

Zofia Kruczkowska

## W kręgu edukacji plastycznej – czyli o wybranych kryteriach ocen polskiej sztuki w krytyce artystycznej 2 połowy XIX wieku

Zadaniem niniejszego studium jest rekonstrukcja i analiza podstawowych kryteriów ocen stosowanych w krytyce artystycznej 2 połowy XIX wieku oraz ich wpływu na zainteresowanie sztuką w ówczesnym społeczeństwie.

Omawiany okres stanowi czas usamodzielnienia się krytyki artystycznej<sup>1</sup>, która wyzwała się spod silnych wpływów filozofii narodowej i wynikających z niej teorii estetycznych. Krytyka recenzencko-sprawozdawcza, bo takie było jej charakterystyczne oblicze, rozwijała się w najściślejszym kontakcie z ówczesną sztuką. Początki profesjonalnej krytyki artystycznej i nakreślone przez nią kryteria ocen polskiej sztuki kształtowały również odbiorcę, kreowały jego stosunek do prezentowanych dzieł, do całej kultury narodowej. To oddziaływanie było tak silne, że pewne jej tendencje przetrwały do czasów współczesnych.

Charakteryzowane zjawisko należy również odnieść do sytuacji polityczno-ekonomicznej ziem polskich pod trzema zaborami: Galicji z najbardziej liberalnymi stosunkami polityczno-kulturalnymi, Królestwa pod ostrymi rządami Hurki i Apuchtina, ziem zaboru pruskiego pod germanizującymi rządami Bismarcka. Polska była krajem ekonomicznie i technicznie niedorozwiniętym, o anachronicznych stosunkach społecznych. Miało to m.in. wpływ na kształtujący się rynek artystyczny, na odbiorcę sztuki. Granice zaborów nie stanowiły jednak przeszkody dla wymiany poglądów wśród ówczesnej krytyki, tę przeszkodę stanowili „niewyrobieni” odbiorcy, których tak scharakteryzował Andrzej Oseka:

---

<sup>1</sup> Por. S. Morawski, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, Warszawa t. I, s. 11.

Z jednej strony zanikać zaczyna typ mecenasa – kolekcjonera, który na kupno obrazów przeznaczając poważne sumy, kierując się przy tym w ich doborze pełną kulturą artystyczną, z drugiej w wyniku przepływu kapitałów do przemysłu i handlu krąg odbiorców sztuki poszerza się, wchodzi do niego grupy społeczne, przede wszystkim ówczesne mieszczaństwo, które kultury artystycznej nie mają<sup>2</sup>.

Reprezentatywnymi dla działalności krytycznej środowiskami były wówczas Warszawa i Kraków, głównie z tego powodu, że w tych miastach działały szkoły artystyczne oraz towarzystwa miłośników sztuk pięknych, które do pewnego stopnia pełniły rolę marszandów. O poziomie kształcenia w warszawskiej Rządowej Szkole Rysunku i krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych krytycznie wypowiadał się w swoich pismach Stanisław Witkiewicz<sup>3</sup>. Zarzucał im konserwatyzm, maniery i rutynę w ciasnym kółku matejkowskiego szablonu<sup>4</sup>.

Zachodziła jednak konieczność promocji absolwentów tych szkół na tzw. rynku sztuki, a zadania tego podjęły się dwa społeczne utworzone w Krakowie (1854), a następnie w Warszawie (1860) Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Obydwa miały za zadanie zarówno popieranie rokujących nadzieje artystów polskich, jak i krzewienie kultury plastycznej wśród społeczeństwa, miały się stać awangardą edukacji plastycznej za pośrednictwem wystaw i towarzyszącej im krytyki artystycznej. Recenzje i sprawozdania z wystaw organizowanych przez te instytucje jednoznacznie określały również cel, któremu powinny być podporządkowane dążenia współczesnej sztuki polskiej i kształtowały na tym tle gust odbiorcy.

Charakterystyczna jest tu wypowiedź Józefa Ignacego Kraszewskiego, który na łamach „Gazety Codziennej” takie przypisywał znaczenie krytyce artystycznej:

Z wielu powodów sąd o dziełach sztuki u nas jest bardzo trudny, ale przyjdzie chwila, gdy i potrzeba jego i surowość nawet czasem konieczna lepiej uznanymi zostaną. W każdym razie ocenienie choćby ostrzejsze, byle sumienne, nigdy artystom i ich pracom tyle zaszkodzić nie może, co głuche o nich milczenie. [...] ale u nas często sąd bywa opacznie zrozumiałym, lada zarzut brany za absolutne potępienie i artysta traci ochotę, siłę, przeraża się najmniejszą krytyką [...]. Czujemy wszyscy, że to trwać nie może, że powoli trzeba wdrożyć i publiczność i artystów do rozróżniania zarzutu i sumiennej krytyki w ich własnym interesie od niechętnych napaści. Ale do tego powoli i stopniowo przychodzić należy<sup>5</sup>.

Taka atmosfera i warunki kształtowały w początkach lat sześćdziesiątych XIX wieku oblicze krytyki artystyczno-recenzenckiej towarzyszącej poczynaniom twórców i próbującym ująć w refleksji teoretycznej jej najważniejsze problemy. Ośrodki krakowski i warszawski skupiły wybitnych artystów, których wystawy

---

<sup>2</sup> A. Osęka, *Epizod impresjonizmu warszawskiego (1890–1894)*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 1, s. 86–87.

<sup>3</sup> S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1894)*, Lwów 1899, s. 327

<sup>4</sup> Tamże, s. 328.

<sup>5</sup> „Gazeta Codzienna” 1860, nr 6 z 2 XII 1861, nr 5 z 5 I 1862.

organizowane przez Towarzystwa propagowały sztuki piękne, a towarzyszyły im swoimi recenzjami wybitne indywidualności, takie jak dziennikarz i poeta, redaktor krakowskiego „Czasu” Lucjan Siemieński, prowadzący stałą rubrykę pt. *Przegląd literacko-artystyczny*, oraz malarz i pedagog warszawski Ludwik Buszard, stały współpracownik „Tygodnika Ilustrowanego”, „Biblioteki Warszawskiej” i „Wędrowca”<sup>6</sup>. Wśród plejady recenzentów i korespondentów przewijają się sławne na niwie literatury i sztuki nazwiska: Wilhelma Leopolskiego, Ludwika Jenike, Michała Bałuckiego, Józefa F. Kossowicza, Telesfora Szpadkowskiego, Karola Marcelliego, Henryka Struwe, Aleksandra Lessera, Stanisława Tarnowskiego, Antoniego Sygietyńskiego, Bolesława Prusa i innych.

Jednym z pierwszych i najistotniejszych problemów, który został poruszony w teoretycznych refleksjach ówczesnych krytyków, był temat racji bytu polskiej sztuki narodowej, przesłanek jej rozwoju i form realizacji. Asumptem do dyskusji stała się słynna wypowiedź wybitnego znawcy sztuki i kultury europejskiej Juliana Klaczki pt. *Sztuka polska*, opublikowany w paryskich „Wiadomościach Polskich” w 1857 roku. Wypowiedź Klaczki jest osobliwym konglomeratem patriotycznych kompleksów, wywodzących się z walki o utraconą niepodległość, fałszywych poglądów estetycznych i przenikliwej, inteligentnej obserwacji. Warto może przytoczyć fragment tych dywagacji, by móc się odnieść do jego kontrowersyjnych stwierdzeń, np. kiedy to niemożność rozwoju sztuki w Polsce tłumaczy Klaczko względami... klimatycznymi:

wzrok nie nawykły do światła i słońca nie jest zdolny u nas ani uchwycić, ani oddać tej nieskończonej skali farb i półcieni, która wciąż drży w powietrzu i uczucie kolorów ścina pod szarą powłoką naszego horyzontu, a formy opięte chłodem i wstydem nigdy tu nie odsłonią swojej wielkiej tajemnicy i nigdy nie pokażą tej piersi, o której woła Woronez naszej poezji: „Pierś nie podług miary krawca, lecz Fidasza”<sup>7</sup>.

Nie sposób przytaczać tu innych kontrowersyjnych poglądów, które prowadzą do następującego wniosku: tragiczny stan polskiej sztuki tkwi w niedorozwoju mecenatu państwowego i prywatnego, niewrażliwości i braku zainteresowania plastyką nawet wśród elity intelektualnej kraju, nie mówiąc już o szerszych kręgach społeczeństwa.

Przeciwno głównemu twierdzeniu Klaczki, kwestionującego możliwość powstania i rozwoju w Polsce twórczości plastycznej o walorach prawdziwie artystycznych, wystąpili pisarze, malarze i krytycy tej miary, co Cyprian Kamil Norwid, Józef I. Kraszewski, Wojciech Gerson, Lucjan Siemieński, Stanisław Tarnowski i Ludwik Buszard. Ten ostatni w artykule *Kilka uwag o rozwoju i kie-*

---

<sup>6</sup> Recenzje tych dwóch krytyków będą wykorzystywane najczęściej w prezentowanym studium.

<sup>7</sup> Por. *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, Warszawa 1961, s. 43.

*runkach sztuki malarskiej w Polsce*, zamieszczonym w „Bibliotece Warszawskiej”, taką kreśli perspektywę rozwoju sztuki polskiej:

By dojsć jednak do sztuki narodowej, dobić się możności oddania uczuć i myśli naszych, nie możemy zrywać z ogólną tradycją sztuki ani się też odosabniać od dzisiejszego artystycznego ruchu Europy. [...] Zasadą sztuki narodowej, treścią, którą artysta wypełni swego ducha, zanim obcych mistrzów badać zacznie, będzie nie tylko doskonałe poznanie i umiłowanie przeszłości, ale poznanie i przejęcie się literaturą ojczyzną. Dramaty historyczne i społeczne, sceny obyczajowe, krajobrazy, mają zarówno swoje ukryte korzenie, zachowane w głębi tajemnice. Toteż artysta w każdym z tych rodzajów powinien zbadać nie tylko treść przedmiotu, jaki ma przedstawić, ale wykonać go w takim charakterze, w jakim instynktowo widzi go cały naród<sup>8</sup>.

Buszard w tym tekście podejmuje charakterystyczną w początkach lat sześćdziesiątych XIX wieku problematykę w krytyce polskiej – określenia swoistego obrazu narodowej sztuki.

## Hierarchia tematów

Narodowe posłannictwo sztuki realizuje się przede wszystkim w treściowej warstwie przekazu artystycznego. Wyrazicielem narodowych treści w sztuce stało się ówczesne malarstwo, które rozpoczynało dopiero swój świetny okres, nawiązując do wątków rodzimej tradycji, zarówno w zakresie tematu historycznego, motywu rodzajowego i krajobrazowego, jak i specyficznego klimatu polskości charakterystycznego dla wielkiej poezji romantycznej.

Malarstwo wysuwa się na plan pierwszy w naszej plastyce owego czasu jako dyscyplina zdolna najpełniej zrealizować naczelny postulat epoki – kształtowanie świadomości narodu. W tym też świetle ujmuje krytyka artystyczna wszelkie problemy treściowe i formalne sztuki. Podstawowym kryterium stosowanym przez krytyków w ocenie wartości dzieł była przejęta za estetyką niemiecką, a także zaprezentowana przez Henryka Struwe<sup>9</sup> w jego publicznym wykładzie hierarchia tematów. Na czoło w tym schemacie wysuwa się malarstwo religijne, historyczne, rodzajowe, następnie portret i pejzaż. W takim porządku tematycznym omawiali krytycy obrazy prezentowane na wystawach – co miało również wpływ na rangę i miejsce artysty w obowiązującym systemie wartości.

Ta hierarchia tematów została również dodatkowo wzbogacona w hierarchii oceny sztuki o przesłanki patriotyczne. Wskazanie pobożności – jako cechy narodowej Polaków, odwoływanie się przy tym do tradycji historycznej i kulturowej, a także postawy patriotycznej współczesnego duchowieństwa polskiego, stanowi

---

<sup>8</sup> „Biblioteka Warszawska” 1860, t. I, s. 89.

<sup>9</sup> H. Struwe, *O pięknie i jego objawach. Wykład publiczny miany w Warszawie dnia 5 maja 1865 roku, dodatkiem uwag estetycznych zbogacony*, Warszawa 1865.

podstawę do uznania wysokiej wartości sztuki religijnej, związanej z pożądanym w przełomowym etapie istnienia narodu ideałem moralnym.

Męczeństwo i bohaterstwo Warszawy, ukazane w przejmującym wizyjnym kształcie na siedmiu kartonach Artura Grottgera<sup>10</sup>, zapoczątkowało również nowy wątek martyrologiczny w malarstwie polskim. Śladem Grottgera poszli m.in. A. Lesser, H. Pillati, wpływając na ukształtowanie się swoiście narodowego motywu powstańca i wątku syberyjskiego – też specyficznego i odrębnego w swoim wyrazie w naszej sztuce.

Sceny rodzajowe w idealizowanym ujęciu miały ukazać odrębność narodowego obyczaju i wzbudzić w odbiorcach akceptację do tego „co swojskie”, „co nasze”. Podobnie pejzaż. Piękno i różnorodność zakątków kraju, o których pełen zachwyty pisał L. Siemieński<sup>11</sup>, utrwalone na płótnach artystów miały za zadanie budzić zainteresowanie ziemią ojczystą, przedstawione w krajobrazach zabytki – kult pamiątek i cześć dla tradycji narodowej.

Następnym etapem otwierającym dyskusję wokół hierarchii tematów w malarstwie było wystawienie obrazu Józefa Simmlera *Zgon Barbary Radziwiłłówny*. L. Buszard w swojej recenzji podkreślał wagę tematu, rozpatrzył sprawy „pomysłu i wykonania, liryzmu i dramatu, historyczności i niehistoryczności obrazu”<sup>12</sup>.

Artyści doskonaląc swój warsztat kierowali się wskazaniem historyków celem osiągnięcia maksymalnej wierności zarówno wobec faktów historycznych, jak i akcesoriów epoki. Odpowiadało to postulatowi „realizmu” treści i wykonania. Studiowali dzieje ojczyzny w każdej dostępnej postaci: kronik, rycin, kostiumu, tworząc tzw. klimat epoki. Krytyka podkreśla konieczność przejścia się „duchem” wybranej przez artystę chwili historycznej, zrozumienia dążeń ówczesnych ludzi, zarówno w aspekcie ogólnonarodowym, jak i osobistym. „Historyczność” obrazu, zdaniem krytyków, nie polega więc wyłącznie na wierności – „sztuka jest zarazem życiem streszczonym rozumowaniem dziejów”<sup>13</sup>.

Malarstwo historyczne pełniło bardzo ważną rolę w świadomości narodu. Kształtowało przeżycia odbiorcy, kreowało pożądaną postawę patriotyczną. Miało wzmocnić jedność narodową, zaszczerpić ideę przetrwania.

---

<sup>10</sup> Obszernie omówił te kartony L. Siemieński, *Rysunki Artura Grottgera wydane w fotografii* pp. *Miethe i Wawra w Wiedniu*, „Czas” 1862, nr 61.

<sup>11</sup> L. Siemieński, *Wystawa obrazów w Krakowie*, „Czas” 1864, nr 71.

<sup>12</sup> L. Buszard, *Zgon Barbary Radziwiłłówny*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. IV, s. 651.

<sup>13</sup> Tamże.

## Treść i forma

Dookreślenie treści i formy stanowiło jedno z istotnych zagadnień poruszanych przez krytykę i wiązało się z pomysłem i wykonaniem dzieła sztuki. Forma (wykonanie) obrazu rozpatrywana była przez krytyków w ścisłym związku z treścią (myślą – pomysłem). Ma to uzasadnienie w podstawowych przesłankach krytyki – patriotycznej, moralnej i wychowawczej, której podporządkowane są kryteria oceny estetycznej. Nie znaczy to wcale, że krytyka nie zwracała uwagi na „wykonanie” dzieła.

Niektórzy krytycy wyraźnie akcentowali przekonanie, że nie zasługują na wysoką ocenę zarówno obrazy „pozbawione myśli wyższej, choć efektownie i z talentem i biegłością namalowane, jak obrazy «z myślą wyższą», lecz nieudolnie wykonane”<sup>14</sup>.

Zrealizowanie postulatu jedności treści i formy, „pomysłu i wykonania” stanowi warunek pozytywnej oceny dzieła. Jedność treści i formy jest rozpatrywana w ówczesnej krytyce z punktu widzenia adekwatności wybranej przez artystę formy do przekazywanej w zamysle treści, której ważność wysuwa się na plan pierwszy. Doskonałość formy nie jest pożądana jako wartość samoistna, lecz podnosić ma walor zawartej w obrazie „wyższej myśli”. Założenie to powoduje zarówno określoną kwalifikację wybranego przez artystę tematu, jak specyficzność traktowania jego realizacji formalnej.

Rozważania krytyków, wyrażające gwałtowny protest przeciwko sztuce odtworzającej „czystą zewnętrzną świat” a zatracającej kontakt z „absolutem”<sup>15</sup>, wskazują na istotny problem stanowiący przez lata podstawę sporów krytyki artystycznej – kwalifikację wartości dzieła sztuki ze względu na przedmiot przedstawiony i z uwagi na sposób jego zobrazowania.

W latach sześćdziesiątych XIX wieku zgodnie z postulatami ówczesnej krytyki najważniejszy był przedmiot dzieła. Treść programowo i powszechnie podporządkowała sobie formę. Jak więc ujmowała krytyka stosunek sztuki do natury traktowanej przecież jako źródło owej formy, jak rozumiała relacje natura – artysta – dzieło?

## Sztuka a natura

Jak rozumieć wysuwany często postulat prawdy, której zachowanie decyduje o wartości dzieła?

---

<sup>14</sup>L. Burszard, *Kronika sztuk pięknych, Malarstwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 117, s. 241.

<sup>15</sup>L. Buszard, *Kronika sztuk pięknych. Znaczenie konkursów w sztuce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 145, s. 11–12.

W wypowiedziach Buszarda, dotyczących problematyki treści i formy w sztuce, ujawnia się myśl o konieczności stałego kontaktu artysty z naturą jako źródłem wszelkiej formy malarskiej. Jednocześnie stale przestrzega krytyk przed dwoma niebezpieczeństwami: oddalenia lub zbytniego przybliżenia do inspirującego artystę wzoru. Naśladowanie „z bliska” natury prowadzi do naturalizmu, zjawiska w krytyce omawianego okresu powszechnie i zgodnie potępianego. Ówczesna krytyka polska rozumie, jak się wydaje, sens pojęć „naturalizm” czy „fotograficzność” jako „niewolnicze, bierne i nieselektywne naśladowanie rzeczywistości”<sup>16</sup>.

Obroni przed nim twórcę realizacja motywu, uznawana przez krytykę ówczesną za warunek niezbędny do prawidłowego przedstawienia natury w sztuce. W cytowanej już recenzji na temat obrazu Simmlera *Zgon Barbary Radziwiłłówny* Buszard tak formułuje związek z naturą:

obraz Simmlera posiada warunki wysokiego stylu, który przemawia do nas powagą linii, poprawnością rysunku, pięknnością koloru, czyli inaczej mówiąc prawdą natury podniesioną do ideału<sup>17</sup>.

Proces idealizacji służyć ma doskonałemu przedstawieniu treści. Odtwarzanie natury zostaje poddane celowi nadrzędnemu sztuki, utrwaleniu w psychice odbiorcy pewnych określonych wartości patriotycznych, religijnych, moralnych wzorców obyczajowych i postaw społecznych.

Krytycy nakazują artystom studiować naturę, traktując te studia jako podstawę do osiągnięcia doskonałego warsztatu twórczego. Lucjan Siemieński wysuwa ideę malarstwa plenerowego, jako najlepszego sposobu zbliżenia się do natury, gwarantującego wzbudzenie u odbiorcy możliwie sugestywnego wrażenia prawdy przedstawionego motywu<sup>18</sup> i co więcej w dobie fascynacji problematyką historyczną, korzystającą przede wszystkim z materiałów archeologicznych, podkreśla konieczność „studiów z natury, która stokroć lepszą bywa mistrzynią niż archeologia”<sup>19</sup>.

Dążenie do prawdy w odtworzeniu narodowego motywu w krajobrazie, scenie historycznej czy rodzajowej, w ukazaniu typu narodowego szlachcica czy chłopca, wynikała z przesłanek patriotycznych.

Krytycy preferowali otwarcie te wszystkie ujęcia przejawów życia narodowego, które mogły okazać się przydatne w kształtowaniu świadomości narodowej. Terminologia krytyki artystycznej w kontekście sztuka – natura nie była dopracowana. Określeń „naturalistyczny”, „realistyczny”, „prawdziwy” recenzenci

---

<sup>16</sup> Por. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 230.

<sup>17</sup> L. Buszard, *Zgon Barbary Radziwiłłówny*.

<sup>18</sup> L. Siemieński, *Wystawa sztuk pięknych w Krakowie*, „Czas” 1862, nr 114.

<sup>19</sup> Tamże.

używali dowolnie, traktując je, podobnie jak późniejsza krytyka, przez długie lata zamiennie, często w przypadkowych zestawieniach. Najczęściej terminy „naturalistyczny” czy „fotograficzny” miały znaczenie pejoratywne, „prawdziwy” – zdecydowany walor pozytywny, natomiast „realistyczny” nabierał wartości w zależności od kontekstu.

## Technika wykonania, kompozycja, rysunek kolor

Wypowiedzi krytyki dotyczyły również problematyki wykonania formalnego omawianych dzieł. Zarówno Buszard, jak i Siemieński, a także inni krytycy zwracali uwagę na prawidłową bądź wadliwą kompozycję obrazu, rysunek postaci, koloryt całości czy poszczególnych fragmentów. Sądy te były subiektywne, wplatanie doraźnie do opisu sprawozdawczego. Walory formalne dzieła oceniano z punktu widzenia służebnego w stosunku do treści. W cytowanej już recenzji występowały takie określenia: „układ pełen prawdy i rzeczywistego artyzmu, na który składają się doskonałość w układzie figur [...], subtelne poświęcenie akcesoriów na korzyść głównego przedmiotu”<sup>20</sup>.

W każdej niemal recenzji tego okresu spotykamy wypowiedzi na temat rysunkowych umiejętności artysty prezentującego na wystawie swój obraz. Krytycy ganili lub chwalili ujęcia skrótowe, perspektywiczne ustalenie gestu czy prawidłowego wyrazu twarzy. Miernikiem był nie tylko model klasycznej poprawności, lecz, co należy odnotować z uwagą, prawa natury. Równocześnie wybaczali twórcom odchylenia od respektowanych ogólnie norm w celu bardziej sugestywnego przekazywania treści uczuciowej, stanowiącej główny tekst podsunięty do odczytania widzowi.

Nastrój uczuciowy obrazu wyznaczał przede wszystkim sposób operowania kolorem, np. w pierwszych krytykach wystawianych dzieł Matejki chwalono artystę za „mistrzowski koloryt”:

Matejko zaatakował widza gwałtownością wprowadzonych środków malarskich, wśród których na pierwsze miejsce wysnuł się żywy i ciepły koloryt<sup>21</sup>.

Jednak trzeba stwierdzić, że kwestia kompozycji, rysunku i „kolorytu” zajmowała najmniej miejsca w krytycznych tekstach ówczesnych sprawozdawców, co może świadczyć o jej słabości.

Po śmierci Ludwika Siemieńskiego (1877) w krakowskiej krytyce artystycznej pojawiły się autorytety naukowe: Józef Szujski, Stanisław Tarnowski,

---

<sup>20</sup> L. Buszard, *Zgon Barbary Radziwiłłówny*.

<sup>21</sup> L. Siemieński, *Wystawa obrazów w Krakowie*.



Władysław Łuszczkiewicz, Marian Sokołowski. Zasadniczym celem ich działalności recenzenckiej było zainteresowanie odbiorców tematyką omawianych dzieł i szczegółowe analizowanie treści. W Warszawie natomiast dominowała krytyka artystyczna pióra Cypriana Godebskiego i Stanisława Witkiewicza. W roku 1884 rozpoczął działalność „Wędrowiec” pod redakcją Artura Gruszeckiego. To ważne dla polskiej kultury czasopismo podjęło szeroką dyskusję związaną z przemianą w sztuce i batalią o estetykę świadomego realizmu. Tam też zrodziła się nowa wizja sztuki i krytyki oraz życia artystycznego, a głównymi protektorami tych zmian byli Antoni Sygietyński, Stanisław Witkiewicz i Adolf Dygasiński.

Batalia o „nową sztukę” rodziła również następstwa w postaci „nowej krytyki”, gdzie podstawowym kryterium oceny stał się sposób wykonania dzieła. Stanisław Witkiewicz, twórca tej koncepcji, na plan pierwszy w swoich krytykach wysunął hasło obiektywizmu:

Żadnych smaków, żadnych upodobań. Krytyk tłumaczy naturę artystyczną zjawisk nie mówiąc wcale, czy mu się to podoba czy nie<sup>22</sup>.

Obiektywizm ten może zapewnić wiedza, „krytyk musi wiedzieć to wszystko, co mogą umieć artyści”<sup>23</sup>. Obok wykształcenia z zakresu estetyki i historii sztuki konieczna jest znajomość mechanizmu „rodzenia się sztuki”. Krytyka tworzona przez człowieka o takich talentach przynosi jeszcze jedną korzyść, spełnia swe zasadnicze zadanie rozwijania sztuki, „stanowi jej siłę motoryczną, dzięki zastosowaniu pojęć naukowych, przełamuje zastoje w sztuce, zwalcza powielanie wzorów, przeciwstawia się płaskim upodobaniom publiczności”<sup>24</sup>.

Krytyka miała inspirować sztukę, jednak postulat bezstronności, unikania sądów wartościujących nie został spełniony. Krytycy „Wędrowca” formułowali sądy, w których pobrzmiewały kryteria relatywizmu historycznego – zapożyczone z koncepcji Hipolita Taine’a, czy pojęcie talentu wiązane z koncepcją nieustannego doskonalenia środków wyrazu artystycznego. Ważnym osiągnięciem krytyków „Wędrowca” była próba doprecyzowania terminologii krytycznej. Przykładem może tu być teoria harmonii barw Stanisława Witkiewicza, dla celów warsztatowych wprowadzająca takie terminy, jak barwy stałe, lokalne, dopełniające, ciepłe, zimne, ich nasycenie, zależność barwy od otoczenia.

Głównym oponentem koncepcji krytycznych Stanisława Witkiewicza był Bolesław Łaszczyński, redaktor „Niwy”, który głosił uprawianie krytyki służącej zarazem twórcom i odbiorcom w kształtowaniu prawdziwej postawy tworzenia

---

<sup>22</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec” 1884, nr 52, s. 622.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 623.

odbioru dzieła sztuki. Łaszczyński proponował również inne kryteria oceny dzieła, twierdził, że „twórcza siła imaginacji i uczucie smaku są najlepszym wyznacznikiem artysty i jego dzieła”<sup>25</sup>.

W podsumowaniu należy stwierdzić, że krytyka artystyczna 2 połowy XIX wieku spełniła prekursorską rolę w kształtowaniu poglądów szerszej publiczności na sztukę i wprowadzaniu odbiorców w krąg edukacji plastycznej.

---

<sup>25</sup> B. Łaszczyński, „Niwa” 1886, nr 38.