

Michał Strachowski: Przez czarne okulary

Owe „dyskretne poematy o ustach i oczach” są „wypowiadane szeptem”, gdyż o świecie wewnętrznym – jak uważano w epoce – nie sposób mówić inaczej – pisze Michał Strachowski dla „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Żeromski. Rewolucja ducha”.

*„Zważcie, o, zważcie! Czas jest osobliwy
I ma też osobliwe dzieci: Nas!”[1]*

Hugo von Hofmannsthal

Na książkę w podobnym stylu

Mętny półblask

W czwartek, 26 lipca 1917 roku, zmarł w Zakopanem Mieczysław Jakimowicz, jedna z najbardziej tajemniczych postaci polskiej sztuki ubiegłego stulecia[2]. W ostatnią drogę, jak się okazało wiodącą do zapomnienia, odprowadziła go niewielka grupa przyjaciół, którzy schronili się przed wojną w tatrzańskie miejscowości. W ceremonii zapewne wziął także udział Stefan Żeromski, należący do kręgu bliskich znajomych artysty (il. 1).



II. 1

Odejście Jakimowicza musiało dotknąć pisarza, gdyż poświęcił mu elegię, która ukazała się na łamach wrześnieowego wydania „Roku Polskiego”. Warto przytoczyć z niej dłuższy fragment:

„Wiedząc, jak nieliczne są dni jego pobytu na ziemi, pragnął w ciągu trwania ich małego zasobu zmieścić wszystko, wydać, czego pełną miał duszę, wyrazić wzruszenia, przecucia, trwogi i widziadła, o których nie chcą wiedzieć śmiertelni. W małej jego pracowni pełno było kwiatów, a przez szyby okna widziało się jedynie rozkołysane korony liściastych drzew. W ciągu poziomych i nękających trosk tych dni istnem duchowem wytchnieniem była każda godzina, spędzona w jego

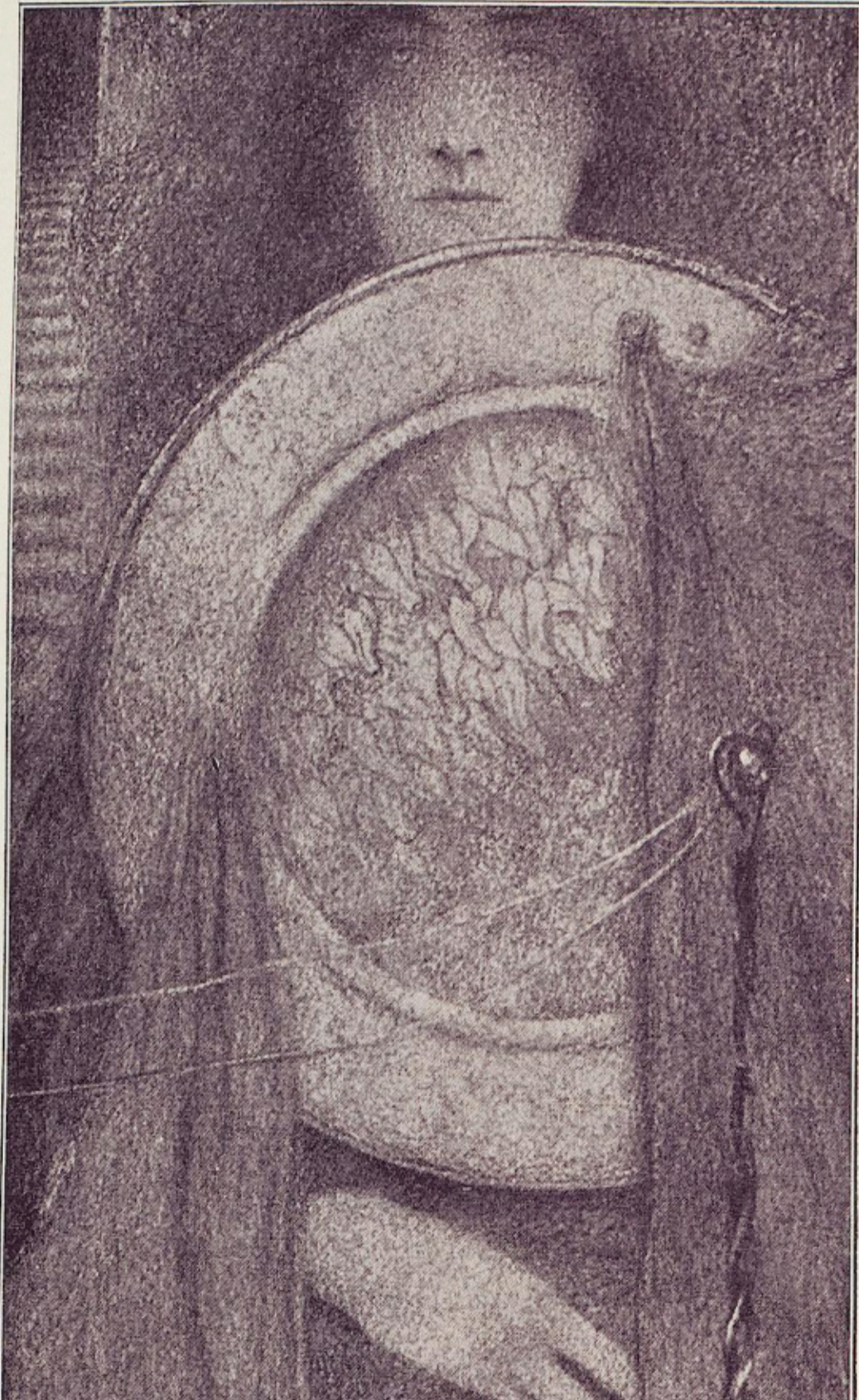
kwiecistej izbie, zdawało się bowiem, że się jest kędyś daleko od tych czasów, zdarzeń i stron, że się obcuje z jednym z uczniów Fra Angelica. [...] Tkwiły tam postaci ludzkie, jak gdyby utworzone ze mgły, wynurzające się z nocy wieczystej i uchodzące w noc wieczną. Oto mara człowiecza, którą może wczoraj, może dziś właśnie widziało się na swej drodze i ominęło w zaułku. Starzec schorzały, schudzony, pan wstydzający się żebraniny, »samotnik«, przechodzień po drogach ziemi. Widać tylko jego głowę i część odzienia, odzienia wyniszczonego do cna, przepoconego do ostatniej nici, zgniecionego i wypchanego, które nie jest ubraniem, szatą, ni strojem, lecz wieloletnią, napoły zgniłą – zaiste – częścią ciała. Jakiś mętny półblask, który świeci w kruchtach, w kaplicach cmentarnych, w przedsionkach szpitalów, rozwidnia żółtkłe czoło i wychudzone policzki, oraz uwłosienie zaniedbane, rosnące, jak chce, – proces natury, porost, mech. Lecz to światło wśród miękkiej i bezwładnej miazgi oblicza, oblicza, które jest jakgdyby zsyntetyzowaniem wszystkich ludzi schorzałych, symbolem człowieczej nędzy, opuszczonej starości, niedoli samotnego istnienia, zupełnym wizerunkiem wszystkiego, co jest społecznym pogwałceniem człowieka przez ludzkie stado, – natrafia na coś, co blask odtrąca, zamyka i przełamuje w sobie ze złowieszczą potęgą. Są to ciemne, niemal czarne okulary. Nie widać za niemi oczu, a przecież za martwemi plamami szkła ukrywa się i wlepia w nas straszliwy wzrok. Spojrzenie wszystkich nieszczęśliwych tego padołu, wzrok tysięcy oczu ze wspólnych sal, ze schronisk, przytułków, z kaźni więziennych, z łóżek samotniczych po poddaszach i piwnicach spogląda na widza, pragnącego ujść coperdziej, wołając martwym swym głosem: – niedaleko, niedaleko odejdiesz... W drugiej ramie, wśród tej samej półmgły, na ciemnych smugach krzyża ukazuje się jakby strwożona i skamieniała ze zgrozy twarz Chrystusa, którego skrwawione, przebite ręce tkwią nad marami strąconemi w otchłań przez straszliwą siłę śmierci. W taki sam sposób malowane są postaci cyklu Anhelli, – portret młodego chłopca z opuszczoną na piersi głową, którego złożone dłonie jedynie wyłaniają się z półmroku,

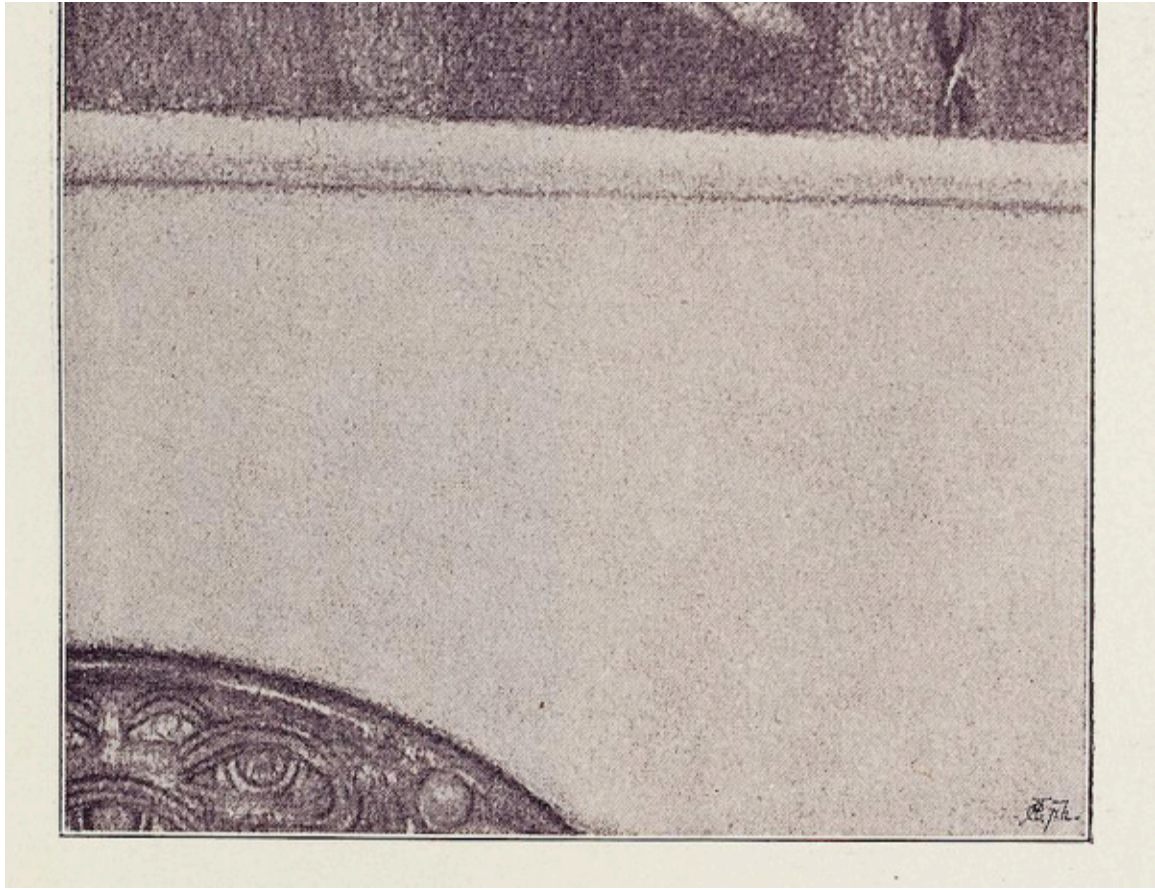
– obraz starca, nad którym pochyla się kobieta-widmo, – wreszcie komponowane podobizny grup i jednostek. Posługując się w malarstwie swem tylko kredą, ciemnym tuszem i gwaszem, wprawiając te zasadnicze barwy w tło kartonu, Mieczysław Jakimowicz osiągał w sztuce rysunkowej czarno-białymi efektami rezultaty wiadome, wielokrotnie przez innych stosowane. Lecz rozpraszanie, rozcieńczanie i pogłębianie tych dwu elementów barwy do nieskończoności dawało mu możliwość sięgania w głąb, aż do nieskończoności zamglenia kształtu – a przez użycie szczególnych oświetleń chwytania półkształtów, półbytów, wyrażania spraw półświadomych, podświadomych, kreślenia obrazów z krainy widzenia, urojeń i snu. Postaci jego nie są to ludzie, podawani nam do widzenia przez sztukę wielobarwną, usiłującą pochwycić zewnętrzną powierzchnię, utrwalić istotną barwę i rzeczywisty kształt, powtórzyć i odtworzyć rzeczywistość. [...] Są to raczej ci ludzie codzienni i pospolite przedmioty, których i które na wieczne symbole przeistaczał Edgar Poe, lub Dostojewski. W przygodach Gordona Pyma, lub w przypadkach Idyoty ludzkiej są opowiedziane sprawy, lecz nadana im jest jakaś cecha, rzucone jest na nich jakoweś światło szczególne, o którego istnieniu i promieniowaniu prawdopodobnie sam twórca nie wiele wie. W dziejach Gordona Pyma streszczona jest jak gdyby cała natura i istota czynów ludzkich, – a historia Idyoty to obraz świętości ducha, osaczonej przez zwierzęcość ludzkiej ciżby. Nie chciałbym czynić tutaj zestawienia pracy cichego artysty z genialnymi dokonaniem w innej dziedzinie, chcę tylko zaznaczyć, iż przez kartony Mieczysława Jakimowicza przewija się owo światło szczególne, które uwydatnia najistotniejsze przeżycia człowieka: miłość, tęsknotę, samotność, przedśmiertną wędrówkę ku mogile, trwogę i śmierć. Mówiono i pisano w swoim czasie o powinowactwie jego twórczości z rodzajem Klimta, czy Knopfa [Khnopffa]. Być może, iż na wybór barwy pewne wpływy nacisk wywarły. Lecz niczego to nie dowodzi”[3].

Istotnie, z łatwością można odnaleźć u autora *Dziwnych oczu* inspiracje oboma artystami (por. il. 2-4).

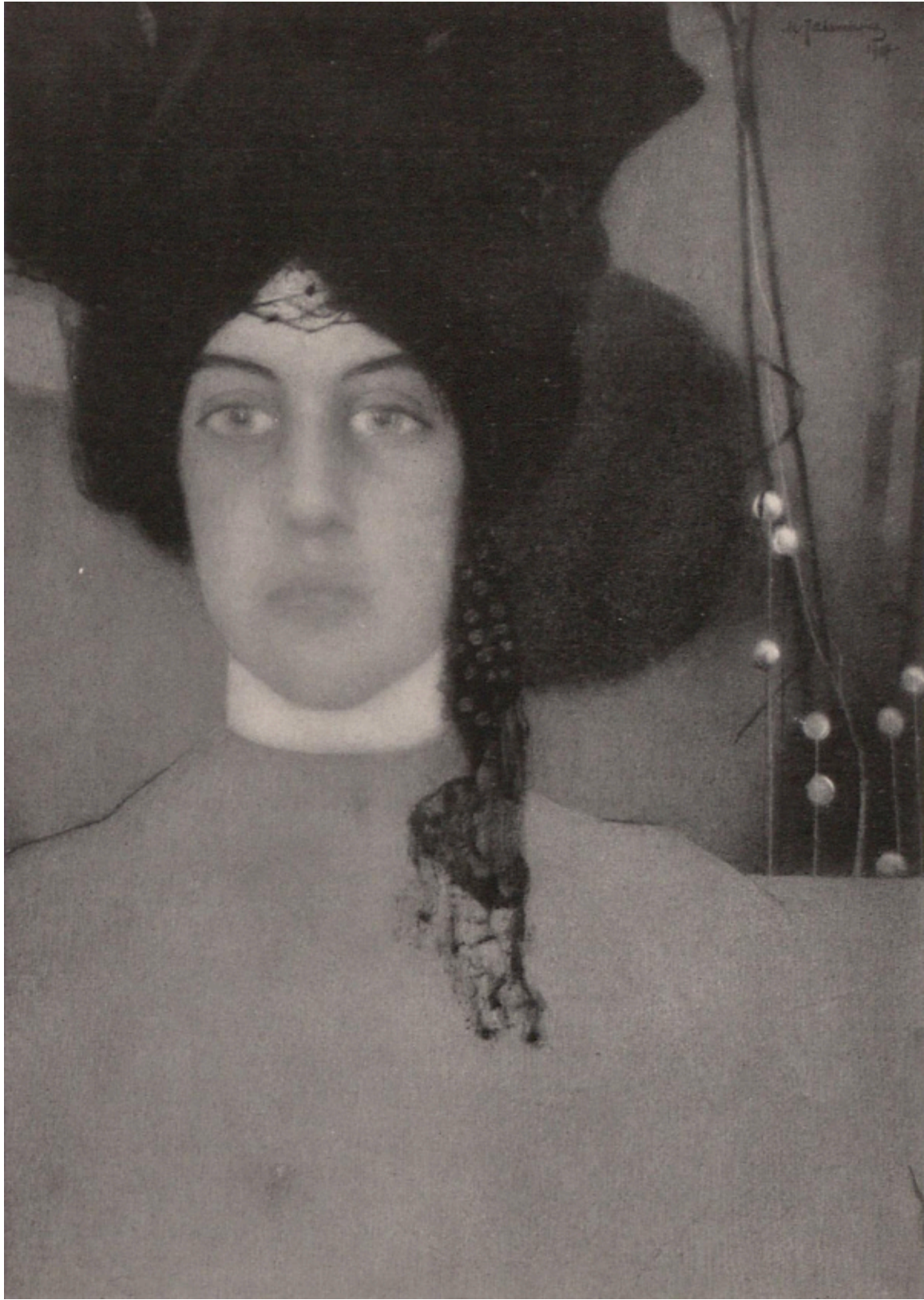


II. 2





II. 3



Przeczytaj również: Żeromski o bezdomności egzystencjalnej

Żeromski, jak zaznaczał, nie był jedynym, które owe powinowactwa zauważył. Pośrednio wskazał na nie Władysław Wankie:

„Duszą przeczuloną, zapatrzony w świat mistyków belgijskich, w otchłanne dziwy akwafort Klingera – jest Mieczysław Jakimowicz te grisaille nie mają w naszej sztuce wiele równych, w tych małych paroma tonami szaremi rysowanych obrazkach jest cały świat sztuki, sztuki bardzo osobistej, subtelnej niepomiernej i wyrafinowanej dojrzałej. Taki Portret nieznajomej lub Samotny, są dziełami pierwszorzędnymi, wszędzie gdzie zmysł formy posiada zrozumienie, podobne utwory muszą znaleźć uznanie”[4].

Po raz pierwszy *expressis verbis* pisał o nich bodaj Tadeusz Jaroszyński stwierdzając, iż „odczuwa się [u Jakimowicza] wpływy może Knopffa [Khnopffa], może innych symbolistów belgijskich czy francuskich”[5]. Podobną opinię wyraził Adalbert Franz Seligmann, opisując w „Neue Freie Presse” jedną z wystaw w gmachu Secesji Wiedeńskiej[6]: „Korytarz [...] prowadzi do ostatniego pomieszczenia, Sali »Ver Sacrum«. Tutaj szczególnie interesujący wydaje się ekscentryczny, acz niezwykle wysmakowany i wirtuozersko opanowujący wszelkie rzemiosło Jakimowicz, polski Khnopff”[7]. Bardziej wylewny był Henryk Zbierzchowski, który zauważał:

„Do urzeczywistniania tych swoich wizji wynalazł sobie Jakimowicz własną, oryginalną, subtelną technikę malarską, wibrujące może mikroskopijnie drobnych kreseczek i plamek pendzlem, maczanym w tuszu chińskim. Lecz mimo to w jednym tym kolorze szarym wydobyć tyle gam, odcieni, różnic, że tusz chiński zastępuje u niego znakomicie wszystkie walory kolorystyczne, a obrazy jego działają w wysokim stopniu malarsko. Technika ta sprawia, że obrazy Jakimowicza mają w sobie coś tajemniczego, coś niedopowiedzianego, coś, co stoi na granicy mary i rzeczywistości, jak w niektórych rzeczach Klimta lub Khnopffa”[8]

Z kolei Maryan Olszewski pytał:

„Chwilami zastanawia się człowiek, czy osiągnięcie efektu, który artysta dopiął w swych pracach, wymaga aż tak daleko posuniętej pracowitości i cierpliwości, czy nie ma tu zbytnej dysproporcji między rozmiarami obrazu a miniaturowością techniki? Czy niema tam przypadkiem za wiele niepotrzebnej mechaniczności, która jest przeciwieństwem wrogiem sztuki – a za mało odręczności, która jest przeciwstawieniem mechaniczności i jednym z istotnych czynników sztuki? Czyż zbliżonych efektów nie osiągał czasem Carrieré[9] [Carrière] drogą o wiele krótszą i dosadniejszą, a bardziej jeszcze Klimt [Klimt], a jeszcze bardziej Knopf [Khnopff]? Gdyż Knopf [Khnopff] to właśnie jest ojcem chrzestnym sztuki Jakimowicza”[10].

Dla innych owe porównania były powodem do dumy. Na łamach „Gazety Wieczornej” można bowiem przeczytać:

„Artysta jest dobrze znany w Wiedniu. Jego genialność i pracowitość zjednały mu już przed kilku laty zasłużone pochwały. Dzisiaj zwrócił na siebie, swymi tuszowymi pracami, szerszą uwagę. Krytyka zwie zgodnie jego rzeczy najdojrzałszymi, najciekawszymi. Nie brak i innych porównań. Obok nazwisk mistrzów światowych: Khnopff, Toorop[11] i Klimt, pojawia się coraz częściej nazwisko artysty”[12].

Z kolei Jan Szuman tak rozpoczął artykuł o poznańskiej wystawie dzieł artysty[13]:

„Dzieła, o których krytyki paryskie i wiedeńskie tak bardzo pochlebnie piszą, które dla miłośników sztuki o smaku wyrobionym, o poczuciu subtelności, są prawdziwą uczcią duchową i estetyczną. Jakimowicz, ten polski »Khnopff« – ten dziwny Polak – der seltsame Pole – jak go za granicą nazywają[14], członek dawniejszej grupy pięciu, wystawił u nas pięć obrazów i osiem miniatur”[15].

Zaś Kazimierz Ruciński, recenzując tę samą ekspozycję stwierdzi:

„Bujna ta a pełna kontemplacji dusza jest na wskroś polską. Tę indywidualność polską niejednokrotnie podkreślały krytyki niemieckie i francuskie, porównując twórczość Jakimowicza z pokrewnymi mu dążeniami: Knopfa [Khnopffa], Tooropa lub Klimta”[16]. Najwidoczniej dusza sztuki Jakimowicza była „na wskroś polską”, lecz poręczenia dla swojej jakości potrzebowała ze strony krytyki niemieckiej i francuskiej.

Owe paralele, a może nawet związki zauważała nieprzychylna artyście krytyka, nazywając jego twórczość mianem secesyjnej[17].

Kuszące byłoby stwierdzenie za Żeromskim, iż podobieństwo formy nie musi dowodzić jakichś głębszych związków. Co więcej, przywoływanie „wielkich nazwisk” służyło nobilitacji młodego artysty, a pośrednio całej nowej sztuki polskiej, więc jest zrozumiała częstość, z jaką się pojawiały na łamach prasy. Czy jednak za tymi uporczywie powracającymi zestawieniami nie ukrywa się jakaś głębsza wspólnota?

ŻEROMSKI: PATRIOTA. INTELIGENT. PISARZ. Weź udział w IX Festiwalu Teologii Politycznej Niewysławialność

Po Jakimowiczu nie zachowało się wiele: kilkanaście listów i trudna do oszacowania ilość prac (w większości rozporoszonych lub zaginionych). Korespondencja artysty co prawda dotyczy kwestii sztuki, lecz nie w zakresie teoretycznym[18]. Dowodów na inspiracje należy zatem poszukać w dziełach. Warto odnotować, że twórca był świadomy tak tradycji artystycznej[19], jak też współczesnych trendów. Na to ostatnie wskazuje zestawienie jednego z autoportretów (il. 5) z pracami Puvis de Chavannes (il. 6) oraz Gauguina (il. 7). Ewidentnie rysunek Jakimowicza wpisuje się w symbolistyczne zainteresowanie tematem biednego rybaka, lecz zamiast anonimowej postaci przedstawia siebie samego, co nie dziwi w przypadku kogoś, kto przez całe życie zmagał się z problemami finansowymi[20].

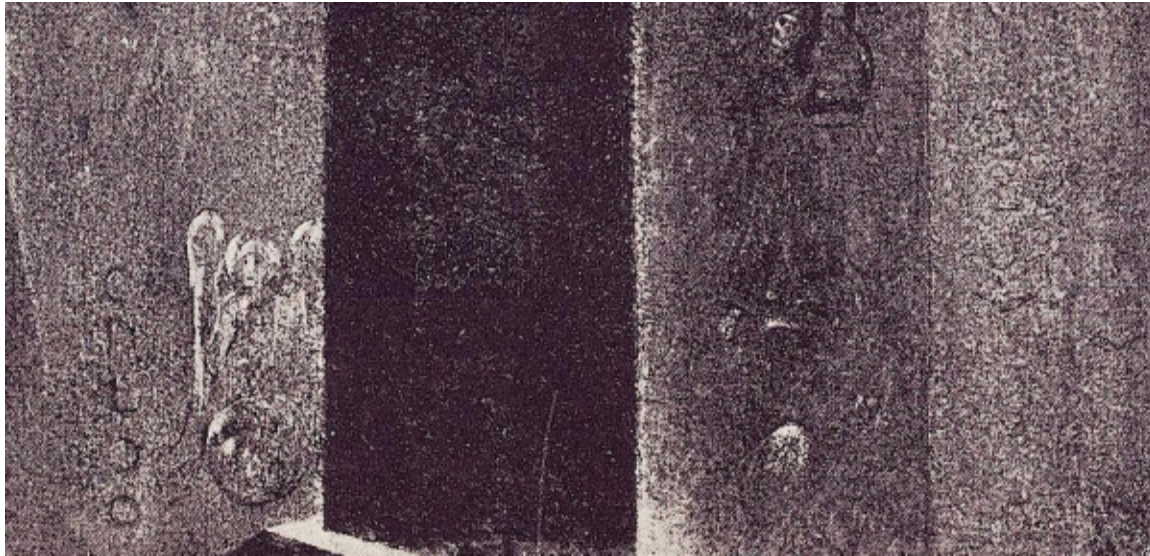


II. 5



II. 7





II. 8

Z dużą dozą pewności można założyć także, iż autor *Dziwnych oczu* znał (i to dobrze) dzieła Khnopffa oraz Klimta. Mowa przecież o twórcach rozpoznawalnych w epoce, nie tylko przez publiczność zainteresowaną kwestiami artystycznymi – o obu twórcach rozpisywała się polska prasa[21]. Przykładem może być obszerne sprawozdanie Kazimierza Tetmajera z *I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*[22], gdzie można przeczytać:

*„Człowiekiem, który nadzwyczajnie na siebie zwraca uwagę jest Brukselczyk Fernand Khnopff. Jest to zarazem malarz i rzeźbiarz, jak wielu zresztą ze współczesnego »renesansu«, ma zaś w sobie coś tak dziwnie niepospolitego, że wprost zdumiewa. Pokrewny on mi się wydaje Maksowi Klingerowi [sic!] i Franciszkowi Stuckowi [Stückowi] kierunkiem symbolistycznym; jego *Pieszczota n. p.* przedstawiająca ogromną panterę z głową kobiecą, tulącą twarz do twarzy półnagiego młodzieńca, subtelnością wykonania przypomina Klingera, pomysłem *Sfinksa Stucka* [Stücka]. Tylko gdy tam kobieta-Sfinks drze z*

właściwą Stuckowi [Stückowi] brutalną siłą pazurami grzbiet umierającego w jej uścisku, z rozkoszy i z boleści mężczyzny: tu obie twarze i oba ciała są spokojne. Ona blada, tajemnicza, nieziemska, ma wyraz złowrogi, ale przedewszystkiem sytej, namiętnej i tryumfującej posiadaniem lubieżności, on zaś, bardzo piękny i szlachetny, ma w oczach wielkie zamyślenie i bez pantery-kobiety, mógłby być tylko jako zamyślony młodzieniec uważany. Po za nimi pusty, rozległy egzotyczny pejzaż. Khnopff maluje akwarelą lub pastelem często same głowy, lub same twarze tylko, którym jednak umie nadać tak uderzające oryginalnością cechy, że chwytają oczy, przyciągają ku sobie i wbijają się w pamięć. – Taką jest n. p. głowa Meduzy i cudnie piękna, zupełnie prześliczna twarz dziewczyny w ogromnych włosach. Jego pejzaż Cicha woda, ciemnozielony, smutny i jakby zaczarowany jakiś, jest z pewnością jednym z najpiękniejszych pejzażów secesyi. Są jego terrakoty malowane, jest słup drewniany, malowany i ozdobiony à l'antique, wszystko niezmiernie oryginalne i artystyczne; jest obrazek symbolistyczny, naga Wenus w aureoli, po za którą leży Sfinks z trupa głową w tyarze, rysunki do książek, nakoniec maska, zdaje mi się, z gipsu, malowana, bardzo estetyczna i piękna. Pod jego niewątpliwym wpływem Gustaw Klimf [Klimt], Wiedeńczyk, prezydent komisji wystawowej, namalował duży obraz dekoracyjny nad drzwiami hali muzycznej Supraportę, przedstawiający kobietę o ogromnych niebieskich oczach i bujnych nadzwyczaj włosach, otaczających głowę, która jakoby grała na jakiejś fantastycznej, złotej harfie bez strun; w koło mnóstwo dziwnych kwiatów. i roślin w przestrzeni, obok zaś wielki, zdaje się, kamienny Sfinks, frontem do publiczności. Obraz, bijący w oczy świetnością koloru, znakomity pod względem techniki, niezawodnie bardzo niezwykły w kompozycji i doskonały, jako dekoracja, czem też jest”[23].

I rzeczywiście, jeśli zestawić *Wenus* i *Muzykę II* (il. 8-9), to ujawniają się opisywane przez Tetmajera inspiracje[24]. Niemniej to nie ich śledzenie jest tutaj najważniejsze, ani nawet to, że artykuł stanowi refleks „Khnopff-manii”, która zaczęła się w Wiedniu wraz z pierwszą wystawą tamtejszej Secesji[25]. Kluczowe są tutaj dwie inne kwestie: zrozumienie procesów zachodzących w ówczesnej sztuce oraz chęć włączenia polskiej kultury w nurt współczesności[26]. Innymi słowy, ówczesna publiczność, choćby oddalona od „centrów kultury”, była zorientowana w tym, co się w nich dzieje. Wciąż jednak mowa o powinowactwach, które nie muszą świadczyć o wspólnocie na najgłębszym poziomie – przekonaniu o istocie sztuki.



Z pomocą może przyjść tekst Hermana Bahra z jednego z numerów „Ver Sacrum”, który poświęcony był w całości dziełu Khnopffa:

„Fernand Khnopff pragnie w malarstwie zapomnieć o codzienności, o teraźniejszości i przywołuje głębokie uczucia swojej duszy, wspomnienia o wieczności. Jego spokojne postacie przywodzą nam na myśl Maeterlincka, naszego Hofmannsthala, często zdaje nam się, że słyszymy płynącą z nich muzykę, całe zdania z Ogrodu poznania naszego Andriana[27], a nawet właściwą melodię tego królewskiego traktatu. Podobnie jak owi poeci, jest on malarzem życia wewnętrznego. Można o nich powiedzieć to, co napisał William Blake, malarz-poeta: »Ja jestem tylko sekretarzem, autorzy są w wieczności«. Wydaje się, że Khnopff przyjmuje dyktat tajemniczych głosów z wieczności. Maeterlinck lubi mawiać, że to, co mówimy lub robimy, nie ma żadnego znaczenia; jest to tylko przypowieść, a to, co ważne, kryje się za naszymi słowami i czynami. Wiemy to, wiemy to lepiej niż możemy udowodnić, iż żyjemy tylko dzięki tej wiedzy, ale chcielibyśmy móc to wyrazić. Owo niewysławialne [Unaussprechliche] maluje Khnopff. Zgadza się z nim, gdyż to samo rozpoznajemy; każdy bowiem widział kiedyś coś, czego nie da się wyrazić słowami, ponieważ nie da się tego pojąć. Pamiętamy, że pewnego wieczoru przechodziliśmy obok domu i zobaczyliśmy twarz; to była tylko chwila, nie obejrzeliliśmy się, bo w pobliżu znów pojawiłaby się zła twarz, ale nigdy tego nie zapomnimy: w tej chwili poczuliśmy coś, co wymyka się opisowi. Trzymamy się tego wspomnienia, żyjemy nim. Aby go nie stracić, tworzymy znaki. Khnopff maluje takowe znaki: rzeczy, w których kiedyś poczuł wieczność. Najczęściej nie czerpie ich z natury, ale ze sztuki: są to kolumny, biżuteria lub oczy, których nie znamy z życia, ale z obrazów. Taka jest natura późniejszych ludzi, na których spoczywa wiele przeszłości, natura ostatnich, spadkobierców. Przed

naturą stanęła przed nimi stara sztuka przodków, która stała się dla nich drugą naturą. Wielkie wydarzenia w ich życiu, wydarzenia budzące, nie są dotknięciem natury. Zanim pocałowała nas dziewczyna, wypiliśmy już tysiąc ust poprzez sonety zmarłych. Naszymi znakami są klejnoty z grobowców dawnych książąt, pęknięte kolumny, kolory, które już od wielu lat wyblakły. Naszym przeznaczeniem jako ostatnich jest poznawanie naszego życia wyłącznie poprzez rzeczy martwe. Żaden artysta nie wyraził tego smutniej, klarowniej i dobitniej niż Fernand Khnopff”[28].

W podobny sposób odbierano dzieła Jakimowicza, zwłaszcza jeśli chodzi o jej „muzyczność”, kategorię tak drogą epoce. „Nowa Reforma” piórem swojego krytyka stwierdzała:

„Twórczość jego jest wyrazem jakiegoś zapatrzenia się w światy zaziemskie. – Wzrok artysty tego sięga po zagadnienia, których nikt przed nim nie umiał wprowadzić tak silnie i śmiało do sztuki. W obrazach swoich przedstawia p. Jakimowicz momenty, leżące może w obrębie muzyki: jakieś nastroje, pełna melancholii, smutnych przeczuć, lekkie drgnienia nękanych dusz. Tematem jego są te napięcia i stany psychiczne, uwydatniające się w głębi zapatrzonych oczów”[29].

Podobnie rzecz ujmował Jan Piotrowski:

„Ale na jego obrazy nie dość rzucić okiem, zaznaczyć harmonie linii, efekt światłocienia i odejść z miłym wrażeniem, jakie daje chwilowe zetknięcie się z tymi utworami. Trzeba w nie głębiej wnikać, wpatrzeć

się, zasłuchać prawie, aby odczuć muzykę, płynącą z tych szeroko rzuconych plam, pogłębionych lekkiemi, ledwie dostrzegalnemi muśnięciami”[30].

Owa „muzyczność” wyrażała się w subtelności formalnej, wskazującej nie tylko na biegłość w opanowanej technice, ale także na zainteresowanie życiem wewnętrznym postaci, jak podsumowywała Zofia Skorobohata:

„[Jakimowicz] komponuje, ale nie dodatkami zewnętrznymi, lecz siłą psychiczną, wydobywaną w ekspresji tych przeczulonych, zadumanych twarzy, w wyrazie subtelnych, uduchowionych rąk. Jego rysunki – to symfonie tonów szarych, subtelnych jak mgła, i jak mgła nieuchwytnych, to harmonia wyrazu, melancholii i skupienia. Z za tajemniczych szybek okularów patrzą na świat jakieś dziwne, w głąb duszy cofnięte oczy, patrzą, wyrazem skoncentrowanym, pełnym smętku i powagi. I ręce jego mają swa mowę odrębną, subtelną, jakiś spokój harmonijny a łagodny – takie ręce nie wyrządzą nigdy krzywdy istocie, z którą, dobrowolnie się zetkną. P. Jakimowicz to malarz-poeta, kompozytor w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu”[31].

Jeszcze mocniej powiązał te kwestie Antoni Chołoniewski:

„Nie wrażliwy na stosunki i kombinacje realne, obojętny wobec kolorowości przyrody i człowieka, Jakimowicz przechodzi mimo szumiącego strumienia rzeczywistego życia. Patrzy gdzieś w głąb, na wewnątrz, w dalekie podziemne i podcielesne perspektywy, gdzie toczy się cichy nurt istnienia półświadomego, gdzie nie ma zjawisk, tylko

stany psychiczne gdzie myśl gubi się w bezkształcie a oko zatrzymuje się w pół drogi, niezdolne do mierzenia się z brakiem granic i kresu. Ten inny świat jest dla Jakimowicza światem łagodnych i smutnych wizji, światem marzeń melancholijnych i znużonych. Świat, którego nieuchwytną treść wyraża poeta i muzyk. Jakimowicz jest malarzem-muzykiem i malarzem-poetą. Kształty, które rzuca na karton, są odbiciem i reminiscencją duchowego życia artysty, są nastrojami uplastycznionymi. Dla tego strona psychiczna uderza w jego obrazach przede wszystkim i góruje nad innymi. Jak motyw przewodni w kompozycji muzycznej powtarza się w jego twórczości blada uduchowiona twarz o silnym intelektualnym wyrazie, przysłonięta okularami, pogrążona w jakimś bolesnym wysiłku myśli. Nie ma wśród nich twarzy, patrzącej radośnie ku życiu. Przez subtelne, wrażliwe rysy snuje się zaduma o czymś niewidzialnym, czasem znużona i senna, czasem zabarwiona lekkim patosem. Te kompozycje głów, które mrok miękko otula, głów, od których wieje tajemnica, które przez białe okulary patrzą w przepaść własnej duszy, są najcharakterystyczniejsze wśród całej twórczości Jakimowicza. Niekiedy zjawiają się obok nich ręce, których artysta używa przedziwnie do wyrażenia stanów wewnętrznych. Ręce bezczynne, ręce melancholika-marzyciela, białe, bezsilne, chore na niemoc. [...] Zaduma intelektu, ta główna treść malarskich natchnień Jakimowicza powtarza się w każdym jego dziele. [...] Droga, po której dąży Jakimowicz jest karkołomną dla malarza. Wielki jedynie talent może stąpać po niej bezpiecznie. Jakimowicz jest też talentem niepospolitym. »Liryka czwartego wymiaru«[32], której odzwierciedleniem są jego kartony, znajduje w nim nie tylko piewę, ale i technikę nieposzedniej miary. [...] I widzi się, że ta właśnie technika jest dla jego twórczości »jedyną«, że każda inna zbrutalizowałaby to, co tak świetnie wyrażone zostało w owych przesubtelnych muśnięciach pędzla, w owych delikatnych, przytłumionych konturach, w owym roztopianiu kształtów, które daje im świadomie półcielesny tylko, a napoty nie realny wyraz»[33].

Nie były to jednak, właściwe portretowi w ogóle, charakterystyki postaci, jak zauważał przywoływany wcześniej Henryk Zbierzchowski:

„Jakimowicz [jest] poetą cichych, skupionych nastrojów, zadumań głębokich nad światem, rzewnej, spokojnej melancholii, słowiańskiego smętku. Ludzie jego nie kipią namiętnością życia, [...] nie walczą, nie zmagają się i nie cierpią głośno. Są oni zamknięci w jakimś dziwnym, oderwanym, własnym świecie, odgradzeni jakby od rzeczywistości woalem zwiewnej mgły, a czasami nawet okularami (ulubiony temat Jakimowicza), poza którymi czają się ich zadumane, rozumne, dobre spojrzenia. Czasami nie są to nawet żywi ludzie, ludzie z krwi i kości, lecz wizye ludzi rzeczywistych, emanacje tęsknoty ludzkiej, »portrety dusz«, że użyję tego wyrażenia”[34].

Wzrok artysty skierowany był zatem nie tylko ku najgłębszym przeżyciom drugiego człowieka, lecz także ku własnemu wnętrzu. Dosłownie i w przenośni patrzył na świat przez ciemne okulary, zarazem dystansując się do niego, co odnotowywał Artur Schröder w pośmiertnym wspomnieniu poświęconym Jakimowiczowi:

„Ktoś słusznie zauważył, iż nie bez znaczenia jest fakt, że artysta często portretowanym osobom nakłada na oczy czarne okulary – zdaje się, jakby sam patrzył w świat przez takie właśnie szkła. Rozkoszne, drgające światło obce jest sztuce Jakimowicza, nie zna go prawie, znać nie chce, jak ktoś, kogo oczy bołą, umyślnie usuwa się w mrok, bierze się do tworzenia wtedy, kiedy tego światła niema, lub też umyślnie ustawia swoje modele w mrocznym pokoju. Czasem ma się wrażenie, iż ten mrok zrobiony jest sztucznie, że artysta nie dałby sobie rady, gdyby

nagle na portretowaną osobę padły jasnego, roześmianego słońca ciepłe promienie. I to nie dlatego, że operuje minimalną ilością kolorów boć przecie sztuka dwu barw, grafika, potrafi wydobyć najsubtelniejsze nuance światła i najskrajniejsze jego zestawienia, lecz że taka jest natura artysty, taki jego rodzaj tworzenia, taki jego sposób indywidualnego wypowiedzania się. Kto wie, czy czuły byłby na barwy, więc lepiej, że tak a nie inaczej malował. Może to komu wydawać się nużącym, jednostronnym, ale po części każdy twórca pewnego »kierunku« jest ostatecznie – jak się to powszechnie powtarza – »jednostronnym«. I ta jednostronność, ale tłumaczona i zrozumiana, jest cechą indywidualnych, idących własną drogą, wybitnych jednostek. Cézanne [Cézanne], Dégas [Degas], Monet, Caillebode [Caillebotte] i inni są również »jednostronni« w przedstawianiu orgij wibrujących barw w przeciwieństwie do nich Jakimowicz do tego samego dążył, wypędziwszy z palety swojej najłżejszy bodaj uśmiech złotego słońca»[35].

Wieloznaczność, narracyjność dzieła Jakimowicza rodzi także pokusę, aby interpretować je w kluczu autobiograficznym: jako wyraz skromności artysty, skrywającego się za wystudiuowanymi rysunkami i grafikami, poszukującego przede wszystkim perfekcyjnej formy dla własnych myśli[36], rozłożony na szereg prac portret człowieka o niełatwym życiorysie[37], czy wręcz odbicie charakteru twórcy[38]. Czyż nie jest to intuicyjna potrzeba zrozumienia pobudek kierującym drugim człowiekiem, zajmującego się tą najbardziej z ludzkich rzeczy, czyli tworzeniem? Wszystkie te tropy są zapewne trafne, lecz biografia nigdy nie wyczerpuje dzieła. Podobnie, jak nie daje się ono także zamknąć w cudzych wypowiedziach, niejednokrotnie wydobywających tylko pewne jego aspekty[39].

Okulary

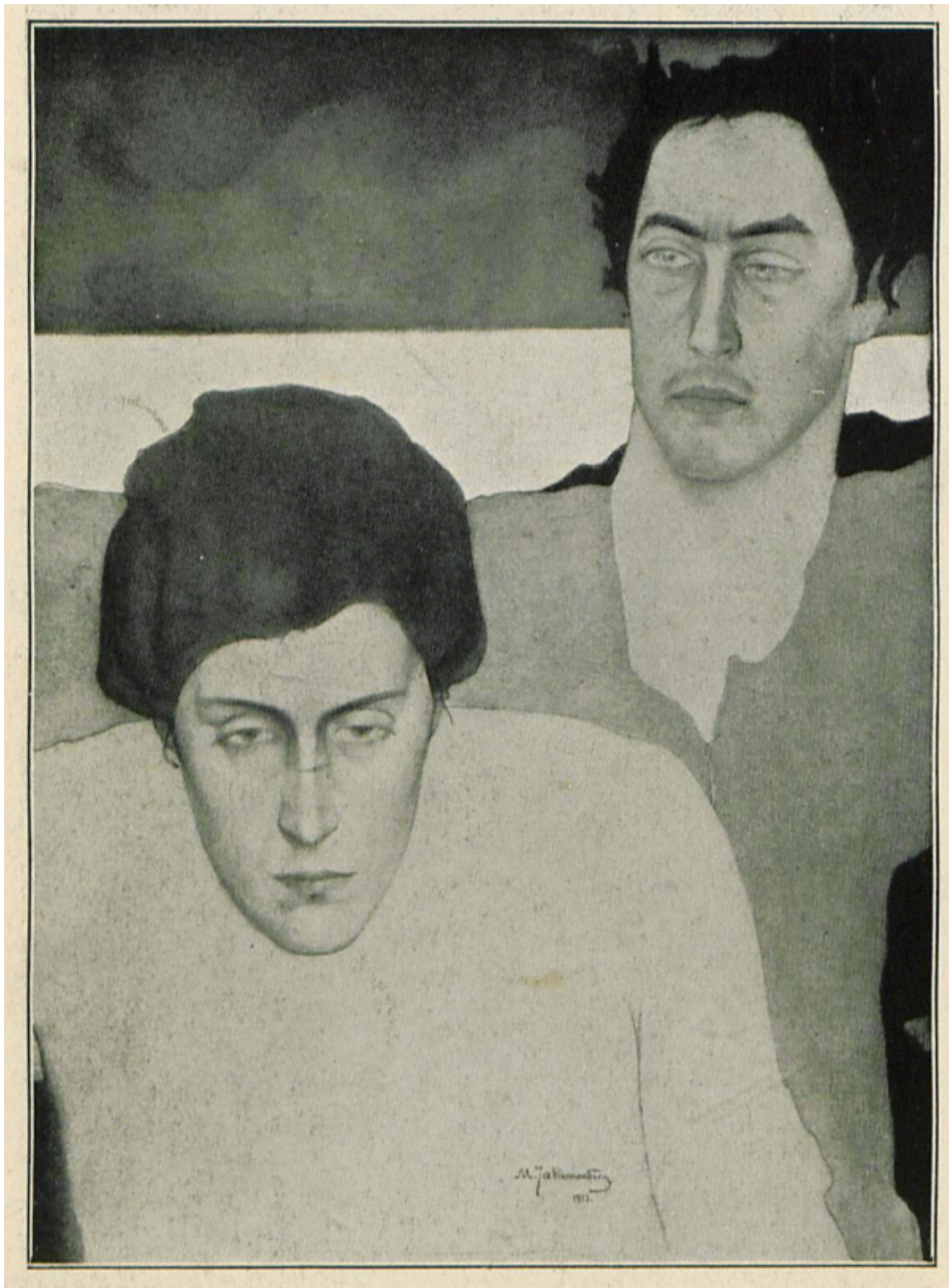
Należy się w tym miejscu zatrzymać na chwilę i zastanowić nad istotą paranteli między Khnopffem, Klimtem i Jakimowiczem. Tkwi ona, rzecz jasna, w przynależności do „symbolizmu nastroju”, posługując się określeniem Wiesława Juszcza[40]. „Prace Jakimowicza, jak żadne inne dzieła tej klasy, skupiają w sobie wszystkie najbardziej charakterystyczne znamiona sztuki ówczesnej, sztuki nie najbardziej postępowej, lecz ukrytej w drugim, szczególnie od atmosfery przełomu wieków zależnym nurcie, o którym decydowała i który decydował o przeważającej liczbie artystycznych zjawisk, zarówno z dziedziny plastyki, jak i literatury. Szukając zresztą w środowisku polskim odpowiedników dla twórczości Jakimowicza, znajdziemy je wyłącznie w utworach poezji i prozy; w plastyce naszej pozostanie ona bez analogii” – pisał badacz[41]. Istotnie, prace Jakimowicza nie należą do najbardziej „postępowych”, ale też i kryteria oceny się zmieniły. Dziś, zarówno Khnopff, jak i Klimt uważani są za twórców na wskroś nowoczesnych, a w pracach tego ostatniego szuka się analogii z najbardziej progresywnymi nurtami sztuki początku XX w.

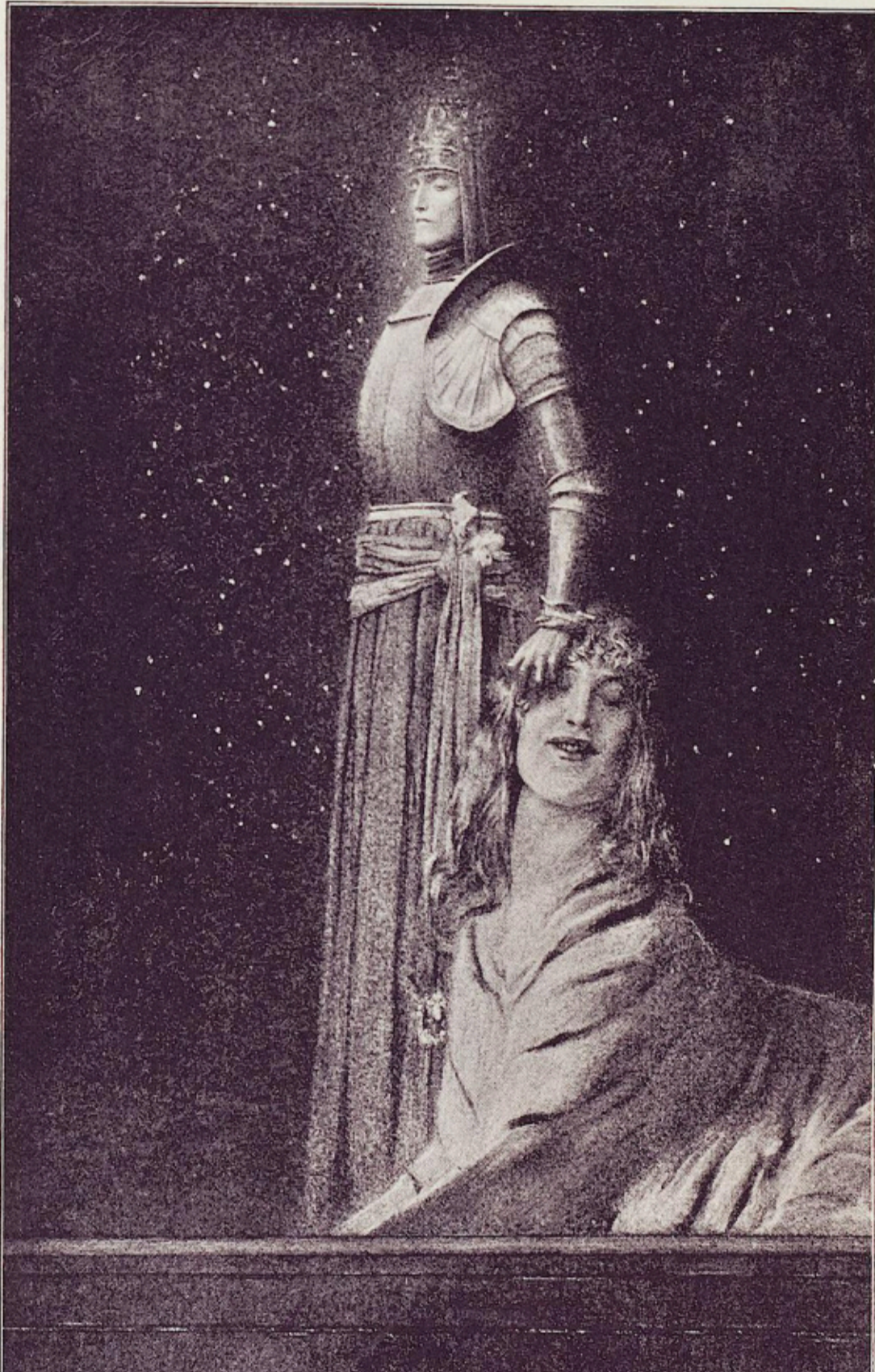
Ponownie należy oddać głos autorowi z epoki: „Jego portrety to dyskretne poematy o ustach i oczach, ciche o nich opowieści, zwierzenia, wypowiedane szeptem... Może nikt z naszych artystów nie nadawałby się tak bardzo na ilustratora subtelnych utworów poetyckich, jak właśnie Jakimowicz”[42]. I właśnie w owej „poetyckości”, niedosłownie rozumianej „ilustracyjności”, zdaje się znajdować klucz do owego „symbolizmu nastroju”. Nie chodzi tu o przekładanie słowa na obraz. Zresztą nawet gdy Jakimowicz ilustrował

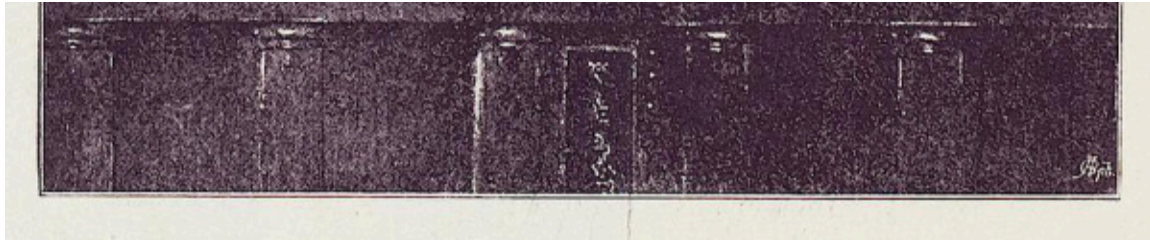
tekst, jak w przypadku Anhellego Słowackiego, to nie podążał wiernie za jego literą (il. 10-11), podobnie jak czynił to Khnopff z Verhaerenem (il. 12).



II. 10



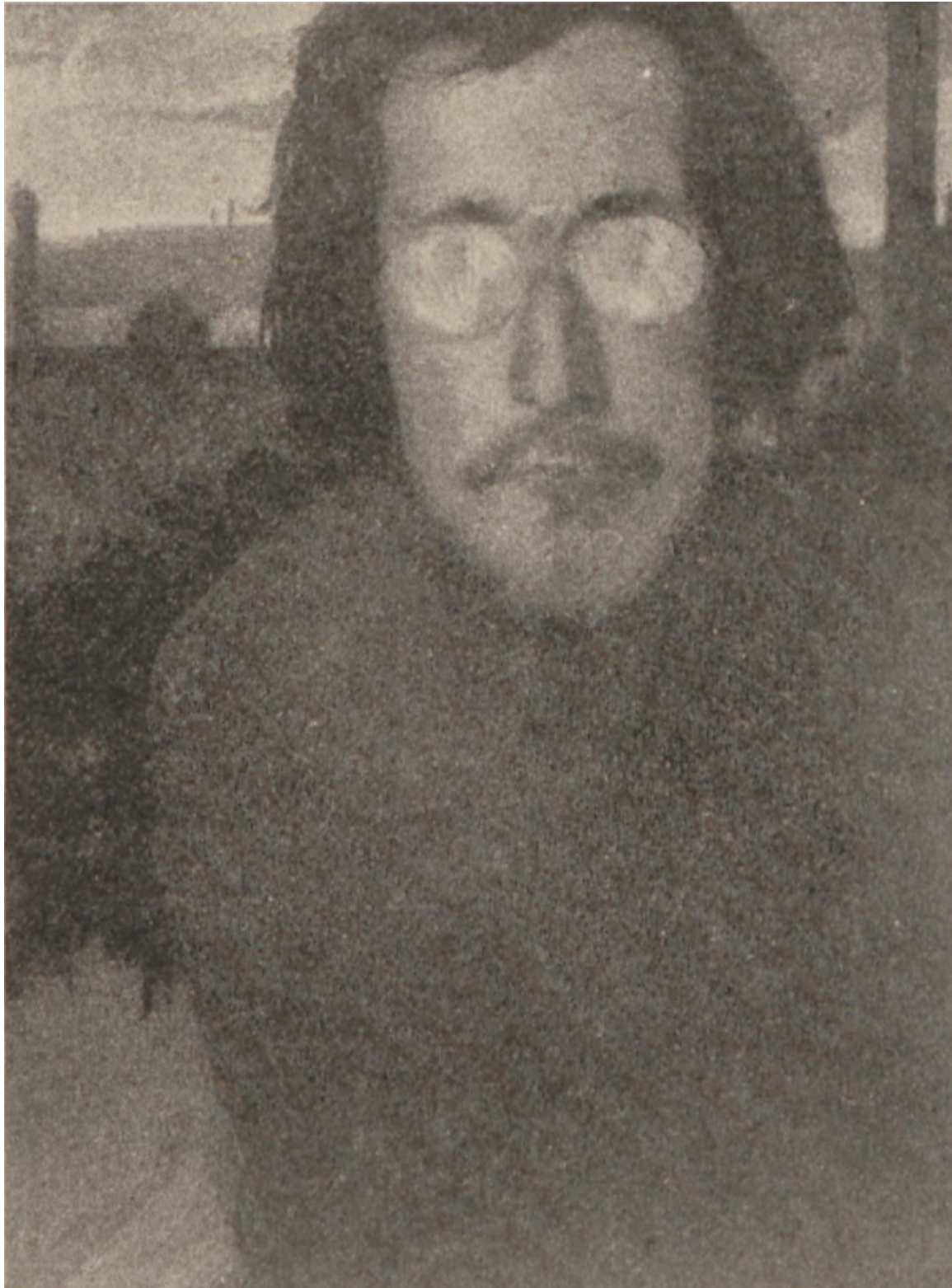




Il. 12



Il. 13



Il. 14

Owe „dyskretne poematy o ustach i oczach” są „wypowiadane szeptem”, gdyż o świecie wewnętrznym – jak uważano w epoce – nie sposób mówić inaczej. Pożyczając termin z teologii, można o nich powiedzieć, że ich tematem jest swoista „apofatyczność”, dotycząca jednak nie Boga, lecz człowieka. Stąd też, jak się wydaje, predylekcja Jakimowicza do okularów, odbijających światło, oddzielających czy wręcz odgradzających spojrzenie od świata (il. 13). Cóż bardziej wymownego niż autoportret artysty (il. 14), który ukrywa wzrok za połyskującymi szklami? Twórca, co sugeruje tytuł cyklu – *Jaźń*, skupia się w *Portrecie własnym*, na samopoznaniu, które wymyka się opisowi, którego nie sposób zobrazować, jak czyniła to sztuka dotąd. W pewnym sensie przedstawia nie tyle „nieprzedstawialne”, co samą „nieprzedstawialność”.

Rzecz jasna, symbolizm lubował się w paradoksach, więc nie dziwią takie zestawienia. Obecnie, w czasach kultury ciężkości, nawracającego kultu siły i prostych wyjaśnień, dzieła twórców takich, jak Khnopff, Klimt czy Jakimowicz zarazem niepokoją i przynoszą nadzieję, a przede wszystkim nie pozwalają zapomnieć o tym, że „[...] to właśnie jest [...] najgorsza strata: zgubić coś Nieznanego, Nieodgadnionego”[43].

Michał Strachowski

Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień” [496]: „Żeromski. Rewolucja ducha”

Ilustracje:

1. N.N., *Stefan Żeromski wśród znajomych w Zakopanem*, ok. 1916, fotografia, papier, 12,8 × 17,8 cm, Biblioteka Narodowa, nr inw. F.114282/II.
2. Mieczysław Jakimowicz, *Dziwne oczy*, 1909, źródło: 1909, źródło: „Die Kunst für Alle” 1909, z. 17, s. 415.
3. Fernand Khnopff, *Nieufność*, źródło: „Ver Sacrum” 1898, z. 12, s. 3.
4. Gustav Klimt, *Tragedia*, 1897, ołówek, węgiel, złota farba, rozmycie, roztrzucie, papier, 42 × 30,9 cm, Wien Museum, nr inw. 25007.
5. Mieczysław Jakimowicz, *Rybak II / Autoportret*, 1912, tusz, kredka, kredka, drapanie, papier, tektura, 36,5 × 29 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.7809 MNW.
6. Pierre Puvis de Chavannes, *Biedny Rybak*, 1881, olej, płótno, 155,5 × 192,5 cm, Musée d’Orsay, nr inw. RF 506.
7. Paul Gauguin, *Biedny rybak*, 1896, olej, płótno, 74 × 66 cm, Museu de Arte de São Paulo, nr inw. MASP.00109.
8. Fernand Khnopff, *Wenus*, źródło: „Ver Sacrum” 1898, z. 12, s. 13.
9. Gustav Klimt, *Supraporta do pokoju muzycznego*, 1898, źródło: „Ver Sacrum” 1898, z. 5-6, s. 25.
10. Mieczysław Jakimowicz, *Moje muzy / Fragment z „Anhellego”. Eloë*, 1910, ołówek, tusz, gwasz, papier, 51 × 65,5 cm, źródło: XLIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Wien Jänner-Februar 1913, [Secession, Wien 1913], s. nlb.
11. Mieczysław Jakimowicz, *Strącone anioły*, 1913, źródło: Salon 1913. Grudzień-styczeń [1913], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1913, s. nlb.
12. Fernand Khnopff, *Anioł i zwierzę*, źródło: „Ver Sacrum” 1898, z. 12, s. 14.
13. Mieczysław Jakimowicz, *Pielgrzym*, ok. 1906, źródło: „Świat” 1907,

nr 45, s. 7.

14. Mieczysław Jakimowicz, *Portret własny* (z cyklu „Jaźń”), ok. 1904, źródło: „Świat” 1907, nr 45, s. 6.

Przypisy:

[1] H. von Hofmannsthal, *Na książkę w podobnym stylu*, w: Tenże, *Liryka. Wiersze i dramaty*, K. Kamińska (oprac.), L. Lewin (tłum.), PIW, Warszawa 1984, s. 108.

[2] Dokładne dane biograficzne: J.K. Kapera, *Szkic biograficzny*, w: Tenże, *Mieczysław Jakimowicz 1881-1917. Szkic biograficzny*, Nakładem autora, Nowy Jork 2005, s. 9-22. Wiele informacji przynoszą także opracowane przez Tomasza Jodełkę-Burzeckiego i Barbarę Kocównę *Listy do rodziny Władysława Stanisława Reymonta* (PIW, Warszawa 1975).

[3] S. Żeromski, *Mieczysław Jakimowicz*, „Rok Polski” 1917, nr 9, s. 58-60.

[4] W. Wankie, *Wystawa „Pięciu”*, „Świat” 1907, nr 39, s. 5.

[5] T. Jaroszyński, *Salon Polski. III.*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 346, s. 5-6.

[6] Jakimowicz pokazywał swoje prace w Wiedniu trzykrotnie: w 1906, 1909 i 1913 r. M. Jakimowicz, *Die Hände, Prolog, Präludium, Das Ich, Das Porträt des Malers Gottlieb, Selbstporträt*, w: XXVI. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien. März-Mai 1906*, [Secession, Wien 1906], s. nlb, poz. kat. 93-95 i 98-100; M. Jakimowicz [Jakimowicz], *Wundervolle Augen, Am Rande des Lebens*, w: *Katalog der XXXIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, [Secession, Wien 1909], s. 426, poz. kat. 232, 234; M. Jakimowicz, *Die Verbannten, Der Fischer, Meine Muse, Christus*, w: XLIII. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Wien Jänner-Februar 1913* [Secession, Wien 1913], s. nlb, poz. kat. 180, 186-188.

[7] A.F.S., *Frühjahrsausstellung in der Sezession*, „Neue Freie Presse” 1909, nr 16017, s. 13.

[8] H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 704

[9] Eugène Carrière (1849 Gournay-sur-Marne – 1906 Paryż) – malarz.

[10] M. Olszewski, *Paryscy malarze we Lwowie*, „Gazeta Wieczorna” 1912, nr 939, s. 3.

[11] Johannes Theodorus „Jan” Toorop (1858 powiat Purworejo, Holenderskie Indie Wschodnie – 1928 Haga) – malarz i grafik.

[12] Amator, *Polscy artyści w Secesji Wiedeńskiej*, „Gazeta Wieczorna” 1913, nr 1163, s. 3. Cyt. za: J.K. Kaperę, *Mieczysław Jakimowicz...*, s. 134.

[13] W opracowanym przez Jana Kazimierza Kaperę spisie wystaw Jakimowicza brak informacji o poznańskiej ekspozycji, chociaż odnotowuje ją w szkicu *Szkicu biograficznym*, zamieszcza recenzje z niej, a nawet podaje je w bibliografii poszczególnych prac (por. *Mieczysław Jakimowicz...*, s. 15, 23-27, 44, 54, 66, 72, 134-138). Z przytoczonego w dalszej części tekstu artykułu Jana Szumana wnioskować można, że otwarto ją niedługo przed publikacją, czyli 23 października 1913 r. W Poznaniu pokazano kompozycje *Portret Reymonta*, *Starca* (zapewne *Pielgrzym*), *Ręce*, *Zadumę*, *Chrystusa* (zapewne z cyklu *Dwie Golgoty*), *Autoportret*, rysunek z cyklu *Anhelli* (zapewne *Eloe*), *Florentynka*. *Taniec* oraz *Portret p. S. J. Sz.*, Z wystawy „Stowarzyszenia Artystów” (Mieczysław Jakimowicz), „Dodatek do Dziennika Poznańskiego” 1913, nr 245, s. 5

[14] Trudno nie dopatrzeć się tu analogii ze Stanisławem Przybyszewskim, który zdobył sobie przydomek „genialnego Polaka”. Więcej: G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Universitas, Kraków 1996.

[15] J. Sz., *Z wystawy „Stowarzyszenia Artystów”*, s. 5.

[16] K. Ruciński, *Wystawa obrazów i minjatur Mieczysława Jakimowicza*, „Kurier Poznański” 1913, nr 248, s. 1.

[17] Na łamach „Świata” można było przeczytać, iż „Oczy urocze Jakimowicza byłyby zwykłym i dobrym portretem, gdyby malarz, zapewne przez kaprys secesjonistyczny, nie owiał go mgłą jakąś, nie nadał całości jakiegoś półtonu tajemniczości, z pośród którego świecą oczy »secesyjnym« blaskiem” (R. T-i, „Secesya”. *Z powodu ostatniej wystawy Secesji wiedeńskiej*, „Świat” 1909, nr 37, s. 6). Aby przekonać się o pejoratywności tego określenia, należy przywołać dłuższy ustęp z rzeczony krytyki: „Co znaczy Secesya? Określić ściśle, tem bardziej naukowo, niepodobna. W architekturze, umeblowaniu i fryzurze głowy – jest secesya czemś, co spokojnemu obywatelowi odbiera sen i wytrąca go z równowagi. W życiu towarzyskiem secesya oznacza ekscentryka, który np. do fraka weźmie bardzo zielony krawat, albo też – we wszystkim są krańcowości – grzebieniem i mydłem posługuje się w okolicznościach tylko nad-wyjatkowych. Będzie tem mocniej secesyjnie, jeśli dywan uważa za spluwaczkę, a firankę za chustkę do nosa. Stąd czciciele (i czcicielki) wszelakiej secesyi nazywają chętnie tych, którzy zasad podobnych nie uznają – mydlarzami...W literaturze przechodziła secesya przez różnorodne fazy i mody, aż w najnowszym przejawie ostatniem jej słowem jest po prostu pornografia. Mówi się na nią w tym wypadku: szczerłość. Trochę inaczej w sztuce, przy zachowaniu jednak pewnej analogii. Pominąwszy różne nazwy, właściwie etykiety, jakimi się posługiwano, jak: modernizm, dekadencja, wizjonizm i t. d., powiedzmy odrazu, że w skład secesjonizmu wchodzi właściwie wszystko, co wychodzi poza ramy zwykłych pojęć. Pomiędzy secesjonistami znajdujemy takich, którzy nie uznawali sądu wszelakich jury urzędowych i takich, którzy pod żaden zdrowy sąd się nie biorą. Stąd różnorodność, czasem bardzo ciekawa, czasami jednak zupełnie karykaturalna. Talent istotny, ale ekscentryczny; obok zupełna mierność, posługująca się nazwą, jako maską. Z biegiem jednak czasu, w kulturalnych centrach sztuki,

rozdzielić z konieczności musiano między tem, co mogło uchodzić za secesjonizm, ale utalentowany, a tem, co pod tą, lub inną firmą, było tylko nieusprawiedliwionym porywem. Ostatnia wystawa secesyj wiedeńskiej uchodzić już może pod pewnym względem za wyraz tego uporządkowania i unormowania ekscentryczności w sztuce” (s. 4).

[18] Wyjątkiem jest list do do Kornela Makuszyńskiego z września 1912 r., gdzie Jakimowicz pisze: „Cenię ją [Boznańską] bardzo jako wielką artystkę” (cyt. za: J.K. Kapera, *Mieczysław Jakimowicz...*, s. 158). Zresztą było to wzajemne uznanie, czego dowodem są starania Boznańskiej o przyznanie autorowi *Dziwnych oczu* stypendium artystycznego oraz to, że portretowała go dwukrotnie (A. Król, *Boznańska nieznana*, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Fundacja Turleja, Kraków 2005, s. 124).

[19] Władysław Reymont pisał w liście z 1 listopada 1902 r. do swojej siostry, Katarzyny Jakimowicz: „Dostałem dziś list od Miecia – pisze mi, że doktorzy radzą mu, by na zimę pojechał do Włoch. Juści, że i ja z całych sił mu radzę to samo; ze względu na zdrowie, a głównie ze względu na jego wykształcenie artystyczne, choćby kilkumiesięczny, półroczny pobyt we Florencji może mu ogromnie dobrze zrobić i posunąć go naprzód. Tym bardziej że chce się zupełnie poświęcić akwafornie, a tam jest kopalnia podobnych rzeczy i w akademii sztuki kurs specjalny” (Wł. St. Reymont, *Listy do rodziny*, list 29, s. 208-209). Jakimowicz posłuchał zapewne rady wuja, skoro przebywał w stolicy Toskanii jesienią 1902, jak też latem 1903 i 1904 r. (J.K. Kapera, *Szkic biograficzny*, s. 10).

[20] Więcej informacji na temat sytuacji finansowej Jakimowicza przynosi korespondencja Reymonta, który nie tylko finansował siostrzeńca w okresie studiów, ale i starał się o stypendia dla niego w latach późniejszych (por. *Listy do rodziny*, list 1-57, s. 313-383). Noblista starał się także rozreklamować twórczość Mieczysława w swoich powieściach. W liście z 11 czerwca 1909 r. informuje, że nowe wydania *Chłopów* będą zawierać portret Reymonta autorstwa Jakimowicza (list 22, s. 340). Rzeczywiście, zamieszczony został w kolejnych wydaniach powieści. Wł. St. Reymont, *Chłopi. Powieść współczesna. I. Jesień. Z podobizną autora według portretu olejnego M. Jakimowicza*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1910, s. nlb; Wł. St. Reymont, *Chłopi. Powieść współczesna. I. Jesień. Z podobizną autora według portretu olejnego M. Jakimowicza*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1914, s. nlb.

[21] Jeśli sądzić po tekstach z ówczesnej prasy był to twórca rozpoznawalny już w latach dziewięćdziesiątych XIX w. W „Czasie” można było przeczytać: „Fernand Khnopff [...] Samotność wyobraża sobie pod postacią panny wyprostowanej, ubranej w czarną suknię; dosyć modnie skrojoną, z mieczem w ręku. U dołu obrazu szafirowy pas, jakby rodzaj cokołu, na nim porozrzucane czerwone kwiaty, w powietrzu unoszą się bańki mydlane. Rebus, co się zowie, i to niełatwy do odgadnienia” (S.T., *Listy z Berlina. VII*, „Czas” 1891, nr 212, s. 2). Z kolei Włodzimierz Bugiel określił Khnopffa mianem „ulubionego ilustratora powieści symbolistycznych” (*Trzeci salon „Różowego Krzyża”*, „Myśl” 1894, r. 4, s. 5). Prace symbolisty reprodukowałą warszawska „Chimera” (1901, z. 10-12, s. 187, 215; 1905, z. 26, s. 166; 1907, z. 28-30, s. 374). Twórczość Klimta cieszyła się o wiele większym zainteresowaniem, choćby ze względu na aurę skandalu otaczającą niektóre jego dzieła, jak tzw. obrazy uniwersyteckie. Por. JK, *Alegorya*

filozofii, „Słowo Polskie” 1900, nr 162, s. 3; *Secesya w niełasce*, „Słowo Polskie” 1900, nr 146, s. 2; N.N., *Secesya*, „Słowo Polskie”, nr 137, s. 2; N.N., *Protest przeciw Klimt’a „Filozofii”*, „Podgórzanin” 1900, nr 14, s. 4; Tomasz Czaszka [Tadeusz Rittner], *Z Wiednia*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 111, s. 1; nr 112, s. 1; nr 113, s. 1; N.N., *Ósma międzynarodowa wystawa w Monachium*, „Przegląd Polityczny” 1902, nr 74, s. 2; T. Rittner, *Z Wiednia (dokończenie)*, „Gazeta Lwowska” 1903, nr 297, s. 1; N.N., *Gustaw Klimt i Ministerstwo oświaty*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 84, s. 4; O. Obogi, *Kroniczka wiedeńska. (Sprawa p. Klimta)*, „Gazeta Narodowa” 1905, nr 95, s. 2; N.N., *Klimt nie chce malować*, „Nowa Reforma” 1905, nr 84, s. 3; N.N., *Klimt się pogniwał*, „Gazeta Narodowa” 1905, nr 84, s. 2; N.N., *Ze sfer artystycznych. Wiedeń*, „Dziennik Polski” 1905, nr 168, s. 3; y., *Korespondencye*, „Przegląd polityczny” 1905, nr 103, s. 1; y., *Korespondencye*, „Przegląd polityczny” 1905, nr 139, s. 1; N.N., *Zatarg artystyczny*, „Głos Narodu” 1905, nr 104, s. 3; N.N., *Kronika*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 185, s. 4; y., *Wystawa trzech obrazów Klimta: „Filozofia”, „Medycyna” i „Jurysprudencya”. Echa walki o te utwory. Rehabilitacya secesyi*, „Przegląd Polityczny” 1907, nr 153, s. 1. Dużo uwagi poświęcano tzw. *Beethovenausstellung*. Por. W. Lewicki, *Z wiedeńskiej secesyi*, „Głos Narodu” 1901, nr 80, s. 7-8; N.N., *Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 85, s. 4; N.N., *Kronika*, „Przegląd polityczny, społeczny i literacki” 1902, nr 86, s.2; L. Stasiak, *Beethoven. Rzeźba Maksa Klingera. Wiedeń 22 kwietnia (Specyalne sprawozdanie „Gazety Narodowej”)*, „Gazeta Narodowa” 1902, nr 112, s.1-2; n., „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 17, (il. s. 323) s. 338; T. Czaszka, *Z Wiednia (Klingera „Beethoven” w Secesyi)*, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 114, s. 1; N.N., *Sztuka w Berlinie*, „Przegląd polityczny, społeczny i literacki” 1902, nr 186, s. 2. Czasem ujmowano opisy dzieł Klimta w ramy narracji sporu między narodowościami Austro-Węgier, jak w przypadku wystawy w St. Louis w 1904 r. Por. N.N., *Wiedeńska „Secesya” wobec*

Polaków i Czechów, „Nowa Reforma” 1904, nr 28, s. 2-3; N.N., *Secesya „Secesyji” (Koresp. „Nowej Reformy”)*, „Nowa Reforma” 1904, nr 29, s. 3; i. *Secesya a wystawa w St. Louis*, „Gazeta Lwowska” 1904, nr 54, s. 2.

[22] *Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, [Secession, Wien 1898].

[23] K. Tetmajer, *Secesya w Wiedniu*, „Gazeta Lwowska” 1898, nr 81, s. 2.

[24] Twórczość Khnopffa była ważnym punktem odniesienia w stylistycznych poszukiwaniach Klimta, gdyż stanowiła wzorzec dla wyrażania myśli na nowoczesny sposób. Szczególnie pociągająca dla autora *Pocałunku* była forma, która raczej sugerowała niż wyrażała określone treści. Nie bez znaczenia było także staranne akademickie przygotowanie obu artystów. Więcej: M. Fellingner, *Gustav Klimt's Engagement with International Modern Art*, w: *Klimt - inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, M. Fellingner, E. Becker, L. Smit, R. Suijver (red.), Hirmer, München 2022, 66-67.

[25] L. Smit, R. Suijver, E. Becker, *Shaking Viennese Art from its Slumber*, w: *Klimt – Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, s. 43.

[26] Część ówczesnych odbiorców dostrzegała i pozytywnie oceniała uniwersalistyczne dążenia sztuki około 1900 r. Dobrze to pokazują ostatnie akapity artykułu Tetmajera: „Sztuka, muzyka i plastyka, są tym neutralnym gruntem, na którym się nawet wrogie narodowości spotkać i porozumieć mogą i tak Francuzi podziwiają widne w spiętrzonych,

granatowych toniach morskich dziwne widziadła morskie Arnolda Böcklina, który, wprawdzie Szwajcar z rodu, liczy się jednak do sztuki niemieckiej; natomiast Niemcy zachwycają się w mgle ginącymi figurami Carriera, albo portretami Rolla; Polacy mogą poznać obrazy angielskie i amerykańskie, których się u nas nigdy nie widuje i nawzajem swoje pokazać Belgom czy Włochom, A propos jeszcze naszych malarzów, w krytyce krajowej podniosą się zapewne głosy, że na wystawie niema nic odrębnie, charakterystycznie polskiego. My zawsze jeszcze chcielibyśmy być traktowani jak Chińczycy, albo Samojedzi, w których to tylko ciekawe jest, co jest specjalnie chińskie, albo samojedzkie więc warkocze na ogolonych głowach, czy futra po oczy. [...] Artysta powinien zawsze robić tylko to, co chce, bo tylko wtedy może zrobić dobrze; naginać się, zmuszać do czegoś, to znaczy podcinać sobie nogi. Indywidualność, odrębność rasowa niemoże się nie wyjawiać sama przez się u każdego indywidualnego, silnego talentu. [...] Ale niepodobna sztuki ograniczać do pewnego obrębu geograficznego i etnograficznego. Zapewne dziwiłbym się bardzo, gdyby ktoś, mogąc wymalować bitwę, mając talent do batalij, wymalował bitwę, pod Crecy [Crécy], zamiast bitwy pod Kircholmem; ktoś umiejący malować wodę, jeździł nad Sekwanę, czy Garonnę, zamiast siedzieć nad Wisłą, a ktoś z talentem do malowania chłopów, szukał ich w Szwabii, zamiast u siebie w domu; ale nie mogę brać za złe p. Mehofferowi, że malował internacjonalne pojecie Muzy, albo p. Wyspiańskiemu, że n. p. jego pastelowe główki nie mają specjalnie swojskiego charakteru, że zwracają na siebie uwagę nie dlatego, że są specjalnie typowo polskie, ale dlatego, że są bardzo dobrze malowane. W poezjach Asnyka jego poezye ludowe i specjalnie patryotyczne są najslabsze, a jego rzeczy ze świata starozytnego, albo czysto indywidualne liryki są arcydziełami, mimo to zaś Asnyk jest wielkim polskim poetą, jak Böcklin, malujący włoskie morze, jest wielkim

malarzem germańskim, jak Gounod w Fauście jest wielkim francuskim muzykiem, jak na koniec Matejko malując Joannę d'Arc, polskiej sztuce dodał wielkie dzieło” (K. Tetmajer, *Secesja w Wiedniu*, s. 3).

[27] Leopold Freiherr Ferdinand von Andrian zu Werburg (1875 Berlin – 1951 Fryburg) – pisarz, polityk, dyplomata o żydowskich korzeniach.

[28] H. Bahr, *Fernand Khnopff*, „Ver Sacrum” 1898, z. 12, s. 3-4.

[29] N.N., *Ze świata*, „Nowa Reforma” 1905, nr 514, s. 2.

[30] J. Piotrowski, *Młoda sztuka polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 24, s. 456.

[31] Z. Skorobohata, *Salon 1907. II.*, „Bluszcz” 1908, nr 1, s. 8.

[32] Nieomal tym samym wyrażeniem posłuży się Karl Kuzmany w recenzji wystawy z 1909 r., pisząc „[...] jednobarwne rysunki tuszem Mieczysława Jakimowicza brzmią jak niezgłębione nokturny. Na skraju życia dwoje staruszków nadal przebywa w tym świecie, ale w Cudownych oczach młodej dziewczyny [...] już pojawiają się tajemnice czwartego wymiaru, które artysta pozwala nam przeczuwać” (K.M. Kuzmany, *Die Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession*, „Kunst für Alle” 1909, z. 17, s. 400).

[33] Ch., *Mieczysław Jakimowicz*, „Świat” 1907, nr 45, s. 6-7.

[34] H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, s. 704.

[35] A. Schröder, *Mieczysław Jakimowicz*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 175, s. 5.

[36] Reymont w liście do Jakimowicza z 23 stycznia 1909 r. doradzał siostrzeńcowi: „Pierwszym warunkiem artysty to nie iść w kierunku małego oporu, nie wykpiwać się byle czym, nie robić byle co, nie rozmieniać duszy ni talentu na drobne, no i nie wierzyć, że się jest wielkim. Artysta może być wielkim dla świata, ale nie wolno mu nim być dla siebie. Tylko chamy i paroby w sztuce są zadowoleni ze siebie. Jest taka szalona przepaść między zamierzeniem a wykonaniem, że choćby ono było arcydziełem, nie może jednak być niczym więcej, tylko cieniem tego, co artysta chciał. Nawet geniusz realizuje się zaledwie mgławicami, nie ma sposobu wydobyć w całości swoich uczuć ni marzeń. W tym leży męczeństwo sztuki. Mówię Ci to, bo sam i ciągle w tym żyję, bo sam z tego zdycham i po tysiąc razy chcę uciec od sztuki, a wlokę się w okowach i wlec się będę. I mówię Ci, bo Cię nie znam!” (Wł. St. Reymont, *Listy do rodziny*, list 21, s. 338). Być może Jakimowicz wziął sobie do serca radę wuja.

[37] Ludwik Oberlandaer wspominał: „Tak samo utrwalił się w mojej pamięci portret śp. Jakimowicza (znajdujący się u mego brata w Krakowie). Był to niewątpliwie ktoś, kogo Gottlieb szanował i kochał z całej duszy, bo w tym obrazie z religijnym szacunkiem utrwalił każdy szczegół postaci i twarzy, każdy istotny i mniej istotny rys tej indywidualności. Szlachetne, chrystusowe oblicze artysty spod przymkniętych oczu patrzy w przestrzeń, a zaciśnięte na poręczy

krzesła ręce wyrażają jakieś rozpaczliwe pragnienie utrzymania się przy życiu, przeraźliwy gest obrony. Jest w tym obrazie zawarty cały dramat człowieka, jest w tej twarzy i jej wyrazie głębia cierpienia i głębia poznania, jest spojrzenie z granicy nieznanego i niepojętego, gdzie życie styka się z śmiercią. Narzucał mi on zawsze refleksję, jak niezgłębiona jest dusza artysty, jakie w niej istnieć mogą przeciwieństwa i że często zmaganie się tych przeciwieństw rodzi dzieło” (L. Oberlaender, *Pamięci Leopolda Gottlieba*, „Miesięcznik Żydowski” 1934, z. 4, s. 359-360).

[38] Ewidentnie Jakimowicz należał do osób skrytych, dość powiedzieć, że nie informował najbliższej rodziny o miejscu zamieszkania, a nawet własnym ślubie. Reymont w liście do Katarzyny Jakimowiczowej z 20 maja 1904 r. skarżył się: „Prosiłem Sylwusia, by mi doniósł, co się dzieje z Mietkiem i gdzie obecnie przebywa! Napisać pewnie obiecuje w dalszym ciągu, a ja wciąż czekam, a Mietek w dalszym ciągu uważa za stosowne nie odzywać się ani jednym słowem. Juści nie będę go zmuszał, skoro nie ma nic do powiedzenia” (*Listy do rodziny*, list 34, s. 216-217). Nie była to rzecz chwili, młodzieńczej potrzeby dystansu, gdyż w liście do Mieczysława, z 17 kwietnia 1912 r. Reymont utyskiwał: „Niełaskaw jesteś na nas, skoro ani słówkiem nie doniesiesz, jak się czujesz i jak długo będziesz w Arcachon. Od Jadzi [żony artysty] bowiem niewiele można się dowiedzieć, gdyż po przyjeździe mówiła, że tam możesz być jeszcze tylko kilka dni, a potem znów, jako zostajesz do końca maja. Czyli faktycznie nie wiem nic. Napisz coś stanowczego. W ogóle przyjęliście metodę w stosunku do nas ukrywania wszystkiego i tajemniczości. A jak mówiła Jadzia, mówienia przez trzecie osoby” (list 50, s. 370-371). W jednym z następnych listów do siostry, z 19 grudnia 1904 r., można przeczytać: „Zdziwiło mnie, że piszesz, iż Mietek nic o sobie nie napisał. Mówił mi, że już Was przygotował do tej żeniaczki. Nie wiem, jak tę wiadomość przyjęła Mania [Maria, matka artysty], ale

na to już rada jedna – pogodzić się, bo się nie odstanie. Ożenił się i skończone! I na mnie to spadło niespodziewanie, a jak Ci napisałem, nie byłem w stanie nic zaradzić. Zresztą i mnie mówił, że to sprawa jeszcze odległa, a tymczasem była już na dokończeniu” (list 38, s. 223). Być może chodziło o intuicyjny opór przed nadmierną kontrolą ze strony Reymonta, który nie miał własnych dzieci, więc przelał uczucia na siostrzeńca. Wskazywałyby na to ustęp z cytowanego wcześniej listu, gdzie noblista pisze: „Nie mówię do Ciebie jak krytyk lub mentor, lub zgryźliwy pilnowacz, ale jako Twój najserdeczniejszy przyjaciel, że to, czym zacząłeś w sztuce, jest dopiero rodzajem zapowiedzi, czymś jakby biletem wizytowym artysty. A teraz czas, abyś zaczął się stawiać, abyś się jął wyłaniać i szedł ku wielkiemu i prawdziwemu: Jestem” (list 21, s. 338). Niewykluczone, że pośrednio na zachowanie artysty wpływała żona, na co wskazuje list Reymonta do Jadwigi z 20 grudnia 1913 r.: „Właściwie nie powinienem pisać, choćby z tego względu, że Pani w swoich listach do mojej żony ignorowała moje istnienie, nie wspominając nigdy o mnie ani jednym słowem. Prawdopodobnie traktuje mnie Pani w duszy jak największego wroga Waszego. Taka już moja dola. Jestem przyzwyczajony, że ludzie za dobre moje serce płacą mi zawsze kamieniami. Mniejsza, to sprawa między mną a dolą moją” (list 58, s. 384). Jakimowicz był także podejrzliwy i miał problem w relacjach z innymi ludźmi, o czym można przeczytać w liście Reymonta z 6 października 1910 r.: „Narzekasz w ostatnim liście na Wolffa, insynuując mu paskudne rzeczy, chęć wyzysku, itp., a czyś pisał do niego? Czyś zażądał zapłatę za reprodukcję? Najpewniej nie raczyłeś się zniżyć do postawienia normalnej kwestii w sposób normalny, tj. zapłaćcie, bo mi się należy! Wolisz natomiast jęczeć i podejrzewać ludzi o paskudztwa! [...] A przy tym za bardzo się przyzwyczaiłeś do różnych naniek, które wszystko za Ciebie robią. Wiem, że to wygodne, ale i to wiem, iż to prowadzi do zniedołężnienia” (list 35, s. 355-356). Zapewne był także niestały, a przynajmniej unikał zobowiązań, jeśli nie był przymuszony okolicznościami życiowymi do ich podjęcia, co sugeruje

list Reymonta z 7 kwietnia 1913 r., dotyczący omawianej wcześniej kwestii objęcia stanowiska profesorskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (por. list 27, s. 348): „Wracam do Twoich projektów. Kiedyś, kiedym Ci to proponował, nie kwapiłeś się bardzo, uważałeś za niegodne, no i nie uczyniłeś ani jednego gestu, aby się przygotować do tej roli, ni nic, co by zbliżyło Cię do posady. Czy myślisz, że wciąż wakuje i czeka, aż Ty się łaskawie zgodzisz ją przyjąć? Uważałeś za ujmę taką profesurę. Pamiętam, coś mówił” (list 55, s. 379). Zresztą, jak wskazuje późniejsza korespondencja, Jakimowicz zmienił zdanie i podjął pewne starania o objęcie posady (list 56, s. 381-382)

[39] Wbrew temu, co mógłby sugerować ton wzmianek o artyście, Jakimowiczowi nie były zupełnie obce „przyziemne kwestie”. Dbał m.in. o to, aby informacje o zakupie *Dziwnych oczu* do zbiorów Muzeum Luksemburskiego, obiegły polską prasę. Pisał o tym w liście do Kornela Makuszyńskiego z 4 września 1910 r.: „[...] bądź tak dobry i zamieść w »Słowe Polskim«, na czytelnikach którego bardzo mi zależy, następującą radosną wiadomość. O czym możeś czytał w »Kurierze Warsz[awskim]« lub gdzie indziej. Z ostatniego Salonu »Société Nationale des Beaux Arts« kupił mi obraz rząd francuski - lub Ministerium Oświaty, co ładniej brzmi do muzeum luxemb[urskiego] Obraz pod tytułem Dziwne oczy za 1200 fr. O takiej cenie będzie wspominał »Tyg[odnik] Ilust[rowany]« zdaje się w następnym numerze. Nie omieszkaj dodać, że oprócz Boznańskiej nikomu z Polaków dotychczas nie kupiono do Luxem[burga] obrazu” (cyt. za: J.K. Kapera, *Mieczysław Jakimowicz...*, s. 155-156). Zamiar się powiódł, gdyż kilka dzienników zamieściło następującą informację: „Francuskie ministerstwo oświaty, które corocznie czyni w salonie »Societe Nationale des Beaux Arts« zakupy wybitnych obrazów do muzeów paryskich, zakupiło tego roku za cenę 1,500 franków obraz Mieczysława Jakimowicza p. t. Dziwne oczy do muzeum

luksemburskiego. Dotąd zakupiono tam z obrazów malarzy polskich tylko jedno z dzieł Olgi Boznańskiej” (N.N., *Odznaczenie polskiego malarza*, „Dziennik Kijowski” 1910, nr 233, s. 3; N.N., *Odznaczenie polskiego malarza*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 208, s. 3). Można mniemać, że artysta nie stronił od ryzyka, a przynajmniej był przekonany o wielkości własnego – nie tylko artystycznego – talentu. Jakimowicz nosił się bowiem z zamiarem otwarcia własnej szkoły artystycznej, co tak skomentował Reymont w liście do siostrzeńca z 18 sierpnia 1912 r.: „Co zaś do Twojego pomysłu kreowania szkoły malarstwa we Lwowie – to nie można Ci odmówić pewnego rodzaju zuchwalej pewności siebie, ale właśnie dlatego może się Wam [tj. artyście i jego żonie] udać. Naiwnych nie trzeba siać, rodzą się sami, więc przeróżnego drobiazgu, zwłaszcza panieńskiego, żadnego ostatnich nowości paryskich w sztuce znajdziecie dosyć, a że o to tylko może Wam chodzi, więc zaczynajcie. Z tych zamierzeń Waszych rozumiem, że osiedlicie się we Lwowie. Może to i lepsze niżli Kraków lub inne Jasło” (list 52, s. 374).

[40] W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Universtias, Kraków 2000, s. 108.

[41] Tamże.

[42] A. Schroeder, *Mieczysław Jakimowicz*, w: Tenże, *Śladem błękitnym. O sztuce i jej twórcach*, Nakładem H. Altenberga, Lwów 1921, s. 98.

[43] R.M. Rilke, *Testament*, w: Tenże, *Testament*, B. Antochewicz (tłum.), Wydawnictwo Św. Antoniego, Wrocław 1994, s. 233.

