników z pogranicza sztuki i metafizyki. Przyrównuje przygotowywanie płyty i trawienie stanowe do misterium i intelektualnych potyczek odzwierciedlających zmagania w sferze artystycznej osobowości – zob.: M. K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, tłum. I. Drexler, Lwów, 1908, s. 9-10; S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 6-9; t e n ż e, *Fragmenty*, Warszawa: Dom Książki Polskiej 1934, s. 5; *Kobieta, eros, śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, katalog wystawy, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993, s. 32-40.

⁶ S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 5.

⁷ Tamże, s. 6.

⁸ Tamże, s. 6-9.

między dwoma obszarami, obrazem i percepcją⁹. Teorię sztuki graficznej wyłożył na marginesie *Grafiki Feliksa Jabłczyńskiego*.

J a b ł c z y ń s k i Siedleckiego narodził się w realiach antypozytywistycznego przełomu¹⁰. W miejscu splotu przeciwstawnych tendencji w sztuce i kłopotliwych uwarunkowań społeczno-politycznych: „Wyrośli i wychowany w okresie najsilniejszego pozytywizmu i naturalizmu, równolegle w sztuce wówczas panującego reaguje swą sztuką czysto malarską, romantyczną, symboliczną”¹¹. Malarskość, romantyzm i symbolizm sztuki Jabłczyńskiego oznaczał więcej, niż rozłam w dorobku artystycznym, oznaczał protest i reakcję¹², spowodowane sytuacją graniczną – zetknięciem ideałów z rzeczywistością; to głębsze i bardziej osobiste, niż dotychczas, uwikłanie w egzystencję, w konteksty współczesności. „Na początku dwudziestego wieku stosunki polityczne w Warszawie nie należały do najprzyjemniejszych”¹³ – posługując się tym na pozór lapidarnym sformułowaniem Siedlecki włącza biogram artystyczny Jabłczyńskiego w rzeczywistość społeczno-polityczną. Kontynuując zaprzecza postawionej uprzednio tezie: „lecz przy ucisku politycznym koncentrowała się energia twórcza całego narodu w sferze duchowej, w literaturze i sztuce”¹⁴. Paradoksalnie więc w sytuacji bieżącej, trudnej politycznie,

⁹ „Wartość takiego dzieła, które powinno samo w sobie zamknąć odrębną całość, zależy, jak powiedziałem, od doskonałego opracowania kształtów, barwy, wyrazu i zespołu całości. Każdy przedmiot odpowiadający tym dążeniom, jest dziełem sztuki”, Klinger przeciwstawiał malarstwo grafice i proponował nową koncepcję obrazu jako jedni: „Dla nas <malarstwo> to tylko treść pojęcia obrazu”. W rysunku i w rycinie „żyją owe wrażenia, nietknięte naszym pospolitym życiem zmysłowym [...] barwa rzeczywista zburzyłaby właśnie ten świat duchowy, spomiędzy wszystkich sztuk rysunkowi jednemu współny z poezją”, grafika oddaje „najwewnętrzniejsze radości i bóle, najpotrzebniejsze i najgłębsze uczucia”. Siedlecki argumentował podobnie, jak Klinger, a wcześniej Słowacki – porównaj: S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 5; M. K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, tłum. I. Drexler, Lwów 1908, s. 14-15; J. S ł o w a c k i, *Do Wojciecha Stattlera, Paryż poniedziałek 3 czerwca 1844 r.*, [w:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. II, oprac. E. Sawrymowicz, Kraków 1963, s. 41-42; R. P r z y b y l s k i, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 170-199.

¹⁰ H. M a r k i e w i c z, *Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 393-407.

¹¹ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 13.

¹² Debiutował w 1890 r. (w 1891 r. wystawił *Śpiącą królową*, uznawaną przez krytykę za pierwszy obraz symbolistyczny), zob. J. M a l i n o w s k i, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 183-186; R ę b k o w s k a - H e n i s z, *Jabłczyński Feliks*, s. 152.

¹³ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 13.

¹⁴ Chodzi o wydarzenia związane z rewolucją 1905 r. na ziemiach Królestwa. Na sytuację trudną politycznie nakładała się pełna sprzeczności i kontrastów finałowa faza modernizmu,

znamionującej niemoc, ujawniała się ponadprzeciętna energia narodu. „Przepisy administracyjne, krępujące swobodny bieg życia, wywoływały w jednostkach silne napięcie energii twórczej”¹⁵, czym uzasadnia powody aktywizmu ponad miarę (ujawniały się wówczas osobowości genialne i powstawały genialne wynalazcze dzieła).

Siedlecki wprowadza Jabłczyńskiego do scenariusza opowieści biograficznej późno: „Feliks Jabłczyński był już w pełni swej twórczości artystycznej, kiedy zainteresował się grafiką”¹⁶. Podkreśla rangę powtórnego debiutu, szczególnie silnie akcentując fakt, iż była to osobowość dojrzała i świadoma wyboru ścieżki. Ukształtowany artystycznie, mając jasne preferencje, był już wykształconym malarzem i doświadczonym rysownikiem – rzeźbiarz „potem przerzucił się na malarstwo i robił głównie pastelami swojego wyrobu”. Będąc malarzem, „Jabłczyński był ukończonym chemikiem”¹⁷. W praktyce wynalazczej malarza-chemika uzewnętrzniała się zależność między sztuką a nauką, predyspozycje do eksperymentatorstwa. Jabłczyński poznał grafikę mając już ukształtowaną osobowość, a także będąc doświadczonym malarzem i chemikiem, a do tego wynalazcą. Uczył się, gdy „kilka lat przed zajęciem się na serio grafiką udzielał rad swemu koledze Józefowi Pankiewiczowi, z którym razem mieszkał, przy wytrawianiu płyt akwafortowych”¹⁸, zgłębiając tajniki

zob. S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 13; R. N y c z, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, [w:] t e n e, *Język Modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 225-258.

¹⁵ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 13.

¹⁶ Członkiem Stowarzyszenia Artystów Grafików został w 1903 r. Pierwsze znane prace graficzne pochodzą z 1907 r. Zaistniał jako rzeźbiarz (od 1894 r.) i literat (w 1891 r. zaczął publikować w „Głosie”. Związał się z Cezarym Jellentą, który w 1897 r. opublikował na łamach „Głosu” artykuł pt. *Intensywizm łączony z recepcją Juliusza Słowackiego i wczesnym ekspresjonizmem*) – zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14; S z a b l o w s k a, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 31; T. L e w a n d o w s k i, *Cezary Jellenta. Estetyka i krytyka. Działalność w latach 1880-1984*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 168-190; K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, s. 62, 127-135.

¹⁷ Nie miał instytucjonalnego wykształcenia artystycznego. Praktykował u ojca w firmie odlewów gipsowych. W 1889 r. ukończył wydział Matematyczno-Przyrodniczy w Dorpacie. W Paryżu w 1909 r. opracował usprawnienie wyrobu kredek pastelowych – zob. S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14.

¹⁸ Jabłczyńskiego i Pankiewicza w latach 90. XIX stulecia łączy się z pierwocinami krajowej grafiki autorskiej. W latach 1894-1895 Pankiewicz podjął pierwsze próby, by w 1897 r. opracować serię widoków Polesia w technice suchej igły pod wpływem Corota i francuskich realistów. W 1892 r. Jabłczyński dzielił z Pankiewiczem pracownię. Powstanie pierwszych rycin jego autorstwa łączy się z doświadczeniami zdobytymi podczas podróży w towarzystwie

warsztatu. Siedlecki sytuuje początki edukacji Jabłczyńskiego w atmosferze przyjacielskiej relacji pary mistrzów akwaforty¹⁹. Odsłaniając metodę działania w czasach terroru, wiąże twórczość genialnych samotników, (antyakademików wzorujących się na herosach romantyzmu) z siłą ekspresji duchowej narodu²⁰: „Należało znaleźć różne sposoby omijania ich [zakazów], aby to, co miało służyć do gnębienia, stawało się podniętą do rozkwitu”²¹. Obrona „przed powolnym wsiąkaniem w obce kultury”²² w czasach niebytu politycznego polegała na filozofii czynu i ducha, z którą Siedlecki utożsamia sztukę graficzną: „Typowym tego dowodem jest grafika Feliksa Jabłczyńskiego”²³ – ustanawia autora i jego dzieło podmiotem krytycznej narracji. Na scenę wkracza Jabłczyński Siedleckiego w roli wynalazcy grafiki autorskiej.

M o n o t y p i a. Na zakończenie popularyzatorskiego wprowadzenia do warsztatowych technik graficznych (co uczynił, by „zrozumieć specjalną technikę graficzną Jabłczyńskiego”²⁴), Siedlecki przedstawia anegdotę poświęconą wynalezieniu monotypii. „Jest jeszcze jeden rodzaj zaliczany do grafiki, mia-

Pankiewiczza do Włoch (pierwszą odbył w latach 1892-1893, drugą w latach 1902-1903). W latach 1909-1913 przebywał, z przerwami, w Paryżu, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14.

¹⁹ Siedlecki odwołuje się do toposu spotkania pary mistrzów w pracowni i antyakademiczkiej wspólnoty artystów. Posługuje się warsztatem w znaczeniu metaforycznym, w potrójnej roli: sfery wymiany doświadczeń artystycznych, przestrzeni samokształcenia i metody pracy. Trzonem programów odnowy około roku 1900 był eksperymentalny warsztat (propozycja zastępcza w stosunku do modelu pracowni akademickiej, choć czerpiąca z tradycji akademickiego nauczania).

²⁰ W przeciwieństwie do Matuszewskiego, Jellenta nie izolował Słowackiego od kwestii społecznych, lecz kreował go na „nauczyciela czynu”: „Słowacki jako kapłan, wieszcz, prorok i druid staje się człowiekiem czynu, poetą, który – pisząc-działając” – interpretuje Jellentę Głowiński. Podkreślając społeczny kontekst dziejów sztuki graficznej Siedlecki łączy ją z kreacjonizmem bliskim tej interpretacji. Warunkuje on „prawo do samodzielnego narodowego życia”. Istnienie narodu uzewnętrzniało się w sferze jego duchowej kultury „broniąc się równocześnie [sztuką graficzną] przed wynarodowieniem” – pisze, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 13; L. M i o d ó Ń s k i, *Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przelomu romantycznego. Analiza wybranych problemów*, Wrocław 2001; M. G ł o w i ń s k i, *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, [w:] *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej*, Prace wybrane Michała Głowińskiego, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 349.

²¹ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14.

²² Tamże, s. 13.

²³ Tamże, s. 14.

²⁴ Zabiegał o to Klinger: „Wspomniane dzieła tworzą odrębną sztukę, która wymaga osobnej estetyki i własne artystyczne cele ma na oku”, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14; K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 3-4.

nowicie monotypia”²⁵ i wyjaśnia, okoliczności jej wynalezienia, sytuując w atmosferze przypadku. „Los chciał, że dobry znajomy Jabłczyńskiego, Hieronim Wilder [...] zamówił u niego ex-libris; powstało bowiem wówczas, mniej więcej około 1907 roku, Towarzystwo Przyjaciół Ex-librisów”, cytuje Jabłczyńskiego: „Chodziło o otrzymanie odbitki próbnej, czyli przekonania się, co właściwie zrobiłem, co z tego «wyjdzie»”²⁶. Odbitka zrobiona na prasie akwafortowej braci Łopieńskich wymagała retuszów. Powrót do zakładu Łopieńskich²⁷, jedynej legalnej prasy w zaborze rosyjskim, by ponowić kolejne próby, był kłopotliwy. Wobec tego Jabłczyński „zaczął przemyślać, jak zrobić we własnej pracowni dobrą odbitkę, nie używając prasy akwafortowej”²⁸. Chodziło mu o zmodyfikowanie tradycyjnego warsztatu akwaforty i wynalezienie nowej metody graficznej, stosownie do jego filozoficznego usposobienia. Tego nie gwarantował tryb współpracy z Łopieńskimi: „Było to za wiele na jego cierpliwość”²⁹. Mieszając improwizację ze zbiegiem okoliczności, sytuuje wynalazek w realiach przypadku („trawiłem kwasem czy wycinałem rylcem, tego właściwie nie pamiętam [...]”³⁰ – powołuje się na mgliste wspomnienie Jabłczyńskiego). Warunki tworzące kontekst narodzin genialnego wynalazku charakteryzuje w sposób dwuznaczny: wolnomyślicielstwem, pasją tworzenia, gorączkowością charakteru, a może szaleńczą furią i nieopanowaną nerwowością³¹?

²⁵ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 16.

²⁶ Tamże, s. 18.

²⁷ Prasa graficzna była w wyposażeniu działającej od końca 1884 r. w Warszawie pracowni brązów artystycznych „Bracia Łopieńscy”. Zakład posłużył Siedleckiemu do zapoczątkowania dziejów krajowej grafiki autorskiej na wzór europejskiego rytownictwa (we Włoszech i Niemczech w XV wieku początki związane były z organizacją warsztatu złotniczego i drukarstwa). Przekreślenie współpracy z Łopieńskimi oznacza oswobodzenie grafiki z uwarunkowań dziejowych, spod dyktatu państwa, rzemieślnictwa i feudalnych relacji w warsztacie, zob. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 175-179; J. T a l b i e r s k a, *Grafika europejska na przełomie XV i XVI wieku. Ośrodki, artyści i ich szkoły, kierunki rozwoju*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 279-296.

²⁸ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 18.

²⁹ Tamże, s. 18.

³⁰ Tamże, s. 16.

³¹ „Otóż właśnie te niby przypadkowe prace stanowią sztukę rylcową. Stworzyć ją zdołają tylko pewne warunki, a wywołuje ją wewnętrzny pęd, dający się tylko tą drogą zaspokoić” – pisał Klinger o akwaforty, zob.: K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 4-5.

Monotypia to technika „polegająca na tym, że na płycie maluje się rysunek farbą [...] po czym bez jakiegokolwiek rytowania rylcem lub kwasem odbija się pod prasą ten rysunek”³². Rysunek autorski, każdorazowo wykonany od nowa farbą na płycie, jest podstawą kompozycji. Znaczą gest, brawurę, spontaniczność i siłę wyrazu artystycznego, intensywną ekspresję w dziele: „Z płyty tak przyrządzonej można tylko jedną zrobić odbitkę” (chodzi o podkreślenie oryginalności i niepowtarzalności, jak w rysunku lub dziele malarzkim), „a chcąc zrobić drugą i trzecią, należy za każdym razem ten sam rysunek na nowo farbą wymalować na płycie”³³. Metoda przygotowania płyty zbliżona do ekspresyjnego szkicu, gwarantująca limitowany nakład, czyni zeń twórczość z pogranicza gatunków³⁴. Uwarunkowania i technika monotypii, służąc Siedleckiemu jedynie za pretekst do wykazania trudno uchwytnej zależności między rysunkiem, malarstwem a grafiką, uwydatniają ich graniczny charakter, gdy malarstwo i rysunek równoważne z grafiką stają się nią, a grafika uobecnia się w malarstwie i rysunku. Przyglądając się więc sytuacji epizodycznej, uobecnieniu uniwersalnego jednoczącego sztuki pierwiastka graficznego w dziele, zatrzymuje uwagę na chwili uwolnienia grafiki od podstawowej zależności między nią a malarstwem i rysunkiem, trwającej od początku historii rytownictwa. Przez zwolnienie grafiki z zależności od funkcji reprodukcyjnej i interpretacyjnej w stosunku do kompozycji malarskiej (z uwagi na swobodę gestu i ekspresję nieskrępowanego, niczym rysunku) monotypia jest metaforą grafiki autorskiej. Wynalazek „specjalnej techniki graficznej”³⁵ Jabłczyńskiego znaczą odrodzenie sztuki graficznej jako ekspresji artysty w dziele. „Wiem, że otrzymałem na płycie rysunek o kompozy-

³² S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 16.

³³ Tamże, s. 16.

³⁴ Klinger pisał: „Gdy się rozważa zasady sztuk plastycznych, łatwo spostrzec można, że rysunek odrębny, a przede wszystkim sztych, akwaforta, drzeworyt i litografia w swoich samodzielnych twórcach stają się często wprost w przeciwieństwie do żądań estetyki malarskiej, a mimo to bynajmniej nie tracą znamion skończonego dzieła sztuki”. Anegdota na temat powstania pierwszej monotypii przypomina epizod z genialnej biografii Jean-Baptiste Camille Corota, gdy przygotowywał unikalne plansze pejzażowe w technice cliché-verre. W swobodnie prowadzonych pejzażowych szkicach piórkiem ujawniała się korespondencja sztuk malarstwa, grafiki i fotografii, zob.: K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 3; *Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane, catalogue d'exposition présentée au Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, promenade du Pin 5, CH 1204 Genève, du 16 juillet au 10 octobre 1982*, Genève 1982, s. 96-98; *Corot et genie du trait. Estampes et dessin, catalogue d'exposition sur la direction de Calude Bouret*, Paris 1996, s. 30-72.

³⁵ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14.

cji prostej. Była to dopiero płyta³⁶, Siedlecki cytuje Jabłczyńskiego, chcąc zwrócić uwagę na właściwe zrozumienie znaczenia grafiki autorskiej (sztuki z pogranicza malarstwa, rysunku i rytownictwa), w którego świetle płyta, do-tychczas uznawana za matrycę i oryginał, sprowadzona zostaje do funkcji podobrazia czy podmalówki, jak w dziele malarskim: „wykańcza ostatecznie obraz na rycinie. Oczywiście on jedyny może swe płyty odbijać i nikt inny nie byłby go w stanie zastąpić³⁷. Wynalezienie monotypii jest równoznaczne z tym, że Jabłczyński wstępuje na nową ścieżkę tworzenia – staje się malarzem-rytownikiem.

*Le peintre-graveur*³⁸. W obrębie relacji z wynalezienia monotypii znajdujemy prawie niezauważalny, złożony z kilku wersów epizod poświęcony artyście w pracowni. „Mając już wyżymaczkę utwierdzoną”, Siedlecki umiejscowił Jabłczyńskiego przy zastępczej prasie akwafortowej własnego pomysłu – „maluje na płycie głowę starca umbrą paloną”, przygląda się uważnie środkom artystycznym, kompozycji i metodzie opracowania płyty, „a po przeciągnięciu płyty przez wyżymaczkę otrzymuje energiczną odbitkę głowy jakiegoś biblijnego pasterza, której przypatruje się przy świecy, jak gdyby to była robota nie jego, nie rysunek ręczny, a jakaś odbitka heliografiurowa z jakiegoś energicznego szkicu węglem³⁹. Komponując scenę stu-

³⁶ Tamże, s. 16.

³⁷ Tamże, s. 22.

³⁸ Adam von Bartsch wprowadził do słownika sztuk pięknych termin „le peintre-graveur”. Podczas reorganizacji kolekcji grafiki dawnej opracował zasady metodyczne, na których wsparła się nowoczesna nauka o grafice (A. von B a r t s c h, *Le peintre graveur*, t. I–XXI, Vienne 1801-1821; t e n ż e, *Anleitung zur Kupferstichkunde mit 11 Kupfertafeln von Adam von Bartsch*, vol. I-II, Wien: Wallishausser 1821). Peintre-graveur oznaczał artystę uprawiającego na równi malarstwo i grafikę, traktując je jako równorzędne dziedziny wypowiedzi artystycznej, wzajemnie na siebie oddziałujące; równoważne i warunkujące wspólnotę w sztuce. W 1889 r. w Paryżu założono La Sociéte des Peintres-Graveurs. Choć termin utarł się w XIX wieku w ramach popularyzacji nowoczesnej metody Bartscha, jego dzieje sięgają włoskiego cinquecento, graficznej szkoły Rafaela i sporu o disegno i inventivo, zob.: T a l b i e r s k a, *Grafika europejska...*, s. 279-296; J. S t a r z y Ń s k i, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix Chopin Baudlaire*, Warszawa 1965; I. W o r o n o w, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudlaire, Norwid*, Kraków 2008.

³⁹ Rembrandtyzm okazał się pojemną formułą adekwatną także do interpretacji Biblii. Epizod wiele zawdzięcza kompozycjom rysunków, rycinom z tego kręgu, których tematem jest scena przedstawiająca artystę, pisarza lub filozofa w pracowni. Kopiowana i trawestowana w XVIII i XIX stuleciu akwaforta Rembrandta *Święty Hieronim w ciemnej pracowni* (1642) była kopiowana przez Wateleta (1752). W 1790 r. J.H. Lips stworzył frontysepis do *Fausta* Goethego inspirowany akwafortą Rembrandta *Faust* (1652). Znany jest rysunek Rembrandta *Pisarz przy świecy*, przedstawiający mężczyznę w czapce z narzędziami pracy, siedzącego

dium nad własnym dziełem, Siedlecki posiłkuje się zwyczajem kontroli odbitek w trawieniu stanowym akwaforty. Na określenie stanu, odbitki próbnej używa wiele mówiącego „próba” („ta próba przekonała go do techniki graficznej, uznał ją za nowy środek wypowiedzania się”⁴⁰). Epizod, o fundamentalnym znaczeniu z punktu widzenia konstrukcji fabuły i egzystencji Jabłczyńskiego jako podmiotu narracji, obrazuje wieloznaczne narodziny bohatera biografii. Odbywające się w atmosferze ceremonii przejście próby sprawiło, że z adepta przeobraził się w mistrza. Siedlecki konstruuje epizod oszczędnie. Odsuwa w mrok wyposażenie warsztatu, by z wnętrza pracowni wydobyć incydent w blasku świecy: autora przy prasie i jego dzieło. Redukcja środków służy udratyzowaniu chwili. Świeżo wyjęte spod prasy dzieło graficzne, stając się obiektem wnikliwego studium, symbolizuje początek nowej egzystencji obu – Jabłczyńskiego w roli mistrza i dzieła w roli graficznego obrazu⁴¹. Kluczowa, z punktu widzenia biografii artysty, traci wiele z at-

przy stole ze świecą (pióro, pędzel i lawowanie w tonach brązowych, papier, 125 x 123 mm, Kunstsammlungen zu Weimar, Schlossmuseum), zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20; K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 23-24; S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 8-9; B. van B o o g e r t, Ch. D u m a s, L. van O o s t e r z e e, P. S c h a t b o r n, *Goethe & Rembrandt. Tekeningen uit Weimar. Uit de grafische bestanden van de Kunstsammlungen zu Weimar, aangevult met werken uit het Goethe-Nationalmuseum*, Amsterdam 1999, s. 32-32, 82-83 (tam obszerna literatura przedmiotu); P. I g n a c z a k, *Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki rembrandtyzującej*, „Rocznik Historii Sztuki” 33(2008), s. 203-218; R o d r i g u e s, *Rembrandtowska „sztuka wyklęta ...*, s. 241-242; *Rembrandt. Ryciny i rysunki w zbiorach polskich, katalog wystawy z okazji 400-lecia urodzin Rembrandta w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. A. Kozak, J. A. Tomicka, J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnecka, Warszawa 2009, s. 178.

⁴⁰ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20.

⁴¹ Inspirującą rolę odegrał tenebryzm i silny światłocieniowy kontrast scen wieczornych w duchu rembrandtyzmu i caravaggionizmu. Środki opisu związane z estetyką realizmu i naturalizmem, w sferze ikonograficznej łączą się z symboliką i mitem światła w modernizmie. Światło oznacza akt przebudzenia ze snu, ożycia ze śmierci, zapoczątkowanie metamorfozy. „Modernistyczna interpretacja tych mitów często prowadziła ku problematyce życia duchowego jednostek i zbiorowości [...]. Mówią one o szczególnym rodzaju metamorfozy: przemiana najgłębsza-przeistoczenie, stanowi ich centrum” – Popiel wyjaśnia znaczenie mitu na marginesie analizy powieści historycznej Wacława Berenta *Żywe kamienie* (pierwsze wyd. w 1918 r.), zob.: A. Z i e m b a, *Różne oblicza caravaggionizmu*, [w:] *Carravaggio. Złożenie do grobu. Arcydział Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie od 14 IX do 15 X 1996 r., Warszawa 1996, s. 66-73; M. P o p i e l, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 149-150; J. S ó j k a, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa 1988, s. 53-82; A. P. K o w a l s k i, *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofija” 2003, nr 1(13), s. 117-130.

mosfery skupienia, powagi, intymnej wzniosłości czy dramatyzmu, gdyż w chwilę okazuje się, że portretowanemu i sąsiadującym z nim przedmiotom przypisano zaskakujące funkcje. Jabłczyńskiego Siedlecki wciela w rolę mistrza. Wyżymaczką odgrywa rolę prasy akwafortowej. Portret jakiegoś starca, rysowany kostką i szczotką, upodabnia się do klasycznej odbitki akwafortowej o tematyce biblijnej, jak z Rembrandta. Rysunek podobny jest do grafiki. Efekty pracy oglądane przy świetle świecy wyglądają dziwnie: między mechaniczną reprodukcją w technice heliograviury a szkicem węglem. Czerpiąc obficie z kilku estetyk, kilku poetyk obrazowania i metod narracji, głęboko osadzony w tradycji ikonograficznej, epizod ów znaczy więcej, niż alegorię twórczości i alegorię zmysłów⁴². Jabłczyński przy prasie, symboliczna figura to więcej, niż wcielenie adepta w mistrza. Przy blasku świecy przygląda się świeżej odbitce monotypii, dopiero co wyjętej spod amatorskiej prasy. Patrzy upojony. Medytuje „jak gdyby to była robota nie jego”⁴³. Kuriozalne! Zachwycony, rozpoznał własne dzieło. Siedlecki zatrzymuje uwagę, by wskazać na znaczenie intuicji, przypadku i improwizacji w akcie twórczym. Być może, usiłując rozszyfrować udział w nim świadomości, nie odnotowuje nic, prócz zdziwienia artysty efektami własnej pracy⁴⁴. Artysta stoi

⁴² Charakterystyczną różnicę między malarstwem a rysunkiem stanowi sposób traktowania światła”, pisał Klinger powołując się na casus Rembrandta: „Artystyczny fortel Rembrandta przeciwstawiania postaci oblatanych pełnym światłem i tylko lekkimi liniami obrysowanych silnie modelowanej głębi tła lub ciemnym, szczegółowo opracowanym postaciom i otoczeniu robi tak silne wrażenia światła, jakiego malarstwo nigdy nie osiągnie”. Zainspirowany Klingeringem i nietzscheanizmem Siedlecki wnioskuje: „Podobnie jak kultura grecka u schyłku swego życia zatapia się w mitycyce neoplatonickiej, tak malarstwo w ostatnich stadiach swego rozwoju nowoczesnego wyraża najgłębsze tajemnice światła w obrazach Rembrandta. Wtedy również dochodzi do znaczenia jako najgłębsza sztuka dionizyjska – akwaforta czyli kwasoryt”. Chodzi o „działanie chemiczne kwasu na płytę, niepodobne do dokładnego obliczenia i unormowania, sprowadzające niespodzianki”, przez co Siedlecki wskazuje na trudny do skrupulatnego opanowania i obliczenia efekt działania roztworu chemicznego, równoznaczny z przekroczeniem progu trudności w uprawianiu akwaforty, z przyjęciem roli mistrza. Rembrandt w kostiumie romantycznego peintre-graveura (będąc łącznikiem między dwiema epokami w dziejach, antyką i nowoczesnością) urasta do rangi uniwersalnej figury geniusza twórczości, ideału estetycznego i artystycznego mitu. W dziełach bowiem rozwikłał tajemnicę światła. Siedleckiego interesuje warsztat i środki artystyczne. Ceni „Przede wszystkim najszerszą i najsubtelniejszą skalę czerności”, regulowanie głębokości tonów za pośrednictwem trawionej kreski („atakowanie najtrudniejszych problemów światłocieniowych”, „wydobywanie z głębi fantazji czarno-białych kompozycji” „zagłębianie się w mitykę światła”), zob.: K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 24; S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 8.

⁴³ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20.

⁴⁴ Jednym z kluczowych w świadomości młodopolan utworów Słowackiego był wiersz *Zachwylenie*, w którym poeta opisywał mistyczne przeżycie. Stając się źródłem językowego

w obliczu warsztatu i dzieła, jak w obliczu rozwiązania intelektualnej łami-główki. Medytuje przy świecy nad zagadką twórczości, jakby oddawał się praktykom magicznym. Bezradny, milczący wobec niemocy zgłębienia jej tajemnicy, choć monotypia to „nowy środek wypowiedania się”⁴⁵, wyjaśnia Siedlecki, chcąc istotę i znaczenie tajemniczego wynalazku sprowadzić do nowego języka ekspresji i komunikacji, pantomimicznego gestu zamiast słowa⁴⁶ (il. 3, 4).

Wykraczająca poza realia rodzajowości i nastroj intymności fabuła, osnuta wokół historii z dziejów genialnego odkrycia, ma wiele ze scenicznej parodii opartej na zaprzeczeniu stereotypowi: podważeniu toposu i deheroizacji ideału mistrza w pracowni. Stojąc w obliczu parodii naśladownictwa jesteśmy świadkami szczególnego przekładu epizodu z modelowej biografii geniuszawynalazcy na opowieść w eklektycznej poetyce – na krawędzi realizmu i nierzeczywistości, teatru i kabaretu, powagi i humoru, wzniosłości i wulgarności, podniosłości i parodii, naśladownictwa i stylizacji. Nie przełamują one wy-czuwalnej w tej scenie otoczki głębokiej tajemnicy, dawności i namaszczenia⁴⁷. Lekko dostrzegalna atmosfera realizmu i naturalizmu, wzbogacona

patosu i wzniosłości w modernizmie, był jednocześnie obiektem przejawionej satyry, zob. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 70-101.

⁴⁵ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20.

⁴⁶ „Nurty ekspresjonistyczne przeciwstawiają ahistoryczności i abstrakcyjności poprzedniego pokolenia powrót do rzeczy, do konkretnych zjawisk, do realiów. Ten powrót do realiów jest jednak dalszym etapem postępującej alienacji. Demon nie daje się już określić systemem, ująć w pojęcia – pozostaje w rzeczach i osaczenie dokonuje się poprzez rzeczy. Tajemnica nie daje się wyrazić alegorią” – pisał Prokop. Wkrada się chaos, zagadkowość. Bliska argumentom Prokopa jest interpretacja mitu przebudzenia w duchu Nietzschego proponowana przez Popiel: „Człowiek «obudzony» wytracony ze stanu nicości lub nijakości, zderza się wkrótce z murem Braku”, zob.: J. P r o k o p, *O pierwszych polskich ekspresjonistach*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 134; P o p i e l, *Historia i metafora*, s. 150; porównaj: R. N y c z, *Homo Irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*, [w:] *t e n ż e, Język modernizmu*, s. 296-297; K. K ł o s i ń s k i, *Wokół „Historii Maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992, s. 201-234; A. Z a l e w s k a, *Nowoczesność Historii maniaków Romana Jaworskiego*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 167-168.

⁴⁷ „Antykonstrukcja, antyskładnia, rozbitcie wszelkich szablonów, oczekiwanych schematów, nieprzewidywalność, w ten sposób objawiają się siły zaczajone poza granicami świadomości. Nie poznajemy ich przez pojęcie, ale odczuwamy ich groźną obecność”, zob. P r o k o p, *O pierwszych polskich ekspresjonistach*, s. 134, por.: Z a l e w s k a, *Nowoczesność Historii maniaków Romana Jaworskiego*, s. 167-168.

o nastrojowość symbolizmu, stapia się w niej z wielką swobodą. Chwilami weń wkrada się absurd, lecz nie przekreśla on ciężącej nad całością atmosfery prapoczątku. Scena stawania się mistrza oznacza inicjację, początek nowego aktu, nowej ścieżki. Studium przy świetle świecy to potrójne narodziny: tajemniczego wynalazku, egzystencji Jabłczyńskiego jako malarza-rytownika i dzieła, które nie istnieje bez wyobraźni artystycznej. „Chcąc zrozumieć specjalną technikę Jabłczyńskiego”, „chcąc pojąć, na czym polega druk”⁴⁸, używając podobnych określeń Siedlecki upewnia czytelnika w przekonaniu, że sztuka graficzna i krytyka artystyczna, spowite aurą trudnej do rozwikłania tajemnicy warsztatu, są intelektualną potyczką. Jabłczyński, na wzór Rembrandta-Siedleckiego, staje się *peintre-graveurem*⁴⁹. Wnikamy w tajniki jego warsztatu.

W a r s z t a t. Wprowadzony w teatr tworzenia Jabłczyński wkracza w scenię warsztatu⁵⁰. Przekraczamy próg pracowni. Wyczuwalny rembrandtyzm o poetyckim nastroju sceny wieczornej, udramatyzowanej tylko

⁴⁸ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 14.

⁴⁹ „Kluczowe i niejako obiegowe pojęcia-hasła epoki romantyzmu: «odnajdywanie siebie», «uobecnianie się samemu sobie» dają się potraktować jako formy rozpoznawania się romantycznej generacji i przejaw dochożenia jej pełnej samoświadomości – także i samoświadomości epoki” – odnosił się do romantyzmu Bittner. Dynamiczne ujęcie biografii Słowackiego zaproponowała Ziemia. Traktując ją w kategorii identyfikacji poety i dzieła posłużyła się formułą wcielania Słowackiego we wzorce, kostiumy i szablony. Głowiński, na marginesie rozważań o Jellencie, wskazał na przejęcie tego rodzaju modelu biografizmu (biografii ducha ewoluującego ku mistycyzmowi) i jego recepcję w warstwie narracyjnej literatury modernizmu. Powyższy model narracji i jej znaczenie było obiektem zainteresowania także na marginesie *Żywych kamieni* Berenta: „W powieści przemienność form życia i form martwoty, wyzwająca żywioł ruchu, jest językiem, w jaki Berent rozwija opowieść o stawaniu się” (w interpretacji Popiel to budzenie się). Kluczową rolę w interpretacjach badaczy odgrywała ukierunkowana na dynamiczną przemianę symbolika światła i lampa, zob.: I. B i t t n e r, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 13; K. Z i e m b a, *Wyobraźnia i biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006; t e n ż e, *Wzorce biograficzne Słowackiego*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 147-158 (tam obszerna literatura przedmiotu poświęcona modelom narracji biograficznej i ich interpretacjom); M. S t r z y ż e w s k i, *Model „biografii typowej” romantyka*, [w:] *Biografie romantycznych poetów*, s. 103-115; P o p i e l, *Historia i metafora...*, s. 149.

⁵⁰ Czy koncepcję warsztatu Jabłczyńskiego należy wiązać z doświadczeniem Siedleckiego w Goetheanum, gdzie prowadził pracownię witrażownictwa, czy interpretować tę propozycję jako alegorię miejsca tworzenia i sytuować ją w linii z przedstawieniami artysty w pracowni? J. C z e r z n i e w s k a, *Relikt. Rekwizyt. Doświadczenie obcości. Groteskowość świata przedstawionego na rycinach Konstantego Brandla i Karola Mondrala z okresu ich paryskiej przyjaźni*, [w:] *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku*, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, Lublin TN KUL 2011, s. 229-269.

światłem świecy, ustępuje atmosferze dalekiej od intymności. Po tym, jak nie powiodły się próby odbijania według reguł podręcznikowych „za pomocą odlewu gipsowego z płyty”, podjął próbę odbijania płyty za pomocą innych narzędzi, kostki lub szczotki. Pasja tworzenia graniczy z maniakałnym uporem: „Zmieniałem papiery, zmieniałem farby, narzędzia, próbowałem”⁵¹. Siedlecki podkreśla pomysłowość, napięcie, gorączkowość sytuacji. Zdolność do improwizacji graniczy z automatyzmem działań. Szkicując dynamiczny kilkietapowy proces dochodzenia do wynalazku zastępczej prasy opisuje odświętną chwilę, po czym, ku zaskoczeniu epizod ów sprowadza do scenerii plebejskiego warsztatu. Wobec nadal niezadowalających rezultatów „wreszcie padł na pomysł sprawienia wyżymaczki”⁵². „Do prób zaczął używać płyt”, analogicznie więc do odbitek stanowych w akwafortcie „na których malował pędzlem szczecinowym rysunek” (Siedlecki pokazuje wymyśloną na prędcie metodę rysunku bliską malarstwu *alla prima* lub olejnemu szkicowi do obrazu), „a badając efekty światłocieniowe i przypadkowości nieoczekiwane, wynikające z tłoku wałków gumowych na odbitce, dochodził do coraz gruntowniejszej znajomości materiału, w którym potem tyle prawdziwie artystycznych rycin stworzył”⁵³. Odbitki z płyty służą jako materiały porównawcze do badań. Odslaniając warsztat złożony ze żmudnych czynności przygotowawczych, Siedlecki przedstawia ścieżkę doskonalenia artystycznego, polegającą na kontrolowaniu i studiowaniu efektów własnej pracy, jak w trawieniu stanowym. Wyżymaczka, stopy odbitek, papiery, pędzel szczecinowy, kostka, szczotka, drewnianka, zaschłe pędzle, małe wiszorki, tekturki, cerata w roli nowego rodzaju płyt graficznych i inne sporządzone na prędcie pomoce przeczą estetyce harmonii i wzniosłości. W świetle tych zastępczych akcesoriów dziwią użyte do pracy rylec, igła i pędzle kojarzone z klasyczną akwafortą. Ceratoryt, tektoryt, ziarnoryt⁵⁴ naśladowują tradycyjne trawione techniki graficzne. Improwizowane metody pracy i amatorskie narzędzia nie deprecjonują wagi

⁵¹ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 18.

⁵² Tamże, s. 20.

⁵³ Tamże, s. 20.

⁵⁴ Nowe techniki naśladowały warsztat i estetykę akwaforty. Nazwa ceratoryt pochodziła od ceraty zastosowanej w roli płyty graficznej; ziarnoryt od metody przygotowania płyty graficznej pokrytej warstwą skawalonego piasku pomieszanego z kitem (na odbitce dawał efekty zbliżone do akwatinty); tektoryt od tektury pokrytej szybko schnącą farbą pomieszaną z werniksem. Jabłczyński pracował także na płytkach linoleum (określanych jako „miękką płytą”) oraz na cynku (w zbiorach Grafiki i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się zespół płytek z linoleum i cynku), zob. S z a b l o w s k a, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 31-34.

tych używanych w tradycyjnym warsztacie. Dopełniają warsztat, pełniąc odwróconą i drugoplanową rolę. Akcesoria są przypadkowe, prymitywne, nawet brzydkie, zapożyczone z obcych kontekstów, lecz wyglądają tajemniczo. Patetyczny w tonie język opisu chwilami sąsiaduje z poetyką naturalizmu i zarazem atmosferą scenicznej dekoracji. Weryzm stapia się z imitatorstwem, podsycając atmosferę niejasności, zagadkowości, umowności, jak z Maeterlincka lub Strindberga, nie ujmując jednak wiele z powszechnie panującej aury prawdziwości i podporządkowanej jej archaizacji⁵⁵.

Jablczyński eksperymentuje. Ubrany w rolę mistrza malarstwa i grafiki, jak aktor odgrywa spektakl tworzenia. Atmosfera tajemnicy świątyni tworzenia graniczy z ekstatycznym podnieceniem wynalazcy w laboratorium. „Zmieniałem papiery, zmieniałem farby, narzędzia”, Jablczyński ujawnia nerwowy zmienny tryb pracy charakteryzujący pierwsze próby i wprawki techniczne na granicy z niezornością i nieudacznictwem „próbowałem drewniaków, którymi zdejmowałem i nakładałem farby, zastosowałem wszystkie zaschłe pendzle, kręciłem z papieru małe wiszorki do ścierania farby”⁵⁶. Działania artystyczne rażące prostotą i używane przez niego byle jakie materiały są nieadekwatne do praktyki akwaforcisty, do którego statusu aspiruje Jablczyński. „Okazało się, iż znana ta zresztą technika nie jest łatwa, jeśli chce się zrobić to, co się chce, a nie to co się samo robi”⁵⁷ – czytamy. Siedlecki odsłania tajniki warsztatu nowej techniki. Jest ona nie mniej trudna, niż akwaforta. Jablczyńskiego stawia przed koniecznością jej opanowania i rozwikłania tajemnicy powątpiewając, czy artyście uda się sprostać trudnościom, gdyż dysponuje intelektem w minimalnym stopniu. Jablczyński kieruje się w sztuce automatyzmem i podświadomością („Natura jego nie znosi spokoju, przemyslenia i zdecydowania a priori” – wyjaśnia Siedlecki)⁵⁸. „Szereg ćwiczeń,

⁵⁵ W dorobku Romana Jaworskiego Prokop zauważa dwie prawidłowości: „Pojawia się u niego wyraźnie dwoistość podmiotu i przedmiotu, ich przeciwstawność tak znamienita dla sztuki dwudziestego wieku”. Gdy kończy się racjonalna władza poety nad światem, uwydatnia się opór przedmiotu wobec swego sprawcy, czym udowadnia, że „obalona zostaje władza świadomości [...] spoza przedmiotu wylania się świat”. Wówczas następuje odkrycie własnej podświadomości: „Tego obcego i dziwnego świata istniejącego poza nami, choć w nas”, zob.: P r o k o p, *O pierwszych polskich ekspresjonistach*, s. 134; S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jablczyńskiego*, s. 22.

⁵⁶ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jablczyńskiego*, s. 18.

⁵⁷ Tamże, s. 20.

⁵⁸ Warunkiem nurtów ekspresjonistycznych jest formuła językowa groteski, warunkująca uznanie i dopuszczenie do głosu niekontrolowanych sił istniejących poza świadomością. Łączymy je z rezygnacją z racjonalnego porządkowania, cenzury językowej, ze zbijaniem z tropu, zjawiskami niewytłumaczalnymi i dziwnymi, zob. P r o k o p, *O pierwszych polskich ekspres-*

wytrwałe wprawki w opanowaniu warsztatu, zawsze na granicy z powodzeniem, obrazują jego zmagania, ale nie tworzą mistrza”. „Siedzi w swej pracowni i robi doświadczenia z monotypią, mając w swej wyobraźni całe cykle rycin z Italii, którą pragnie okazać zupełnie inaczej, niż dotychczas czyniono”, chcąc prześcignąć genialnego Corota?⁵⁹ (il. 5).

Siedlecki, podkreślając wagę zerwania z szablonem akademizmu, parodiuje antyakademizm. Tryb pracy wynalazcy zdominowała ponadprzeciętna zdolność obserwacji, połączona z umiejętnością wykorzystywania intelektu, intuicji, przypadku i wyobraźni, w których znaczącą rolę przypisano linearnej kompozycji graficznej. Posługiwanie się linią i kreską pozwala na pokazanie trudności w opracowaniu płyty: „Najwięcej trudności sprawia mu uzyskanie równej kreski”⁶⁰ – dwuznacznie puentuje, chcąc oddać niemoc wyjścia pozaprymitywną czynność. Ponieważ wyżymaczka źle drukuje z twardych płyt, wpada mu na myśl inny przygodny materiał, cerata: „Rytuje więc na niej kreski igłą, zaciąga, jak w monotypii, farbą i otrzymuje świetne odbitki, subtelne, pełne światłocienia”, więc naśladowując akwafortowe, a nade wszystko „dogadzające jego fantazji”⁶¹, jakby sugerował, że wynalazca ceratorytu stoi na granicy rzeczywistości i marzenia, wyobrażając sobie, że tworzy w akwafortcie, niczym Rembrandt przy pracy, lecz ma do dyspozycji materiał nader banalny: ceratę, igłę i wyżymaczkę (il. 6, 7). Wnika w kolejne stadia warsztatu, przechodząc od czynności do narzędzi i materiałów, opisuje efekty żywiołowej twórczości, by odnotować spostrzeżenie: „Przeglądając odbitki zauważył na jednej z nich kilka plam, które powtarzały się prawie identycznie we wszystkich odbitkach z tej płyty zrobionych”. Kolejnemu przypadkowemu odkryciu nadaje znaczenie doniosłego wynalazku, przyglądając się poszczególnym próbom. „Płytą była tektura gruntowana, jakich używa się do malowania szkiców pejzażowych”⁶², podkreśla nowatorstwo w zastosowaniu nieciekawego i brzydkiego materiału, by następnie odsłonić artyzm kryjący się

jonistach, s. 134.

⁵⁹ Plonem podróży Corota do Włoch w latach 20. do 40. XIX wieku, były setki szkiców. Etap przygotowawczy do poetyckich dzieł tworzonych z wyobraźni w pracowni uważa się za załączek pleneryzmu, zob. S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20.

⁶⁰ Tamże, s. 20.

⁶¹ Tamże, s. 22.

⁶² Podobne techniki stosował Victor Hugo w romantycznych nokturnach. Bywało, że punktem wyjścia do „rozmalowania” transparentnej plamy w fantastycznych kompozycjach był przypadkowy kleks, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20; *Du chaos dans le pinceau. Victor Hugo. Dessins, catalogue d'exposition, Maison de Victor Hugo Paris, 12 octobre 2000-7 janvier 2001*, Paris 2000.

w pomysłowym wykorzystaniu przypadku „skutkiem szorstkiego płótna dawała ona przy odbiciu ton, w którym znać było siatkę krzyżujących się nittek”. Z zacięciem pasjonata analizuje efekty pracy z dumą i zaciekawieniem przyrównując je do szrafowania w akwafortcie. Zniża wzrok i jeszcze niżej „Przyjrząwszy się bliżej, dostrzegł, że pochodzą one z zaschniętej farby”, ponownie więc obnaża bylejakie pochodzenie wysublimowanych artystycznych efektów, „która potem dawała na odbitce kreski delikatne, lecz zdecydowane” – podsumowuje w tonie doświadczonego znawcy. Po dokonaniu i tego odkrycia Jabłczyński natychmiast stosuje je w praktyce „robi szybko schnącą farbą, pomieszaną z werniksem, rysunek na płycie, a poczekawszy do wyschnięcia i natarłszy go farbą robi odbitkę, otrzymując równe kreski”⁶³. Takich odbitek monotypii z jednej płyty udało mu się zrobić osiem „prawie identycznych”, czym odwraca sens ścieżki doskonalenia: ideałem jest nie ostatnia, lecz pierwsza próba (w znaczeniu, że pierwotna) uznana za najdoskonalszą, aczkolwiek Jabłczyńskiemu udało się z powodzeniem naśladować ideał aż osiem razy.

Siedlecki charakteryzuje w sposób podręcznikowy uwarunkowania i wymagania swoistych technik, proponując tym samym poszerzenie klasycznego kanonu o metody autorskie, wykraczające poza podręcznikowy model kształcenia. „Przeglądając całe stosy plansz i odbitek, jakie wyszły spod jego prasy, widzimy pewne zniecierpliwienie wobec efektów, jakie daje klasyczna akwaforta”⁶⁴. Jabłczyński, będąc parodystyczną figurą antyakademizmu, w oczach Siedleckiego przedstawia się jako adept w roli mistrza, który nie radzi sobie z podręcznikiem akademickim. Podniosłość miesza się u niego z prozą, ponadprzeciętne umiejętności zderzają się z nieudolnością, zręczność z koślawością. W przestrzeni warsztatu wyreżyserowany patos chwili łączy się z przypadkiem. Nieudolność i przypadek wchodzi w rolę celowych zamierzonych czynności. Opisując żmudną metodę opracowywania płyty narzędziami własnego pomysłu, Siedlecki krok po kroku wchodzi w kulisy działań niewyszukanych, amatorskich, wymyślanych na poczekaniu i na gorąco wykorzystujących przypadek w warsztacie. Te nieco strywalizowane działania, stojące na granicy genialnej improwizacji, naśladownictwa, są zaprzeczeniem profesjonalizmu, lecz daleko im do miażdżącej kompromitacji. Są efektem stylizacji⁶⁵. Charakteryzują się nie tylko prostotą i incydentalnością, lecz

⁶³ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 20.

⁶⁴ Tamże, s. 20.

⁶⁵ E. K o z ł o w s k a, *Stylizacja. Intertekstualność*, [w:] E. B a ń k o w s k a, J. J a g o d z i ń s k a, E. K o z ł o w s k a, A. M i k o ł a j c z u k, E. W o ł a ń s k a, A. W o

także niestarannością. Zderzenie to zaskakuje, a nawet dziwi, wywołuje nie śmieszność, lecz podsyca atmosferę prapoczątków, staroświeckości czy nawet pradawności⁶⁶.

Powagę i doniosłość pochłaniających Jabłczyńskiego pierwszych eksperymentów (mających zastąpić klasyczny warsztat) przełamuje Siedlecki atmosferą zniecierpliwienia i braku opanowania, jakby z założenia (z braku wystarczających warunków i predyspozycji) skazywał geniusza na niepowodzenie. Dzieło graficzne przybiera wieloraki charakter: pierwszej próby, nonsensownego eksperymentu i genialnego wynalazku zarazem. Stanowi o portrecie psychologicznym wewnątrznie skonfliktowanej egzystencji artysty o wielu twarzach – geniusza, maniaka i nieudacznika zarazem: „Technika jego rycin stoi pod wpływem jego dwóch osobowości: uczonego i artysty – artysta jednak przeważa i gwałci logikę, planowość i doświadczalność uczonego”⁶⁷. Oznacza triumf emocji i wyobraźni.

O b r a z y. Monochromatyczne weduty Jabłczyńskiego. Siedleckiego ujmuje dramatyzm światłocienia w opracowaniu scen wieczornych: za pośrednictwem analizy gry światła i cienia artysta przechodzi do metody budowania perspektywy przestrzennej tonem, płamą, światłem. „Przez nałożenie grubej farby w cieniach lub przez dodanie do cieni silniejszego i ciemniejszego w walorze barwiku otrzymuje głębokie tony”, a dalej wyjaśnia „przez delikatne rozprowadzenie rzadszej farby w świetle, albo też dodanie cieplejszych lub zimniejszych barw zależnie od gamy barwnej otrzymuje wzmocnioną jasność w stosunku do cieniów”⁶⁸. Przeciwna linearyzmowi malarskość kompozycji zasadza się na subtelnym modelunku światłocieniowym, głębokich zróżnicowanych i lawowanych tonach, na półtonowej lekko rozmalowanej transparentnej plamie barwnej: „Przez równomierne rozprowadzenie jednolitego

l a ń s k i, H. W s z e b o r o w s k a, *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 108-118.

⁶⁶ W szkicu na temat niemieckiego średniowiecza u Berenta, Popiel wyróżnia następujące środki deformacji: parodię i groteskę, karnawalizację, bunt w stylu wagantów, bachiczny antyk. Wszystkie, choć mocno spłaszczone, odnajdujemy u Siedleckiego, zob.: P o p i e l, *Historia i metafora ...*, s. 20-41.

⁶⁷ Definicja Klingera brzmiała: „Prawdziwy artysta, dla którego kierunkiem jest tylko jego własna natura, dając w obrazie siebie, łatwo znajdzie temat, z którym on sam i my zżyliśmy się od dawna”, gdyż „nie myśli twórcy są istotą jego sztuki, ale intensywność, z jaką przedstawia pewne, ledwie wyczuwalne strony przedmiotu. Stopień zaś intensywności zależy od napięcia siły duchowej i pewności technicznej, które artysta potrafi rozwinąć”, zob.: K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 15; S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 24.

⁶⁸ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 23-24.

tonu po całej płycie dochodzi do subtelnych efektów półtonowych i delikatnych przejść z światła do cienia⁶⁹ (zbliżając efekty do uzyskiwania odbitek z tintą, naśladuje lawowanie pędzlem i kwasem, malarskie efekty akwatinty). Siedlecki zauroczony i zniewolony środkami formalnymi, maksymalnie skracając dystans, obserwuje płaszczyznę odbitek z bliska, nisko pochylając głowę nad kompozycją. Jego uwagę przykuwa inna metoda udratyzowania kompozycji, o większej mocy wyrazu, bo uzyskana przez uwydatnienie szczegółu architektonicznego, dominującego w całej płaszczyźnie przez silne zmazanie farby. Akcent, motyw decydujące o ekspresji całości (il. 8).

Monochromatyczne kompozycje uzupełnia Jabłczyński barwą „pokrywa płytę dwoma i trzema kolorami”, czym przez opozycję barw, wywołuje wibrację dynamiczną. Rozedrgane, dynamiczne i silnie przemawiające zestawienia barw, gdy nie wystarczają, uzupełnia własnoręcznie, retuszując odbitki, nadaje im „ostateczną artystyczną formę”⁷⁰. Monochromatyczne pejzaże to głęboka atektoniczna, wrażeniowa i wizyjna przestrzeń, za każdym razem budowana za pomocą podobnych form artystycznych, nieuwydatnionych kształtów, linii i bryły: „kształt nigdzie nie jest potraktowany w odróżnieniu od przestrzeni, lecz gubi się, zanika lub załamuje w niej, ucieka z pierwszoplanowości w głąb”. Linia nie jest zdecydowana, a unieruchomiona „płyne w jakimś rytmicznym falowaniu w rozmgłoną przestrzeń”. Gubi się i rozrywa w tle, by u dołu kompozycji tworzyć zbitą, szarą masę, bez żadnej bryłowatości „doskonale jednak i po malarsku wyrażającą masywność i cyklopiczność rzymskich murów”⁷¹ (il. 9).

Obok malarskości dzieł „drugą cechą twórczości Jabłczyńskiego jest romantyzm, romantyzm polski, przedzierający się przez żywopłoty materii, ku tajemnicom prafenomenu”⁷². Romantyczność w ujęciu Siedleckiego oznacza dynamikę przemiany, trudno uchwytną chwilę, czym zbliża się do definicji piękna proponowanych na łamach *Dziennika* Eugène Delacroix⁷³. Miejscem

⁶⁹ Tamże, s. 24.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Chodzi o środki artystyczne i metody budowania kompozycji przypominające weduty rzymskie i wizje architektoniczne Giovanni Battisty Piranesiego (monumentalizację, zwielokrotnienie, wyolbrzymienie), zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 24-26; K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, s. 127-137.

⁷² S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 26.

⁷³ „Są to przeżycia z kaplicy cementarnej *Dziadów* Mickiewicza” porównywalne do tych, które notował Delacroix podczas wizyty we wnętrzu katedry gotyckiej w Dieppe, określane jako jedna z odslon le vague „tajemnicze i nie dające się wyrazić przeżycia” z pogranicza wizji malarskiej i muzycznej, trwogi i upiorności (pisał, że „malarstwo jest bardziej nieuchwy-

narodzin romantyczności jest wyobraźnia malarska. Wyczuwa ona w swych zadumaniach głęboką ciemnię poza zjawiskiem natury, czyli bezgraniczną przepastną niedefiniowalną wręcz zdolność duchowego przeżycia i przekroczenia egzystencji: w głąb poza naturę. W *Spichrzu w Gdańsku* (il. 10) (Gabinet Rycin BUW) „na tle zalanych tonem kamienic czernieje jak upiór olbrzymi budynek”⁷⁴, „czarna masa ożywia się jakimś niesamowitym życiem”, wokół wszystko jak zjawy senne⁷⁵ (il. 11). W środku ryciny *Stare Miasto* (Gabinet Rycin BUW) jasna plama narożnej kamienicy „oznaczona jakąś straszliwą bladością z czerwonym wypiekiem na tle ciemnych strachów o sylwecie katedry”, a „w oknach czarne krzyże ram okiennych”⁷⁶ (il. 12, 13). Romantyczność dzieł określają odczucia i stany psychologiczne w szerokiej barwnej skali na krawędzi nierealistycznego obrazu z pogranicza poetyki snu i horroru, sennej zjawy (ciekawość z lękiem, strach, upiorność i niesamowitość). Podszyta obawą fascynacja wielkomięską cywilizacją⁷⁷ – „Żaden jego widok, czy to miast, czy pałaców, zamków lub zaułków nie jest odtworzeniem bezpośrednio obserwowanych zjawisk w naturze, lecz transpozycją wrażeń wzrokowych przez wyobraźnię malarską”⁷⁸. Środki artystyczne w dyspozycji Jabłczyńskiego składają się na język wyobraźni i komunikacji artystycznej ze światem zewnętrznym. Deformacja i zniekształcenie form, kształtów, linii w stosunku do uniwersalnego języka realistycznej obserwacji zasilają zadumę samotnika, a poprzez ekspresję wiążą się organicznie z psychiką artysty⁷⁹. Podobne znaczenie mają barwy: barwa brązowa, rzadziej niebieska tożsama z nastrojem, z psychiką „gdy wyobraźnia artysty wyczuwa w swych zadumaniach głęboką ciemnię poza zjawiskiem natury”. Ciemnia oraz „brązowe

ne od poezji, mimo swej formy ustalonej dla wzroku”). Odwołujące się do tych doświadczeń Chopina, gdy w obliczu wydarzeń 1830 r., schowany w zaułku katedry wiedeńskiej, spod filaru podziwiał i odczuwał grobowy nastrój kościoła, jego wielkość, ciszę i ciemność. Bliskie nastrojowi scen z cyklu Artura Grottgera, zob. S t a r z y ń s k i, *O romantycznej syntezie sztuk ...*, s. 22, 24.

⁷⁴ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 26.

⁷⁵ Tamże, s. 26.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ A. L i p a, *Pisane z Paryża. Postimpresjonistyczna i ekspresjonistyczna wizja miasta w sztuce polskich modernistów*, [w:] *Młoda Polska. Słowa. Obrazy. Przestrzenie*, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 9 X-31 XII 2007 r., Warszawa 2007, s. 31-37.

⁷⁸ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 26.

⁷⁹ Tamże, s. 26, 28.

ciepłe tony tworzące się wedle barw Goethego⁸⁰ wyrażają tajemnicę, duchowość, niematerialność, metafizyczną stronę materialnej egzystencji dzieła.

Psychologiczne przeżycie w innej odstonie pojawia się, gdy „ironia pokonuje inne uczucia, ironia tak dobrze znana późniejszym malarzom romantycznym, a przede wszystkim Ropsowi”⁸¹ jest silniejsza, niż u Daumiera: „uśmiecha się w tych rycinach białymi zębami trupiej czaszki”. Siedlecki podkreśla ten rodzaj komizmu, gdy „zrąb ciała żartuje z życia i drwi z jego przyjętych form”⁸² (il. 14, 15, 16). Różnicując gatunki śmiechu⁸³, wskazuje na źródła błazeńskiego humoru podszytego moralnym niepokojem. Obnażając sarkazm romantyczny w kategorii nie estetycznej, lecz filozoficznej postawy sformułowanej na określenie protestu wobec degradacji człowieczeństwa, czerpie z kilku poetyk, z kilku stanowisk filozoficznych⁸⁴. Wiąże sztukę graficzną Jabłczyńskiego z wyostrzonym przeżyciem ludzkiego jestestwa, psychologią płci, ze szpetnością ludzkiego bytowania⁸⁵. Przeżycie natury i egzystencji w sferze wrażenia, wyobraźni, psychiki i snu oznacza pośredni etap w percepcji dzieł i ewolucji doznań. Język opisu za pomocą środków artys-

⁸⁰ Powołuje się na teorię barw Goethego, tamże, s. 26.

⁸¹ Tamże, s. 27.

⁸² Tamże.

⁸³ N y c z, *Gest śmiechu*, s. 225-258.

⁸⁴ Honoré Daumier, Félicien Rops od schyłku XIX wieku wiązani byli z estetyczną kategorią „brzydoty”, jak Kossowska określa kategorię „w odniesieniu do weryzmu obrazowania naturalistów, prymitywizującej stylistyki postimpresjonistów i groteskowej deformacji wyobrażeń symbolistów”. Prócz nich, jako spadkobierców Goi, wymienia się także Redona, zob.: K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, s. 235 przypis 327, oraz s. 127-137, 239-241; J. M a l i n o w s k i, *Imitacje świata w polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, zwł. s. 179-198; S. A n d r é -D e c o n c h a t, *Goya dans la second moitié du XIX^e siècle: échos et correspondances*, [w:] *Goya graveur. Catalogue d'exposition Petite Palais 13 mars-8 juin 2008*, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops, sous la direction de Peter Assmann, Paris 2008, s. 121-137; B. B o n n i e r, V. C a r p i a u x, *Félicien Rops! A Ce nom, c'est, dan la memoire, trute une nuée d'images qui se lève*, [w:] *Obsessions. Honoré Daumier, Henry de Groux*, sous la direction de Maryline Assante di Panzillo et Simon André-Deconchat, Bruxelles 2006, s. 66-88; P. K a e n e l, *Daumier „au point de vue de l'artiste et au point de vue moral”*, [w:] *Daumier. L'écriture d'lithographe, catalogue d'exposition, BnF-Site Richelieu, 4 mars-29 juin 2008, sous la direction de Valérie Sueur-Hermel*, Paris 2008, s. 41-51.

⁸⁵ Wymienia następujące ryciny: *Szał, Rzymianin i Sabinka, Pippa tańczy, Mazurek Chopina, Majestat*, zob. S i e d l e c k i, *O grafice Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 27; S z a b l o w s k a, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 38; M. G r o Ń s k a, *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945*, Wrocław 1994, s. 238.

tycznych zmienia się w graniczące z ekshibicjonizmem charakterystyki doświadczeń z wnętrza własnej duszy. Jak określa Siedlecki, ryciny wizyjne są to „projekcje najbardziej indywidualnych stanów przestrzeni wyobraźni, które istnieją poza materialną koncepcją wymiarów”, „poza plastyczną budową przestrzeni, poza iluzją głębi perspektywicznej”⁸⁶.

Ostateczna odsłona psychologicznego portretu Jabłczyńskiego w dziełach łączy się z wyjściem poza nastrojowość i uduchowanie, w stan mistycznego przeżycia siebie w dziele. Moment gwałtowny i graniczny, na linii materii i ducha, wejścia i zarazem cofnięcia się: „Życie artystyczne Jabłczyńskiego wchodzi w fenomenologię wzrokową i dotykową – cofa się w głąb swej jaźni i wtedy rodzą się w formie graficznej ryciny wizyjne, będące symbolami życia wewnętrznego, duszy, z włączeniem świata zewnętrznego”, „są to znaki na jakieś przeżycia podświadome”. „Realna płaszczyzna kartki papieru znika pod naporem skrzyżowanych promieni różnobarwnych, tworzących znaki na życie podświadome, objawiające się w twórczości artysty w formach płynnych”⁸⁷ – ludzkie twarze, głowy ludzkie o wyłupiastych oczach „zapatrzonych w jakieś nieznanne im zjawisko, przed którym doznaje trwogi”⁸⁸. Strach miesza się z cierpieniem „oczy krwawią od cierpienia”⁸⁹. Wyraziste promienie skupione wokół twarzy, olbrzymie oczy, roztopiające się w oddali kojące głowy „w połowie zatopione i płynące w ciemnej przestrzeni z niknącą formą owalu w otocze świetlistej” to pozaosobiste elementy świata duchowego, kojące cierpienie, gaszące trwogę⁹⁰. Światło, świetlistość, promienistość broczące krwią lokalizują wizję w świecie niematerialnym, w duchu. Graniczące z religijnym oświeceniem oznaczają mistyczne doznanie nasycone bólem, myśli poetyckie przeszyte obawą i cierpieniem. Wejście w stan najsil-

⁸⁶ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 27.

⁸⁷ Tamże, s. 27.

⁸⁸ Tamże, s. 28.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Przed 1900 r. powstał cykl graficzny Siedleckiego *Le sex* wiązany z paryskim debiutem artysty pod wpływem Przybyszewskiego i Muncha [?]. Plansza VII przedstawia na pierwszym planie głowy z wykrzywionymi rysami twarzy, wytrzeszczonymi oczami, otwartymi ustami, z wyrazem przerażenia i cierpienia jednocześnie, za nimi rozświetlony niekończący się pochód kobiet i mężczyzn (kat. 11, *Le sex*, akwaforta, mezzotinta, 205 x 165 mm, Gabinet Rycin BUW). Zanikające w oddali, malejące formy zbliżone do ludzkich postaci, wtłoczone w świetlisty plastyczny płynący nurt, pochód lub korowód, znajdują się także w innych kompozycjach łączonych z debiutanckim cyklem (kat. 8, *Ponad wirem żądz*, akwaforta tonowana, 165x110 (198x148), Muzeum Mazowieckie w Płocku; kat. 9, *Chuć i tłum nagich kobiet*, akwaforta tonowana, 209x176, Gabinet Rycin BUW), zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 28; C z a r n e c k i, *Grafika Franciszka Siedleckiego. Katalog prac*, s. 47-54.

niejszej ekspresji, w najwyższe strefy podświadomości, w pozamaterialny wymiar dzieła na papierze, jest tożsamy z prawie religijnym przeżyciem metafizycznego obrazu i jednocześnie tragikomicznym odkryciem: filozoficzna i religijna iluminacja zderza się z najgłębiej odczutą materią egzystencji, niemocą i strachem⁹¹. Zwieńczeniem starań o doskonałość jest nieprzyjemne odkrycie, drażniący dysonans, bo utracona szansa na estetyczną i duchową harmonię. Z mistycznego obrazu odbitka graficzna na powrót staje się kartką papieru. Na koniec opisu drastycznej niepokojącej wizji Siedlecki łągodzi poczucie dysharmonii, wprowadzając nastrój marzenia, zostawiając nadzieję. „Żywa i gorączkowa natura nie pozwalała” zajmować się malarstwem olejnym, ale w „pastelu czuł się zupełnie swobodny” (odpowiadał jego nastawieniu czysto malarskiemu do natury). Rozprowadzał drobny pyłek po całej płaszczyźnie obrazu, doprowadzał do wiotkości figury i kwiaty „wyprowadzone z wyobraźni bajkowej na światło dzienne” – powstawały wtedy płótna wysnute z fantazji lub opowiadań ludowych. Pastelami oblekał kwiaty w formy wizyjne, nierealne o jakich marzą dzieci⁹².

P o d s u m o w a n i e. Punkt kulminacyjny w dziejach sztuki, tożsamy z jedną malarstwa, grafiki i metafizyki światła w obrazach Rembrandta, oznacza ich współlistnienie w idealnym dziele: poetyckim obrazie z pogranicza malarstwa, grafiki i muzyki⁹³. W świetle poglądów Siedleckiego na temat grafiki, *Feliks Jablczyński (1865-1928). Monografia zbiorowa* (w skład której weszły teksty Siedleckiego o grafice, Cezarego Jellenty o literaturze i Bruno Winawera o muzyce) przedstawia się jako traktat o modernistycznej

⁹¹ Przypominające świetliste wizje Słowackiego z okresu genezyjskiego, gdy wcielał się w Chrystusa jako figurę cierpienia. „Dzieje Chrystusa stają się wzorem uniwersalnym, pozwalającym odnaleźć Słowackiemu nie tylko więź z Chrystusem, ale też z całością natury i historii, oddanych nieustającemu powtarzaniu centralnej fabuły bycia, opowieści o ofiarowaniu [...]”, zob. G ł o w i ń s k i, *Młodopolska lektura Słowackiego...*, s. 343; Z i e m b a, *Wzorce biograficzne Słowackiego*, s. 151-152.

⁹² Takie tworzył Odillon Redon w latach 90. XIX wieku, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jablczyńskiego*, s. 28.

⁹³ Siedlecki pod wpływem Klingera pisał o akwafortcie: „technika ta zbliża się do muzyki, oddaje melodie [!] duszy zapatrzonej w istotę światła”, jest więc metaforą wzruszenia muzycznego, niepokojącego duchowego odkrycia, religijnego odnalezienia i rozwikłania metafizycznej trwożnej tajemnicy. Muzyczność grafiki i symbolika światła w sferze środków artystycznych służą podkreśleniu zawierającego się w niej mistycznego sensu: „z subtelnością oddaje się dionizyjskim marzeniom, znaczy bolesne lub radosne intonacje walki światłocieniowej w szmerzących przejściach ze światła w cień lub groźną opozycję jasności do głębi czarnych otchłani”, zob. S i e d l e c k i, *O sztuce graficznej*, s. 9.

prajedni sztuki i językowy kalambur. Słowną zagadkę należałoby odnieść do dwóch kwestii: recepcji szablonu literackiego z Maxa Klingera *Malarstwa i rysunku* oraz wspólnotowej więzi modernistów w dwudziestoleciu. *Grafika* w powyższym świetle pełni dwojaką rolę: będąc pierwiastkiem spajającym wszystkie części idealnego dzieła sztuki, jest programem artystycznym zbudowanym wokół postaci Jabłczyńskiego⁹⁴.

Grafika Feliksa Jabłczyńskiego, aspirujący do traktatu o sztuce graficznej tekst Siedleckiego, składa się z trzech części: historyczno-filozoficznego wstępu, wykładu z warsztatowych technik graficznych oraz krytycznego szkicu poświęconego dziełom graficznym. Jak przystało na autora o ambicjach badawczych, Siedlecki powołuje się na najnowszą literaturę przedmiotu (Ernsta Cassirera, Heinricha Wölfflina i Erwina Panofsky'ego), lecz zabieg ów nie ma większego zastosowania w praktyce literackiej. W rzeczywistości Siedlecki konstruuje opowieść wokół biografii przyjaciela-artysty, która – choć zakorzeniona w modelu biografistyki od czasów *Le peintre-graveur* Bartscha – najwięcej zawdzięcza młodopolskiej krytyce literackiej i artystycznej (zwłaszcza trwałemu po czasy dwudziestolecia modelowi dyskursu wywodzącemu się z krytycznej lektury Słowackiego)⁹⁵. Biografia Jabłczyńskiego, przedmiot analizy i narzędzie narracji zarazem, staje się obiektem wielorakich zabiegów artystyczno-literackich autora. Posiłkując się mocno już wyeksploatowanymi i spłyconymi wzorami sięgającymi romantyzmu, Siedlecki zaproponował prototyp nowoczesnego artysty i pojemną formułę sztuki graficznej – „Był to jeden z ostatnich romantyków – samotnik zrywający z tradycją akademicką”⁹⁶.

⁹⁴ „Myśl, że artysta mógłby całe życie tworzyć fragmenty, choćby nawet tej miary, co studyja Rafaela, jest dla mnie nieznośną, a sama w sobie niedorzeczną” – wyrażał się Klinger utożsamiając jednię wszystkich sztuk z naturalnym dążeniem artysty do doskonałości. Grafikę łączy z muzycznością i filozofią ducha: „Porównanie z muzyką fortepianową i poematem nasywa się samo. W obu tych dziedzinach sztuki zwraca się twórca tylko ku jednostce [...] może swe najwewnętrzniejsze radości i bóle, najprzelotniejsze i najgłębsze uczucia wyrażać z całą artystyczną swobodą”, zob. K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 9, 22.

⁹⁵ Światopogląd ukształtowany jeszcze w modernizmie ewoluował w latach późniejszych za pośrednictwem recepcji bieżącej myśli humanistycznej z pogranicza językoznawstwa, filozofii i sztuki. Siedlecki czuł się spadkobiercą romantyków. Dorobek Siedleckiego najbliższy jest krytycznym szkicom Jellenty na temat Słowackiego: „Dwa są w nich wątki podstawowe, możemy je określić jako wyznaczniki lektury [...]. Pierwszy z nich nazwiemy ekspresyjnym, drugi-wieszczo-kapłańskim”, zob.: C z a r n e c k i, *Grafika Franciszka Siedleckiego. Katalog prac*, s. 7-29; G ł o w i Ń s k i, *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, s. 342.

⁹⁶ Decydującą rolę odegrała utopia prometeizmu Jellenty, który pogodził w niej dwa aspekty: alienację i społeczne zaangażowanie, co nakładało się na nowe odczytanie biografii Sło-

Oglądamy wieloetapowy i dynamiczny proces wielkiej kreacji, zawieszony między życiem a sztuką, osobowością a obrazem. Obraz graficzny jest metaforą granicznej egzystencji artysty w dziele, grafiki w malarstwie, ducha w materii. Jako alegoria języka form służących opisaniu doświadczeń poznawczych, pełni także funkcje katarctyczne. Znamionujące mglistość i niejasność pragnień, moment niezdecydowania, wahania i zawieszenia zarazem, niczym z romantycznego *les vagues des passions* ma niewiele wspólnego z hamletyzowaniem w duchu reneizmu. Owa niedookreśloność bytu, marzenie niemające ujścia, zakotwiczone w świadomości, stają się fundamentalne z punktu widzenia egzystencji artysty i dzieła, jako źródło ekspresji intensywnego napięcia egzystencjalnego, skutkującego twórczością⁹⁷. Stan niemożności przełożenia pragnień na czyny, ustępując nadpobudliwości znamionującej głęboko odczuta powinność i zaangażowanie, jest źródłem czynu – furii i czynu. W obliczu cywilizacyjnego kryzysu, wszechogarniającego chaosu sztuka graficzna Jabłczyńskiego jawi się jako strategia na ochronę intymności, zachowanie człowieczeństwa: „do ostatnich chwil swego życia – jeszcze leżąc w łóżku, tonuje swoje ryciny”⁹⁸. Bojkotując wszelką koncepcję naśladownictwa jako imitacji, idealizacji, Jabłczyński „gubi akademickie kształty”⁹⁹, ucieka w sztukę imaginacji: wyobraźnia artysty przeważa „uciekając w krainę czysto malarską, w nieokreśloność światłocienia i rozmgławienia

wackiego i koncepcję druidyzmu, zob.: G ł o w i ń s k i, *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, s. 342- 343; S ł o w a c k i, *Do Wojciecha Stattlera, Paryż poniedziałek 3 czerwca 1844 r.*, s. 40-43; Z i e m b a, *Wzorce biograficzne Słowackiego ...*, s. 147-158; S t r z y ż e w s k i, *Model „biografii typowej” romantyka*, s. 103-115; L e w a n d o w s k i, *Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk ...*, s. 168-190; M a r k i e w i c z, *Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, s. 407; K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, s. 239-242; S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 30; zob. M. P i w i ń s k a, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 8; P o p i e l, *Historia i metafora...*, s. 150; M. G ł o w i ń s k i, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 9-43; I. B i t t n e r, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.

⁹⁷ „W jaki sposób możliwe jest zatem otwarcie horyzontu doświadczeń pozytywnych?” – pyta Popiel w obliczu niedopełnienia bohaterów w powieści Berenta: „Dla Berenta człowiek umieszczony w obszarze przeciwieństw nie dokonuje swego losu w stanie paraliżującej rezygnacji [...] tylko pod ciśnieniem antynomicznych sił możliwa jest metamorfoza”, zob. P o p i e l, *Historia i metafora...*, s. 151-152.

⁹⁸ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 30.

⁹⁹ Chodzi o antyakademizm lat 90. XIX wieku w odniesieniu do wartości artystycznych w dziełach między recepcją naturalizmu i malarstwem akademickim, a neotradycjonalizmem M. Denis, zob.: S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 28; K o s s o w s k a, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, przypis 327.

zdecydowanej formy plastycznej”¹⁰⁰. Dostrzegalna na płaszczyźnie obrazu deformacja tożsama z przełomem oznacza transformację ku artystycznej wyobraźni równoznacznej z odnową duchową. Będąc odbiciem fermentu rozgrywającego się w sferze osobowości (starcia nauki ze sztuką, malarstwa z grafiką, doświadczenia z intuicją) dzieło obrazuje moment rozłamu, przełom, uwolnienie pierwiastka graficznego i ekspresji, wyzwolenie *peintre-graveur*¹⁰¹.

Mając najprawdopodobniej do dyspozycji notatki artysty i kolekcję dzieł Jabłczyńskiego, Siedlecki konstruuje biograficzne wspomnienie. Spogląda nań przez pryzmat i w kontekście interpretacji *oeuvre* nie tylko Słowackiego, lecz także wielkich osobowości europejskiej sztuki graficznej, począwszy od Rembrandta po Odillon Redona¹⁰². W rezultacie powyższego zabiegu literackiego, u którego podstawy leżą interpretacje pojęć z teorii i sztuki (symbol, mit, cykl, percepcja), *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego* przedstawia się jako literacki portret egzystencji artysty, w który włączono wykład z dziejów grafiki autorskiej i estetyki. Warunkujący je subiektywizm autora koegzystuje z autobiografizmem¹⁰³. Na biografię ujętą w linearny schemat dziejów ducha, pow-

¹⁰⁰ „Odkrywanie w indywidualnym zjawisku jego aspektów uniwersalnych nie jest tym samym, co deformowanie przedmiotu podług subiektywnych stanów podmiotowych. Ścisłe rozróżnienie takich intencji pozwala jasno zobaczyć przeciwieństwa podstawowe między modernizmem a wczesnym ekspresjonizmem”, zob.: W. J u s z c z a k, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków: Universitas 2000², s. 43; S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 24; K. R o s n e r, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890-1918*, red. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1972, s. 7-57.

¹⁰¹ Wskazuje na newralgiczny moment przewycięzania. Czy wiązać go z trwałą recepcją nietzscheanizmu, czy próbą zmierzenia się ze spadkiem po modernizmie w dwudziestolecie?, zob. J. P r o k o p, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 57.

¹⁰² Siedlecki ułożył dzieje grafiki autorskiej na podstawie schematu chronologiczno-osobowego i subiektywnego wyboru, nawiązując do tradycji kolekcjonerskiej i literatury koneserskiej, w podstawie których znajdowały się studia nad kolekcją dzieł sztuki. Układ zorganizował opierając się na obrazach wybitnych mistrzów w następującym porządku: Rembrandt-Piranesi-Corot-Delacroix-Daumier-Rops-Siedlecki-Redon.

¹⁰³ „Nim pójdę dalej, muszę określić, jakie pojęcie należy łączyć z wyrazem «rysunek», «sztuka rylcowa», w mojem rozumieniu” – Klinger przystępuje do przeglądu kolekcji europejskiej grafiki i rysunku. By wyjaśnić pojęcie rysunku, przyjmuje ruchomą perspektywę odbioru, wcielając się w podwójną rolę, współczesnego krytyka i zarazem dawnego mistrza chowającego się za własnymi dziełami: „Aby zrozumieć tę odmienność wrażeń, przyglądnijmy się pobudkom, z których wspomniane dzieła powstały”. Fundamentem krytycznego dyskursu jest percepcja dzieł narzucająca wszechobecność osobowości i odbioru krytyka. Podobny zabieg zastosował Siedlecki. W kreację Jabłczyńskiego (obserwowanego przez pryzmat kolekcji obrazów i osobowości artysty) włączył schemat dziejów europejskiej grafiki autorskiej niepozabawiając narracji cech autobiografizmu, zob. K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 6.

racającego z wyżyn do stanu umysłu dziecka, nakłada się inny, skonstruowany na podstawie ewolucji obrazów od prapoczątków ku nieskończoności¹⁰⁴. Wiele zawdzięczając traktatom z pogranicza estetyki i percepcji, *Grafika* służy metodom kategoryzacji świata w języku współczesnej krytyki, co sprawia, że może być przykładem dwojakiego rodzaju, traktatu o sztuce i traktatu o krytyce.

Fundamentem definicji grafiki i egzystencji artysty-rytownika w ujęciu Siedleckiego są dwie sfery, twórczość i jej odbiór: warsztat, dzieło, przeżycie, zrozumienie, percepcja. Załączek grafiki Siedlecki umieścił w obrębie środków artystycznych, w polu obrazu. Posługując się ryciną Jabłczyńskiego jako metaforą graficznego dzieła sztuki, wskazał na graniczne miejsce narodzin sztuki graficznej: „poczucie malarskie graniczy tutaj z wizyjnością; kształt tonami znaczony przypomina senne obrazy”¹⁰⁵. To strefa percepcji. Zatrzymuje wzrok na upłynnieniu i przetworzeniu. Sztuka graficzna oznacza transformację, ruch – stawanie się na granicy dwóch sfer: środków formalnych

¹⁰⁴ W podstawie *Grafiki* leży założenie jedności artysty i dzieła oraz koncepcja biografii jako ewolucji osobowości stopniowo ujawniającej się poprzez narastającą w dziełach (i niezadko je przekraczającą) ekspresję. „Z tego krótkiego szkicu wyłania się, jak bogate było życie wewnętrzne Jabłczyńskiego” – puentuje Siedlecki. Używając biografii Jabłczyńskiego Siedlecki przedstawia nowe techniki, wyklada metodę opracowania kompozycji graficznej i metodę krytycznej interpretacji. Przedmiotem zainteresowania jest grafika warsztatowa w potrójnej roli: jako nowy język komunikacji, metoda doskonalenia artystycznego i cykliczny sposób przekraczania stanów duchowej świadomości nie bez inspirującej roli Klingera, który walory dzieła graficzno-muzycznego dostrzegał w ekspresji („w nieskrępowanej formie cyklów, uporządkowanych tylko wedle wzrostu napięcia psychicznego”). Ewolucja jednostki twórczej polega na ujawnianiu się w niej tego, co istotne, na dochodzeniu do spełnień ostatecznych, interpretuje Jellentę Głowiński. Polemizując z pozytywistycznym modelem biografii artysty proponuje nowy: „Dla biografizmu młodopolskiego konkretne wydarzenia, składające się na curriculum vitae, są tylko epifenomenami, nie mającymi z natury rzeczy zasadniczego znaczenia dla twórczości. Biografia poety, ta, która znajduje w niej bezpośrednio, niczym nieskrępowany wyraz, jest przede wszystkim biografią duchową”, dlatego, zauważa Głowiński, modernistów w Słowackim zajmują przede wszystkim dzieje ducha poety, ewolucja ku mistycyzmowi ostatnich lat. W świetle lektury typu biograficznego zakłada się pełną jedność między dziełem a twórcą „w tej dziedzinie niemożliwe są jakiegokolwiek szczeliny, jakiegokolwiek puste przestrzenie. Poeta bezpośrednio znajduje się w dziele, jest nie tylko jego sprawcą, także – jego elementem. W konsekwencji wszelkie zdanie o dziele jest zdaniem o poecie” – zauważa Głowiński akcentując przy tym znaczenie liryki i wpływ formuły przekazu poetyckiego na kształt oraz metodę opisu, gdyż „podmiot twórczy jest przede wszystkim podmiotem przeżywającym, a dzieło – wyrazem przeżywania” – podkreśla żywotność powyższej koncepcji młodopolskiego biografizmu po dwudziestolecie, zob.: K l i n g e r, *Malarstwo i rysunek*, s. 22; S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 30; G ł o w i Ń s k i, *Młodopolska lektura Słowackiego...*, s. 342-344.

¹⁰⁵ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 26.

i dominującej nad dziełem osobowości artysty (pierwszego krytyka własnych dzieł). Obraz graficzny leży w relacji odbiorcy z dziełem, rozciąga się między językiem form artystycznych a odbiorem i interpretacją. Graniczne i twórcze sąsiedztwo środków malarskich „poczucia malarskiego” i „wizyjności”, kształtu oznaczonego tonem i sennego obrazu, oznacza spojrzenie w głąb siebie poprzez dzieło. Zza dzieła wyłania się psychologiczny portret artysty, ewoluujący byt kształtujący się na krawędzi osobowości i dzieła, malarskości i wizyjności, tonu i obrazu¹⁰⁶. Jabłczyński-Siedleckiego, figura artysty dawno minionej epoki, identyfikuje się z dziełem, by uobecnić się i by zniknąć w cieniu współczesnej interpretacji Siedleckiego¹⁰⁷. Warunkujące egzystencję artysty interpretacje jego obrazów to podłoże i zarazem fabuła biograficzna. Już nie tylko depozytariusz, czy podmiot narracji biograficznej, Jabłczyński staje się totalną projekcją w obrazach Siedleckiego.

Malarskość, romantyzm i symbolizm w dziełach Jabłczyńskiego służą retrospekcji w minione i dawno przeszłe czasy, do modernistycznych źródeł dwudziestowiecznej sztuki graficznej¹⁰⁸. Wynałazca grafiki autorskiej i fi-

¹⁰⁶ Nie będąc nim jeszcze, płaszczyzna dzieła przeobraża się, wchodząc w stan studium nad artystyczną osobowością. „Jego wrażenia wzrokowe przechodzą przez destylację psychiki wewnętrznej, skąd wychodzą przemienione” i wtedy „życie artystyczne Jabłczyńskiego wychodzi poza fenomenologię wzrokową i dotykową” w przestworza jaźni. Za pomocą jego swoistej techniki, adekwatnej do odczuć psychicznych, ukazują się „symbole obiektywnego bytu”, które w rycinach wizyjnych przybierają formę źródłową „znaków na jakieś przeżycia podświadome”, zob. S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 27.

¹⁰⁷ Tamże, s. 30.

¹⁰⁸ W warstwie językowej i modelu narracji tekst Siedleckiego, niepozbawiony patosu językowego modernizmu, wzbogacony został o metody opisu zaczerpnięte z ekspresjonizmu i groteski. Powszechne w dwudziestoleciu, zyskując rangę maniery, nie wpłynęły zasadniczo na interpretację. „Estetyka brzydoty”, uroczysta groteska (jak z Jaworskiego) lub uprzedmiotowienie postaci (jak u Wojtkiewicza) służące demaskacji, ośmieszeniu i oswojeniu zarazem, pojawiające się w okolicach modernistycznego przełomu, nie znajdują tutaj pełnego zastosowania. Sytuując bohatera w kontekście antypozytywistycznego przełomu Siedlecki zachował Jabłczyńskiemu nazwisko. Środki służące opisowi warsztatu graficznego odpowiadają realiom praktyki artystycznej. Siedlecki nie pozbawił bohatera tożsamości, lecz czyniąc z niego narzędzie rozbudowanej refleksji podporządkował wielorakim zabiegom służącym stylizacji. Celem autora jest archaizacja i prymitywizacja, nie rażący weryzm, degradacja lub ośmieszenie. Powyższe zabiegi mają za zadanie wprowadzenie atmosfery pierwotności, autentyczności, oryginalności, prapoczątków, a nawet sakralizacji. Wywodzą się z języka groteski lecz przeczą jej. Nie kompromitują, lecz współtworzą niełatwą do jednoznacznego opisu uniwersalną atmosferę balansującą na granicy kilku obrazów: prehistorycznej jaskini, średniowiecznego warsztatu, świątyni sztuki i laboratorium alchemika. Wspólnym mianownikiem jest uwznioślenie i wtajemniczenie w świat pojęć pierwotnych, w nowy kulturowy byt, jakim jest pojemna kulturowa kategoria stylizacji, w czym Siedleckiemu bliżej do koncepcji Brunona Schulza, niż poprzedników.

gura mistrza akwaforcisty, widziana oczyma Siedleckiego, staje się wzorem dla artystów poszukujących sposobu na odrodzenie sztuki w prażródłach, w wielobarwnym nurcie prymitywizmu. Prowadząc dialog z szablonem romantycznej biografii odrzuconego artysty-geniusza, Siedlecki czyni to już w zetknięciu z pierwszym wynalazkiem Jabłczyńskiego – monotypią, jako metaforą odwróconego ideału – „Ciągłe poszukuje, dopełnia, poprawia, przerabia – dociąga do jakiegoś ideału dominującego w jego wyobraźni, a trudnego do zrealizowania”¹⁰⁹. Skazany na porażkę bez końca Jabłczyński niczym Syzyf, będąc alegorią artysty i sztuki, jest także figurą jego egzystencji. Warsztat graficzny, poletko doświadczone zdominowane przez osobowość pełną sprzeczności, nasyconą poczuciem zagrożenia w zetknięciu z marzeniem o wielkości, obrazuje więcej, niż udrękę tworzenia. W uniwersalnym kostiumie Prometeusza „odgrywa” ofiarę złożoną z twórczości. Jak romantyczny straceniec odrzucony przez współczesnych, z góry skazany jest na skrzywione naśladownictwo ideału sztuki.

Traktat o grafice autorskiej (leżący w podstawie programu rewitalizacji społecznej przez sztukę graficzną) w odniesieniu do dzieł oznacza synkretyzm gatunkowy, triumf wyobraźni, wizję, transformację i stylizację. Posługując się stworzonym z obrazów uniwersalnym szablonem, Siedlecki ubiera Jabłczyńskiego w trudny do jednoznacznej identyfikacji kostium *peintre-graveura* jako dawnego mistrza symbolizującego prapoczątek, pierwociny i nadzieje dwudziestowiecznej sztuki graficznej tkwiące w minionych stuleciach, w przezwyciężeniu modernizmu.

BIBLIOGRAFIA

- A n d r é -D e c o n c h a t S., Goya dans la second moitié du XIXe siècle: échos et correspondances, [w:] Goya graveur. Catalogue d'exposition, Petite Palais 13 mars-8 juin 2008, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edward Munch, Odilon Redon, Félicien Rops, sous la direction de Peter Assmann, Paris 2008, s. 121-137.

W powyższym świetle modernizm (a w jego obrębie romantyczne inspiracje i symbolizm około roku 1900) przedstawia się nie jako obiekt karykaturalnego opisu, lecz dawno minioną epoką historyczną, erą prapoczątków dwudziestego stulecia, tradycja, z której w dwudziestolecie czerpie się garściami, zob. G ł o w i ń s k i, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 9-43.

¹⁰⁹ S i e d l e c k i, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, s. 22.

- B i t t n e r I., U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu, Łódź 1998.
- B o n n i e r B., C a r p i a u x V., Félicien Rops! A Ce nom, c'est, dan la memoire, trute une nuée d'images qui se lève, [w:] Obsessions. Honoré Daumier, Henry de Groux, sous la direction de Maryline Assante di Panzillo et Simon André-Deconchat, Bruxelles 2006, s. 66-88.
- B o o g e r t B. van, D u m a s Ch., O o s t e r z e e L. van, S c h a t b o r n P., Goethe & Rembrandt. Tekeningen uit Weimar. Uit de grafische bestanden van de Kunstsammlungen zu Weimar, aangevult met werken uit het Goethe-Nationalmuseum, Amsterdam 1999.
- Corot et genie du trait. Estampes et dessin, catalogue d'exposition sur la direction de Calude Bouret, Paris 1996.
- C z a r n e c k i K., Grafika Franciszka Siedleckiego. Katalog prac, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1991.
- C z a r n e c k i K., Franciszek Grzymała-Siedlecki (1867-1934), [w:] Polski słownik biograficzny, t. XXXVI/4, z. 151, red. H. Markiewicz, Warszawa-Kraków 1996, s. 539-542.
- Du chaos dans le pinceau. Victor Hugo. Dessins, catalogue d'exposition, Maison de Victor Hugo, Paris, 12 octobre 2000-7 janvier 2001, sous direction de Jean-Jacques Lebel; Marie-Laure Prévost, Paris 2000.
- C z e r z n i e w s k a J., Relikt. Rekwizyt. Doświadczenie obcości. Groteskowość świata przedstawionego na rycinach Konstantego Brandla i Karola Mondrała z okresu ich paryskiej przyjaźni, [w:] Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku, red. M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, Lublin TN KUL 2011, s. 229-269.
- G ł o w i ń s k i M., Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka, Warszawa 1962.
- G ł o w i ń s k i M., Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta, [w:] Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej, Prace wybrane Michała Głowińskiego, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- G r o ń s k a M., Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945, Wrocław 1994.
- H u t n i k i e w i c z A., Feliks Jabłczyński (1865-1928), [w:] Obrazy literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski, t. III, seria 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 377-378.
- I g n a c z a k P., Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki rembrandtyzującej, „Rocznik Historii sztuki” 33(2008), s. 203-218.
- Jabłczyński Feliks (1865-1928), [w:] Polski słownik biograficzny, t. X, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962-1964, s. 205-206.
- Jabłczyński Feliks, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – Rzeźbiarze – Graficy, t. III, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 152-154.
- J u s z c z a k W., Wojtkiewicz i nowa sztuka, Kraków: Universitas 2000².
- K a e n e l P., Daumier „au point de vue de l'artiste et au point de vue moral”, [w:] Daumier. L'écriture d'lithographe, catalogue d'exposition, BnF-Site Richelieu, 4 mars-29 juin 2008, sous la direction de Valérie Sueur-Hermel, Paris 2008, s. 41-51.
- K l i n g e r M., Malarstwo i rysunek, tłum. I. Drexler, Lwów 1908.

- K ł o s i ń s k i K., Wokół „Historii Maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.
- Kobieta, eros, śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera, katalog wystawy, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993.
- K o s s o w s k a I., Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917, Kraków 2000.
- K o w a l s k i A. P., Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych, „Filo-Sofija” 2003, nr 1(3), s. 117-130.
- K o z ł o w s k a E., Stylizacja. Intertekstualność, [w:] E. B a ń k o w s k a, J. J a g o d z i ń s k a, E. K o z ł o w s k a, A. M i k o ł a j c z u k, E. W o l a ń s k a, A. W o l a ń s k i, H. W s z e b o r o w s k a, Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 108-118.
- Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane, catalogue d'exposition présentée au Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, promenade du Pin 5, CH 1204 Genève, du 16 juillet au 10 octobre 1982, Genève 1982, s. 96-98.
- L e w a n d o w s k i T., Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880-1984, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.
- L i p a A., Pisane z Paryża. Postimpresjonistyczna i ekspresjonistyczna wizja miasta w sztuce polskich modernistów, [w:] Młoda Polska. Słowa. Obrazy. Przestrzenie, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 9 października-31 grudnia 2007 roku, Warszawa 2007, s. 31-37.
- M a l i n o w s k i J., Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku, Kraków 1987.
- M a r k i e w i c z H., Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu, [w:] Stulecie Młodej Polski, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 393-407.
- M i o d o ń s k i L., Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przełomu romantycznego. Analiza wybranych problemów, Wrocław 2001.
- N y c z R., Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej), [w:] t e n ż e, Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie, Wrocław 2002, s. 225-258.
- N y c z R., Homo Irrequietus. Nietzscheizm w twórczości Wacława Berenta, [w:] t e n ż e, Język modernizmu, s. 296-297.
- P i w i ń s k a M., Złe wychowanie, Gdańsk 2005.
- P o d r a z a - K w i a t k o w s k a M., Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce, Kraków 2001.
- P o p i e l M., Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta, Wrocław 1989.
- P r o k o p J., O pierwszych polskich ekspresjonistach, [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. I, Młoda Polska, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- P r o k o p J., Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- P r z y b y l s k i R., Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego, Warszawa 1999.

- Rembrandt. Ryciny i rysunki w zbiorach polskich, katalog wystawy z okazji 400-lecia urodzin Rembrandta w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. A. Kozak, J. A. Tomicka i in., Warszawa 2009.
- R o s a l e s R o d r i g u e s A., Rembrandtowska „sztuka wyklęta”. Mit zbuntowanego geniusza w XIX-wiecznej krytyce artystycznej i malarska polemika z akademizmem, „Rocznik Historii Sztuki” 33(2008), s. 242-243.
- R o s n e r K., Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów, [w:] Studia z dziejów estetyki polskiej 1890-1918, red. S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1972, s. 7-57.
- S i e d l e c k i F., Grafika Feliksa Jabłczyńskiego, [w:] Feliks Jabłczyński. Monografia zbiorowa (1865-1928), Warszawa 1938, s. 13-30.
- S i e d l e c k i F., O sztuce graficznej, [w:] Grafika polska w świetle krytyki zagranicznej, 1927, s. 5-12.
- S ł o w a c k i J., Do Wojciecha Stattlera, Paryż poniedziałek 3 czerwca 1844 r., [w:] Korespondencja Juliusza Słowackiego, t. II, oprac. E. Sawrymowicz, Kraków 1963, s. 41-42.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 175-179.
- S ó j k a J., O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera, Warszawa 1988, s. 53-82.
- S t a r z y ń s k i J., O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix Chopin Baudlaire, Warszawa 1965.
- S t r z y ż e w s k i M., Model „biografii typowej” romantyka, [w:] Biografie romantycznych poetów, s. 103-115.
- S z a b l o w s k a A., Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 56(1994), nr 1-2, s. 27-42.
- T a l b i e r s k a J., Grafika europejska na przełomie XV i XVI wieku. Ośrodki, artyści i ich szkoły, kierunki rozwoju, [w:] Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996, Warszawa 1997, s. 279-296.
- T a l b i e r s k a J., Rembrandt. Ryciny i rysunki ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Warszawa 2004.
- W o r o n o w I., Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudlaire, Norwid, Kraków 2008.
- Z a l e w s k a A., Nowoczesność Historii maniaków Romana Jaworskiego, [w:] Modernistyczne źródła dwudziestowieczności, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 167-168.
- Z i e m b a A., Różne oblicza caravaggionizmu, [w:] Carravaggio. Złożenie do grobu. Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie od 14 września do 15 października 1996 roku, Warszawa 1996, s. 66-73.
- Z i e m b a K., Wyobrażenia i biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze, Gdańsk 2006.
- Z i e m b a K., Wzorce biograficzne Słowackiego, [w:] Biografie romantycznych poetów, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 147-158.

SPIS ILUSTRACJI

1. Franciszek Siedlecki, Z cyklu *Le sexe*, 1899, akwaforta, 250 x 219 mm (płyta, 441 x 303 mm (arkusz)).
2. Franciszek Siedlecki, Z cyklu *Le sexe*, 1899, akwaforta, 250 x 219 mm (płyta, 441 x 303 mm (arkusz)).
3. Rembrandt van Rijn, *Uczony w swojej pracowni (Faust)*, 1652, akwaforta, sucha igła, rylec, 211 x 162 mm (płyta).
4. Rembrandt van Rijn, *Filozof przy stole w blasku świecy*, akwaforta, rylec, 147 x 135 mm (płyta).
5. Camille Corot, *Le tombeau de Semiramis*, 1854, cliché verre, 143 x 190 mm.
6. Rembrandt van Rijn, *Rembrandt rytujący. Autoportret przy oknie*, 1648, akwaforta, sucha igła, 156 x 126 mm (płyta).
7. Feliks Jabłczyński, *Włoski widok*, 1910, ceratoryt, 225 x 335 mm.
8. Feliks Jabłczyński, *Porwanie Sabinki*, tektografia kolorowana 304 x 222 mm.
9. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degl'avanzi del sepolcro della famiglia Plauzia* (z dzieła pt. *Vedute di Roma diseguate ed incise*, Roma 1748-1778), akwaforta, 466 x 627 mm (płyta), 557 x 796 mm (arkusz).
10. Feliks Jabłczyński, *Spichlerz*, 1910, ceratoryt, 193 x 133 mm.
11. Feliks Jabłczyński, *Gdańsk. Stare domy w Gdańsku*, tektografia kolorowana, 445 x 307 mm.
12. Feliks Jabłczyński, *Stare miasto*, 1914, ceratoryt, odbitka kolorowana, 56 x 58 mm.
13. Feliks Jabłczyński, *Stare miasto*, 1915, ceratoryt barwny, odbitka kolorowana, 50 x 52 mm.
14. Félicien Rops, *La mort qui danse*, 1865, akwaforta, sucha igła, 254 x 167 mm (płyta).
15. Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, sucha igła, 221 x 161 mm (płyta).
16. Honoré Daumier, *Depuis six mois monsieur chante faux*, litografia, 275 x 187 mm (płyta).

“THE PAINTER’S FEELING IS ON THE VERGE OF VISUALITY;
THE SHAPE MARKED WITH TONES CREATES DREAMY IMAGERY.”
LE PEINTRE-GRAVEUR IN THE EYES OF FRANCISZEK SIEDLECKI

S u m m a r y

In 1927, Franciszek Siedlecki published his work entitled *Grafika polska w œwietle krytyki zagranicznej* [*Polish etching graphics in the light of foreign criticism*]. In his essay, he proposed a metaphorical conception of etching graphics, defined as a philosophical path towards enlightenment. Siedlecki considered Rembrandt to be the ideal embodiment of his philosophy. Siedlecki was one of contributors to the collective volume published in 1938, entitled *Feliks Jabłczyński (1865-1928). Monografia zbiorowa* [*Feliks Jabłczyński (1865-1928). A collective monograph*]. In his essay there (*Grafika Feliksa Jabłczyńskiego (1865-1928)* [*Etching graphics by Feliks Jabłczyński (1865-1928)*]), he presented his model of a prototypical master of aquaforte etching, drawing mostly upon Rembrandt’s achievements.

This paper analyses the above-mentioned collective volume understood as a treatise on the inter-war Polish art and its main focus on polemics with the modernist myths concerning language, art and the artist. Siedlecki’s essay in this collection has a two-fold role to play. Firstly, it presents a metaphor of an ideal work of art. Secondly, it serves as a consolidating factor for all the parts of the publication. His text is an instrument for a philosophy of the language of art. Siedlecki’s discourse focuses around Jabłczyński, his artistic workshop and the invention of monotyping – in other words it focuses on the artist’s creation space and creation philosophy. Siedlecki uses an elevated and almost a monumental style. He disguises Jabłczyński as a *peintre-graveur*, an ancient master, alchemist or a shaman. This disguise symbolizes the need of the 20th-century art to return to the very beginning and the ultimate source of all creation in its search of inspiration, philosophy and imaginativeness.

Siedlecki refutes the reproductive function of etching, as subservient to painting. In his eyes, etching is closely related to drawing. An etching work relies on an ideal, a sign and a symbol. It must have its poetic, fairy-tale, ludic and musical aspects. Etching is an element of spiritual energy, manifesting itself in attempts to synthesize all branches of human creation. The presence of the graphic element in the etching helps materialize spiritual aspects.

The contemporary artistic workshop is a testing range with its vital function for shaping human personality and character. The artist is like Prometheus in his “offering” of artistic work. Doomed to eternal failure, Jabłczyński – as seen by Siedlecki – is an allegoric figure of a Sisyphus: the artist and his art are permeated by the tragedy of human existence. Thus, Siedlecki’s programme for contemporary art was to guarantee freedom, paid for by pain and by an endless struggle for reaching the ideal. On the other hand, he saw art as being widely publically received and acclaimed. He strongly believes in a social revival through an educational power of the artistic workshop. Looking into the workshop was to guarantee the revival of the 20th-century art through building a modern workshop on the example of older masters. In this way, the aberrant myths of modernism can be done away with.

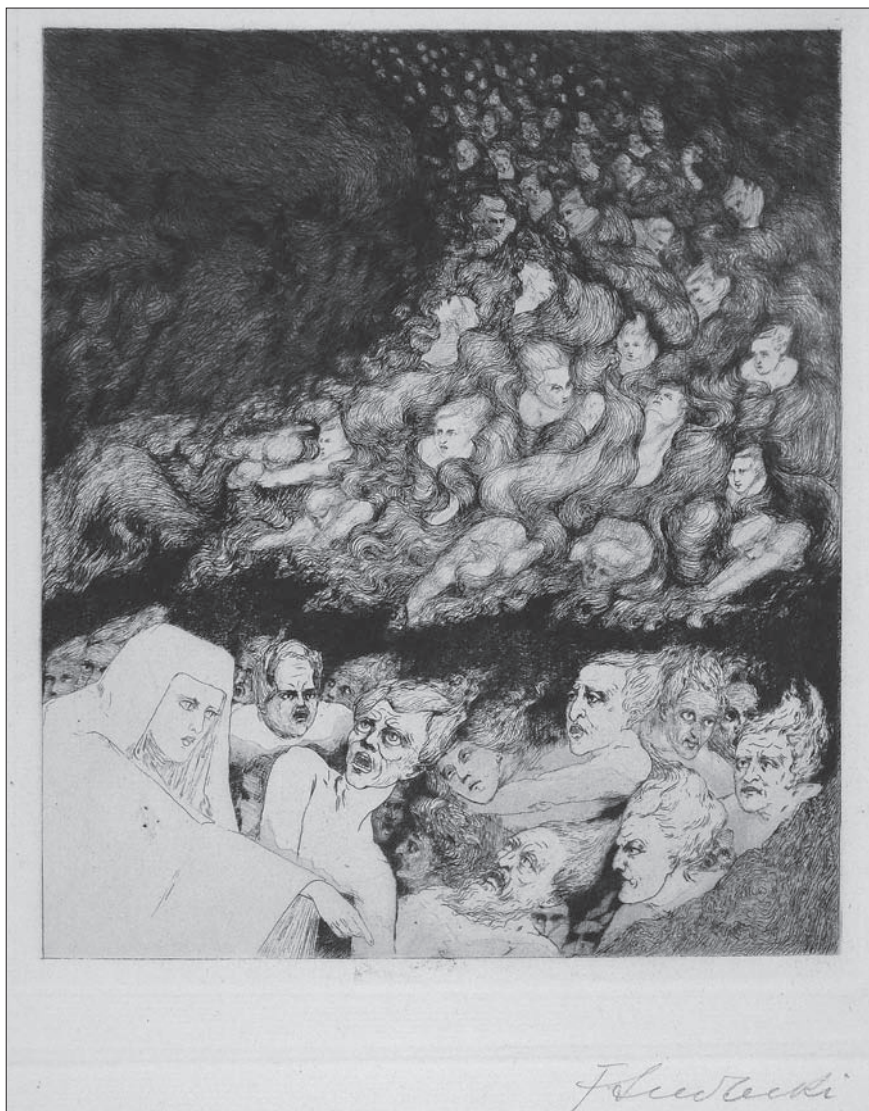
Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: Franciszek Siedlecki, Feliks Jabłczyński, grafika, akwaforta.

Key words: Franciszek Siedlecki, Feliks Jabłczyński, etching, aquaforte.



1. Franciszek Siedlecki, Z cyklu *Le sexe*, 1899, akwaforta, 250 x 219 mm (płyta),
441 x 303 mm (arkusz).



2. Franciszek Siedlecki, Z cyklu *Le sexe*, 1899, akwaforta, 250 x 219 mm (płyta),
443 x 303 mm (arkusz).

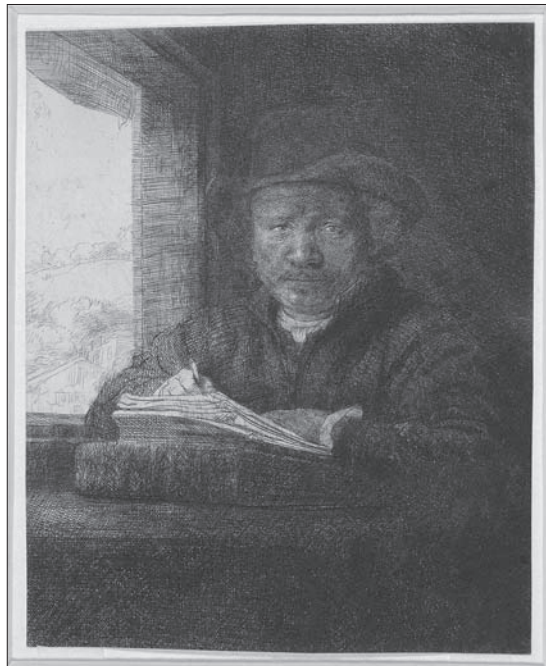
3. Rembrandt van Rijn, *Uczony w swojej pracowni (Faust)*, 1652, akwaforta, sucha igła, rylec, 211 x 162 mm (płyta).



4. Rembrandt van Rijn, *Filozof przy stole w blasku świecy*, akwaforta, rylec, 147 x 135 mm (płyta).



5. Camille Corot, *Le tombeau de Semiramis*, 1854, cliché verre, 143 x 190 mm.



6. Rembrandt van Rijn, *Rembrandt rytujący. Autoportret przy oknie*, 1648, akwaforta, sucha igła, 156 x 126 mm (płyta).



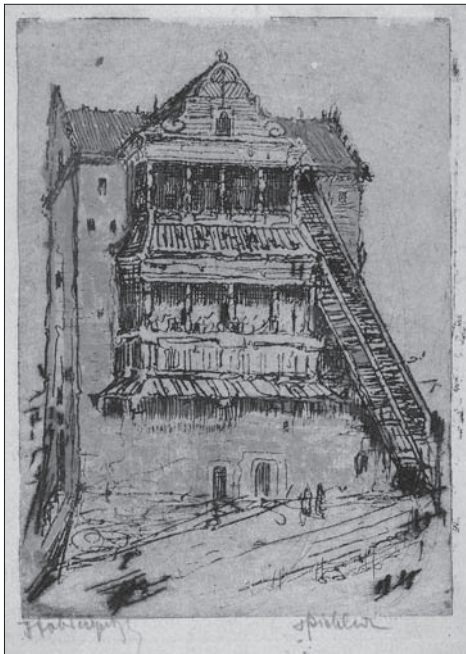
7. Feliks Jabłczyński, *Włoski widok*, 1910, ceratoryt, 225 x 335 mm.



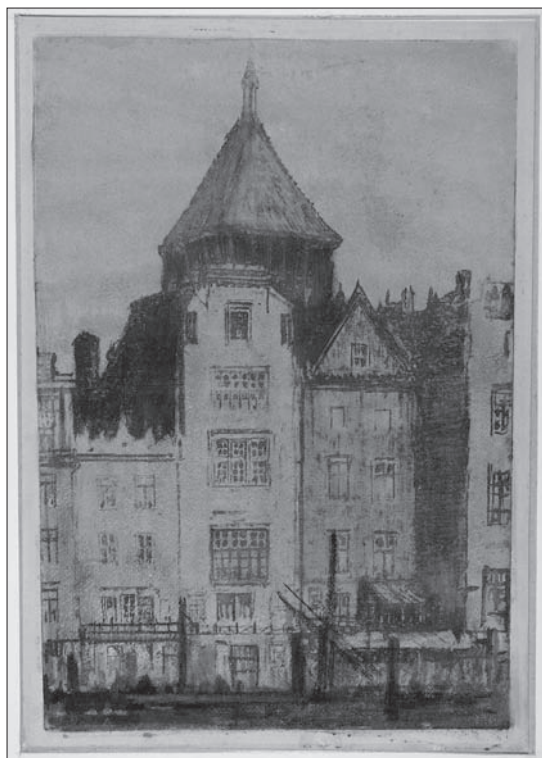
8. Feliks Jabłczyński, *Porwanie Sabinki*,
tektografia kolorowana, 304 x 222 mm.



9. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degl'avanzi del sepolcro della famiglia Plautia* (z dzieła pt. *Vedute di Roma disegnate ed incise*, Roma 1748-1778), akwaforta, 466 x 627 mm (plyta), 557 x 796 mm (arkusz).



10. Feliks Jablczynski, *Spichlerz*, 1910, ceratoryt, 193 x 133 mm.



11. Feliks Jabłczyński, *Gdańsk. Stare domy w Gdańsku*,
tektografia kolorowana, 445 x 307 mm.



12. Feliks Jabłczyński, *Stare miasto*, 1914,
ceratoryt, odbitka kolorowana, 56 x 58 mm.



13. Feliks Jabłczyński, *Stare miasto*, 1915,
ceratoryt barwny, odbitka kolorowana,
50 x 52 mm.



14. Félicien Rops, *La mort qui danse*, 1865, akwaforta, sucha igła, 254 x 167 mm (płyta).



15. Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, sucha igła, 221 x 161 mm (płyta).



16. Honoré Daumier, *Depuis six mois monsieur chante faux*, litografia, 275 x 187 mm (płyta).