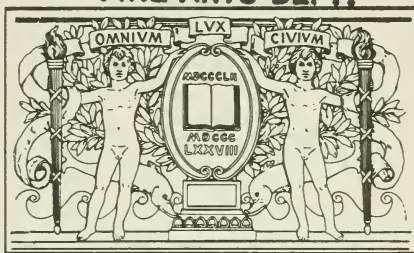




FINE ARTS DEPT.



BOSTON
PUBLIC
LIBRARY



AUG 29 1985

SZTUKA I KRYTYKA U NAS.

STANISŁAW WITKIEWICZ.

SZTUKA I KRYTYKA

U NAS.

(1884 — 1890).

MALARSTWO I KRYTYKA. — MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA.
«NAJWIĘSZY» OBRAZ MATEJKI.
KRAKOWSKA SZKOŁA. — FRYNE. — J. CHELMOŃSKI.
A. GIERYSKI. — J. KOSSAK. — SAMOBÓJSTWO TALENTU.
POLEMIKA OSOBISTA
i t. d.

WYDANIE DRUGIE.

KRAKÓW.

W DRUKARNI WŁ. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

WARSZAWA.

TEODOR PAPROCKI i S-ka.

1891.

SPIS RZECZY.

Krytyka.

	Str.
Malarstwo i krytyka u nas.	3

Sztuka.

Mickiewicz jako kolorysta.	97
„Największy“ obraz Matejki.	137
Wystawa sztuki w Krakowie.	
I. Szkoła krakowska.	216
II. Portrety	232
III. Henryk Siemiradzki	242
Fryne.	252
Józef Chełmoński	265
Trwałe nieporozumienie	276
Przegląd artystyczny.	
I. Obraz Brożika.	287
II. Obraz Munkaczego.	297
III. Piechowski, Matejko, Szymanowski	305
IV. Lesser, Brożik, Wertheimer.	316
V. Obrazy Giron'a	323
Wystawy konkursowe	330
Na wystawę paryską.	361
Juliusz Kossak.	381
Stanisław Chlebowski.	391
Maniera	395
Aleksander Gierymski.	403
Obrazy Brandta	412

	Str.
E. Meissonier.	420
Arnold Böcklin.	429
Krakowskie sądy.	446
Pomnik Mickiewicza.	456
Samobójstwo talentu	472
Konkurs rzeźbiarski.	478

Polemika osobista.

Profesorowi Struvemu.	497
„W imię godności“ (?)	501
Z powodu konkursu rzeźbiarskiego	517

* * *

Jedną z uderzających cech naszego czasu jest to, że obok wybitnej odrębności nowoczesnych pojęć przenikającej z niepohamowaną siłą wszelkie sfery myślenia, jednocześnie wszystkie stare cywilizacje zostały jakby na nowo powołane do życia. Wszystko co ludzkość przedtem przemyślała, przeczuła, staje się dziś materiałem do porównawczego badania wartości czynów i pojęć — szeroką podstawą dla krytycyzmu, który wykazawszy całą względnosc, skończonych ideałów etycznych czy estetycznych, całą chwiejność „prawd bezwzględnych“ — wytwarza tę rozumną tolerancją pozwalającą żyć obok siebie najróżnorodniejszym i najsprzeczniejszym umysłom, i zostawia każdemu możliwie wielką swobodę rozwinięcia indywidualnych właściwości.

Z drugiej strony całkiem materialne wpływy ułatwionych międzynarodowych stosunków, pomimo granic politycznych i celnych, stawiają fundamenta szerokiej, powszechnej, ogólnoludzkiej cywilizacji, w której coraz więcej jest miejsca i swobody dla jednostki.

Ludzkość nie rozwija się jednak jednolicie —

równowaga sił zachwiana w samym zaczątku cywilizacji wydała te niesłychanie dziś skomplikowane skutki, z których jednym z najbardziej zastanawiających jest istnienie obok siebie ludzi z temperamentu, z organizacji duchowych należących do epok cywilizacyjnych, rozdzielonych całymi dziesiątkami wieków. Poproście ludzkie, z epoki *elektrycznej* są często przemieszani z ludźmi epoki szlifowanego krzemienia — nie mówiąc już o indywidualnościach bliższych nam czasów. Codzień możemy sprawdzić istnienie atawizmu fizycznego i umysłowego.

Sztuka, która podług doskonałego porównania Taine'a, wyrasta jak roślina na gruncie złożonym z pierwiastków danej rasy, danej epoki cywilizacyjnej i indywidualności artysty — sztuka jest jednym z najbezpośredniejszych objawów ludzkiego ducha i najrzetelniejszym jego wyrazem. I dzisiejsi więc ludzie mogą w nowoczesnej sztuce przejrzeć się jak w zwierciadle. Mówię o czasie nam najbliższym, o tem „dziś“ istotnem — gdyż postęp idzie teraz tak szybko, że w sztuce od lat jakich pięćdziesięciu dokonano takich przewrotów, na jakie dawniej trzeba było czekać przynajmniej wiek cały a może i więcej.

Kto widział wielkie międzynarodowe wystawy sztuk plastycznych, ten mógł zauważyć, iż obok dzieł, których charakterem jest badanie, szukanie prawdy, szperanie zaciekle i wszechstronne w naturze; — chęć objęcia i wyrażenia środkami artystycznymi życia pojętego jak najszerzej, ze wszystkimi przypadkowymi zjawiskami i dążność do pozbycia się maniery, stylu, wszelkiego szkolnictwa i rozpętania sztuki ze wszelkich formułek ukutych przez estetyków, piszących

z zamkniętymi oczami i zatkniętymi uszami, prawidła na preparowanie ideałów, — jednym słowem, obok tej sztuki, która tak odpowiada dzisiejszemu kierunkowi myślenia — sztuki, która wygląda jak zbieranie przygotowawczych materiałów dla jakichś przyszłych geniuszów — tułają się epigonowie sztuki greckiej, renesansu, średnich wieków, lub też jakieś „natury problematyczne“, samotne, idące nowemi, całkiem osobistemi drogami. Między pierwszymi można rozróżnić mierności wyszkolone w akademiach o kierunku z góry nakreślonym, ideałach prawem przepisanych — nudnych kompilatorów i kopistów mających co najwyżej cyrkiel w mózгах — i ludzi robiących wrażenie jakby wstali ze starożytnego jakiegoś grobu i przyszli pomiędzy nas, w całej pełni swego odrębnego charakteru.

Drudzy zdają się pochodzić głównie z tych krajów, które dziś dopiero wciągnięte są w sferę powszechnego cywilizacyjnego ogniska. Wnoszą oni do sztuki europejskiej całkiem nowe pierwiastki, wzbogacają ją nowemi formami, rozbijając jednocześnie mur, dzwignięty przez teoretyków między „ojczyznę sztuki: Italią i Helladą“, a resztą świata, który, według teorii, skazany był na wieczną bezpłodność, nicość w sferze twórczości artystycznej

„Z zapalną imaginacją pod palącym niebem, „z wyostrzonymi zmysłami wśród ostrych ponęt, w otoczeniu natury, która pieszczotami naprzemian usypia „i budzi, w otoczeniu ciał tak pięknych i piękności „tak cielesnych: ludy południowe, na polu szczególnie rzeźby i malarstwa stworzą arcydzieła, i równie „skoro jak szczęśliwie uchwycą i wydoskonalą te głów-

„wnie sztuki, w których duch nawpół się z materią
„wyzwała, a nawpół jej ulega, nawet się w niej roz-
„koszuje i gdzie myśl przede wszystkim jest kształtem,
„a uczucie ledwiebyśmy nie rzekli dotknięciem. Na
„tem samym polu ludy północne tylko swoje wysile-
„nia, nigdy swojej siły prawdziwie nie objawia. Brak
„im do tego nieomal wszystkiego, brak im przede-
„wszystkiem tej intuicji form, tej tajemniczej morfo-
„pedyi, która od kolebki prawie, bez jego wiedzy i woli,
„kieruje każdym krokiem i ruchem południowego mie-
„szkańca. W surowym klimacie stępione zmysły, ani
„tak czujne są na zewnętrzne wrażenia, ani tak wpra-
„wne do ich zewnętrznego ukształtowania.“ I tak da-
lej i dalej pisał, przed trzydziestu trzema laty, jeden
z najświetniejszych publicystów polskich, chcąc powstrzy-
mać zgubny, jak mu się zdawało, dla społeczeństwa
ruch artystyczny i zbyt czyste (u nas?!) w niem roz-
mówienie. Ostatecznym wynikiem tych na sztukę po-
glądów, było iż: „dar kształtowania plastycznego jest
„szczęśliwym i prawie wyłącznym udziałem Hellady
„i Italii“, my zaś „jako *Słowianie*, jesteśmy i możemy
„tylko być *mistrzami słowa*“.

W swoim czasie głos ten robił poważne wrażenie
i długi czas błąkał się w naszej publicystyce, jako
przedmiot akademickich sporów na temat: czy mo-
żemy mieć polską szkołę w malarstwie. Zanim teore-
tycy zdążyli przyjść do jakichś pewnych wniosków,
tymczasem życie przecięło polemikę, poprostu powo-
łując do czynu samą sztukę!

Dziś wiemy już, że cała ta tyrada o Helladzie
i Italii jest farsą — robotą stylową na tle bardzo cia-

nych pojęć o sztuce i równie ciasnych i jednostronnych poglądów historycznych i etnologicznych.

Dziś wiemy, że od bieguna do bieguna, przez wszystkie strefy, u wszystkich ras i na wszystkich szczeblach rozwoju sztuka istnieje jako *szczerzy, bezpośredni, samodzielny objaw umysłowy*, jako niezbędny pierwiastek ludzkiego życia.

Gdzie jest człowiek — tam jest i sztuka.

Jak sztuki plastyczne nie były wyłączną właściwością Grecyi i Rzymu, których poeci „mistrze słowa“ nie ustępują w wartości i sławie ich budowniczym, rzeźbiarzom i malarzom, których to ostatnich zresztą przyjmujemy tylko na wiarę współczesnych świadectw, — podobnież „ludy północy“ pokazały już, że „intuicya formy“, leży w ich naturze, że twórczość w sferze sztuk plastycznych przychodzi im tak łatwo jak i twórczość w zakresie słowa.

Francya może bez żadnej obawy o dobrą sławę postawić dzieła swoich rzeźbiarzy obok Fidyaszów, Praksytelesów, Michałów-Aniołów — obok wszystkich naczelných ideałów czcicieli „Hellady i Romy“.

A jak dawniej w budownictwie, tak dziś w malarstwie „ludy północy“ wykazały tak nadzwyczajną siłę twórczą, tak bogato uposażoną wyobraźnią i tak wielostronną i wielką zdolność, iż nie ulega już wątpliwości, że sztuka nie cofa się przed żadną granicą, nie lęka się żadnego nieba.

Estetycy zresztą, którzy granice twórczości artystycznej zamknęli w granicach Grecyi i Rzymu, zapominają zawsze o tem, że istniał Egipt, że są Indye, że jest cały ten Wschód wspinały z nieprzebranemi skarbami swojej samodzielnej i potężnej sztuki.

„Słowianie“, którym wstępu w dziedzinę sztuk plastycznych wzbraniała estetyka patrząca na ich usiłowania ze sceptycyzmem udrapowanym w grecką togę, Słowianie, nie dali się jednak niczem powstrzymać i dziś, Polacy, Rosyanie, Czesi — dowiedli, że są, na równi z innymi, jeszcze „północniejszymi ludami“, jak Szwedzi i Norwegowie, zdolni do tworzenia całkiem *samodzielnego* w sferze, która zdawała się dla nich całkiem niedostępną i zbytęzną, zresztą jako dla „mistrzów słowa“.

Z drugiej strony, nowoczesny, dzisiejszy rozwój sztuki dowiódł: że jeżeli nie u wszystkich narodów europejskich jednocześnie i z równą siłą samodzielności powstawały objawy arcyzmu, to przyczyną tego nie był ani wpływ wieku, ani przymiotów rasowych, tylko wpływ całkiem innych czynników historycznych, politycznych lub społecznych. Najbardziej zaś krępująco działało w tym kierunku to, że „z ducha Hellady i Italii“ zrobiono policją prawomyślności estetycznej, inkwizycyjny trybunał, który ze stanowiska „bezwzględniego piękna“, wcielonego w arcydzieła klasycznej potępił i strącał w nicość, każdy objaw nowych oryginalnych form w sztuce.

Dziś, zaczyna być jasnym, że „bezwzględne piękno“ nie da się pomyśleć jako czyste oderwane pojęcie, że nie jest jedynym celem sztuki, a jeżeli wogóle jest kiedy do osiągnięcia, to tylko jako krańcowy cel kryjący się w pomroce przyszłości, i to pod jednym warunkiem: *bezwzględnej tożsamości w ustroju umysłu wszystkich ludzi — tożsamości stałej i niezachwianej!*

To wszystko zaś, co dotąd ludzkość stworzyła jest tylko względnym, ułamkowym rezultatem usiłowań

poznania prawdy i wyrażenia rozmaitych i zmiennych stanów ludzkiej duszy. Wszystkie arcydzieła i wszystkie kierunki w sztuce są tylko częściowym objawem niezmiennego bogactwa zjawisk natury i ciągłego rozwoju ludzkiego ducha.

Tak dobrze „Hellada i Roma“, jak każdy inny okres cywilizacji, jest momentem w szeregu wieków, małym ogniwem łańcucha zmian, które ludzkość przechodzi, ciągle się przeobrażając, rozwijając i ciągle tworząc i jeżeli dziś, to wszystko co było, co przeszło, zostało złożone w skarbach zdobyczy ludzkiej myśli, jeżeli jest czczone jako zdumiewający tej myśli objaw, to trzeba pamiętać, że i dla tego *co przyjdzie*, powinno być tam miejsce.

Otóż, wszystkie dotychczasowe teorie sztuki, opierające się wyłącznie na wstecznym rezultacie twórczości artystycznej, widziały w nim ostateczny kraniec doskonałości, *nie pewnego kierunku*, tylko doskonałości bezwzględnej, mającej być idealną miarą wartości dzieł sztuki i stałym celem dążeń dla wszystkich ludów i czasów.

A chociaż nowe fakta w dziedzinie sztuki, wychodzące za ramy takich teoryj, gruchotały i rozwalały je od czasu do czasu, — cierpliwi i wytrwali zwolennicy kombinacyj słownych, nie ustawali i nie ustają w pracy, zeszywając strzępy starych systemów nowemi niemi, podstawiając nowe wyrazy na miejsce zużytych, i znowu jakiś czas łudząc siebie i drugich, że trzymają prawdę w garści.

Z drugiej zaś strony, reakcja przeciw takiemu zacieśnieniu twórczości artystycznej, wychodząc od talentów obdarzonych silną indywidualnością, przeciw-

stawiała siebie jako prawdę nową i ostateczną, jako jedyną formułę sztuki — przeciwstawiała temu, co było wczoraj prawdą równie nową i bezwzględną. Wczorajsza opozycja stawała się równie ciasną, wyłączną *powagą* z chwilą, w której opanowywała umysły i wstępowała w prawa upadającej idei.

I zkańkolwiekbańdź wyprowadzały swój rodowół owe formuły określające cel sztuki i stawiające drogokazy dla talentów, wynik ich był zawsze jednaki: teoria przylepia do zjawiska kartki z nazwami, nie objaśniając nic i nic nie ucząc; sztuka pozostaje zawsze taką samą zagadką, natomiast kańdzy nowy talent wprowadzający do sztuki nową formę, jest witany gwizdaniem i wyciem *powag*, tych dzierżawców i propinatorów prawdy szynkujących nią i ideałami, na zasadzie patentu z podpisem klasycyzmu, romantyzmu, idealizmu, realizmu, czy jakiegokolwiek innego chwilkowo obowiązującego hasła.

Jednocześnie, pewna grupa umysłów skrępowana formułą, będzie marnieć w więzach narzuconej z góry teoryi, będzie powtarzała aż do zupełnego zszargania, spotwornienia pewne formy — dopóki nie przyjdzie nowa i silna indywidualność, której twórczość będzie zaprzeczeniem uznanej i do absurdu doprowadzonej zasady.

Ponieważ o wartości dzieła sztuki stanowi nie ta lub owa idea, w imię której zostało ono stworzone, lecz siła talentu jego twórcy — kańdzy więc kierunek może pozostawić dzieła wielkiej i trwałej wartości. W krytyce zaś, gdzie wszystko zależy od wartości — pojęć, po kańdzym rozbiciu pewnej formuły następuje zupełne

bankructwo, z jedynym rezultatem w stosie bibuły, której cierpliwość mogą podziwiać następne pokolenia.

Jedynym środkiem wyjścia z tego błędnego koła, z tej bezsilności, jałowości dla krytyki, dla teorii jest: odnalezienie, wyodrębnienie takich pierwiastków sztuki, które są stałym, bezwzględnie koniecznym warunkiem jej istnienia; które znajdują się w każdym jej dziele bez względu na czas i miejsce, w którym ono powstało, bez względu na indywidualne różnice ich twórców i różnice jakiegokolwiek bądź mianem ochrzczonych kierunków.

Z drugiej strony, ponieważ sztuka istnieje przez ludzi i dla ludzi, dla poznania więc jej i zrozumienia, konieczną jest znajomość ludzkiej duszy, w pojęciu takim, jakie jej nadaje dzisiejsza psychologia.

Tylko krytyka, która się oprze na takich danych, będzie mogła objaśnić i ocenić tak dobrze cały wstępny rezultat twórczości ludzkiej w sferze sztuki, jak i to co się w danej, bieżącej chwili w niej tworzy, a zarazem taka tylko krytyka nie będzie załapaną i rozbitą przez nowe formy arcyzmu, jakie kiedyś przyjsć mają.

Jeżeli chodzi o malarstwo to: harmonia barw i loika światłocieniu, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości kształtu; jeżeli o rzeźbę, to: tylko ta doskonałość kształtu; jeżeli o literaturę, to loika myślenia i doskonałość mowy, a we wszystkich tych trzech odłamach sztuki, o ile one wyrażają rzeczywistego człowieka i świat rzeczywisty — ścisła prawda w ich przedstawieniu. Jeżeli idzie o muzykę — to harmonia oparta na prawach fizyki i fizjologii; jeżeli o architekturę, to tylko kwestya utrzymania w stałej równo-

wadze pewnych brył składających się na pewną całość kształtu.

Z jednej strony, te niezmiennie, konieczne pierwiastki każdego odłamku sztuki, będące tak dobrze artystycznym jak materialnym warunkiem ich istnienia — z drugiej indywidualność artysty — dusza ludzka — ze wszystkimi najrozmaitszemi swemi przejawami — oto co powinna znać i tłumaczyć krytyka i trzymając się z żelazną konsekwencyą pierwszych przy ocenianiu wartości dzieł sztuki, zostawiać zupełną swobodę drugiej nadawania im swego charakteru.

Tylko takiej krytyki nie przerazi ani Delacroix, ani Courbet, ani Manet; ani Puget, ani Carpeaux; ani Mickiewicz lub Zola; ani Berlioz lub Wagner, ani *żelazny styl* wieży Eiffla!

Tylko taka krytyka będzie miała otwarte przed sobą wszystkie widnokreśli ludzkiej myśli, tylko taka może być potrzebną, konieczną nawet, obok sztuki i tylko taka pójdzie z ludzkością do nieznanych nam granic jej rozwoju.

KRYTYKA.

MALARSTWO I KRYTYKA U NAS.

I.

Sprawdzając faktami wartość zdania: „krytyka jest łatwą a sztuka trudną“ — przychodzi się do przekonania: iż jest to pusty ogólnik, kłamstwo konwencyjonalne, używane w polemikach przez artystów, dla zbitcia zarzutów stawianych przez krytykę lub przez krytyków względnych, chcących dać pewne moralne zadosyćuczynienie artystom, za wytknięcie słusznych czy niesłusznych wad w ich dziełach.

W rzeczywistości zaś, zestawiwszy to co dokonała sztuka, pozytywny, dodatni rezultat widniejący w jej dziełach, z tem co dokonała krytyka, z chaosem panującym w teorii, widać olbrzymią różnicę na niekorzyść tej ostatniej. Krytyka więc łatwą nie jest!

Już to samo, że do atrybucyi krytyków należy wskazywanie błędów artystom i pośrednictwo między sztuką a publicznością, często nie stojącą na poziomie danego rozwoju sztuki — to samo już każe

żądać od krytyków wiedzy w żadnym razie nie niższej od umiejętności artystów.

Artyści wogóle są rasą bardzo subiektywną. „Chacun fait la théorie de son talent“ — każdy z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze, tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki. — Ta wiara w siebie, upór i zaciekłość dochodzące do fanatyzmu, z jakimi się trzyma swego kierunku jest cechą konieczną artysty, stanowi o jego indywidualności, jest siłą, która mu daje możność zwalczania trudności stawianych przez życie i sztukę.

Po prostu większość artystów jest i musi być maniakami.

W świecie ludzkim, jak w całej naturze, rządzą jedne i te same prawa — Jak wielkie słońca krępują ruch samodzielny mniejszych brył planetarnych i zmuszają je do krążenia w sferze swojej siły ciężenia, tak samo potężne genjusze zmuszają słabsze talenta do abdykowania z ich cech indywidualnych, do ztracania osobistości i wejścia w sferę naśladownictwa.

Jest to jedna z głównych sił tworzących kierunki w sztuce. Wpływ ten, idąc dalej, ogarnia wszystkie umysły danej epoki i wytwarza to, co nazywa się smakiem, pewną sumę upodobań, które wskutek właściwości ludzkiego umysłu, formułowania swoich wrażeń w pojęcia, stają się w końcu prawami. To przeniesienie cech i zalet osobistych pewnego talentu w sferę ogólnych, obowiązujących dla wszystkich innych talentów prawd i prawideł, prowadzi w końcu do ostatecznego zmanierowania się danego kierunku; sztuka spętana smakiem, wynaturza się i martwieje.

Jeżeli na tym przełomie zjawi się nowa indywidualność dość silna, by porwać za sobą umysły, to zwyciężywszy rutynę, ożywia sztukę. Lecz biada temu, kto nie ma dosyć sił do zwycięstwa. Zginie samotny, zapomniany, pogardzony.

Historya sztuki na każdej stronnicy podaje świetne dowody powyższych twierdzeń.

Michał Anioł traktował bardzo lekko Tycyana; przyznając mu pewne zalety w malowaniu, twierdził, że nie umie rysować; pejzaże uważał za przedmiot wart najlichszych talentów, a olejne malarstwo za zabawę godną kobiet. — Wiadomo, że w rezultacie wynaturzony barok doprowadził do ohydy to, co stanowiło wartość dzieł Michała Anioła.

Dziś ciągle widzimy jeszcze te same przykłady, Wiktor Hugo, Wagner, Zola, każdy staje jako jedyny właściciel recepty, na ostatnie słowo doskonałości w zakresie tej sztuki, którą uprawia.

U nas Matejko skrępował krakowską szkołę, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i stara się skuć w pęta swych katolicko-artystycznych doktryn.

Tu właśnie jest miejsce dla krytyka.

W duszną atmosferę rutyny wprowadzić świeże powietrze prawdy, przeciwdziałać manierze, wykazać względną tylko wartość kierunków i istotną wartość talentów, jestto strzedz sztukę od chwilowych zamiarów i ułatwiać jej ciągły rozwój.

Krytyk to sumienie artysty, samowiedza sztuki, wielka, otwarta źrenica prawdy, nie zapruszona żadnym prochem subiektywizmu. Żeby być takim, krytyk musi stać ponad swoim czasem, ponad smakiem współczesnych, ponad kierunkami mającemi najwię-

ksze uznanie chwili i ponad temi, które wydawszy pewną ilość dzieł oznaczonych swoim charakterem, umarły.

Artysta dochodzi do stworzenia dzieła sztuki, najczęściej drogą procesów psychicznych, których nie uświadamia. To co nazywamy intuicyą lub natchnieniem, jest wynikiem złożonej czynności pewnych stanów duszy, działania wyobraźni, obserwacyi i pamięci świata zewnętrznego i kojarzenia się pojęć. Malarz czy rzeźbiarz, muzyk czy poeta, nie zdaje i właściwie nie potrzebuje zdawać sobie sprawy z tego, jakim sposobem wszystkie te czynności składają się na obraz, posąg, poemat czy sonatę. Przeciwnie krytyk — on musi to wszystko rozumieć, być w stanie wytłomaczyć istotę tych zjawisk, a przynajmniej mechanizm ich powstania. Krytyk musi wiedzieć to wszystko, co mogą umieć artyści. Powinien wiedzieć lepiej od malarza jak się tworzy obraz, jakkolwiek nie jest obowiązany umieć go zrobić. Ściśle biorąc, między artystą a krytykiem różnica leżeć będzie tylko w tem, że kiedy pierwszy to co czuje i myśli jest w stanie wyrazić za pomocą środków danej sztuki, to krytyk wiedząc wszystko co trzeba zrobić, żeby daną myśl środkami danej sztuki wyrazić, nie będzie mógł sam tego dokonać.

Objektywizm, posunięty do możliwych granic, jest koniecznym warunkiem krytyki.

Żadnych smaków, żadnych upodobań. Krytyk tłumaczy naturę artystycznych zjawisk, nie mówiąc wcale czy mu się podobają lub nie.

Że tak pojęty krytyk — a taki tylko spełnia

swoje zadanie, musi mieć ogromną wiedzę — jest jasnym.

Jeżeli weźmiemy tylko malarstwo, które od czasu jak przestało być składową częścią architektury, stało się sztuką samodzielną i zagarnia olbrzymi zakres stworzenia: to jest wszystko to co w naturze jest kształtem, barwą, światłem, i to wszystko co z człowieka za pomocą światła, barwy i kształtu da się wyrazić, — jeżeli od krytyka zażądamy istotnej w tym kierunku wiedzy, zażądamy tyle, że ledwie pojedynczy umysł zdoła temu wystarczyć. Tysiące rodzajów oświetlenia, nieobliczona w kombinacjach gra barwy, tysiące rodzajów kształtów ciągle zmiennych — jednym słowem wszystko co można *widzieć* -- oto sfera, w której pracuje tysiące malarzy, każdy badając i wykazując jedną tylko stronę niezmiernego bogactwa natury. — Ponad niemi-to stać musi krytyk i uwzględniając wszystkie subiektywne cechy pojedynczych talentów, wydobyć z ich dzieł to, co stanowi stałą zasadę podstawową sztuki, zasadę, która je ze sobą łączy i stanowi o ich istotnej wartości.

Krytyka sztuki w obszerniejszem znaczeniu jest jej teorią — filozofią.

Sprawozdawcy piszący o sztuce bieżącej, notujący z dnia na dzień objawy jej życia, powinni popularyzować tylko ścisłe — jeżeli są jakie — o niej pojęcia. Oczywiście, że wartość sądu krytyka zależy od jego kryterium, od tej miary, jaką będzie stosował, sądząc. — Znalezienie właściwej jest dla krytyka kwestyą bytu — szkopułem, o który rozbiło się już tyle umysłów i systemów.

Pominąwszy całą estetykę, spekulującą cuda-

cznemi dedukcjami o pięknie, dobrze i prawdzie, i siłą się objaśnić jedną zagadkę czemś jeszcze trudniejszym do pojęcia: — sztukę Bogiem, — estetykę, która poruszywszy umysł, oddawszy nauce niechęć pewne pośrednie korzyści, schodzi dziś ze świata, nie objaśniwszy nic z istoty artystycznej twórczości. — Piękno, Dobro, Prawda, Bóg, pozostały po dziś takimi samymi tajemnicami. W najnowszych czasach widzimy zwrot stanowczy. Jest to, jakby rezygnacja z dociekania cstatecznych prawd, i chęć zbadania przynajmniej samego mechanizmu tworzenia się artystycznych zjawisk. Krytyka ta, ta nowa estetyka, oparła się na metodzie porównawczego zestawienia rozmaitych epok rozwoju sztuki z współczesnymi im zjawiskami społecznymi i umysłowymi, i dziś już dała w rezultacie wiele obserwacji, prawd nawet, o których się do niedawna filozofom nie śniło.

Nadewszystko, wykazawszy względność tego co uważano za krańcowe, bezwzględne, już osiągnięte ideały w sztuce, rozszerzyła zakres rozwoju sztuki w niezmierną dal przyszłości. Odrzuciwszy zaś oderwane rozumowania o pięknie i badając sztukę ciągle w związku z człowiekiem, wykazała zależność pewnych w niej objawów od pewnych epok historycznych, przymiotów rasy i temperamentu artysty.

Zdobycie tej ostatniej prawdy jest wielce ważnem w stosunku do sposobu kształcenia się artystów. Jeżeli kiedy światło tej krytyki oświeci areopagi akademickiej mądrości, będziemy od razu uczyli się tego co *nam* jest właściwe i potrzebne, zamiast krępowania swego umysłu przeżuwaniami sztuki Greków, Rzymian lub Włochów z czasów odrodzenia.

Ostatecznym wnioskiem tej krytyki musi być, że istota sztuki wtedy tylko będzie poznana, kiedy wiadomą będzie istota ludzkiej duszy. Zadanie to, jeżeli tylko jest do osiągnięcia, zależy jedynie od postępów psychologii.

Tu mimowoli przychodzą na myśl znakomite prace Hipolita Taine'a.

Jednakże, godząc się w zupełności na jego metodę, na ścisłość planu, według którego jest zbudowaną, nie można nie widzieć luk w dowodzeniu, pewnych zastrzeżeń w rozumowaniu jakby dawnego estetyka, który w nim pokutuje; co wynika trochę z jednostronnego literackiego punktu widzenia, bez ścisłego odgraniczenia samych materialnych warunków twórczości w każdym odłamie sztuki.

Tak np. chcąc dowieść, że ścisłe naśladowanie natury nie jest ostatecznym zadaniem, sztuki czyli, że możliwie ścisła prawda, osiągnięta przypuścimy w obrazie, nie jest najwyższą jego zaletą, przytacza obrazy Denner'a. Są to głowy starców wypracowane „à la loupe“, jak sam powiada, nie wiedząc, że tem samem zbija swoje twierdzenie. Oko ludzkie nie jest lupą. Prawda malarska, zbudowana na zmyśle zwroku, jest wtedy tylko prawdą, jeżeli odpowiada *naturalnemu* jego ustrojowi. To co malował Denner jest dobrem w dziele dermatologa, traktującym o zmianach zachodzących w skórze pod wpływem starości, lecz fałszem z punktu malarskiego, gdyż z odległości, z jakiej malarz *musi* patrzeć na odtworzony przedmiot, nie można widzieć tego co Denner maluje. Nie tylko malarz, ale żaden człowiek, oprócz chorobli-

wych krótkowidzów, nie patrzy tak na przedmioty, jeżeli chce widzieć ich całość.

Jeżeli pomimo olbrzymiej erudycyi, bardzo subtelnej obserwacyi i jasno sformułowanego zadania, Taine popełnia błąd tak zasadniczy, może to być miarą do jakiego stopnia krytyka nie jest łatwą.

Bądź co bądź, na lądzie Europy, francuzi mają dziś najlepszych krytyków. — Bo też tylko naród, mający żywą, od wielu lat ciągle odmładzającą się sztukę i nieprzebrane skarby artystyczne dawnych czasów, może mieć żywą, samodzielną i wszechstronną krytykę. Zalety te widać nie tylko w ścisłych naukowych dziełach, ale i w krytyce bieżącej. Tak pogardzany u nas Albert Wolff może być wzorem treściwego, jasnego formułowania charakteru obrazów czy rzeźby, i ciążęgo trzymania się na równi ze sztuką, która zawsze wyprzedza teorie.

Gorzej jest w Niemczech z krytyką, bo gorzej ze sztuką. Niemcy, posiadając zdolność i skłonność do tworzenia pojęć ogólnych, nie posiadają obok tego zmysłu obserwacyjnego. Stąd też ich pojęcia ogólne są często banalnemi ogólnikami — przy wszystkich pozorach poważnego sądu. Mniej żywi, mniej szczerze idący za wrażeniem, długo muszą pracować, żeby wyjść z raz utartej kolei formułek. Jeżeli malarstwo wydobywa się już w Niemczech z powijaków sztucznie pielęgnowanego klasycyzmu, udanej naiwności i religijności, to krytyka brnie w sferze kategorii ustanowionych nie ze względu na charakter dzieła sztuki, lecz na jego przedmiot — jego bajkę. Nigdzie z taką pedanterią nie trzymają się śmiesznych klasyfikacyi malarstwa na

religijne, historyczne, *genre* (?), zwierzęta, pejzaż, martwa natura!

Jestto to właśnie krytyka martwa i mająca przynajmniej jedną zaletę: jest konsekwentną. Swoją fałszywą miarę stosuje umiejętnie, loicznie, — wie czego żąda.

A u nas?

Wstrzymajcie śmiech przyjaciele!

„Idealne pojęcie realnej rodzajowości nadaje mu ton moralny, który, łącząc się harmonijnie z technicznym materialnym tonem malowidła, podnosi je nad powszedniość rutynicznej faktury.“

(Nie-Apeles w „Kurjerze Warszawskim“ o portrecie Horowitza).

Oto co się nazywa mówić jasno i z przekonaniem, że czytelnicy są absolutnymi głupcami!

Dużo złego można zarzucić naszym artystom, biorąc jednak względnie do niesłychanych trudności, jakie im stawia życie, trzeba przyznać, że zrobili wiele, i że w ogólnym rachunku artystycznych nabytków dziełtnastego wieku stanowić będą mały ale czysty zysk cywilizacyi.

Jakże smutno będą wyglądali przy tem nasi estetycy i krytycy!

Przytoczony wyżej frazes jest jednym z tysiąca retorycznych kozłów, które nasza krytyka przewraca, nie mogąc dojść do prawdy a nie chcąc się przyznać do zupełnego nieuctwa.

Minęły już dobre czasy, kiedy krytyk zadawał się nadaniem miana „polskiego Rafaela, Van Dycka lub Rubensa“, dobre czasy! w których jednak już

ś. p. Chirurg Filozofii (Wilkoński) wyśmiewał tę metodę sądzenia.

W miarę, jak zaczynano więcej się interesować sztuką, krytyka nasza przyswoiła sobie cały żargon konwencyonalnych wyrażień, których do dziś dnia używa, wzbogacając je coraz nowemi, a nie zdając sobie bynajmniej sprawy z ich znaczenia. Żargonem tym też wykpiwa się tam, gdzie trzeba mówić o samej sztuce, przypuścmy o malarstwie.

Cóż za bogactwo stylu!

Najprzód, w miarę jak artysta wznosi się na wyższe szczeble sławy, on i jego obraz dostają coraz nowe nazwy: „obrazek, obraz, utwór, dzieło, *dzieło miarodajne* (!), płótno — i wreszcie *kreacya*! Młody malarz, młody ale zdolny, pełen talentu, ceniony, znany, nasz znany, doświadczony mistrz *palety* (sic) — aż do najwyższego piętra, na którem królują: „nasz sympatyczny mistrz Henryk“ i „arcymistrz krakowski Jan!“

Ponieważ ten pierwszy artykuł poświęcony jest ogólnej charakterystyce, wstrzymuję się więc od szczegółowego cytowania potworności stylowych i myślowych w rodzaju Nie-Apelesa. Sądzę, że kwestya sztuki u nas jest dość ważną i warto się nad nią dłużej i głębiej zastanowić.

Krytyka nasza, nie mając żadnej wartości jako wskazówka dla artysty, ani jako przewodnik dla publiczności, wskutek zupełnego braku jakichkolwiek ściślejszych wiadomości z dziedziny sztuki, najchętniej czepia się tych obrazów, które dają materiał do długich rozpraw bądź historycznych, bądź społecznych lub religijnych, a tem samem do pisania prac powa-

źniejszych — czyli... większej ilości wierszy. Sądzę też, jeżeli jest jaki, nie idzie ze zbadania obrazu — tylko po przeczytaniu tytułu, jest gotowy, sformułowany i jasny.

Kto zwycięża na kartach historii, zwycięża na obrazie. Zwykle też, krytyk zastrzegając, iż widzi błędy *materyjalnej techniki*, wpada w szal zachwyty nad duchową stroną dzieła — nie widząc, że w malarstwie wyraz duszy zależy od rysunku, a wrażenie grozy od rozkładu światła i barwy; że, jednym słowem, gdzie jest niedołęstwo materyjalnej techniki, jest niedołęstwo ducha. Krytyk warszawski z rozkoszą chwytła „głęboką myśl dziejową“, „dramat życia“ itp. — nie widząc, że głęboką tę myśl wypisały same dzieje, że malarz, który swój talent zużył na opowiedzenie znanego faktu historii, nie jest tem samem jego twórcą ani odkrywcą. Kiedy Matejki nie przeczuwał jeszcze żaden prorok, już Witold z Jagiełłą stłukli Krzyżaków pod Grunwaldem! Nie widzi też, że w rubryce wypadków w piśmie brukowem jest codzień kilka tematów „dramatu życiowego“, rozdzierających serce, przy których krew namalowana cynobrem i ciężkie łzy z „Cremserweisu“ są tylko trywialne!

Krytyką u nas nazywa się wynurzenie przed czytelnikami z wrażeń odebranych na wystawie. I dobrze jeszcze kiedy są te wrażenia! Najmarniejszy umysł, szczerze opowiadający pracę swej myśli, może jeszcze zastanawiać. Nasz krytyk nie potrzebuje oglądać obrazów, ma gotową, pewną ilość frazesów, które mogłyby odlać w stereotypy i tylko wskazywać zecerowi, z której szuflady brać porównania, epitety i zachwyty — odpowiednio do tego o kim ma mówić. Jednym sło-

wem, krytycy nasi bez żadnego specjalnego przygotowania mówią ciągle — nie o samej sztuce — lecz o tem co leży poza nią... a najczęściej o sobie.

Sądy ich mają tyle wartości, coby miały zdania malarza o wystawie maszyn, wychwalającego piękność linii lokomotywy, wdzięk sieczkarni i cudny kolor tartaku, tam gdzie chodzi o siłę, trwałość, praktyczność itd.

W ogólności krytyka nasza jest pobłażliwą dla wszystkich a już całkiem czołobitną wobec „mistrzów.“ Dobrze się też dzieje naszym malarzom. Awanse z „malarza“ na „naszego znanego“; z „pana N. N.“ na poprostu „N. N.“; lub po imieniu Pan Stanisław, pan Jan, Wojciech, jak dawniej mówiono o Mickiewiczu „pan Adam,“ — sypią się prędeej niż awanse żołnierzy w czasie wojny.

Żeby u nas swoich nie ceniono — tego już powiedzieć nie można.

Wyśmiewano dawniej żydów z tego ich: „z naszych“; dziś doszliśmy sami do takiego przedrażnienia próżności, takeśmy zatracili miarę wartości ludzi i czynów, iż sławę — jak najlichszą tandetę — kupuje się za psie pieniądze.

Krytyka nasza ogromnie jest wrażliwa na to, co mówi o naszej sztuce zagranica. Jeżeli chwali, nosimy się z tem jak dzieci z lalką, a nawet sami wymyślamy sobie pochwały, jak całowanie malowanej ręki Matejki przez hiszpana Pradillę! Jeżeli zaś krytyka zagraniczna gani, to wczorajszy „głęboki znawca sztuki“ staje się „płytkim, stronnicyem niemcem lub francuzem; pióro jego umaczone w nienawiści narodowej i t. d.“

Jeden nawet z redaktorów ma zwyczaj posyłania swoich replik w tłumaczeniuoryginał i do inkry-

minowanej redakcyi zagranicznego dziennika, o czem zwykle uwiadamia swoich czytelników... nie donosząc jednak o skutkach tej bohaterkiej obrony „narodowego honoru.“

Ta czułość na „swojskie talenta“ zrobiła z naszej krytyki reklamę, którą artyści o pływkiej ambicyi wyzyskują w celach towarzyskich, a którą inni pogardzają.

Krytyka nasza okłamała opinią publiczną; fałszywemi sądami, potworzyła mnóstwu miernot, sławę i stanowiska zaszczytne; wkońcu, zatraciwszy wszelkie poczucie prawdy, wszelką miarę sądu i zdolność odczuwania szczerych wrażeń, sprostyowała język, tworząc w nim cudactwa, przy których nawet najdziksze potwory jezuickiego stylu zdają się mieć sens i loikę.

Krytyka nasza poprostu załgała się do ostatecznych granic możliwości!

Ze tym sposobem straciły i sztuka i społeczeństwo, nie trzeba tłumaczyć!

„Dla postępu prawdy, równie zgubnem jest chwalenie rzeczy złych, jak i szkalowanie dobrych“. Zdanie jest Voltaire'a — sędzę, że słuszne.

II.

Profesor Henryk Struve rozpoczynając szereg artykułów krytycznych w „Kłosach,“ poprzedził je ogólnemi, bardzo słusznemi uwagami o samej krytyce. Zastanawiając się mianowicie nad przyczyną lekceważenia krytyki przez publiczność, powiada: „że ono wywołaniem zostało przez ową masę dyletanckich krytyków,“ wygłaszających „najsamowolniejsze sądy;“ kry-

tyków, z których „każdy wyrokuje według swego widzi-
misię, a gdy go dowody przeciwne do ściany przyprą
zawsze znajdzie jeszcze swobodne wyjście przez ową
furtkę, na której błyszczy ulubiony u wszystkich dyle-
tantów napis: *de gustibus non est disputandum.*“

Profesor Struve żąda od krytyka: „gruntownego
studyum *estetyki*, znajomości historii sztuki, dającej
pojęcie o stopniowym rozwoju i ogólnie ludzkim za-
daniu dążności artystycznych;“ znajomości, która: „jest
koniecznym warunkiem krytycznego poglądu na donio-
słość rozmaitych kierunków w sztuce.“ Dalej, określa-
jąc czynność artysty jako: „działanie *syntetyczne*,“ —
przeciwstawia mu, zadanie krytyka, który „jest *anali-
tykiem*,“ i drogą „*rozbioru* całości na jej części skła-
dowe,“ dochodzi do spełnienia swego zadania, leżącego
w tem: „aby objaśnić zarówno ujemne jak i dodatnie
strony tej całości, aby zdać jasną sprawę o wewnątrz-
nej organizacyi, o funkcyach psychologicznych i fizyolo-
gicznych, odbywających się pod zewnętrzną powłoką
tego pięknego ciała, które sztuką nazywamy.“

Tym, którzy lekceważą zdania krytyków, jako wy-
łączenie teoretyków, odpowiada następem bardzo
dosadnem porównaniem: „Anatom, fizyolog i psy-
cholog nie *tworzą* ani ciała, ani duszy, nie mają
władzy nad swoim zdrowiem, nie mogą dowolnie
przeistaczać swej organizacyi duchowej, a jednak ro-
zumieją wewnętrzną skład i funkcyę ciała i duszy
daleko lepiej, niż człowiek najzdrowszy lub najszla-
chetniejszy, nieobeznany z badaniami specjalistów.“
„Specjaliści ci (krytycy) są koniecznymi pośrednikami
między artystą i publicznością; bez ich udziału pu-
bliczność bardzo często nie rozumiałaby artysty, a arty-

sta, zamknięty w swej pracowni, nie miałby pojęcia o potrzebach, wymaganiach i sądzie publiczności.“ „Artysta, mówi dalej, tworzy bezpośrednio, może wydawać nawet dzieła najgenialniejsze, a jednak nie być żadnym krytykiem, nie posiadać zdolności *rozbiorowej, analitycznej*, a tem samem nie mieć wyrobionego sądu teoretycznego w kwestyach własnej nawet sztuki.“

Ogólne wskazówki co do samej metody krytycznej, którą prof. Struve ma stosować, znajdujemy w następnem zdaniu: „Już Kant bardzo słusznie powiedział, że prawdziwe dzieło sztuki wywołać winno upodobanie *bezinteresowne* t. j. upodobanie, niezależne od tendencyj ubocznych nie mających nic wspólnego z samą sztuką i artyzmem. Podobnież tylko z takiego stanowiska dzieło sztuki należycie ocenionem być może.“

W innem znów miejscu (Świt nr. 9) profesor Struve powiada: „Niech się doktrynerzy sprzeczą, ile chcą, o wartość tej lub owej teoryi estetycznej, artysta, poeta, jako król w dziedzinie sztuki, stanąć powinien ponad wszelkimi sprzecznościami chwili.“

Wszystkie przytoczone tu zdania prof. Struvego wskazują, iż nie jest on zwykłym, goniącym naoslep na retorycznym frazesie, krytykiem. Jasne określenie zadania artystycznej krytyki, i jej stosunku do artysty i publiczności; szerokie jak widać z ostatnich słów uwzględnienie indywidualności artysty, jakoteż odrębności i samodzielności wrażeń, które się od sztuki odbiera, wskazują w prof. Struvem dokładną znajomość teoryi krytyki, i pozwalają żądać sądu opartego na „ścisłych naukowych“ podstawach.

Przechodząc do naszych stosunków, prof. Struve,

gani „owę taktykę krytyczną,“ „według której o stronach ujemnych utworów artystycznych albo milczono zupełnie, albo też napomykano tylko półsłówkiem, natomiast strony dodatnie, nie tylko chwalono, lecz przechwalano do najwyższego stopnia.“ Prof. Struve, z wielką słuszością żąda krytyki: „nie opartej na pobłażliwości, lecz przykładającej do utworów artystycznych miarę powszechną, bezwzględną, wynikającą z istoty sztuki, a nie z przypadkowego jej położenia w naszym kraju.“ „Sztuka nasza — powiada — doszła do takiego rozwoju, że sama nalegałaby winna, aby z niej zdjęto upokarzający systemat protekcyjny, wskutek którego najszczerze uznanie pozbawionem zostaje istotnej doniosłości“ Prof. Struve powiada, iż: „szacunek dla sztuki i artystów wymaga krytyki ścisłej, naukowej, rozbierającej dany utwór wszechstronnie, z całą swobodą i niezależnością, choćby to nie wszystkim do gustu przypadać miało.“

Są to zdania tak słuszne i dobrze umotywowane, iż dziwić się należy, że od lat dziesięciu, kiedy zostały wypowiedziane przez człowieka uznanego za powagę w rzeczach sztuki, nie wywarły żadnego wpływu na kierunek naszej krytyki artystycznej; że nikt, nawet *sam* prof. Struve, nie zastosował ich w praktyce.

Prof. Struve wyliczając to, co powinien umieć krytyk, zapomniał, iż obok „gruntownego studyum estetyki,“ „znajomości historii sztuki, etyki i psychologii“ — krytyk musi mieć jeszcze jedną konieczną zaletę, a mianowicie: powinien się znać na *samej sztuce*. Bez tego dodatku można być estetykiem „objaśniającym początek, znaczenie i ostateczny cel ideałów ludzkich,“ można zajmować stanowisko worka z piaskiem osłabia-

jącego siłę uderzenia się *idealizmu z realizmem*, ale w żadnym razie nie można być *krytykiem dzieł sztuki*.

Prof. Struve znajduje się w położeniu sędziego, który znając dokładnie prawo, umiejąc na pamięć wszystkie paragrafy kodeksu karnego, nie ma jednak zdolności odróżnienia najprostszycich objawów zbrodni i cnoty, a tem samem nie może zastosować właściwie i sprawiedliwie swej erudycyi prawniczej.

Z chwilą, w której prof. Struve opuszcza sferę ogólnych orzeczeń o zadaniu krytyki, i przystępuje do właściwego rozbioru dzieł sztuki, bierze też stanowczy rozbrat ze wszystkimi rozumnymi zdaniem, które wyżej przytoczyłem. Nie stojąc jeszcze na tym poziomie kultury umysłowej, przy którym możliwe jest oddzielenie *pojęcia* od *obrazu* — filozofii od sztuki, prof. Struve o tyle tylko zajmuje się tą ostatnią, o tyle uważa ją za godną swoich badań, o ile w niej widzi-kołki, do rozwieszania strzępów swej mglistej, idealno-realnej filozofii.

Wszędzie też, na podobieństwo dawnych bizantczyków, wietrzy symbol. Sztuka, dla niego, jest tylko zbiorem hieroglifów, rebusów, pod którymi „wprawne oko“ prof. Struvego, odcyfrowuje „treść głębszą,“ filozoficzną, historyzoficzną i t. p. „Bezinteresownego upodobania,“ o którym mówi Kant, prof. Struve nie zdradza nigdzie i nigdy. To też zapomniawszy, że krytyk dzieł sztuki musi wyjść z punktu sądzenia, „niezależnego od tendencyj ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artyzmem,“ prof. Struve rozklasyfikował malarstwo na „główne rodzaje“ według formułki „dyletanckich krytyków,“ niezdolnych

widzieć w dziele sztuki nic innego oprócz tematu, bajki, przedmiotu.

Biorąc za podstawę swoich sądów o sztuce, *respectively* malarstwie, idee i pojęcia leżące poza niem, uszeregował hierarchicznie „główne rodzaje“ malarstwa, stosownie do znaczenia, jakie tym pojęciom sam nadaje.

Mamy więc: „malarstwo religijne, historyczne, historyczno-rodzajowe, portrety: malarstwo rodzajowe z wielu oddziałami, pejzażowe i t. d.“

Naturalnie, że dla prof. Struvego, „historyczne i religijne malarstwo, jako największy objaw sztuki malarskiej, wymaga też z natury rzeczy najwyższego uzdolnienia i najgruntowniejszego wykształcenia ze strony artysty.“ Twierdzenie to prof. Struve pozostawia bez żadnych dowodów, dodając tylko, iż: „niewielu jest artystów posiadających zdolność głębszego wniknięcia w tajemniczą treść historyi i uwydatnienia tej treści z należytą godnością i powagą, w *stylu* historycznym“ (sic!).

Czy prof. Struve zastanowił się kiedy, czem się różni obraz „historyczny“ od obrazu rodzajowego na przykład i dlaczego pierwszy wymaga „najgruntowniejszego wykształcenia?“ Czy może w historycznym obrazie obowiązuje inna perspektywa, inne prawa rozkładu światła i cieni; inna harmonia barw; inna kompozycja czy w ogólności jakakolwiek inna *artystyczna* zasada? Czy może ludzie dawni nie płakali, nie śmiali się, nie stawiali nóg kolejno a rąk używali może do siedzenia lub stania? Dlaczego rozpacz z wieku XV-go ma być po malarsku bardziej rozpaczliwą niż dzisiejsza? Dlaczego śmierć jakiegoś hetmana ma być

straszniejszą od śmierci szewca, biorąc obydwaj wypadki po malarsku, z punktu całkiem artystycznego, „niezależnego od tendencyj ubocznych.“ Na to ostatnie pytanie prof. Struve et consortes dają jedną odpowiedź, streszczającą się w tem, że wielkie wypadki dziejowe i ludzie, którzy w nich biorą udział, przedstawiają wielkie, ogólnoludzkie znaczenie, — życie zaś szewca może interesować tylko tych, którzy u niego buty kupowali. Odpowiedź może słuszną przy ocenianiu „tendencyj ubocznych“ — całkiem zaś fałszywa i nic nie dowodząca w tem, co się tyczy malarstwa.

Czy człowiek szlachetny, bohater dodatni, wielkiej dziejowej chwili, czy też nikczemny zdrajca będzie się unosił oburzeniem, to dla historyka i poety stanowi ogromną różnicę wskutek środków, które ich sztuka posiada do wypowiedzenia się. Historyk i poeta mogą przedstawić ciągłość wypadków, mogą mówić o tem co było, co poprzedzało daną chwilę, mogą nadawać imiona swoim osobom i określić ich wzajemny stosunek przed i po danym wypadku, który opowiadają. Malarstwo nie posiada tych środków.

Chłop rozpaczający nad stratą wołu, obywatel rozpaczający nad upadkiem kraju, będą się różnić w obrazie nie wskutek *różnicy straty i jej znaczenia dla reszty ludzi*, tylko wskutek indywidualnej różnicy cech zewnętrznych, dodatkowych — *ubioru, otoczenia, typu*. Każdy, ktokolwiek obserwował naturę, życie, widział, iż niezależnie od sfer towarzyskich i powodów dla których ktoś rozpacza — uczucie to wykrzywi twarz jego zawsze w pewien jednaki sposób.

Z jakichkolwiek też powodów i ktokolwiek bądz się smuci lub cieszy, światło rozkłada się na nim

zawsze według jednej i tej samej zasady. Czy to będzie Zamojski pod Byczyną, czy Kaśka zbierająca rzepę, nie przybędzie ani w pierwszym, ani w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze dnia oglądani. Harmonia barw też wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe lub powszednie. Po Waterloo, czy po majówce zwykłych filistrów, słońce zachodzące nie przybrało zielonego koloru, tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za chmurami.

Malarstwo ma środki tylko na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach *formy i barwy*. Cała zaś „głębsza treść“ historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowym, czyli że dla wyjaśnienia jej, potrzeba posiłkować się inną sztuką niż malarstwo. Jak dalece jest to prawdą, niech będzie dowodem, że w r. 1867 na wystawie paryskiej Francuzi, nie znający naszych ubiorów ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matejki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan jest tureckim posłem, którego „dzielni Polacy,“ Poniński, Branicki etc. wyrzucają za drzwi! Cała więc „głębsza treść“ zginęła z obrazu — pozostało zaś i cenione było to, co stanowi li tylko *artystyczną* jego wartość.

Tak więc malarstwo historyczne przedstawia tę niedogodność, iż jest niezrozumiałe, — że właśnie w tem jest niezrozumiałe, w czem profesor Struve widzi jego zasadniczą zaletę i istotną wartość, to jest w swojej historycznej treści.

„Malarstwo historyczne“ jest wymysłem teoretycznym, który grzeszy wielu podobnemi nieloicznościami.

Tak np., ileż to się mówi o „prawdzie dziejowej,” o tej „tajemniczej treści historii,” w którą wnika „samopoznanie dziejowe” Matejki, który „zapuścił niewzruszone korzenie jestestwa swojego” w przeszłe życie narodu.

Profesor Struve i inni panowie krytycy nie widzą jednego punktu, dotyczącego prawdy historycznej w malarstwie. Jeżeli się raz mówi „prawda dziejowa,” to należy przypuszczać, że różne epoki historii miały nietylko różne pojęcia i instytucje, nietylko ludzi różnych co do charakteru moralnego, ale i różnych co do formy, inaczej malarstwo tej prawdy dziejowej wypowiedzieć nie byłoby w stanie. Pomijam to, czy mamy już dostateczną ilość materiału do stanowczego zdecydowania charakteru pewnej epoki historii — ale *a priori* nawet możemy wziąć za pewnik, że człowiek z naszych czasów może, do pewnego stopnia, być innym, niż towarzysz Witolda pod Grunwaldem lub słuchacz Skargi. Tymczasem cóż widzimy: ludzie Matejki różnią się wprawdzie bardzo od nas, nie różnią się zaś wcale, oprócz ubrania, między sobą. Czy na polach Tanenberga, czy w sejmowej sali warszawskiej (Rejtan), w epokach oddzielonych od siebie przeszło trzema wiekami, wszędzie spotykamy te same wytrzeszczone oczy, te same zakłęśłe, wielkie, wschodnie powieki, te same zmięte twarze, tę samą krętą, drobną, zawiłą linią, obrysowującą zewnętrzne kształty ludzi i rzeczy. Co dziwniejsza, że ile razy Matejko maluje nowoczesnych ludzi, stają się oni podobni do swoich protoplastów — i nietylko ich twarze i ręce, ale ubranie, frak np. namalowany przez Matejkę, staje się

czemś całkiem „w stylu historycznym,” o który tak się dobija prof. Struve.

Otóż, to co dla prof. Struvego jest „stylem historycznym,” jest w istocie *indywidualnością* Matejki, jego cechą zasadniczą, konieczną, stanowiącą o wszystkich jego zaletach i wadach jako malarza, a tem samem nie dającą się podporządkować pod żadne „tendencje uboczne,” choćby tak ważne jak „tajemnicza treść historii.”

Zresztą, kto raz wymaga „stylu historycznego” — odbiera sobie tem samem prawo żądania „charakterystyki historycznej w ścisłym znaczeniu.” Jeżeli jest pewien styl, w którym leży „należyta godność i powaga” — to znaczy pewna metoda przedstawiania natury, mówiąc po prostu, maniera, pewna forma konwencyonalna, to tem samem nie ma „prawdy dziejowej,” wymagającej ciągle nowych form, dla wyrażenia nowych treści.

Momentalne fotografie są największymi wrogami stylu historycznego. One to pokazały, że ludzie, którzy podług klasyfikacyi prof. Struvego należą do „historycznego malarstwa” — nie różnią się niczem zasadniczem od ludzi powołanych do zapełniania obrazów rodzajowych. W istocie, czy kto zajmuje „wysokie stanowisko w hierarchii państwowej,” czy jest tylko „typem charakterystycznym,” lub zwykłym, ani historycznym, ani typowym człowiekiem, schwycony migawkowym aparatem, porusza kolejno nogami chcąc iść; śmieje się, rozszerzając usta, podnosząc kąty ich w górę i pokazując zęby.

W czemże więc leży różnica między malarstwem historycznem i niehistorycznem? Oto pominąwszy „ten-

dencye uboczne,“ leżeć będzie tylko w różnicy kostyumów, różnicy rzeczy, w archeologicznych szczegółach i typach — to jest w tem wszystkim, co nie może mieć żadnego wpływu na *artystyczną wartość*, ani może stanowić o „rodzaju“ malarstwa. I dla tej tak błahej, tak materyjalnej cechy, prof. Struve i wszyscy tego pokroju estetycy stawiają w hierarchii „rodzajów głównych“ malarstwo „historyczne“ — na drugim miejscu, a to dlatego, że prof. Struve zapomniał, iż „tylko ze stanowiska niezależnego od tendencyj ubocznych, dzieło sztuki należycie ocenionem być może.“

Jeżeli wyżej przytoczony przykład z obrazu Matiejki nie wystarcza za dowód niemożności wyrażania „tajemniczej treści historyi“ zapomocą malarstwa, to weźmy jeszcze parę podobnych.

Nikt nie myśli dotąd zaprzeczać bohaterstwa obrońcy Olsztyna, ani obniżać etycznej wartości jego czynu. Według estetyki prof. Struvego, malarz, który ten temat weźmie za przedmiot obrazu, już tem samem wynosi swoje dzieło nad inne. Historyczność i wysoka idea moralna jednoczą się tu ściśle. Tymczasem, jakimi środkami malarz może wyrazić, że Karliński strzela do syna? Chyba napisawszy to na obrazie, lub w osobnej objaśniającej karcie; inaczej widz będzie myślał, patrząc na szamocących się około armaty rycerzy, że się popili, lub wydzierają sobie pierwszeństwo strzału, lub że działo pęknięte; czy w ogólności nieporozumienie jakieś tu zaszło — ale jakie? — tego malarz powiedzieć nie może. Inny przykład: Obrona Trembowli. To co malarz swoją sztuką z tego tematu wyrazić może, będzie to tylko kłótnia między kobietą w stroju z XVII wieku a takimż mężczyzną. O co?

Na to odpowiedź nie leży w granicach malarstwa. Obraz taki wprost wywoła wrażenie gorszącej kłótni publicznej między mężem i żoną, lub kochankiem i kochanką.

Że obraz *pomimo* „tajemniczej treści historii,“ którą ilustruje, może być doskonałym, nie ulega wątpliwości. Ale tylko *pomimo*, nigdy *przez nią*. Natomiast można zacytować dużo przykładów, gdzie ta „treść tajemnicza“ wprost obniża artystyczną wartość dzieła sztuki. Wielkiego talentu malarz Wiereszczagin, wskutek szlachetnej zresztą manii zapobiegania wojnom, psuje kompozycją swoich obrazów, naciągając malarstwo do wyrażania „tendencji ubocznych;“ ponieważ jednak najbardziej nawet nałamane do „treści głębszej“ malarstwo, nie tłumaczy jeszcze jego idei, musi więc stawiać ironiczne podpisy pod obrazami, pisać katalogi anegdotyczne, a nawet, dla podniesienia grozy swoich dzieł, każe grać marsze żałobne na wystawie — co przypomina wprawdzie muzeum figur woskowych, ale nie przyczynia się wcale do podniesienia artystycznej strony obrazów Wiereszczagina.

Od czasu jak wzmówiono w Matejkę „historyozofią,“ w obrazach jego tak dawniej szczerze malarskich, spotykamy takiego np. św. Stanisława, przyklejonego do obłoku i niewiadomo czy modlącego się o powodzenie polskiego czy krzyżackiego oręża, czy też mówiącego: Panie, odpuść im, albowiem nie wiedzą co czynią. A te gołębie, tęcze, te figury podkreślające sytuacją historyczną i przepełniające obraz mnóstwem luźnych epizodów, i etc., etc.

Żeby prof. Struve znał historią sztuki, która według niego „jest koniecznym warunkiem krytycznego

poglądu,“ dowiedziałyby się, jak dalece ta „głębsza treść,“ o której ciągle mówi, mało wpływa na artystyczną wartość i charakter, „rodzaj“ dzieła sztuki.

Tak np.: „malarstwo religijne“ jako jednolity „rodzaj sztuki“ nie istnieje wcale. Idea religijna, będąca dla prof. Struvego główną treścią tego „rodzaju,“ zasadniczym pierwiastkiem jego charakteru, podporządkowaną w nim jest pod zasadę, o której prof. Struve prawie nie wspomina, a mianowicie: *indywidualność* artysty, streszczająca też często ogólne cechy danej epoki i rasy. Pierwszy lepszy leksykon ilustrowany niemiecki objaśniłby prof. Struvego, jak dalece jeden i ten sam *temat religijny*, jedna i ta sama „treść głębsza“ *zasadnicza*, inaczej wygląda w mozaikach byzantyńskich, freskach romańskich, rzeźbie gotyku; jak inną jest u Belliniego, Michała Anioła, Tycyana, Rubensa; jak dziś jeszcze użyta jako temat w obrazie, inaczej przedstawia się u Munkaczego.

Prof. Struve powiada: (zapomniawszy o Kancie) „Widzialna i dotykalna postać sztuki przedstawia właściwie tylko przednią stronę artystycznego transparentu (?), która sama przez się, bez promieni poza nią stojącego światła, pozbawioną jest prawdziwego uroku estetycznego. Tem światłem, stojącym poza piękną formą, nadającym jej zmysłowym zarysom wyższe artystyczne znaczenie, jest w sztuce myśl, idea, uczucie.“ A gdzież jest miejsce na „bezinteresowne upodobanie?“ „Dlatego też dzieło sztuki, mówi dalej prof. Struve, bez głębszej myśli, idei, uczucia jest jakby transparentem bez jaśniejącego poza niem światła.“

Historia sztuki nauczyłaby prof. Struvego, że to

„jaśniejące za transparentem światło,“ ta „treść głębsza,“ ta „tendencya uboczna,“ leżąca w dziele sztuki, jest jednym z najmniej trwałych jego składników i nie nie stanowiącą o jego wartości artystycznej.

Idee religijne Greków są nam całkiem obce. Studujemy je, ale nie podzielamy ich, nie są one dla nas żadną zasadniczą treścią naszej umysłowości. I *Zeus rodzić* i *Posejdon ładowstrzęsca* i *Sowioka Atene*, jak i inni mieszkańcy Olimpu dzielają dziś los wszystkich dymisjonowanych bogów. Uczony używa ich, tłómacząc życie dawnej Grecyi; poeta, któremu zbrakło porównań żywych i świeżych, łatając wyszarzane skrzydła natchnienia, ucieka się do erudycyi klasycznej; ale nikt nie składa bogom Grecyi *obiat*, nie zlewa z czary wina, nie poświęca im najlepszych części jada; nie modli się do nich i nie klnie się nawet ich imieniem. Zgasło „niewidzialne dla zmysłowego oka światło,“ które oświecało „transparent“ — i cóż stąd? Rzeźba grecka pozostała tak piękną i godną naszej czci, jak za czasów Periklesa. Jest więc coś ważniejszego w dziele sztuki, nad tę „treść głębszą“ prof. Struvego i wszystkich tego kierunku estetyków.

Pominąwszy malarstwo i rzeźbę, które z natury swych środków nie są całkiem w stanie wyrażać „tendencyj ubocznych,“ — jeżeli weźmiemy poezyą, sztukę, która może *powiedzieć* wszystko: — wypowiadać idee, uczucia i ich pobudki, wyrażać wszelkie stopnie etycznych pojęć — jednym słowem ma najwięcej środków do wyrażania „tendencyj ubocznych,“ to zobaczymy, że w niej nawet grają one podrzędną rolę. Zobaczymy, iż nie wpływają *wcale* na wartość artystyczną, a w pewnym tylko stopniu na charakter dzieła sztuki.

Czy wartość Iliady leży w jej historycznej treści, czy może w poziomie pojęć etycznych w niej zawartych? Pierwsza, jeżeli nawet zgodzić się z prof. Struvem, jako do niedawna uważana za *bajkę*, legendę, nie odpowiadała warunkom „historyczności,” nie tracąc jednak nic z wartości *artystycznej*. Co zaś do poziomu etycznego, na którym stoją bohaterowie Iliady, jest on tak niskim, że w dzisiejszych czasach, nawet najszlachetniejszy z nich Diomedes, mógłby tylko na Pawiaku mieć stancją. A jednak „boski Homer“ podoba się tak dobrze prof. Struwegu, jak i mnie — a podoba się przez wartość artystyczną swych pieśni, — nieporównaną plastykę opowiadania — przez to, że się *widzi* to, co on opisuje.

Czy np. wzięwszy z Szekspira dwa typy różnej wartości *etycznej*, można wykazać odpowiednią różnicę wartości *artystycznej*? Czy Falstaff, sceptyk wskutek tego, że jego *zmysłom* za ciasno, w kodeksie moralnym, — jest artystycznie mniej wart od Hamleta, sceptyka, którego *myśli* jest za ciasno w atmosferze umysłowej i moralnej swego czasu?

Któż odważy się twierdzić, że *Sonet* krymskie te *pejzaże* pisane (czwarta i prawie ostatnia kategoria prof. Struvego) są gorsze od *Konrada Wallenroda*, pomimo wielkich uczuć, idei i wszelkich „tendencji ubocznych,” zawartych w tym poemacie? Nikt, — chyba prof. Struve.

Albo proszę wziąć *Pana Tadeusza*. Jest tam materiał do wypełnienia wszystkich „głównych rodzajów“ prof. Struvego. Od Napoleona, który lata „od puszczy libijskich do Alpów podniebnych,” skończywszy na wieprzu, który „marudzi z tyłu“ i snopy zboża kradnie

i na zapas chwyta," — są to temata bardzo rozmaite i z punktu „tendencji ubocznych“ mające bardzo różną wartość artystyczną — w istocie zaś zupełnie sobie równe, gdyż wszystkie noszą te same cechy geniuszu poetyckiego. Krytyka, biorąca za podstawę sądów o sztuce „niewidzialne dla zmysłowego oka światło," jako arcydzieło arcydzieła uważa *grę Jankiela* — czytelnik szukający wrażeń „bezinteresownych," z trudnością oddałby temu zbiorowi retorycznych przenośni, sztucznych określeń, naciągniętych porównań i sensu zawartego między wierszami pierwszeństwo, nad pierwszym lepszym pejzażem, zawartym w tymże samym *Panu Tadeuszu*, — pejzażem, w którym słowa nikną prawie i zamieniają się w żywą naturę.

Teatr, ta najbogatsza w środki sztuka, w której malarstwo, rzeźba, poezja i muzyka łączą się i dają artyście największą siłę oddziaływania, również może służyć za dowód, iż „tendencje uboczne“ są w sztuce czemś podrzędnem.

Jakąkolwiek jest wartość moralna danego charakteru; jakiegokolwiek on stanowisko będzie zajmował w hierarchii społecznej; do jakiegokolwiek bądź kategorii będą należeć uczucia, które wyraża gra Modrzejewskiej, — po nad temi wszystkimi „tendencjami ubocznymi“ wznosi się jej genialna indywidualność i równa pod względem *wartości artystycznej* Maryą Stuart z Damą kameliową, Dalilę z Julią lub Ofelią. Zwykle też ta genialna indywidualność rozsadza wartość samej roli, idei, myśli autora — czyli zaćmiewa promienie tego „niewidzialnego dla zmysłowego oka światła," bez którego, według prof. Struvego sztuka „pozbawioną jest prawdziwego uroku estetycznego“ —

ale tylko dla prof. Struvego i zwolenników jego estetyki.

Czy z tego co powiedziałem wynika, że artysta powinien się *starać*, żeby w jego dziele nie z „tendencij ubocznych“ nie było? Bynajmniej! Zwłaszcza, iż w żadnym razie dokazać tego by nie mógł. Sztuka jest jednym ze sposobów wypowiedania się ludzkiego *ja*, z konieczności więc muszą w niej leżeć wszystkie pierwiastki składające człowieka. Artysta dąży do całkowitego *wyrażenia się* w swoim dziele; rzadko jednak bardzo znajdują się tak doskonałe artystyczne natury, które posiadają zupełną harmonią między swoim *ja*, a sztuką, która ma je wyrażać; są natury, dla których jeden odłam sztuki nie wystarcza. Wielu artystów z czasów odrodzenia było zarazem rzeźbiarzami, malarzami, poetami, architektami i inżynierami. Jeżeli jednak przy skomplikowańszej naturze artysta będzie posiadał tylko jeden talent — będzie się *starać* całe swoje *ja* włożyć w jedyną sztukę, która mu jest dostępną — to już jego rzecz. Artysta nie posiadając „zdolności rozbiorowej, analitycznej, a tem samem nie mając wyrobionego sądu teoretycznego w kwestyach własnej nawet sztuki“ — może się *łudzić* co do siły jej środków; może jak Wagner chcieć ugruntować zapomocą muzyki nowe religie lub reformować moralność; może jak Kaulbach *łudzić się*, że „jego frazesy historyozoficzne“ kogokolwiek przekonają; tem bardziej można im to wybaczyć, że dzieła ich mają *po-mimo to* ogromne zalety, lecz w żadnym razie nie można wybaczyć krytykowi, „który jest analitykiem“ a podziela ich błędy.

Krytyk te zboczenia talentu powinien widzieć,

powinien stać ponad „tendencjami ubocznymi“ i wskazywać ich wpływ zgubny na *artystyczną* stronę dzieła sztuki — zamiast, jak to czyni prof. Struve, wbijać gwałtem w każdą indywidualność swoje formułki estetyczne, „vom echt philosophischen Schnitte“ jak mówi Heine.

Że dzieło sztuki wywoływać może i wywołuje obok wrażeń artystycznych i inne, nie ulega wątpliwości. Każda przyczyna ma wieloraki skutek a kojarzeniu się pojęć nie można żadnej postawić granicy. Stojąc więc przed obrazem można dojść do roztrząsania kwestyi społecznych, religijnych, ekonomicznych, czy jakich kto tylko sobie żąda — lecz nie należy identyfikować tego z artyzmem.

Proudhon napisał książkę: *De l'art et de sa destination social*, w której obok wielu herezyi artystycznych, jest mnóstwo dzielnycy obserwacyj społecznych. Każdy ma prawo rozpatrywać sztukę z jakiego chce punktu widzenia; tylko, jeżeli kto postawi sobie za zadanie, ocenę dzieł sztuki ze stanowiska wolnego od „tendencyj ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artyzmem,“ a następnie prawi o „tajemniczej treści historyi,“ o „syntezie ducha romańskiego i germańskiego w słowiańskim;“ o „niewidzialnem dla zmysłowego oka świetle, które wśród ciemności zewnętrznego świata, niby palcem ducha, na czarnem tle rzeczywistości rysuje wyrazy pełne nadziemskiego blasku i życia, pełne wzniosłych myśli i głębokich uczuć,“ ten się mija z logiką.

W profesorze Struvm, żadne z rozpatrywanych przez niego dzieł nie wywołuje „bezinteresownego upodobania“; czy stąd mamy wnioskować, iż żadne

z nich nie jest „prawdziwem dziełem sztuki?“ Odpowiedź jest bardziej złożoną. Nie tylko dzieło sztuki ma być „prawdziwem,“ żeby wywołać „bezinteresowne upodobanie,“ trzeba jeszcze, żeby umysł rozpatrującego sztukę, był w stanie bezinteresownie na nią patrzeć, i doznawać wrażeń czysto artystycznych.

Zatrzymałem się dłużej nad tą kwestyą, gdyż jest to jedna z najbardziej rażących stron nie tylko naszej, ale i obcej a w szczególności niemieckiej krytyki. Od wyjaśnienia tej kwestyi zależy w znacznej części znalezienie właściwej miary w sądzeniu dzieł sztuki.

Żeby prof. Struve trzymał się swoich ogólnych zdań wyrażonych we wstępie, nie wszedłby w tak rażące kolizye z własnymi zasadami. Zresztą prof. Struve nie ufa „wyłącznie wymaganiom myśli, krytyki logicznej“. Prof. Struve widzi w ludzkości mężów, dla których nie „sama tylko nauka, sama wiedza, sama ścisłość dowodów logicznych“, były środkami poznania prawdy i „wytrwania wśród nędzy życia“. Prof. Struve uważa, iż więcej warte jest „bezpośrednie poczucie poetyczne i moralne, któremu ufali, które im nie raz służyło za ster daleko pewniejszy, niż wszelkie dedukcye i indukcyje“. Bardzo być może — lecz dokąd zaszedł prof. Struve kierując się tym sterem, da się widzieć z rozbioru jego „Studyum o bitwie pod Grunwaldem“.

III.

„Twórczość potężna Matejki wznosi się śmiało na coraz wyższe szczyty artyzmu“, tak zaczyna profesor

Struve swoje studyum o bitwie grunwaldzkiej — a dalej: „niby twór przyrody, — dąb samorodny, — rośnie a rośnie“; jego „jestestwo, dusza pracująca, nie daje się olśnić bogactwami zmysłowości (?), nie daje się odwieść od samej siebie, ani blaskiem barw słonecznych, ani śpiewem syren, unoszących się uroczo na falach życia“. Nie wiem, jakie to syreny kusiły w owym czasie Matejkę, ale zauważę, że nie jest wcale pochlebne dla malarza, jeżeli go się chwali za brak wrażliwości na „blask barw słonecznych.“ Matejko idzie „naprzód według praw rozwoju typowego — spokojnie, samotnie, a nawet ponuro — jak pustelnik zadumany“. Prof. Struve lubi wstępy, — zanim przystąpił do właściwej krytyki samego obrazu, długo każe pływać czytelnikowi w mętnej sadzawce filozoficznych ogólników, mających niby wyjaśnić „stopniowy rozwój potężnej twórczości“. Zadanie warte trudu; szkoda, że prof. Struve wskutek niepowstrzymanej skłonności do filozofowania i tu rozminął się ze swoim założeniem.

„Początkowo utwory Matejki uwydatniały tylko pojedyncze momenty życia psychicznego“, — tak było aż do Skargi, Rejtana, Zygmunta Augusta i Batorego. „Dopiero w tych dziełach mistrz przedstawia się nam już w całej swej męskiej sile i dojrzałości. W poprzedniej epoce góruje w nim jeszcze uczucie, choć pełne prawdy i energii, ale zawsze zatopione w tematach smętnych, ponurych. Śmierć w różnych swych formach jest tu jeszcze najulubieńszym motywem artysty“. „Dopiero w *Kazaniu Skargi* wyrywa się duch mistrza z objęć smętnego uczucia, aby zabłysnąć głęboką myślą dziejową i rozjaśnić światłem magicznem ów

antagonizm uczucia i rzeczywistości“. Tak więc *Kazanie Skargi* dla prof. Struvego jest tematem czy obrazem wesołym! — A jednak, jeżeli jaki obraz ma wyrażać ów „antagonizm uczucia i rzeczywistości“, który ma być cechą pierwszych obrazów Matejki, to już chyba *Kazanie Skargi*. Prof. Struve, który się szczyci „wprawnym okiem“ odgadywania „treści idealnej“ — powinien rozumieć, jaki leży w niem dramat i jaka sprzeczność zachodzi między prorocstwem Skargi, jego myślą, uczuciem, a otaczającą go rzeczywistością! Tymczasem prof. Struve znajduje, że od tej chwili „myśl dojrzała, męska, zawładnęła pesymistycznym biernym nastrojem mistrza i nacechowała dalsze jego utwory znamięm godności i powagi, *spokoju prawdziwie przedmiotowego*“.

A sejm warszawski? Prof. Struve dążąc koniecznie do splełtania każdego talentu w siatkę swoich formułek, nie liczy się zupełnie z faktami. Sejm warszawski malowany po Skardze, jest jednym z najburzliwszych jako temat obrazów Matejki — jego „treść idealna“ wyrażająca najbardziej subiektywny, silny wybuch gniewu na przeszłość, tak dalece wydała się w r. 1867 pesymistyczną i okropną — tak obraziła opinią publiczną, że Kraszewski nie wahał się paszkwila napisanego na Matejkę, przedrukować w swoich „*Rachunkach*“. Tych parę cytat wystarczy, żeby obudzić najgłębszą nieufność do „wprawnego oka“ prof. Struvego. Cóż dopiero, kiedy się cały wstęp ogólny przeczyta i dowie się, jak według recepty profesora Struvego, Matejko doszedł: od „uwydatnienia stanów psychicznych“ do „odtworzenia całych *sytuacji* dziejowych“, wcielania swego „głębokiego historyozoficznego poglądu“, swego

„sądu krytycznego“ i jak w końcu „sięgając śmiałą ręką po najwyższe laury swej sztuki“, Matejko namalował *bitwę!*, która jest: „ostatnim, najtragiczniejszym, ale zarazem najprawdziwszym (?) wyrazem sztuki historycznej“. Tak więc, dziwnym zbiegiem wypadków, Matejko oddalając się od swoich smutnych tematów „śmierci“, doszedł w końcu do tematu, w którym już nie jeden, ale całe tysiące ludzi umiera! — Prof. Struvemu wcale to nie zawadza, — „Mistrz na tych szczytach sztuki historycznej przewyciężyć już musi zarówno wszelki *liryzm* podmiotowy, jak i wszelką tendencją powieściowego *opisania* sytuacji dziejowej, a przejąc się musi nawskróś *dramatycznością* dziejów i uwydatnić ją w żywej grze ludzkich namiętności, w energicznych ruchach ciała i duszy, wśród najśrodszej walki o byt osobisty i społeczny“. Wypowiedziawszy tę tyradę, prof. Struve nagle czuje, że „pobiegł z ukosa“ i zastrzega się, iż nie uważa wcale malarzy bitew za „bezwzględnie wyższych od innych“ — a kończy: „mówimy tylko, że rodzaj ten jest *najwyższym* w zakresie malarstwa, podobnie jak tragedia króluje wśród poezji“. Powierzchowność i połowiczność rozumowania nie pozwala widzieć prof. Struvemu że: jeżeli jest tylko pewien *rodzaj* malarstwa *wyższy* od innych, to tem samem, wszystkie poszczególne obrazy tego rodzaju są wyższe same przez się, od choćby doskonałych obrazów niższego rodzaju. Jeżeli mówimy, że pewien rodzaj zwierząt jest wyższy ustrojem od innych, to już koniecznie, wszystkie osobniki tego rodzaju muszą mieć cechy wyższej organizacyi, która je wyróżnia bezwzględnie od osobników niższego rzędu. Najdoskonalszy np. wymoczek w za-

dnym razie nie może być uważany za wyższy organizm od najlżejszej mały.

Raz wpadłszy w matnię zastawioną przez siebie, prof. Struve brnie w sprzecznościach coraz dziwniejszych. Sądząc z tego, co mówi o *Śmierci Przemysława*, „o ruchu prawdziwie dramatycznym, który zapanował“ w tym obrazie i który stanowi zwrotny punkt twórczości Matejki, prof. Struve zdaje się rozumieć wtedy tylko dramat, tragedya, kiedy rzecz dochodzi do pięści. Pominąwszy to wszystko, najgorzej jest, iż cały ten wstęp nie objaśnia nic a nic, jak Matejko „wznosi się na coraz wyższe szczyty artyzmu“. Profesor Struve mówi o rozwoju jego *umysłu*, jego *pojęć*, — ale nie o rozwoju jego *talentu*, nie o doskonaleniu się jego *obrazów*.

Następuje drugi wstęp czysto historyczny: szkolne wypracowanie na temat „Bitwa pod Grunwaldem“.

Idzie zatem trzeci wstęp, traktujący o tem, na ile obraz Matejki jest „*historycznym*“ — z tej próby krytycznej i porównania z innemi podobnej treści obrazami Matejko wychodzi zwycięsko. „Że w danym wypadku, w obrazie Matejki, warunek historyczności spełnionym zostaje w najszerszem znaczeniu, o tem zapewne kwestyi być nie może“, mówi prof. Struve, dodając dalej, iż obraz ten „czyni zadość najwyższemu warunkom malarstwa wojennego“, ponieważ: „Witold i wielki mistrz Krzyżaków przyjęli osobisty udział w akcji wojennej“ i ponieważ: „pomimo użycia dział palnych, wynik walki zależał zawsze jeszcze od męstwa, siły i energii“ walczących. Nowoczesne bowiem wojny nie mają warunków „najwyższego malarstwa wojennego“! Ten trzeci wstęp kończy się cyto-

wanem wyżej zdaniem Kanta, które tu wygląda jak szyderskie podkreślenie niezdolności prof. Struvego do odbierania „bezinteresownych wrażeń“ od dzieł sztuki.

W czwartym wstępnem słowie prof. Struve zdradza się zupełnem nierozumieniem różnicy między obrazem a książką. „Każdy wielki utwór sztuki plastycznej podobny jest co do układu swej treści, do dzieła pisanego np. do poematu złożonego w książce“. Prof. Struve mówi, „że jak czytamy książkę rozdział po rozdziale, — tak też obraz wielkich rozmiarów nie może być objęty jednym rzutem oka, lecz jego całość artystyczna odtwarza się w naszej wyobraźni dopiero przez kolejne poprowadzenie wzroku po jego częściach składowych“. Otóż niech się prof. Struve dowie, że *jakiegokolwiek* są wymiary obrazu, zawsze *musi* on być tak namalowany, żeby go można było widzieć w całości. Jest to *zasadniczy, konieczny* warunek budowy obrazu, który jest przedstawieniem takiej tylko przestrzeni z natury, ile jej w *jednym rzucie* oka ogarnąć można. W dziele pisanem może być dziesięć punktów widzenia — tysiąc horyzontów — w malarstwie jest tylko jeden punkt widzenia i jeden horyzont — na tem stoi cała perspektywa linijna, całe złudzenie przestrzeni, jakie malarz z płaszczyzny płótna wydobyć może.

Prof. Struve o tem nic nie wie, widząc tylko w obrazie „sytuacje historyczne“ i epizody, które je mają wyrażać, powiada, iż dla zrozumienia wielkiego obrazu „potrzeba oka wprawnego, aby wśród labiryntu kształtów i barw odnaleźć ową złotą nić Aryadny,“ bez której w obec „najwspanialszego dzieła“ doznaje się „wrażenia chaotyczności“.

„Złota nić Aryadny“ nie okazała mu jednak żadnej usługi, — zamiast wyjść z labiryntu, prof. Struve zabłąkał się do ostatka w gmatwaninie najdziwaczniejszych rozumowań i wniosków.

Dla prof. Struvego „nie ulega wątpliwości, że „*osnowa wielkiego rozmiarami* utworu musi być *wielką i co do swej treści*;*”* — oto jeden z ulubionych koników, na których jeździ nasza krytyka. Pan K. Matuszewski np krytyk „Echa teatralnego“, mówi o *Zamojskim pod Byczyną* Matejki: „Artysta tym razem nie miał zamiaru wznieść się do zwykłej sobie wysokości — świadczy o tem choćby sam *wymiar obrazu*“. W innem znów miejscu wyrzuca panu Grocholskiemu, „że motyw nadający się do małego obrazka, rozwinął na płótnie dość poważnych rozmiarów“. Motywem tym jest matka przy chorem czy umierającym dziecku. „Po co ten *drobny* motyw *rozmażywać* na tak wielkiem płótnie!“.

Panowie Struve, Matuszewski i inni, co tak lubią o *wymiarach* obrazów wyrokować, powinni ułożyć i ogłosić tabelę, któraby tę kwestyą wyjaśniła. Oddaliby prawdziwą usługę malarzom, którzy dziś błąkają się samopas, nie wiedząc, na ilu stopniach kwadratowych płótna należy przedstawiać *rozpacz matki*, na ilu *polowanie*, *bitwę*, lub *romans*.

Zanim ta szczęśliwa dla „krajowego“ malarstwa chwila nadejdzie, pozwolę sobie zwrócić uwagę „naszych specjalistów“ na to, że *jedynym* powodem usprawiedliwiającym użycie przez malarza takiego lub innego rozmiaru płótna, jest posiadanie przez niego *odpowiedniej techniki*.

Jeżeli kto nie umie *dekoracyjnie* malować, nic nie

pomoże *największa treść* wymalowana na również wielkiem płótnie, — obraz jego będzie małym obrazkiem, widzianym przez szkło powiększające. Żeby nasi krytycy chcieli wyrokować na podstawie faktów, które daje sztuka, dowiedzieliby się, że Rubens, Jordans i inni holendrzy malowali obrazy „rodzajowe“ *naturalnej* wielkości, i że naodwrot *Widzenie Ezechiela* Rafaela, jest obrazkiem wielkości ćwiartki papieru. Dzisiaj nasza krytyka oburzyłaby się na pierwszych za „rozmarywanie“ błahej treści, a Rafaela zachęcałaby do rozwinięcia swej „idealnej treści“ na płótnie odpowiednich rozmiarów.

Wszystkie wyszczególnione tu błędy podziela z prof. Struvem reszta naszych krytyków, z małemi wyjątkami. Prof. Struve ma oprócz tego swoje specyficzne własności, wynikające z całkiem filozoficznej organizacji jego umysłu.

„A jest też na co patrzeć“ woła prof. Struve na widok Witolda. „W Witolda wlał Matejko całą swoją wielką duszę. Witold Matejki to jedyna w swoim rodzaju apoteoza siły i energii fizycznej, w związku z prawdziwie wzniosłym patosem etycznym; apoteoza niepohamowanej odwagi żołnierskiej, natchnionej wiarą prawie ekstatyczną w konieczność zwycięstwa. Cała postawa Witolda, wszystkie rysy jego postaci uwydatniają tę myśl artysty“. „Egzaltacya szlachetna, ten *idealizm* czysty, wzniosły, łączący się bezpośrednio z *realistyczną* nawskróś postacią Witolda, wytwarza z niego nowy zupełnie, nieznany (?) dotąd w sztuce typ bohatera;“ typ będący „najwierniejszem uosobieniem składowych czynników wszelkiego dramatu dziejowego, jakimi są: myśl wielka i siła wielka“.

„Tu słowo Skargi, woła prof. Struve uniesiony „bezpośredniem poczuciem poetycznem“, „staje się ciałem, a niebotyczna myśl Kopernika — czynem i prawdą ziemską, dotykalną“. W jaki sposób słowo Skargi, wieszczące zagładę, staje się ciałem w zwycięstwie grunwaldzkim; w jaki sposób system Kopernika wciela się w mordujących się rycerzy — tego cudu, prof. Struve, mało dbając o „ściśłość dowodów logicznych“, nie objaśnia wcale. A szkoda!

Dość, że prof. Struvenu widok Witolda „podnieca mimowoli działanie nerwów, przyspiesza obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności“. I to wszystko dla tego, że „kierunek linii Witolda jest *odśrodkowym*“, że linie te są „szeroko rozpostarte“ i że „wspaniały karmazyn“ jego odzieży jest „podniesiony złotym pasem“. W tych rysach prof. Struve widzi wszystkie znamiona, wszystkie wyżej przytoczone cechy „wielkiej myśli i wielkiej siły“.

Nie chciałbym, żeby Matejko miał płacić kosztą mojej rozprawy z prof. Struven, dla uspokojenia jednak „zbudzonych namiętności“ ostatniego, zauważę, że: nie tylko „wiara ekstatyczna w konieczność zwycięstwa na linie „odśrodkowe“. *Przerażenie* też rozpościera „szeroko linie“. Rozkrzyżowane ręce „oko wyskakujące z oprawy“, włos podniesiony jak u Witolda i puszczenie bezprzytomne na wolę cugli, może służyć wybornie jako wyraz *strachu*. „Wprawne oko“ prof. Struwego powinno też było zauważyć, że duszony na arkanie Markward ma również dużo czerwonej barwy w swoim rynsztunku. Prof. Struvenu to wszystko jedno — „nasyciwszy się Witoldem czemprędzej przechodzi do Wielkiego Mistrza. Potężny zaś

malowniczy kontrast tych dwóch postaci, oparty na prawdziwie *genialnem spożytkowaniu symboliki linii i barw*, sprawia, że dwa te podstawowe czynniki całej kompozycji“ w wyobraźni prof. Struvego „ciągle się ze sobą łączą“.

Ponieważ Witold jako zwycięzca ma linie „*dośrodkowe*“, naturalnie więc, że u Wielkiego mistrza, zwyciężonego „linie, niby promienie koła, biegną ze wszystkich stron ku sobie w kierunku *dośrodkowym*, aby zwartą siłą uderzyć w jedno wspólne ognisko swego ruchu, w punkt stanowczy, w około którego wszystko się obraca, bo tym punktem jest — serce Wielkiego Mistrza“.

Jeżeli prof. Struve nie może „dość podziwiać owej genialnej logiki artystycznej“, która tego dokonała, to znowuż czytelnik nie może dość podziwiać „wprawnego oka“, które to wszystko odkryło. I tak: „Jeden z owych żołdaków napastujących Ulryka, schwytał go lewą ręką za pas tuż przy sercu, i przez to wskazał na ów punkt środkowy“. Widz pozbawiony „wprawnego oka“ myślałby, że żołdak dlatego chwycił lewą ręką, żeby przytrzymać uciekającego i zabić go trzymanym w prawej toporem! Złudzenie niewiedomości! Żeby nie chodziło o *dośrodkowość* linii żołdak ów nie starałby się nawet zabić Wielkiego Mistrza, — może by nawet bitwa wzięła całkiem inny obrót! „Jego prawe ramię wraz z samym toporem, oraz *wyprężona prawa noga* — w przedłużeniu swoim“ też dają linią, która idzie do serca mistrza. Nawet „druga noga“ ma niepohamowaną chęć wyprężenia się w kierunku „punktu stanowczego“. Drugi żołdak też dobrze świadomy „symboliki linii“ zaznacza „długą dzidą“ „idealną

linią“ całkiem w myśl prof. Struvego. Jeżeli ten drugi ma ramiona i pierś, to tylko dla tego, że one „służą za podpory dla owej linii głównej“.

Wielki Mistrz, którego interesem byłoby jaknajstaranniejsze ukrycie owego „stanowczego punktu“ posuwa swe zamiłowanie do „symboliki linii“, i uprzejmość dla prof. Struvego tak daleko — że wszelkimi sposobami stara się ułożyć linie swego ciała nakszałt promieni koła, około swego serca. Przychodzi mu to z trudem. „Prawe ramię, naprzykład, podniesione jest nieco do góry, ale w zgięciu swoim, w łokciu wykonywa ruch także w kierunku“ „punktu stanowczego“.

„Szpada, (i ta nawet) zaznacza już najwyraźniej ową linię zasadniczą i dla tego (tylko dla tego!) biegnie prawie równoległe ze wspomnioną dzidą tuż obok niej“.

„Ale na tem nie kończy się jeszcze owa pełna doniosłości symbolika linii“.

O! nie.

Wstrzymajcie śmiech przyjaciele!

„Rzucamy spojrzenie przypadkowo na jedną z najodleglejszych części rozbieranej grupy, na lewą tylną nogę konia mistrza. Ona jest wyprężoną i przez to występuje niejako z ram zamykających ową grupę. Ale linia jej wyprężenia nagli oko natychmiast do zwrotu ku środkowi, a w przedłużeniu swoim schodzi się znowu ze wszystkimi powyższymi liniami na piersi Wielkiego Mistrza“.

Magiczny wpływ „wprawnego oka“ prof. Struvego nawet zwierzęta zmusza do pojmowania najsubtelniejszych finezyj „symboliki linii“.

Sądę, że tej próbki wystarczy do scharakteryzowania dokąd wiedzie „symbolika linii“ prof. Struvego. Prowadząc założenie jego do ostatnich krańców wnioskowania przyjdzie się do przekonania, że wszystko co jest w obrazie Matejki, z ruchu, życia, kształtów naturalnych — z tych wszystkich pierwiastków, które Matejce się zdawały właściwą treścią obrazu — wszystko to jest tylko dodatkowem ubraniem, maskowaniem idealnej linii“. Właściwy obraz, jest to punkt, do którego schodzą się różne i z różnych stron linie. Linie te z najrozmaitszych punktów obrazu dążąc do „punktu stanowczego“, kreślą figury geometryczne, tworzące „układy linearne“ Wielkiego Mistrza i Witolda, połączone między sobą innemi „pełnemi znaczenia“ liniami. To z kolana, to z głowy, to z dłoni prawej Witolda, biegną te dziwne linie po „żerdziach, dzidach“ w stronę Ulryka i w końcu „tworzą jak najwyraźniej jedną linearną całość, bo trójkąt nachylony (tak!) którego podstawa, zakreślona łokciem, opiera się o prawe ramię i figurę Witolda; a wierzchołek w kącie ostrym, powstałym z zetknięcia się dzidy i żerdzi godzi wprost w serce Wielkiego Mistrza“.

Jeżeli by wszystko to było prawdą, i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, wątpić by przyszło w jego stan normalny — na szczęście, jak mówi sam prof. Struve „twórca wielkiego obrazu nie może odpowiadać za to, że na jego dzieło patrzą nieraz oczy, nie umiejące lub nie chcące iść za jego wskazówkami“.

IV.

O „symbolice linii“, odkrytej przez prof. Struvego, można powiedzieć jego własnymi słowami, uży temi w innym wypadku, iż jest ona: „*oryginalną* w całym znaczeniu tego słowa, jedyną w swoim rodzaju; nie jest kopią lub plagiatem, lecz wyrazem twórczości ducha“, ducha prof. Struvego. O „symbolice barw“, jak ją pojmuje prof. Struve, nie da się to powtórzyć. Zbudowaną jest ona na podstawie pojęć bardzo popularnych, znanych od dawna, a któremi posługiwały się chętnie stare panny z przed pięćdziesięciu laty dla wyrażenia „tajemniczej treści“ serc swoich.

„Bez względu na jasną białość jest wyrazem czystości; biały kolor z różowym oznacza miłość czystą; biały z zielonym, np. w wieńcu mirtowym budzi wrażenie świeżego, kielkującego życia, pełnego niewinnej nadziei; biały zaś z czarnym, z tem ponurem zaprzeczeniem wszelkiej w ogóle barwy, to uosobienie smutku, żałoby“.

Mając gotowy taki klucz do odcyfrowania „zagadki owych tajemniczych hieroglifów, które pokrywają bogatą szatę sztuki“, prof. Struve nie potrzebuje już łamać sobie głowy. Dość mu spojrzeć na kolor czyjejs sukni, żeby wiedzieć co zacz, kto go rodzi, jakim był i jaki go los czeka. Jeżeli czasem natrafia w obrazie na plamę kolorową, która rozbija jego formułkę, to mało dbając „o ścisłość dowodów logicznych“, z właściwą sobie giętkością wywraca retorycznego koziołka — lub też przemilcza o niej wcale.

„A teraz, co za głębokomyślna symbolika w wy-

borze właśnie białej barwy dla charakterystyki mistrza i jego tragicznego końca! Barwa biała, jak wiadomo, łączy się w duchu (?) naszym bezpośrednio z dwoma czynnikami umysłowymi — z ideami niewinności i śmierci. Na tych ideach polega głównie symboliczne znaczenie tej barwy“. Prof. Struve mówi, że „z pierwszego wejrzenia dziwnem może się to wydawać“, widz zaś może i za trzecim spojrzeniem dziwić się, że Mistrz, skazany na śmierć, śmierć słuszną, spadającą nań jako kara, jest jednak *głębokomyślnie* ubrany w kolor *niewinności*. Profesor Struve jednak „wprawniem okiem“ dopatrzył się w tej „symbolice białej barwy na szeroką skalę“ czynnika, który w myśl wyżej przytoczonego szematu, nadaje jej znaczenie symbolu śmierci. „Tutaj kolor biały łączy się głównie z czarnym i przez to bezpośrednio, lubo bez wszelkiego natręctwa (?), więc zupełnie nieznacznie, bezwiednie budzi w widzu wrażenie spokoju, smutku, śmierci“. Jeżeli płaszcz Mistrza ma fałdy, to tylko dla tego, żeby ich czarność wywołała to wrażenie! „W głębi zaś płaszczka, między głową Mistrza a łbem konia, widać czarny krzyż, niby poważne *Memento mori*“. Włosy nawet zczerniały Mistrzowi tylko dla tego, żeby ułatwić prof. Struvementu zrozumienie „dramatu dziejowego“. Nadto pas „w dwóch trzecich częściach (co za dokładność obserwacji!) swej szerokości jest czarnym, a na środku pasu w miejsce klamry, tarcza z czarnym orłem“.

Zresztą i bez czarnych dodatków, kolor biały może wyrażać zarazem niewinność i śmierć.

„Niewinność i śmierć są pojęciami negacyjnemi. Czego niewinność *jeszcze* nie ma, tego śmierć *już* nie posiada“. „Nie dziw tedy, że się schodzą w jednym

punkcie. Obie nie mają i nie znają chwili terażniejszej; niewinność ma przyszłość, ale bez przeszłości. Śmierć ma przeszłość bez przyszłości“. Jest to zapewne spostrzeżenie głęboko filozoficzne, szkoda jednak, że prof. Struve nie widzi, iż jeżeli niewinność ma to, czego właściwie nie *posiada*, gdyż *przyszłość*, a śmierć tylko *przeszłość* coś co *straciła*, to nie mając *teraźniejszości*, zupełnie by nie istniały. Prof. Struvego takie „wymagania myśli“ nigdy nie krępują!

„Gdyby artysta, mówi naiwnie, dla jakichś efektów kolorystycznych, te barwy czarne (no i białe) był zamienił na inne, natenczas nie doznalibyśmy tego wrażenia smętnej powagi, które wywołaniem zostaje przez kombinacją czarnej i białej barwy, — wrażenia tak koniecznego dla należytej charakterystyki przedstawionego momentu“. W rzeczywistości stałoby się coś gorszego! Prof. Struve nie wie zapewne, że „płaszcz biały krzyżem naczerniony“ był habitem, liberyą, mundurem krzyżaków; i że gdyby Matejko ubrał był wielkiego Mistrza w suknię innego koloru, pozbawiłby go znanych wszystkim emblematów zakonu krzyżowego, bez których nawet „wprawne oko“ prof. Struvego nie poznałoby Mistrza w tłumie walczących

Jakążby zresztą wartość miała „ściśła charakterystyka historyczna“, jeżeliby np. włosy wielkiego Mistrza były czarne *tylko* ze względów „symboliki barw?“.

Wszystko wokoło Mistrza zbielało lub zczerniało: jego koń, płaszcz zabitego krzyżaka, pióra pawie na hełmie, „karnacya“ napastników. „Najprostsze warunki techniczne“, a zarazem „treść idealna“ wymagały tego.

Wprawdzie pierwszy z napastników ma „*rażący czerwony kaptur*“, ale to „w niczem nie osłabia

(dla prof. Struvego) powyższych uwag“. „Ten kaptur czerwony odgrywa poprostu rolę tak zwanych *plasterków piękności*, które w zeszłym wieku na twarz naklejano dla uwydatnienia białości cery“. To „głębokomyślne“ spostrzeżenie prof. Struvego, z „olbrzymiego dzieła sztuki“, wyrażającego „dramat dziejowy“, robi odrazu twarz kokietki lub nierządniczy, a z Matejki fryzjera, przyczepiającego jej sztuczne wdzięki.

I dziwna rzecz, że ta plama czerwona, umieszczona w środku białej grupy Mistrza, nie psuje „wrażenia smętnej powagi“, które *jedynie* „czarną i białą barwą“ można podług prof. Struvego wydobyć.

Z przyjemnością też widzi prof. Struve, że księżę szczeciński jest „czarny jak smoła“. Śmiertelna białość „linearnego układu“ Ulryka, głębokomyślnie postawioną jest „pomiędzy dwiema przeciwnymi czynnikami kolorystycznymi, pomiędzy gorącą czerwonością figury Witolda, pełnej życia i siły, a ciemną jak noc postacią ks. szczecińskiego“.

„Tam, woła prof. Struve, niby słońce, wschodzące na horyzont dziejów w całym swym blasku i wspaniałości; tu — otchłań czarna, bezdenna, a na jej brzegu, pozbawiony ciepłych (?) barw i swobodnego ruchu, odziany w białą szatę śmierci Mistrz wielki krzyżaków“.

Żeby prof. Struve choć trochę znał się na malarstwie, wiedziałby, że „noc“ otaczająca księcia szczecińskiego jest jednym ze sztucznych sposobów wydobywania plastyki w obrazie. Jest to tak zwany przez francuzów „*repoussoir*“, zabytek malarstwa połączonego z architekturą, konwenans, który malarstwo nowocześnie zastąpiło środkami mniej brutalnymi.

Prof. Struve przeciwnie, znajduje iż: „cała sytuacja dziejowa obrazu, cała jego idea przemawia wprost do wyobraźni widza za pomocą takiego *delikatnego spożytkowania symboliki barw*, a szczególniej skutek żywego kontrastu kolorystycznego pomiędzy Witoldem, wielkim Mistrzem i księciem szczecińskim“.

Już w szkicu do tego obrazu „powyższe kolorystyczne motywa“ kierowały Matejką. Jeden Witold był tylko inny — mianowicie *żółty*. „Od tego koloru zaś, artysta z głębokim taktem kolorystycznym odstąpił, zastępując go, jak wiemy, karmazynem, budzącym daleko głębsze i zgodniejsze z danym przedmiotem wrażenie psychiczne“ (!).

Jeżeli istotnie duch prof. Struvego jest tak wrażliwy na „symboliczne znaczenie barw“, to żal pomyśleć, jakich strasznych wrażeń musi on doświadczać np. na nowoczesnym balu. Mężczyźni, ubrani „w ponure zaprzeczenie wszelkiej w ogóle barwy“ w czarne fraki, których „noc“ podniesioną jest białością gorsu koszuli, — toż to najstraszniejsze widma, ruszające się całuny, latające trumny, dolina Józafata, orgia śmierci!

Do jakich głębokich refleksyi pobudzać musi ducha prof. Struvego widok tancerki ubranej w karmazynową suknię, a wspartej na ramieniu „czarnego jak smoła“ mazurzysty! Jak sprzeczne uczucia muszą nim miotać! Ona, „podnieca mimowoli obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności“, — on, „pozbawiony ciepłych barw“, uosobienie smutku, żałoby, otchłań czarna, bezdenne, ścina zapewne krew w żyłach, wstrzymuje bicie serca, pograża „bezwiednie“ prof. Struvego w ciemną noc rozpaczy!

Komu innemu takie kontrasty zadałyby nie jeden

„gran skrupułu“, prof. Struve, którego cała estetyka polega na zręcznym lawirowaniu między słowami, których znaczenia dobrze nie rozumie, z pomiędzy najtrudniejszych raf dla loiki wypływa szczęśliwie, dolewając do każdej sprzeczności tyle swej wody filozoficznej, aż wszystko stanie się szare, bezbarwne i spłynie w jedno morze słów pustych.

Tak się też dzieje z jego „symboliką barw“. Obraz Matejki na każdym calu zadaje kłam jego założeniu. „Czarny jak smoła“ książę szczeciński ma skarogniadego konia, pawie pióra na szyszaku, czerwone i błękitne barwy w ubraniu i dużo złota w rynsztunku. Czego się jeszcze spodziewa, jaką ma nadzieję np. komandor Tucholski w „przepysznej zielonej tunice?“ Żyszka postawił mu nogę na żebrach i olbrzymim mieczem tnie go oburącz, a *zielony, pełen nadziei* rycerz już się nie broni, tylko czeka ciosu; — chyba pomarańczowa płachta na głowie i złoty orzeł na plecach w „duchu“ prof. Struvego wyjaśniają sytuacją. Szkoda, że prof. Struve nie podzielił się swemi wrażeniami z czytelnikiem, jak również nie objaśnił, dla jakich „delikatnych“ powodów jodły na pagórku są tak bardzo zielone, niebo tak błękitne, a ziemia tak ruda. Raz przypuściwszy, że „symbolika barw na szeroką skalę“ jest w obrazie, trzeba być loicznym i brnąć w niej do ostatka. Prof. Struve ile razy widzi w swem rozumowaniu luki, których „strzępy szlafroka niemieckiego profesora“, jak mówi Heine, zatkać nie są w stanie, z właściwym sobie taktem zamilcza o nich.

Nie zawsze mu się to udaje. Sprzeczności wynikające ze skłonności tworzenia ogólników przy zupeł-

nym braku obserwacji, jak również ogrom cudzych teoryj, przyjętych bez żadnej krytyki, tworzą matnię, w której duch prof. Struvego, im dalej od początku artykułu, tem gorzej się gmatwa, i w końcu rzuca tylko ślepe, bezcelowe razy.

„Od kompozycji wymagamy (t. j. prof. Struve) przedewszystkiem punktu środkowego (?), około którego cała mnogość szczegółów się grupuje i jednoczy“. „W dziele sztuki plastycznej to zjednoczenie wszystkich jego części z natury rzeczy jest dwojakie (?), bo najprzód widzialne, urzeczywistnione w formach zmysłowych, a następnie myślowe, oparte na jedności idei przewodniej, ducha, przenikającego dzieło całe“. Pominąwszy już to, że prof. Struve nie rozumie, iż w dziele sztuki plastycznej *tylko* wtedy może być „zjednoczenie *myślowe*“, jeżeli jest ono „*widzialne* w formach zmysłowych“, gdyż nie tylko o idei obrazu, ale nawet o samem jego istnieniu chyba prof. Struve może mieć wyobrażenie bez pomocy wzroku; ale profesor Struve zaplątał się w gorsze ze sobą sprzeczności.

Przy pomocy „symboliki linii i barw“, której drobną próbkę tu okazałem, prof. Struve silił się dowieść i na swój sposób dowiódł jednolitości układu obrazu i jasności, z jaką „podstawowe czynniki całej kompozycji w naszej wyobraźni ze sobą się łączą“ i jak „cała sytuacja dziejowa obrazu, cała jego idea przemawia wprost do wyobraźni widza“. Poparłszy to dowodzenie wielu cennymi uwagami, prof. Struve powiada, że idea „Bitwy pod Grunwaldem“ przeprowadzoną została jednolicie we wszystkich częściach obrazu, „z siłą godną wielkiego Mistrza“, a dalej: „We wszyskiem, w całym dziele żyje i działa jeden potężny

duch, ów duch, który znalazł najwyższe swoje uosobienie w postaci Witolda!“.

Po tem wszystkim i prof. Struve, i czytelnik, któremuby wystarczały jego dowody, widząc, że w Bitwie pod Grunwaldem jest i „punkt stanowczy środkowy“, serce mistrza, i uosobienie idei „w postaci Witolda“; linie i barwy, t. j. właściwe razem ze światłem środki malarstwa, jednoczące w najwyższym stopniu całość — prof. Struve i czytelnik mogą się zgodzić, że kompozycja jest doskonałą. Nic z tego! Kompozycja jest błędną, wadliwą, ponieważ przeszkadza jej: „indywidualizm!“.

„Indywidualizm jest potęgą wielką, jak w życiu tak w sztuce; wielką jest także jedność ducha, ożywiająca wszystkie jednostki“. Nie pogodziwszy nawet tych dwóch sprzecznych wielkości — prof. Struve po kilku uwagach społeczno-moralnych powiada, że: „Bitwie pod Grunwaldem brak zupełnie jednolitej akcji, brak wrażenia, że w niej walczą ze sobą dwa przeciwległe obozy, z których każdy stanowi pewien ustrój solidarnie połączonych jednostek; natomiast występuje na jaw bój czysto indywidualny, pozbawiony wszelkiego widocznego zjednoczenia“. Jak to, więc wszystkie figury planimetrii, wykreślone przez profesora Struvego, na nic się nie zdały? Więc analiza spektralna symboliki barw z takim mozołem zbudowana, nie uwydatniła „artystycznego zjednoczenia sił i wspólności akcji?“ Po cóż więc prof. Struve wyjechał na harc uzbrojony od stóp do głowy w swój estetyczno-filozoficzny rynsztunek, jeżeli w końcu miał być przez samego siebie pobity?

Nie koniec na tem. Wyżej prof. Struve zarzucał

nowoczesnym wojnom, iż wskutek działania masami, nie mają warunków „najwyższego malarstwa wojennego“, i na odwrót wykazał, iż średniowieczne bitwy, ponieważ „wynik walki zależał zawsze jeszcze od męstwa, siły i energii“, czyli *indywidualności* walczących, posiadają one zatem najwyższe warunki malarstwa wojennego“ — a teraz właśnie z tego robi Matejce i Grunwaldowi zarzuty!

Nie oglądając się nigdy na „ściśłość dowodów logicznych“, prof. Struve tylko co podziwiał jak w obrazie Matejki: „wszędzie po stronie polskiej widzimy energią ducha i ciała, patos wojowniczy, niepohamowane naprężenie nerwów i mięśni pod wpływem dzikiej namiętności. Po stronie zaś krzyżaków uderza nas na każdym kroku bogactwo strojów, wcale nie wojownicze, w związku z małodusznością, bezradnością, upadkiem fizycznym i moralnym“. Dalej wykazał, jak wszystkie szczegóły aż do materii proporców, charakteryzują doskonale tę różnicę dwóch stron walczących, a następnie woła: iż brak Bitwie grunwaldzkiej „wrażenia, że w niej walczą dwa przeciwległe obozy!“

Dla naprawy tych błędów kompozycy, prof. Struve ucieka się do środków strategicznych: „Atak Witolda powinienby być poparty skombinowanym ruchem jego drużyny...“ Dokądby zaszedł jeszcze prof. Struve, żeby się nie zląkł, iż „zaszlibyśmy za daleko w zakres historyozofii“; mnie się zdaje, iż prof. Struve i tak za daleko zaszedł — gdyż po za granice wszelkiej loiki i prawdy.

Wśród tej dziwacznej mieszanki, najdziwniejszych wniosków, wyprowadzonych z faktów nieistnie-

jących wcale; wśród tego sprzeczenia się z sobą, zbijania u dołu tego, co się twierdziło u góry; wśród tego chaosu myślowego, ze zdziwieniem się spotyka, zupełnie słuszne i rozumne zdanie o perspektywie powietrznej w obrazie Matejki.

Prof. Struve, stwierdzając, iż wskutek braku perspektywy powietrznej „barwy odleglejszych przedmiotów przedstawiają się prawie z tą samą siłą i wyrazistością jak barwy przedmiotów bliższych“, bardzo słusznie motywuje dalej przyczyny istnienia tej powietrznej perspektywy, i potrzebę stosowania jej w malarstwie „Bez perspektywy powietrznej bowiem przedmioty w obrazie nie rozchodzą się w głąb, lecz przedstawiają się jako istniejące na jednej i tej samej płaszczyźnie, przez co powstaje wrażenie ścisłości; a z drugiej strony, wszystkie barwy przedmiotów występują z równą siłą i wyrazistością, z czego się rodzi wrażenie pewnego niepokoju i powikłania barw“.

Wszystko to jest zupełnie słuszne i chętnie przyznałbym prof. Struwegu zasługę wykrycia prawdy — gdyby prof. Struve o kilkanaście wierszy niżej, nie zdradził się z tem, iż nie wie wcale na czem polega perspektywa powietrzna w malarstwie.

Rozwijając dalej rozbiór szczegółów „Bitwy pod Grunwaldem“, prof. Struve mówi o pewnej grupie: „Zresztą zaś całe pozostałe traktowanie barw tej grupy wykazuje, *jak zawsze u Matejki, pierwszorzędnego kolorystę*. Aby się o tem przekonać, nie potrzeba szczegółowego rozbioru; wystarczy na to uważny rzut oka na *harmonijną kombinacją barw i nader umiejętny podział światła i cieniów*“. Dalej mówi, iż obraz ten oprócz wielu innych powodów dla „mi-

strzowstwa w rysunku i *kolorystyce*, zajmie na zawsze pierwszorzędne miejsce w historii sztuki“.

Owóż prof. Struve nie wie wcale, iż perspektywa powietrzna w obrazie jest zależną właśnie od „*harmonijnej kombinacji barw i umiejętnego podziału światła i cieniów*“; że zatem raz zarzucając brak tej perspektywy „*Bitwie pod Grunwaldem*, tem samem wyłącza się z obrazu i „*mistrzostwo „kolorystyki*“ i „*pierwszorzędność kolorysty*“ i „*harmonijną kombinacją barw*“.

Prof. Struve na zasadzie swoich *oryginalnych* pojęć o kolorze, mógł uważać Matejkę za „*pierwszorzędnego kolorystę*“; słuszne zaś zdanie o perspektywie powietrznej, najwyraźniej powstało nie z samodzielnego badania obrazu. Jest to, jak wszystkie zresztą rozsądne myśli w studyach krytycznych prof. Struvego, nabytek teoretyczny, z którym prof. Struve nie wie wcale, co ma począć.

Studjum o „*Bitwie pod Grunwaldem*“ jest *najpoważniejszą* pracą między artykułami, które prof. Struve zasilął przez lat dziesięć „*Kłosa*“; wypełnia ono siedm bardzo obszernych artykułów. Prof. Struve nadając mu takie rozmiary, wierzył zapewne, że „*osnowa jego co do swej treści*“ odpowiada wielkości zewnętrznej.

Czy się nie omylił?

Jeżeli wszystko, co wyżej przytoczyłem z tej pracy prof. Struvego, jest prawdą a jest nią w zupełności; jeżeli wnioski, które z zestawienia twierdzeń prof. Struvego dały się wyprowadzić, są słuszne i uzasadnione, — sądzę, że czytelnik nie ma najmniejszej wątpliwości, iż studjum prof. Struvego mogłoby być

znacznie krótsze, mogłoby nie istnieć wcale, a Matejko jak i publiczność nic a nic na tem by nie stracili.

Mogliby nawet zyskać.

„Pośrednik, specjalista“ tego pokroju co prof. Struve, żeby istotnie mógł być zrozumiały, czytany, doprowadziłby do takiej kolizyi sztukę i publiczność, iż trzebaby już było udawać się wprost do lekarzy, żeby myśl zbłąkaną naprowadzić na drogę prawdy.

Bo cóż jest w tem „Studjum“?

Oprócz „symboliki linii i barw“, której wartość wykazałem wyżej; oprócz długich rozpraw o „historyczności“; rozprawy historycznej o „Bitwie pod Grunwaldem; oprócz skrawków najrozmaitszych teorii estetycznych, psychologicznych pomieszanych w sposób najsprzeczniejszy, znajdujemy jedno słuszne zdanie o perspektywie powietrznej — i to zdanie cudze.

Na siedm artykułów w których myśl prof. Struvego wyzwolona z karbów „logicznych dowodów“ wyprowadza najdziksze łamańce na trapezie „bezpośredniego poczucia poetycznego“ — znajduje się kilka — wyraźnie kilka tylko słów o obrazie jako o dziele sztuki malarskiej

Więc talent Matejki nie wart jest nic? Więc indywidualność tak wybitna, odrębna, niepodobna do niczego, co w nowoczesnej sztuce widzieć można, zasługuje tylko na parę komunałów o „mistrzostwie rysunku i kolorytu“?

Prof. Struve w podobny sposób rozprawia się z każdym innym talentem. O kimkolwiek mówi, zawsze i wszędzie ta sama błędna filozofia i ta sama pogarda dla „wymagań myśli“ i „ściśłości dowodów logicznych“.

Jakkolwiek spreczne będą temperamenta arty-

stów rozbieranych przez niego — każdy jest tylko zwierciadlaną powierzchnią, w której prof. Struve jak Narcyz, widzi siebie i lubuje się w swoich filozoficznych wdziękach.

Jeżeli dałem pierwszeństwo przed innemi pracami prof. Struvego temu studyum o „Bitwie Grunwaldzkiej“, to nie dla tego, żeby ono było najpotworniejszą „krea-cyą“ jego umysłu.

Przeciwnie, w innych jego pracach możnaby znaleźć nieprzebrane skarby — prawdziwe klejnoty nie-wiadomości, rozsypane z bezprzykładną rozrzutnością słów i miejsca. Jeżeli o kim można powiedzieć słowami Heinego: „*Vielredner ist er und Sagenichts*“, to już z największą słusnością o prof. Stru-vem.

Pomiędzy krytykami warszawskimi wyróżnia się prof. Struve ogromnem odczytaniem w literaturze estetycznej — sądząc z tego, co z niej przeziera w jego artykułach — przeważnie niemiecką.

Nagromadzenie jednak w umyśle mnóstwa pojęć i zdań teoretycznych, bez żadnej krytycznej ich oceny, sprowadza tylko jeszcze większy zamęt w robocie myślowej prof. Struvego i odbiera mu zupełnie zdolność odczuwania jakichkolwiek wrażeń szczerých, „bezinteresownych“ od dzieł sztuki.

Prof. Struve przychodzi do obrazu w całym uzbrojeniu estetyki z przed kilkudziesięciu laty, z wielkim chrzęstem zardzewiałych i kruszących się broni, stacza walkę bądź z Matejką, bądź z Siemiradzkim czy Gierymskim, którzy zostają na miejscu nietknięci, jak prof. Struve na swoim stanowisku krytyka „Kłó-sów“; — na pobojuwisku zaś leżą szpetnie okaleczone

trupy prawdy, loiki, a nawet prostego powszedniego sensu.

Prof. Struve nie ma wspaniałego stylu „Nie-Apelleśa“, nie tworzy nowych kombinacyj filologicznych — z wielką bajeczną jednak wprawą posługuje się frazesem, ułożonym ze słów sensownych, a niemającym cienia myśli i pod pozorami uczonego i ścisłego sądu kryjącym absolutne nieuctwo.

Zresztą prof. Struve jest może mniej szkodliwym niż inni.

Pisząc w tygodniowym poważnym piśmie, nie oddziaływał tak na gorąco, na tworzenie się opinii; — z drugiej strony publiczność uniknęła zarażenia się błędami prof. Struvego, po prostu, nie czytając go wcale, — tak też zapewne czyni i redakcja „Kłosów“, od lat dziesięciu zapełniając szpalty swego pisma jego pracami.

V.

Pan K. Matuszewski jest krytykiem w trzech naraz pismach: „Bibliotece Warszawskiej“, „Gazecie Polskiej“ i „Echu Muzycznym, teatralnym i artystycznym“, organie specjalnie poświęconym sztuce, w którego tytule jednak zdradza się już pewne jej niepojmowanie. Bo czyż *muzycy* i *aktorzy* nie są *artystami*, na równi z rzeźbiarzami, malarzami i poetami?

Mniejsza jednak o to; dość, że p. Matuszewski należy zapewne do powag i specjalistów, skoro najpoważniejsze i *specyalne* pisma obsługuje.

Jakąkolwiek jest wartość miary krytycznej, użytej

przez danego krytyka, musi ona dla niego przynajmniej być prawdziwą i stałą. Jeżeli idzie o malarstwo, krytyk musi mieć pewne, chociażby najbardziej subiektywne pojęcia o kolorze, światłocieniu, kształcie, o kompozycji, byleby dla niego były one niezmienną jednostką miary, — inaczej zdania jego nie będą miały nawet tej względnej wartości, jaką mają wszystkie nasze pojęcia i prawdy.

Krytyki p. M. wypełnione są dużymi opisami treści obrazów, rozprawkami historycznymi lub społecznymi, między które wplecione są blade, mdłe, nieokreślone zdania o malarstwie, w których p. M. zastępuje pozytywne wiadomości przenośniami, niedającymi żadnego pojęcia o rzeczy, — niemogącymi być wskazówką ani dla malarza, ani dla publiczności.

Zamojski pod Byczyną. P. M. znajduje, że obraz ten „pod względem wewnętrznego znaczenia“ nie stoi na wysokości „Kazania Skargi“, „Unii“ i reszty wielkich obrazów Matejki

„Jak z tytułu wnieść łatwo (co za domyślność!), obraz nie jest osnuty na żadnym z owych faktów górujących, w których się niejako streszcza charakter epoki, lub które swym wpływem dobroczynnym czy zgubnym w daleką sięgają przyszłość.“ Fakt ten „nie łączy w sobie warunków *historycznej kompozycji w wielkim stylu*, takiej mianowicie, która przedstawiając dane zdarzenie we właściwym historycznym oświetleniu, ukazuje nam je w *interesującej perspektywie dziejowej* (dosłownie). „Historyczna prawda faktu przedstawiona jest bez zarzutu wprawdzie, barwa epoki dobrze uwydatniona, ale *głębi tła (?) dziejowego nie widać*“ Co to znaczy i jakie ma malarz środki po-

kazania „interesującej perspektywy dziejowej i głębi tła ?“

P. Matuszewski, dla którego potwierdzeniem powyższych jego zdań, jest „już choćby sam wymiar obrazu“ — nie widzi, że jako *fakt* w historii polskiej zwycięstwo Zamojskiego ma większe znaczenie, większą doniosłość, od kazania Skargi. Proroctwo Skargi, jak i wszystkie jego mowy nie wywarły żadnego decydującego wpływu na swój czas i nie powstrzymały narodu na pochyłości upadku. Zamojski zbiwszy Maksymiliana, pokonał razem potężną partją możnowładców, o których sam p. M. wspomina. Osadzenie też na tronie tego lub owego króla, w owych czasach było jeszcze faktem wielkiego znaczenia w Rzeczypospolitej, tem bardziej osadzenie takiego Zygmunta III; p. M. powinien wiedzieć, jak daleko fakt ten „sięgnął w przyszłość.“ Pominąwszy to, ważniejszem jest, że p. M. z tego właśnie fałszywego punktu ocenia obraz i odrazu wpada w mgłę swojej niezdecydowanej estetyki.

I tak, obraz ten nie ma „warunków historycznej kompozycyi w *wielkim stylu*,“ a jednak ma „wysokie zalety rysunku, ugrupowania, energicznego, pełnego ekspresyi (?) kolorytu — stałe to bowiem znamiona utworów Matejki.“ Jeżeli więc obraz ma wszystkie cechy i zalety innych dzieł Matejki, a nawet pod pewnemi względami je przewyższa, jak to widać z następnych słów: „mimo wielkiej różnaitości układu, ruchu, każda postać tłómaczy się odrazu jasno, zrozumiale, co nie o wszystkich znanych nam utworach tego mistrza da się powiedzieć,“ — jeżeli to prawda, to chyba i inne obrazy Matejki nie są w „*wielkim*

stylu ?“ W istocie, kto patrzy na *obrazy* Matejki, nie na kartki *tytułowe*, dlatego zdanie p. M. jest czężą gadaniną z zamkniętymi na fakta oczami.

P. M. wie, jakie uczucia, według niego, powinny poruszać Zamojskim, a że nie umie wcale obserwować obrazu, więc wpada w takie np. sprzeczności: Zamojski „przeszywa Maksymiliana wzrokiem, jak gdyby chciał przeniknąć, czy na dnie duszy nowej jakiej nie knuje zdrady, jakiś odcień *niepewności*, czy nieufności na obliczu się jego maluje...“ — i w tejże chwili p. M. mówi: „Cała zresztą postawa (Zamojskiego) wyraża *pewność siebie i spokój*.“ Oto próbki, że nawet w tej części krytyk swoich, która winna być tylko opisem obrazu, jeżeli już jest koniecznie potrzebna, p. M. nie może się wstrzymać od zbroczeń myślowych.

Gorzej jest jeszcze, skoro zaczyna mówić o malarstwie. „Układ obrazu pomyślany wybornie,“ ponieważ za figurami wznoszą się zaraz mury miasta. „Ten brak rozleglejszych planów wyszedł obrazowi na dobre, co się najlepiej w jasnym tłómaczeniu się figur czuć daje.“ Więc bez tych „murów miasta figuryby się nie tłómaczyły? P. Matuszewski nie tłómaczy się z tego wcale, jak również nie objaśnia, dlaczego „ten brak dalszych planów“ jest znowuż wadą obrazu p. Wiesiołowskiego: „z powodu muru klasztornego, kładącego tamę wzrokowi widza i *pozbawiającego* obraz *pożądaney* dla kontrastu planów *perspektywy*, obraz budzi pewne uczucie ciasnoty, z której wzrok radby się na szersze wydostać przestworza.“ W taki, a nawet gorszy jeszcze sposób p. M. decyduje o układzie, kompozycji obrazu. Dodajmy, że obraz Wiesiołowskiego jest tak samo jak Matejki skomponowany na pierwszopla-

nową scenę — że zatem te „*dalsze plany*“ tu i tam, albo wcale nic nie są warte, albo też są istotnie potrzebne. Pan M. nie mając żadnego stałego pojęcia o warunkach kompozycyi, nie może też ani zmierzyć jej wartości, ani objaśnić potrzeby tych lub owych w niej pierwiastków.

Mówi też o układzie obrazów w ten sposób: „Kompozycya to wogóle chybiona. Oko nie ma tu na czem spocząć, wytchnąć (*oko?*), czem się *orzeźwić*.“ (Śmierć Przemysława W. Gersona). „Obraz skomponowany jest umiejętnie: przy niewielu względnie figurach, artysta dużo w nim wyrazić potrafił“ (Mojżesz Merwarta).

Panu Kowalskiemu powiada: „Obrazek na tle powszedniego życia osnuty, musi także być skomponowany,“ — i robi uwagę: „Artysta przez umiejętnie naszkicowanie kilku figurek, jakiejś sceny charakterystycznej lub komicznej(?) mógłby oddziaływać na umysł widza w sposób przyjemny i orzeźwiający.“ Ma za złe, że p. Kowalski, który dawniej umiał „jakimś drobnym szczegółem orzeźwić,“ dziś pozostawia zmęczonego i mdlejącego p. Matuszewskiego bez żadnej pomocy. Dziwi się, że „jego instynkt artystyczny nie mu podobnego nie podyktował.“

W istocie, pan Kowalski jak inni malarze są bez miłosierdzia; ten nie daje nic orzeźwiającego, tamten nie pozwala wytchnąć, ów więzi p. Matuszewskiego w chwili, kiedy ten pragnie wydostać się na „szersze przestworza.“

Mówiąc znowuż o obrazie p. Brochockiego, robi uwagę: „trochę nam tu za duszno.“

Czy te rozmaite mdlenia i duszności mogą być jakąkolwiek miarą wartości kompozycji?

W żadnym razie. Przytem, wprowadzając np. dla „orzeźwienia się“ komiczne figurki do obrazu p. Kowalskiego, p. M. nie widzi, że zmienia zupełnie obraz. Że jeżeli artysta chciał „odtworzyć zasępioną fizyognomią naszej jesieni,“ to krytyk nie ma prawa rozweselać jego obrazu. Do krytyka należy tylko rozpatrzyć, o ile w granicach tego założenia obraz jest dobry, lub nie. P. Matuszewski np. z obowiązku krytyka, powinien był zauważyć, że obraz p. K. jest zasadniczo fałszywie zbudowany — że tak jak są ułożone przedmioty na jego obrazie, nie mogą być widziane z *jednego* punktu widzenia, a tem samem nie mogą się znajdować na jednym obrazie. Błąd ten jest tak rażący, że tylko zupełna nieznanomość warunków *malarskiego* przedstawienia natury może wytłómaczyć jego przeoczenie.

Zresztą i to wprowadzenie soli orzeźwiających do obrazów, nie jest żadną zasadą, którąby p. M. stale mierzył wartość kompozycji. W innym obrazie (Gersona) chwali to, że artysta nie wprowadził „wesołego blasku słońca,“ który „mógłby podnieść malowniczą stronę obrazu, lecz jednocześnie osłabiłby ponury charakter jego ekspresyi.“

Panu Maszyńskiemu zaś zarzuca „brak słonecznego światła, któreby jakieś ożywienie barw wywołało.“ Jeden więc może być „ponury,“ drugiemu nawet w wązką, umyślnie tak zbudowaną ulicę, żeby tam słońce nie dochodziło p. M. każe je koniecznie wpuszczać i siebie „orzeźwiać.“

A oto w jaki sposób traktuje p. M. kwestyą ko-

loru: „Koloryt jędrny i energiczny, pełen najdzikszych a wyrównanych harmonijnie kontrastów, będący jednym z najoryginalniejszych i najcenniejszych przymiotów pędzla tego artysty, cechuje i niniejszy jego utwór.“ (Zamojski pod Byczyną). Bardzo pięknie; „zachodzi jednak rażąca sprzeczność: owe pochodnie nie rzucają dokoła właściwego im czerwonego blasku; płoną niby, ale nikogo i nic nie oświetlają.“ „Srebrzyste oświetlenie jasnej księżycowej nocy także nie najlepiej zostało uwydatnione; ale efektu tego rodzaju, jak wiadomo, nie leżą w naturze artystycznej indywidualności Matejki.“

Jeżeli w obrazie zachodzi jaka sprzeczność, to już w dowodzeniu p. M. jest ona potworną. P. Matuszewski nie wie wcale o tem, że jeżeli pochodnie nie rzucają „właściwego im *czerwonawego światła*,“ — jeżeli oświetlenie nocy księżycowej „także nie najlepiej“ jest zrobione, to obraz jest *zły w kolorze*; nie wie też, że jeżeli *efektu* kolorystyczne nie leżą w naturze talentu Matejki — to tem samem koloryt nie może być „najcenniejszym przymiotem jego pędzla.“ Wyżej przytoczone zdania znajdują się w Bibliotece Warszawskiej, — lecz w „Echu Muzycznym“ jeszcze gorzej jest z kolorem obrazu Matejki. Tu już zupełnie nie może p. M. zdecydować się, jakie to mianowicie światło oświeca Zamojskiego. „Co do mnie, mówi p. M. — nie dopatrzyłem się *ani śladu* owych czerwonawych blasków, jakie tego rodzaju światło (pochodnie) rzucać zwykło na najbliższe przedmioty. Słońce dawno już zaszło, więc o jego promieniach mowy być nie może. Nie jest też obraz przedstawiony w półświecie, w tak zwanem przez malarzy refleksowem oświetleniu — bo temu

silne rzuty światła i cienie najsilniej zaprzeczają. Znów jak na światło księżycowej nocy, byłoby trochę za widno. Mamy tu, słowem zagadkę...“

Pomimo takich wątpliwości w „Echu Muz.,“ p. M. znowu w „Bibl. Warsz.“ powiada: „Krytycy lubią powtarzać frazes o barwach surowych, jaskrawych, krzyczących.“ „Naiwni ci krytycy ani się domyślają, że obrazy krakowskiego mistrza, ulepszone według ich wskazówek i wymagań, spadłyby do rzędu pospolitych, bezbarwnych i bezwyrazowych kompozycji akademickich, straciłyby całą swoją energią ekspresyjną i cechę oryginalności.“

Jeżeli krytycy nie domyślają się tej prawdy, to znowuż p. M. nie domyśla się, jak dalece obniża wartość Matejki, widząc całą jego oryginalność w wadliwym kolorycie.

O kolorze w obrazach innych artystów tak mówi p. M.: „Koloryt p. Gersona energią się nie odznacza *sympatyczny* (?) w drobniejszych utworach, staje się mdłym w wielkich obrazach.“ Co to jest *sympatyczny koloryt* i dlaczego *mdłość* znowuż ma być jego przeciwieństwem?

Alchimowiczowi znowuż „właściwy jest koloryt pełen siły i głębokości,“ lub też „soczysty, jędrny, i w cieniach głęboki.“

Koloryt p. Mireckiego „jest zbyt monotony, suchy,“ a p. Sypniewskiego „suchy i brudny, podobać się nie może.“

W ten sposób, mogą sobie rozmawiać prywatnie ludzie, dla których malarstwo jest czemś niezrozumiałym, czem się zajmują dla urozmaicenia gawęd o pogodzie — ale krytykowi organu specjalnie sztuce po-

święconego, nie wolno jest o jednej z zasadniczych stron malarstwa mówić pustemi i banalnemi wyrazami.

P. M. lubi też mówić o „pędzlu“, „...pędzel p. Gersona odzyskuje pewną siłę i jędrność,“ „pędzel niedość może pewny, niedość śmiały i wytworny w dotknięciu;“ (Merwart). Maniera p. Kotarbińskiego polega „na szorstkich rzutach pędzla.“ „Sympatyczne zalety pędzla p. Brochockiego“ podnosił nie raz.

To lubowanie się w „pędzlu“ tem mniej jest usprawiedliwione, że brak pewnych jego zalet według samego p. M. nic nie szkodzi, np. pędzel Merwarta pomimo wad swoich „wrażenia całości nie osłabia.“ Cóżby było, żeby się p. M. dowiedział, jak mało, jak wcale nie ma w malarstwie wartości ów „pędzel;“ żeby wiedział, że malarz, który zaczyna szukać tych zalet „pędzla,“ o których mówi p. M. staje się manierycznym lakiernikiem, a obrazy jego tylko areną akrobatycznych popisów zręczności.

P. M. o ile w faktycznej części swoich krytyk jest niezdecydowany, wskutek braku wiadomości potrzebnych w jego zawodzie, o tyle też z jakichś innych przyczyn jest nieokreślony w formułowaniu swoich wrażeń.

„...jej duch (prawdy dziejowej) nie wionie na ciebie z obrazu;“ „fakta historyczne w jego (p. Gersona) interpretacji *jakoś* nie przekonywają.“ „Obraz (p. S.) nie porywa *jakoś*; nie przekonywa.“ „Utwór ten (p. B.) nie odświeżył ani jednego z tych uczuć, jakich nieraz doznałem¹⁾.“ Wyrazy: „pono,“ „bodaj“

¹⁾ P. Maszyńskiemu robi uwagę: „Widziałem dosyć (?) obrazów natury z pod wschodniego i południowego nieba; wszakże inaczej one *jakoś* wyglądały“ i t. d.

i „jakoś“ kolejno wplątają się w mdłe jak letnia woda gawędy p. M.

Zwróciłem w jednym z poprzednich artykułów uwagę na wrażliwość p. M. na wymiary obrazu: „Dlaczego zamiast pocić się“ nad wielkim płótnem p. Grocholski nie „rozmazał“ swego motywu na małym? „Oszczędziłby sobie artysta i płótna i farb i pracy.“ Zdaje się, że jeżeli artysta za swoje pieniądze sprawił sobie płótno, a p. M. nie pomagał mu w pracy, to jego uwaga jest całkowicie zbyteczną.

Podobny zarzut robi też p. M. p. Szwojnickiemu.

P. M. bez żadnej znów potrzeby wkracza w obowiązki taksatora sali licytacyjnej i decyduje o cenach obrazów — jest to strona sztuki, która nie ma wspólnego z artystyczną krytyką.

Sądzę, że przykładów tych jest dosyć, żeby się przekonać, do jakiego stopnia krytyki p. Matuszewskiego są bez znaczenia dla sztuki.

Oprócz wyżej cytowanych błędów faktycznych i sprzeczności w rozumowaniu, w krytykach tych można też wyczytać, blade wycieczki na realizm, naturalizm, w uzbrojeniu zwykle w takich razach używanych frazesów. Komunały te, nie przedstawiają nawet interesu polemicznego.

Jedno wszakże zdanie jest słuszne i chętnie je tu podnoszę: „Fałdy szat inaczej się same układają na człowieku, gdy je na sobie nosi, inaczej zaś, gdy niemi się okryje manekin po nadaniu mu wprzód pozy;“ oto wszystko, co na korzyść p. M. mogę zapisać, przeczytawszy jego artykuły w trzech pismach. Krytyka p. M., jestto krytyka w szlafroku, ziewająca i senna, równie zaniedbana w rozumowaniu jak i w stylu.

Inna rzecz krytyk z „Kuryera Codziennego“ p. Wiktor Gomulicki. Temu nie braknie wyrazów — tam nawet, gdzie się myśl urywa.

Nie dużo mam materiału do ocenienia sądów p. G.; jeżeli jednak lwa poznaje się po pazurach, to krytyk warszawski w jakąkolwiek formę ubierze swoje zdania, zawsze się zdradzi niewiadomością.

Lotna wyobraźnia, serce czułe i zdolne do uniesień; nadzwyczajna wrażliwość, głęboki subiektywizm, brak trzeźwej obserwacji i skłonność do frazeologii — są to najgorsze przymioty w krytyku, a niemi to odznacza się artykuł p. G. o obrazie Brożika.

Wyobraźnia pozwala p. G. odczuwać „żar lipcowego upalnego poranku“ we wnętrzu malowanej katedry; widzieć w ułamkach szarych kolumn, „przygniatające bogactwo architektury;“ w brudnej podłodze bez rysunku „połyskujący marmur,“ w płowych tonach ubiorów „ośniewający przepych szat monarchicznych i arcykapłańskich.“ Uniesiony czułością serca p. G. ofiaruje malowanemu Husowi: „najprzód litość, potem współczucie, wreszcie sympatią,“ a w końcu „mimowoli oddaje mu serce i chyli przed nim czoło.“

„I to, mówi p. G., stanowi właśnie tryumf artysty, kładący odrazu na jego pracy piętno arcydzieła.“ I oto, występuje w całej pełni subiektywizm p. G., który swoją osobistą wrażliwość i zdolność odczuwania dramatycznych sytuacji, bierze za miarę wartości artystycznej.

„Hus jest w obrazie postacią pierwszą, główną i górującą nad całym otoczeniem,“ — „...powtarzam jest on tu siłą największą — jest bohaterem“ — woła p. G. i w następny sposób objaśnia, dlaczego tak jest.

„Największy nawet geniusz malarski, ściśle rzeczy biorąc, nie rozporządza innemi środkami nad barwy i linie, nie trudno jest wszakże człowiekowi (t. j. panu G.) *bystrzej* na malowane płótno patrzącemu dostrzedz: gdzie kończy się panowanie pędzla a zaczyna panowanie psychologii.“ „Hus góruje właśnie potęgą psychiczną, jaką mu nadał genialny malarz.“

Czem nadał? Jeżeli tam, gdzie się zaczyna panowanie psychologii, kończy się panowanie pędzla, jakimi więc środkami wyraził Brożik, „potęgę psychiczną“ w obrazie — w malarstwie? Oto dokąd się zachodzi szermując frazesem. Dlaczego „bystrzej“ patrzący p. G. nie widzi, że malarz jako jedyne środki okazania stanu psychicznego ma *wyraz* i *gest*, które *tylko* formą i barwą może przedstawić.

P. G. wcale się nad tem nie zastanawia, zwłaszcza, że wyrazy mu się palą, pod piórem niehamowanym myślą.

„Postać ta, zamierająca cielesnie, ale pełna duchowego życia, rysuje się ognistemi (tak!) liniami i na długo utrwalaw pamięci.“

Dalej jednak p. G. mówi, że dla wydobycia Husa jako głównego motywu obrazu Brożik ponakładał „tłumiki“ na barwy i światło. Więc „nie potęga psychiczna“ rysuje go „ognistemi liniami?“

Myli się też p. G., widząc podobieństwo charakterystyki Kaulbacha do wyrazów Brożika. Pierwszy rysował formuły wyrazów podkreślone, zdecydowane, posunięte do ostatniej przesady, — wyraz zaś w obrazie B. (oprócz paru drugorzędnych figur), w słabym tylko stopniu zmienia osobisty, przypadkowy charakter twarzy modeli.

„.....Z równą potęgą i mistrzostwem włada Brożik, środkami czysto malarskimi.“

„Ażeby utrzymać się w tym świetnie zrównoważonym kolorycie i nie wpaść ani w żary Tycyanowe, ani w Velasquezowe *chłody*, musiał artysta odżegnać wiele pokus...“

Oto próbka erudycyi p. G. Frazes o „Tycyanowych żarach“ powtarzany, w innej formie, przez wszystkie estetyczne pozytywki, da się usprawiedliwić jako konwencyonalne kłamstwo powszechnie przyjęte, — trudniej już jest wytłomaczyć owe „chłody Velasquezowe.“

Portrety Velasqueza postawione obok portretów Tycyana, przedstawiają bowiem taką samą różnaitość tonu, — ponieważ jako wielcy koloryści, obydwaj umieli odtwarzać, całą różnorodność kolorystycznych motywów, jaką przedstawia natura.

Po nad tymi to dwoma malarzami, wznosi się Brożik „dawszy za wygraną wielu epizodycznym tryumfom.“ Wyliczywszy dalej wszystkie pokusy, czyhające na Brożika, p. G. powiada:

„Mógł był łatwo zabłysnąć jako wielki kolorysta, lub jako wielki perspektywista, on jednak wolał, aby świat nazwał go wprost: wielkim artystą.“

Oto szczyt, na który wlatuje p. G., szybując na skrzydłach frazeologii.

Więc nie jest wielkim kolorystą? Jak wyżej mówiąc o psychologii wykazał p. G., że rysunek nie stanowi wielkości Brożika i nie jest też wielkim perspektywistą.

Jeżeli tym sposobem odbierze się malarzowi za-

lety, w tem właśnie, co stanowi istotę jego artyzmu — to cóż pozostanie?

„Wielki artysta,“ odpowiada p. G. i unosi się dalej w wicherze entuzjazmu, wśród błyskawic wykrzykników, — żałując tylko, że nie ma dosyć miejsca, gdyż: „Wykrzykniki te mógłbym ciągnąć długo.....“

W końcu woła do czytelników: „Wybaczcie panowie i panie. Gdy jestem zachwycony, usterków dostrzegać nie umiem...“

Ten sposób pisania krytyk, przypomina szczęknięcie nożyc fryzjerskich: przed i po kilku cięciach we włosy, słychać długie dzwonięcie w powietrzu... P. G. tam nawet, gdzie chciał po frazesem, dotknąć *istoty obrazu* — nie mógł w nią trafić.

VI.

Nie ma u nas ani tłumów, żadnych ciągle wrażeń od sztuki, ani nawet mniejszej grupy ludzi, dla którychby ona była czemś koniecznem, niezbędnem w życiu.

Dzieło sztuki jest jeszcze czemś w rodzaju dziwnego zwierzęcia w ogrodzie zoologicznym, któremu staranna reklama przygotowuje dobre przyjęcie u publiczności; reklama ta, łącznie z niewiedomością, nieuctwem i błagą, oto charakter naszej krytyki, która stanowi moralne powietrze, jakim oddycha u nas sztuka. W warunkach tych żyć niepodobna. Nie znajdując nic w otoczeniu coby mogło wyczerpane siły twórcze zastąpić nowemi — artyści nasi albo wynoszą się z kraju, albo też zamykają się w odosobnieniu nie

chcąc zejść do schlebiana płytkim i ciasnym gustom warszawskiej krytyki, która naturalnie oddziaływa i na publiczność.

Występując też przeciw warszawskim estetykom, nie miałem bynajmniej kogoś w szczególności jako osobę na celu. Myli się więc prof. Struve, określając moje artykuły jako: „*sprzeczkę dla sprzeczeki*.“ Myli się i ludzie. W gruncie rzeczy jest to sekcya dokonana na trupie estetycznej doktryny — której fałsze jak miazmata zatruwają krytyczną atmosferę naszej prasy.

Jeżeli głównie zająłem się prof. Struvelm, to jedynie dlatego, że jest on o tyle wyższym od swoich kolegów, iż dzielając ich niewiadomość, streszcza zarazem w sobie wszystkie błędy i potworności pewnej szkoły estetycznej. Sądząc jednak z niedołęztwa z ja kiem prof. Struve i jego adepci (pp. B. Łaszczynski w „Gaz. Warszawskiej,“ Ad. Bre... w „Tyg. Powszechnym,“ Prawda itd.) bronią zagrożonych pozycyj, można mieć nadzieję, że panowanie fałszu nie długo się skończy.

Przeciwnicy moi, zamiast odeprzeć stawiane im zarzuty faktami lub rozumowaniem, zbudowali estetyczną formułkę, nie mającą nic wspólnego z memi zasadami i z nią polemizują, wprawdzie z zapalem, lecz bez żadnego skutku.

Jeżeli dziś podejmuję polemikę z prof. Struvelm, to nie dla odparcia osobistych zaczepiek, ani dla wykazania tendencyjnych fałszów w cytowaniu moich słów. Pomijam to wszystko i zajmę się tylko tem, co w jego i jego zwolenników teoryi stanowi istotę kwestyi, tem co się tycze pojmowania wartości i charakteru artystycznego dzieła sztuki.

Odpowiedź prof. Struvego oprócz prologu i epilogu składa się z siedmiu punktów, na które odpowiadam, zmieniając tylko ich kolej dla łatwiejszego kierowania się w chaosie zmieszanych zdań i myśli.

Więc 1): prof. Struve zarzuca mi „*bezduszne doktrynerstwo*,” ubolewa, że się „katuję dla z zewnątrz przyjętej doktryny,” powołuje się na Darwina, że „przyrodzone poczucie piękna działa nie tylko w człowieku, lecz nawet w zwierzętach.” „Poczucie to piękna, powiada, jest *faktem psychologicznym*, potrzeba zaś zaspokojenia jego wymagań jest *faktem historycznym* objawiającym się wspaniale w twórczości artystycznej wszystkich narodów.” Bardzo dobrze. Zobaczmy więc, czy historyczny rozwój sztuki wspiera moją, pochodzącą „z zewnątrz” doktrynę czy też doktrynę prof. Struvego, opartą na wewnętrznym poczuciu.

O sztuce jako o fakcie psychologicznym nie mielibyśmy żadnego pojęcia, gdyby się ona nie przejawiała szeregiem faktów historycznych, widocznych, pozytywnych, na których *jedynie* można oprzeć jakiegokolwiek o niej zdanie. Dzisiaj jest tak olbrzymi materiał porównawczy, zgromadzony w muzeach całej Europy, że jeżeli nie możemy dotąd znać pierwszej pobudki, która wywołała artystyczną twórczość, możemy ją za to badać od najprostszych, najpierwotniejszych zjawisk, aż do najbardziej skomplikowanych cywilizacyjnym rozwojem człowieka.

Patagończycy, to lud żyjący w stanie zupełnej dzikości. Ludożercy, nie mający żadnych pojęć ani religijnych, ani społecznych; szanujący własność o ile ją broni pięść silna; mający mowę nadzwyczaj ubogą w dźwięki; nie używający innego ubrania prócz nie-

zszytej skóry w klimacie tak ostrym jak Ziemia ognista. Broń ich składa się z rybich ości i kawałków potłuczonych butelek, które dostają na chilijskich statkach rybackich. Ludzi tych widziałem pletących koszyki z morskiej trawy, koszyki mające pewien kształt charakterystyczny i ozdobione pewnym *ornamentem*.

Oto najpierwotniejszy objaw sztuki. Potrzeba układania pewnych *kształtów plastycznych* i pewnych *plam kolorowych*, i znajdowanie w tem *upodobania*, *przyjemności*, tak się objawia wrodzone poczucie piękna, na najniższym szczeblu rozwoju sztuki. Z tego wyszła cała ornamentyka, jaka znaną jest na świecie. Tak dobrze nieprzebrane bogactwo indyjskiej architektury, jak perskie dywany; tak dobrze tatuowanie ciała, jak wyszywania na ubraniu, jak koronka kamienna gotyku; wszystkie plastyczne i kolorowe ozdoby pokrywające bądź ściany świątyń, bądź boki naczyń etruskich, japońskich, serwskich czy też pierwotnej niezdarnej ceramiki — wszystko wyszło z kilku skrzyżowanych kresek, kilku barw, jakie dostępne były umysłowi i oczom pierwotnego człowieka.

Jestto właśnie *czyste* piękno malarskie, *wrodzone*, piękno zależne od czasu, zmienne względnie do rasy i warunków jej otoczenia, życia. Wiecznie nowe i różne, piękno, w którym streszcza się *smak*, *upodobanie* pewnej cywilizacyjnej epoki — które wytwarza stałe typowe formy, według których klasyfikuje się *styl* sztuki różnych okresów historycznych. Jak potrzeba i zdolność tworzenia takich kształtów i barw, tak i źródło zadowolenia, jakie w tem umysł ludzki znajduje, są tajemnicami dotąd nie objaśnionymi, pomimo wszystkich cudaactw spekulatywnej estetyki.

Ta zdolność uzewnętrzniania pewnych kształtów powstających w umyśle, nie byłaby stworzyła jeszcze sztuki plastycznej takiej, jaką dziś widzimy, gdyby nie inna równoległe prawie rozwijająca się zdolność i potrzeba *naśladowania kształtów i barw* przedmiotów istniejących zewnątrz człowieka.

Prof. Struve mógłby w monachijskiem muzeum etnograficznem widzieć kawałek kości renifera z narysowaną na niej głową tego zwierzęcia. Okazy podobne znaleziono też w jaskiniach Perigord. Są to zabytki sztuki ludów, żyjących w jaskiniach, ludów nieznających rolnictwa, nie posiadających jak i Patagończycy umiejętności obrabiania metali. Zabytki czasów, kiedy żył jeszcze mamut i inne potworne zwierzęta.

Są to najpierwotniejsze objawy, potrzeby przedstawiania „prawdy życiowej,” jakoteż objawy znajdowania w tem naśladowaniu upodobania, przyjemności.

Jestto *kopalny realizm*, jak zdolność tworzenia pewnych nieistniejących w naturze kształtów prof. Struve mógłby nazwać *kopalnym idealizmem*.

Na wystawie zbiorów prof. Dybowskiego można też było obserwować bardzo ciekawe okazy, jak jednego tak drugiego sposobu graficznego i plastycznego uzewnętrzniania się ludzkiego ducha.

Otóż są dwa tak różne punkty wyjścia artystycznej twórczości, które łącząc się z sobą, lub rozdzielając i idąc samodzielnie, przez cały ciąg wieków cywilizowanego życia ludzkości, wytwarzały wszystkie dzieła malarstwa i rzeźby, i ozdabiały matematyczny szkielet budownictwa.

Filozof obdarzony tylko władzą abstrakcyjnego myślenia, bez żadnej zdolności obserwowania kształ-

tów i barw w naturze, bez żadnego do niej zamiłowania, może jak prof. Struve twierdzić: („Kłosa“ Nr 1025) „Artysta prawdziwy nie jest niewolnikiem natury, lecz jej *wzorodawcą* (?) Ogół dzisiejszych artystów, nie pojmując swego powołania, nie może się zdobyć na odwagę majestatycznego (?) królowania nad naturą, *wskazania jej drogi przyszłego rozwoju, przedstawienia jej ideału, do którego dążyć powinna*, lecz uginą przed nią tak nisko swe czoło, że aż w błocie się tarza.“ Oto szczyt nonsensu, na który wchodzi estetyka prof. Struvego i jego zwolenników.

Ciekawymby był widok *natury*, chodzącej po pracowniach i uczącej się od artystów, jak ma wyglądać! Tylko zupełna nieznajomość warunków tworzenia dzieł sztuki plastycznej i zupełna nieznajomość jej historii, może wytłómaczyć powstawanie takich pojęć.

Tak więc, prof. Struve odrzuca całkiem ze sztuki zdolność i potrzebę naśladowania „prawdy życiowej“ — tymczasem nie tylko mieszkańcy jaskiniowi, ale najwięksi geniusze zawsze i wszędzie uważali ją za swego mistrza — mistrza jedyne — i o tyle tylko przyznawali innym dziełom sztuki wyższość nad sobą, o ile one bliżej stały „prawdy życiowej.“

Dowiedzionym historią sztuki faktem jest, że ile razy oddalała się ona od natury — ile razy brało w niej górę „poczucie piękna wrodzone,“ tyle razy ona manierowała się, paczyła i ginęła w niedołęztwie i ubóstwie. Każde zaś *odrodzenie* zaczyna się od namiętnego, zaciekłego badania natury, od uczenia się u niej, „uginania przed nią czoła.“

Prof. Struve, który napisał wielką rozprawę o *Wieczery* Leonarda da Vinci, powinien znać jego

traktat o malarstwie — teorią sztuki, wyłożoną przez jednego z najpotężniejszych geniuszów, jaki oświecił brzask wschodzącego dnia *odrodzenia*.

Da Vinci powiada: malarz powinien być „*jakby zwierciadłem, które się w tyle kolorów mieni, ile zawicrają w sobie przedmioty, które przed nim stoją i tak je odbija, iż wydają się być drugą naturą.*“ Radzi malarzowi: „zatem wszystkiego w naturze szukaj na każdy raz.“ Każę nosić z sobą książeczkę i wszystkie ruchy, wyrazy widziane zaznaczać, „notując nie wielu rysami położenia ich (ludzi) w różnych wypadkach, *znienacku* pochwyconych; albowiem, spostrzegłszy ciebie, zajmą się tobą i spuszczą coś ze srogości ruchów swych...“ Mówiąc poprostu, Leonardo radzi ciągle malarzowi robić to, co dziś nam ułatwia momentalna fotografia. Pan Brandel nietylko u „dzisiejszych artystów“ zyskałby uznanie swoim pysznym migawkowym aparatem I nie tylko pojedyncze ruchy, ale całe grupy radzi Leonardo notować, żeby się nauczyć „układania obrazu.“

Tak też robili wszyscy artyści, wszystkich czasów, dopóki niemiecka filozofia nie stworzyła swojego systemu, w którym piękno, dobro i prawda tańczą dziwaczne kankana na wyciągniętym sznurku abstrakcyi.

Jak dalece artyści *odrodzenia* trzymali się natury, niech posłuży za dowód pewien szczegół ciała Adama we freskach Michała Anioła — szczegół tak różnie przedstawiony przed i po skosztowaniu owocu z drzewa wiadomości złego i dobrego.

Jak wykazałem wyżej, dwa są pierwiastki, z których się składa twórczość artystyczna — przewaga jednego lub drugiego — lub całkowita nieobecność

jednego z nich w dziele sztuki, nadaje mu bardzo stanowcze i wyraźne cechy charakteru.

„Prawda życiowa“ jest pierwiastkiem stałym w sztuce plastycznej i zmiennym o tyle tylko, o ile pewna epoka czasu, pewna rasa ludzi, lub pewna indywidualność artysty zabarwia ją, przekształca bezwiednie, odpowiednio do subiektywnej zdolności poznania prawdy.

Tak więc, człowiek w greckiej, włoskiej, czy nowoczesnej rzeźbie jest o tyle wart artystycznie, o ile jest *prawdziwy*; zaś różnice zachodzące w charakterze tych dzieł, wynikają z *upodobania* w tym lub owym *typie* człowieka. Z tego powstają typowe cechy piękna włoskiego lub greckiego — to, co jest stylem — co obowiązuje tylko jeden czas, jeden okres cywilizacji; i nie może być bez szkody dla rozwoju sztuki przeniesione w sferę ogólnych praw estetycznych.

Rzeźba i malarstwo *odrodzenia* przygniecione były doskonałością wyszłej nagle z grobu sztuki greckiej. Potężny geniusz Michała Anioła rozwałął, rozszerzał, rozrywał tę skorupę, a jednak nie mógł zupełnie jej z siebie zrzucić. Zniszczony barbarzyństwem chrześcijaństwa średniowiecznego, świat klasyczny zemścił się, w końcu skrępowawszy w więzy swoich form pyszną rasę geniuszów *odrodzenia*.

Subiektywne poczucie piękna, owa wrodzona zdolność i potrzeba tworzenia pewnych kształtów i układania pewnych kombinacji barw, najwspanialej łączy się ze zdolnością naśladowniczą w takich np. *Logiach* Rafaelo. W tem połączeniu dwóch pierwiastków sztuki, ciało ludzkie, kształty zwierząt i roślin stawały się ornamentem takim, jak kwadraty, trójkąty i inne kom-

binacye linii w perskim dywanie. Naturalne zaś barwy przedmiotów — ozdobnemi plamami kolorowemi.

Większość szkół włoskich, badając ściśle i sumiennie naturę, a w szczególności człowieka, używała zdobytych tak kształtów, jako ornamentu na stropie, ścianie willi lub kościoła, czy bokach pomników. Oprócz portretów i obrazów neopolitańskiej szkoły, mało można naliczyć dzieł sztuki z czasów odrodzenia, któreby nie wymagały wzajemnego łączenia się architektury, rzeźby i malarstwa. Jestto ciągłe naśladownictwo natury, podporządkowane pod zmysł ornamentacyjny.

Najwspanialszem, najsamodzielniejszem objawieniem się czystego upodobania w naśladowaniu natury, jakoteż wypowiedzania siebie zapomocą kształtów, wziętych wprost z życia takiego, jakim ono jest, przedstawia sztuka holenderska siedmnastego wieku. W tem co dotąd wydała twórczość artystyczna wszystkich cywilizacyj, mieszczą się wszelkie możliwe kombinacye obu zasadniczych pierwiastków — kombinacye, dla których jedyną granicą jest niemożliwość przekroczenia materyalnych środków, któremi rozporządza każdy odłam sztuki.

Nonsensem jest żądać, żeby obraz *grał poloneza*, *wykładał filozofią*, lub żeby dzieło muzyczne wyrażało *barwy*, składające pejzaż czy człowieka.

Na podstawie powyższych obserwacyj, powiedziałem w moim pierwszym artykule: *W zakres malarstwa wchodzi to wszystko, co w naturze jest kształtem i barwą i to wszystko, co z człowieka, zapomocą barwy i kształtu da się wypowiedzieć.*

Zdaje się, że są to granice tak szerokie, że jeżeli

możemy widzieć jedną z nich, to jest punkt, z którego sztuka wyszła, to wcale nie można przewidzieć, ani przeczuć, dokąd zajdzie, — gdzie się skończy rozwój i jakim będzie ostatnie dzieło sztuki, które stworzy ostatni na świecie artysta.

Jeżeli się wyjdzie z ciasniejszego zakresu malarstwa i weźmie się całą sztukę we wszystkich jej odłamach, to będziemy mogli o niej powiedzieć słowami Goethego z prologu do Fausta:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Der ganze Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt, mit bedächtiger Schnelle,
Vom Himmel, durch die Welt zur Hölle!

Wszystko, cały świat rzeczywisty, czy świat wyobraźni mieści się w sztuce. Nie ma takiego stworzenia, ani takiego zjawiska w naturze, ani takich uczuć, ani takich myśli, któreby niegodne były artystycznej twórczości. Cały człowiek i cała przyroda może się objawić w sztuce pod jednym jedynym warunkiem, żeby każde dzieło nosiło piętno geniuszu, albo przynajmniej talentu. Oto podług mnie jedyna podstawa do klasyfikacji *wartościowej* dzieł sztuki.

Prof. Struve nazywa tę teorią, w istocie zaczerpniętą „z zewnątrz“, na podstawie *obserwacji*; bezdusznem doktrynerstwem“; inni w popłochu zaliczają mnie to, do „*zdrowych realistów*“, to do „*impresjonistów*“, inni mówią „*sekciarstwo*“ — a inni znów wywodzą moją teorię z „*monachijskiej knajpy*“! Mówiąc zaś prawdę, teoria ta jest *szerszą* nad pojęcie naszych estetyków, żyjących okruciami formułek, spadłych ze stołu duchowej uczy, jaką przed kilkudziesię-

sięciu laty spożyli estetycy niemieccy, kosztem loiki i prawdy. Zobaczymy dalej jak wygląda estetyka moich przeciwników i kto jest w istocie „doktrynerem.“

VII.

W pierwszym punkcie swej odpowiedzi, prof. Struve powiada: „póki nie zostaną maszyną pozbawioną uczucia i fantazyi, póki nie zobojętnięję dla wszelkiego żywszego polotu ducha, póki wszystko, co ludzkie, a zatem i najwznioślejsze dążności rodu ludzkiego na polu prawdy, piękna i dobra, odzywać się będą w mojem sercu i działać na mój umysł“ — dopóty prof. Struve przyrzeka trzymać się swojej estetyki. która klasyfikuje dzieła sztuki plastycznej według tematu, idei, według jakości światła, które oświeca transparent. Dalej jednak mówi: „dzieło sztuki na to tylko istnieje i na to jest stworzonem, aby się *podobało* i przez *upodobanie* (czy tak?) podnosiło ducha. Ja oceniam wartość dzieła sztuki tylko ze stanowiska zadowolenia estetycznego.“ Cytując zaś Kanta, mówi, że „egoistyczna i utylitarna ocena dzieła sztuki nie ma wspólnego z czystem, *bezinteresownem* upodobaniem estetycznem.“

W 3-cim punkcie uważa: „pomysł, treść, myśl przewodnią, przedmiot“ za „najistotniejsze czynniki twórczości artystycznej.“ Szydzi z „ubóstwa pomysłów“, „poniewierania idei, myśli przewodniej dzieła,“ „wyobrażeń, uczuć, dążeń“; zasłania się autorytetem p. W. Gersona, który „uwzględnia *pomysły*, idee i inne rzeczy (?) uboczne.“ W 4-tym woła: „bez *myśli*, idei,

dzieło sztuki nie jest zupełnem, brak mu tchnienia ożywczego i ciepła (?), brak duszy.“ A jednak zgadza się, „że i najgenialszy pomysł, przy nieumiejętnem wykonaniu technicznym nie może mieć pretensyi do dzieła sztuki.“ W 6-tym: oddaje „pierwszeństwo wielkim malarzom *historycznym* przed malarzami codziennych scenek domowych lub dworskich, karczemnych czy ulicznych“; i jest zdania, że celem artystycznym „jest treść, idea, pomysł“ — w epilogu jednak powiada: „Ja znajdowałem zawsze bez porównania większe zadowolenie w zasadzie: *sztuka dla sztuki*.“ W prologu zaś szydzi z malarzy, którzy „występują na widok publiczny z malowanemi fotografiami ulubionej prawdy życiowej,“ gdy lubują się w „tematach brzydkich, *chłopach z wyrazem ograniczoności i przygnębienia na obliczu, ucierających nos bez chustek, w koniach o bokach strasznie wytartych itp.*“

Jak z wyliczenia zdań tych widać, jest to *quod libet*, w którym można znaleźć wszystko czego się żąda, — potwierdzenie i zaprzeczenie wszystkich kierunków estetycznych — syntezę wszelkich sprzeczności, co jest filozoficzną specjalnością prof. Struvego. Czego jednak niczem już zmazać nie można, to tego, że dzie sięć lat prof. Struve dzielił malarstwo podług tematów, że wartość *artystyczną* mierzył wartością idei moralnej zawartej w dziele sztuki; że cenił nie *sztukę* — tylko „niewidzialne dla oka zmysłowego światło“ w postaci idei historyzoficznej, religijnej, socyalnej czy przyrodniczej i idee te uważał za *istotę malarstwa*, przez którą jedynie może ono „*podnosić, nie poniżać ducha*“.

Taką jest teoria prof. Struvego i jego zwolenników. Każda teoria, która nie objaśnia całości da-

nych zjawisk, już jest ciasną — jeżeli jednak nie pojedyncze fakta, ale całe ogromne grupy faktów jej przeczą, to jest ona tylko formułką w usługach pewnej *doktryny*.

Według rozbieranej tu doktryny, całą szkołę holenderską, największe arcydzieła hiszpańskiej i wiele arcydzieł włoskiej, trzeba będzie wyrzucić do tego chlewku, w którym nasi estetycy zamykają „koniki zabłocone“ i inne „wstrętne“ temata „niektórych artystów“.

Co np. zrobią ci panowie z bachanaliami Rubensa i Jordansa; gdzie schowają Teniersa, Brouvera, Terborcha, van Ostada, Metzua, Snydersa, nakoniec Rembrandta tak zawsze brzydkiego i ordynarnego w pojęciu „wzniosłych tematów?“ Wouwermann, co tyle koni w „nieprzyzwoitych sytuacjach“ namalował — jakążby lekcją usłyszał dziś od naszych skromnych krytyków. Idee tych artystów w żadnym już razie nie są zdolne podnieść ducha, — a jednak okryli oni sławą swoją ojczyznę, byli źródłem jej bogactwa i do dzisiaj są jej dumą. Tak samo Maks Gierymski, którego najlepszy obraz nagrodzony złotym medalem, przedstawia tylko „koniki na błocie“, brudny szynk i biednych oberwanych chłopów, nie przyniósł niesławy polskiej sztuce. Przeciwnie, pomimo krótkiego życia, jest to jeden z najbardziej w Europie cenionych naszych malarzy. Stary Wilhelm Kaulbach, „idealista“ i filozof malarski mówił piszącemu te słowa, że kupuje fotografie z każdego obrazu Gierymskiego, — tak dalece „prawda życiowa“ zachwyca wszystkich, którzy w sztuce szukają zadowolenia naprawdę artystycznego.

W jaki sposób „podniesie i rozkołysze ducha“

naszych krytyków *Leda* Michała Anioła — obraz, przedstawiający czyn przewidziany i ostro karany przez prawo karne? Jakimi firankami wstydu okryją *Jo Corregia*, *Danae Tycyana*, i co zrobią z największym dziełem Velasqueza, *Apoteozą pijaka*? Jaka idea moralna, jaka treść głębsza widnieje w śpiącym *Bachusie* — arcydziele klasycznej rzeźby?

Tors belwederski — kawał brzucha z marmuru, z obłamanymi łędwiami, obitemi piersiami, bez rąk, szyi, głowy — jakąż przedstawia tendencją? A jednak Michał Anioł mówił o tem arcydziele rzeźby, że ono jest jego mistrzem i będąc starcem prawie ślepym, kazał się prowadzić i ręką pieścił doskonałe kształty, któremi nie mogły cieszyć się jego zgasłe oczy.

A portrety? Portrety, które mają na celu tylko przedstawienie „prawdy życiowej“ — wyrażenie przypadkowego, osobistego charakteru, pojedynczego człowieka — czy także w chlewku na „koniki“ mają być zawieszane? Jeżeli już istotnie dzieło sztuki ma swoją uboczną treścią „kołysać i unosić ducha“, to dla czegoż prof. Struve uważa *Grunwald Matejki* „za prawdziwe dzieło sztuki?“ Bo w jaki sposób takie jatki ludzkie mogą być źródłem podniosłych myśli? I dlaczego *Paweł i Gawęł*, podbijający sobie oczy o posiadanie starego „domowego“ siennika, są mniej wzniosli od dwóch wielkich grup ludzi, wydzierających sobie, temiż brutalnymi siłami, posiadanie szmata ziemi? Ciasna estetyka odpowiada równie ciasnej etyce, a obiedwie idą na pasku subiektywnych, osobistych upodobań naszych krytyków, biorących swoje *gusta* za miarę arcyzmu.

Prof. Struvego oburza żądanie przedmiotowego

sądu w krytyce artystycznej. „Przyznaję się otwarcie, powiada, że do takiego rodzaju przedmiotowych krytyków nie należę i należeć nie będę“.

Prof. Struve każe rządzić się krytykowi: „najistotniejszym, najgłębszym *subiektywnem* upodobaniem“, zapominając, że wszelkie „ściśle, naukowe“ dążenie do poznania prawdy wymaga jak najprzedmiotowszego stanowiska. Krytyka oparta na „smaku“, który jest zawsze tylko wyrazem pewnej chwili historycznej, niejedno już ma na sumieniu

„Subiektywnem upodobaniem“ rządząc się, klasycy warszawscy mówili o poezji Mickiewicza: „*głupio wszędzie*“ — a cóż się w końcu stało?

Ludwik XIV ujrzawszy obrazy Teniersa, zawołał: „*Emportez vite ces magots*“ — ponieważ miał „upodobanie osobiste“ w obrazach Lebrun'a i Jouvenet'a, marnych epigonów włoskiego *odrodzenia*, o których wspomina tylko sumienna historia, a których zupełnie nie ceni artystyczna krytyka. Proudhon mierząc wartość dzieła sztuki jego społecznym znaczeniem, wpływem jego treści „głębszej“ na ducha ludzkiego — uważał Venus Milo za prostytutką sztuki — mówił, że jeżeli będzie na nią patrzeć „*elle finira par m'inspirer de pensées impures*“ a jednak Venus Milo jest arcydziełem arcydzieł rzeźby.

Ikonokłaści, którzy całkiem stracili „upodobanie“ do sztuki — mieli też zapewne racją, według tej subiektywnej estetyki, burząc i niszcząc dzieła malarstwa i rzeźby.

Na podstawie osobistego smaku nie można klasyfikować tak dobrze dzieł malarstwa, jak i wszelkich innych rzeczy i zjawisk. Estetyk, któremu podo-

bają się tylko obrazy Rafaela lub tylko Wouwermann'a, popełnia taką samą niedorzeczność jak zoolog, któryby mając predylekcyą do kanguru, chciał na czele przyrody postawić zwierzęta workowate.

Tworzyć rodzaje malarstwa podług tematów, idei, przedmiotów, które one przedstawiają — jest to tyle, co uważać rybę, wołu, pietruszkę i sól za jednakowe twory, dlatego, że wszystkie stanowią pokarm człowieka.

Nie chodzi o odrzucenie klasyfikacyi, tylko o znalezienie takich do niej podstaw, któreby istotnie pozwoliły ugrupować dzieła sztuki według ich *artystycznego charakteru i artystycznych zalet*.

Pewne idee historyozoficzne, teologiczne, socyalne, są cechą wspólną ludzi pewnej epoki. Savanarola i Michał Anioł wyznawali te same idee i byli przyjaciółmi — jeden formułując je słowem, doszedł do stosu, na którym go spalono — drugiego smutek i pesymizm wyraził się w ciałach atletów, spoczywających na pomnikach Medyceuszów. Człowiek nie jest w stanie nic zdziałać, jeżeli nie ma o celu swego działania idei — pojęcia. Szewc musi mieć ideę buta — tak dobrze jak i malarz, tylko każdy w nim widzi co innego i co innego wytwarza.

„Kiedy przestaję myśleć, przestaję malować“ — mówił Rembrandt. Idzie tylko o to, że setki malarzy przedstawia tę samą ideę, ten sam temat, a jednak między dziełami ich nie ma żadnego artystycznego pokrewieństwa — tak co do charakteru jak i wartości. Estetycy nasi mieli świeży przykład na Brożiku i Mattejce. Obydwa obrazy są historyczne, przedstawiają fakta oddzielone zaledwie kilkudziesięciu laty, a jednak

nie ma ani jednego tak ślepego człowieka, któryby nie zauważył stanowczej artystycznej między Grunwaldem i Husem różnicy. Niktby się nie omylił i nie wziął obrazu Brożika za obraz Matejki, choćby nawet, co nie jest — wartość ich była jednaką. Lesser przecież malował historyczne obrazy — dlaczegoż nie czcić go tak samo jak Matejkę?

Idea, pojęcie przedmiotu działa w artyście tak, jak działały potężne siły wulkaniczne, które wysadziły na powierzchnią grzbiety i szczyty Alp. Żeby jednak odczuwać piękno gór, nie potrzeba mieć ciągle w pamięci wiadomości geologicznych.

Historia sztuki, jak to już wykazałem, ciągle dowodzi że temat, przedmiot, nie wpływa bynajmniej ani na charakter, ani na wartość dzieła sztuki. Charakter zależny jest w zupełności od *indywidualności* artysty, wartość zaś, jak w malarstwie od doskonałości barwy i kształtu, które sprawiedliwie można ocenić, jedynie mierząc je naturą. To zaś co określamy nazwą *piękna*, jestto *subiektywne* upodobanie, przyjemność jaką to lub owe dzieło sztuki nam czyni. Dziś zgromadzone są tak olbrzymie skarby sztuki, tylu wieków, tak różnych charakterów, że upodobania nasze rozszerzają się i obejmują bardzo różnorodne i sprzeczne zjawiska artystyczne. Jeżeli człowiek, który nie bada sztuki dla naukowego *wytlómaczenia* jej przyczyny, jest w stanie stanąć na kilku punktach widzenia i znajdować upodobanie w oglądaniu tak dobrze dzieł Michała Anioła, jak i van Ostada, to tem bardziej krytyk-teoretyk powinien być obdarzony tym szerokim na sztukę poglądem.

Niech więc prof. Struve nie drwi z „mętnego,”

jak go nazywa objektywizmu i krytyki, która mówi o „perspektywie, rozkładzie światła, harmonii barw i doskonałości kształtów.“ Zapewne, krytyka taka nie będzie mogła pisać tak wspaniałych rozmiarem „studjów,“ — ale objaśni publiczność, w czym ma szukać charakteru i wartości dzieła sztuki, a dla artysty stanie się źródłem niejednej pożytecznej wskazówki.

Prof. Struve gardzi taką krytyką: „Niech spróbuje (pan W.) — pisze — a krytyka całego świata będzie miała na kim się wzorować.“ Otóż krytyka „całego świata“ nie potrzebuje się wzorować na mnie — mogę się jednak pocieszać, że warszawska już do pewnego stopnia zaczęła mówić o tem, że nie temat stanowi o wartości obrazu.

Większość błędów prof. Struvego i całej naszej krytyki leży w niepojmowaniu, gdzie leży artyzm, a gdzie technika właściwa. Dlatego też profesor Struve stara się wmówić, że ja uważam *rzemiosło* za *sztukę* — zręczność rzemieślniczą za artyzm itd.

Techniką jest w malarstwie malowanie farbami gęstemi, nie przezroczystymi, lub też laserowanie, nakładanie barw przezroczystych, z pod których inna barwa prześwieca. Techniką jest malowanie odrazu — a la prima, jak się mówi, lub przemalowywanie. Inną jest technika wielkiego, inną małego obrazu. Inną akwareli, inną olejnego, a inną malowania al fresco. Oto jest *rzemiosło*, które z artyzmem ma tyle wspólnego, że jest najgrubszym, najmateryalniejszym warunkiem istnienia obrazu.

Artyzmem zaś, sztuką, jest doskonałość kształtu, którym można wyrazić życie, doskonałość harmonii barwy i loika światłocieniu. Są to trzy zasadnicze

podstawy do słusznej i motywowanej krytyki. Pojęcia, idee, są wspólną własnością wszystkich ludzi — pojęcie zaś artystyczne, malarskie leży właśnie w wyrażeniu się człowieka zapomocą wyżej wymienionych składowych części malarskiej sztuki. Środkami malarza nie są, jak się prof Struemu zdaje, papier, węgiel, farba, szczecina lub płótno. Środkami jego są pojedyncze tony, świetlne i barwne, i pojedyncze kształty, z których się składa artystyczna całość obrazu.

Prof. Struve dowiódł, mówiąc o akwareli Kossaka, że tego wcale nie pojmuje. Według niego, ponieważ akwarela jest malarstwem wodnym na papierze, „nie ma więc warunków przedstawienia historycznej charakterystyki w ścisłym znaczeniu!“ To już nie jest ani idealny realizm, ani nawet realizm, tylko gruby materjalizm, podług którego można klasyfikować dzieła sztuki, według jakości płótna na którym są namalowane, lub kamienia z którego są wykute.

W 5-tym punkcie prof. Struve chcąc dowieść, że wymiar obrazu powinien odpowiadać wielkości zawartej w nim idei, zdradza się z niepojmowaniem elementarnych warunków twórczości literackiej i malarskiej. Niechże się dowie, że najbardziej skomplikowana kompozycja malarska jest zawsze zawarta w obrębie jednej ramy, że obraz nie przedstawia pewnego ciągu akcji, tylko jeden jej moment; że zatem wszystko jest jedno czy płótno jest wielkie, czy małe — byleby składowe części, t. j. pojedyncze kształty użyte w obrazie, były proporcjonalne. Inna rzecz z bajką lub epopeją. Ponieważ warunkiem materjalnym, koniecznym istnienia opowiadania, jest *kolejność* przedstawienia akcji i obrazów, zatem — im przedmiot opowiadania jest

skomplikowańszy, im więcej obejmuje czasu, przestrzeni i zdarzeń — tem musi być dłuższy. Nie wpływa jednak to wcale na wartość artystyczną. Są kilkunastu arcydzieła poezji i tomowe niezdarne bzdurstwa. Krótka „bajka o artyście bez idei“ może być wiele więcej warta od olbrzymiej epopei o „symbolice linii i barw.“

W 7-ym: zamiast dowieść istotnego znaczenia swojej „symboliki linii i barw,“ prof. Struve uważał za stosowne zarzucić mnie, że nie uwzględniam znaczenia linii i barwy w malarstwie. W istocie — wykazałem całe absurdum symboliki prof. Struvego — jakie zaś w istocie ma znaczenie linia i barwa, wykażę tutaj. Wyżej mówiąc o dwoistości pierwiastków składających twórczość artystyczną w sztukach plastycznych, mówiłem o użyciu linii i barwy jako ornamentu — oto ich istotne znaczenie w malarstwie. Upodobanie w kombinacji tych lub owych kątów linii — tych lub owych plam barwnych stanowi o indywidualnym *typie* obrazu. Następnie różnorodność kształtów warunkująca to, co nazywamy *malowniczością* wyraża się również pewnymi stosunkami linii. Po trzecie przecinanie się linii w tym lub owym kierunku pomaga do uplastycznienia planów obrazu. Poziome linie pejzażu przecięte pionowymi liniami figury człowieka, skracają się i oddalają bardziej — są to jednak wszystko warunki zależne od osobistego smaku artysty, od jego indywidualności i nie mogą w żadnym razie być uważane jako stałe niezmiennie prawdziwa artystyczne. Tak samo rzecz się ma z plamami kolorowymi.

Wszelka symbolika polega na konwencyonalnem, umówionem znaczeniu pewnego kształtu, pozostają-

cego zawsze niezmiennym. Wprowadzenie do sztuki symbolicznego pierwiastku nigdy nie odbywa się bez jej szkody, — ponieważ tamuje rozwój indywidualnego pojmowania i wyrażania się ludzkiego ducha, a tem samem prowadzi do ubóstwa, zastoju i martwoty. Jak wiadomo, tym co cokolwiek znają historią sztuki, rzeźba egipska rozwijająca się z początku drogą badania natury, — zeszywniała i zginęła w powijakach symbolów, umówionych, stałych znaków, — tak samo było ze sztuką bizantyjską.

Zresztą prof. Struve całym swoim wykładem dowiódł, że nawet znaczenia *symboliki* nie pojmuje. Linie użyte tak jak chce prof. Struve, nie są właściwie symboliką, gdyż nie przedstawiają pewnych skończonych kształtów, wyrażających pewne pojęcia. Są zaś w rzeczywistości dodatkowymi liniami, jakimi posługuje się geometrya dla wskazania pewnego punktu lub pewnego kąta, pod którym się przecinają linie zasadnicze.

Co do Kanta zaś, to jest on dla mnie tak mało powagą w rzeczach sztuki, jak prof. Struve i pan W. Gerson, na którego się ten drugi powołuje. Cytowałem jego zdanie, jako słuszną myśl prof. Struvego wyrażoną słowami Kanta.

Jest jednak coś gorszego od nieczytania Kanta, a mianowicie fałszywe cytowanie jego zdań lub też ich zupełne niepojmowanie. Prawdziwy właśnie Kant, mówi to, co ja twierdzę, że poczucie piękna jest zależne od subiektywnych upodobań w tych lub owych formach.

„Es kann keine objektive Geschmacks regel die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben.“ (Nie

może być żadnych prawideł smaku rozumowo uzasadnionych co jest pięknem) — a zatem, nawet podług Kanta, którym się pr Struve zaślania, miałem słuszność żądać od krytyka, żeby się w *naukowem, ściśle* określeniu wartości dzieła sztuki nie rządził *swojemi* upodobaniami w pięknie.

Kant mówiąc o tem subiektywnem poczuciu piękna, nie ma bynajmniej na myśli krytyka, który *bada i objaśnia sztukę* — tylko człowieka-widza, który doznaje *wrażen od dzieł sztuki*.

Najwyraźniej też mówi Kant o tem, że to co jest *piękne* jest niem bez względu na jakikolwiek uboczny interes, materyalny czy moralny. Piękno malarskie złożone z pierwiastków wrodzonego, subiektywnego upodobania w pewnych kształtach i naśladownictwa natury, może być jedynie z tych punktów sądzone. Sądzić obraz ze stanowiska idei moralnej — z tego czy on podnosi lub nie podnosi ducha — jestto sądzić z punktu *użytkarnego, interesowanego* a nadewszystko nie artystycznego. Prof. Struve odrzuca naturę i jej naśladowanie ze sztuki, nie czyni jednak tego Kant kiedy mówi:

„Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, — und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“ (Natura jest piękna kiedy jednocześnie wygląda jak sztuka; — a sztuka wtedy tylko może być nazwana piękną, kiedy posiadamy świadomość, że ona jest sztuką, a jednak wygląda jak natura).

Bez znajomości i zamiłowania w naturze, nie można absolutnie myśleć o jakimkolwiek słusznym są-

dzie o dziełach malarstwa, ponieważ tylko ta strona, strona podobieństwa do natury leży w granicach obiektywnego, ścisłego badania sztuki.

Znajomość zaś historyi sztuki, jest konieczną dla określenia *względnego* charakteru i stosunków danego dzieła sztuki do innych, jest konieczną dla określenia *typu* piękna, który cechuje dany obraz czy rzeźbę i czywi je podobnem lub też różnem od innych rzeźb czy obrazów.

Prof. Struve, jak wykazałem, naturą gardzi, — co zaś do znajomości historyi sztuki, to przedemną już p. Sygietyński wykazał w „Prawdzie“ prof. Struvemu, że stropowe malarstwo, które ten ostatni uważał za właściwość greków i rzymian — nie istniało tam wcale, dla tej prostej przyczyny, że nie istniały stropy — gładkie powierzchnie sufitów, na którychby mogły być umieszczone obrazy.

Poruszyłem tu wszystkie zasadnicze pytania odpowiedzi prof. Struvego, pomijając całkowicie mnóstwo *epizodycznych* fałszów i dowodów nieznamości przedmiotu o którym mówi.

Jak dalece każda upadła teoria, trzymająca się jedynie *powagą* — t. j. lenistwem umysłowem swego otoczenia, broni się jednaką bronią, ciekawym przykładem może być następane zestawienie.

Prof. Struve mówi o mnie: „...bez wszelkich gruntowniejszych studyów, na podstawie wygórowanego tylko o sobie mniemania, przeczy najprostszym zasadam estetyki i teorii sztuki.“

Fr. S. Dmochowski mówił o Mickiewiczu:

„...Cała jego przedmowa tchnie zarozumiałością do najwyższego stopniętą i tem wyobrażeniem,

że on sam jest jedynym w literaturze polskiej pisarzem, którego nikt sądzić i oceniać nie ma prawa; bo inaczej jakże pojąć owę śmiałość bezprzykładną, owe zdania ogólne, urywkowe, poniżające wszystkich, jak z delfickiego trójnoga wyrzeczone.“

Jaki będzie rezultat mojej walki z prof Struve i jego zwolennikami?

Dla tych ostatnich będzie takim, jak dla dawniejszych „recenzentów i krytyków warszawskich,“ dla mnie, naturalnie, inny niż dla Mickiewicza, który pobawiwszy swoich przeciwników teoretycznie, przeciwstawił im jeszcze dzieła geniuszu, na które niestety mnie nie stać.



SZTUKA.

MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA.

Talent, indywidualność i rozum, są zasadniczymi warunkami twórczości artystycznej, i bez nich tylko błahe lub połowiczne dzieła wydawać można. W każdym też dziele sztuki, badaniem uważnie, z łatwością dają się te pierwiastki wyróżnić, a nawet ich ilościowy do siebie stosunek może być wykazany.

Są ludzie, przypuścimy w malarstwie, obdarzeni wielkim talentem, lecz tak dalece pozbawieni indywidualnego charakteru, iż nigdy nie są w stanie niczem wyróżnić się z tłumu i idą jak pies za panem, za prądami artystycznych kierunków, tworzonych przez inne talenty.

Wielka i silna indywidualność sprzęgnięta z małym talentem, wypacza się w dziwactwa; używając swego ubożego materiału z jakimś ciasnym uporem, jednostronnie, wydaje dzieła zmanierowane do szczytu, podobne do owoców zamkniętych w ciasnym naczyniu w czasie wzrostu i przybierających kształty potworne.

Z drugiej strony wielki talent i indywidualność nierównoważone inteligencją, tworzą rzeczy, które są

poprostu bez sensu, — i naodwrot wielka inteligencya, posługująca się choćby średnim talentem, wytwarza nieraz dzieła względnie bardzo dobre.

Lecz dzieła sztuki, które są i prawdopodobnie zawsze będą uważane za doskonałe, — są wynikiem współdziałania trzech sił wyżej wskazanych.

Określenia talentu, indywidualności i rozumu jako *sił* nie należy brać w ścisłym znaczeniu. Przedstawiają się one jako odrębne, osobne siły tylko w skutkach, lecz w działaniu same są zapewne wynikiem wielu i różnych stanów anatomicznych i fizjologicznych organizmu.

Otóż, czy weźmiemy Michała Anioła, czy Leonarda da Vinci, Danta, Szekspira, Mickiewicza czy Goethego — Słowackiego lub Byrona, w dziełach ich zawsze znajdziemy współrzędne działanie talentu, indywidualności i rozumu — działanie wytężone często do ostatnich granic siły ludzkiego czynu.

Na tych wyżynach twórczości, gdzie prawie znikają wartościowe różnice — tylko *indywidualność* nadaje odrębne cechy dziełom — i pozwala wyróżnić je między sobą.

Lecz indywidualność jest jednym z najbardziej złożonych i najtrudniejszych do wyodrębnienia artystycznych pierwiastków. Samo określenie jej nie może być ścisłe, wskutek nadzwyczajnej różnorodności jej przejawów.

Widzimy naprzykład takiego Michała Anioła, który od pierwszego uderzenia dłuta, od pierwszej linii narysowanej, do ostatniego tchu jest zawsze ten sam; — jednolity i jednostajny, rozwija ciągle jeden

motyw *kształtu*, sformułowanego w linii, i ciągle tworzy pod wpływem jednakowego uczucia.

Jestto indywidualność *ciasna*, jednostronna, związana z olbrzymim talentem i rozumem — rozumem, który opóźniał ostateczne zwyrodnienie i wypaczenie się manieryczne jego talentu, do ostatnich prawie kresów życia.

Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego, kopalnego potwora, idącego wąską, *przez siebie* wprowadzie wśród twardych granitów wykuta, ale zawsze wąską ścieżką.

Niemniej ciasnym, pomimo całej mnogości swych dzieł, jest Rubens; — a jeżeli brać przykłady ze współczesnych nam ludzi, to Wiktor Hugo może być wymownym dowodem, jak dalece dzieło sztuki traci na zachwianiu się równowagi między swemi zasadniczymi pierwiastkami. Bardzo określona indywidualność, wielki talent poetycki i wielka zaprawdę inteligencya — lecz w miarę słabnięcia tej ostatniej, talent dziczał pod wpływem coraz bardziej zacieśniającej się indywidualności. U nas widzimy Matejkę, który dziś już jest zmanierowany doszczętnie i bezpowrotnie.

Są to indywidualności pojedyncze i wskutek tego łatwiejsze do określenia zbliżonego do ścisłej prawdy.

Lecz jeżeli bierzemy Szekspira, Goethego i Mickiewicza, jesteśmy odrazu w lesie. Nie mamy już do czynienia z trzema pojedynczymi ludźmi, tylko z całym ich tłumem.

Do psychologów należy objaśnić te dziwne zjawiska indywidualności złożonych, dla mnie wystarczy zaznaczenie faktu ich istnienia i wykazanie ich stosunku do sztuki. Jeszcze ludzie Szekspira, wskutek

stale dialogowej formy jego poematów, podobni są do siebie, pomimo wszystkich różnic psychicznych, — podobni są z tego, że wszyscy w równym stopniu są *wygadani*. Cały ciężar wszechstronnego talentu i wielkiego umysłu waży na rozmowach; — poeta nie występuje poza swymi bohaterami, nie dopowiada za nich sytuacji, otoczenia, pejzażu — to też do wszystkich ludzi szekspirowskich, można powiedzieć to, co mówi Benedykt do Beatryxy: „Chciałbym, żeby moja kobyła była tak rączna w biegu, jak język waćpani.“ Ta gadatliwość, wyszukaność przenośni, cięta szermierka dowcipów — czyni z całej mnogości typów Szekspira jedną rodzinę o bardzo wybitnych rysach podobieństwa.

Lecz Goethe i Mickiewicz oprócz tego, że zdają się w sobie nosić wszystkie odcienia ludzkiego temperamentu — przedstawiają tyle form artystycznych, że dzieła każdego z nich wzięte razem, zdają się być pracą nie pojedynczego człowieka, lecz wielu i to bardzo różnych ludzi.

Jeżeli weźmiemy Mickiewicza, o którego tu chodzi, to przez ileż stopni i rodzajów uczuć, przez jakie rozległe horyzonty myśli i przez ile form artystycznych przejdziemy, zanim doczytamy jego dzieła do końca.

Czego on nie czuł, — o czym nie myślał i jak wszechstronnie widział!

Od ledwie dających się uświadomić przeczuć, przez wszystkie odblaski szału miłości, do wspaniałej dumy, nienawiści, rozpacz; szalonego bólu za miliony, pogardy, szyderstwa i dobrodusznego współczucia. Od głębokiego sceptycyzmu — do mistycznego obłądu, —

od dziecinnego zabobonu — do trzeźwej jasności prawdy.

Iluż ludzi stworzyły, te wszystkie, kolejno rodzące się i zamierające stany jego duszy.

Gustaw idący po prostej drodze namiętności — do samobójstwa; — Konrad, którego pierś pęka i mózg dyabli czy anieli biorą, z bólu za ludzkość; Walenrod, Grażyna, wszystkie tak różne postacie z Dziadów, — aż do starych safandulów i dziwaków z Pana Tadeusza, — cóż to za bogata galeria portretów, przedstawiających, bez żadnej maniery, tyleż wspaniałych indywidualnych charakterów!

Oto jest wielostronna indywidualność, talent niewyczerpany w środkach i kierowany potężnym, choć przedwcześnie złamanym rozumem.

Poza psychologią człowieka, Mickiewicz *widział* naturę tak wszechstronnie, jasno, ściśle i prawdziwie, jak wątpię czy kto inny był w stanie ją widzieć i odczuwać.

Dźwięk, kształt, barwa, zapach czyli cała ta mowa, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu, była dla niego zupełnie zrozumiałą i jasną.

O nim to można powiedzieć, jego własnymi słowami:

Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą, buja po przestworzu:
Czyli jak prorok patrzy w niebo, gdzie w obłoku
Wiele jest znaków, widnych strzeleckiemu oku;
Czy jak czarownik gada z ziemią, która głucha
Dla mieszczan, mnóstwem głosów szepce mu do ucha.

Niemniej od Homera plastyczny w opisanu *kształtu* — przewyższa go o całe niebo w przedstawieniu *barwy*.

Pomijając inne strony jego twórczości, o tem właśnie poczuciu *barwy* u Mickiewicza chcę słów parę powiedzieć z punktu malarskiego pojmowania kolorytu.

Kolorystę malarza cechuje mniej lub więcej wierne widzenie barw lokalnych — właściwych każdej rzeczy, — poczucie harmonii, czyli stosunku jaki zachodzi między temi barwami; ich wzajemnego na siebie oddziaływania, pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przełamywanie się i kombinowanie barw w naturze.

Te same cechy nosi talent poety-kolorysty. Różnica w środkach i w stosunku, jaki zachodzi między dziełem a tym, kto doznaje od niego wrażenia.

Barwa obok kształtu jest istotą malarstwa. Zużywszy odpowiednio wszystkie swoje środki, malarz daje dzieło, które w tem założeniu, jakie mu postawił, *narzuca* się widzowi; daje mu całą skończoną pełnię zjawiska świetlnego i zmusza go do widzenia w obrazie tego tylko, co sam malarz widział i przedstawił, bez względu na uprzednie wrażenia widza, od którego może tylko żądać, żeby miał zdrowe oczy — pod tym jednym warunkiem obraz może każdego w zupełności przekonać.

Nie tak jest z poetą. Poeta opisujący barwy i ich stosunki, może tylko *poddawać* ich *nazwy*. Wrażenie też najbarwniejszego obrazu *opisanego* będzie o tyle tylko silne, o ile czytelnik ma w pamięci pewien zasób wrażeń barwnych od natury — o ile jest w stanie pod wpływem podrażnienia wyobraźni przez opis, wywoływać i uprzytomniać te wrażenia w umyśle.

Dla ludzi nie obserwujących natury ze względu na barwę — opis jej będzie tylko martwym dźwiękiem,

pusztą nazwą, oderwaną od całości obrazu — nie wyrażającą nic.

Szczeńliwszy od malarza — poeta, nie potrzebuje dystylować swojej myśli przez całą rzemieślniczą stronę malarstwa. Płótno, szczecina pędzli, farby (podłe gliny), sicatiwy, oleje nie istnieją dla niego. Mając cały materiał mowy w umyśle, ma zawsze odpowiednie słowo na odpowiednią rzecz lub zjawisko. Poeta łatwiej dochodzi do zrobienia obrazu i zadowolenia siebie — lecz mniej może być pewnym, że widz czytelnik dozna tych samych co on wrażeń.

Jakkolwiek bogatą jest mowa ludzka w określenia nawet bardzo subtelnych odcieni barw, jakkolwiek ściśle te określenia będą zastosowane, któż może ręczyć, że *opis pewnej barwy* w umyśle każdego czytelnika wywoła *widzenie* tego, a nie innego *tonu*?

Lecz jakkolwiek jest ten stosunek czytelnika do opisu, każdy może się przekonać, choćby z *ilości opisanых barw*, czy dany poeta widzi lub nie naturę ze strony koloru, czy dany opis jest dociąganiem się do przedstawienia całego zjawiska optycznego — czy też jednostronnem opisaniem jednej jego części.

Jakże często czytając pewne opisy, doznaje się wrażenia, że pisarz który je stworzył jest ślepy. Ani oświetlenie, ani ubarwienie obrazów nie jest utrzymanem. Opis taki zdaje się spisem przedmiotów, dokonany przez komornika, martwym wyliczeniem rzeczy — raczej ich użytku, — lecz niewyrażającym wcale ich życia — ich fizyognomii.

Nie tak jest u Mickiewicza. Światło i barwa wi-dnieją w każdym jego opisie, zachowane w bezprzykładnej harmonii. Pod jego słowa można podkładać

tony barwne, naturalnie wiedząc z obserwacji to, czego opis ściśle wyrazić nie jest w stanie — to jest ich siłę, natężenie przy danem oświetleniu, — otóż można podkładać tony barwne i malować w zupełnej zgodzie z harmonią istniejącą w naturze — a więc jedynie obowiązującą.

Obrazy jego są w znacznej części a niektóre całkowicie komponowane na *kolor*.

Roztacza on całe bogactwo plam barwnych, a mając ciągle w umyśle przytomne to oświetlenie, w jakim je opisuje, wydobywa je mniej lub więcej silnie, odpowiednio do siły ich tonu.

Jeżeli opisuje pewną porę dnia: poranek, południe, zmrok — noc ciemną lub miesięczną, to siła natężenia światła, więc i barw lokalnych, ilość szczegółów występujących przy niem, — na ile tylko to daje się słowami wyrazić — jest przedstawiona jak u najlepszych kolorystów malarzy.

Nie mogąc w krótkim artykule zmieścić przykładów, ze wszystkich dzieł Mickiewicza, daję tu kilka wyjątków z *Pana Tadeusza*, — które zresztą aż nadto dowodzą, że Mickiewicz posiadał poczucie koloru w najwyższym stopniu, że je wyrażał z siłą geniuszu, o tem nie ma już co mówić.

. przenoś moją duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk *zielonych*,
Szeroko nad *błękitnym* Niemnem rozciągnionych;
Do tych pól *malowanych* zbożem rozmaitem,
Wyzłaczanych pszenicą, *posrebrzanych* żytem;
Gdzie *bursztynowy* świerzop, gryka jak śnieg *biała*,
Gdzie panińskim *rumieńcem* dzięcielina *pała*,
A wszystko przepasane niby wstęgą, miedzą
Zieloną, na niej zrzadka ciche grusze siedzą.

Oto jest wierne przedstawienie tła pejzażu w barwach lokalnych. To co w pamięci Mickiewicza zostało jako wrażenie kraju, za którym tęskni, wiąże się zawsze z jego kolorowemi pierwiastkami. Nie *rzeczy* — lecz ich *barwy* stanowią właściwy jego urok.

Opis ten jest tylko przedstawieniem barw lokalnych bez względu na harmonią — czyli ton światła i wzajemne tych barw stosunki.

Kilka zaś wierszy dalej pisze :

*Świeciły się zdaleka pobielane ściany,
Tem bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli*

Tu już widać, że Mickiewicz nietylko widzi dobrze barwę przedmiotów, ale zaznaczając zmianę ich *natężenia* w stosunku do siebie, daje dowód głębokiego poczucia harmonii.

Żadna barwa w naturze nie ma dla naszych oczu stałego, bezwzględnego, niezmiennego tonu. Biała plama na tle jaskrawo-zielonem będzie się zdawała różową i naodwrot w stosunku do tła różowego — zieloną. Biała ściana domu w stosunku do czystej kartki białego papieru będzie się zdawała brudnawo-żółtą, — „tem bielszą“ zaś w stosunku do „ciemnej zieleni topoli“.

Wszystkie niżej umieszczone wyjątki dowodzą wymownie, że Mickiewicz czując bezprzykładnie głęboko i jasno *barwność* natury, miał wszystkie cechy wielkiego kolorysty malarza. Barwy lokalne i ich harmonia, — rozproszenie i przenikanie światła, wszędzie i zawsze zgodnie z loiką światłocieniu w naturze, malują się w nich z nieporównaną prawdą.

Dalej maków *białawe* górują badyle;
Na nich myślisz, iż rojem usiadły motyle,
Trzepocząc skrzydełkami, na których się *mieni*
Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni:
Tylą farb żywych, różnych, mak żrenice mami.

Kto pamięta taką grzędę maków kwitnących,
temu cała pstrocizna, zmienność i różnaitość tego
obrazu stanie jak żywa w oczach, a to wrażenie nie-
uchwytnej émy kolorów jak wymownie podnosi:

Krągły słonecznik z licem wielkiem *gorejącem*

A dalej:

.
Tuż za dziećmi paw' siedział i piór swych obręcze
Szeroko rozprzestrzenił w *różnobarwną tęczę*,
Na której główki *białe* jak na tle obrazku,
Rzuczone w ciemny błękit nabierały blasku,
Obrysowane w koło kręgiem pawich oczu
Jak wiankiem gwiazd, *świeciły* w zbożu jak w przeźroczu.
Pomiędzy kukurydzy *złocistemi* laski,
I angielską trawicą *posrebrzaną w paski*,
I szczyrem *korallowym*, i *zielonym* ślazurem
Których *kształty* i *barwy* *mięszwały się* razem,
Niby krata ze *złota* i *srebra* pleciona,
A powiewna od wiatru jak lekka zasłona.
Nad *gęstwą różnofarbnych* kłosów i badyłów
Wisiała jak baldachim *jasna mgła* motylów,
.

Jestto skończony obraz kolorystyczny, w którym
zachowanie barw przedmiotów, określenie przestrzeni
pewnej plamy koloru, łączy się z nadzwyczaj jasnym
widzeniem oświetlenia. Mickiewicz nie opisuje barwy
przedmiotu, *wiedząc*, że ona jest taką lub inną, lecz

widząc ją taką jaką jest w danem oświetleniu. W pełnym blasku słońca, wśród mnóstwa cieniów, światła, refleksów, barwy i kształty drobnych przedmiotów „mieszają się razem“ i tworzą „gęstwę,“ — inaczej jest w leśnej ciemni, gdzie barwy lokalne leżą czyste, określone, nie przerywane plamami światła i cieniów.

Oto ustęp z opisu puszczy:

A koło mnie srebrzył się tu mech siwobrody,
Zlany granatem czarnej zgniecionej jagody,
A tam się czerwieniły wrzosiste pagórki,
Strojne w bruszniec jakby w koralów paciórki.
Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisiały, jak zielone, gęste, niskie chmury.

Tu trzeba zanotować, że w opisach Mickiewicza widać jasno *oddalenie*, z którego przedmioty są oglądane: — plama „granatowa“ zgniecionej jagody — szczególnie bardzo drobny w stosunku do wielkości innych części obrazu puszczy — lecz on widzi to *zbliska* „siedząc na kępie.“ W dalszym ciągu będę miał sposobność stwierdzić przykładami tę nadzwyczajną jasność widzenia zjawisk świetlnych i ścisłość w przedstawieniu ich słowem. Wrażliwość Mickiewicza na barwę widać wszędzie: tak dobrze w pęczku liści „szarej“ mietlicy; w „złocistej“ marchwi i w „szaro-zielonawej“ łodydze cykoryi. Widać ją, czy to jarzębina „świeżym“ oblewa się „rumieńcem,“ czy to będzie:

Ożyna czarne usta tuląca do malin,
Czy róża którą dość... postawić przed słońcem,
Aby widzów zdziwiła jasnych barw tysiącem.

Nawet w porównaniach objaśniających stan psychiczny:

Dusza jego, jak ziemia po słońca zachodzie,
Ostygła powoli, *barwy brała ciemne.*

U malarzy, posługujących się naprawdę barwą i perspektywą wykreśloną na płótnie, rzadko nawet można znaleźć utrzymanie skończenia, odpowiednio do założonego oddalenia ramy obrazu od oka patrzącego. Nieraz obraz zajmuje taką przestrzeń wykrojoną z całego obszaru panoramy natury, że w nim wszystkie szczegóły drobne muszą być zbite w masę, o ile nie rozróżniają się między sobą barwą i siłą tonu. Rzadko o tem pamiętają nawet bardzo zkadąd do brzy malarze i rozmijają się wtedy z założeniem swojej sztuki. Mickiewicz, który *maluje słowami*, jak powiedziałem wyżej, ani na chwilę nie zostawia wątpliwości co do oddalenia, z którego patrzy: — on maluje *dekoracyjnie*.

Oto przykład:

Włos litewskiego ludu, *biały* albo *płowy*,
Pozłacał się jako łan dojrzałego żyta;
Gdzieniedzie *kraśna* *główka* *dziewicza* *wykwita*,
Ubrana w świeże *kwiaty*, albo *pawie* *oczy*,
I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,
Śród głów męskich jak w zbożu *białawat* i *kąkole*,
Kłęzący *różnobarwny* tłum okrywa pole.

Albo kiedy na bezładnem tle tłoczącego się koło
Zosi ptastwa:

.
. *gdzieniedzie* z góry:
Upada jak *kiść* *śniegu* *gołąb* *srebrnopióry*.
W pośrodku *zielonego* okręgu murawy
Ściska się okrąg ptastwa, krzykliwy, ruchawy,

Opasany gołębi sznurem, nakształt *wstęgi*
Białej, środkiem *pstrokaty*, w *gwiazdy*, w *cętki*, w *pręgi*,
Tu dzioby *bursztynowe*, tam czubki z *korali*
Wznoszą się z gęstwi pierza

W jednym i drugim obrazie z tła ogólnego, z całego mnóstwa przedmiotów widzianych odrazu w masie, — wrywają się tylko te, które mają *najsławniejsze barwy*, lub *najjaśniejsze tony*.

Jeszcze jeden przykład:

Jak wąż olbrzymi w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się *cętkowata*, *różna barwa*, strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak *łuska błyszcząca*,
Wyzłocona promieniami zachodniego słońca
I odbita o ciemne murawy wężgłowa.

Komu innemu wystarczyłoby wyliczenie zajęcia, płci, stanowiska towarzyskiego tańczących poloneza gości soplicowskich; — kto inny zadowolniłby się wyliczeniem nazw ptastwa otaczającego Zosię — Mickiewicz wszędzie i zawsze widzi człowieka i naturę jak malarz. Nazwisko, ani przeznaczenie rzeczy nie wystarczy mu, on musi dać *kształt i barwę*. Owszem, czasem charakteryzuje całą rzecz tylko barwą: szarak „szarzał nad rolę,” lub w takim arcydziele *sformułowania w kolorze całego szlachcica*:

Czerwone nad murawą połyskują buty,
Bije blask z karabeli, *świeci się pas suty*.

Ani słowa więcej, — ale też jest to wszystko co na jedno spojrzenie wpada i zostaje w oku z człowieka tak ubranego jak podkomorzy w polonezie.

Oto domostwo Maćka :

. Domu dachy
Świeciły się, jak gdyby od *zielonej* blachy,
Od mchu i trawy, która buja jak na łące.
Po strzechach gumien niby ogrody wiszące
Różnych roślin: pokrzywa i *krokos czerwony*,
Żółta dziewanna, *szczyru barwiste ogony*.

Pisząc o *kolorze* Mickiewicza, nie myślę wcale dowodzić jego jednostronności w pojmowaniu natury — gdyż jak powiedziałem wyżej, kształt jest u niego w równym stopniu jasno i plastycznie przedstawiony, — czy to będzie proste opisanie przedmiotów w spoczynku, czy też ruchów człowieka i zwierząt — lub wyrazu twarzy. *Rysunek* Mickiewicza mógłby stanowić niemniej od *barwy* przedmiot ciekawych rozmyślań, i z przykrością przychodzi mi pozostać w granicach mego założenia, lecz kształt jest bardziej zrozumiały i przystępny oczom i *dotykowi* wszystkich, — a jeżeli gdzie, to u nas właśnie nie przyszła jeszcze pora na uznanie dla kolorystów. Zresztą odrodzenie się *pełnego* malarstwa, rozkwit kolorystycznego kierunku, jest bardzo niedawny i przypada właśnie na czas twórczości Mickiewicza. Kiedy Mickiewicz pisał „Pana Tadeusza,” Delacroix był w pełnym boju z perukowym klasycyzmem i linią kaligrafią.

Wracam na podwórko Maćka :

. . . rój królików z pod sieni wytrysnął,
Jako *narcyzy* nagle *wykwitłe* nad trawę,
Białą się długie słuchy; pod nimi *jaskrawe*
Przeświecają się oczki, jak *krwawe rubiny*
Gęsto wszyte w *aksamit zielonej darniny*.

Odrazu widać tu, że Mickiewicz patrzy na króliki z punktu widzenia Maćka siedzącego na ławie, czy przyzbie domu i mogącego ręką gładzić trzodę „białopuchą.“ Nawet te trzy strugi miodu, wódki i piwa:

Jeden biały jak srebro, krwawnikowy drugi,
Trzeci żółty; troistą w górze grają tęczę,

.

Nawet w takim szczególe czuć kolorystę. Mickiewicz widział świat zewnętrzny wszechstronnie, w całej pełni jego *barw* i *kształtów*, ruchliwych i zmiennych do nieskończoności. U większości pisarzy dzieje się jak w teatrze, gdzie żywi ludzie ruszają się i czują wśród natury z papieru, z płótna: u Mickiewicza obłok, drzewo, woda, tuman kurzu, wiatr, piorun, cała ta naturalna scenerya, na której rozegrywa się dramat lub farsa człowieka, jest również żywą, scharakteryzowaną ściśle, — *uosobiona* jak i człowiek.

Jak twarz ludzka pod wpływem różnych uczuć zmienia się w wyrazie, tak samo fizyognomia natury pod wpływem rozmaitego oświetlenia. Nietylko barwy, lecz i kształty zawsze są w stosunku do wzroku zmienne, względnie do tego, czy je oświeca „słoneczna pożoga“ — czy noc lub dzień pochmurny ocienia.

Ztąd dla czujnej i jasnej wyobraźni świat *widzialny* mieni się ciągle w tysiące nowych i różnych kształtów. Ten sam przedmiot, lub zbiór przedmiotów, czyli zbiór kształtów będzie się ciągle innym wydawał, jakkolwiek w istocie swojej nie zmienia się wcale.

Zapominają o tem nietylko barbarzyńcy, szukający drugiego oka i ucha na twarzy przedstawionej z profilu, lecz również często artystyczna krytyka, szu-

kająca w obrazach tego, co *wie* o danej rzeczy i jej *przeznaczeniu*, bez względu na światło, które ją oświeca.

Nie zapominał o tem Mickiewicz :

. . . Hrabia ujrzał zamek i zatrzymał konia.

Pierwszy raz *widział zamek zrana i nie wierzył,*

Że to były te same mury; tak odświeżył

I upiękniał poranek zarysy budowy;

.

Wieża zdała się dwakroć wyższa, bo stercząca

Nad mgłą ranną; dach z blachy złocił się od słońca,

Pod nim *błyszczala* w kratkach reszta szyb wybitych,

Łamiąc promienie wschodu w tęczach rozmaitych,

Niższe piętra oblała tumanu powłoka,

Rozpadliny i szczyby zakryła od oka.

Bracia Goncourt robili studia akwarelowe do swoich opisów, Mickiewicz miał w pamięci naturę żywą i pisał tak, jak żeby w tej chwili na nią patrzył. Taki drobny szczegół jak „tęcze rozmaite,“ grające w kawałkach szyb *starych* i potłuczonych dowodzi, że on wbrew wymaganiom naszej estetyki, uczył się u natury. Tylko w takich szybach starego zamku, powleczonych emalią czasu, różowe promienie wschodu odbijają się, zabarwione blaskami tęczy, od czystej i nowej szyby, blask odbija się trochę tylko zmieniony w tonie i sile — lecz czysty.

Kto obserwuje dobrze barwy, obserwuje też siłę natężenia światła i zakres jego promieniowania. Zdolni koloryści jednoczą w swych obrazach zazwyczaj ściśle loikę rozkładu światła z harmonią koloru, — jak dalece Mickiewicz łączył zawsze te dwie zalety, wskazują następne przykłady :

Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło,
Mniej silnie, ale szerzej niż we dnie świeciło,
Całe zaczerwienione
.
. Już krąg promienisty
Spuszcza się na wierzch boru, i już *pomrok mglisty*
Napełniając wierzchołki i gałęzie drzewa,
Cały las wiąże w jedno i jakoby zlewa;
I bór czernił się naksztalt ogromnego gmachu,
Słońce nad nim czerwone jak pożar na dachu.

Prawda tego obrazu jest nieporównaną!

Rozszerzenie się po niebie zorzy wieczornej, zanikanie w mroku wszystkich szczegółów pejzażu dla oczu patrzących na „krąg promienisty“ słońca; „zlewanie się“ w jedną czarną masę barw, — jak i dalsze wiersze opisujące zniknięcie całego zjawiska:

Wtem zapadło do głębi; jeszcze przez konary
Błysnęło jako świeca przez okiennic szpary
I zgasło

wszystko to dowodzi bezprzykładnie ścisłej obserwacji natury, i nadzwyczajnej pamięci jej zmiennych, chwilowych wyrazów.

Słońce zachodzące, dotykając swoją tarczą linii horyzontu, lub jak tutaj wierzchołków boru, zdaje się znikać *nagle*, „zapadać do głębi“ z niespodziewaną szybkością.

Cały zaś opis nocy, w którą hrabia zajechał Soplicowo, jest po prostu arcydziełem światłocieniu i koloru.

Mrok gęstniał. Tylko w gaju i około rzeczki,
W łożach, błyskały wilcze oczy jako świeczki,

A dalej u *ścieśnionych widokregu brzegów*,
Tu i owdzie *ogniska* pastuszych noclegów.
Nareszcie księżyc *srebrną pochodnię zaniecił*,
Wyszedł z boru, i niebo i ziemię oświecił.

W tym jak i w następnych urywku maluje się,
jasne widzenie rozkładu i natężenia światła:

. widzi *marę*
Całą w bieliznie, długą, wysmukłą i cienką,
Sunęła się ku niemu z wyciągniętą ręką,
Od której odbijał się drżący blask miesięczny.

Cały opis figury redukuje się do jasnej plamy bielizny i światła, które poziomo wyciągnięta powierzchnia białej ręki, bierze od księżyca, ale też w naturze nic więcej widzieć nie można. I dopiero kiedy jest blisko, zupełnie blisko Tadeusza, wtedy widać twarz jak: „Meduzy głowę.“

W opisie stawów np. jakie to subtelne poczucie barwy widnieje w tym wierszu:

Prawy złocistym piaskiem połyskał się w koło.

Wszystkie żółte barwy, przy świetle księżyca, nabierają blasku i siły. Z ciemnego tła nocy, ława piasku, obrębiona z jednej strony wodą, odbijającą niebo, z drugiej ciemną zielenią drzew czy trawy — świeci w naturze jak złota lama.

Pomijając całkowity opis tej nocy, jako jeden z najbardziej czytanych i znanych ustępów w *Panu Tadeuszu*, cytuję tylko tyle:

. Strug dalej upada do dołu;
Upada lecz nie ginie; bo w rowu *ciemnotę*
Unosi na swych falach księżyca *pożłotę.*

a dalej:

Strumień na równinie,
Rozkręca się, ucisza, lecz *widać* że płynie,
Bo na jego ruchomej, drgającej powłoce
Wzdłuż miesięczne światelko drgające migoce.

Jako piękny wąż żmudzki zwany giwojtosem,
Chociaż zdaje się drzemać leżąc między wrzosem,
Pełźnie, bo na przemiany *srebrzy się i złoci*
Aż nagle zniknie z oczu we mchu lub paproci.
Tak strumień kręcący się, chował się w olszynach,
Które na widnokręgu widniały kończynach
Wznosząc swe kształty lekkie nie wyraźne oku,
Jak duchy *nawpół widne napół w obłoku.*

Jak często u innych pisarzy noc rozświetla się blaskami dziennymi, kiedy potrzeba uwydatnić akcją, jak wtedy *widać* i *blekit* oczu, i małe szczegóły ubrania i wyrazu. Są to noce teatralne, w których aktor udaje, że nie widzi innego aktora, jakkolwiek nawet dla paradyżu na scenie jest jasno i widno.

Mickiewicz tyle tylko opowiada, ile w noc widzieć można:

Widziano po konopiach *ciemnych* jego *biała*,
Konfederatka jak gołąb przeleciała.

albo:

Błysnęła przy księżycu wielka tabakiera.

Są to obrazy na tle nocy miesięcznej, lecz jeżeli mu chodzi o noc ciemną, to ta ciemność jest: „*grubą, gęstą, prawie dotykálną,*“ on ją *czuje*; na jego oczach tak wrażliwych na światło i barwę, ciemność ciąży jak jakaś materyalna ważka opona z ciemni.

Oto inny znowu motyw koloru i światła:

*Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku
Świt bez rumieńca, niosąc dzień bez światła w oku.
Dawno wszedł dzień, a ledwie jeszcze jest widomy,
Mgła wisiała nad ziemią jak strzecha ze słomy,
Nad ubogą litwina chatą; w stronie wschodu
Widać z bielejącego na niebie obwodu
Że słońce wstało, tedy ma zstąpić na ziemię.
Lecz idzie nie wesoło i po drodze drzemie.*

Żeby malować, nie dość jest *wiedzieć*, że takie a takie zjawiska tak, a nie inaczej się przedstawia — trzeba je widzieć.

Malarz zaczynający obraz, będący w tym stanie psychicznym, który nazywamy natchnieniem, jest tak podbudzony, że w wyobraźni *widzi* cały swój przedmiot i maluje *patrząc* na *kształty* i *barwy* swojej wyobraźni, tak jak żeby malował z natury.

Podobnież jest z poetą. Tylko ten może tak opisać mglisty ranek, kto go widział — tylko ten ma *miarę* i *stosunek*, i pokazuje to w swoim dziele, kto albo tworzy pod bezpośrednią kontrolą natury, albo ma tak szaloną pamięć, że obrazy złożone w niej są jak fotografie w albumie, którego kartki przewraca i pokazuje oczom wyobraźnia.

Równowaga barw i światła czyli harmonia, pomimo ciągłego chwiania się pod wpływem różnych zjawisk atmosferycznych, istnieje w każdym choćby najbardziej przejściowym i krótkim momencie świetlnym.

Jeżeli barwy lokalne przedmiotów przy rozmaitem oświetleniu zmieniają w różnym stopniu swój ton i siłę, to znowuż niebo jest najbardziej czułe i wrażliwe na każdą przemianę w świetle. Delikatna i przejrzysta

tkanka powietrza i pary mieni się tysiącem tonów i pół-tonów świetlnych i barwnych, — tonów tak nikłych, że tylko bardzo wrażliwe oko kolorysty może je obserwować ściśle i przedstawiać prawdziwie.

Takie właśnie oko posiadał Mickiewicz. On nie zadawał sobie grubej opisy najbrutalniejszych, najjaskrawszych kontrastów barw nieba — kontrastów, które każdy widzi i może przedstawić. Że wschód i zachód *czzerwienią się*, o tem wiedzą najmniej nawet na barwę wrażliwi poeci i malarze. Lecz te pośrednie tony, stanowiące drobne ogniwa łańcucha wiążącego barwy czyste, wymykają się najczęściej z pod oka przeciętnego obserwatora; Mickiewicz zaś widział najsubtelniejsze odcienie i odbłaski barw, i wyrażał je, przy pomocy porównań do odpowiednich barw rzeczy — w tych wypadkach, gdzie ani nasza, ani żadna zresztą inna mowa nie ma właściwego słowa na ich określenie.

Opisując w „Panu Tadeuszu“ po kilka razy te same zjawiska świetlne, jak np. wschody i zachody słońca, Mickiewicz przedstawia je za każdym razem inaczej, odpowiednio do stanu pogody — inaczej tak co do samego przejścia całego zjawiska, jak i co do barwy. Oto przykłady:

. Wiatr rozwinął dłonie
I mgłę muskał, wygładzał, rozścielał na błonie;
Tymczasem słońko z góry *tysiącem promieni*
Tło przetyka, *posrebrza, wyzłaca, rumieni*,
Jak para mistrzów w Słucku lity pas wyrabia,
Dziewica siedząc w dole krośny ujedwabia
I tło ręką wygładza, tymczasem tkacz z góry
Zrzuca jej nitki *srebra, złota i purpury*,
Tworząc *barwy* i kwiaty: Tak dziś ziemię całą
Wiatr tumanami osnuł a *słońce dzierzgało*.

Inny opis wschodu :

Już też i słońce wschodzi, *krwawo się czerwieni*;
Brzegiem tępym jak gdyby *odartym z promieni*,
Nawpół widne, na poły w czerni chmur się chowa,
Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa.

Albo ranek w którym umiera ksiądz Robak :

Właśnie już noc schodziła, i przez niebo *mleczne*,
Różowe, biegą pierwsze *promyki słoneczne*;
Wpadły przez szyby, jako strzały brylantowe,
Odbiły się na łożu o chorego głowę,
I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Że błyszczał jako święty w ognistej koronie.

Jednym z najzupełniej skończonych opisów całkowitego zjawiska wschodu, we wszystkich jego przejściowych fazach, jest opis poranku, który przyświecał Soplicowu w r. 1812:

. . . Pogoda była prześliczna, czas ranny;
Niebo czyste w około ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmura biała, sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza,
.

To brzask, — a dalej zaczyna się wschód właściwy :

Już ostatnie *perły gwiazd zamierzchły, i na dnie*
Niebios zgasły, i niebo środkiem czola bladnie.
Prawą skronią złożone na węzłowie cieni
Jeszcze smagławe, lewą *coraz się rumieni*;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się, i w środku widać *białek oka*,

Widać tęczę, źrenicę; już *promień wytrysnął*;
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął
I w białej chmurce, jako złoty grot zawisnął.
Na ten strzał, na dnia hasło, *pęk ogniów wylata,*
Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata,
A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne
Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzęsy promienne,
Siedmią barw błyszczy razem: szafirowe razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem;
Aż rozłśniło się jako kryształ przezroczyście,
Potem jako brylant światłe, nakoniec ogniste;
Jak księżyc wielkie, jako *gwiazdu migające:*
Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce.

Pominąwszy porównanie słońca do księżyca, porównanie nic nie wyrażające — cały ten opis wschodu jest skończonem arcydziełem obserwacyi i przedstawienia zjawiska świetlnego zapomocą słowa.

W opisie tym zachowane są wszystkie przejściowe tony barw i światła od najbledszych „pobrzasków,” przez wszystkie blaski tęczy aż do tego momentu, kiedy słońce traci barwę i staje się tylko światłem „ognistem.“

Zacząwszy od tych gwiazd bez blasku, tylko swoją barwą *perłową*, migoczących z bladego tła nieba, aż do jaskrawych światel, mieniących się tęczami w oślepienem oku — wszystko jest prawdziwe do ostatnich krańców realizmu.

Dążąc do jak najprawdziwszego przedstawienia zjawiska wziętego wprost z natury, Mickiewicz nie czuł nawet, że ornamentyka słowna na tem traci: cały ten ustęp jest mniej od innych melodyjny w dźwięku, a przynajmniej mniej takim wydaje.

Również prawdziwe i rozmaite są zachody słońca

w „Panu Tadeuszu;“ oprócz wyżej przytoczonego, oto jeszcze parę przykładów :

. *Na zachód, jeszcze ozłocona*
Ziemia świeci ponuro, żółtawo czerwona;
Już chmura, roztaczając cienie nakształt sieci
Wylawia resztki światła, a za słońcem leci
Jak gdyby je pochycić chciała przed zachodem.

Inny znów motyw zachodu tak nieporównany w swojej prawdzie, i utrzymany w tak subtelnym i delikatnym tonach kończy ostatnią księgę poematu :

Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy,
Okraj niebios gdzieniegdzie chmurkami zastany,
U góry błękitnawy, na zachód różany;
Chmurki wróżą pogodę; lekkie i świejące,

.
.

Na zachód obłok, nakształt rąbkowych firanek,
Przejrzysty, sfałdowany, po wierzchu perłowy,
Po brzegach pozłacany, w głębi purpurowy
Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał,
Aż powoli pożółkniał, zbladnął i poszarzał.
Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło,
I raz ciepłym powiewem westchnąwszy, usnęło.

Przedstawić barwę zapomocą słowa jest zadaniem nad wyraz trudnym. Nie dość jest obserwować ją dokładnie; badać tak jak malarz ton po tonie, nie dość jest nawet ją pamiętać, — poeta musi albo myśleć o tym, kto go będzie czytał, albo też pisząc już, móżdż zarazem od swego dzieła doznawać wrażeń czytelnika. Inaczej najprawdziej opisane zjawisko barwne nie wywoła odpowiedniego wrażenia nawet w czytelniku wrażliwym na barwność natury.

Kiedy Byron mówi, że z Leili oczów lecą blaski:

Jako z Dżemszyda rubinów ognistych.

(Giaur. tłum. Mickiewicza)

to czytelnik widzi krwawe oczy królika, lub albinosa; widział to przyjaciel Byrona T. Moor i zwracał jego uwagę — lecz Byron tłumaczył się, że porównanie to musi zostać dla charakteru orientalnego, — wątpię czy Mickiewicz zrobiłby podobne ustępstwo z wymagań artystycznych na rzecz etnografii.

Mickiewicz, który *opisał nieprawdziwie bociana*, dlatego, żeby wywołać *prawdziwe wrażenie w umyśle czytelnika*:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny,
I rozpiął *skrzydła białe*, wczesny sztandar wiosny;

Nieprawda! bocian ma czarne skrzydła, lecz wrażenie ogólne jakie robi cały ptak jest: plamy *białej*. Czarne skrzydła połyskującego pierza, giną w tle łąki, lub ciemnego igliwia sosen, a biały kadłub i szyja świecą się z takiej dali, na jaką tylko okiem sięgnąć można.

W przenośnej mowie poetów i ludu mówi się zawsze o *czarnem skrzydle* kruka, i wogóle barwą skrzydeł wyraża się barwę ptaka; gdyby Mickiewicz dla prawdy zoologicznej napisał:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny
I rozpiął *czarne skrzydła*, wczesny sztandar wiosny,

to w umyśle czytelnika zjawiłby się obraz czarnego ptaka, a kojarzące się z tem pojęciem obrazy zaćmiłyby

jasne wrażenie wiosny. Lecz odrzucając nawet te dalsze następstwa dla kolorystycznej prawdy obrazu trzeba było tak napisać.

Sztuka nie jest naturą: środki któremi ona wywołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być często inne niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła sztuki musi być równie prawdziwym jak wrażenie odbierane od natury.

Poeta liczący się z umysłem czytelnika, robi to samo co malarz liczący się z jego okiem. Obrazy wywołujące *najprawdziwsze wrażenie* są często malowane tonami całkiem innymi, niż te, które dane zjawisko ma w naturze, — lecz oglądane z właściwego punktu te nieprawdziwe tony pojedyncze zlewają się w całość prawdziwą i naturalną.

Między Mickiewiczem a Homerem, — między „Iliadą“ i „Panem Tadeuszem,“ zachodzi taka różnica jak między pierwotnymi okazami sztuk plastycznych, a dziełami malarstwa i rzeźby z epok późniejszych wszechstronnego ich rozwoju.

Jeżeli rzeźby i rysunki egipskie, z okresu kiedy jeszcze sztuki nie zabiła tam religia, porównamy z malarstwem włoskim XVI wieku, holenderskiem z siedemnastego stulecia, lub dzisiejszem — to jasno przedstawi się nam nie tylko różnica w udoskonaleniu, ale i w stosunku twórcy do swego dzieła.

Obraz egipski, wyobrażający żniwo, przedstawia się jako szereg pojedynczych postaci ludzkich, ustawionych jedna obok drugiej profilem i wykonywających rozmaite momenty tej czynności. Jeden rżnie, drugi podbiera, trzeci wiąże, czwarty ładuje itd., każda z tych *czynności* jest przedstawiona z nadzwyczajną

prawdą, jak również każda *rzecz*, każdy przedmiot, narzędzie czy broń są naśladowane wiernie i szczerogółowo — lecz *obrazu* w tem nie ma. Nie ma całości wrażenia pola, na którem pracują ludzie.

W pierwotnej sztuce, o ile nie była ona ornamentyką lub symbolem, lecz odtworzeniem świata rzeczywistego, nie chodziło o artystyczne przedstawienie pewnego ugrupowania barw, światła, kształtów — chodziło o wierne naśladowanie *pojedynczych czynności i rzeczy* i wyrażenie *ich przeznaczenia*.

W miarę jak człowiek wskutek wyższej lub bardziej złożonej kultury wyodrębniał się od natury i mógł obserwować ją, stojąc zewnątrz niej, wtedy dopiero zaczął ją odtwarzać jak artysta w dzisiejszem pojęciu.

Malarze holenderscy jak i dzisiejsi, widząc przypuśćmy żniwo, nie uwielbiają urodzajności roli, doskonałości stali sierpa, wybornie zwiniętego powrósła, pracowitości żniwiarzy — oni widzą całość obrazu, czyli zbiór pewnych kombinacyj, kształtów, światła i barw — wyrażających swoją drogą to żniwo. Jestto wielka różnica.

Tylko przy takim stosunku artysty do natury tworzy się dzieło sztuki zupełne. Stojąc na stanowisku pierwotnem, tworzy się właściwie rysunki techniczne, które jeżeli mają nadzwyczajną wartość jako dokumenty historyczne, to w tym samym stosunku tracą na wartości artystycznej. Proszę porównać np. trupa czaszkę, ilustrującą dzieło o anatomii, z tą samą czaszką w obrazie: pierwsza przedstawia *rzecz* bez względu na światło i stosunek jej do innych przedmiotów, — druga będzie przedstawiała światła, cienie

i plamy barwne, rozłożone na powierzchni czaszki, widzianej z pewnego oddalenia.

Między Homerem i Mickiewiczem leży cała przepaść wielowiecznej kultury, jaką ludzkość przeszła od zajazdu na Troję, do zajazdu na Soplicowo.

Człowiek się skomplikował — udoskonalił. Bohaterowie Homera są typami bardzo jeszcze blisko zwierzęcia stojących ludzi. Wszystkie ich uczucia należą do kategorii najprostszych, najmniej skomplikowanych wzruszeń. Pobudki ich czynów są zwykle podłe i niskie poza miłością rodzinną i przywiązaniem Achila do Patrokla. — *Zemsta* w tym świecie należy jeszcze do bardzo wykwintnych uczuć.

Ludzie ci rozbijają sobie łby olbrzymiemi głazami, dziurawią dzidami brzuchy; żrą, piją i co chwila, tak jak ich bogowie, śpieszą do łożnic, gdzie na nich czekają białoramienne kobiety.

Są tchórze, próżni i samochwalcy — lecz tacy jak są, imponują swemu piewcy, który ich uwielbia wszystkich — z wyjątkiem może jednego Tersyta, który: „z królami zadzierać miał zwyczaj“

Homera stosunek do przedmiotu jest interesowny. Obiektywne przedstawienie życia w granicach środków poezji, — przedstawienie zjawisk natury i ludzkich czynów z artystycznego stanowiska, z chęcią wydobycia tylko wrażenia prawdy i piękna nie istnieje tu wcale.

Dziecinny umysł, w ciągłym podziwiew wobec bogactwa materialnego rzeczy, widnieje tam z każdego słowa. Czuć, że ten, kto wyśpiewał te pieśni, z rozkoszą okułby sobie łydki cynowemi lub miedzianemi

sztabami, potrząsałyby dzidą spiżową, albo pysznił się „ogromnym brzuchem,“ świecącym na słońcu.

Twórca „Iliady“ i „Odysei“ jest geniuszem, lecz barbarzyńcą, któremu poprostu ślina cieknie, jak naszemu chłopu do kawałka metalu i rzemienia, — Mickiewicz jest geniuszem, lecz artystą, który odtwarza świat zewnętrzny, patrząc nań z oddalenia zupełnej bezinteresowności.

Jeżeli się mówi ze staruszką, biegłą w rozmowie, to jest się przerażonym ilością drobnych szczegółów, wybornie zaobserwowanych i opowiedzianych, jakie jej pamięć zdołała zatrzymać. Szczegóły te, nie należące wcale do głównej treści opowiadania, płaczą ją, przewlekają i ostatecznie mogą nużyć i nudzić, jakkolwiek w umyśle opowiadającej powstają, wskutek naturalnego kojarzenia się pojęć. Podobną cechę ma umysł przeciętnego człowieka, stojącego na stopniu kultury naszego ludu — cechą tą, są napiętnowane wszystkie wiersze „Iliady.“

Nietylko żaden z bohaterów Homera w największem uniesieniu, nie zapomni wyliczyć rozmaitych przymiotów swego miecza, tarczy, kopii lub wozu, swojej paranteli i mnóstwa innych szczegółów, które z nowoczesnego artystycznego stanowiska są zupełnie zbyteczne, — lecz sam poeta gmatwa, zaciemnia i rozwleka opisy akcji ciągłym drobiazgowym gadulstwem.

W „Iliadzie“ nie ma wcale obrazów. Ludzie i rzeczy są tam rozstawione jak w egipskich rysunkach, rzędem, bez planów, bez perspektywy, — natomiast *czynności* ich i pojedyncze *rzeczy* są opisane z nadzwyczaj drobiazgową plastyką.

Jeżeli rzadko wiemy jakie światło przyświeca tym

walkom, to nigdy prawie nie można wiedzieć z kąd padają promienie, jak się grupują te tłumy walczących, kto jest dalej, kto bliżej, nie czuć tu ani przestrzeni w obrazie, ani oddalenia, z którego widzi go poeta. Natomiast wiemy doskonale, z czego, z jakiego metalu kto ma szyszak, pancerz; czem ma okute łydki; z ilu rzemieni i jakimi drutami powiązanych składa się tarcza, z jakiego materiału zrobiony jest chiton lub przepaska.

Obraz malowany przedstawia jeden moment akcji, jeden mały motyw wykrojony z panoramy naturalnej — poeta może opisać i obraz i szeregiem obrazów wyrazić ciągłość akcji, lub opowiadać pojedyncze jej momenty, bez względu na całość.

Ostatnia cecha charakteryzuje wyłącznie opowiadania Homera, — Mickiewicz opisuje zawsze cały obraz, wkładając weń jednak wszystkie te strony życia, których malarstwo nie może, a poezya jest w stanie wyrazić.

W tem leży kapitalna różnica między „Iliadą“ i „Odyseą“ a „Panem Tadeuszem,“ różnica, która pomimo wszystkich zapożyczonych z Homera form i motywów, nadaje dziełu Mickiewicza niezależny i odrębny charakter artystyczny.

Nieraz można czytać lub słyszeć zdania, wyrażające żal, że Mickiewicz nie dość jest Homerem; co do mnie, sądzę, że żeby nim wcale nie był, byłoby lepiej, i że jeżeli w stosunku do Byrona, poeta rosyjski, wołający do Mickiewicza: „Tyś sam bóg,“ ma słuszość — to tak samo można powiedzieć o jego stosunku do Homera.

Lecz trudno, grecka kultura ciąży od tyłu wie-

ków na europejskiej cywilizacji, że tylko umysły, które wypadkiem pozostały za obrębem jej wpływów, mogą zachować zupełną wobec niej niezależność.

Wiemy przecie, jak dalece najpotężniejsze talenty odrodzenia chodziły, na pasku zmartwychwstałej sztuki klasycznej.

Zbyt daleko odbiegłbym od założenia, gdybym chciał tu wykazywać różnice psychiczne między ludźmi z „Iliady“ i „Pana Tadeusza;“ jestto niesłychanie interesujący przedmiot, lecz nie związany bezpośrednio z zagadnieniami artystycznymi wogóle, a w szczególności pomieszczonemi w tym artykule.

Ponieważ Homer nie widzi i nie opisuje całości obrazu, z tego już wypływa brak koloru w znaczeniu harmonii barw. Lecz niezależnie od poczucia harmonii, skłonność kolorystyczna może się też zdradzać w ukołowaniu, to jest w ułożeniu pewnych plam barwnych na przedmiotach.

Kolorowe okna gotyckich katedr, zastępujące w nich obrazy, nie przedstawiają harmonijnej całości, wynikającej z pewnego tonu światła, lecz przedstawiają plamy barwne, nadzwyczaj świetne i ułożone z pewnym indywidualnym smakiem danego czasu i artysty. Podobnież w staro-niemieckiej szkole, lub w epoce poprzedzającej odrodzenie we Włoszech, widzimy nadzwyczajny przepych i świetność plam kolorowych, wyrażających lokalne barwy przedmiotów, a chociaż niema w nich harmonii w dzisiejszem pojęciu, wykazują one silną kolorystyczną tendencją.

Nic z tego u Homera. Na jego „ciemnem“ niebie jutrzienka rozlśniewa się tylko światłem i raz jedyny wstaje w „szafranowej“ zasłonie. W opisie przedmio-

tów to samo ubóstwo. Oprócz kilku barw najjaskrawszych, zresztą każdy ton pośredni albo się „*bieli*,“ albo jest „*czarnym*.“ Opisuje on światło połyskujące na metalach, lecz nie opisuje ich barwy.

W opisie stroju kobiet nie *piękno*, lecz *bogactwo*, *kosztowność*, a co najwyżej pewna forma ubioru jest przedmiotem uwielbienia.

Kiedy Here wybiera się kokietować Zewsa, to zlawszy „kibić budzącą pragnienie“ wonnym olejkiem, wkłada szaty o haftach misternych, przepaskę zdobną *stu* kutasikami; wspaniałą, jasną jak słońce namiotkę, złotą klamerkę i kolczyki trójgwiazdziste i ozdobne postoły; słowem, Here stroi się tak, jak dziś ubiera się bogata, bez gustu kobieta, chcąc dobrocią materiału swych sukien, złotem swoich broszek i wielkością brylantów imponować swoim sąsiadkom z kanapy.

Podobnież mężczyźni, pyszną się różnaitością i bogactwem metali użytych na ich zbroje, doskonałością rzemieni i użytecznością swego rynsztunku, lecz piękno barwy i kształtu niezależne od wartości, od ceny przedmiotu i pożytku, jaki on może przynieść, nie wchodzi w zakres wrażeń, które można od pieśni Homera odbierać.

Mickiewicz jeżeli kładzie nacisk na bogactwo ubrania podkomorzego, na jego brylantową tabakierę lub piórka, wartujące dukata, to czyni to albo w nawiasach, albo w taki sposób, że czytelnik nie ma ani na chwilę wątpliwości, iż to podkomorzy tem się pyszni lub że to bogactwo wyraża jego towarzyskie i społeczne stanowisko.

W tenże sposób „*tiule*, *ptifenie*, *manele*, *blondyny* i *kaszemiry*“ *Telimeny*, o których „*daremnie pisać*,“

gdyż „pióro nie wypowie,” są ozdobami, które *Teli-
mena* wkłada, lecz które nie czarują poetę.

Tam gdzie Mickiewicz rozacza urok kobiecej postaci jako zjawiska pięknego, które czaruje i współbohaterów poematu i czytelnika, tam występuje ona w blaskach barw, światła i pięknych kształtów.

Kiedy Tadeusz widzi Zosię po raz pierwszy, ma ona na sobie tylko bieliznę, a za całą ozdobę głowy białe papierki papilotów!

Lecz włos tak „pokręcony:“

Dziwnie ozdabiał głowę: bo *od słońca blasku*
Świecił się jak korona na świętych obrazku.

Kiedy zaś potem „wleciała przez okno“ to:

. *świecąca*
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.

Albo kiedy Hrabia zachwyca się „cudnym widokiem,“ to cóż widzi?

. . szła dziewczyna, *w bieliznę ubrana*
W majowej *zieloności* tonąc po kolana.
Z grząd zniżając się w bruzdy zdała się nie stąpać,
Ale pływać po liściach w *ich barwie* się kąpać.
Słomianym kapeluszem osłoniła głowę,
Od skroni powiewały dwie wstążki *różowe*
I kilka pukłów *światłych*, rozwitych warkoczy;

Kiedy zaś znikła to:

. . . . *mignęła* tylko wśród okienka
Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.

W tych i dalszych ustępach zawsze jasno widać, że Mickiewicz opisuje wrażenie *barwnego* zjawiska takim, jak je przedstawia malarz, to jest zależnie od światła i oddalenia z którego je widzi.

Raz mu się zdawało, że znowu z okienka
Błysnęła tajemnicza, bieluchna sukienka,
I coś lekkiego znowu upadło z wysoka
I przeleciawszy cały ogród w mgnieniu oka,
Pomiędzy *zielonemi świeciło* ogórki ;
Jako *promień słoneczny*, wykradłszy się z chmurki,
Kiedy wśród roli padnie na krzemienia skibę,
Lub wśród *zielonej łąki w drobną wody szybę,*
Odbijając się od niej na kształt lampy gore,
Tak oświecała biała sukienka rozorę.

Ta Zosia tak bierna, tak mało skomplikowana pod względem psychologicznym, widnieje przez *barwy* i *światła*, które ją opromieniają, przy każdym ukazaniu się w poemacie.

Kiedy „zjawisko w papilotach budzi Tadeusza,“ to widzi on, jak :

.
Palce drobne zwrócone na *światło różowe*
Czerwienily się na wskrós jakby rubinowe,
Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I ząbki, co jak *perły wśród koralów świecą*
I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią
Różową, same całe jak róże się płonią.

a potem :

. ujrzał najwyraźniej
Przypomniał, poznał włos ów krótki, *jasnozłoty,*
W drobne, jako *śnieg białe* zwity papiloty,
Niby *srebrzyste strąki*

I czy ją Telimena będzie ubierać „uczenie“ czy ona sama się ustroi, zawsze barwy jej sukni są opisane wyraźnie, z ciągłym uwzględnieniem wzajemnego ich stosunku.

Kiedy „biała jak lilia“ ukazuje się po raz pierwszy na pokojach Sędziego, to na głowie ma „świeżo zebrane bławatki:“

. *kwiat od światłych włosów*
Odbijał bardzo pięknie jak od zboża kłosów!

Albo jak świetnie ukolorowany jest ten obraz:

. *wśród pączków barwistego maku*
Stał ułan, jak słonecznik w błyszczącym kołpaku,
Strojnym blachą złocistą i piórem koguta;
Przy nim dziewczę w zielonej sukience jak ruta
Pozioma, wznosi oczy błękitne jak bratki
Ku oczom chłopca

Mickiewicz oprócz wielu innych cech kolorysty, ma jedną charakteryzującą, dzisiejszy kolorystyczny kierunek, polegający na harmonizowaniu barw lokalnych, wszelkich odcieni bez względu na obowiązujący gust publiczności.

Barwy czerwona i zielona, barwy dopełniające się, które w naturze leżą zawsze obok siebie, do dziś dnia uważają się za szczyt dysharmonii, i jeżeli są główną ozdobą kiecek i wełniaków mazurek, to ludzie z „gustem wyrobionym“ brzydzą się podobnem zestawieniem kolorów, — a tymczasem Zosia występuje w sukni:

Z zielonego kamlotu z różową obwódką;
Gorset także zielony, różowemi wstęgi
Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi;

Pod nim pierś jako pączek pod listkiem się tuli,
Od ramion *świecą białe* rękawy koszuli,

.

Nie koniec na tem:

Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki *bursztynu*,
Na skroniach *zielonego* wianek z rozmarynu;

Żółte sznurki bursztynu są także herezyą przeciw przeciętnemu gustowi. Kiedy pułki napoleońskie ukazały się w kraju, wyśmiewano żółte rabaty, nazywając żołnierzy „jajecznikami;“ Mickiewicz, zawsze w „Panu Tadeuszu,“ stojący na stanowisku czystego realizmu, bierze naturę wszechstronnie, stoi ponad smakiem swego otoczenia, które podobnie jak Telimena „łajałoby“ Zosię za jej „ubranie prostacze.“

Niemniej od Zosi, Telimena jest zjawiskiem nadzwyczaj barwnem:

Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
Suknię materyalną, *różową, jedwabną*,
Gors wycięty, kołnierzyk z koronek, rękawki
Krótkie: w rękę kręciła wachlarz dla zabawki
. ; *wachlarz pozłocisty*
Powiewając rozlewał *deszcz iskier rześisty*.
. włosy pozwijane w kręgi,
W pukle i przeplatane *różowemi* wstęgi,
Pośród nich *brylant*, niby zakryty od oczu
Świecił się jako gwiazda w komety warkoczu;

W obrazie tym, który tak świetną plamą gra na murach starej sali zamkowej, braknie *barwy włosów*, o której dowiaduje się czytelnik z rozmyślań Tadeusza:

.
I włos u tamtej widział krótki, *jasnozłoty*
A u tej *krucze* długie zwijały się sploty,
Kolor musiał pochodzić od słońca promieni,
Które mi przy zachodzie wszystko się czerwieni,

a przytem :

. miała *czarniutkie* oczęta,
Białą twarz, usta *kraśne* jak *wisnie* bliźnięta

Telimena jest nietylko kolorową, ale *jaskrawą*; jej barwy odpowiadają jej charakterowi, — wabi ona mężczyzn, używa ich z rozmysłem dla wywołania efektownych złudzeń :

Stanąwszy nad strumieniem rzuciła na *trawnik*
Z ramion, swój szal powiewny, *czerwony* jak *krwawnik*;
. Skronie na dłoniach oparła,
Z głową na dół skłonioną; na dole u głowy,
Błysnął francuskiej książki papier welinowy;
Nad *alabastrowemi* stronicami księgi,
Wiły się *czarne* *pukle* i *różowe* *wstęgi*.
W szmaragdzie bujnych *traw*, na *krwawnikowym* *szalu*,
W sukni długiej, jak gdyby w powłoce *koralu*,
Od której odbijał się włos z *jednego* *końca*,
Z drugiego *czarny* *trzewik*; po bokach *blyszcząca*
Snieżną *pończoszką*, *chustką*, *białością* *rąk*, *lica*,
Wydawała się *zdala* jak *pstra* *gąsienica*,
Gdy *wpełźnie* na *zielony* *liść* *klonu*.

Gdyby malarz, najbardziej zapędzony w kolorystyczną manią, z tych co to w Monachium kupują książki dla koloru okładek, gdyby malarz opowiadał, nie mógłby bardziej kolorowo i ze ściślejszem uwzględnieniem stosunku barw, tego obrazu słowami wyrazić.

Wszystkie *rzeczy* są stopione na *barwne* plamy, które się przeciwstawiają jedna drugiej podnosząc swoją siłę i kolorową wartość całego zjawiska.

Jak wiadomo nasza estetyka „wewnętrzznego oka,“ zapędzona w mglistą matnię idealno-realnej filozofii, uważa kolor w obrazach malowanych za rzecz *podrzedną!*

Kolor to technika — materyalizm, gruby realizm, naturalizm, co kto chce, lecz nigdy istota, a choćby pierwiastek, tyle samo wart co i forma w malarstwie.

Czytelnik zna już epopeję o *symbolice barw* i wie, co warte są objaśnienia „hieroglifów“ pokrywających szatę sztuki, — wie, o „*niewidzialnem dla zmysłowego oka świetle, które niby palcem ducha...*“ Ciekawem więc byłoby zdanie naszej estetyki o barwie w poezyi.

Czy to także technika?

Pozostawiając tym panom rozwiązanie ostatniego pytania, zauważę, że Mickiewicz istotnie pod względem ścisłości obserwacyi i jasności przedstawienia zjawisk barwnych, jak i innych, jest *naturalistą*, u którego nawet realiści tej miary co Zola, mogliby się dużo nauczyć.

Według naszej estetyki, realistą jest się dopiero wtedy, kiedy się maluje chłopów, śnieg, błoto, konie, — jeżeli zaś kto przedstawi z możliwie ścisłą prawdą piękną kobietę, będzie to „idealne pojęcie realnej rodzajowości,“ i dopiero kiedy obraz zapełniają same figury z nazwiskami historycznymi, choćby tak realnie malowane, że można ocenić na pieniądze wartość ich futer i altembasów, wtedy się jest idealistą!

Taż sama estetyka, stawiając na szczycie poezyi *epopeję* — czyli poezję opisową — pogardza jednak

„zmysłowym okiem“ i całym malarstwem, które niem się posługuje.

Wszystkie prawie błędy krytyków wynikają z przenoszenia indywidualnych cech, a nawet błędów i wad pewnych talentów w sferę obowiązujących dla wszystkich prawideł.

Jeżeli nowoczesna sztuka niemiecka, nie najnowsza, ale sztuka Korneliusów i Kaulbachów, nie *umiała malować*, nie miała pojęcia o kolorze, to estetycy mówią: cechą idealnego malarstwa jest linia, — tymczasem przychodzi Böcklin i maluje fantazyje, bajki, świat całkiem zmyślony, idealny maluje *tylko kolorem*.

Żeby jednak estetycy nasi wzięli za podstawę swoich poglądów to, co ich „oko zmysłowe“ może zaobserwować, zyskaliby tak szeroką miarę dla swoich poglądów krytycznych, że mogliby nią mierzyć i cały obszar sztuki, i największe talenty nie wpadając nigdy w pułapki, jakie im roztopianie się w idealnej estetyce zastawia.

Bez „zmysłowego oka“ nie można być ani poetą — ani estetykiem. Jeżeli świat zewnętrzny nie jest i nie powinien być wzorem artysty, niechże nasi estetycy zaopatrują się w dzieła sztuki w instytucie ociemniałych i głuchoniemych, niech zdania pierwszych o malarstwie, a drugich o muzyce wpisują w swoją krytyczną ewangelią.

Tymczasem, porównawszy wszystkie dzieła malarstwa, poezji i rzeźby, jakie nam dawne cywilizacje zostawiły, musimy przyjść do przekonania, że wieczną trwałość zapewnia im *tylko, wyłącznie przewaga pierwsiastku prawdy*.

Jeżeli cały naród marmurowy, który stworzyła

Greya, będzie trwał jeszcze wieki i wieki, to tylko dlatego, że jestto naród możliwie zbliżony do prawdy. Anatom i fizyolog nie mają nic do zarzucenia tym naszym ciałom atletów i bogiń.

Podobnież w dziełach innych sztuk naśladowniczych pierwiastek prawdy, jestto iskra, która z nich świeci po przez wszystkie koleje zmiennych upodobań różnych epok cywilizacji.

Pojęcia moralne i umysłowe związane z dziełami sztuki, zamierają pierwsze, — ponieważ w moralności, nawet takie zasady jak: *nie kradnij* i *nie zabijaj*, przyjęte są nietylko w czynie, lecz i w zasadzie z zastrzeżeniem, a myślenie oderwane, nie oparte na ścisłej obserwacji faktów, nie może poszczycić się jedną prawdą, któraby trwała dłużej nad jeden okres rozwoju myśli.

Prawdziwem w sztukach takich jak poezya, malarstwo, rzeźba, może być tak dobrze przedstawienie zjawisk świata zewnętrznego, jak też wyrażenie stanów psychicznych i czuciowych w jakich się człowiek może znajdować.

Im artysta będzie miał bardziej wrażliwe zmysły na oddziaływanie świata zewnętrznego, im więcej i bardziej różnorodnych uczuć będą w nim budzić te wrażenia, tem pełniejsze, trwalsze i doskonalsze dzieła sztuki będzie tworzył.

Wykazałem tu jedną tylko stronę dzieła Mickiewicza, jedną, lecz wiecznotrwałą jego zatętę.



„NAJWIĘKSZY“ OBRAZ MATEJKI.

I.

Jakkolwiek estetyczne teorye Taine'a, wychodzą z bardzo słusznego założenia zależności zjawisk artystycznych, od współczesnego im charakteru wszelkich innych objawów życiowych, grzeszą jednak jednostronnością, — nieuwzględnianiem wielu, bardzo ważnych czynników twórczości artystycznej.

Taine w społeczeństwie otaczającym artystę widzi jedyną prawie przyczynę warunkującą nietylko charakter jego dzieła, ale nawet jego wartość. Twierdząc, że wszyscy wielcy artyści, są o tyle i *tylko o tyle wielcy, o ile streszczają w sobie cechy rasy i pewnej epoki cywilizacyjnej*, Taine redukuje do zera znaczenie indywidualności i talentu.

Postawiwszy raz zasadę, że: jak pewne rośliny w pewnym klimacie i tylko na pewnym gruncie mogą rosnąć, tak samo sztuka tylko przy pewnej sumie warunków, w pewnej jak mówi „temperaturze moralnej“

może powstać i istnieć, Taine dla dowiedzenia identyeczności tych zjawisk usuwa i pomija mnóstwo pierwszej wagi faktów z historii sztuki, które to podobieństwo zacieraają.

Przypuśćmy, że na wytłumaczenie charakteru dzieła sztuki znajdzie się w większości wypadków dość materiału w charakterze sfery, w której ono powstało, ale najślabszą stroną teorii Taine'a są ustępy dotyczące *przyczyny powstawania* i istnienia artystycznego ruchu. Taine, zadawalnia się mianowicie twierdzeniem, że z chwilą, w której dane społeczeństwo zdobyło pewne maksimum dobrobytu, spokoju i utrwaliło pewien kierunek myślenia i czucia, w miarę rosnącego pod wpływem tych czynników zamiłowania do zbytków i zewnętrznej okazałości zjawia się koniecznie sztuka. Że te trzy warunki wcale nie są konieczne, że współrzędnie nigdy prawie nie działały na rozwój sztuki, dowodzą jego własne nawet pisma, pomimo starannego grupowania, tylko takich faktów, które mu są potrzebne, pomimo pysznej roboty stylowej, zapelniającej luki rozumowania. Wszakże całemu powstaniu i rozwojowi *odrodzenia*, towarzyszą największe niepokoje, wojny, zamieszania, walki między potężnymi państwami, prowincjami, miastami, nie mówiąc już o tem, że każdy pojedynczy człowiek mógł spać spokojnie, tylko trzymając za rękę miecza. Dość przeczytać pamiętniki Benvenuto Cellini, żeby wiedzieć, jakimi trudnościami otoczone było życie artysty, dość przypomnieć głęboki pesymizm Michała Anioła, żeby wiedzieć jaka przepaść leżała między nim a współczesnym mu życiem. Jedno tylko łączyło bezwzględnie

artystów tej epoki z ich społeczeństwem, to jest: wielka miłość do sztuki, którą było wszystko przejęte.

A jednak i bez tego, na pozór koniecznego, warunku sztuka może powstać, a nawet istnieć! Pomimo wszystkich analogii między życiem społecznym i życiem przyrody nie można jednak dowieść ich identyczności. Zresztą, czyż pod wpływem przypadkowych czynników nawet rośliny nie wyrastają w warunkach całkiem nieprawdopodobnych! Brzoza, której ziarno wiatr zaniósł na szczyt kościelnej wieży, która tam rośnie, z trudem, ale rośnie i rozwija się, czyż nie jest podobną do naszego malarstwa, które powstało i trwa wśród społeczeństwa, nie posiadającego żadnego prawie z koniecznych podług Taine'a przymiotów, warunkujących istnienie sztuki. Owszem cały wpływ tego społeczeństwa na artystów jest *ujemnym*, i wbrew teoryom Taine'a: *o tyle oni tracą na wartości, o ile się do tego społeczeństwa przystosowują*, o ile swoje indywidualne popędy i wspólność ze sztuką europejską zatracają, na rzecz wymagań swego otoczenia.

Społeczeństwo, które było obecne na wszystkich polach bitew i na wszystkich barykadach dziewiętnastego wieku, które przeżywa wewnątrz siebie przewroty umysłowe, społeczne i ekonomiczne; społeczeństwo tak niejednolite w tej sferze, która stanowi inteligencją — społeczeństwo takie nie miało najkonieczniejszych podług Taine'a warunków powstania sztuki. Jeżeli dodamy, że nie miało ono *żadnego do sztuki zamiłowania* będziemy mieli sumę warunków przeciwnych jej istnieniu, „temperaturę moralną“ niżej zera, a pomimo to ruch artystyczny bądź co bądź silny i samodzielny.

Nie trzeba też zapominać, że chwila największego rozbudzenia się tego ruchu, najliczniejszego, współczesnego pojawienia się talentów, przypada na czas reakcyi i osłabienia po zamieszaniu politycznem, że równocześnie, społeczeństwo nasze odczuwało wszystkie skutki wielkiej ekonomicznej i społecznej reformy. Jednak, pomimo tej ostatniej, jedyny warunek, jaki jeszcze istniał, ze wszystkich przez Taine'a wymaganych był właśnie *dobrobyt*. Kłamstwem jest, że u nas nie ma pieniędzy, na pokrycie kosztów istnienia naszej sztuki.

W rękach naszej arystokracji rodowej, i zbogaconych rozwojem handlu i przemysłu polaków moższowego wyznania, lub niemieckiego pochodzenia, jest dosyć bogactwa, ponieważ jednak nie okazali oni do niej żadnego zamiłowania, nie wywarli też żadnego wpływu na wytworzenie warunków, w którychby sztuki, tak kosztowne jak malarstwo lub rzeźba, mogły istnieć.

Kiedy przed dziesięciu laty, kilku z nas wróciło z Monachium, gdzieśmy do obłędu tęsknili za krajem, robiąc z pracowni jakiś przybytek kultu, w którym chłopska sukmana lub czerwona chusta dziewczyny czciły się jako: święte szaty,“ jak mawiał Chełmoński; z Monachium, gdzie unikaliśmy dziennych spacerów, żeby nie widzieć niemieckiej natury; a leżąc w trawie, w mroku wieczornym, słuchaliśmy cirkania kuropatw, jak dalekiego echa z kraju, i witaliśmy wysmukłą sylwetę topoli, jako coś, co przypominało nasz pejzaż; — z Monachium, wreszcie, które wrzało malarstwem — gdyśmy wrócili do kraju, znaleźliśmy się wobec faktu, że kraj nie potrzebował wcale malarzy.

Arystokracja potrzebowała „nadwornych“ pieczęniarzy, i znajdowała ich, niestety; potrzebowała protegować, dawać małe stypendya, klepać po ramieniu i pozwalała jeść przy swoim stole pod warunkiem, żeby być zabawnym. Zresztą, ilustracye rodowych tradycyj, mogły jeszcze znaleźć miejsce na jej ścianach. Czasem, jakiś szlachcic z Ukrainy kupował obraz, bo był na nim koń, co przypominał jego ulubionego ogiera, albo człowiek, który: „jak dyabeł malował“ podobny był do jego ekonoma faworyta.

Zbogaceni żydzi i przemysłowcy potrzebowali co najwyżej portretów i tych dostarczał Horowitz.

Poza tem, wśród inteligencji znajdowali się amatorzy polujący na stare obrazy, albo na „piękny“ a nadewszystko tani „pędzel“ współczesny.

Towarzystwo zachęty sztuk pięknych, mówiło przez usta swego wice-prezesa, Aleksandra Lessera: „*Mi* takich geniuszów nie protegujemy“ (o Chełmońskim).

Cały ten zapał, z jakim porwaliśmy się do studyowania natury i ludu, czyli tych pierwiastków, w których z jednej strony tkwi to, co stanowi zawsze o wartości malarskiej roboty, z drugiej: w ludzie, w charakterze ziemi leży to, w czem jeszcze zachowały się jakieś nasze cechy barwy i kształtu; cały ten zapał ginął bez echa, wobec społeczeństwa, które dziś jeszcze, za pośrednictwem estetyków i krytyków, woła o idee, myśli, historye, filozofią, o wielkie i „największe“ obrazy, i pogardza harmonią barw, loiką światłocienia, doskonałością kształtu, perspektywą, — uważając to za materyalizm (prof. Struve i inni).

Na pochwałę zresztą publiczności, można powie-

dzieć, że teorye naszych estetyków były dla niej niezrozumiałe, lękano się występować przeciw zdaniom drukowanym i wypowiedzanym przez „jedyne powagi“ — ale nie podzielano ich szczerze. Dwadzieścia tysięcy ludzi, które widziały „Świeczniki chrześcijaństwa“ i chwaliły *perłową masę* — zdrowiej sądziło niż cała prasa, która pisała tomowe studia o uczuciach, myślach, ideach tego obrazu.

Prasa ta, która z jednej strony nawoływała do „czci ideału“, z drugiej zamiast mówić bogatym: „nie bądźcie Apaszami, kochajcie sztukę, albo zacznijcie kupować a rozmiłujecie się,“ — wołała na malarzy, żeby robili małe i tanie obrazki!

W ilustracjach panował bezwzględnie Andriolli. Efektowne, lub przesadne podpisy, zaczepiające o uczucia, myśli, wspomnienia każdego czulszego a niewybrednego człowieka, — podpisy, nad któremi wznosił się rysunek, spreparowany na Doré'm, z domieszką jakiejś szczególnej manierycznej przesady i kaligraficznej zręczności, rysunek, w którym pomimo to wszystko tkwił talent — oto była najpopularniejsza wówczas w Warszawie a może i w całym kraju sztuka.

Stosunki z ilustracjami były niemożliwe: traktowano nas jak żebraków, płacono podle, a w jednym z pism nie płacono *za niebo* (?) wcale! O umiejętnem wyzyskaniu talentu i jego indywidualności nie było mowy. Ileż razy mówiono nam: „Bo żeby to pan, coś, tak jak pan Andriolli, spróbował!“

Wszystko to, na pozór nie daje się pogodzić z hołdami składanemi malarzom, ze względami krytyki, z przywilejami towarzyskiemi, jakie im udzielano. A jednak tak było i nie w tem dziwnego.

Nie mówiąc już o wrodzonej nam gościnności i towarzyskości, malarze przecież zyskiwali zagranicą sławę, którą okrywał się każdy co miał z niemi stosunki; robili nawet majątki zagranicą i wpadali do kraju, w tak pięknych spodniach i kamizelkach, z tak bogatemi brelokami, że satysfakcją było „protegować“ i przyjmować takich ludzi. Czyż zresztą „protegowanie sztuki“ nie należy do najpiękniejszych cnót, wplątanych w życiorysy sławnych i potężnych ludzi?

Protegowano też, — naturalnie tych co się dali, tych, którzy stosunkami i stosuneczkami, płaską unizonością lub zręcznością towarzyską torowali sobie drogę. Trzeba było składać wizyty redaktorom pism, zapraszać krytyków, a po jakimś czasie zaczynało się robić „małe arcydzieła“ i stawało się znanym

Nic też dziwnego, że ludzie, dla których równie śmiesznym jest protektor, jak wstrętną protekcyja; ludzie, którym bieda wkładała na kark strzępy ubrania, robili w końcu z nędzy i obdartego wyglądu coś szacownego, — po prostu, stawiali się tem, że są obdartusami, żeby ich nie mieszano z gładką i miłą młodzieżą...

„ damit Hallunken
„Die prächtig in Charaktermasken prunken
„Nicht wännen, ich sei einer von der Ihren.“

Heine.

Trzy były drogi do wyboru: albo zostać w kraju i ginąć pomału; albo chodzić na obiady i wieczory i dać się protegować — albo też wynieść się zagranicę, — po tych też drogach idzie życie naszych artystów.

Czy można za to, wyłącznie, winić społeczeństwo, czy też niezależne odeń warunki, w których mu przyszło egzystować?

Spółeczeństwo *nie prosiło* malarzy, żeby się — jak dawniej mówiono — *poświęcali* swojej sztuce. Dało im co mogło: czyż nie uczciło największych obiadami w resursie obywatelskiej? Czyż mniejszym skąpiło miejsca u prywatnego stołu? Czy nie rozdało tytułów, tytulików, nawet bereł? Czyż nie dało w końcu artystom wszelkiej broni sposobności pielęgnowania najpiękniejszych cnót, wyzyskując ich w celach dobroczynnych? Wszakże nasi muzycy, aktorzy, literaci, rzeźbiarze, malarze stawali w każdej potrzebie z koncertami, przedstawieniami, szkicami; wszakże ci ostatni ofiarowali swoje prace dla muzeum narodowego, prace, które jak obrazy Matejki i Siemiradzkiego przedstawiają ogromny majątek.

Jak dalece ufnością społeczeństwa cieszą się artyści, dowodzi następny fakt: przed paru laty dwie polskie hrabiny postanowiły założyć dom sierót w Paryżu. Najprostszą drogą byłoby sięgnąć do własnej kieszeni, lub kieszeni swoich możnych koligatów — przynajmniej zacząć od tego, dla przykładu. Nic — z tego! Ślicznie, na welinie drukowane blankiety, wezwały malarzy polskich, żeby przysłali swoich prac za 50.000 franków!

Tak, społeczeństwa winić nie należy, — można tylko powiedzieć tym, którzy na całym świecie stanowią o materyjalnej stronie istnienia sztuki; tym, którzy posiadają całe powiaty ziemi, miliony i tak zwane pałace — to jest arystokracji i plutokracji: jesteście barbarzyńcami!

Wszędzie indziej zjawienie się sztuki, o ile nie było wynikiem potrzeb społeczeństwa, wywołało w skutkach przynajmniej zamiłowanie do niej. W Rosyi na przykład, tak świeża i młoda sztuka ma między ludźmi bogatymi zapalonych wielbicieli, prawdziwych maniaków, czyhających na pracownię. U nas kilku „żebrzących“ amatorów, paru rzeczywistych lecz biednych znawców, stanowi cały kontyngens ludzi interesujących się sztuką naprawdę.

My wydajemy artystów na *export*. Ci co nie marnieją w kraju, lub nie pocieszają się radą Michała Anioła: „zaczynajcie, czas dokończy,“ — przepadają zupełnie dla swego społeczeństwa, gdyż cała ich twórczość idzie na ozdobę Niemiec, Anglii lub Ameryki.

Żeby istnienie naszej sztuki nie wpływało, w ubocznym rezultacie, na podtrzymanie wiary w swoje siły społeczeństwa, żeby nie było świadectwem naszej żywotności, możnaby było to zjawienie się, tak nie w porę, ruchu artystycznego, uważać za jeden z tych fatalnych przypadków, które nam zawsze dawały ludzi, nieodpowiednich potrzebom chwili.

Taki jest w ogólnym zarysie stosunek naszej sztuki do społeczeństwa, — jasnym jest, że istnieje ona *na przekór jemu, nie zaś z jego powodu*.

Ponad wszystkie nasze sławy, wznosi się imię Matejki. Miał on, w stosunku do polskiej publiczności, tę przewagę, że malował królów, hetmanów, sławne imiona i wypadki, i że odrazu został uznany w Europie; medal za „Skargę“ otrzymany w Paryżu, przekonał publiczność, że jestto coś, co trzeba szanować.

Nie chcę bynajmniej twierdzić, iż Matejko *rzeczywiście* po za tem nie jest wart tego uznania, któ-

rem jest otoczony, — tylko, że *u nas* nie miałby połowy, albo wcale tej czci i sławy, gdyby nie tematy jego obrazów. Na tę popularność z powodu podpisu, oprócz nierozwinięcia artystycznego, składa się inny, szlachetniejszy czynnik, mianowicie: cześć dla przeszłości narodowej, którą Matejko ilustruje.

Na Matejce, na tak potężnym talencie i tak wybitnej indywidualności można najłatwiej sprawdzić ujemny wpływ sfery, w której mu przyszło pracować. Matejko wytrwał wśród swego społeczeństwa, przystosował się doń stopniowo i dzisiaj rzeczywiście odpowiada jego wymaganiom.

Sam fakt pojawienia się talentu jest niezależny od społeczeństwa, tak samo jak indywidualny charakter artysty — jego siła rzutu, — otoczenie zaś może wpływać na rozwój dodatnich lub ujemnych stron jego twórczości.

Każdy prawie talent już w początkach nosi w sobie zarodek trucizny, która go z czasem zabija, to jest: manieri. Mało zaś jest, a może wcale niema, takich talentów, któreby, przy dłuższem życiu, przetrwały w całości do ostatniego tchnienia, któreby nie ginęły naturalną drogą, wewnętrznego rozkładowego procesu, lub którymby nie pomogło do samobójstwa ich otoczenie.

Matejko od pierwszej chwili miał silnie podznaczoną manierę, trzymał się jednak na poziomie ogólnych artystycznych zdobyczy naszego czasu.

Wyszedł on, pod względem myślowym z bardzo krytycznego, pesymistycznego poglądu na przeszłość; pod względem artystycznym zaś, stanął odrazu, jako

nadwyzwyczajny, nie mający może sobie równego we współczesnej sztuce, malarz *wyrazu*.

Sfera zaś, w której żył, która widziała w nim tylko „*historycznego malarza*,” nie dbając o jego wartość artystyczną, którą uznała na wiarę zagranicy, — sfera ta, zrobiła wszystko co mogła, żeby zabić jego kierunek myślenia, i z chwilą, w której Matejko odrzucił swój pesymizm, padła przed nim i zgięła się w zupełnym serwilizmie. Żądała ona tylko, żeby obraz czuł, myślał, wywierał wpływ na politykę, religią, sprawy społeczne, wykładał historią, — żądała wszystkiego, lecz najmniej tego, żeby obraz był dobrze malowany.

Cóż się w końcu stało? Matejko, jakkolwiek nie stracił wszystkich zalet swego talentu, może niektóre nawet rozwinął, lecz pomału tracił te wszystkie przyimoty, jakie sztuka zdobyła, wiekowym rozwojem, i które na dzisiejszym jej poziomie są *bezwzględnie konieczne*. Matejko coraz więcej myśli jako historyk — coraz mniej jako malarz.

Dziś, kiedy Matejko wyzbył się do szczętu, i perspektywy i harmonii barw i loiki światłocienia i zmanierował się prawie do reszty w kształtach; dziś, kiedy każdy cal jego „największego“ obrazu przesiąkły jest *idea*, tak wymownie tłumaczoną przez pp. Gorzkowskiego i Sokołowskiego — dziś, najwybredniejszy, nawet, polski estetyk powinien się czuć dumnym, zadowolonym i szczęśliwym.

Jeszcze chwila, a zaczną na tych obrazach zjawiać się wstęgi z wypisanemi mowami malowanych osób; wprawione w ramy obrazu katarzynki, brzmieć „głosem podniesionej fanfary,” a krakowscy estetycy

będą osobiście towarzyszyć obrazom mistrza i deklamować ułożone na jego cześć hymny....

Smutno!

II.

Od chwili, w której cywilizacja wytworzyła dzieła trwałe, istniejące dłużej niż życie ich twórców, niż nawet życie całych ludów, lub okresów historycznych; dzieła, w których obok indywidualnych przymiotów twórcy, znajdują się przymioty mające ciągłą wartość i wyrażające całą sumę doświadczenia i wiedzy w danym kierunku twórczości, od tej chwili każdy nowy umysł, nowy talent znajduje mnóstwo gotowych już ułatwień, wskazówek i nie potrzebuje nanowo przechodzić całej skali rozwoju.

W sztuce, gdzie indywidualność gra tak ważną rolę, gdzie zatem trzeba wszystko samodzielnie, na własną rękę zdobywać, w sztuce nawet jest już ogrom prawd odkrytych, pewnych, prawd, które służą, a raczej obowiązują wszystkich artystów i wszystkie narody i czasy.

Prawdy te są też owocem indywidualnych wysiłków talentu, lub rezultatem zbiorowej pracy całych grup ludzi i w każdej twórczości artystycznej można odszukać to, co stanowi tylko indywidualną cechę danego talentu, szczególny, wyłączny jego charakter, co istnieje tylko przez niego i dla niego — i to, co on wziął z nabytków i doświadczeń poprzedników, lub to, co pozostawia po sobie dla następców, to co ma warunki dłuższego i trwalszego rozwoju.

W grecką sztukę wsiąkły doświadczenia Egiptu, tak jak Grecya dała mistrzom *odrodzenia* gotowe formy, które im tak znakomicie ułatwiły twórczość. Wenecyanie zostawili po sobie kolor, harmonią barw i dekoracyjność malowania; Velásquez, Van Dyck, Hals, Rembrandt wnieśli do malarstwa najpyszniejsze pojęcie portretu, oprócz tego Rembrandt wydobył z farby wszystkie tajemnice światłocienia. O holendrach można powiedzieć, że *odkryli pejzaż*; usamowolnili malarstwo od architektury; starali się o prawdę w kompozycyi, którą przeczuwał już Leonardo da Vinci, a która wistocie jest nabytkiem naszych czasów, w rozwinięciu którego wziął tak znakomity udział Maksymilian Gieryski.

Ponieważ wszystkie te zdobycze, jak dotąd przynajmniej uważamy za dobre, ponieważ niektóre z nich okazały się kardynalnemi prawami, bez których nie możemy dziś pojąć nawet malarstwa, jasnem jest, iż mierząc wartość i znaczenie jakiegokolwiek bądź talentu, należy wszystkie te strony wziąć w rachubę. Jasnem też jest, że im dany talent, przy zachowaniu zupełnem swej indywidualności, będzie posiadał więcej cech dodatnich, odziedziczonych po dawnych artystach, lub będzie odkrywcą nowych prawd i środków, tem wyżej można go będzie szanować.

Indywidualności tak określone, zdecydowane, jak Matejko, należy oceniać bardzo ostrożnie, żeby nie krytykować z punktu swoich znowuż osobistych wstrętów lub upodobań; — trzeba wziąć miarę jak najszerszą, któraby z jednej strony uwzględniła wszystkie wyłączne cechy charakteru, z drugiej, o ile tylko mo-

żna, dała jak najbezwzględniejszy i sprawiedliwy wyrok sądu.

W robocie malarskiej dwa są wybitne momenta: naśladowanie natury i wynalezienie środków przedstawienia jej w warunkach tej sztuki. Cały prawie materiał malarza leży po za nim, w naturze — wszystkie środki musi on sobie stworzyć. Jego materiałem są: kształt, światło, barwa, — rysunek, perspektywa, harmonia barw i loika światłocienia są jego narzędziami. Jedne i drugie są tak z sobą związane, tak od siebie zależne, że bez doskonałości drugich niema i być nie może doskonałego dzieła sztuki. Chcąc więc sądzić sprawiedliwie i szeroko, trzeba w pierwszej linii wziąć za miarę *naturę* a zarazem to, co już w sztuce dokonano, to, w czem streszcza się dotychczas zdobyta wiedza, umiejętność i doświadczenie.

Matejko nie wziął nic, lub wziął bardzo mało z tych zasobów, jakie już sztuka europejska nagromadziła. Ściśle mówiąc, ma on wszystkie wady, podziela wszystkie błędy pewnego okresu, rozwoju sztuki, który już należy do przeszłości całkiem zmarłej. Jego wielkie zalety są zupełnie indywidualne, osobiste, na nim się zaczynają i na nim się kończą. Matejko nie wprowadził do sztuki nic takiego, coby miało racją dalszego rozwijania się i życia. Jego narzędzia, jego środki nie przydadzą się nikomu i na nic. Jego kolor, kompozycja, światłocien, są tylko dla niego, gdyż stoją o kilka wieków wstecz, poza dzisiejszym stopniem rozwoju sztuki. Cały Matejko mieści się w kilkunastu, przypuśćmy kilkudziesięciu postaciach, głowach, wyrazach twarzy, które są tak *rzeczywistemi arcydziełami*, jak doskonałemi są rozmaite inne szczegóły jego

obrazów, lecz środki, któremi je wydobył, dawno już były zużyte.

Matejko, jako malarz, może tylko w staro-niemieckiej i wogóle *przedrenesansowej* sztuce znaleźć podobnych sobie; jakkolwiek z jego pomysłów i zachceń wieje czasem duch jezuickiego, zdziwaczonego okresu *odrodzenia*.

Jestto kierunek tak indywidualny, że już w drugim pokoleniu wydaje tylko niedołącznych manierystów, czego dowodzi krakowska szkoła, kierunek bez przyszłości, który wyraża jedno tylko życie — jedną indywidualność.

Każda postać ludzka, każda twarz może być przedstawiona w malarstwie ze względu na swój *typ*, czyli streszczenie pewnych cech wspólnych wielu innym twarzom; ze względu na *indywidualny charakter*, i ze względu na momentalny stan psychiczny czyli *wyraz*.

Pojedynczy żyd np. jest typem semickiej rasy, może przytem być bardzo odrębnym jako jednostka i być w danej chwili poruszonym pewnemi uczuciami, które jego twarzy nadadzą taki lub inny wyraz.

Cała twórczość Matejki rozwija się około tego zadania, zadania, z którego wiele razy wywiązał się z rzeczywistem mistrzowstwem; nadzwyczajną intuicyją, świadczącą o bogactwie i różnaitości stanów psychicznych, w których może się znajdować. Gdyż Matejki *wyrazy* są w słabym tylko stopniu wynikiem obserwacji życia — przeważnie są to wyrazy jego własnej duszy, tak jak charakter jego postaci, na tle typu polskiego, jaki nam zostawiły pomniki dziejowe, jest tylko odbiciem jego własnego charakteru.

Ten subiektywizm, jako konieczne następstwo, ma ciasnotę, gdyż nawet bardzo wielostronna indywidualność wyczerpuje się prędko i do szczętu jeżeli się nie odnawia, przez wrażenia ze świata zewnętrznego.

Matejko, jak wszyscy wielcy manierzyści, jak nawet Michał Anioł lub Rubens, ma swoją własną rasę ludzi. Ludzie ci są nadzwyczaj wrażliwi, czujący głęboko, myślący, skomplikowani, smutni przytem i starzy od dzieciństwa. Powaga i jakby jakieś przeczucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu; energia i zaciekłość drga w tych zaciśniętych ustach. Twarze ich są wypracowane, wymęczone wewnętrzną walką, targającą wszystkimi nerwami i muskułami.

Ile razy Matejko chce być wesołym i śmiać się w obrazie, tyle razy robi tylko grymasy sztuczne i wydręczone; tak jak Rubens jest prawie śmieszny, kiedy swoim opasłym Magdalenom i Męczennikom, zawiesza olbrzymie łzy pod zmysłowemi i zalotnemi oczami.

W początkach, w „Kazaniu Skargi“, mianowicie, Matejko robi cały obraz wyłącznie prawie na twarze, na wyrazy. Spokojne ruchy siedzących lub stojących figur, przy słabem akcentowaniu innych stron malarstwa sprawiały to, iż akcja, rozgrywała się tylko na twarzach, a obraz w całości robił wrażenie ciemnej płaszczyzny, na której unosiły się różowe krążki twarzy.

Twarze te, jak Skargi, Zygmunta III, Zamoyckiego; jak jezuita i posłów w Batorym; Szczęsnego Potockiego w Rejtanie, są to zupełne arcydzieła wyrazu, które pozostaną takimi zawsze i które, same tylko, są już w stanie ocalić imię Matejki od niesławy, jaką okrywają go jego potworne błędy.

Biorę tu tylko kilka najznakomitszych wyra-

zów, których w ostatnim jego obrazie napróżnobyśmy szukali.

To, co z początku było wynikiem rzeczywistego, głębokiego uczucia i dążyło do uzewnętrznienia się w ostrem obrysowywaniu szczegółów twarzy — z czasem pozostało w pamięci jako nabyta wprawa, rutyna, wszystko to, co dziś robi, jest tylko przedrzeźnianiem samego siebie.

Kształty, które dawniej wytwarzała rzeczywista potrzeba myśli i uczucia, dziś wyinkrustowały się na mózgu i mogą być powtarzane bez najmniejszego udziału wewnętrznych pobudek. Ręka i oko tak już są zrutynowane, że on nie potrzebuje nanowo myśleć ani czuć, żeby tworzyć.

Dawniej ludzie jednego typu, zwykle jednego charakteru, przedstawiali tak różne stany psychiczne, że się stawali różni między sobą. Dziś te subtelne odcienia wyrazów zginęły, pozostał tylko pewien ogólny i stały typ, z tak silnie zaakcentowanemi rysami, że to, co dziś Matejko wkłada z wyrazu, już nie jest w stanie zgrubiałych i skamieniałych w manierze twarzy poruszyć.

Gdzież dziś się znajdują u Matejki takie oczy jak Skargi, oczy patrzące w jakąś bezdnią, otchłań, czy też wewnątrz siebie; gdzie dziś jest taka twarz jak Possewina; twarz, wyrażająca skoncentrowaną energią jakiegoś magnetyzera czy cudotwórcy. Ten surowy, czarny, biedny mnich króluje swoją twarzą nad całym przepychem i siłą reszty obrazu.

Twarze dziecinne, które już w początkach napiętnowane były jakąś przedwczesną dojrzałością, dziś zmieniły się prawie w starców. Dziecko w ostatnim

obrazie jest pięćdziesięcioletnim karłem; Joanna może dziewczicą, ale najmniej czterdziestoletnią i wcale nie *wpatrzoną* w wizyą, którą ona jedna ma widzieć, a jej koń według pana Sokołowskiego, przeczuwać.

Ludzie Matejki, w miarę jak on zdobywał większą rutynę, rozmach i wprawę w robocie, zmieniali się: mężnieli.

Nie mogę dokładnie wyjaśnić przyczyny takiego przeobrażania się, lecz jest ono faktem. Subtelne, wyrefinowane i nerwowe twarze znikają, raczej, są to te same twarze, tylko one zgrubiały, utyły, spospoliciały, wyrosły im podbródki, rozdęły się policzki. Na ramionach tych ludzi zjawiają się góry mięśni, a dłonie zmieniły się w potworne łapy. Dawniejsze suche, nerwowe, już z początku zmanierowane ręce, dziś stały się dziwactwem. Co za cudactwa wyprawia ze swemi palcami Stańczyk w *Hołdzie pruskim*; co się dzieje w ostatnim obrazie, gdzie, naprzykład, pochodnia jest tylko przyklejoną do rozczapierzonych palców!

Twarze, tak wypracowane, wydręczone wzruszeniami i uczuciami, jakie przedstawia Matejko, potrzebują dla wyrażenia się w malarstwie mnóstwa, drobnych płaszczyzn i krótkich linii, załamujących się nieskończoną ilość razy, na małej przestrzeni. Ciągłe i stałe powtarzanie tego motywu formy, musi prowadzić do manieri, czyli do nadawania każdej rzeczy tego samego charakteru. Dla Matejki, w ogólności, nie istnieją wielkie płaszczyzny lub długie, pociągłe linie. Najbardziej razi ta jego maniera w portretach nowoczesnych, gdzie naprzykład, tak skromne i proste kształty sukienno-ubrania, zmieniają się pod pędzlem

Matejki w jakieś szaty skórzane, przypominające rzeźby Wita Stwosza, Riemenschneidera, czy jakiego innego średniowiecznego rzeźbiarza lub malarza. Na ten charakter rysunków, wpłynęły też, być może i studia nad pomnikami i wogóle zabytkami dawnej sztuki.

Na każdym prawie artyście, obdarzonym bardzo zdecydowaną indywidualnością, można zauważyć takie bezwiedne dążenie do nadania wszystkim przedmiotom jednakowego charakteru; — zamiast dążyć do jaknajsilniejszego wyrażenia *indywidualnych cech rzeczy*, artyści tacy, podporządkowują je pod swoje wyłączne upodobania — co w obowiązującej dotąd estetyce nazywa się *idealizowaniem* lub stylizowaniem. W gruncie rzeczy zaś, jest tylko dowodem jednostronności i niezdolności wogóle ludzkiego umysłu, do wszechstronnego pojmowania natury. Rezultatem takich usiłowań, z samowiedzą lub bez niej, jest wytworzenie się w granicach ramy obrazu, pewnego konwencyonalnego, fikcyjnego świata, który różniąc się bardzo lub zupełnie od rzeczywistego życia, może jednak na widzu robić wrażenie rzeczywistości, jeżeli to stylizowanie, ta maniera jest konsekwentnie w całym obrazie przeprowadzoną.

Każdy nowy manierysta, w pierwszej chwili razi; stopniowo jednak, umysł widza oswaja się i zaczyna wierzyć w ten świat malowany, tak samo, jak czytelnik oswaja się z metodą pisarza i w końcu widzi świat tylko przez pewne konwencyonalne formy.

Matejko, pomimo całego swego subiektywizmu, jest niewolnikiem modelu. Przypuśćmy, że twarze jego zawsze nawet, mają wyraz, że on je komponuje, że używa ich z samowiedzą, jako głównego czynnika

kompozycyi, lecz z chwilą, w której pozuje przed nim model lub manekin, ubrany w zbroje i altembasy, on z całą zaciekłością malarza z temperamentem, z pasją realisty stara się go skopiować, z wprawą i rutyną mistrza robi uczniowską robotę i wtłacza w obraz, zupełnie bez względu na całość. Wskutek tego, w chaosie manierycznych, pokręconych linii, tu i owdzie porozrzucane są *kawałki* doskonałe i bez manieri odтворzonych przedmiotów.

Tam pęcina konia, lub łeb buldoga, tu jakiś kawałek zbroi; tam drzewce narysowane prosto, tu draperya pociągnięta długą linią; tam motyw architektoniczny, napiętnowany czystem wrażeniem natury, podnoszą jeszcze siłę dziwactw manierycznych i nie dają się oswoić i pogodzić z tym malowanym światem. Rozważnego, z samowiedzą, a choćby instynktowo konsekwentnego rozwinięcia motywu formy napróżno tu szukać. Jego obraz jestto zbiór studyów przygotowawczych, wykonanych pod względem kształtu po mistrzowsku, choć manierycznie i zużytych w obrazie przez zupełnego nieuka, lub przez malarza z czasów przedperspektywicznych, z czasów *przedrenesansowych*. Ileż podobnych robót można widzieć w staroniemieckiej szkole!

Cały ten obraz jest chaosem, stłoczonych lecz nie połączonych ani rozkładem światła, ani harmonią barwy, ani perspektywą przedmiotów.

„Tu ciało bez głowy, tam łeb się toczy bez ciała;“ tu czyjeś ręce urwały się i lecą, tam koń zamiast zadu przebiera czworgiem nóg ludzkich, tu człowiek napróżno stara się dostać stopami ziemi. Obraz Matejki jest szczytem wad perspektywicznych!

Ktoby, malując twarz ludzką przesunął brodę na miejsce czoła, usta na miejsce oczu, a nos zawiesił zamiast ucha, tenby dopiero popełnił błędy równające się tym, jakie Matejko, z lekkim sercem, zostawia w budowie obrazu. Obraz ten, podobnie jak „Grünwald“ jest poprostu potwornością! Jego zalet trzeba szukać na całowych przestrzeniach, kiedy omyłki rysunkowe można mierzyć łokciem!

Obraz taki można pokrajać na kawałki, i oglądać pojedynczo bez żadnej straty we wrażeniu, bez żadnej straty dla sztuki. Owszem, niejeden kapitalny szczegół, który Matejko wpakował bez *artystycznej* potrzeby, tylko z tej pasyi do *idei*, jaka nim teraz ośwładła, niejeden taki szczegół, wtedy tylko, by mógł być słusznie oceniony, oglądany z przyjemnością — może nawet podziwiany.

Jakże daleko od tego obrazu do „Kazania Skarżi“, w którym figury są jeszcze na właściwych planach, obraz skomponowany w głąb, płaszczyzny przedmiotów trzymają cię jedne drugich, są nawet loicznie oświetlone!

Matejko, pamięta dziś tylko o tej stronie przedmiotu, którą widzi — zresztą, wszystko mu jedno ilu ludzi w jednym i tym samym czasie, zajmuje jedno i to samo miejsce.

Cóż z tego, że jakaś błękitna, przetykana złotem szata, jest tak wymodelowaną, że, jak mówią: „chce się jej dotknąć“, kiedy ona nie jest na właściwym planie, we właściwym świetle i tonie. Wszystkie jej zalety stają się wadami. Złudzenie wypukłości jednej fałdy, niszczy wrażenie odległości od ramy do głębi,

samo płótno obrazu zdaje się w tem miejscu pofałdowane i nic więcej. Matejko, robi tylko *maskę* przedmiotów — rzadko całą bryłę, a nigdy przestrzeni — głębi.

W jego ostatnich obrazach, pełno jest takich wrzeszczących za siebie szczegółów, wyrwanych z całości, wystających z drugiego, trzeciego planu, przed ramę obrazu nawet.

W tem wpijaniu się z pasyą w kształty, widać dzielnego malarza, — lecz jaka szkoda, że on nie umie nic ustosunkować, że nie umie podporządkować drobiazgów, głównym, zasadniczym częściom obrazu; że jego inteligencya zaabsorbowana *ideami*, jest całkiem nieobecną tam, gdzie chodzi o *sztukę*.

Od pierwszych obrazów Matejko zrobił postęp w modelowaniu, lecz na przestrzeni mało co większej od ludzkiej twarzy. W jednej ze szkół monachijskiej Akademii, był dawniej zawieszony rysunek Matejki — głowa dziecka. Był to zbiór rysów ujętych w wyraz: oczy, nos, usta, obwiedzione cienkim konturem, podmodelowane odrobiną kresek, trzymały się z sobą ściśle pod względem wyrazu, ale *bryła*, ale głowa nie istniała wcale. Ten kontur i drobna modelacya z załamaniami światłkami obok cieni, są w „Skardze“ nawet, prawie jedynymi jego środkami, — dziś modeluje on szerzej, bardziej w płaszczyznach, — widać wprawę w posługiwaniu się pędzlem, który z początku naśladował cienko zatemperowany ołówek.

Jak są *malarze wyrazu*, tak samo są *malarze ruchu*. Jakkolwiek obydwie te objawy życia, wyrażają się w malarstwie, za pomocą *kształtu*, do przedstawienia ich jednak, potrzebne są różne sposoby obser-

wowania natury. Wyraz twarzy widzi się z bardzo bliska, przyczem obserwuje się przedmiot mały, określony krótkimi liniami, wymodelowany małemi płaszczyznami; wyraz zresztą może być obserwowany na sobie; odczuwany przez malarza osobiście, w chwili odtwarzania go w obrazie. Ruch zaś ludzkiego ciała, przedmiotu stosunkowo dość wielkich rozmiarów, wymaga innego punktu widzenia, wymaga zresztą pewnej organizacyi umysłowej: nadzwyczaj szybkiego uświadamiania i dobrego zapamiętywania wrażeń wzrokowych, których czas trwania wyraża się często, w ułamkach sekund.

U Matejki, ruch znalazł się w obrazie, bodaj, nie wskutek *potrzeby artystycznej*, lecz z powodu *tematu*. W pierwszych swoich obrazach, nie zapowiadał on go wcale — komponując je na wyraz, trzymał się w takim układzie, który najbardziej sprzyjał jego przedstawieniu, trzymał się zresztą w granicach swoich środków artystycznych, któremi cał po calu, budował każdy malowany przedmiot.

Rzecz oczywista, że gdy przyszedł z temi środkami do gwałtownych ruchów, gdzie całe ciało ludzkie czy zwierzęce, zdaje się być sformułowane w jednej wielkiej linii, ruchów, przy których nic ze szczegółów i drobiazgów, rzecz oczywista, że jego środki okazały się całkiem prawie nie wystarczające.

Kto widział szkic do „Grünwalda,” szkic, czyli najsilniejszy, najszczerzy wyraz talentu, ten pamięta zapewne całe niedołęstwo ruchów. Ludzie wyglądają jak roztrzęsione żaby, nie ujęte w żadną loikę i celowość ruchu, podczas, kiedy tu i owdzie widać małe

główki z jasno zaakcentowanym wyrazem. A chociaż jego nadzwyczajny talent, już przy wykonaniu obrazu pozwolił mu uczynić pewien postęp i parę dość szczęśliwych ruchów odtworzyć — tak w „Grünwaldzie“ jak i w ostatnim obrazie, zawsze jednak, jest to jedna ze słabszych stron jego twórczości.

Nie ulega wątpliwości, że już tych parę dobrych ruchów wskazuje, iż Matejko, prowadząc racjonalniej swoje prace, z większą świadomością swoich środków, a nadewszystko z ciągłą uwagą na cele *artystyczne, malarzkie*, nie ulega wątpliwości, że przyszedłby do doskonałych rezultatów. Wszakże, taki Meissonier, artysta z temperamentem bardziej nieprzystosowanym do otwarzania tej strony życia — drogą studyów, ciągłej obserwacji i doświadczeń odkrył i przedstawił wiele ruchów konia, które dla innych malarzy istnieją dopiero od wynalezienia momentalnej fotografii.

Ale Matejko, obchodzi się ze swoim olbrzymim talentem, jak jego wróg największy! Obchodzi się z nim tak, jak z Matejką nasza estetyka i krytyka, która widzi w jego obrazach temat do wielkich rozpraw historyczno-filozoficznych, i motyw do kilku banalnych frazesów o malarstwie.

Matejko, wziął całkiem na seryo swoją rolę propagatora pewnych idei, i w tej pogoni za apostołstwem, zaniedbuje i marnuje to, co stanowi istotną jego siłę, to co stanowi pierwiastek wiecznotrwały w sztuce — to jest właśnie ów talent.

Nie pamięta o nim wcale, nie szanuje go i po-niewiera.

Funduje mu modela i na tem koniec!

III.

Malarstwo zaczyna się z brzaskiem dnia i kończy się tam, gdzie gaśnie światło słońca, księżycy, gwiazd, gdzie nie dochodzi światło wytworzone przez człowieka. To ostatnie, wzbogaciło mnóstwem zjawisk świetlnych naturę i tym sposobem rozszerzyło granice malarstwa. Z drugiej strony, w zakresie samej sztuki, wskutek różnorodnej kombinacji pojęć, światło zostało zużyte jako czynnik kompozycji, jako środek wywoływania wrażeń — zużyte w warunkach nieistniejących w rzeczywistości, lecz zgodnie z prawami, które rządzą zjawiskami świetlnymi w naturze. Światło zatem, jest *zasadniczym, najglówniejszym* pierwiastkiem malarstwa. Ono to stanowi tak dobrze o złudzeniach przestrzeni, jak i o wypukłości brył lub harmonii i bogactwie barwy. Dzięki różnorodności oświetlenia, świat zewnętrzny dla malarza, nie ma właściwie żadnych stałych form, ani barw. Słońce zataczając swój łuk nad ziemią, zmienia po wiele razy w ciągu jednej doby, kształty i barwy wszystkich przedmiotów. Góra, która się piętrzy w ciemną sylwetę, kiedy słońce jest za nią, — rozlewa się w jasną, szeroką płaszczyznę, kiedy stanie przed nią. Zielone liście krzewów, widziane pod słońce, zmieniają się w szarą, centkowaną blaskami białymi masę; śnieg, kiedy się nań patrzy, stojąc plecami do zachodniego słońca, wydaje się czerwonym i jaśniejszym od nieba, — a ciemnym i atramentowo sinym, kiedy się go obserwuje pod blask wieczornej zorzy. Można bez żadnej przesady powiedzieć, że światło, nadaje *wyraz* naturze — wyraz od-

powiadający zupełnie wyrazowi ludzkiej twarzy. Dzięki zapamiętywaniu współczesności zjawisk świetlnych, z innymi zjawiskami w naturze i swego stosunku do tych ostatnich, w umyśle ludzkim drogą kojarzenia się pojęć, wytwarza się cały szereg wrażeń, pochodzących w pierwszej linii, od efektu oświetlenia. Kiedy nad jasnymi polami, oblanymi słońcem, stanie czarna chmura burzy — to bardzo mała tylko liczba ludzi, zgodzi się, że to jest widok wesoły, miły i przyjemny. Nagłe ściemnienie się w dzień biały, napełnia wszystkich niepokojem, — tak jak dzikusów napełnia przerażeniem zaćmienie słońca lub księżyca.

Oprócz tego, światło, skupiając się na pewnych punktach, zwraca na nie szczególną uwagę patrzącego. Kiedy w pokoju pali się świeca, wszyscy bezwiednie patrzą w jej płomień. Wogóle człowiek, a zapewne i zwierzęta, mają oczy zwrócone ciągle na najjaśniejsze punkta, widzianego w naturze obrazu — naturalnie, o ile pod wpływem świadomości i postronnego celu, nie wpatrują się w miejsca ciemne.

Światło więc w malarstwie może być i musi być użyte, raz: w celu wydobycia złudzenia przestrzeni i wypukłości; powtóre: w celu zwrócenia szczególnej uwagi widza na pewne miejsca obrazu; potrzecie: w celu obudzenia w nim takich lub innych wrażeń i pojęć.

Kiedy nowocześni malarze, ze ścisłością matematyczną, rysują załamywanie się płaszczyzn ciemnych i świetlnych, słonecznego oświetlenia; kiedy z sumiennością i zamiłowaniem prawdy, badają i wprowadzają do obrazów całą różnorodność i zmienność rozproszonego światła, dnia szarego i dochodzą do zupełnego

przemienienia płaszczyzny płótna w głębie i przestrzeń; kiedy Velasquez lub Van Dyck, wybierają do swoich portretów, oświetlenie najbardziej sprzyjające wyrażeniu życia na twarzy ludzkiej, oświetlenie, które skupiając się na niej, wyrywa ją z tła obrazu, a delikatnym rozkładem umożliwia odtworzenie najsubtelniejszych odcieni wyrazu; — kiedy Rembrandt na tle ciemnej nocy, maluje ciało Chrystusa, zdejmowanego z krzyża, jakimś blaskiem fosforycznym, dziwnym blaskiem, jakim świeci w ciemnościach próchno, i tym sposobem wywołuje wrażenie czegoś tajemniczego, nadzwyczajnego, — to, w każdym z tych trzech wypadków, widzimy umiejętnie i z zupełną znajomością wartości *światła*, zużycie jego w malarstwie.

Jeżeli mówię ze *znajomością*, to nie chcę przez to powiedzieć, że malarze ci robią to koniecznie z teoryi powziętej z góry i rozumowania. Są to tylko malarze *szczerzy*, obdarzeni rzeczywistym malarskim temperamentem, ludzie, do których świat przemawia blaskami, cieniami i barwami i którzy dążą do uzewnętrznienia się za pomocą tych środków. Użycie zaś w obrazie czynników świetlnych na zasadzie *teoryi*, nie *szczerze*, nie *intuicyjnie*, wbrew swemu temperamentowi, wbrew środkom swego talentu, a bez dostatecznie poważnego ich obmyślenia, najczęściej, zawsze prawie, wychodzi na szkodę obrazu.

Tak właśnie się dzieje z Matejką.

Że Matejko od dość dawna już całkowicie przestał zwracać uwagę na *loiczne oświetlenie obrazu*, czyli na utrzymanie obranego motywu światła we wszystkich jego częściach, o tem przekonał nas już dawno jego „Grünwald.“ Że Matejko nie umie z far-

by wydobyć *blasku*, nie umie tak ustosunkować siły tonów świetlnych, żeby to co ma być światłem było niem rzeczywistości, o tem wiadomo już od czasu, kiedy zaczął używać *nimbusów*, od czasu, kiedy wprowadził do swoich obrazów pochodnie. Odrzucam już to, że *samego źródła światła*, malarstwo, prawie nigdy, nie jest wstanie odtworzyć; lecz raz je wprowadzisz, trzeba być konsekwentnym i *bezwzględnie* trzymać się założenia; zużyć wszelkie możliwe środki, żeby choć trochę, na ile stać malarstwo, zbliżyć się do rzeczywistości. W przeciwnym razie popełnia się błąd loiczny, bierze się zupełny rozbrat z celem, dla którego używa się światła, — nie mówiąc już o tem, że się robi zły obraz. Rzeczywiście, po co mam wprowadzać jakiś motyw oświetlenia, skoro nie umiem, lub nie chcę go rozwinąć i tym sposobem usprawiedliwić jego obecność w obrazie? Jest to bezcelowe, bezskuteczne komplikowanie swojej pracy; zaprzęganie swego talentu do zadania, któremu on nie może podołać, — przy którym traci nawet te wielkie zalety, jakie istotnie posiada.

Matejko, ze swoim uganianiem się za szczegółami, ze swoim zwracaniem głównej uwagi na *wyraz*, Matejko, używając motywu światła pochodni, naprzykład, staje w zupełnej z sobą kolizyi. Nie chce i nie może poświęcić wyrazu i szczegółów, a chce wywołać efekt — wskutek czego traci *wyraz* i nie wywołuje efektu. Jeżeli „Kazanie Skargi“ ma oświetlenie odpowiednie jaknajlepszemu przedstawieniu wyrazu, to Matejko był tu zupełnie *szczerzy* i do swojej kompozycji, do swego założenia nie wprowadzał przez jakiś *rozumowo* powzięty cel, leżący poza malarstwem, tego

do czego nie jest zdolny; jeżeli to oświetlenie jest utrzymane na całym obrazie loicznie, to dzięki temu, że Matejkę, krępowały jeszcze świeże studia szkolne, które mają na celu, danie w rękę każdego talentu, tych zasadniczych i każdemu potrzebnych wiadomości.

Stopniowo jednak, idąc z jednej strony za pierwiastkiem swojej *maniery*; z drugiej podniecany otoczeniem, które wołało o idee — Matejko oddalał się coraz bardziej od pierwotnego założenia, komplikował je nie w stosunku do środków swego talentu; wprowadzał coraz więcej teoretycznie tylko mu znanych motywów, a nie mając dość spokojnego temperamentu, dość rozwagi, dość zimnej i konsekwentnej inteligencji, — doszedł do *mistycznego światła*, które każe nam podziwiać w „Joannie“ pan Sokołowski, którego „objaśnienie,“ jest właściwie dopowiedzeniem przez Matejkę obrazu, obrazu, który pomimo wszystkich możliwych środków, pomimo przeładowania figurami symbolicznymi, widocznie, sam przez się, nie wyraża jeszcze idei.

„Z oświecenia mało kto zdaje sobie sprawę, a jednak gra ono ważną rolę. Najprzód z góry, na całość kompozycji, a zwłaszcza na jej część środkową pada wśród nocy światło mistyczne (?) i *napozór niewidzialne* (panie Sokołowski ? ? ! !). Ono modeluje i uwydatnia postacie samych świętych i jasnością swą nadziemską rozprasza tu i owdzie nocne ciemności. Odbite następnie od wizyi, oświeca Joannę i rzuca swój blask na króla i królowę. Piękna Agnieszka Sorrel, o *dwuznacznem stanowisku* (?), od świętych odwrócona, jest już w lekkim półcieniu. Struga niebiańskiego światła, pochodząca z wizyi, a która króla i kró-

lowę całkowicie oblewa, o nią tylko bocznymi promieniami, zawadza, reszta postaci oświecona ziemskim światłem pochodni“ (?).

Słowa te pisał pan Sokołowski, zapewne podczas kiedy Kraków, wskutek zatargu miasta z towarzystwem gazowem, oświetlony był lampkami naftowemi, — inaczej nie imponowałoby mu tak bardzo to „mystyczne,“ a w istocie nietylko „na pozór,“ ale naprawdę „niewidzialne“ światło. My, którzy codzień widzimy, jak pierwszy z brzegu restaurator, zawiesza nad swoim szyldem, nie mistyczną wprawdzie, lecz zwykłą elektryczną latarnią i tym sposobem „kąpie“ się w blaskach, jakichby mu pozazdrościł sam Feb promienny; my, pozwolimy sobie być bardziej wymagającymi i widzieć w obrazie Matejki tylko niekonsekwencyą, nieumiejętność, zmarnowany wysiłek wielkiego talentu, — który powinien widza przejmować smutkiem; a już bynajmniej nie zmuszać, do wołania z p. Gomulickim: „A teraz, czołem przed mistrzem!“

Przedewszystkiem, jakiegokolwiek światło kto chce przedstawić, „mystyczne“ czy też „ziemskie,“ musi sobie koniecznie zdać sprawę z wartości tonów, — *inaczej żadne, ale to żadne, najlichsze nawet, światło trzygroszowej łojówki nie będzie się świecić.* Jeżeli zaś wprowadza się dwa rodzaje oświetlenia, jeżeli na jednym z nich opiera się całą kompozycyą obrazu, to trzeba koniecznie trzymać się tej samej loiki, która każe restauratorom zawieszać elektryczne lampy — przy których wszelkie inne światło traci na sile.

Co widzimy w obrazie Matejki?

Płomienie pochodni, które wyglądają jak brudne strzępy ścierek i jakieś jeszcze, nikłe, brudne, zimne

światło, nie skoncentrowane, nie skupione wyraźnie na niczem i nigdzie, światło, które bez objaśnienia pana Sokołowskiego, można wziąć za zwykły błąd malarski, za powtórzenie pracownianego oświetlenia modeli, bez względu na noc, którą obraz przedstawia.

Nie chodzi mnie, bynajmniej, o to, żeby Matejko legitymował się z *pochodzenia* tego światła, powiedziałem już, że malarz może użyć światła w sposób najbardziej sprzeczny z rzeczywistym światem — ale *musi* on je rozłożyć i ustosunkować na podstawie ściśle prawdziwej.

Światło w obrazie Matejki nie trzyma się loiki światłocieniu, użyte niby jako motyw kompozycji, a w wskazanym przez p. Sokołowskiego celu, nie zostało wcale rozwinięte, wyzyskane, nie narzuca się widzom, nie zmusza ich do szczególnego zwracania uwagi czy na świętych, czy na Joannę; nie wpływa, bynajmniej, na wywołanie wrażenia: że tu się dzieje coś nadzwyczajnego, tajemniczego, czy jak chce „objaśnienie“ „mistycznego.“

Kiedy chcę widzieć, czem może być światło w obrazie, już nietylko jako środek modelacji, ale jako środek kompozycyjny, to patrzę na Rembrandta, wreszcie Corregia. Kiedy pierwszy wprowadza Chrystusa do grobu Łazarza, to w otoczeniu takich blasków, i światła, że widz nie ma żadnej wątpliwości co do intencji artysty. Podobnie kiedy z tajemniczego cienia wyłaniają się ręce, obejmujące jasne ciało *Jo*, Corregia, to widz czuje się być rzeczywiście, wobec czegoś dziwnego.

Takie użycie efektu świetlnego nie leży w naturze talentu Matejki. Z drugiej strony tworzy on za

dużo, za często, żeby miał czas za każdym obrazem *na nowo studyować* i zmieniać wszystkie swoje środki. Rok po roku prawie Matejko wystawia olbrzymie, przepelnione pracowicie wykonanemi szczegółami obrazy, eksploatuje swój talent bez wytchnienia, — nie też dziwnego, że musi głównie opierać się na *manierze* i *rutynie*. Bez nich nie byłby w stanie dokonać tylu robót, — tak samo jak Rubens nie zostawiłby tych setek, co prawda kapitalnych, obrazów, żeby nie malował ciągle jednego i tego samego motywu oświetlenia, koloru i formy.

IV.

Mało znajdzie się u nas ludzi, interesujących się malarstwem, którzyby nie wierzyli, że Matejko, jest mistrzem nad mistrzami *koloru*. Estetycy i krytycy stwierdziwszy z początku, że jego koloryt jest rzeczywiście „*historycznym*,” najbardziej odpowiednim temu „rodzajowi” malarstwa, stopniowo przyszli do przekonania, że jest on „*energiczny, ciepły, soczysty, pełen werwy, bogaty, świetny*,” że jest główną i najlepszą stroną jego talentu, i że jego obrazy pod względem koloru są „skończonemi arcydziełami.” Jeżeli dodamy do tego, sławnej pamięci epopeję o „*Symbolice barw*,” profesora Struvego, i najnowszy wynalazek estetyczny p. Karola z „*Pokłosa*,” w formie następnego frazesu: „*koloryt Matejki lokalny (?), nie zharmonizowany do jednego tonu, lecz mistrzowski*“ (?!), — będziemy mieli sumę opinii naszych powag estetycznych co do tej strony obrazów Matejki.

Była jednak chwila, kiedy zarzucano mu *fioletowe póltony*, — ale Matejko malował wtedy „Rejtana!“ Surowy wyrok, wydany na sprawców, pewnej chwili historycznej, tak dalece obraził wszystkich, iż nietylko pisano na Matejkę paszkwile, ale nawet zainteresowano się jego *póltonami!* Minęło to jednak, odkąd Matejko przeniósł punkt swego widzenia przeszłości, na prawowierne podwórko krakowskiej opinii, — obrazy jego nabrały odrazu: „ciepła, soczystości bogactwa“ i t. d. . . .

Ponieważ sąd mój o kolorze obrazów Matejki, znacznie się różni od przyjętej u nas opinii, muszę tu wykazać czem jest właściwie, według mnie, *koloryt* w malarstwie.

Nie wchodząc w kwestye fizyki i fizjologii, czyli natury barw i sposobu, w jaki one działają przy pomocy oka na nerwowe ośrodki, kwestye nie leżące w granicach mojej kompetencyi, biorę za punkt wyjścia to, co w sztuce z barwy zrobiono i to co każdy obserwując naturę, może sprawdzić.

Dwa są rodzaje kolorystów i dwojakie są harmonie barw w malarstwie.

Kto obserwował bańkę mydlaną, ten wie, że w chwili, kiedy zaczyna ona nabierać koloru, występuje na niej z początku barwa czerwona i zielona, następnie błękitna i żółta, w końcu fioletowa i pomarańczowa. Każda z barw tworzących te pary występuje zawsze i wszędzie jedna obok drugiej. Są to barwy *dopełniające się*. Czy weźmiemy mieniącą się powierzchnię perłowej masy, czy będziemy obserwować metaliczne blaski pawiego pióra, zawsze będziemy mieli ten sam rezultat. Podobnież, biały krążek na czerwonej

powierzchni będzie się wydawał zielonym, i na odwrót na zielonej czerwonym. Oprócz tego, każda barwa *dopełniająca zmienia swój ton, siłę swego natężenia, odpowiednio do tonu barwy leżącej na przeciwległym biegunie*. Czyli, że każdy odcień barwy czerwonej ma odpowiedni odcień barwy zielonej; każdy ton błękitny dopełnia się odpowiednim tonem żółtym i tak dalej. Wszystkie zaś zmiany zachodzące w danych kolorach polegają na wahaniu się ich między dwoma zasadniczemi, w malarstwie, barwami: błękitną i żółtą, czyli jak nazywają malarze tonem *zimnym i ciepłym*.

Otóż, najpierwotniejsze, najelementarniejsze życie barwy w celach estetycznych opiera się na takiej właśnie harmonii barw. Jeżeli się przyjrzymy ubraniom i kolorowym ozdobom sprzętów, u ludów nawet zupełnie dzikich, to zobaczymy pyszne okazy takiego poczucia barwy. Płaszcz z piór papuzich, zszyty przez dzikusa z południowej Ameryki; tak dobrze jak wełniak i fartuch naszej chłopki, a dalej, wszystkie kolorowe ornamenta architektury, układ barw w perskim dywanie, blask okien gotyckich katedr, tak dobrze jak dobór nikłych tonów w dzisiejszych strojach kobiecych, — wszystko to są objawy potrzeb estetycznych jednej i tej samej kategorii.

Nie znamy greckiego malarstwa, nie możemy też nic wiedzieć o pojęciu koloru w obrazach greckich malarzy, — w sztuce zaś ludów chrześcijańskich powyższy sposób zużycia barwy, obowiązuje, prawie do siedemnastego wieku, wyłącznie.

Średniowieczni malarze włoscy, podobnie jak malarze szkoły kolońskiej, układają swoje obrazy z bardzo świetnych plam barwnych, zharmonizowanych na

podstawie prawa o barwach dopełniających się. Im nie chodzi o utrzymanie naturalnego stosunku barwy przedmiotów. Niebo dla nich jest tylko błękitną plamą, podobnie jak każda inna barwa bądź drzew, ubrania czy ziemi. Obrazy ich są płaskie, zawsze tego samego tonu i obracają się pod względem ilości użytych kolorów w granicach, niewiele przekraczających liczbę sześciu barw zasadniczych. Są one tylko kolorowemi dywanami, w których pojedyncze plamy mają kształt człowieka, jego sprzętów, broni, albo też kształt zwierząt i roślin.

Nawet tacy koloryści jak Tycyan i następni Weneccyanie w obrazach swoich stoją prawie zupełnie na tem stanowisku kolorystycznym, chociaż w ich portretach szczególnie, zjawia się już inne, bardziej skomplikowane, szersze pojęcie harmonii barw, pojęcie które już widnieje w późniejszych dziełach szkoły neapolitańskiej, w obrazach niektórych hiszpanów, — lecz właściwie powstaje i dosięga zupełnego prawie rozwoju w malarstwie holenderskiem, a w naszych czasach wydaje dzieła skończenie doskonałe i wszechstronne.

Każdy przedmiot w naturze ma swoją właściwą stałą barwę, którą w malarstwie nazywamy *lokalną*. Barwa ta, jednak, pod wpływem rozmaitego oświetlenia, sąsiedztwa innych barw, oddalenia od oka patrzącego i mnóstwa innych przyczyn, zmienia się sama, lecz w stosunku do reszty barw lokalnych, zachowuje zawsze swoją odrębność. Tak samo, jak kształty przedmiotów, przybierają różną postać, pod wpływem zmian oświetlenia, podobnie dzieje się z barwami. W naturze, najmniejsze, w jednym jakimkolwiek miejscu

obserwowanego obrazu, zachwianie równowagi barw czyli tej harmonii, zmienia natychmiast wszystkie stosunki tonów, dąży do ułożenia się w nową, lecz równie harmonijną, ich kombinacją. Trzeba sobie wyobrazić całe bogactwo barw lokalnych, tysiące tonów powstałych wskutek promieniowania i wzajemnego ich zabarwiania się, wytwarzanie się nieskończonej ilości pośrednich przełamanych półtonów, żeby sobie uprzytomnić ogrom i bogactwo materiału, jaki przedstawia dla malarza zużycie tej strony natury.

Zdaje się, że głównym powodem, wytworzenia się kolorystów tego kierunku, było studyowanie pejzażu. Tam, w pełni jasnego dnia, wśród natężonego rozblasku wszystkich barw lokalnych i niezliczonej w odmianach grze oświetlenia, po^oli holendrzy nową, wspaniałą krainę dla sztuki.

Zadanie kolorysty skomplikowało się znacznie. To co było, można powiedzieć, odruchowem powtórzeniem, podrażnień mózgowych; stało się teraz pracą, w której inteligencya i samowiedza są koniecznie potrzebne. Bez obserwacyi natury, obserwacyi bardzo ścisłej i wszechstronnej; bez ciągłej pamięci na wszystkie zmiany zachodzące w zjawiskach świetlnych, pod wpływem pory dnia, stanu pogody, wilgoci zawieszanej w powietrzu i innych czynników — nie można nic w tym kierunku dokonać.

Kiedy dla pierwotnych malarzy, drzewa, przypuśćmy, były zawsze zielone a niebo i woda zawsze błękitne i stosunek tych dwóch barw opierał się tylko na ich odpowiedniemu natężeniu i pochyleniu bądź ku *cieplemu*, bądź ku *zimnemu* biegunowi — teraz ziemia i niebo — woda i świat roślinny — zwierzęta i ludzie

wszystko zaczęło się mienić takimi odblaskami za-
barwień, przy których, tak jak to ma miejsce w na-
turze, pierwotny, lokalny kolor prawie zupełnie prze-
chodzi w inną barwę.

W naturze, a w szczególności w przedmiotach
wytworzonych przez człowieka, niezawsze obok siebie
leżą barwy jednej skali natężenia — harmonizujące
między sobą jako barwy dopełniające się, — nowo-
czesna jednak harmonia barw w malarstwie, ustosun-
kowując je odpowiednio do tonu światła użytego
w obrazie, utrzymuje w równowadze. Jestto właśnie
jedną z cech dzisiejszych kolorystów, że biorą oni bar-
wy lokalne z najsprzecznieszych biegunów barw do-
pełniających się i harmonizują je tak, że kolor farby
przetapia się zupeł na naturalny kolor przedmiotów
widzianych w danych warunkach oświetlenia i z danej
odległości. Tylko przy takim pojęciu koloru, można
z płaszczyzny płótna wydobyć zupełne złudzenie prze-
strzeni.

Kto widział „Wiosnę“ Maksa Gierymskiego, ten
mógł podziwiać buraczkowy szynk, dzikie, potwornie
zielone okiennice, obok ciemno-jaskrawo błękitnego
szyldu z chromowo-jasno-żółtymi literami, każda z tych
barw była w innej skali natężenia, w zupełnej z sobą
dysharmonii — lecz wszystkie razem trzymały się naj-
pyszniej tonu, w jakim obraz ze względu na oświe-
tlenie był malowany.

Jakkolwiek nieharmonijnie może się kto ustroić
w barwy, dla malarzy nowoczesnych będzie zawsze
możliwym do zużycia w obrazie — i sharmonizowania
z jego tonem. Czyli, — według nowoczesnego pojęcia,
układ plam kolorowych, na zasadzie jakiegoś umówio-

nego, szablonu harmonii, nie może być na żaden sposób miarą uzdolnienia kolorysty. Zadanie jego jest bez porównania szersze, wszechstronniejsze i głębsze.

Każdy *ton barwny* może być wzięty w jaśniejszej lub ciemniejszej skali — skala ta daje się wyrazić za pomocą odpowiedniej *sily tonów* wziętych w jakiegokolwiek neutralnej barwie — przypuśćmy czarnej. Dobrzy kolorzyści muszą zawsze pamiętać o tem, że światło oświetlające dany przedmiot o danej barwie lokalnej, wziętej w takiej a takiej *sile*, tylko do *pewnego* stopnia zaznacza różnice między cieniami i światłami, tej barwy. Szkice kolorystów zrobione tylko przy pomocy czarnej i białej farby zdają się być *kolorowe*, wskutek tego właśnie zachowania stosunków *sily tonu*. I tak samo jak każda barwa lokalna w różnym stopniu jest wrażliwą na samo czyste, bezkolorowe światło — podobnież, każda w inny sposób przyjmuje zabarwienie promieni świetlnych.

Kiedy biała ściana o zachodzie jest całkiem czerwona w świetle i czysto błękitną w cieniu, jaskrawozielone liście ślazu w słabym tylko stopniu zmieniają swoją barwę lokalną.

Ponieważ takie pojęcie harmonii barwy w malarstwie, opiera się całkowicie na zjawiskach barwnych obserwowanych w naturze, — a natura jest w ich urozmaicaniu nieprzebraną — ztąd też cechą nowoczesnych kolorystów, podobnież jak pejzażystów holenderskich z siedemnastego wieku — jest *wielostronność*, wskutek której jeden i tensam malarz jest wstanie robić obrazy całkiem do siebie niepodobne.

Dwa obrazy równie dobrze *sharmonizowane*, ułożone z tych samych barw lokalnych, wziętych w tych

samych warunkach oświetlenia — mogą jednak całkiem między sobą się różnić, jeżeli w każdym z nich barwy lokalne będą użyte w innej skali natężenia. Od tego zależy ten przymiot koloru, który nazywamy *świeżością*. Zapewne wskutek różnej wrażliwości na barwy, dwaj malarze, malujący tensam motyw barw lokalnych w *różnych farbach*, widzą ich równoważniki. Przypuśćmy, że dla jednego pogodne niebo będzie odpowiadać kolorowi *pruskiego błękitu* trochę *rozbielonego* — jeżeli drugi będzie w niem widział *rozbielony kobalt*, to obydwaj, wychodząc z *różnego tonu barw lokalnych*, jeżeli są dobrymi kolorystami, namalują obrazy harmonijne, lecz całkiem między sobą różne. Tak samo jak doskonałość kształtu w malarstwie nie zasadza się na powtórzeniu rzeczywistej, naturalnej wielkości przedmiotów, tylko na utrzymaniu prawdziwego stosunku pojedynczych ich części, — podobnież w kolorze, *harmonia*, a więc *wartość koloru rzeczywista*, polega na *prawdziwym ustosunkowaniu pojedynczych tonów barwnych*.

Streszczając dodatnie cechy malarza kolorysty, można powiedzieć: wytęża on wszystkie barwy *lokalne* do możliwie wysokiego tonu, i harmonizuje je ściśle, w stosunku do przyjętego w obrazie oświetlenia.

Lecz malarstwo nie jest naturą, jakkolwiek ma na celu jej odtworzenie i naśladowanie. Malarz innemi środkami, niż natura, musi wywoływać wrażenie rzeczywistego świata. I tu malarze kolorysty mają swoje, najczęściej całkiem indywidualne, improwizowane środki, któremi wywołują złudzenia przestrzeni, wypukłości i powietrza. Środki te zmieniają się naprzykład względnie do wielkości obrazu — one to warunkują ten

nieszacowany przymiot Rembrandta i weneckich malarzy: — dekoracyjność, — przymiot, bez którego absolutnie nie można namalować obrazu, trochę nawet większego od ćwiartki papieru.

Oto mniej więcej, jak się przedstawia kwestya koloru w malarstwie, sformułowana na podstawie obserwowania natury i dzieł sztuki.

Rzecz oczywista, że cała ta teorya dla ludzi niewrażliwych na barwy, będzie tylko zbiorem wyrazów, albo może zdań loicznie powiedzianych, lecz ułatwi im tyle co i ślepemu oryentowanie się w malarstwie. Sądzę jednak, że każdy prawie człowiek, *o ile nie jest estetykiem*, a ma zdrowe oczy, może, obserwując naturę i szukając w niej sprawdzenia powyższych uwag, dojść do pewnego obznajomienia się z barwami. Ktoś tam powiedział, że głównym, pierwszym warunkiem dokonania czegoś w sztuce, jest *umieć patrzeć na naturę*.

W nowoczesnej sztuce, przedstawicielami pierwotnego pojęcia *koloru* są: Delacroix, Makart i ich naśladowcy, lub mniejsze talenta, idące tą samą drogą; Regneault, wielki talent kolorystyczny, wahał się między dwoma kierunkami, jakkolwiek zbliżał się bardziej do drugiego. Pejzażyści francuscy, jak Daubigny, Rousseau; niemieccy, jak bracia Achenbach i Dücker, stoją już zupełnie na nowszym stanowisku.

Jednym z największych, a może największym kolorystą jaki istniał, jest szwajcar Arnold Böcklin. Jego obrazy przedstawiają naturę, wziętą pod względem barwy w najwyższej, na jaką stać malarstwo skali. Wszystkie barwy lokalne są przetransponowane na najświetniejsze tony i ustosunkowane z tak bezprzy-

kładną harmonią, że *farba* absolutnie przetopiona jest na powietrze, słońce, niebo, wodę, że przy całej różnicy, jaka leży między jego bajecznym światem i rzeczywistością, złudzenie prawdy jest zupełne.

W naszym malarstwie, jako kolorystę pierwszego kierunku, można do pewnego stopnia uważać Brandta; zaś znakomitymi kolorystami w pojęciu nowoczesnem są: Aleksander Gierymski i nieodżałowanej pamięci jego brat Maksymilian.

Chociaż Matejko występował jako twórca „Skargi,” wtenczas, kiedy już francuscy pejzażyści malowali swoje kolorystyczne obrazy, rozpoczął on jednak, jak większość współczesnych mu malarzy, od *tonowania* barw lokalnych na zaprawie z jakiegoś brunatnego tonu.

Jestto bardzo charakterystyczne, że tacy malarze jak Makart, jak bataliści monachijscy, a za nimi Brandt, jak Munkaczy, jak wreszcie Matejko, wyszli z *monotonii* — i stopniowo coraz bardziej wyosabniali barwy lokalne. Sławna „Zaraza we Florencyi“ Makarta, jest cała jednego czekoladowego koloru i tylko kilka barw laserunkowych rozrywa monotonią obrazu. Dawniejsze obrazy Brandta są całe zasmarowane asfaltem, mają białe światła, i kilka kolorowych, najczęściej czerwonych łatek.

Matejko w „Skardze,” w „Rejtanie,” utrzymał obrazy swoje w tonie, na podstawie tej z gruba wziętej harmonii. W sos ciemno-brunatny wmalowane są słabe odcienia barw lokalnych; — barwy te *zimne* w światłach, mając cienie zabarwione *ciepłym* tonem, trzymają się wogóle loiki kontrastu tonów, jakie daje *wnętrze*. Lecz już w modelowaniu Matejko nie zwracał

uwagi na to, żeby cień odpowiadał rzeczywiście przyciemnionemu tonowi danej barwy w świetle. Rażąca jest w „Skardze“ czerwona szata kardynała czy arcybiskupa w prawym rogu obrazu. Cienie są poprostu bylejaką czarną farbą wymalowane, zupełnie bez względu na ton lokalny i refleksy. Twarze, które przypominają kolor heliominiatur, mają zimne światła tak źle ustosunkowane, że zdają się posypane jakimś proszkiem fioletowym.

Bądź jak bądź, obraz trzyma się jeszcze w ogólności tonu. Być może, iż malując modele w pracowni, czyli w warunkach prawie całkiem odpowiadających tym, jakie były dla figur malowanych w obrazie, być może iż Matejko, nawet bez głębszego zastanowienia się, trzymał się tonu samą siłą zdolności naśladowniczej. Lecz gdy przyszło do malowania na powietrzu, tak jak w „Grunwaldzie,“ odrazu wyszła na wierzch cała nieudolność kolorystyczna, zupełne niezwracanie uwagi na ton i oświetlenie, na wartość barw lokalnych, na stosunki planów — wogóle na to wszystko, co stanowi o kolorze obrazu w pojęciu nowoczesnem.

Dość sobie przypomnieć kolor jodły, widzianej z oddalenia w naturze, i porównać go z jodłą w obrazie Matejki, żeby najzupełniej zwątpić w jego zdolność do odtwarzania naturalnej harmonii koloru. Draperye tak świetne jak purpura, granat, złotogłów, wszystko to niknie i zmienia się w zabrudzone plamy, wskutek nieumiejętnego ustosunkowania ich siły i nieumiejętnego użycia farby. Gdyż Matejko nie posiada koniecznego warunku i kolorysty i wogóle malarza obrazów wielkich — to jest nie umie malować dekoracyjnie. Jeżeli w jaskrawych barwach Matejko nie może

zwładać ze stosunkami tonów — to już w białej drape-
ryi, w której finezya tonów dochodzi do szczytu —
poprostu robi rzeczy niemożliwe. Biały płaszcz mistrza
w „Grunwaldzie“, który na powietrzu ma cienie czarno-
brunatne i zielonawo-szare szaty w „Joannie“ mogą
być tego dowodem.

Matejko nie umie dziś używać przeciwstawienia
tonów ciepłych i zimnych. Nie wie też, czy zapomina
o tem, że chociaż farba biała jest najjaśniejszą na pa-
lecie, nie da jednak w obrazie takiego blasku, jak sto-
sunkowo ciemniejsza barwa żółta i czerwona. Niezwraca-
nie uwagi na tę właściwość barw prowadzi do tego,
że jego światła nie świecą, podobnie jak złoto i szych
nie mają połysku. Kiedy na fotografiach z obrazu Ma-
tejki atlas lub złotogłów zdają się być fotografowane
z natury, w obrazie wskutek nieumiejętnego zabar-
wienia światła w stosunku do cieniów, czuć tylko
surową farbę, a modelacya trzyma się tylko przeciw-
stawnością tonów świetlnych, nie zaś barwnych.

Ostatni obraz jest pod względem koloru robotą
nadmierzają słabą. Jeżeli tylko wziąć płomień po-
chodni i ton „mistycznego“ światła, i rozważyć cały
brud pierwszych i bezbarwność, *bezzjasność* drugiego —
dosyć będzie, żeby wiedzieć co myśleć o kolorystycz-
nych zaletach obrazu. Cóż mówić o tych brudnych
półtonach, na twarzach, a w szczególności na twarzach
świętych; o tych pojedynczych barwach, ciężących
w brunatno-czarnej przeźroczyściej masie.

Tak więc, obrazy Matejki sążone z punktu wi-
dzenia nowszego kolorystycznego kierunku, nie wy-
trzymują żadnej krytyki. Z drugiej strony, zajęty tak
bardzo szczegółami; *wyrazem*, a jak teraz *tendencją*,

Matejko nie dąży do zrobienia ze swego obrazu świętego kolorowego dywanu, harmonijnego na sposób pierwotny.

A jednak, w jednym z obrazków Matejki, „Uczcie u Wierzyńka“ — nawet ta kolorystyczna strona była na wierzchu. Nie było to prawdziwe, jako efekt pewnego oświetlenia, wziętego z natury, ale było świetne i harmonijne. Kilka barw lokalnych, któremi świeciły szaty wchodzącego na schody orszaku, były dobrze ustosunkowane i wogóle obrazek trzymał się kolorystycznego założenia. Jestto jedyna znana mi praca Matejki, w której kolor nie tylko *nie psuł obrazu*, — lecz owszem był jego zaletą.

V.

Kompozycya jest jedną z tych składowych części malarstwa, na ocenienie której, najtrudniej jest znaleźć miarę krytyczną. Bo jeżeli w czem, to w kompozycji właśnie, *w sposobie użycia* wszystkich innych środków malarskich, musi się najdobitniej wyrażać indywidualność artysty. — jeżeli gdzie, to w kompozycji najmniej można i należy stawiać formułek i prawideł ogólnych, obowiązujących wszystkie talenta.

Jedyną drogą, na której można jeszcze odkryć jakieś *prawo* na kompozycyą, jest: porównawcze zestawienie wszystkich znanych nam dzieł sztuki, zestawienie, któreby objaśniło stopniowy rozwój kompozycji, wyróżniło pewne jej *typy*, a zarazem wskazało ich zależność, bądź od indywidualnych przymiotów

artysty, bądź od postronnych celów, które wywołały jego twórczość.

Cała prawie twórczość malarska rozpada się na dwa główne odłamy: chęci odtworzenia zewnętrznego, rzeczywistego świata i potrzeby zadosyćuczynienia upodobaniu w pewnych kombinacjach barw i kształtów; dwa te kierunki już w najpierwotniejszych zabytkach sztuki, bardzo dobitnie akcentują się w kompozycji obrazów.

W miarę jednak jak się człowiek artysta komplikował, i tę swoją bardziej złożoną indywidualność starał się przy pomocy malarskich środków uzewnętrznić, w miarę tego, wytworzyły się inne typy *kompozycji*. Od chwili, kiedy obraz nie tylko był odtworem rzeczy albo czynności obserwowanych pojedynczo, od chwili kiedy nie tylko kolorowa ozdoba ściany świątyni lub domu była pobudką malarskiej twórczości, od chwili kiedy artysta zapragnął wyrazić *siebie*, swoje uczucia, swoje myśli, a zarazem wywołać w widzu podobneż uczucia lub myśli, od tej chwili widzimy mnóstwo usiłowań w tym kierunku, które w rezultacie wydały pewne, nowe sposoby użycia malarskiego materiału w celach kompozycyjnych.

Pierwotny człowiek więc i pierwotny malarz nie *obserwował* natury, tylko dla przyjemności jej oglądania — widział on przede wszystkim *pożytek*, czyli swój stosunek do wszelkich przedmiotów i zjawisk, istniejących poza nim. Natura jako *obraz*, jako całość związana pewnym punktem widzenia, pewnym oświetleniem, pewnym kolorem, nie przemawiała do jego wyobraźni. On widział i przedstawiał przedmioty, które jemu służyły, — czynności ludzi lub zwierząt z chęcią

jak najdokładniejszego wyrażenia ich celu i pożytku, wreszcie pojedyncze rzeczy, które uderzały jego umysł swoją niezwykłością.

Z tego jednak tak ciasnego, w początkach, zakresu, wyszło potem malarstwo holenderskie i cały nowoczesny prąd do zbadania i jaknajwszechstronniejszego przedstawienia natury takiej, jaką ona jest z całą *przypadkowością układu* przedmiotów i z całą ścisłością rozkładu światła, harmonii barw i doskonałością kształtów.

Kiedy w egipskim obrazie rozstawione rzędami figury przedstawiają *pojedyncze momenta prac rolniczych*, w obrazie nowoczesnym nad polem pokrytem dojrzałym zbożem, sklepi się błękit nieba, słońce oświeca mnóstwo najrozmaitszych *momentów ruchu* ludzi zajętych żniwem, na oddaleniu błękitnieją lasy, na miedzy gdzieś czernieje grusza — słowem dwa obrazy, przedstawiające jedną i tą samą scenę wskutek różnego jej pojęcia dają w rezultacie zupełnie inną kompozycję.

Można na pewno twierdzić, na podstawie tego, co w sztuce dotąd zrobiono, że rozwój *kompozycji* szedł w kierunku odtwarzania *naturalnego układu przedmiotów*, to jest takiego, jaki istnieje sam przez się bez względu na widza — niezależnie od jego do nich stosunku. Jeżeli, przypuścimy, ktoś przedstawia ulicę w dzień pogodny, to ma ją odtworzyć z całą *przypadkowością* najróżnorodniejszego przesłaniania i szeregowania się przedmiotów; światło słoneczne wzięte z danego punktu musi się rozkładać z matematyczną ścisłością po płaszczyznach przedmiotów bez względu na to, czy one tracą lub zyskują na dokła-

dności i wyrazistości. W naturze w najweselszy słoneczny dzień można widzieć pogrzeb i ludzi płaczących. Czarny karawan przesuwa się na tle jaskrawo kolorowych szyb sklepowych i rozmija się z wozami naładowanemi śmieciem lub karetą z białemi lejcami. Słowem, cała przypadkowość wypadków, skupianie się lub rozluźnianie się pojedynczych przedmiotów, przecinanie się lub łączenie się linii bez względu na jakąkolwiek formułę smaku, przeciwstawność lub monotonia barw — wszystko to mieści się w takiej *kompozycji*. Obraz taki trzyma się jednolitości tą samą siłą, jaką jej się trzyma w naturze, to jest prawdą światła, prawdą barwy, kształtu i układu.

Idywidualność malarza wyraża się przy takiej kompozycji tem, że on przedstawia *te a nie inne momenta życia natury*.

Jeżeli jeden weźmie gwałtowne kontrasty słonecznego oświetlenia, a drugi łagodne półtonowe brzaski wieczorne, to choćby obaj równie dobrze, równie bez maniery, bez tego co się zwykle za indywidualność uważa, je przedstawili, każdy z nich może w zupełności wyrazić szczególne indywidualne cechy swego talentu.

Na sposób komponowania, układania obrazu wpływa bardzo, u malarzy obserwujących naturę, siła wzroku. Można z wszelką pewnością twierdzić, że np. stosunek figur do tła całego obrazu, jest zupełnie zależny od tego z jakiego oddalenia malarz daną scenę widzi dokładnie. Kto ma dobry wzrok i zdaleka obserwuje jakąś grupę ludzi, obejmuje razem z nią większą przestrzeń tła, od tego, kto musi obserwować

zbliska, przyczem pojedyncze przedmioty, swoją wielkością przesłaniają pole widzenia.

Zależność malarstwa od architektury i wogóle chęć zrobienia z obrazu malowniczego ornamentu trzymała kompozycją malarską w karbach pewnego konwencyonalnego stosunku. Symetria, równowazenie się linii i plam kolorowych i świetlnych, wychodzenie ze środka obrazu i rozkładanie przedmiotów odpowiednio po jednej i drugiej stronie obrazu, umieszczanie stale i zawsze plam ciemnych po rogach i t. d. i t. d., wszystko to są wyniki więzów, jakimi krępowało się malarstwo, tworząc w zawisłości od ornamentu architektonicznego, od budowy ołtarza, rozkładu ścian mieszkania i tym podobnych zewnętrznych warunków. A chociaż i dziś jeszcze taka kompozycya jest w użyciu, urozmaica się jednak ona i rozszerza temi motywami *układu*, jakie wprowadziło do malarstwa komponowanie na podstawie obserwacji natury.

Jak już zaznaczyłem pojęcie *kompozycyi* nie zacieśnia się do takiego i takiego *ustosunkowania przedmiotów*. Wszystko co jest w obrazie jest w nim dla czegoś i pocoś. Światło, barwy, użycie pewnych szczegółów, stosunek wielkości figur do rozmiarów obrazu, wszystko to są czynniki kompozycyjne, z którymi się trzeba rachować.

Kompozycya, zwłaszcza w obrazach *mających na celu wywołanie pewnych uczuć, obudzenie pewnych myśli w widzu*, jest najwymowniejszym wyrazem *umysłowości* malarza. W obrazach takich światło, barwa, kształt stają się czynnikami, które potrącając o pewne przytomne każdemu umysłowi, wspomnienia lub pojęcia, wywołują całe szeregi ich kojarzeń się, nastrajając

w końcu jego duszę na ton odpowiedni obrazowi, lub zmuszając jego myśli do pójścia w żądanym kierunku.

Z kompozycyi takiej wychodzą zwycięsko tylko ludzie nadzwyczaj szczerzy, uczuciowi, którzy sami dla siebie są wstanie być widzami, lub też ludzie na trzeźwo, na zimno obliczający środki malarstwa i ich stosunek do nerwów i umysłu widza. Jeżeli kto nie jest sam szarpany i miotany różnorodnemi stanami psychicznemi, które mu formułują się w obrazy, — to musi być dobrym psychologiem i wiedzieć jak zagrać na ludzkiej duszy.

Jakkolwiek wszystkie uogólnienia o zadaniu i celu istnienia sztuki są zwykle za ciasne, nie obejmują całego obszaru twórczości artystycznej i tem samem nie wytrzymują ściślejszej krytyki; tyle jednak pewnego można powiedzieć, że zadaniem jej *nie jest utrudnianie pojęcia i zrozumienia* danych zjawisk lub wypadków — zagmatwanie w zagadkowych hieroglifach ludzkiego umysłu. Owszem, można nawet z wielką słusnością twierdzić, że jednym z zasadniczych pierwiastków estetycznych przyjemności, jest to, że dzieła sztuki dają człowiekowi możność *doznania jaknajsilniejszych wrażeń, obudzenia jaknajjaśniejszych pojęć przy najmniejszym wysiłku umysłu i pracy nerwowej*. (Kwestya ta była w wyborny sposób postawiona przez Prusa przy rozbiorze „Farysa“ Mickiewicza).

Jeżeli tak jest, a zdaje się, że tak jest rzeczywiście, — to obraz, który ma wywołać takie a takie *wrażenia*, lub pobudzić umysł widza do takiej a takiej kombinacyi umysłowej, musi być tak skomponowany, żeby *wszystko* co w nim jest, było użyte *wyłącznie* w tym celu, — żeby poprostu *zmuszało* wi-

dza do odczuwania tych wrażeń lub oddawania się tym myślom.

Weźmy przykład: Idę ulicą, nagle spada z dachu jakiś przedmiot i uderza w głowę jednego z przechodniów. Jeżeli w tej chwili obchodzi mnie przede wszystkim *los tego człowieka, jego cierpienie, nieszczęście*, to oczywista rzecz, że nie będę oglądał guzików u jego rękawiczek, ani macał czy jego spodnie są rzeczywiście z angielskiego kortu. Przedewszystkiem będę widział: *ranę zadaną jego głowie, krew brocząca się, bolesny wyraz twarzy*, ledwie zauważę innych ludzi, którzy tak jak ja są zajęci ratowaniem *nieszczęśliwego*, a już wcale nie będę widział, czy sklepikarz z przeciwka dłubie sobie w nosie, jak ulicznicy puszczają papierowy okręt na płynących rynsztokiem pomyjach, a koń dorożkarski porusza obwisłą wargą.

Otóż, malarz, który chce na widzu zrobić wrażenie tego *nieszczęścia*, który sam je czuje i widzi szczerze, — chcący lub niechcący, użyje takich środków kompozycyjnych, wprowadzi takie światła, takie barwy, takie wyrazy twarzy i ruchy, że widz odejdzie od obrazu *ze wspomnieniem nieszczęśliwego zdarzenia* lub *z uczuciem bolesnem w sercu*.

Tego wrażenia, tego uczucia, tego nastroju psychicznego nie wywoła obraz, w którym *przedewszystkiem* będzie widać *guziki, majtki, małe epizody, mnóstwo szczegółów*, które rozrywają uwagę widza, wywołują w jego umyśle całe szeregi dalszych kojarzeń się pojęć, otwierają dla jego myśli mnóstwo horyzontów i ostatecznie zmęczywszy gmatwaniną, odbierają nawet możliwość doznania prostej estetycznej przyjemności.

Podobnież, jeżeli wrażenie którego ma doznać widz, powinno pochodzić od *twarży* malowanej w obrazie, a malarz *skupi całe światło na ręce*, i zmusi tym sposobem widza do zwrócenia głównej uwagi na tę ostatnią, — będzie to *kompozycya wadliwa* — psująca obraz.

Wszystko to naturalnie stosuje się do takich obrazów *celowych*, do których należą też kompozycje, mające wypowiadać pewne oderwane rozumowe pojęcia, zaszczepiać w umyśle widza pewne ideje.

Hipolit Taine, włączając gwałtem fakta z historii sztuki w ramy swojej teorii, pominął całkiem „*Dysputę o Sakramencie*“ i „*Szkołę Ateńską*“ Rafaela, ponieważ psuły one konsekwencyą jego twierdzenia, że *renesans* miał na celu *tylko malowniczość*, lub tylko przedstawienia żywego, *zdrowego zwierzęcia*.

Obrazy te jednak, są właśnie *typami* użycia środków malarskich w celu wypowiedania pojęć rozumowych i stały się wzorem dla takiego twórcy „*historyzoficznych frazesów*“ jak Kaulbach.

W obrazach takich, użycie *znaków symbolicznych* i przedstawianie w postaciach ludzkich nie indywidualnego ich charakteru, lecz ogólnego *typu* pewnych uczuć, lub stanów psychicznych, jest głównym środkiem kompozycyjnym.

Jeżeli figura ma wyrażać *Naukę*, jako pojęcie ogólne, oderwane, a malarz przedstawi studentkę, z wyraźnym indywidualnym charakterem, owiniętą w szal, w sukni z materiału, wszystkim znanego, schyloną nad książką, otoczoną papierami i przyborami naukowemi — to obraz będzie przedstawiać: *pewną*

kobietę, czytającą książkę w pokoju, przy stoliku, w takim i takim oświeceniu.

Natomiast, jeżeli zrobi tak jak Gerson, w swoim plafonie, konwencyonalną, oderwaną figurę kobietę, w stroju który *dla nas* stał się już całkiem *nie użytecznym*, jeżeli ta figura będzie miała twarz, *zamyśloną i wątpiącą, rękę wyrażającą wahanie się, badanie, rozstrząsanie*, to możemy powiedzieć lub nie, że to jest właśnie *Nauka* — ale na pewno będziemy wiedzieli, że postać ta wyraża stany psychiczne każdego człowieka, pracującego umysłowo i badającego, — czyli przedstawia tak jasno na ile stać malarstwo czynność ludzkiego umysłu, rezultatem której jest właśnie *Nauka*.

Otóż, jeżeli kto chce budzić w widzach uczucia, a nadewszystko, co jest trudniejsze, wyklądać „*historiozofią*,” i tłumaczyć z pewną tendencją *ducha dziejów*, musi *koniecznie* używać swojej kompozycyi, w powyższy sposób, — musi brać w rachunek *psychologią widza*.

Kurdybanowe buty i altembas, który dobry kupiec mógłby obliczyć na dukaty, będą zawsze przeszkadzać obrazowi, mającemu przekonać widza, że wszystko się stało za sprawą Ducha Świętego.

VI.

Jeśli był kiedy talent malarski najmniej podatny do zrobienia z obrazu kazalnicy, katedry profesorskiej lub trybuny reformatora, to właśnie talent Matejki. A jednak, wskutek dziwnej nierównowagi władz psychicznych, nikt bardziej o to się nie starał nad Matejkę.

Wszystkie prawie jego obrazy poza malarstwem, poza szczerem, artystycznym pragnieniem odtworzenia życia, mają *ukrytą* tendencją, mają pretensją *nauczania*, pretensją, która, co prawda, ujawnia się dopiero w objaśnieniu pisanem, w rejestrze figur i spisie wypadków i która, co gorzej, wpływa haniebnie na kompozycją obrazów, przeładowując je mnóstwem epizodów, stłoczonych chaotycznie i prowadzących do wręcz przeciwnych celowi skutków.

Przyczyną tego jest i to, że Matejko mało, lub wcale nie obserwuje życia takim, jakim ono jest dzisiaj, a szczegóły, wypełniające jego obrazy, są dedukcyami z ogólnego pojęcia danej sytuacji. Z drugiej zaś strony, obdarzony on jest nadzwyczajną rozbieżnością umysłu, przypominającą erudytów, wpychających w swoją robotę wszystko, co tylko im przyjdzie na myśl w danej chwili, wszystko, co wiedzą i o czem pamiętają — całkiem bez względu, czy wszystko to ma jakikolwiek związek z założeniem ich pracy, ze sprawą, ideą lub faktem w niej poruszonym.

Matejko z nadzwyczajną intuicyją uprzytomnia sobie wszelkie możliwe sytuacje, w jakich pojedynczy ludzie, objęci jedną akcją, mogą się znajdować.

Jeżeli maluje bitwę, to pamięta o najróżnorodniejszych momentach walki, o najrozmaitszych wzruszeniach psychicznych, o wszystkich sposobach, jakimi człowiek człowieka może pozbawić życia lub okaleczyć.

Miecz, topór, strycek, aż do wydzierania sobie oczu pazurami, duszenia się pięścią, kopania nogami — wszystko to przepełnia obraz masą żywych epizodów, które widz wskutek wadliwej budowy obrazu *musi oglądać kolejno*. Lecz oprócz walczących ludzi, to wszy-

stko, co *mogłoby* znajdować się w sposób *przypadkowy* na polu walki, jest wymalowane, aż do drobnych dziecinnych szczegółów, jak puszki cykoryi i pojedyncze kłosa pszenicy czy jęczmienia pod kopytami splecionych i stłoczonych koni. Każdy kawałek płótna jest tem zapchany ze względu na pełniejsze przedstawienie faktu historycznego a bez względu na zasadnicze podstawy malarstwa, bez których obraz jako całość nie może istnieć.

Jeżeli maluje „Hołd pruski,“ to nietylko przepych, malowniczość i potęga tej sceny są przytomne jego umysłowi: on widzi wszystko to, co się wtedy na rynku krakowskim dzieć mogło. I konni rycerze, i ulicznicy, i jakiś jegomość, skradający się z pękiem różeg, i jakiś magnat sięgający do kiesy, i mnóstwo innych *rzeczywistych, prawdziwych i całkiem ubocznych, przypadkowych sytuacji* okala główną scenę.

Jeżeli to będzie „Odsiecz Wiednia,“ to Jan III-ci ze swoim sztabem bohaterów tonie i ginie, pomimo środkowego miejsca, wśród epizodów pierwszoplanowych, które przedstawiają: *różne wypadki, jakie mogą się dzieć na polu bitwy po jej stoczeniu*. Ten cieszy się zdobyczą bogatą, tamten próbuje, czy szabla dość ostra, ów rozpacza, ten się pyszni zwycięstwem, inny odwraca się do widza i porozumiewa się z nim spojrzeniem. Oprócz tego, całkiem już dla idei, unosi się w powietrzu gołąbek i rozłącza się tęczą. Wszystko to przedstawione z tym zaciekłym realizmem w drobiazgach, w szczegółach, z naśladowaniem atłasów, stali, skór, złota; z tą modelacją przeforsowaną pojedynczych przedmiotów, która nie daje możności skupienia uwagi widza na całości, a temsamem odbiera

mu możność wyprowadzenia ogólnego wniosku, odśzukania *idei*, o którą tak chodzi Matejce i naszym estetykom.

Jak dalece środki artystyczne Matejki nie odpowiadają celowi, który mu ciągle narzuca jego otoczenie i który on uważa za główny, za jedyny cel malarstwa, przekonać może taki np. „Rejtan“.

Matejko chciał przedstawić *nie sam fakt: czyn Rejtana, lecz chciał swoim obrazem wyrazić, czem była, w jego mniemaniu, owoczesna Polska*. Ale tylko chciał, gdyż sam obraz, wskutek natury talentu Matejki, przedstawia tylko *wypadek, zdarzenie, stosunek pojedynczego człowieka do pewnej grupy ludzi, stosunek chwilowy, rzeczywisty*, nie urojony, nie abstrakcyjny, ani symboliczny — i przedstawiony w sposób całkiem realny.

Dopiero z komentarzy dowiadujemy się, że tu chodzi o co innego.

Matejko wprowadza do swego obrazu Franciszka Potockiego, który wtenczas już nie żył i Szczęsnego, jego syna, który nie brał wtedy czynnego udziału w życiu politycznem; wiesz na ścianie sejmowej sali portret obcego monarchy, który tam nie mógł się znajdować; w łoży między kochankami króla sadza pośła, którego w Warszawie nie było — i wszystko to robi w tem naiwnem złudzeniu, że tym sposobem obraz jego doprowadzi umysł widza do pewnego pojęcia o Polsce z końca XVIII wieku. A potem, ten prymas, który pokazuje patrzącym na obraz jakiś portret, oprawny w dyamenty, ten chłopak, podnoszący gdzieś z kąta szablę i czapkę do góry, ten król z zegarkiem w rękę, ten dukat stający dęba przed Ponińskim i mnóstwo innych szczegółów, które wszystkie mają wyrażać *idee*,

a wyrażają tylko pojedyncze sytuacje ludzi prawdziwych, żyjących, poruszonych pewnymi gwałtownymi uczuciami, ubranych we fraki aksamitne, atłasowe spodnie, złote pasy, kurdybanowe buty, kontusze, żupany altembasowe, futra, żaboty, wstęgi i gwiazdy orderowe.

Z czego widz może wnosić, że te figury są w obrazie jakby wystawione pod pręgierzem hańbiącym?

Co zrobił malarz, żeby go zmusić do widzenia w nich upostaciowania przyczyn, sprawców wielkiego wypadku dziejowego?

Nic, — niczem nie wyróżnił ich, nie nadał im żadnego szczególnego charakteru, nie umieścił ich w żadnym szczególnym sposobie; nie przeciwstawił im niczem tym ludziom, którzy *rzeczywiście* brali udział w tej scenie, nie wyodrębnił ich od tła prawdziwej, namalowanej z różnemi przypadkowemi szczegółami sali. Dobrze jeszcze, że w tym wypadku wszystkie poprawki *historyozofa* w robocie malarza, dobrze jeszcze, że nie popsuły obrazu, tak jak to się dalej działo.

Sądzę, że przykładów tych dosyć dla pokazania, iż Matejko jest przede wszystkim malarzem *faktu, rzeczywistego, prawdziwego zdarzenia*, nie *pojęcia*, jakie kto o niem mieć może, nie *prawdy* lub *idei*, jaka leży na dnie wielkiego dziejowego wypadku — tylko tego właśnie wypadku, jak on się mógł w barwie i kształcie przedstawiać w rzeczywistości.

Jest on malarzem faktów konkretnych, namiętności, uczuć — jednym słowem życia rzeczywistego. Wszystko jedno, czy ono się przedstawia w zbrojach i deliach, czy we frakach i paletotach — jestto tylko kwestya studyów archeologicznych i garderoby zaopa-

trzonej w kostiumy. Że Matejko temu życiu nadaje cechy wyłączone, odrębne, indywidualne, jestto znowuż kwestyą jego temperamentu, organizacyi umysłowej i kwestyą jego maniery, maniery, która nas mniej razi w zastosowaniu do form ubrania i uzbrojenia, jakich nie widzimy codziennie, a tem samym nie możemy zauważyć różnicy, jaka leży między obrazem, a życiem rzeczywistem.

W naturze *talentu* Matejki nie leży symbolika, jest on zanadto indywidualny, by tworzyć komunały, zanadto oryginalny, by z rozwagą używać umówionych znaków, z drugiej zaś strony niezawsze umie skoncentrować kompozycyą w sposób, wskazujący przyczynowy związek między ludźmi, rzeczami i zjawiskami, zapełniającemi jego obrazy.

Kiedy Tintoreto maluje „Cud św. Marka“, to ukazująca się w blaskach, wśród chmur rozdartych figura świętego, ma rzeczywiście nagłość i niespodzianość cudownego zjawiska; przez cały obraz przebiega jakby strzelenie piorunu. Odrazu znać, że te kije połamały się w rękach oprawców, za sprawą tajemniczej, potężnej i zdumiewającej siły.

Czem Matejko wyraził związek św. Stanisława z bitwą grunwaldzką? W jaki sposób gołębek i tęcza rozciągnięta nad polem bitwy wiedeńskiej wiąże się z ideą, która ten obraz zaprowadziła do Watykanu? Ani te, ani inne podobne szczegóły w obrazach Matejki nie wpływają wcale na wyjaśnienie tak zw. *treści głębszej*.

Są to wszystko dodatki *nie szczerze*, biorąc rzecz z punktu artystycznego; dodatki, nie związane organicznie środkami malarskiemi, przyczepione do obrazu

przez kogoś, kto nie ma pojęcia o psychologii widza, a z drugiej strony, w chwili komponowania obrazu, nie odczuwa ich potrzeby bezwiednie, intuicyjnie.

W „największym“ obrazie, w „Joannie d'Arc“, ten pierwiastek symboliczno - fantastyczny, te lecące figury świętych użyte są lepiej, niż we wszystkich innych obrazach Matejki. Wielkość tych figur, ich bezpośredni związek z akcją obrazu łączy je organicznie z całą kompozycją i usprawiedliwia ich obecność w obrazie.

Wprowadzenie światła, które, jak to objaśnił pan Sokołowski, miało spływać gdzieś z nieba i wiązać Joannę z cudowną wizją, żeby było umiejętnie użyte, rozwinięte, przeprowadzone loicznie i skupione odpowiednio do założenia, byłoby rzeczywiście doskonałym środkiem kopozycyjnym.

Noc pogodna. Ulicą miasta, nad którą się wznoszą wspaniałe wieże gotyckiej katedry, na ognistym koniu jedzie jakaś natchniona dziewczyna-rycerz, z białą, rozwianą chorągwią w ręku; wkoło niej tłum uniesiony entuzjazmem; ścisk, szal, zachwyty; a nad tem wszystkim, w ślepiących blaskach dziwnego światła, jakby tchnienie tego entuzjazmu, unoszą się postacie dwóch łagodnych kobiet i skrzydlatego rycerza z ognistym mieczem. Takim powinien być obraz Matejki, taką ma być w założeniu jego kompozycją, lecz nie jest taką w wykonaniu.

Wskutek właściwej mu rozbieżności myśli, Matejko wtłoczył w swój obraz nieprzeliczone mnóstwo epizodów i epizodzików, scen i scenek mieszczańskich, dla uwydatnienia których poświęcił i efekt światła, spływającego z góry, i efekt blasków pochodni, i cienie nocy, i świętych i Joannę, — poświęcił główne, za-

sadnicze części kompozycyi, któreby jeszcze mogły tłumaczyć do pewnego stopnia „myśl ukrytą“ dla mnóstwa *prawdziwych* zdarzeń, które *mogłyby się* dziać na ulicy miasta, tak dobrze przy wjeździe Joanny d'Arc, jak przy każdym innym zbiegowisku tłumów.

Żeby obraz ten nie *miał pretensyi do wyrażania jakiejś idei*, żeby miał przedstawiać poprostu: wjazd Joanny do Reims w roku takim a takim, dniu i godzinie wiadomej, choćby nawet zostały w nim te figury świętych, wszystko to byłoby na miejscu, ponieważ w tym tłumie mogli być i obojętni, i niechętni, i opętani, i brutale, i małe mieszczańskie dusze, i wogóle to wszystko, co w *sposób przypadkowy* może się w danym czasie i miejscu skupić.

Jeżeli jednak Matejko, jak to jasno wykazuje p. Sokołowski w swoim objaśnieniu, jak zresztą chórem śpiewała cała nasza estetyka, chciał swoim obrazem wypowiedzieć jakąś *ideę*, chciał przekonać widza, zaszczerpić w nim pewne *pojęcia*, pewną zasadę moralną, w takim razie obraz ten jest źle *skomponowany*.

Są tu pyszne materyały kompozycyjne, pierwiastki malarskie, które rzeczywiście prowadzą do właściwego celu, lecz w ręku Matejki wszystko to zostało zmarnowane i zaprzepaszczone, ponieważ jego indywidualność jest w zupełnej niezgodzie z narzuconem jej zadaniem wypowiedzania *historyzoficznych frazesów*.

Bogowie Homera różnią się od ludzi zwykłych tylko tem, że są potężniejsi, więksi od nich, lecz nie są wcale ani lepsi, ani wyżsi moralnie. Ares, trafiony pod Troją, ryczy „jak szesnaście tysięcy mężów“, gniew Zeusa lub wybuchy jego namiętności wstrząsają posadami Olimpu; używają oni zmysłów w sposób olbrzy-

mi, potworny, oto wszystko, — lecz są takimi samymi brutalami, tchórzami, opojami i lubieżnikami jak Ajaksy, Achillesy i wszyscy inni mężowie walczący pod Troją.

W chrześcijańskim zaś pojęciu Bóg i święci tem się właśnie różnią od ludzi, że są od nich wyżsi, doskonalsi *duchowo i moralnie*. Oczywista rzecz, że w sztuce musiało się to pojęcie wyróżnić formami, odpowiadającymi dodatnim, bardziej społecznym instynktom ludzkim.

Niebo Fra Angelica jest to piękny kościół czy sala, w której ciche mniszki, łagodni, dobrzy i grzeczni ludzie żyją z sobą w zgodzie, uśmiechają się dobrotliwie, lub patrzą z miłością i zachwytem na siedzących na tronie Boga, Maryą, Chrystusa, równie dobrych, skromnych, poważnych, ubranych czysto i pięknie jak wszyscy mieszkańcy nieba.

Potężny Bóg Michała-Anioła jest wcieleniem siły rozumu; mądre, myślące oczy małego Chrystusa w Sykstyńskiej Madonnie czynią zeń zjawisko niezwykle. Kiedy na obrazie Murilla Chrystus odpina jedną rękę z krzyża, ażeby ucisnąć klęczącego u jego stóp mnicha, to w Jego ruchu jest jakaś niezwykła czułość, to w tym samym pomysle leży już nadzwyczaj głębokie pojęcie miłości.

Oto, nie licząc tysiąca innych dzieł sztuki, kilka obrazów, w których to pojęcie bóstwa i nieba jako istoty i sfery doskonalszej duchowo i moralnie i działającej w tym kierunku na ludzi, objawiło się w sposób niezwykle.

Kiedy kto chce widzieć *świętych*, nie będzie ich szukał pośród gołych, opasyłych, zmysłowych i nieskro-

mnych Holendrów Rubensa. Tym ordynusom ciężko jest na obłokach, śmiesznie z aureolą świętości lub męczeństwa.

Podobnież *święci* Matejki niczem, absolutnie niczem, prócz tego że wiszą w powietrzu, nie różnią się i nie wydzielają z tłumu. Archanioł: ordynarny drab, z karkiem wołu, z wymęczoną twarzą aktora, z szaremi śladami po ogolonym zaroście i rudą peruką clowna; jedna ze świętych na olbrzymich grubijańskich łapach podaje, z niemożliwym przedrzeźnianiem wdzięku, lilią na końcach palców; druga załamuje ręce tak grube, jak dobrze rozwinięte nogi.

Czy takie osoby, w naszym pojęciu, mogą być uosobieniem jakiegokolwiek *wyższego, idealniejszego* pierwiastku ludzkiej natury? Czem są one w stosunku do Joanny? Czem mogą jej imponować i którym ze swoich potwornych wdzięków budzić jej entuzjazm?

Żadnym!

Takich ludzi mnóstwo jest w ulicznym tłumie, cisnącym się pod kopyta konia Joanny. Agnieszka So-rel, „o dwuznacznem stanowisku“ nie różni się niczem od świętych kobiet otoczonych aureolą; podobnież pierwszy lepszy z pomiędzy tłumu mógłby zająć miejsce archanioła, nie zmieniając nic w wartości tego czynnika kompozycyjnego. Słowem, jest to znowu dobry materiał malarski, użyty w sposób taki, że nie pomaga wcale do wyświecenia *idei* „treści głębszej“, nie przekonywa widza, nie budzi w nim zachwyty, nie zmusza go do widzenia w tych leących postaciach upostaciowania wyższej siły duchowej, pod wpływem której działa Joanna.

Nietylko jednak tam, gdzie artysta musi wytwa-

rzać nowe formy dla wyrażenia pewnych idei, pojęć, myśli oderwanych, nietylko tam Matejko nie może temu zadaniu sprostać, lecz i tam nawet, gdzie legenda lub tradycja zostawiły formę gotową, streszczającą doniosłość zdarzenia lub osoby historycznej, tam, gdzie jakaś postać przez całe miliony ludzi wyobrażaną jest w pewnem, przypuśćmy ubraniu wyrażającym *ideę*, którą wniosła w życie narodu, Matejko dla prawdy archeologicznej poświęca ten ubiór i tym sposobem odbiera sobie i widzom jedyny środek porozumienia się.

W ostatnim np. obrazie, zamieniwszy sukmanę naczelnego wodza, która stała się nieodłączną od myśli o nim, stała się jego symbolem, zamieniwszy ją na *frak jedwabny w kolorowe paski, frak autentyczny*, Matejko dowiódł, że jest absolutnie pozbawiony zdolności wypowiedania *filozofii historyi zapomocą środków malarstwa*.

Malarstwo zresztą przedstawia tak wielkie trudności dla każdego umysłu, chcącego się niem posługiwać, jako środkiem wypowiedania prawd moralnych, czy naukowych, że najbardziej nawet uzdolnieni w tym kierunku artyści, słabe zaledwie osiągają skutki w swoich dziełach.

Jest to więc tylko zaślepienie naszej estetyki, która podobne zadania malarstwu stawia i urzeczywistnienie ich widzi w obrazach Matejki, jest to zaślepienie samego Matejki, który nie uświadamia całkiem środków swojej sztuki, a w szczególności natury swego talentu i umysłu.

Matejko namalował dwanaście szkiców do historii cywilizacji w Polsce i napisał do nich *objaśnienia*.

Jeżeli kto chce się przekonać, do jakiego stopnia umysł jego jest nie filozoficzny, niezdolny do wyprowadzenia jakichkolwiek wniosków ogólnych, prawd wielkich, objaśniających całe szeregi zdarzeń, niech przeczyta te objaśnienia.

Jest to w ścisłym znaczeniu wyrazu: *Fürsten und Schlachten Katalog*, spis nazwisk, dat i miejscowości bez żadnej myśli ogólnej, bez żadnego związku. Trzęsianka erudycyjna zmieszana z tak dziwaczными pomysłami, z tak cudacznym podkładaniem pojęć pod formy, które z niemi nic nie mają wspólnego, że nie pozostawia najmniejszej wątpliwości co do siły filozoficznych uzdolnień autora.

Już to samo, że Matejko mógł ścierpieć, żeby jego obrazy podróżowały z objaśnieniami p. Maryana Gorzkowskiego, sekretarza szkoły krakowskiej, który nie umie ani myśleć, ani pisać, którego broszury o obrazach mistrza są stekiem niedorzeczności, kalectw języka i płaskich pochlebstw, kompromitujących wielkiego artystę, już samo to dowodzi jak nie wybredne w gruncie rzeczy są wymagania Matejki od „treści głębszej“ obrazów.

Nasza estetyka i krytyka, załapane nagłym pojawieniem się pierwszorzędných talentów malarskich, nie miały żadnych podstaw do wydania o nich sądu jako o artystach; nie wiedziały o sztuce jako o sferze twórczości i źródle wrażeń niezależnem, samoistnem, nie umiały odróżnić *obrazu* od *idei* i klasyfikowały talenta podług wartości, jaką przypisywały pewnym pojęciom moralnym lub umysłowym wyrażonym w tytule obrazu.

To też dziś, chcąc dotrzeć do indywidualności

któregokolwiek z naszych artystów i wykazać rzeczywiste artystyczne zalety, trzeba wprzód zedrzeć powłokę fałszu, którą ich otoczyła nieświadomość estetyków.

Robota ta obraża dziś jeszcze wiele uprzedzeń i ustalonych choć fałszywych opinii; obraża zresztą przedrażnioną reklamami miłość własną artystów, pomimo to jednak musi być wykonaną, ponieważ tym sposobem artyści, którzy przyjdą po nas, znajdą czystą atmosferę, w której będą mogli rozwijać się i tworzyć nie walcząc z temi trudnościami, które nam się przeciwstawiały, nie narażając się na złamanie lub zwichnięcie pod naciskiem ciasnych pojęć otoczenia, jak to się stało nawet z tak wielkim talentem jak Matejki.

VII.

W powieści swojej *L'Oeuvre*, Zola opisuje skandaliczną burzę, jaką wywołał wśród publiczności, krytyki, znawców, artystów i urzędowych sędziów *Salonu* obraz, przedstawiający: pana w kurtce aksamitnej, zwykłego paryżanina wziętego z bulwarów, siedzącego obok leżącej w trawie nagiej kobiety, podczas gdy dwie inne, również nagie, goniły się w oddaleniu między drzewami. Obraz drażnił i obrażał w najwyższym stopniu pojęcie o *prawdzie* współczesnych mu ludzi, ponieważ każdy paryżanin, każdy europejczyk wie, że nie wolno kobietom rozbierać się i bawić się nago z panami w aksamitnych kurtkach w miejscach otwartych, na dworze, w parku lub lesie. Inny obraz, tegoż malarza, przedstawiał coś jeszcze mniej prawdopodobnego ze

względu na przepisy policyjne, przyzwoitość i moralność publiczną, -- przedstawiał Sekwanę w środku Paryża z całym ruchem i życiem, jakie wre na niej, i wśród którego, pod jaskrawymi promieniami słońca, płynęła łódź, na której stała naga kobieta.

I nietylko ciasny *burżua*, stojący dęba wobec każdego nowego, wychodzącego poza zakres powszedniości zjawiska, czuł się oburzonym takim *pojmowaniem* malarstwa, — sam Zola, przez usta jednego z bohaterów powieści literata Sandoz'a przepowiada, że to, co on nazywa resztkami romantyzmu, ta *nieloiczność* mieszająca do prawdy — zmyślenia, dziwaczne i nieprawdopodobne pierwiastki, że nieloiczność ta zniknie zczasem całkiem ze sztuki, a pozostanie w niej wielka, czysta i prosta prawda — taka jak samo życie — bez dodatków, sztuczek, bez żadnego fałszu.

A jednak malarz, który te *dziwaczne*, nieprawdopodobne obrazy pokomponował, nie miał nic innego na myśli nad wydobycie z płaszczyzny płótna *możliwie doskonałego złudzenia pewnego motywu oświetlenia*, zwalczania, zwyciężenia, opanowania natury i środków malarskich, zamienienia farb na rzeczywiste blaski barw i światła, osiągnięcia *możliwej prawdy* w przedstawieniu życia.

I malarz ten miał zupełną racją; jego obraz był prawdziwy, był *realistyczny*, nawet *naturalistyczny*, jeżeli komu chodzi o szczytowe, modne nazwy, określające dążenie do prawdy w sztuce; malarz ten był zupełnie konsekwentny i loiczny, ponieważ w *malarstwie prawda nie zależy od możliwości przedstawionej sytuacji*, od prawdziwości danego wypadku, zdarzenia lub stosunku rzeczy i ludzi, stosunku społecznego, towa-

rzyskiego, przyrodniczego, czy jakiego innego — *prawda* w malarstwie zależy od czego innego. Niema tak dziwacznej sytuacji, nie ma tak nieprawdopodobnego zachowania się ludzi i rzeczy, tak potwornego przedstawienia loiki zdarzeń, któreby nie mogły być motywem *realistycznego obrazu*.

Można drwić sobie z praw społecznych, zwyczajów i obyczajów towarzyskich czy narodowych, właściwości etnograficznych, zależności ich od natury ziemi; można nie dbać o prawa ciężenia ciał, o drogi nakreślone planetom i słońcom; o prawa życia i rozwoju jestestw organicznych; można zburzyć, zniszczyć, przemieszać całą loikę świata żyjącego, rzeczywistego i być pomimo to krańcowym *realistą* w malarstwie, pod warunkiem: *zachowania loiki światłocienia, harmonii barw i ścisłości kształtu*, kształtu nietylko w znaczeniu powtórzenia form rzeczy znanych, lecz również w utrzymaniu prawdy stosunku jakiegokolwiek danej bryły do oświecającego ją światła.

Malarz może kazać rosnąć różom na pustych szczytach tatrańskich, liliom kwitnąć nad rozpadlinami lodowców; może zaludniać głębie morz piękniemi kobietami, może na kłębach chmur stawiać pałace i wieże świątyni, może przez błękit nieba kazać iść lub lecieć tłumom ludzi, koni, smoków, aniołów lub anielic; może wprowadzać do codziennych warunków rzeczywistego życia najbardziej nieprawdopodobne pierwiastki z punktu widzenia przyrodniczego lub społecznego i być zawsze prawdziwym, zawsze naturalnym.

I naodwrot, najpospolitsza scena, najzwyczajniejszy sprzęt codziennego użytku, najściślej naturalne stosunki ludzi, rzeczy i zjawisk, mogą być przedmiotem

obrazu całkiem nieprawdziwego z chwilą, w której środki artystyczne malarstwa — kształt, światło i barwa — będą użyte nieprawdziwie, w sposób konwencyonalny, stylowy, manieryczny, umówiony.

Otóż o tem wszystkiem nie wiedziała estetyka i krytyka, nie wiedzieli *znawcy*, nie słyszała publiczność i sądząc malarstwo z punktu pojęć tak od niego odległych, tak mało związanych z jego istotą, jego szczególnymi przyniotami jako samodzielnego odłamu sztuki, rozklasyfikowała jego dzieła pod względem wartości i charakteru w sposób całkiem fałszywy.

Rozdział malarzy na *idealistów* i *realistów*, na tych co „podnosili ducha“ i na tych co się „tarzali w błocie wobec natury“, — podział obrazów na „głębokie dzieła twórczej myśli“ i na „obrazki przedstawiające *rodzajowe* (?) sceny powszedniego życia“ — został przeprowadzony na zasadzie znaczenia, jakie dla sądzących miały pewne *rzeczy i wypadki* przedstawione w obrazach.

Idealistą był ten co malował aniołów, madonny, grobowce pod cieniem cyprysów, *sceny smutne lub dramatyczne, sieroty*, dobre uczynki, ludzi dobrych, piękne kobiety owinięte w draperye, ruiny zamków; kto malował ludzi dawniejszych, ilustracye do dzieł historycznych, którego figury ubrane były w starodawne szaty i zbroje, piły wino z puharów i podpierały się czekanami... i t. d. i dalej.

Realistą zaś, był malarz przedstawiający deszcz jesienny, błotnistą drogę, ludzi zdrowych i wesołych, obdartego dziada, eleganckie współczesne kobiety, wnętrza nowoczesnych domów; wiejskie dziewczki, pijaków, życie dzisiejsze, ludzi bez „historycznego znaczenia“

surduty, sukmany, juchtowe buty i bosc, bez sandałów nogi, zwyczajne laski do podpierania się i tym podobne sceny i przedmioty powszechnie znane w życiu codziennem.

Idealistą był ten co malował Julią, przebijającą się *sztyletem z miłości*, realistą, kto przedstawiał Basię trującą się *łebkami zapalek z tego samego powodu*.

Realistą był ten, co rysował *stójkowego* zatrzymującego rozbiegane konie, idealistą był ten, co malował hajduków miejskich uzbrojonych w halabardy, ubranych w aksamitne kurty i stalowe hełmy z pióropuszcami.

Jak idealnym dawniej był książę Józef goły, na koniu bez siodła, — realnym zaś w swojej czapce z kitką, w ułańskim fraczku i na koniu rwącym się z wędzi-deł munsztuka...

Klasycyzm i romantyzm literacki, które między sobą stoczyły śmiertelną walkę, podawały sobie ręce i w zgodzie zasiadały na tronie krytyki z chwilą, w której chodziło o malarstwo lub rzeźbę, albo o najnowsze kierunki w literaturze.

Naga *Belona*, wieńcząca rycerza w rzymskiej zbroi, zdawała się całkiem możliwą w sztuce, nie obrażała ani idealnych uczuć, ani też pojęć o tem, co może być przedstawionem w obrazie lub poemacie, — naga, bezimienna kobieta obok nowoczesnego człowieka w aksamitnej kurtce, zdawała się czemś niemożliwym, potwornem!

Naga *Rusalka*, wabiąca z pośród lilii wodnych rycerza „w stal zakutego“ — była idealnym, nieobrażającym nikogo tematem; naga dziewczyna, wabiąca z oczeretów myśliwca lub gajowego w łapciach, by-

łaby czemś potwornie *realistycznym* — gorzej, byłaby *naturalizmem krańcowym*...

Wynikiem tego oceniania dzieł sztuki plastycznej ze względu na moralne lub umysłowe pojęcia wyrażone w ich temacie; tego przenoszenia literackiego punktu widzenia do malarstwa, tej kombinacji, reminiscencji różnorodnych oderwanych teorii, nie liczących się z samym faktem konkretnym, jakim były już istniejące dzieła sztuki — stało się najfałszywsze rozsegregowanie artystów.

Rzeczywiści *realiści* dostali się do rajy idealnego; zręczni kuglarze techniczni policzeni między „głębokich wyrazicieli ducha dziejów“; tęskni marzyciele, włączający melancholię swojej duszy wśród mroków jesienno-wieczoru — między brudnych *realistów*; malarze, przedstawiający jeden i ten sam motyw uczuć, ten sam nastrój psychiczny, zostali rzuceni na krańce przeciwnych biegunów ze względu na krój sukni lub imię bohaterów swoich obrazów.

Pobudką do rozróżniania kierunków, wobec zupełnego nieuctwa krytyki, stawała się nawet wielkość płótna, gatunek farby, woda lub olej, jednym słowem wszystko, oprócz *charakteru* samego dzieła sztuki malarzkiej, wyrażającego się w sposobie użycia barwy, światła i kształtu.

Najdziwniejszy rezultat takiej krytyki wynikał przy stosowaniu jej do teatru, gdzie np. Modrzejewska, istota najprawdziwsza, *najrealniejsza*, gdyż żywa kobieta, którą można było widzieć idącą po ulicy, jedzącą lody lub kuropatwy, jadącą powozem, i która do sztuki wносиła swoje *ja* najstoiczniejsze, najrealniejsze, swoje ciało, swój głos, ruchy, swoje oczy,

swój wdzięk i piękno wrodzone, we wszystkim była sobą i niczem innym być nie mogła, jednak uważaną była za objaw nie *realistyczny*, za kierunek *idealny*, tak, jak żeby nie była żywym człowiekiem, tylko jakąś koncepcją czyjichś mózgow, wynikiem *idealnych* porywów twórcy dramatu, który grała, lub dziełem reżysera, który urządzał widowisko.

Na dnie tej krytyki leży sceptycyzm, posunięty do niemożliwych granic, pesymizm bezmierny w ocenianiu ludzi, którego nawet tak konkretna rzecz, jak *żywy człowiek* nie jest w stanie przełamać, nie jest w stanie zmusić do wierzenia w *prawdziwość*, *realność* istnienia pięknych i dobrych zjawisk w ludzkim świecie!

Oczywista rzecz, że kiedy wśród takiej „temperatury moralnej“ zjawił się Matejko, który zaczął od *smutnych* i w dodatku *historycznych tematów*, odrazu posadzono go w klatkę idealną, czczono za ideały, stworzono dokoła niego tak ciasną atmosferę ducha dziejów i zakrystyi, dopóty spajano go haszyszem „posłannictwa“, dopóty wkręcano historyzoficzne patyki w koła jego talentu, aż całkiem go zrzuciono ze wspianiałej drogi, po której iść zaczął — z drogi *prawdy*.

Matejko jest talentem malarskim nawskróś realistycznym.

Ktoś powiedział, że: Sztuka jest to *człowiek dodany do natury*. Otóż ten subiektywny dodatek, niedający się, niestety, wyrzucić ze sztuki, wpływa na nadanie różnym dziełom sztuki rozmaitego charakteru wskutek indywidualnych właściwości i zdolności poznawania prawdy, ich twórców.

To, co w obrazach Matejki, poza zasadniczemi błędami, wydaje się nienaturalnem, jestto ta różnica,

jaka zachodzi między jego sposobem przedstawienia prawdy, a każdego innego artysty lub w ogóle człowieka,—różnica tem większa, im bardziej jeden z wielu porównywanych talentów będzie wyłączny, szczególnie, jednostronny lub ciasny. Lecz bez względu na wielkość lub wszechstronność ostatecznego rezultatu, dążenia Matejki są dążeniami każdego malarza, którego się chrzci mianem *realisty*.

Jak jego talent malarski, podobnież jego umysł wogóle skłonny był do bardzo ścisłych badań, do odszukiwania w historii prawdy, na ile można bezwzględnej, do odtwarzania dawnego życia, przy pomocy nadzwyczaj sumiennych i pracowitych poszukiwań archeologicznych, studyów nad dawnymi zabytkami sztuki i resztkami form bytu.

Jeżeli kto ugania się za prawdziwością, autentycznością delji, butów, pasa, zbroi, spinek, sprzączek, pętelek i guzików; jeżeli kto stara się o *portretowe indywidualizowanie* twarzy; jeżeli z nadzwyczajną siłą wyraża różnorodne uczucia i stany psychiczne, jeżeli wywołuje w twarzach zupełne złudzenie życia; jeżeli swoich figur nie układa w wdzięczne, konwencyjonalne pozy, jeżeli pozwala im szamotać się pod wpływem burzy uczuć, bez względu na piękny układ linii, — jest to talent i umysł, dążący do przedstawienia jak najprawdziwszego życia, do wywołania możliwie silnego wrażenia prawdy, co mu się też nieraz w sposób wspaniały osiągnąć dało.

Rozpowszechnione dziś wiadomości o środkach, przy pomocy których malarze i pisarze kierunku realistycznego czy naturalistycznego budują swoje obrazy czy powieści, — o tych pracowitych studyach i stosach

tego, co oni nazywają *documents humains*, o mnóstwie drobiazgowych obserwacji, doświadczeń i badań, ugruntowały przekonanie, że tylko na tej drodze da się osiągnąć prawda w sztuce — że tylko ten jest realistą czy naturalistą, kto swoją robotę prowadzi w powyższy sposób. Jestto jednak przekonanie z gruntu fałszywe, ciasne, ponieważ każdy talent i każdy umysł może inaczej dochodzić do właściwego rezultatu. Tam gdzie jeden potrzebuje gromadzić góry dokumentów, inny wnioskuje z jednego ułamka faktu i wnioskuje równie słusznie.

Są obrazy namalowane z pamięci i dające bez porównania większe złudzenie prawdy — od obrazów zbudowanych przy pomocy pracowitych i sumiennych studyów; — rozstrzygającym czynnikiem jest tu nie taka i taka ilość godzin, spędzona przed modelem, tylko siła talentu.

Matejko obdarzony tak nadzwyczajnem poczuciem różnorodnych wyrazów uczuć, wyrazów, których żaden model dać nie mógł, który te wyrazy odtwarzał z tak zdumiewającą siłą; Matejko, oprócz tego, sądząc z jego obrazów i tych nielicznych studyów, jakie znam, prowadził bardzo staranne, bardzo zaciekle badania, jakichby się nie powstydział żaden naturalista. Badania te, wskutek tematów branych z przeszłości, komplikowały się przez mieszaninę poszukiwań archeologicznych i studyów czysto malarskich — jedno i drugie dowodzą jednak, że dążeniem Matejki, było osiągnięcie możliwie ścisłej prawdy. Kostyумы, które sobie szył podług dawnych dokumentów, zbroje, których używał, sprzęty, bronie i klejnoty, wszystko było studyowane do obrazów lub w obrazach ze ścisłością i bezwzględ-

dnością, na jaką tylko może się zdobyć talent realistyczny, złączony z wielkim, idącym do ostatnich krańców temperamentem.

U Matejki wszystko jest żywe. Starodawne ubiory, których krój tak rażąco różni się od dzisiejszych; materye, z których one były uszyte, dające fałdy tak inne od tych, do których oko nowoczesnych ludzi było przywykłe; kształt, który one nadają ludzkiej figurze — wszystko to, Matejko przyjmował bez żadnych zastrzeżeń, bez żadnego poprawiania, żadnego układania, przykrajania do konwenansu akademickiego klasycyzmu lub modnego gustu. W tym kierunku jest on tak krańcowym i szczerym czcicielem prawdy, jak ci, co mając predylekcyą do ciemnych lub brudnych stron życia, wprowadzają je do sztuki bez żadnych obsłonek i śmiesznych fartuszków.

W Matejki obrazach złotogłowa, aksamity, atłasy, futra, koronki, zbroje, skóry, delie, żupany, rękawice, buty, misiurki, husarskie skrzydła, płachty namiotów — aż do pętelek i spinek — wszystko przedstawia się ze swemi szczególnymi cechami kształtu, uderza swoją oryginalnością i drży życiem tych ludzi, którzy je na sobie noszą.

Żeby sobie uprzytomnić tę doskonałość odtwarzania natury przez Matejkę, dość przypomnieć drzwi spękane, wypłowiałą i podartą draperyą, zgniecione pióro, żaboty, koronki, gwiazdy i hafty na mundurach, porozrywane pętelki kontusza Reitana, jego pierś obrosłą i inne szczegóły w *Sejmie Warszawskim*; opaloną kłodę, namiot, husarską zbroję, bochenek chleba, zbroję Botorego, jego delią i tyle innych tak żywych, tak plastycznych i prawdziwych rzeczy w *Batorym*;

te przepyszne nogi zakute w stal, żelazne rękawice i misiurki, łuskowy pancerz Żyżki w *Grunwaldzie*; *boazerye*, dywany, atłasy, biblią czy krucyfiks w *Unii*, choćby pysk buldoga w *Joannie d'Arc* — i setki innych rozsypanych z bezprzykładną rozrzutnością szczegółów — dość sobie to przypomnieć, żeby *realistyczne* dążenia Matejki nie potrzebowały dłuższego dowodzenia.

I trzeba było tej siły wyrazu, tego życia, jakie mają twarze przez niego malowane, żeby ich nie zabiła doskonałość sprzętów, ubrań, całego tego otoczenia tak bogatego, kolorowego, jaskrawego, wobec którego twarz ludzka jest tak ubogim motywem kształtu i barwy.

Dziś nawet, kiedy Matejko wyczerpał się i zużył do szczętu, kiedy pod wpływem narzuconych mu celów i własnych zboczeń myślowych, Matejko oddala na ostatni plan kwestye malarskie w obrazach, dziś jeszcze wśród dziwacznych pomysłów, z pod skorupy manieri błyszczą od czasu do czasu te kapitalne cechy jego talentu.

Wziąwszy z mnóstwa obrazów Matejki ten, w którym on był najbardziej *sobą*, kiedy jego umysł i talent szły w zupełnej harmonii, obraz, który ma wszystkie największe zalety Matejki, nie mając jego wad rażących, który zarazem przedstawia naturę wziętą najwszechstronniej — t. j. *Kazanie Skargi*, przekonać się można, że nawet w pojmowaniu tematów historycznych, Matejko różni się całkiem od tych wszystkich historycznych malarzy, którzy malowali historią tak, jak ją pisali historycy, patrzący na dzieje przez parjamin traktatów, z podnóżka tronu lub pola bitew.

Kazanie Skargi nie jest żadnym urzędowym tematem, jest sceną, opartą na motywach psychicznych, czuciowych, na wyrazach twarzy, na tem, co z życia malarstwo może przedstawiać, — jestto pojęte i skomponowane nawskróś realistycznie.

Malował on Skargę czującego, myślącego, mówiącego, Skargę żywego; nie treść lub symbolikę jego słów, nie jakąś filozofię, tylko rzeczywisty na ile można go sobie przedstawić stosunek do współczesnych mu osób — do Zygmunta III-go, Zamojskiego, Stadnickiego i innych — do całego mnóstwa ludzi, którzy zachowują się wobec słów Skargi, każdy odpowiednio do swojej natury indywidualnej. Kiedy jednym miota gwałtowne wzruszenie, kiedy twarz jego drga burzą uczucia, — drugi drzemie nie rozumiejąc — inny zachowuje się dumnie — słuca, lecz czuje się na swem stanowisku, wyższym nad wszystko co słyszy. Ile figur — tyle ludzi żywych; — ile twarzy, tyle kapitalnych wyrazów. Wszystko tu żyje, wszystko nosi piętno samodzielnego wielkiego talentu, dla którego nie istnieje żaden konwenans, żadna rutyna szkolna, żaden *styl* umówiony, — żaden hamulec w dążeniu do prawdy oprócz własnej osobowości, tego nieodłącznego od ludzkich dzieł subiektywizmu i co za tem idzie, niestety, własnej manieri.

Obraz ten jest życiem, wziętem tak ściśle z tej strony, którą malarstwo może przedstawiać najrozumialej, najjaśniej, że gdyby, jak to z dziełami sztuki bywa, przeżył on nawet istnienie społeczeństwa, z którego wyszedł, gdyby zniknęła pamięć imion i czasów w nim przedstawionych, będzie on zawsze doskonałym obrazem ludzi zostających pod wpływem potę-

żnych słów mówcy. Choćby kto nie słyszał imienia Skargi, nie wiedział nic o naszej historyi, wobec tego obrazu nie będzie miał żadnych zagadek, żadnych wątpliwości, ponieważ przedstawia on życie *prawdziwe* z jego trwałemi wiecznemi cechami.

Jeżeli nawet patrzeć na *realizm* w sztuce z punktu naszej estetyki t. j. uważać go za dążenie do przedstawiania ujemnych, podłych, brudnych lub brutalnych stron życia ludzi i natury, i tak Matejko, wiedziony swoim pesymizmem w poglądzie na naszą przeszłość, stworzył wiele rzeczy, które idealna estetyka powinna była wyświecić i potępić.

Ten sam natchniony Skarga, jak pospolicie wygląda w innym obrazie, w Sędziwoju, robiącym złoto na dworze Zygmunta III-go; Gamrat, wracający z hulatoryki, Bolesław Śmiały z kochanką; Leszek i Gryfina, Kazimierz Wielki, idący na ucztę Wierzyńka i te wszystkie krwawe mordy i zdrady, wypisane na jego obrazach — nie są chyba dążeniem do *upiększania*, *idealizowania* życia a choćby do przemilczania jego stron ciemnych.

Niezależnie od tego zacieśnienia w pojmowaniu prawdy, jakie wynika z indywidualności artysty, sztuka posiada rozmaite środki na wyrażenie różnych cech i właściwości natury. Kształt daje się odtworzyć w malarstwie i zapomocą wyłącznie linii, obrysowującej jego sylwetę i zapomocą światłocienia bezbarwnego, jak również przy użyciu całego bogactwa tonów barwnych, jakimi się wszystko w naturze mieni.

Użycie tego lub innego środka, jak daje możność przedstawienia pewnej tylko strony natury, tak również wpływa na charakter dzieła sztuki.

Michał Anioł, talent czysto rzeźbiarski, rysujący człowieka w abstrakcyi, bez tła i efektu, przy pomocy konturu wypełnionego modelacją i Rembrandt, wydobywający ludzką postać jako barwną plamę — przedstawiają każdy naturę — wyrażają pewne jej strony — są prawdziwi, choć różni.

Podobnież rysunki malarzy japońskich dla Europejczyka zanim przywyknie do ich sposobu przedstawiania natury, wydają się pozbawionemi wszelkiej prawdy — z chwilą jednak, w której się przystosuje do tej koniecznej, niestety, strony malarstwa, — do *sztuczności* środków przedstawienia życia — odkryje w nich nadzwyczajną ścisłość obserwacyi, subtelność wyrazu, prawdę ruchu — to wszystko, co innemi sposobami wyraża sztuka europejska.

Malarstwo nowoczesne, to, na które dziś patrzymy, w ciągu ostatnich lat kilkunastu, zrobiło takie postępy w kierunku opanowania najwszechstronniejszego natury, czystej prawdy, szczerego życia, tak się posunęło naprzód w dążeniu do wyzbycia się wszelkich środków sztucznych, warunkowych — przeszło przez tyle przeobrażeń, — że ci co rozwinęli się i tworzyli przed tym czasem, zdają się być już bardzo zacofanemi. — Cóż mówić o Matejce, który używa wielu sposobów średniowiecznej sztuki, który często zdaje się przemawiać do ludzi wieku czternastego lub piętnastego. Lecz odrzuciwszy to, co stanowi różnicę między nim a najnowszemi kierunkami, przychodzi się do wniosku, że pewne strony natury, życia, ludzkiej duszy, przedstawił on z siłą i *prawdą*, które się żadnych nie boją porównań.

Meissonier jest wyłącznie *rysunkowym talentem*,

kolor jego obrazów jest zupełnie liche, — obrazy te nie mają też żadnej pretensyi do wykładania historyi, do przedstawiania czego innego nad to, co z człowieka i natury można zapomocą *kształtu* wyrazić. Jeżeliby krytyka francuska zamiast cenić go, za istotnie niezrównaną doskonałość formy i prawdę kompozycyi, zrobiła z Meissoniera największego *kolorystę*, najfantastyczniejszego romantyka, najbardziej nadzmysłowego wyraziciela idei, proroka swego ludu, „króla ducha“ — wogóle, zrobiła z nim to, co z Matejką nasza estetyka i opinia publiczna, ktoś, ktoby chciał z tego chaosu cech i zalet wydobyć *istotną treść* talentu Meissoniera, musiałby po kolei zbadać każdą z tych stron malarstwa i wykazać brak ich w obrazach Meissoniera, podnosząc zarazem do właściwego znaczenia to, co stanowi jego zaletę, jego wielkość. I ani Meissonier, ani sława sztuki francuskiej nie straciłaby na tem — obrazy jego pozostałyby czem są, niedoścignionemi wzorami doskonałości kształtu, a imię jego, stałoby zawsze obok imion największych artystów.

Podobnież z Matejką: jeżeli odsuniemy z jego obrazów „mistrzowstwo kolorytu,“ którego w nich nie ma, a co krytyka nasza uważała za główną ich zaletę, za znamiennej cechę talentu Matejki, jeżeli odrzucimy z nich symbolikę barw i linii, historyozofią, idee, głęboką treść dziejową, posłannictwo apostolskie i wszystkie inne nimbusy, któremi go otoczyła opinia społeczeństwa i teorye idealno-realnych estetyków, a które Matejko uznał niestety za swoje, — jeżeli jego sławę obedrzemy z tego całego szychu frazesów, w które go ustroiła niewiadomość, nieuctwo jego otoczenia, — Matejko, pozostanie jeszcze olbrzymim ta-

lentem, nieporównanie wielką i samodzielną indywidualnością, — malarzem, który pewne strony natury odtworzył z niesłychaną siłą i prawdą, który w pewnym kierunku stworzył rzeczywiste arcydzieła i który zresztą pozostawia dowody, że w jego talencie leżały pierwiastki wszechstronniejszego przedstawienia życia — pierwiastki zmarnowane, bądź wskutek oddziaływania sfery, w której Matejko żył i tworzył — bądź też wskutek właściwości jego własnej organizacyi psychicznej.

Jak wiadomo, naszej estetyce te istotne zalety Matejki zdawały się czemś bardzo małym, o czem zaledwie wspominała w ogólnikach, — ktokolwiek zaś chciał, żeby Matejkę szanowano i uważano za to, czem on jest w istocie, — był bluźniercą „zarażonym realizmem,“ „knajpowym estetykiem,“ „sekciarzem“ lub czemś gorszem!

A jednak nikt nie czci Michała-Anioła za „mistrzostwo koloru,“ bo go nie miał, ani za „głęboką treść dziejową,“ bo jej nie starał się wyrażać — Michała-Anioła czcili współcześni za doskonałość kształtu, za zamienianie bryły marmuru na potężne, drgające życiem ludzkie ciała.

Kiedyś, kiedy przebrzmia echa tej polemicznej walki, kiedy w zapomnienie pójdą opinie dzisiejszego społeczeństwa, kiedy talent Matejki przestanie służyć za oręż do walki między teoretykami, za hasło lub tarczę dla pewnych ciasnych bieżących opinij i interesów — kiedyś przyszłe pokolenia będą go podziwiał za to, czem był rzeczywiście: czcić jako wielkiego przedstawiciela dążeń do opanowania i wyrażania *prawdy, życia* w malarstwie, jakimi byli zresztą wszyscy wielcy artyści, wszystkich ludów i czasów.

WYSTAWA SZTUKI W KRAKOWIE.

I.

Szkoła krakowska.

Pierwsza, wielka, ogólna wystawa sztuki polskiej,“ jest może „wielką,“ ale nie jest *ogólną*: poza bardzo nielicznymi wyjątkami, jest ona popisem *krakowskiej szkoły sztuk pięknych*, publicznem przedstawieniem wyników jej działalności.

Wobec nadzwyczajnego stanowiska, jakie w życiu naszego społeczeństwa zajęła sztuka, wobec mnóstwa ludzi, którzy ze wszystkich stron kraju do niej się cisną, wobec tego zresztą, że szkoła krakowska, — jedyna, — postawiona w całkiem wyjątkowych warunkach, mogła i powinna była stać się ogniskiem tego. bądźco bądź, silnego ruchu umysłów, ma ona dla nas wielki interes. Wpływ tej szkoły na uczniów i jej stosunek do sztuki wogóle, jest sprawą artystyczną i społeczną pierwszorzędnego znaczenia.

Szkoła, której zadaniem jest kształcenie artystów, różni się do pewnego stopnia w swoich celach od

każdej innej szkoły. W tak zwanem wykształceniu ogólnem, jednolitość programu szkolnego, zastosowanego bez względu na indywidualność uczniów, wyrównywając różnice ich pojęć, upodobań i do pewnego stopnia charakterów, upodobnia ich sobie, więc uspołecznia. Rezultat ten, pomimo wszystkich gwałtów zadawanych osobowości, jest jeszcze w tym wypadku dodatnim.

W sztuce, która istnieje tylko dzięki *indywidualnym wysiłkom talentów*, wykształcenie powinno dążyć do jak najswobodniejszego, najszerszego rozwinięcia cech i przymiotów *szczególnych, osobistych każdego pojedynczego talentu*.

Ścisłe biorąc, zadanie szkoły w tym wypadku powinno się redukować do dania najogólniejszej, najszerszej i najelementarniejszej podstawy umiejętności, — do dania w ręce narzędzi artystycznych. W malarstwie naprzykład, rozwinięcie wprawy oka i koordynacji ruchów ręki z wrażeniami mózgowymi, zrozumienie zasady światłocienia, harmonii barw i perspektywy, oto wszystko co szkoła dać może. Poza temi podstawowymi warunkami istnienia malarstwa — wszystko zresztą jest do zrobienia przez siebie i tylko przez siebie.

Szkoła powinna tak przygotować swoich uczniów, żeby poza nią mieli otwarte wszystkie horyzonty; — żeby między nimi a światem zewnętrznym nie stawała żadna ciasna, z góry przyjęta formułka, rutyna i wyłączność nie pochodząca z indywidualnych, szczerych porywów artystycznego temperamentu.

Wobec takiego zadania szkoły artystycznej, nauczycielem w niej może być tylko człowiek obdarzony

jak największą obiektywnością umysłu i jak najszerszą wielostronnością uzdolnienia, ponieważ z jednej strony nauczyciel taki powinienby rozumieć całą różnorodność talentów, — z drugiej zaś całą rozmaitość zjawisk barwnych i świetlnych, całe bogactwo kształtów, które są dla tych talentów materiałem twórczym.

Nauczycielem malarzy może być tylko ten, w którego robocie nie widać *wcale* maniery, którego studia lub obrazy mogą być, *jak sama natura, wzorem dla wszystkich*. Że taki idealny nauczyciel jest prawie niemożliwy, nie ulega wątpliwości, że we wszystkich szkołach i akademiach pod tym względem pozostaje wiele do życzenia, jest pewnem, — krakowska jednak szkoła istnieje w warunkach, najmniej swobodnemu rozwojowi sztuki przyjaznych.

To, co nazywamy *akademicznością*, co było dotąd związane z pojęciem o naśladowaniu greckiej lub włoskiej sztuki, — w gruncie rzeczy stosuje się do każdego kierunku pielęgnowanego w danej szkole, bez względu na jego rodowód. Akademizm, czy pochodzi od okrucichów Partenonu, czy od fresków Michała-Anioła, czy od obrazów Matejki, wyraża zawsze ciasną wyłączość: rutynę i szablonowe formy, w które każdy mały temperament i talent daje się z łatwością wtłoczyć, z którymi większe talenta walczą, lub o które się łamią.

Cechą szkolnictwa jest zacieśnienie pojęć do pewnych formułek, z których powstają recepty na robienie obrazów. Ludzie wychodzący ze szkoły, której byli dobrymi uczniami, podobni są najczęściej do takich, co umieją czytać tylko na pewnej książce i karcie. Szkolna rutyna narzuca im swoją ideę sztuki, swoje

prawa kompozycji, swoje sposoby malowania, aż do upodobań w pewnych kolorach.

Nagrody i odznaczenia, zdobyte w szkole, dowodzą najczęściej tego tylko, że dana indywidualność dała się nagiąć lub zabić rutynie panującej w danym celu akademickim.

Zjawiskiem, które codzień można obserwować, jest zupełne niedołęstwo laureatów szkolnych z chwilą, kiedy zostali wypuszczeni w świat, na drogę pracy samodzielnej. Z jednej strony bogactwo i różnorodność wrażeń od natury nie mieści się w szkolnej idei sztuki, z drugiej, własna indywidualność, rozpętana z powikłaków, uwolniona z ciągłego dozoru, budzi się i porządka odpowiednich form do uzewnętrznienia się; w końcu sztuka poza szkołą robi postępy, wobec których umiejętność z niej wyniesiona jest najczęściej dziecinno-sylabizowaniem.

Rozpaczliwym jest rzeczywiście położenie ludzi, którzy w dobrej wierze, na seryo, ba! nawet z zapalem przyjmowali taką szkolną naukę, i którzy naraz widzą, że cały ten szkolny aparat na nic się im nie przydał, że wszystkie narzędzia, które im szkoła obdarzyła, są to zardzewiałe, zużyte i niezgrabne graty, i że wogóle ta *forma*, którą się wyniosło ze szkoły, jako ostateczne skryształizowanie swego *ja* artystycznego, że forma ta nie pasuje wcale, że jest odciśnięciem cudzej indywidualności.

Znałem takich, bardzo cenionych artystów, którzy w chwilach rozpaczliwej szczerości oddawali jedną połowę wyniesioną z akademii mądrości, byleby zapomnieć drugiej...

Tylko wielka samowiedza, krytycyzm i silna in-

dywidualność mogą wyleczyć z akademizmu. Kuracya to trudna i kosztowna, a często bezskuteczna, gdyż maniera przyczepia się jak trąd i niszczy samodzielność i energią talentu.

Sztuka, tak jak wiara, kona w formułkach. Gdzie nie ma osobistych, samodzielnych porywów, niezależnych dążeń, zdobywania wiedzy na własną rękę, u pierwszego źródła — tam się wytwarzają zastój, niedołęstwo i martwota.

Że Matejko jest jedną z najwybitniejszych indywidualności dzisiejszej sztuki, najbardziej określonych, odrębnych i zacieśnionych w sobie, że jest indywidualnością posługującą się olbrzymim talentem, o tem wiadomo wszystkim, lecz że przymioty te są najmniej potrzebne, lub wprost szkodliwe w kierowniku szkoły, — tego nikt nie podejrzewał. Prof. Łepkowski, w swojej książce o sztuce, cieszy się z objęcia przez Matejkę dyrektorstwa szkoły i przepowiada świetny rozwój instytucji i sztuki.

Niestety, rezultat jest wprost przeciwny — dowodzą tego wszystkie obrazy krakowskich uczniów, jakie dawniej można było widzieć i jakie obecnie są na wystawie.

Śmiesznem byłoby i wprost niesłusznem obwiniać Matejkę o to, że panowie: Abramowicz, Piwnicki, Krzesz, Lepszy, Styka etc., nie mieli dosyć własnej indywidualności i dali się zdusić manierze swego mistrza. Michał-Anioł, Rubens czy Matejko, każdy określony i samodzielny talent narzuca się innym i wytwarza naśladownictwo. Nie obwiniając więc wprost Matejki, trzeba jednak przyznać stanowczo, że postawienie go na czele jedynej u nas instytucji artysty-

cznej wychowawczej było skazaniem jej z góry na jałowość i osądzeniem całego pokolenia artystów na zmarnowanie.

Czyje wrażenia pochodzą wyłącznie z książki, czyje oczy zwrócone są ciągle w przeszłość umarłą, ten z konieczności bierze formę swoich dzieł z drugiej lub trzeciej ręki. Kto chce wyobrazić i przedstawić scenę z wieku piętnastego, ten musi wprzód odbudować sobie *formy i barwy* owoczesnego życia. Nie było wówczas fotografii dającej niefałszowane dokumenta prawdy, poznać więc to dawne życie można, tylko studyując dawną sztukę, a przytem nieodłączną od niej *czyjąś manierę*.

Jak sam Matejko przejął się wielu formami średniowiecznej rzeźby i malarstwa, podobnież z kolei zarażał manierą tych, co od niego nabierali wiadomości o ludziach i rzeczach. Któż u nas dziś wątpi, że „przeszłość wstaje jak żywa z jego obrazów?” Kto jest w stanie przedstawić sobie dawnych Polaków inaczej, jak z temi podrysowanemi oczami, zmiętych, wydręczonych i przesadnych? On pierwszy objął całą przeszłość; przewertował i przestudyował wszelkie materiały archeologiczne, z bajeczną pracowitością i sumiennością badał wszelkie okruchy, nawet, pomników dawnego życia i sztuki; odbudował sobie i dla siebie całe to życie; zgromadził ogromny zasób erudycyi archeologicznej i stał się źródłem wiedzy dla całego pokolenia, które, oprócz nauki o przeszłości, brało z jego pracy, jako naddatek, *jego manierę*.

Tak powstała szkoła krakowska, której punktem wyjścia jest zawsze ilustracya jakichkolwiek tekstów, archeologia, trzymanie umysłów młodzieży w odoso-

bnieniu od żywej natury, dzisiejszego życia, pojęć i otoczenia.

Cały ten tak malowniczy Kraków, ze swoją architekturą piętrzącą się sylwetami wież na tle nieba, z dachami miedzianymi, pokrytymi śniegą, z poczerniałymi ścianami z cegły, z całą swoją różnorodną ludnością: mnichów, Żydów, kolorowego wojska, pysznych krakowskich chłopów — cały ten Kraków nie istnieje dla szkoły krakowskiej. Oprócz bardzo niedołączonych obrazów Lipińskiego i płytkich akwarel p. Tondosa, to interesujące otoczenie nie odbiło się w niczyich zresztą pracach.

Kraj tak malowniczy, nawet w najbliższym otoczeniu Krakowa; Tatry tak niedalekie, z całym przepychem i dziwnością swoich barw i kształtów, z ludem tak wdzięcznym jako forma dla artysty, z jego życiem pasterskim, walką z potężną naturą — nie zainteresowały wcale krakowskich malarzy,

O, nie! oni mają swoje: „Alarmy w XVII wieku,“ swoje „Przechwałki wojenne,“ wjazdy i wyjazdy, śmierci, gwałty, traktaty — mają, zresztą, nigdy nie schodzącą z placu „Uczę Wierzyńka.“ Myśl ich tłucze się ciągle po wertepach archeologii między trzynastym i siedmnastym wiekiem — ósmnasty zdaje się już być dla nich za świeżym.

Zastrzegam się, że jest dla mnie absolutnie wszystko jedno, jakie kto temata obiera do swoich obrazów — chodzi tu o to: że wskutek tak zwanego historycznego kierunku, podstawą pracy tych panów była zawsze twórczość Matejki. On za nich myślał, wiedział, czuł i umiał, — on doprowadzał ich, zrazu

nieświadomie, do muru, o który rozbijały się ich talenta.

Uczniowie krakowskiej szkoły przejmowali od „mistrza“ linię, barwę, sposób modelowania, kompozycję przeładowaną, mnóstwo epizodów stłoczonych na jednym płótnie bez związku organicznego z budową i akcją obrazu.

Chacun fait la théorie de son talent, — to, co było bezwiednem oddziaływaniem wielkiego talentu i wielkiej indywidualności, z czasem stało się teorią sztuki, formułą, rozwiązującą wszelkie, nawet niearty- styczne zagadnienia.

U góry stał „mistrz“ przyjęty i uznany bezwzględnie, otoczony gronem nauczycieli zmanierowanych, ciasnych i zużytych, a szkoła oddana na łup maniery, rutyny i kręcenia się w ciasnym kółku matejkowskiego szablonu.

Skutki takiego stanu rzeczy są zawsze jednakie, w Krakowie czy gdzieindziej: zjawiają się coraz nowe osobistości, otoczone blaskiem szkolnego powodzenia; krytyka przepowiada świetną przyszłość „ulubionym uczniom mistrza,“ a potem nie zostaje z tego nic. Dwa, trzy obrazy następne i widać już zupełną ruinę. Między naturą i życiem, między samym malarzem a jego indywidualnością, stoi nieprzełamana maniera szkolna i czyni zeń niedołęznego starca, który „nie począwszy, żyć przestaje.“

Trzeba sobie przypomnieć, z jaką naprzykład wrzawą wyszli ze szkoły panowie Rosowski i Krzesz, — ludzie, którym bądź-co-bądź nie można odmówić zdolności. Cóż dzisiaj zostało?

„Skazana“ p. Rossowskiego była receptowem

powtórzeniem maniery i sposobu pojmowania Matejki. Oprócz siły talentu i szczerości, było w tem wszystko: mnóstwo epizodów, mnóstwo aluzyj alegorycznych, i bezpotrzebne obrysowywanie, i brunatne sosy. W następnym już obrazie: „Wjazd Jadwigi,“ p. Rossowski przedstawia się jako talent chory, bez wyjścia, malarz nie wiedzący, czego chce i dokąd idzie, a jego „W kąpieli“ jest lichotą zupełną.

Pan Krzesz zdradza widoczną zdolność kolorystyczną, lecz w rysowaniu, w używaniu ruchu jest już doszczętnie zmanierowany. „Bitwa pod Orszą“ i inne jego prace są strącaniem się po pochyłości szkolnej, krakowskiej rutyny.

I nie tylko młodsze pokolenie, bezpośredni uczniowie Matejki, ale jego rówieśnicy, może koledzy, są spustoszeni do szczytu jego manierą; panowie Łuszczkiewicz, Cynk, Picard, Eliasz albo już całkiem nie tworzą, albo też w tem, co zrobili lub robią, odznaczają się wszystkimi wadami „mistrza“ — naturalnie, nie mając żadnych jego zalet.

Jestto bowiem nieodłączną cechą naśladowców, że złe strony ich wzorów występują w nich jeszcze potworniej. Naśladowca zdradza najhaniebniej tego, kogo naśladuje.

Szcześnie to wielkie dla naszej sztuki, że żyjemy w czasach tak ułatwionych stosunków międzynarodowych. Dzięki wystawom powszechnym, dzięki ułatwionej komunikacyi, dzięki zresztą bardziej w nas rozwiniętemu pierwiastkowi osobowości, w sztuce naszej utrzymują się pewne niezależne osobistości i prądy. Dzięki tym warunkom, niejeden adept krakowskiej szkoły otrząsa jej prochy na progach Paryża, Mona-

chium, Wiednia lub też, co najrozumniesze, na polach własnego kraju.

W ostatnich pracach krakowskiej szkoły, maniera Matejki zdaje się słabnąć. Obrazy panów Lisiewicza, Unierzyckiego, Łuskiń, Borkowskiego różnią się już trochę między sobą. Rysowane są i malowane trochę inaczej, lecz w stosunku do dzisiejszej sztuki wogóle, nie samodzielniej, nie oryginalniej. Krakowska szkoła, która dawniej wychodziła z miniatur piętnastego wieku (Eliasz, Abramowicz), teraz jeszcze idzie o jakie pięćdziesiąt lat za dzisiejszym rozwojem sztuki europejskiej.

To, co widać w jej obrazach, są to resztki kierunków, które obeszły całą Europę, zszarzały się, wyczerpały i umarły. Sztuka ta przypomina starganą i zniszczoną suknię, niegdyś piękną, która sponiewierana, podarta, spłowiała i poplamiona, dostaje się na plecy dziadowskie.

W obrazach o treści religijnej, niema śladu samodzielnego myślenia lub czucia. Resztki włoszczyzny lub Delaroche, jedno i drugie w lichszym gatunku, oto źródła religijnych natchnień. Tam zaś, gdzie anegdota zaczepia o naszą przeszłość, silnie jeszcze panuje Matejko — w innych, pewna kosmopolityczna rutyna, nicowane francuskie obrazy, niewychodzące poza konwencyonalność „żywych obrazów,“ lub urzędowych, historycznych malowideł.

Niema tu prac, któreby zdradzały szczerą chęć dobrego malowania, zamiłowania bezwzględniego do samej sztuki, lub pasji do odtwarzania życia, nie — tylko słabe ilustracje płytkich lub szumnych frazesów, obrachowanych na wzruszenie tłumów.

Wobec błahego rezultatu, pracowitość i staranność robi przykre wrażenie zmarnowanego bezcelowo trudu. Artyści ci zasługują na współczucie i szczerze można im życzyć, żeby mogli jeszcze zrzucić z siebie cały ten cudzy ciężar szkolnej rutyny i zaczęli się uczyć na nowo, — szczerze i samodzielnie.

Średni nawet talent, rozwijający się swobodnie, trafia na właściwą sobie sferę twórczości; wybiera najodpowiedniejsze dla siebie, a tem samym najłatwiejsze, względnie, strony natury i daje w rezultacie rzeczy dobre, ciekawe i nowe.

Sztuka istnieje tylko indywidualnością talentów i musi się odnawiać, żeby istnieć. Jeżeli nie można lepiej — to trzeba zawsze inaczej.

Wszelkie *kierunki* pojęte tak, jak to ma miejsce w krakowskiej szkole: uznanie czyichkolwiek bądź osobistych cech, a nawet zalet, za kres rozwoju i celów sztuki — wszelkie takie kierunki są tej sztuki zabójstwem, a conajmniej zacieśnieniem i skrępowaniem.

Jakkolwiek *odrodzenie* greckiej i rzymskiej sztuki w wieku szesnastym, nie było przygotowane żadnemi teoretycznemi formułkami, jakkolwiek było szczerym i nagłym wybuchem podziwu i entuzjazmu dla wydobytych z gruzów arcydzieł; jakkolwiek tylko atawizm pewnych cech rasowych i przesiąknięcie całej umysłowości starożytną kulturą mogły umożliwić tak szczerę przejęcie się przez artystów *odrodzenia* jej formami — pomimo to wszystko czuć, że im w tych formach zaciasno. Patrząc uważniej w sztukę, widać, że taki „Michał-Anioł“ nie mieścił się właściwie w klasycznych formach, że je rozsadzał lub nagiął do swej potężnej indywidualności; że taki, naprzykład Tintoretto, całą

siłą swego rzutkiego temperamentu przeciwdziałał spokojowi i nieruchomości greckiej. A idąc dalej, z wielką słusnością można żałować, że grecka sztuka *narzuciła się* wszystkim tym talentom i geniuszom, że je skrzepowała i powstrzymała, lub uniemożliwiła powstanie i rozwój całkiem samodzielnego okresu życia sztuki. Zasadniczymi, składowymi pierwiastkami sztuki są osobowość artysty i świat zewnętrzny; od wzajemnego tych pierwiastków stosunku zależy charakter dzieł danej epoki rozwoju sztuki. We Włoszech szesnastego wieku, między osobowością talentów, a naturą, jako pośrednik i mistrz, stanęła sztuka klasyczna i kierowała każdym drgnięciem myśli i ręki. Przy całej potędze i szerokości owoczesnego ruchu umysłów, jest to zawsze tylko: *odrodzenie*. Dzięki sile ich twórców, dzieła *odrodzenia* są doskonałe, — dzięki zaś temu, że kultura grecka i rzymska nie daje się wyrzucić z umysłowego życia Europy, są one zrozumiałe. Lecz ogólne bogactwo sztuki zyskałoby więcej, gdyby jej rozwój we Włoszech poszedł drogą tak niezależną, samodzielną, jak w Holandyi.

Nasza sztuka, — wynik usiłowań jednostek, samotnych, pojedynczych talentów, powstawała i rozwijała się, na razie, bez żadnego udziału tych sfer, które gdzieindziej zakładały akademie i nakreślały, mocą edyktów, ideały artystyczne.

Na własną rękę i odpowiedzialność przedsiębrane wyprawy w świat sztuki, mogłyby u nas wydać malarstwo oryginalne, niezależne, w któremby cała różnorodność talentów tworzyła na wspólnem tle naszej natury i życia społecznego.

Jak malarstwo holenderskie, podobnież nasze mo-

głoby się stać chwałą i źródłem bogactwa swego czasu, pomnikiem samodzielnej cywilizacji, dokumentem historycznej prawdy i świadectwem żywotności i prawa do życia ludu, który je wydał. Na to jednak trzeba było inaczej przygotowanego społeczeństwa, społeczeństwa, któreby otoczyło tę sztukę odpowiednią atmosferą moralną i zapewniło jej materialne warunki istnienia.

Jak wiadomo, oprócz wielu innych nieprzyjaznych rozwojowi sztuki warunków, społeczeństwo nasze miało jeszcze i ten najważniejszy, że sztuki tej wcale nie potrzebowało.

Przyjęło wprowadzić na swoją własność moralne skutki istnienia tej sztuki, pokrzepiło ducha sławą swoich artystów, wypłaciło im pewną zdawkową monetę uznania i... puściło w świat szeroki.

Artyści nasi, o ile nie marnieją w kraju, o ile mogą coś robić, rozwijać się, a choćby żyć i zarabiać na życie swoją sztuką, wynoszą się zagranicę, jeżeli tylko mają dosyć praktycznej energii. Szukanie ratunku i wyjścia z tego życia bez przyszłości zapędza ich nawet na pola dalekich bitew.

Dzięki zbiegowi wielu szczęśliwych okoliczności, a w znacznej części zapewne dzięki stanowisku, jakie zajął Matejko, sztuka nasza dostała wkońcu własny przytułek, krakowską szkołę sztuk pięknych, która jednak zamknęła się w ciasnym zadaniu propagowania kierunku swego dyrektora, a tem samem nie mogła się stać ogniskiem całego ruchu artystycznego u nas.

Jest ona tymczasem grządką, na której rozradza się to, co krytyka wiedeńska nazwała „*Matejko's Able-*

ger“, — cieplarnia, w której pielęgnują się roślinki, nie mające ani racyi, ani siły do samodzielnego rozrostu.

Przez krótki czas swego istnienia, szkoła krakowska wykazała w zupełności, dokąd może zająć przy dzisiejszym ustroju i kierunku, i sędzę, że dotychczasowe doświadczenia dostatecznie mogą przekonać o bezpłodności lub wprost szkodliwości jej wpływu na naszą sztukę.

Szkoła krakowska powinna raz już wyjść z tego ciasnego partykularyzmu, powinna do swoich zawalonych średniowiecznym kurzem pracowni wpuścić świeże powietrze — powinna się zreformować.

Tylko zupełna decentralizacya, utworzenie niezależnych oddziałów — szkół, na których czele staliby ludzie o wyraźnych zdolnościach pedagogicznych, artyści jak najdalej naprzód posunięci pod względem umiejętności — mogą z krakowskiej szkoły zrobić instytucyą wychowawczą, oddającą te małe, jakie wogóle szkoła sztuce oddaje, usługi.

Wytworzenie grupy szkół niezależnych, związanych tylko wspólnością miejsca, czasu i warunków administracyjnych, pozwoliłoby rozwijać się sztuce wszechstronnie i zrobiłoby ze szkoły rzeczywistą przedstawicielkę naszej sztuki.

Przed kilkunastu laty, dyrektorem akademii sztuk pięknych w Monachium był Wilhelm Kaulbach, twórca „Bitwy Hunnów“, „Reformacyi“ i wielu innych kartonów — artysta dość daleko zapędzony w linię kaligrafii i mający minimum wspólności z dzisiejszym kierunkiem malarstwa. A jednak, pod jego jurydykcyą, o ścianę, pod tym samym dachem wrzała najsilniejsza reakcyja przeciwko *linii*, klasycyzmowi i wszystkiemu,

czego on był genialnym przedstawicielem. Kaulbach nie tylko że nie próbował przeciwdziałać temu rozpętaniu kolorystów, lecz przeciwnie, cieszył się i interesował do najwyższego stopnia nowym ruchem. On, który drżącym konturem rysował, podług antyków, swoich bohaterów i pejzaże stylizowane — podziwiał i szanował najdalej posuniętych przedstawicieli nowego zwrotu rzeczy.

Dzięki takiemu stanowisku Kaulbacha, w akademii monachijskiej mieściły się dość różnorodne kierunki i dość różnorodne i niezależne talenta mogły do pewnego stopnia ze *szkołą się godzić*.

Już ta okoliczność, że w akademii monachijskiej Polacy, Węgrzy, Niemcy i Amerykanie, przy wszystkich różnicach rasowych, znajdowali jeszcze wspólny grunt, dowodzi szerokiego i swobodnego ustroju szkolnego.

Nie trzeba nigdy zapominać, że jeżeli szkoła może *stanowczo szkodzić rozwojowi sztuki*, to znowuż jej wpływ dodatni jest wogóle mały i możliwy jedynie przy zostawieniu każdemu pojedynczemu talentowi jak największej swobody i niezależności.

Szkoła krakowska, jeżeli niema być nadal marnowaniem zdolności i pracy swoich uczniów, marnowaniem dość znacznych, zapewne, środków materialnych, powinna to zrozumieć i do gruntu się zmienić. W przeciwnym razie drzwi jej, jak drzwi domów zapowietrzonych, należy krzyżem czarnym naznaczyć i omijać.

II

Portrety.

Nawet przy powierzchownej obserwacji z łatwością dostrzega się i określa różnice typu i charakteru u różnych ludzi. I nie tylko najwybitniejsze, najogólniejsze cechy stanowią o tych różnicach. Wszystko, co jest zewnętrzną powłoką człowieka, jest w każdej jednostce odmienne, a chociaż zdołano wyróżnić i sformułować kilka zasadniczych typów, przy dopatrywaniu się jednak tego szablonu w naturze można się przekonać, że *indywidualność* zawsze modyfikuje typowe znamiona i wytwarza mnóstwo pośrednich charakterów.

O charakterze danej twarzy stanowi jej kształt i barwa. Czoło, nos, oczy, usta, broda, nie tylko swoim kształtem wyrażają daną indywidualność, ich zabarwienie w równym prawie stopniu wpływa na *wyraz* twarzy, podobnie, jak to zabarwienie zmienia się odpowiednio do różnych poruszeń czuciowych. Przedstawienie za pomocą środków sztuki malarskiej tego *indywidualnego* charakteru, ze wszystkimi jego właściwościami, jest zadaniem portretu.

Chodzi tu o odtworzenie *danego, wiadomego* człowieka, nie zaś jakiegoś idealnego, przeciętnego, ludzkiego typu. Oko to ma być okiem pana X. czy Y.; nos ten ma być właśnie ten, nie żaden inny; te usta mają posiadać wszystkie szczególne odcienia wyrazu i wszelkie od ogólnego typu odstępstwa. Modelacya, delikatne lub gwałtowne nachylenia się płaszczyzn, linia okrągła, pociągła lub kanciasta musi odpowiadać tylko tej a nie innej twarzy; barwa czoła, policzków, powiek

nie powinna być powtórzeniem żadnego konwencyonalnego koloru ciała, tylko ma być wiernem oddaniem tej barwy, jaka pokrywa twarz danej osobistości.

Wobec tego, przy całej prostocie zadania, przy całym bogactwie środków, jakie ma malarstwo do jego pokonania, portret wskutek tej potrzeby indywidualizowania wszystkiego, jest kamieniem próbnym talentu i umiejętności malarza.

Szczególniej dla stwierdzenia stopnia *zmanierowania* danego talentu, portret może być najdokładniejszą i najzupełniejszą miarą.

Ponieważ maniera jest wynikiem nabytej wprawy w ciągłym powtarzaniu pewnego szablonu barw i kształtów, rzecz oczywista, że wobec koniecznej potrzeby zmieniania za każdym portretem tych barw i kształtów, malarz *zmanierowany* okaże całą swoją ciasnotę i ubóstwo artystycznych środków.

Mając do porównania po kilka portretów różnych malarzy, chociażby się nie znało portretowanych osób, można z samego charakteru roboty malarza wnioskować o tem, który z nich jest najbliższej prawdy i którego portrety, nietylko jako dzieła sztuki w ogóle, lecz właśnie jako portrety, mogą budzić więcej zaufania.

Jeżeli jeden i ten sam malarz, przedstawiając kilka różnych osób, zmienia za każdym razem wszystkie swoje środki, t. j. modelacye, linie, barwę — aż do samej techniki, to napewno można twierdzić, że zbliża się on bardziej do rzeczywistego życia, niż malarz, który w każdym portrecie powtarza te same wyrazy, te same linie, barwy i ten sam, nacechowany tym lub owym charakterem układ figury.

Jeden z nich będzie przedstawiał *indywidualność*

portretowanych osób, drugi swoją własną; obydwaj mogą być ludźmi wielkiego talentu, lecz pierwszy będzie bardziej wielostronnym i obdarzonym większemi środkami artystycznymi niż drugi.

Od czasów Velasqueza, Van Dycka, Rembrandta, i Halsy, samo pojęcie portretu, jego kompozycja nie zrobiła żadnych postępów, nie poszła naprzód — nie zmieniła się. Można powiedzieć, że jeżeli pewne wady wykonania dawnych malarzy zostały usunięte, to jednak samo założenie portretu było przez nich tak jasno i doskonale sformułowane, że nic zeń nie można ująć, ani nic do niego dodać.

Pojęcie to polega na tem, że widz jest w tym samym stosunku do portretu, w jakim się znajduje w życiu do danego człowieka, kiedy z nim mówi, kiedy go słucha, kiedy jest nim szczególnie zainteresowany, lub kiedy go obserwuje.

Jeżeli z kimś rozmawiam, to zwykle patrzę na jego twarz, której wyraz jest tak prawie potrzebny do zrozumienia człowieka jak jego mowa. Ta obserwacja twarzy, skupienie na niej całej uwagi, umysłu i skoncentrowanie wzroku sprawia, iż otoczenie człowieka, jakieś sprzęty, drobne szczegóły ubrania i t. d. albo całkiem wymykają się z pod naszej świadomości, albo się je widzi w najogólniejszych, najmniej wyraźnych formach. Otóż to, co w rzeczywistem życiu dzieje się za pomocą naturalnej logiki działania ludzkiego umysłu, — w fikcyjnym świecie sztuki malarz musi narzucić widzowi, zmusić go, by widział w ramach jego obrazu tylko danego człowieka, obserwował jego twarz, nie rozprasząc uwagi na żadne uboczne szczegóły.

Malarze, odstępujący od takiego pojęcia portretu,

nie uwzględniają *psychologii widza* i pozbawiają się możności wywołania wrażenia życia.

Naturalnie, mówiąc o widzu, trzeba pamiętać, że widzowie są różni i że pewien stopień artystycznego wykształcenia potrzebny jest na to, żeby być widzem Velasquez'a. Wiadomo, że ludzie słabo rozwinięci właśnie w różnych drobnych szczegółach szukają podobieństwa portretu. Inny kolor kamizelki lub niedokładność wykonania dewizki może być dla pewnej kategorii widzów bardzo poważnym powodem do uznania portretu za zły i niepodobny.

Widzów takich nie można jednak brać w rachubę przy ocenianiu sztuki z tej wysokości, na jakiej ona dziś stoi.

Tego, kto wchodził do sali portretowej na wystawie krakowskiej, uderzała na razie siłą modelacy biała plama twarzy Dietla, odrywająca się z ciemnego tła portretu, malowanego przez Matejkę. Wyraz jakiegoś gwałtownego wysiłku i niepokoju, graniczącego prawie z odcieniem strachu, zwichrzone włosy, ogromna sfałdowana suknia — wszystko zwraca na siebie uwagę widza. Jest to energiczna robota, odpowiadająca energii człowieka, którego przedstawia. I gdyby ten tylko portret, przez Matejkę malowany, znajdował się na wystawie, możnaby było sądzić, że jego talent odpowiada temu zadaniu. Z chwilą jednak, kiedy widzimy Szujskiego, Zyblikiewicza, nawet Alfreda hr. Potockiego, obdarzonych tym samym, mniej lub więcej silnie zaznaczonym wyrazem niepokoju i gwałtowności, kiedy widzimy, że wszystkie te twarze są podmalowane jednakim brunatnym sosem, mają tak samo podszyrowane oczy, ten sam niepokój w pozach, to

samo zwichrzenie włosów, a co gorsza, kiedy widzimy, że postacie z różnych obrazów Matejki, czy obecne „Hołdowi pruskiemu“, czy zdobyciu Złotej bramy, czy prorocstwom ukraińskiego lirnika, że wszystkie są podobne do tych ludzi dziś żyjących — z chwilą tą przestajemy ufać malarzowi i jego portretom.

Między naturą a jego talentem widać szkło manieryczne, które każdą linią łamie w te same zagięcia, każdej barwie nadaje te same tony, każdą indywidualną cechę rzeczy czy człowieka nagina do swego szablonu.

Matejko jest zbyt określoną indywidualnością, — prosto jest zanadto zmanierowany, żeby mógł być dobrym malarzem portretów.

Jego postacie są żywe i życiem tem drgają wszystkie szczegóły i drobiazgi ich otoczenia, lecz postacie te zanadto są pozbawione cech indywidualnych, stają się do siebie podobne, tracą wyłączość swego charakteru i wyrazu.

Rzecz oczywista, że jeżeli Matejko natrafi na model, odpowiadający w zupełności jego talentowi i jego manierze, zrobi rzecz kapitalną, przynajmniej pod względem charakteru.

Portrety jego, uważane jako obrazy, bez względu już na podobieństwo osób, mają wielkie wady kolorystyczne. Cienie twarzy Dietla są zupełnie tej samej barwy, co brunatno-czerwone wyłogi jego sukni. Cały portret Szujskiego, jak i hr. Potockiego, podsmarowany jest brunatnym sosem, na który w światłach wmałowane są lekkie odcienie barw lokalnych i z pod którego przeglądają ciemne kontury. Wskutek tego całość robi wrażenie jakiejś przeźroczystej bryły, gdzie-

niegdzie okurzonej. Pod względem koloru, pomimo brunatnej twarzy, portret Zyblikiewicza jest utrzymany w silnych i zharmonizowanych plamach barw lokalnych i w całości robi wrażenie bardzo kolorowej makiety; traci zapewne na tem znaczenie twarzy, ale obrazowi nie można odmówić zalet kolorystycznych.

Podobieństwo ludzi nam współczesnych do ludzi z czasów dawnych, jakie widzimy u Matejki, powinno nauczyć estetyków, że *historyczna prawda* w obrazie, malowanym nie tylko w kilkaset lat po jakimś wypadku, ale nawet na świeżo, pod wrażeniem bezpośrednim — jest chimerą. Widzieć w *historycznych obrazach* dokumenta rzeczywiste przeszłości i upatrywać w tem ich wyższość nad innymi obrazami, jest zupełnym błędem. Indywidualność artysty, jego maniera, idzie zwykle przez wszystkie czasy i zdarzenia i niweluje wszelkie ich różnice.

Jeżeli marszałek prowincjonalnego sejmiku galicyjskiego z r. 1887 nie różni się niczem od marszałka sejmiku koronnego z przed paruset lat, to właściwie czem tu malarz wyraża tę „historyczną prawdę“, tego „ducha dziejów“, ten „charakter epoki?“

Cenić zresztą *talent malarza za znajomość* — choćby najgruntowniejszą — *historii*, jest to oddawać mu honory bardzo wątpliwej wartości.

Tylko talenta bardzo wielostronne, jak najmniej zacieśnione w pewnym wyłącznym kierunku, w sposobie pojmowania i traktowania przedmiotu, mogą jeszcze zbliżyć się do oddania tej różnorodności zjawisk, jaka cechuje życie prawdziwe — takie tylko talenta zostawiają dzieła, których główną cechą jest *prawda*.

Z dwóch naprzeciw siebie wiszących obrazów

wyglądają dwie twarze, dwie postacie i prawie dwa sposoby malowania tak różne, że portrety te zdają się być dziełem dwóch różnych malarzy.

Jeden, łagodny, przebiegły i cierpliwy staruszek, patrzy siwemi oczkami w oczy widza. Na jego wąskich i zaciśniętych ustach widać spokojny uśmiech; głowa ostrzyżona starannie, pochylona naprzód; cała poza skupiona, umiarkowana w ruchu, — żadnej ekspansywności, żadnej brawury. Twarz oświetlona wprost pełnem światłem, bez żadnych cieniów silnych, ubranie utrzymanie w wielkiej jednolitej plamie ciemnej, — wszystko malowane skromnie, w sposób przypominający Holbeina. Cały obraz robi wrażenie spokoju i rozważli.

Drugi, dość otyły mężczyzna, rozrzucił swoją dechę, pokazując pierś szeroką, spowitą w karmazynowy atłas i brzuch otoczony pasem; jedna ręka wsparta na kolanie, w drugiej wisi duża futrzana czapka. Twarz dosyć pełna, wąs płowy i broda zwisają niedbale, błękitne oczy patrzą energicznie z pod wysokiego czoła, na którem wije się parę kosmyków włosów. Co za życie w tej twarzy! Co za wyraz w tych oczach! Jak zachowany stały grymas pewnej abnegacyi, wyrażający się podniesieniem jednego nozdrza i skrzywieniem ust! Portret ten jest życiem, zdjęciem z natury i włożonem w ramy. Patrząc na taki portret, nie przychodzi nam myśl żadne specjalne kwestye malarskie — patrzy się na żywego człowieka.

Nie znam osób, które te portrety przedstawiają, nie wiem, czy są lub nie są podobne, lecz widząc różnice indywidualne dwóch ludzi, wyrażone z taką siłą, muszę wierzyć malarzowi, — patrząc na te subtelne od-

cienia wyrazu, muszę podziwiać jego panowanie nad środkami sztuki malarskiej.

Autorem tych portretów jest Rodakowski.

Jest tu i trzeci jego portret, malowany przed kilkudziesięciu laty, w którym czuć domieszkę owoczesnej maniery, brunatną farbę w cieniach; portret ten jest zresztą przez czas trochę podniszczony. Lecz ile w nim charakteru! Jaki żywy jest ten wąły pan, który z podociężonych powiek spogląda sennemi, ciemnymi oczyma!

Rodakowski myśli przy swoich portretach. Każdy z nich jest obrazem, dającym pełne wrażenie żywego człowieka, ze wszystkimi jego indywidualnymi cechami. Wrażenie to wywołane jest nie tylko dokładnym przedstawieniem danych rysów lub wyrazu, — cały obraz dąży do tego, żeby się zjednoczyć z charakterem człowieka, którego przedstawia. Rodakowski zdaje się zmieniać do pewnego stopnia, swój temperament artysty, odpowiednio do temperamentu człowieka którego maluje. Zatracenie, na ile się da, roboty technicznej, pozostawienie na płaszczyźnie płótna tylko *tonów barwnych*, czyli pozbywanie się maniery, jest jedną z cech jego roboty.

Jedną z wysokich zalet jego obrazów jest siła tonu. Użytkuje on z całej skali światła, na jaką stać malarstwo, zachowując przytęm tak wiernie stosunki tonów lokalnych, że nawet odrzuciwszy barwę, portrety te byłyby kolorowe. Nie używa on w ostatnich portretach żadnej zaprawy, żadnego jeneralnego sosu, tej ucieczki malarzy, niewiedzących co zrobić — brunatnej farby w cieniach. Cienie te są rzeczywistymi odcieniami danej barwy lokalnej, którą się widzi w świetle.

Portrety Rodakowskiego przedstawiają daną in-

dywidualność z jej szczególnymi cechami *barwy i kształtu*. Słowem, posiada on w najwyższym stopniu wszelkie właściwości malarza portretów.

Doskonale modelowana i bardzo żywa twarz patrzy z portretu panny Bilińskiej. Zwłaszcza jasna strojna tej twarzy jest utrzymana w nadzwyczaj subtelnej i wykwintnej skali tonów. Rysunek jednak dąży do tej poprawności, w której chodzi o regularność rysów, mierzonych szablonem antyku, przyczem zatracają się pewne szczególne indywidualne cechy.

Ta twarz, tak żywa i subtelnie modelowana, otoczona jest szaro-brunatnem tłem, które nie jest niczem: ani neutralnym tonem tła, pomagającego plastyce głowy, ani też żadną rzeczą. Jest to zbiór szaro-brunatnych plam, z których jedne wrywają się tonem naprzód, inne się zagłębiają. Czarna suknia ma światło poprostu rozbielone, i rozbielone tak, że cała plama traci właściwą siłę tonu w stosunku do ciała. Ręka bez koloru i twardo modelowana. Obraz ten ma w dodatku ramę z brunatnego drzewa, która przeszkadza wielce jego tonom, łączy się z tłem i nie wyodrębnia obrazu z otaczających go przedmiotów, co jest właśnie zadaniem ramy.

Wogóle zalety tego obrazu są rysunkowe — kolor traktowany całkiem podrzędnie, i, podobnież jak zaniedbany ton, przeszkadza wybornej głowie.

Szczególny charakter noszą roboty p. Horowitza. Od czasu jak je znam — to jest od lat mniej więcej piętnastu, w jego portretach nie widać żadnej zmiany — ani postępu, ani cofania się. Malując ciągle z natury, gdyż ciągle portety, — p. Horowitz nie nabył wcale większej wprawy. Nie mówię tu o lakierniczej, techni-

cznej wprawie ruszania pędzlem, lecz o zapanowaniu nad materiałem rysunkowym i kolorystycznym. Portrety jego są to ciągle studia malarza, który, nie mogąc ruszyć naprzód, z wielką, nadzwyczajną rozwagą utrzymuje się na zajętem stanowisku.

Skala jego tonów barwnych i świetlnych nie zbliża się nigdy ani w jedną, ani w drugą stronę do najwyższej siły, na jaką stać malarstwo. Rozjaśnia on cienie i przyciemnia światła, utrzymując się w granicach pośredniości, która jego portretom nadaje charakter przyzwoitych ludzi, nierażących nikogo, układowych i grzecznych.

Jego rysunek zawsze poprawny, nigdy nie dochodzi do subtelności wyrazu. Kopiując sumiennie i starannie rysy modelu, pozostawia je bez drgnienia życia. Jego portret jest zawsze zapewne podobny, lecz zawsze przedstawia człowieka *pozującego malarzom*.

To pozowanie jest treścią jego obrazów.

Nie robiąc nigdy jakichś rażących niewłaściwości w kompozycji, w układzie portretu, nie pozuje jednak swoich modeli tak, żeby sytuacja ich w portrecie odpowiadała albo charakterowi ich indywidualności, albo też przedstawiała jakiś wyraźny moment życia.

Naprzykład hr. Alfred Potocki, który, na pewno można twierdzić, jest podobniejszy w portrecie p. Horowitza niż u Matejki, stoi w narzuconem na jedno ramię futrze bobrowem, bez czapki i wogóle bez żadnego usprawiedliwienia tej pozy. Nie wiedząc, że to portret, można myśleć, że obraz przedstawia mężczyznę, mierzącego futro i przyglądającego się w lustrze. A chociaż nawet ruch głowy odpowiada takiej situa-

cy, wątpię, czy ona może charakteryzować człowieka, którego przedstawia portret.

Nie ulega wątpliwości, że nawet w tem futrze, z tą spokojną techniką, łagodną modelacją, rysami powtórzonemi bez manieri, z temi właściwościami i zaletami talentu p. Horowitza lepiej tej twarzy niż z całym dziwactwem wyrazu i układu Matejki.

Na wystawie krakowskiej jest jeszcze portret jakiejś starej damy, w tym samym tonie szarym, z tą samą starannie rysowaną maską człowieka pozującego; jest też portret jakiegoś pana w białej delii i czerwonym żupanie, który jeszcze raz powtarza te same stosunki barw i światel.

Portrety p. Horowitza są pracami inteligentnego artysty, którego środki, to jest: kształt i barwa są mało podatne — ograniczone.

Ma on pewną normę tonów, pewien stopień skończenia, pewną czystość samej roboty technicznej, której się trzyma niewolniczo, poza którą wyjść boi się, czy nie może.

Portret prof. Teichmana, wykonany przez p. Pochwalskiego, ma poprawnie rysowaną głowę, z bardzo szczęśliwym ruchem i wyrazem zamyślenia. Pod względem koloru — rzecz bardzo słaba. Plamy lokalne, barwa ciała i draperyi nie są zharmonizowane do tonu oświetlenia. Szaro-rude tony twarzy nie odpowiadają zimnemu, prawie fioletowemu zabarwieniu światel czerwonej togi.

Jest jeszcze na krakowskiej wystawie dużo, bardzo dużo portretów, które jednak nie przedstawiają żadnego prawie interesu artystycznego.

Ze zdziwieniem zapewne dowie się czytelnik, że

jednym z najsłabszych portretów na wystawie jest portret marszałka Wodzickiego, malowany przez Siemiradzkiego. Jest to rzecz niemająca nawet zalet prostego akademickiego studyum. Z całego dość dużego płótna wyrывa się i żyje jedynie agrafka z turkusów i złota, zdobiąca czapkę marszałka.

To trochę zamało!

III.

Henryk Siemiradzki.

Tytuły obrazów — o ile są nadawane przez samych artystów, o ile wyrażają pewną myśl, ideę, pojęcie i ujęte są w formę po literacku obmyślaną — wskazują, co malarz chciał widzom powiedzieć. Do mawiają one to, czego środki sztuki malarskiej wyrazić nie są w stanie; są sposobem porwania myśli widza w tym lub owym kierunku i poruszenia jego uczuć; okazują też — często lepiej niż sam obraz — co i jak czuł i myślał jego twórca.

Są malarze, których umysłowość: to wszystko, co stanowi wogóle człowieka, ściśle jest związane z ich talentem, który tym sposobem jest najlepszym środkiem uzewnętrznienia się ich indywidualności, ich pojęć i uczuć. Są malarze, u których talent jest w nich samodzielną, wyłącznie artystyczną siłą, używaną przez nich nie dla rozmowy lub wzruszania widza, tylko w celach czysto malarskich. Są też i tacy, którzy dążą do wyrażania swoich myśli i uczuć, swoich poglądów na życie, dążą do „panowania“ nad duszami widzów, wstrząsania ich nerwami, kierowania ich wyobraźnią,

którym jednak nigdy się to nie udaje, wskutek przepaści, oddzielającej ich umysłowość od ich talentu.

Do takich należy Siemiradzki.

„Świeczniki chrześcijaństwa,“ czy „Żywe pochodnie Nerona,“ jeden i drugi z tych tytułów jest doskonale po literacku skomponowany. Pierwszy zwłaszcza dobitnie wyraża, co autor obrazu myśli o wielkich walkach, staczanych dla idei, o jej tryumfach nad najpotężniejszą materialną siłą, lecz myśl ta zawiera się tylko w tytule, gdyż obraz mówi zupełnie o czem innym.

Nie należy bardzo ufać sądom tłumów o dziełach sztuki. Tłum jednak szuka w sztuce nie artystycznej przyjemności, nie interesu, jaki dzieło sztuki budzi w artyście lub w człowieku szczególnie wykształconym i wrażliwym na artystyczne zjawiska; tłum właśnie idzie do obrazu lub posągu po wrażenia i *wzruszenia*, szuka w nich *podrażnień czuciowych* lub *ilustracji swoich pojęć*. Dla niego więc są i piękne tytuły, i rozdzierające dramata, i wstrząsające sytuacje, on w tym wypadku jest jednym z najlepszych sędziów, gdyż najszczerzym, wyrokującym jedynie pod wpływem odebranych wrażeń.

Otóż tłum jednogłośnie wołał, że „Świeczniki chrześcijaństwa“ są arcydziełem, że takiej *perłowej masy*, takiej *fontanny marmurowej*, takich *naszyjników* nikt jeszcze nie namalował.

Ponieważ obraz był oddzielony linką od publiczności, utrzymywano, że drogie kamienie w klejnotach Rzymianek były prawdziwe, powklejane w obraz, tak dalece zdumiewało wszystkich to *złudzenie*, to *mi-strzowstwo*.

A więc nie z idei? nie z uczucia! Nic nawet z tak dobrego tytułu! Walka idei z siłą, chrześciance paleni „jak łuczywa“, a jednak tryumfujący, wszystko zginęło, zatarło się, pozostawiając na wierzchu techniczną sztuczkę — perłową masę, która i dziś na wystawie krakowskiej tryumfuje nad całym obrazem, świadcząc o zupełnym rozbracie między myślą człowieka a czynem malarza.

Siemiradzki człowiek współczuje męczeństwu i ofiarom idei, — Siemiradzki malarz *widzi* w świecie tylko błyszczące powierzchnie metalów; promienie światła, załamane w kryształach topazów i rubinów; połysk jedwabiu, ślizkość słoniowej kości, fosforescencją perłowej masy, zwartość marmuru lub granitu, i wszystkie swoje siły zużywa na to, żeby z farby wydobyć zupełne złudzenie tych materyałów.

Ta niezgodność między tem, co chciał *powiedzieć* człowiek *zapomocą* malarstwa, a tem, co *pokazał* malarz, nie rozumiejąc człowieka, ujawnia się w wadliwości kompozycyi i nieproporcjonalności zalet wykonania różnych części obrazu.

Nie trzeba myśleć, że kompozycją w obrazie jest takie lub owe ustawienie figur. Wszystko, co pokrywa płaszczyznę obrazu, jest składową częścią kompozycyi. Użycie barwy, rozkład światła, stosunek figur do otoczenia, aż do najmniejszych szczegółów, wszystko to są czynniki kompozycyjne, które muszą być użyte odpowiednio do każdego założenia i za każdym razem inaczej.

Malarz, który chce oddziaływać na widza, który chce go wzruszyć, powinien wszystkie swoje środki zużyć w tym celu; powinien poświęcić mnóstwo ma-

łych, drugorzędnych rzeczy dla głównego zadania i choćby się miał rozminąć z prawdą, z rzeczywistością, chociażby miał użyć najdziwniejszych, najfantastyczniejszych pierwiastków, będzie zawsze miał racją, jeżeli jego obraz będzie porywał wyobraźnią i myśli, i budził wzruszenia.

Te biedne „Świeczniki chrześcijaństwa,” szereg ledwo widocznych słupków, są przywalone i przygniecione materyalnym ogromem, samą przestrzenią, zajętą przez Nerona i jego dworzan; ten ogień mizerny, który jest tu przecie jednym z głównych bohaterów, wystarczyłby zaledwie na usmażenie kawałka polędwicy. Widz musi szukać tego właśnie, na co sądząc z tytułu, malarz kładzie największy nacisk, co go przede wszystkim musi uderzać.

I podobnie jak Siemiradzki nie chciał poświęcić *dla idei* swego upodobania do rozmaitych materyałów jubilerskich i bławatnych, tak samo popsuł założenie oświetlenia, ton swego obrazu — mrok wieczorny, mnóstwem połysków i drobiazgowych plamek, które dziś jeszcze, pomimo zczernienia i kurzu, wyrrywają się, jak naprzykład perłowa masa, z mrocznego dalszego planu.

„Wazon czy kobieta?” — zapytuje ironicznie kartka tytułowa obrazu, dając do zrozumienia, że jego twórca zna położenie kobiety w świecie starożytnym i jest wtajemniczony w dzisiejszy ruch umysłów. Obraz tymczasem mówi o tem tylko, że malarz dobrze naśladował wazon, poduszkę, nogi od krzesła, i że bardzo pobieżnie, z wielkimi błędami rysunkowemi traktuje człowieka. Wazon i kobieta mogą być przeciwstawione sobie jako *rzeczy piękne*, lecz widz wie bar-

dzo dobrze, jaka jest zasadnicza między nimi różnica, i nie może podzielać, ani rozumieć, ani śledzić powodów wahania się tego bogatego pana, którego zapewne stałoby było i na jedno i na drugie.

Zapoznawszy się ze starożytnościami rzymskimi, dowiaduje się widz, że starzec, trzymający na piersiach deskę z wyobrażeniem okrętu, jest „Rozbitkiem.“ Postawienie tego starego „Rozbitka“ obok młodej kobiety, siadającej właśnie do łodzi, przeciwstawnością ich sytuacji ma zapewne wyrażać pewien sceptyczny pogląd na życie. Lecz jakimi krętymi drogami musi chodzić umysł widza, żeby podziwiając przedewszystkiem ornamenta łodzi i do *złudzenia* naśladowane ozdoby ze srebra, dotrzeć do tej sceptycznej myśli!

Również kiedy z biblijnej sielanki „Chrystusa u Maryi i Marty“ zostaje pień oliwnego drzewa i ręka oświetlona słońcem, z cieniami rzuconemi, użytymi znowu z chęcią wywołania w tem miejscu *złudzenia*, to trzeba przyznać, że zostaje zamało. Naturalnie, jeżeli się przypuści, co usprawiedliwia wielkość figur, że malarzowi chodziło nie tylko o naśladowanie powierzchni przedmiotów, lecz także i o psychiczną stronę tematu.

Ta strona psychiczna jest najslabszą stroną figur Siemiradzkiego. Nie włada on *absolutnie wyrazem* i nie jest wstanie twarzą i ruchem człowieka wypowiedzieć tego, co z jego uczuć na zewnątrz się przejawia. Żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć, poza akademycznym szablonem, nie patrzą z twarzy przez niego malowanych. Jego ludzie nie mają charakteru indywidualnego, nie mają nerwów, ani namiętności — nie myślą i nie czują. Kobieta w obrazie „Za przykładem

bogów“ ma ten sam wyraz znudzenia, co pozująca w „Jaskini piratów,“ co Rzymianka, patrząca na męczeństwo chrześcian. A przecież jedną całuje kochanek, druga, związana powrozami, siedzi w *jaskini*, trzecia patrzy na coś, co mogło wzruszać, a przynajmniej interesować choćby Rzymianki; — nawet Marya, słuchająca Chrystusa, ma w nozdrzach to niechętnie skrzywienie.

Lecz człowiek w obrazie może być użyty nietylko dla *wyrazu*, może on jeszcze przedstawiać pewien *ruch*, jakąś czynność celową; może być traktowany jako *rzecz*, mająca taki a taki kształt i taką a taką barwę — a wkońcu tylko jako barwna plama malownicza w kombinacji z innymi barwnymi tonami

Otóż ruch figur Siemiradzkiego, ruch celowy, ma zawsze te same wady, co ich wyraz. Kobieta schodząca ze schodów w „Rozbitku“ wywraca się z nogą zawieszoną w powietrzu; starzec trzyma sznury w ręku, lecz ruch jego palców nie pokazuje wcale, co on z nimi robi. Kobieta cofająca się w obrazie „Wazon czy kobieta,“ właściwie wisi na ręce, za którą ją trzyma handlarz, lecz zgięcie tej ręki nie odpowiada ruchowi ciała; ludzie, którzy zapalają „pochodnie Nerona,“ robią to tak niemrawo i niedołąźnie, tak braknie im celowości w poruszeniach, że ruchy ich wydają się napół sparaliżowane. Dopiero figury w pewnych *pozach*, bez żadnych celowych ruchów, są logiczne i często — jako przegięcia ludzkiego ciała dla pewnej linii — bardzo szczęśliwe. Nie robię z takiego użycia dla pozy i linii człowieka żadnego zarzutu Siemiradzkiemu, gdyż, jak powiedziałem, malarz może poj-

mować człowieka rozmaicie i wstawiać go w obrazy dla różnych swoich osobistych upodobań.

Lecz gorzej jest, że ci ludzie pozbawieni *wyrazu*, pozbawieni *ruchu*, czyli życia, są jako *rzecz*, jako bryła, znacznie słabiej, pobieżniej traktowani od piór, marmurów, metalów, sprzączek — od tej całej martwej natury, która jest, jak wiadomo, rzeczą najłatwiejszą do odtworzenia w malarstwie.

Ludzie w obrazach Siemiradzkiego wyglądają tak, jakby malarz wyszkolony w akademicko-klasycznym szablonie zawierał kompromis z obowiązującym dziś realizmem. Daje on konwencyonalnego człowieka w jakimś sosie, a raczej garniturze realistycznym.

Jednym z najlogiczniejszych w kompozycyi obrazów Siemiradzkiego jest „Taniec wśród mieczów“. Nie uganiając się w nim za wzruszeniem widza, ani starając się o wypowiedzenie żadnych idei i myśli, jest on tu w zgodzie z naturą swego talentu, ze swoim upodobaniem do odtwarzania różnych ładnych rzeczy: marmurów, kwiatów, złota, połysków metalicznych i bladych odcieni rozmaitej barwy. Jego zamiłowanie do wyginania i urozmaicania kierunków linii, do rozrzucania małych plam kolorowych i świetlnych, wobec założenia obrazu, jest zupełnie na miejscu. Linia jednak, tak wyrafinowana i giętka, kiedy rysuje gałązki wina lub oliwek, tak pewna i stanowcza, kiedy podkreśla nią jakiś ornament, staje się ogólnikową i niezdecydowaną z chwilą, kiedy rysuje człowieka. Poprawnie wogóle rysowana figura tańczącej kobiety jak już grubo, bez wdzięku i życia, ma rysowane linie twarzy, rąk, a w szczególności palców! Bądź-co-bądź, jestto jedna z najlepszych figur Siemiradzkiego. „Ta-

niec wśród mieczów“, podobnie jak kilka innych, a w szczególności ostatni obraz Siemiradzkiego: „Chrystus u Marty i Maryi“, pod względem światła powtarzają jego motyw ulubiony: promieni słonecznych, przedzierających się przez liście i gałęzie i rzucających w masę cienia małe krążki i plamki światła.

Mała plama światła, leżąca na *dużej ciemnej płaszczyźnie*, jest motywem nadzwyczaj ułatwiającym trudne wogóle zadanie wydobycia z farby blasku słonecznego. Najjaśniejszy ton, jakim malarz rozporządza — biała farba — jest o kilkadziesiąt razy ciemniejszą od tego tonu w słońcu; a chociaż błask białej farby daje się podnieść dodaniem do niej ciepłego — żółtego tonu, jednak bez sztucznego wzmocnienia kontrastu cieniów niepodobna jest wywołać wrażenia światła. Otóż to ograniczenie rozmiaru plam świetlnych jest właśnie takim *sztucznym* środkiem wywołania prawdziwego efektu.

Pomimo jednak użycia tego środka i wyraźnej tendencji przeprowadzenia motywu oświetlenia, rezultat w dotychczasowych obrazach Siemiradzkiego jest bardzo wątpliwy — światło nie świeci. Nie świeci, ponieważ Siemiradzki zbyt jasno traktuje cienie i wogóle unika bardziej zdecydowanych kontrastów barwnych i świetlnych.

Czy przypuścić, że malarz, opierając cały obraz na tem świetle, rozmyślnie je przytępił i osłabił? Spół sposób rozłożenia plam świetlnych pokazuje, że to *przyciemnienie* efektu nie jest użyte w celu nadania większej wagi wyrazom twarzy i wogóle ludziom.

Główne, najsilniejsze światło skupione jest na zwisającej ręce Chrystusa, ręce słabo rysowanej, która

wyrywa się z masy cienia i staje się głównym, uderzającym punktem obrazu. Więc to przytłumienie światła nieusprawiedliwione jest niczem. Siemiradzki malując farbą olejną, stara się jej nadać *mat i nikłość akwareli*. Obraz jest jednolicie, więc rozmyślnie zmatowany. Malarz świadomie wyrzucił precz środki malarstwa olejnego — rozmyślnie a bez celu pozbawił się siły i blasku.

Rozumiem, że w tym pejzażu, który przeziera przez gałęzie drzew, w szczerem polu, natężenie światła, odbite od tysiąca płaszczyzn, drgające w mglistym oparze, że natężenie to może, zwłaszcza na odległość, niszczyć kontrasta i zlewać się w jakiś jasno-szary obłok. Ale tu, w cieniu werendy, pod konarami drzew i sztucznych zasłon, plama słoneczna powinna grać w oku w sposób oslepiający.

Siemiradzki zresztą utrzymuje swoje obrazy w tych połowicznych tonach tak samo w świetle, jak i w barwie. Ma on upodobanie w barwach lokalnych, rozbiełonych i osłabionych lub przełamanych. Jestto kwestya jego osobistych upodobań, z których niemożna mu robić zarzutu. Lecz te tak nikłe tony błękitne, fioletowe, zielonkawe, żółtawe, wskutek nie zawsze odpowiedniego zabarwienia cieniów i światel, pomimo całej nikłości, wyrywają się jeszcze z tonu obrazu. Czuć w nich farbę.

Obraz Siemiradzkiego jest zawsze dobrze rysowany jako całość. Ma on wielkie poczucie przestrzeni, wyrażonej linią — rysunkiem. Budowa płaszczyzn, rozkład przedmiotów, wiązanie się planów jest zawsze dobrze utrzymane i wykreślone. Jednym z najlepszych pod tym względem ogólnego rysunku jest znany mi

tylko z fotografii obraz, przedstawiający jakąś orgią z czasów Tyberjusza.

Obrazy Siemiradzkiego nie robią wrażenia robót tak zwanych „malarzy skończonych“. Nie jest on zbyt określoną indywidualnością i nie ma wybitnej i zakończonej maniery; niejednolitość wykonania, słabsze traktowanie rzeczy trudniejszych, obok posuniętego do złudzenia odtwarzania przedmiotów łatwych, resztki jakiegoś konwencyonalizmu, obok tendencji do prawdy — wszystko zestawione na jednym płótnie, zdaje się wskazywać, że to jest talent dopiero rozwijający się, że może pójść dalej.

Czy pójdzie?

Czy to, co dotychczas zrobił Siemiradzki pomimo tyloletniej karyery malarskiej, jest jeszcze ciągle próbowaniem, szukaniem drogi? Czy też ta chwiejność, połowiczność kierunku, brak świadomości własnych celów i znajomości środków sztuki malarskiej, są to już cechy stałe — granice, poza które jego talent nie wyjdzie? Trudno jest, niemożliwie na to odpowiedzieć na pewno.

Takie jak są dzisiaj obrazy Siemiradzkiego zdają się mówić do widza: „Masz perły, dyamenty i złoto“, cóż możesz więcej chcieć?“ Sądzę jednak, że widz, dla którego najrzęczniejszy nawet użyte sztuczki techniczne nie wystarczają, — może od obrazów żądać czegoś więcej jeszcze.

FRYNE.

Wychodząc z punktu najwyższego, do jakiego doszłicie, możnaby stworzyć wyborne malarstwo, ale wy nużycie się za prędko.

H. Balzac.

„Arcydzieło nieznane“.

Każdy obraz, uważany jako *przedmiot jednolity*, jako całość, przedstawia powierzchnią, mającą pewien ton ogólny. Jest on plamą barwną, zachowującą się rozmaicie względnie do swego otoczenia i warunków oświetlenia, w jakich będzie oglądany. Obraz, przedstawiający motyw dnia słonecznego, jasnego, niezależnie od stosunku tonów w nim samym, od tego, czy światło jest w nim utrzymane loicznie lub nie, a nawet niezależnie prawie od barw lokalnych, z których się składa, będzie robił wrażenie *plamy jasnej w całości*, jeżeli będzie wystawiony w takim oświetleniu, jak obraz Siemiradzkiego.

Zupełnie ciemna sala, wielkie czarne płótno u góry i całe światło, jakie dać mogą górne okna, skupione na obraz, robią to, iż wydaje się on zalany słonecznym blaskiem. Siła kontrastu działa tak silnie, *podrabia* natężenie rzeczywistego słonecznego światła z takim złudzeniem, iż na razie można być olśnionym jasnością, bijącą z obrazu.

Obrazy, zwłaszcza jasne, ogromnie tracą, a przynajmniej bardzo zmieniają się, jeżeli są oglądane nie w tem oświetleniu, w jakim były malowane, i trzeba niesłychanej siły, blasku i harmonii, dociągniętych do ostatnich krańców możliwości malarstwa, żeby obraz

wytrzymał bez krzywdy te fatalne warunki oświetlenia, na jakie bywa narażony często na wystawach w ogóle, a na naszych zawsze.

To sztuczne więc podniesienie wartości światła w obrazie, jest środkiem najkorzystniejszego przedstawienia go widzom, środkiem, którego zresztą każdy malarz może dla swej roboty pragnąć i ma prawo używać.

Pomimo jednak wielkich usług, jakie ten środek oddaje obrazowi, nie jest on w stanie pokryć ani błędów oświetlenia, ani błędów harmonii barw zachodzących w obrazie, uważanym jako przedstawienie pewnego motywu oświetlenia, ponieważ stosunki tonów w nim samym, stosunki bezwzględne, stałe, będące warunkiem słoneczności obrazu, nie są zachowane z tą ścisłą loiką, z jaką światło rozkłada się w naturze, jak również nie są w nim użyte te środki malarstkie, któremi w sposób *sztuczny* wywołuje się wrażenie prawdy.

Jakkolwiek w *rysowaniu* cieni zużył Siemiradzki rzeczywiście całą rozmaitość ich siły i miąższości: od ostrych, twardo obrysowanych cieni, rzucanych zbliska, do rozwianych, nikłych, miękkich, drżących na ziemi cieni od liści drzew dalszych, w przeprowadzeniu ich jednak po rozmaitych płaszczyznach nie zachował zupełnej prawdy.

Siła i charakter oświetlenia słonecznego w obrazie nie zależy, jedynie, od rysunku cieni rzuconych, ale i od sposobu ich rozkładania się, stopniowania, zabarwiania się refleksami; od utrzymania lub podniesienia tych kontrastów, które w oku wrażliwem wywołuje natężenie plamy światła graniczącej z cieniem.

Ponieważ, niezależnie od dążenia do wywoływania słonecznego efektu, chodziło Siemiradzkiemu o zachowanie czystości kształtu pewnych przedmiotów, jak np. ciała ludzkiego, w niektórych więc miejscach ogólna loika oświetlenia została poświęcona tym wymaganiom.

Ciało Fryne np. ma cienie rozjaśnione, zmiękczone bardziej, niż wszystkich innych otaczających ją figur, z drugiej znowu strony cień, rzucony od frędzli parasola na jej twarz, jest narysowany ostro wbrew prawdzie, zapewne dlatego, że w przeciwnym razie głowa mogłaby, poprostu, zdawać się ciemniejsza od reszty ciała, przez niezachowanie prawdy w ukolorowaniu.

W innych miejscach znowu cienie są zaciemne, zaczarne, jak to bywa na fotografii w tonach ciepłych, lub też cienie są niewłaściwie zabarwione, jak np. rudy cień na ręce jednej z kobiet, otaczających Fryne, jak ostre, czerwone cienie, w draperyi kobiety klęczącej tyłem do widza, jak czarne cienie pod oczami, zwłaszcza u kobiety pochylonej nad białym, oświetlonym słońcem marmurem, jak tony płatanu tępe, niezrefleksowane, niemające ani głębi w cieniu, ani ostatnich połysków światła; jak zresztą cała prawa strona obrazu popstrzona plamami jasnemi lecz nie świecącemi, jak zwłaszcza część górna z architekturą, traktowaną tak konwencyjonalnie, rutynicznie, tak bez względu na prawdę, na ton obrazu, na wszelką łączność z całością.

Cały zresztą obraz dzieli się na dwie rażące różnej wartości części, a dalej w każdym szczególe składa się z cząstek, kłócących się między sobą nie równomiernością wykonania.

Niektóre miejsca, jak pierwszy plan z marmurowymi wschodami, jak niektóre twarze w grupie na

lewo, brunatna draperya na jakimś chłopaku, kolumna marmurowa, morze, oddalenie, niebo, a nadewszystko tak żywa, tak dobra w kolorze pierś Fryne, są namalowane z wielką prawdą i pokazują, że Siemiradzki mógłby zapanować nad wszelkimi trudnościami swojej sztuki, że mógłby w wykonaniu całości obrazu pójść wyżej, gdyby się nagle nie zatrzymywał w swoim dążeniu do prawdy, nie przerywał jej wątku i nie śpieszył gdzieś dalej, podpierając się rutyną, lub zadawałnając się połowicznym albo całkiem wątpliwym rezultatem.

Siemiradzki w wykonaniu obrazu nietylko nie idzie tak daleko, jak wogóle może zejść sztuka w przedstawieniu życia, ale nie dochodzi tam nawet, gdzie może sięgnąć jego własny talent.

Zainteresowuje się on jednym szczegółem, jedną plamą, figurą lub częścią figury; dochodzi na tym punkcie bardzo blisko prawdy i nagle rozplywa się w komunał, w płytki ogólnik. W tym i innych swoich obrazach wskazuje on niektórymi szczegółami, że mógłby farbę stopić na rzeczywiste światło i powietrze, lecz ciągle się waha, cofa albo dociąga się do prawdy tylko w tem, co jest najłatwiejsze.

Jeżeli jednak światło i barwa do pewnego stopnia zbliża się niekiedy w jego obrazach do tych wymagań, jakie dziś obowiązują w malarstwie, to już pod względem przedstawienia życia, jako *ruchu i wyrazu*, zadawałniana się Siemiradzki najogólniejszym szablonem akademicznym, przedrzeźnianym przez pozującego modela.

„Robicie kobietom piękne suknie z ciała, piękne draperye z włosów, ale gdzie jest krew, która rodzi

spokój lub namiętność, która wywołuje zjawiska szczególne?

„Wam zawsze się zdaje, że wszystko już zrobione, kiedyście narysowali poprawnie twarz i położyli każdą rzecz na swoim miejscu, według praw anatomii! Kolorujcie ten kontur tonem ciała, przygotowanym zawczasu na palecie, starając się usilnie wytrzymać jedną stronę ciemniej, niż drugą i ponieważ patrzycie od czasu do czasu na kobietę nagą, stojącą na stole, zdaje się wam ztąd, żeście skopiowali naturę!

„Nie schodźcie dostatecznie do istoty formy, nie idźcie z dostatecznym zamiłowaniem i wytrwałością za jej wykrętami i za jej wybiegami. Wasza ręka, chociaż nie myślicie o tem, odtwarza model, jaki kopiowaliście u waszego mistrza“ (akademii).

Oto, co można powiedzieć słowami Balzaca, patrząc na ludzi Siemiradzkiego.

Ich ruchy są niewyraźne, niezdecydowane, chwiejne, bez stanowczego podkreślenia celowości; są to błędne ruchy niemowląt — ludzie ci zaledwie umieją stać. Z chwilą, w której wychodzą ze stanu spoczynku, ciało ich traci związek i wzajemną zależność części.

Cóż już mówić o subtelniejszym przejawie życia, jakim jest wyraz! Właściwie nie ma go tu wcale. Zaledwie kilka szematycznych wykrzywień twarzy, jakie można odnaleźć w podręcznikach o wyrazie uczuć, — poza tem, tylko ten grymas jakby znudzenia, tak często przez Siemiradzkiego używany. Nic ze studyów samodzielnych, nic z obserwacji, nic wziętego wprost z życia, nic przeczytowanego lub głębiej obmyślanego.

Ludzie ci, to pozbawieni talentu i indywidualności aktorzy, niepewni swoich słów i ruchów, zażeno-

wani wobec widzów, skrępowani i lękający się każdego gwałtowniejszego skurczu mięśni i silniejszego wybuchu głosu.

Są to mniej lub więcej „piękne figurki“, „obrazki“ bez krwi i nerwów, szkielety obwieszane muskułami lub draperyami i nic więcej.

Malarz może jednak uważać i używać człowieka nie tylko jako istotę ożywioną, ale poprostu jako pewien ornament, kształt, pewną plamę barwną, bryłę, mającą pewną miąższość i pewną tkankę. I taki punkt widzenia może być zupełnie uzasadnionym, jeżeli w obrazie będzie przeprowadzony konsekwentnie, jeżeli ten świat malowany, konwencyonalny, będzie miał cechę *jednolitości* która jedynie może przekonać widza i zmusić go do zadowolenia się tem, co malarz mu daje — bez żadnego stawiania dalszych i szerszych żądań.

Trzeba na to szczerze i stanowczo wybierać pomiędzy jednym i drugim punktem widzenia, wyjść ze wszelkich kompromisów, z połowiczności i dążyć w pewnym kierunku aż do ostatnich jego skutków.

Lecz Siemiradzki nie zadawałniam się tym, wyłącznie malowniczym efektem, jaki ludzkie ciało w przeciwstawieniu z innymi przedmiotami, z innymi plamami barwnymi i pod wpływem rozmaitego oświetlenia może wywołać. Wprowadza on do swoich obrazów pewien motyw psychologiczny, akcją opartą na pewnych uczuciach, lub użytą jako wyraz pewnej idei, i wtedy właśnie w sposób rażący występuje nieodpowiedniość jego środków artystycznych do osiągnięcia podobnych celów. W jego sztuce czuć ciągły rozbrat między człowiekiem a malarzem. Pierwszy chce dramatu, liryki,

idei; drugi myśli tylko o malowniczości, malowniczości, opartej na delikatnym rysunku linii, na małych plamach barwnych, na świecących szczegółach, lub też dąży do naśladowania materyałów w martwej naturze.

A że naśladować „złoto, srebro i drogie kamienie“ łatwiej, niż zmienną złożoną z mnóstwa pośrednich tonów, powierzchnią ciała ludzkiego, — skórę, raz całkiem matową, to znowu mającą połysk atłasu, raz ciasno opiętą na silnych mięśniach, to znowu wiotką, miękką, jakby zwiędłą, więc też najczęściej w obrazach Siemiradzkiego brały górę różne akcesorya i zabrały swoją prawdziwością i dramat i lirykę i idee i wogóle człowieka, nawet jako bryłę o pewnej tkance.

I w ostatnim obrazie, jakkolwiek w mniejszym stopniu, człowiek jest albo zgniebiony szczegółami martwemi, albo też tylko częściowo utrzymuje się na równi z akcesoryami lub pejzażem.

Tam z pod draperyi do złudzenia prawdziwej wystaje głowa słabo, chwiejnie modelowana i martwa; ręce i plecy z szaremi, jakby popiołem przysypanemi, półtonami. Na tej kolumnie, której zwietrzały matowy marmur z taką prawdą odstaje od granatowego morza i błękitnego nieba, opiera się ciało, na którym znać drobne pociągnięcia pędzla i surową farbę; tamte sandały otaczają nogi, których różowość przypomina chromolitografowane piękności z wachlarzy.

Może znowu kto „zaprotestuje“, wołając: że „nie wnikam w ducha“, że nie szanuję indywidualności, że narzucam swoje „ideały“ malarskie? Nie będzie w tem jednak cienia słuszności.

Biorę to, co w robocie Siemiradzkiego jest najlepszego, doprowadzam to do wysokości zasady obowiązującej tegoż Siemiradzkiego i tem mierzę jego talent. Nie żądam od niego, żeby malował uczucia, dramaty czy idee — nie żądam też, żeby ich się wyrzekł. Tylko widząc, iż w całej jego artystycznej działalności ta strona jest najsłabszą, że *nigdy* nie podnosi wartości obrazów, lecz owszem, wprowadza do nich *połowiczność*, balast, który tylko obciąża zobowiązania artysty, nie dając mu nic za poświęcone dlań dobre strony talentu — uważam to za coś, co wychodzi po za granicę indywidualności Siemiradzkiego.

Jakkolwiek motyw psychologiczny we „Fryne“ jest mało skomplikowany, taki jednak jak jest, przenosi miarę uzdolnienia Siemiradzkiego do wyrażania zjawisk życiowych, i razi swoją konwencyonalnością przy innych składowych częściach obrazu tak prawdziwych, tak bliskich natury.

Bądźcobądź obraz ten góruje nad innymi obrazami Siemiradzkiego tem, że przynajmniej nikt niema do chwaleń przedewszystkiem perłowej masy, bransoletek, szpilek, złota i piór pawich, że nawet tam, gdzieby dawniej Siemiradzki nie omieszkał pokazać sztuczki technicznej, jak np. w brązowym trójnogu, ozdobionym *makartowskim* bukietem, tam nawet starał się on podporządkować te szczegóły pod całość obrazu.

Jak dotąd, obrazem, w którym talent Siemiradzkiego jest w największej zgodzie z założeniem, z momentem życia przedstawionym, pozostaje „Taniec wśród mieczów“.

Piękna poza kobiety, ładne kwiaty, błękit morza,

marmur, drobne połyski słońca, z których się składał ten obraz, były zupełnie w granicach możliwości jego talentu i szczerych upodobań.

Najlepiej rysowana i modelowana w nowym obrazie Siemiradzkiego jest kobieta, klęcząca plecami do widza, przywiązująca skrzydła małemu chłopakowi. Cała ta grupa jest dobrze zbudowana, zdecydowana w ruchu i z pośród chwiejnych, zamazanych póz i ruchów reszty figur, wybija się na wierzch i pozostaje jasna i wyraźna w pamięci.

A teraz *Fryne*.

Na pierwsze wrażenie, jako sylweta, zdaje się ona mężczyzną. Potężne ramiona i ręce, przy tak ubogich, wąskich biodrach i udach odbierają jej cechę kobiecości. Jest ona jakimś hermofrodytą, istotą połowiczną, w której potęgę kobiecego czasu trudno uwierzyć.

Żywe są tylko piersi, na których drży światło, w których się mieni krew, których skóra zdaje się być nasiąkniętą słońcem i ciepłem.

Lecz, tuż obok, ręce z szaremi, brudnemi półtonami, ociosane z gruba kanciato

Brzuch mizerny, pomięty i martwy, a dalej proste, silne nogi męskie, których zimno-różowe kolana i palce zdają się farbowane.

Słowem, jak mówi Balzac: „To miejsce drga, ale tamto jest nieruchome; życie i śmierć walczą w każdym szczególe: tu kobieta, tam posąg a dalej trup“.

Dzisiaj, kiedy tak zwane „pieczątki“ parogroszowe, chromolitografowane obrazki, roznoszą po świecie tysiące odmian „pięknych główek“ kobiecych, kiedy pu-

dełka od cukierków jaśnieją tyłu sławnemi, nie podrabianemi pięknościami, kiedy nawet szyldy ozdabiają rozmaite „czarnookie“ ideały, dziś, trudniej jest niż kiedy zdziwić widzów „pięknością“ w obrazie.

Wypłynąć z tego morza banalności „uśmiechów czarujących, błyszczących oczu, perłowych zębów, ust wiśniowych i regularnych rysów“ może tylko twarz bardzo oryginalna, napiętnowana silnym charakterem indywidualnym i wyrazem.

Fryne Siemiradzkiego na tle typu antycznego posągu jest twarzą bardzo pospolitą i tylko dzięki otoczeniu całkiem już brzydkich służebnic może górować w obrazie, gdyż sama przez się, bez tego reponssoiru zginęłaby całkowicie.

Jakkolwiek w ocenianiu *piękna* osobiste upodobania grają tak stanowczą rolę, że trudno jest wyprowadzić ogólną zasadę, jednak i tu można ją odnaleść.

Mianowicie, przez porównanie całej mnogości kształtów kobiecych, jakie już weszły do sztuki, lub które można obserwować w naturze, daje się ustalić pewna skala *doskonałości kształtu*, w której, ponieważ tu chodzi o kobietę, muszą w sposób szczególny kryształizować się te cechy, które mówią o kobiecości, w których się mieści ten zmysłowy pierwiastek piękna kobiety.

Gdyż pomimo wszystkich analogij, jakie zapisała poezya, między kobietą a gwiazdami, różami, perłami, jutrenkami, fijołkami i liliami, piękno jej oddziaływa bezwzględnie inaczej, niż piękno reszty świata. I któkolwiek jest człowiekiem, nie może patrzeć na piękną kobietę temi samemi oczami, jakimi podziwiał

piękno arabskiego konia, bukietu róż, krajobrazu górskiego lub malowniczego ornamentu na perskim dywanie.

Jeżeli więc obraz jest zbudowany na takim temacie jak *Fryne*, to ten pierwiastek zmysłowego piękna, ten czar musi bić z jej postaci siłą kształtów nie tylko pięknych, ale szczególnie *kobięcych, żeńskich*.

Kiedy Alma Tadema maluje swoją Safo o twarzy męskiej, z wargą przyciemnioną puszkami, o kształtach silnych dobrze wyrosniętego chłopca, to ma słuszność i mają racją otaczające ją kobiety patrzeć na nią z tym wyrazem zakochania — kiedy Siemiradzki robi *Fryne* z tym przypadkowym charakterem męskich kształtów, odbiera jej to, co jest jej istotą, i niema racji — jego *Fryne* jest zamało kobietą.

To też ci, a takich jest dużo, którzy chwalą Siemiradzkiego za to, że jego *Fryne* „nie jest *Nana*“, jakkolwiek mają racją, lecz racja ta nie podkreśla wcale zalet obrazu.

Jeżeli *Fryne* „nie robi zmysłowego wrażenia“, jak mówiła pewna pani, to nie jest *Fryne*. To nie jest ta nadzwyczajna hetera, pod której urokiem żył cały naród, u której kilka ludzkich pokoleń kupowało rozkosz za skarby bajeczne, która siły swego uroku i wdzięku nie wahała się przeciwstawić bogom, jak swego imienia nie wahała się kłaść obok imienia największego bohatera Grecji.

Wobec tej *samicy*, której sława na równi z tem, co było największego w starożytności, przeszła aż do nas, sława wynikająca tylko z piękna i rozkoszy, która z niej promieniała — *Fryne* Siemiradzkiego jest sobie

zwykłą modelką z przypadkowym rozwinięciem ramion kosztem bioder, jest „ładna“ panną, rozbierającą się bez widocznej potrzeby, nie mającą ani bezczelności ani bezwstydu dawnych ludzi i posągów.

W tej Grecyi, gdzie pokazywanie się nagich kobiet było zjawiskiem codziennem, ta Fryne z *fartuszkami*, małym fartuszkiem, spełniającym tylko w połowie swoje zadanie, ta Fryne robi wrażenie czegoś małego, połowicznego, jej rozbieranie się jest poprostu *meskineryą*.

Siemiradzki nie wydobył ze swego obrazu tego wrażenia *nagłości*, niespodziewanego zjawiska olśniewającego, mając do rozporządzenia tak efektowny materiał, jakim jest piękna naga kobieta, ukazująca się w blaskach słońca tłumom, które się tego nie spodziewały — nie wydobył, ponieważ tu, jak gdzieindziej, zadowolnił się efektem małym, połowicznym, wszedł w kompromis z małemi konwenansami, przedstawił Grecyą w *trykotach*, odebrał jej zmysłowości *szczerłość*, tę cechę, która nawet greckim nierządnicom nadaje charakter jakiejś wielkości i siły.

Naturalnie, że gdyby obraz ten nie nosił imienia *Fryne*, nie upoważniałby do tych wszystkich uwag.

Każdy artysta, odpowiednio do swego temperamentu, indywidualności, może widzieć piękno w tej lub innej formie, może zadawałniać się tą lub inną skalą przejawów życia. Obnażająca się kobieta Siemiradzkiego, jakkolwiek *wadliwa* w budowie, mogłaby sobie stać w obrazie, nie zmuszając ani widza ani krytyka do stawiania jej jakichkolwiek żądań. Z chwilą jednak, w której ta pani przybiera nazwisko *Fryne*,

to bez względu na wszelkie różnice indywidualnych poglądów różnych artystów, musi być w niej jasno wyrażony ten pierwiastek życiowy, dla którego imię *Fryne* lub *Lais* jest synonimem, jest rodzajem terminu ścisłego.



JÓZEF CHEŁMOŃSKI.

Pewnej niedzieli, publiczność wychodząca z monachijskiego „Kunstvereinu“, okazywała nigdy przedtem nieznaną w niej ożywienie. Spokojni zwykle obywatele Monachium, idący wprost z wystawy milczkiem na „Bockbier“, „Bockwürste“ i „Bockprezeln“, — dzisiaj tłoczyli się na wschodach, stawali pod arkadami, zatrzymywali się pod lipami królewskiego ogrodu i powtarzali wciąż jedno: *Na, na! zu viel Leben!*

Na ścianach wystawy, w otoczeniu po raz tysięczny powtarzanych scen tyrolskich i życia wszystkim znanego modelu, o nosie czerwonym i takiejże kamizelce, obok konwencyonalnie uśmiechniętych Niemek, manekinów ze szkoły Pillotiego i innych co tydzień zjawiających się wyrobów miejscowego malarstwa, wśród bezbarwnego spokoju, czerniły się potężne karki olbrzymich karych koni, powiewały ogony i grzywy, rzucały się kopyta, krwawiły się oczy i nozdrza, leciała w powietrzu peleryna furmańskiego płaszcza; — wszystko na tle ciemnego nieba, od którego odbijała twarz jasnej dziewczyny, siedzącej w sankach.

„Za dużo życia“! — wołała publiczność niemiecka, jedyna zapewne na świecie, dla której może być za dużo światła, barwy, ruchu — *za dużo życia w obrazie!*

Przypuściwszy, że w tym, jak i w innych obrazach Chełmońskiego, nie mogło być za dużo życia, trzeba jednak przyznać, że bije ono z nich z taką siłą, jak może z niczyich; że dążność do wyrażania ruchu, zmienności i nagłości zjawisk życia, drgających w koniu, w trawie, w wodzie, słońcu, wicherze czy dziewczynie, jest istotną treścią jego malarskiego temperamentu.

Natura przemawiała do jego wrażliwego umysłu całą różnorodnością swoich objawów: nietylko kształt, barwa i światło obchodziły go i zajmowały! Starał się on wyrazić *muzykę wieczoru*, szept skrzydeł nietoperza, cichy lot lelaków, skrzeczenie żab, skrzypienie derkacza i dalekie dudnienie czapli bąk. On *pierwszy*, a może jedyny, malował chmarę *komarów* dzwiczących w powietrzu i huczenie lecącego jak kula chrabąszcza. Jemu chodziło o to, żeby wiatr na obrazie świszczął w badyłach zwiędłych słoneczników, *dzwonił* deszczem po szybach i *stukał* wiadrem wiszącym u żurawia, a w ciemnej nocy rozlegało się wołanie zdyszanego koniucha: *Otwori worota!* On robił obrazy, w których z gęstwi mgły, miał zdala dolatywać *dźwięk* dzwonka pocztowego, i jęczeć wśród stepów drzemających w szarym oparze, budząc senne, obmokłe dropie. Jemu się zdawało, że lecący w bitce sztafetnik klunie: *Trastia twoju mamu!*... kamień, o który uderzyło koło. Z za brudnych szyb karczmy, *słychać* skrzypce, basy i wściekły tupot oberka, chichotanie dziewczek,

śpiewy i wrzaski chłopaków, przytupywania podpięgo dziada, w którym krew stara zagrała... Jemu się chciało, żeby malowany jarmark brzęczał i dźwięczał całym warchołem i wrzaskiem rzeczywistego życia. Kwik gryzących się koni, turkot bryczek, śpiewy obrzękłych, pokaleczonych dziadów, trzaskanie batów i krzyk handlarza: *Los ni springen*... wszystko to okryte tumanami pary, obryzgane błotem, miało z płaszczyzny płótna, obwiedzionej złotą ramą, wyrwać się i ruszać jak żywe.

W jakikolwiek sposób to życie przejawia się na zewnątrz, od wyraźnych i dobitnych kształtów aż do przeczuć, nieświadomionych tęsknot i marzeń — wszystko to Chełmoński *usiłował* wyrazić tak ograniczonymi środkami malarstwa.

Marzące tęsknie w wieczornym mroku dziewczyny i tęgie, śmiejące się w słońcu, silne i zmysłowe dziewczki; dzieci małe i stare dziady; wiejskie pastuchy i cyniczne wyrostki z nad rysztołu; młodzi panicze i stary *pan marszałek*; kozacy i żołnierz ochotnik; ekonom i Żydzi — wszystkie te typy społeczeństwa, tłukące się po gościńcach i manowcach życia, obchodziły go i widniały w jego obrazach.

Chełmoński pierwszy zaczął malować *chłopa* rzeczywistego.

Komiczne figurki Kostrzewskiego; sentymentalne figury, ubrane w koszule wyciągnięte na spodnie, i klasyczne posągi w sukmanach Gersona; zamaszyste, stworzone tylko do tańca chłopcy Kossaka, — nie wyrażały całkowicie życia świeżo wyszłych na swobodę ludzi.

Kostrzewski z nich kpił; Gerson idealizował, uży-

wał ich tylko jako znaków symbolicznych; Kossak widział tylko stronę malowniczą: zawieszistą sukmanę, kapelusz z piórami i wielkie buty.

Chłopa, który żył w trudzie, biedzie, pod grozą wszystkich klęsk żywiołowych i społecznych; który cierpiał lub cieszył się naprawdę, sam dla siebie, nie dla rozczulenia widzów, którego ciemnotę wyzyskiwał Żyd, który, obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnymi papierów, nie wiedząc *co w nich stoi*; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jesiennych drogach; który pomimo to miał dosyć fantazyi i humoru do hulanki i zapraszał panny do tańca, wołając: *Póździes ścierwo!* — takiego chłopa, dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa.

Nadzwyczajna wrażliwość czucia, ruchliwość myśli, szybkość obserwacyi, szalona pamięć natury, napełniały jego zapalną wyobraźnię nieprzebranem bogactwem twórczego materiału, dzięki któremu, w jego niestrudzonym umyśle, obrazy powstawały za obrazami z szybkością migotania, nieustannej błyskawicy letniego wieczoru. Myśl, potrącona raz zjawiskiem zewnętrznem, snuła bez wytchnienia i spoczynku szeregi coraz innych kojarzeń się pojęć.

Lecz przymioty te i cechy nie stanowią wyłącznie *malarza*; mogą one być wszystkie razem lub oddzielnie, wspólną własnością każdego artysty, bez względu na środki jego sztuki. Owszem, zakres zjawisk życiowych, dających się przy pomocy tych środków poznania objąć, przechodzi o wiele granice możliwości i sił malarstwa.

Jeżeli obraz malowany z taką dążnością, oglądać będzie widz o wyobraźni ociążałej, słabej wrażliwości

czuciowej, mający mało materiału obserwacyjnego i ruchliwości umysłu, to cały efekt obrazu zginie dla niego bez śladu, — sam malarz będzie się tylko cieszył temi *malowanemi dźwiękami* i drgnieniami serca, delikatnemi jak muśnięcie skrzydeł komara.

Jeżeli jednak *wielki talent malarzski* usiłuje wyrazić to wszystko, to czy widz zrozumie i odczuje tę stronę jego utworów, czy nie, — pozostanie zawsze *doskonaly obraz*; — a o to tylko chodzi w malarstwie.

Połowa obrazów Chełmońskiego, właśnie wskutek tego, iż założenie ich przechodziło środki malarstwa, zginęła bezpowrotnie; pozostały albo nie dokończone, albo zamalowane, zniszczone i podarte... W wielu tych, co zostały wykonane i wystawione, widz szukający anegdotycznej treści, będzie się błakał bez wyjścia — lecz zawsze będzie uderzony siłą ich wyrazu i życia.

Barwa, kształt i światło są środkami wyrażania się malarza, lecz niekażdy talent używa ich w jednakim stopniu. Wskutek niesłychanego ich bogactwa, niekażdy może objąć całość tego ogromnego świata, niezawsze wystarcza życia i czasu na to, by w równym stopniu doskonałości jednoczyły się one w obrazach tego samego malarza.

Chełmoński, jakkolwiek obejmował całość natury; chociaż światło i barwa jako *wyraz* pejzażu, jako środek wypowiedzenia pewnych nastrojów czuciowych, były bardzo ważnym czynnikiem jego twórczości, — nie doprowadził jednak w swoich obrazach, tej strony natury do siły, ścisłości i doskonałości z jaką posługiwał się *kształtem*.

Dobry *rysownik* odznacza się tem, że *właściwie*,

indywidualne cechy kształtu każdej rzeczy widzi, pojmuje i odtwarza z nadzwyczajną wyrazistością i jasnością. Różnorodność form, które Chełmoński wprowadzał do swoich obrazów, wymagała niesłuchanie subtelnego ich poczucia i olbrzymiej zdolności ich wyrażania: *talentu*.

Od chwiejącego się na wietrze żdźbła trawy, do wielkich płaszczyzn, potężnych ciał rozhukanych koni; od delikatnych, małych, wielkości paznogcia, główek dzieci chłopskich, narysowanych z nadzwyczajną finezyą typu, charakteru i wyrazu, do ordynarnych i grubych twarzy opiłych dziadów; od kulejącego *skrocza* kozackiego konia, do czepiających się kopytami za obłoki ukraińskich czwórek; od ciężkiego lotu skrzydlisk żurawi, do wykwintnego, śmigłego, nagłego jak błyskawica ruchu skrzydeł czajki... słowem, gdzie tylko życie wyraża się zapomocą *kształtu*, jakkolwiek była jego różnorodność, zawsze Chełmońskiego talent nad nim panował, władał z zupełną swobodą i wyrażał ze zdumiewającą siłą.

Sztuka jest jednym z najsubtelniejszych wyrazów ludzkiego ducha, zdradzającym jego najgłębsze tajniki.

Żeby znać *istotę ludzką* danego malarza, dosyć jest widzieć jego obrazy; zdradza się on w nich z najskrytszych stron swego *ja*, spowiada się ze wszystkich zmian zachodzących z biegiem życia w jego psychicznej organizacyi. Można powiedzieć, iż nim naprawdę artysta umrze, umiera w nim kilku, ba! kilkunastu nawet rozmaitych ludzi.

Ktoby zestawił obrazy Chełmońskiego: od cichych sielanek, jak: *Matulu są?* do rozhukanych koni i dzi-
kich rozpaczliwych wieczorów jesiennych; ktoby prze-

szedł przez wszystkie te drogi, któremi tłukła się jego niespokojna wyobraźnia, — temu zdawałoby się, że patrzy na twórczość kilku rozmaitych ludzi. I nie dlatego, że treść anegdotyczna tych obrazów jest inna, — tylko że ich *charakter*, ich *sentyment*, sposób ich pojęcia i wykonania jest całkiem różny.

Jedną z charakterystycznych stron twórczości Chełmońskiego jest nadzwyczajna *nierównomierność* wykonania, wynikająca z nadmiaru kompozycyjnych motywów. Czasem jasne, ściśle, skończone i obmyślane, to znowu są jego obrazy niedopowiedziane, niedoczute, niedomyślane i zaledwie naznaczone. Talent jego nie rozwijał się stopniowo i systematycznie, lecz szedł gwałtownymi rzutami, zatrzymywał się na chwilę i znowu porywał się naprzód.

Za mało mam tu miejsca na opowiedzenie historii życia Chełmońskiego, — typowego życia polskiego artysty, który „rodzi się jako wiatr na górze“, i jak wiatr często ginie, — albo żyje jako nikomu niepotrzebny, problematyczny pierwiastek społeczny; przetrzymuje potworną nędzę, przywyka do samotności i zapomnienia, i nagle — dzięki przypadkowi — wy-dostaje się za granicę, zdumiewa Monachium i Paryż, — i wtedy bywa przez rodaków uczczony... obiadem w Resursie obywatelskiej.

Chełmoński z tem, co wywiózł z kraju jako artysta, odrazu zdobył Monachium: za pierwszy rysunek zrobiony w akademii, dostał medal, i rzucił ją po miesiącu; za obrazy zaś zyskał więźność u handlarzy. Później, kiedy pojechał do Paryża, od pierwszego wystawionego obrazu zajął stanowisko najwybitniejszego malarza, nawet wśród tak potężnego jak tam ruchu

artystycznego. Chełmoński jest wymownym dowodem, że *akademie, zagranice* i inne sztuczne środki wychowawcze są zbyteczne dla wielkiego talentu, że są. jak każdy system, tylko „szczudłami dla niedołęgów“, według doskonałego powiedzenia Taine'a.

Chełmoński nie jest ani uczniem Brandta, ani Wagnera, jak mylnie u nas twierdzono; — jest on jedynie uczniem Gersona — a nadewszystko natury.

Gerson jako wielbiciel i tłumacz Leonarda da Vinci, tego zacieklego realisty i badacza natury, wszystkim swoim uczniom zaszczebiał nadzwyczajną dla niej cześć i zamiłowanie. To też, pomimo systemu uczenia, w którego program wchodziła zwykła akademieczna rutyna, wszyscy uczniowie Gersona wyszli od niego przygotowani do pojmowania i odtwarzania każdego kształtu, jaki w naturze spotkali. Gdziekolwiek się znaleźli, na wsi czy w mieście, w salonie czy w polu, obracali się swobodnie i potrafili wszystko rysować. Żeby w równym stopniu byli przygotowani do pojmowania zjawisk barwnych, byłaby to wzorowa szkoła, dająca maximum tego, co szkoła wogóle dać może.

Chełmońskiego silna indywidualność, prędko zrzuciła z siebie wszelki ślad szkolnego wpływu: wielki talent niebawem poszedł znacznie dalej, niż szła nauka, którą odbierał; a wrażliwa wyobraźnia obejmowała szersze znacznie światy od tych, które wskazywał nauczyciel. Pomimo świetnie zapowiadającego się powodzenia w Monachium, Chełmoński nie mógł tam wytrwać. Porwała go taka tęsknota ku temu, z czem był zżyty od dziecka, że rzucił wszystko, nawet swoje pozaczynane obrazy i wrócił do Warszawy. Tu po

kilku lecjach pobytu, stosunki tak się zabagniły, że żyć nie było podobna. Nie mówiąc już o nędzy, dzięki której wyglądaliśmy tak, że kiedy nawet były pieniądze na kawę, to jej nam w *szanujących się* cukierniach, np. u Lours'a, dać nie chciano, — ale co gorsza, nikogo nie obchodził los nowych talentów i ich dążenia. Towarzystwo zachęty czyniło co mogło, żeby zniechęcić malarzy do robienia obrazów, a publiczność, do zwiedzania zasnutych pajęczyną sal wystawy. Jakaś senność trupia zamraczała rozpaczą widnokreśli życia.

Wtedy to zjawił się w Warszawie Cyprian Godebski — człowiek z wielkim zapałem i miłością dla sztuki, — wychowany w najwykwintniejszej sferze artystycznej i stojący na gruncie najnowszych o sztuce pojęć.

Artykuły jego w „Gazecie Polskiej“, zatrzęsły drzemiącymi około zielonego stołu członkami komitetu i wywołały burze protestów i opozycji. Na literacko-artystycznych zebraniach w domu państwa Godebskich, przedstawiciele świata finansowego patrzyli ze zdumieniem na oberwańców sadzanych na atłasowych fotelach i odbierających najwyższe honory towarzyskie. Wszystko to, razem z zapalczywemi mowami Godebskiego, który poprostu wymyślał od: „bydłowie“, ludziom nie lubiącym sztuki, bogaczom nie potrzebującym wykwiutnego zbytku artystycznego — wszystko to było powodem, że kilka obrazów Chełmońskiego, wiszących oddawna na wystawie, zostało kupionych i zapłaconych dobrze, a Chełmoński mógł z Godebskim udać się do Paryża.

Publiczność tamtejsza, zebrana z całego świata,

przedstawia wszystkie, najróżnorodniejsze i najsprzeczniejsze gusta, i jest wstanie pojąć i ocenić najoryginalniejsze nawet i najdziwaczniejsze temperamenta artystów.

To też, Chełmońskiego spieniona czwórka, stojąca w śniegu, u drzwi folwarcznych, przed którymi dziewczki nastawiały samowar, zrobiła furorę między publicznością; kupił ją właściciel wspaniałej galeryi, Amerykanin Stuart, a nawet pośród *jury* salonu było ośm głosów za daniem wielkiego medalu; handlarz zaś obrazów Goupil, nabył z góry wszystkie obrazy, jakie Chełmoński miał w przyszłości namalować.

Lecz chociażby nawet w Paryżu nie poznano się na Chełmońskim, choćby się odwrócono do niego plecami, nie przestałby on być tem, czem jest: jednym z największych, najoryginalniejszych i najbogatszych talentów polskiej sztuki.

Pobyt zagranicą, który mu dał tak świetną karierę pieniężną, źle jednak oddziaływał na rozwijanie się dalsze jego talentu.

Oderwany od życia i natury, które przedstawiał, pozbawiony wrażeń i obserwacyj, któremi zwykła się była karmić jego wyobraźnia, zmuszony, wymaganiami nabywców, do ciągłego powtarzania mniej więcej tych samych tematów, — Chełmoński się wyczerpywał i zacieśniał. Nawet tak szalona pamięć natury, jak jego, bladła; a kształty, widziane jedynie przez pryzmat wspomnienia, potworniały i karykaturowały się.

Patrząc przez lat kilkanaście na makadam bulwarów paryskich, trudno jest z prawdą i życiem malować głębokie roztopy dróg ukraińskich; nie można, obserwując ciągle woźniców omnibusowych i elegan-

ckich jeźdźców z Bulońskiego lasku, malować chłopów kopiących się przez śnieżne zasy i dojeżdżaczy trzaskających z harapa.

Z drugiej strony, to, co pod każdym stopniem szerokości i długości stanowi istotę malarstwa i obowiązujące wszystkich malarzy prawo: harmonia barw, logika światła, ton obrazu, — Chełmoński przywykł to obserwować tylko w związku z naszą naturą. Z chwilą też, kiedy jej nie miał dokoła siebie, przestał się tem zajmować.

Słońce, które nie oświecało czerwonej chusty polskiej dziewczki; zmrok, który nie zapadał na puste szare pola jesienne; barwa, która nie była barwą sukmany, świty lub maścią ukraińskiego żrebca — nie interesowały go wcale.

Wskutek tych i innych jeszcze przyczyn, Chełmoński w końcu, zdawał się tylko sam siebie naśladować. Obrazy jego blade, bezbarwne, bez światła, nawet w tem, co było jego największą siłą: w charakterze, w ruchu, w wyrazie, były zaledwie słabem przypomnieniem tego, co dawniej przywykło się widzieć w jego robotach.

Zdawało się, że talent jego jest bezpowrotnie zgubiony, że braknie mu już sił do *odnowienia się* i dalszej twórczości.

Na szczęście, Chełmoński wrócił do kraju i w szeregu obrazów, nie przyjętych na wystawę Towarzystwa zachęty sztuk p., pokazał, że może jeszcze odbierać szczerze wrażenia od natury i odtwarzać je z prostotą i świeżością talentu, którego nie zdołała przegryźć maniera i zabić rutyna.

TRWAŁE NIEPOROZUMIENIE.

Lata przychodzą i giną,
Pokolenia zstępują w grób,
Lecz nigdy“

nigdy, nie zmienia się stosunek komitetów Towarzystwa zachęty sztuk pięknych do obrazów Józefa Chełmońskiego.

Przed kilkunastu laty, ówczesny komitet pod przewodnictwem Aleksandra Lessera „nie protegował takich geniuszów“, nie przyjmował jego obrazów na wystawę, a jeżeli już raz przyjął, nie uważał ich za ewikcyą dostateczną 50-rublowej pożyczki, pomimo, iż obrazów tych było sześć!

Nic dziwnego! Ludzie, którzy wtenczas *zachęcali sztuki piękne*, należeli do pokolenia, dla którego obraz był tylko wtedy obrazem, jeżeli przedstawiał np. „Obleżenie zamku na Pomorzu“, jakąś śmierć, wjazd, zawarcie sojuszu itd. Byli to ludzie, którzy ze zdziwieniem pytali u nowego pokolenia: „Czem panowie robicie to zielone?“ Oni jeszcze brzydzili się zieloną trawą, zielonemi drzewami, brzydzili się tą całą hołotą bezimienną, która najeżdżała przybytek sztuki, obryzgana błotem, okryta pianą, od której zalatywało karczmą, wiatrem błędzającym po jesiennych polach i wiosennemi roztopami.

„Obraz pański przedstawiający *cztery psy i jednego konia*, nie został przyjęty na wystawę Tow. zachęty sztuk pięknych“ — pisał do Chełmońskiego ktoś w imieniu komitetu.

„*Quirites!* — odpowiedział Chełmoński — mylicie się; obraz mój przedstawia cztery konie i jednego psa.“

Wymiana ta myśli nie zniechęciła jednak Chełmońskiego. Gdzie był, co zrobił, nie mam zamiaru w tej chwili opowiadać, jak również nie chcę się powoływać na jego uprzednie w sztuce zasługi dla obrony tego, co robi dzisiaj. Według mnie, jeżeli gdzie, to w sztuce nie należy uznawać firm niezachwianych. Warsztat rzemieślniczy, albo fabryka, praca zbiorowa, ciągle kontrolowana, może długi czas utrzymywać się wyrobioną opinią, w sztuce wszystko zależy od indywidualnej wartości i chwilowych stanów psychicznych, zmiennych na każdy raz, za każdym więc razem dających inne wyniki usiłowań.

Tego samego zdania jest zapewne i dzisiejszy komitet Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, mając bowiem przedstawionych sobie *pięć* obrazów Chełmońskiego, nie oglądał się na żadne względy i *wyrzucił z nich cztery*, przyjmując tylko jeden, i to *najgorszy*, na swoją wystawę.

Zupełnie jak przed piętnastu laty! A jednak w komitecie niema już nikogo z dawnych — wszystko się zmieniło. Zmieniło się miejsce, ludzie, zmieniło się wiele w zewnętrznych stosunkach i porządkach i trzeba przyznać, że się wiele zmieniło na lepsze. Od czasu jak p. L. Wrotnowski jest wiceprezesem Towarzystwa, wyszło ono z tego biernego snu, jakiejś apatycznej drzemki, które dawniej były jego stanem normalnym. Dzięki przedsiębiorczości i energii nowego zarządu, publiczność warszawska widziała wiele obrazów malarzy zagranicznych, które, bądź-co-bądź, mogły wpły-

nać na podniesienie się poziomu pojęć o sztuce. Zmienne zostały warunki dawniejsze konkursu dorocznego, zwiększyły się dochody — słowem, zmieniło się wszystko, prawie wszystko — pozostało tylko to samo nieporozumienie między Chełmońskim a sędziami z komitetu.

Dawniejsi sędziowie nie przyjmowali na wystawę obrazów, w których było więcej psów niż koni, — dzisiejsi, widząc, że nawet ci „wierni towarzysze człowieka“ zniknęli z obrazów Chełmońskiego, a co najwyżej są na nich zające i lelaki — wyrzucili je z wystawy!

Żart na stronę. Jakie są motywa sądu, oceniającego wogóle obrazy przy przyjmowaniu ich na wystawę?

Sąd taki musi być z konieczności *względny*. Postawiwszy *minimum* swoich żądań, poza którym zostaną rzeczy, niemające żadnej artystycznej wartości, sąd taki powinien przyjmować na wystawę *wszystko*, co stoi ponad tą najniższą skalą wymagań, słowem, mierzyć dzieła sztuki ich względną jednych do drugich wartością.

Skala tego minimum żądanych zalet, oczywista rzecz, będzie inną w wielkich centrach artystycznego życia — w Paryżu, czy Monachium lub Rzymie, — a inną w Warszawie. Wilnie lub Suwałkach. Przy takim tylko sposobie sądenia mogą być jedynie zapelniane wszelkie „salony“ sztuk pięknych. Zastosowanie bowiem sądu *ścislego*, krytycznego, oceniającego dzieła sztuki z punktu możliwie bezwzględnych wymagań, wyludniłoby w jednej chwili wszystkie wystawy, „salony“, a nawet muzea. Sądeni i sędziowie musieliby

wywędrować wraz ze swemi dziełami. Krytyka bowiem ścisła, szukająca zupełnej doskonałości, nie wiem, czy raz na sto lat znalazłaby rzecz, godną zawieszenia na ścianach muzeów, rzecz dobrą, na ile tylko stać ludzkie siły.

Jeżeli więc wystawa Towarzystwa zachęty sztuk pięknych jest stale zapełniona, to należy przypuszczać, że sędziowie z komitetu trzymają się tych zasad krytyki *wzylędnej*, i odrzucając obrazy Chełmońskiego, uznali je za stojące *niżej minimum* dozwolonego na wystawie, za pozbawione wszelkiego interesu i wartości artystycznej.

Obrazy są następujące:

Pierwszy: na lewo, ściana bladej zieleni żyta chwieje się szarym puchem kwitnących kłosów, na prawo kłosująca pszenica jeży się grubemi ciemnozielonemi badyłami, wśród których rumienia się maki. W środku skrawek porośniętego trawą ugoru, przez który idzie rudy, letni zając, ponad wszystkim ciemne, *bardzo zaciemne* niebo. Poza tem niebem fałszywem w tonie, wszystko jest prawdziwe i żywe

Drugi: noc letnia; szara droga ciągnie się w głąb obrazu, na lewo krzak rzuca czarną plamę cieniu, w dali las, u dołu wlecze się mgła lekka; w pogodnym niebie ponad horyzontem samotna gwiazda. Ponad drogą polatują dwa lelaki, a za nimi ich cienie. Znaczący zoologii mówią, że za duże. Lecz w stosunku do czego? Mniejsza o to, z punktu malarskiego obraz zupełnie prawdziwy.

Trzeci: niebo gwiaździste, oddzielone w dali ciemną, wąską smugą łądu od wód jeziora; cisza i spokój. Ton obrazu doskonały. Astronomowie twierdzą,

że takich konstelacyj, jakie są w tym obrazie, niema na niebie rzeczywistem, że to na chybił trafił narzucone punkciki; — jestto zarzut, nie dotyczący artystycznej wartości obrazu. Prawda w sztuce nie zależy od prawdziwości sytuacji przedstawionej — niebo Chełmońskiego z całym swoim nieporządkiem astronomicznym jest zupełnie prawdziwe.

Czwarty: nad borem wschodzi księżyc, oświetlając wierzchołki choin i piaszczystą wydmy, porożrzaną plamami trawy. Niebo pogodne, z ledwie widzialnymi lekkimi obłokami. Za dużo światła po brzegach drzew przy tym poziomie księżyc — zresztą obraz zupełnie prawdziwy i jako powietrzość tonu robiący zupełne złudzenie natury.

Piąty: droga piaszczysta, dość manierycznie narysowana, ciągnie się w głąb obrazu między dwiema ścianami boru, u góry widnieje skrawek białego nieba między ciemną zielenią sosen. Sylwetka drzew prawdziwie narysowana, poza tem najmniej światła, tonu i koloru z całej seryi.

Takie są obrazy Chełmońskiego.

Czy są to wrażenia od natury, czy też wyrazy usposobień, nastrojów samego malarza, wypowiedziane zapomocą malarstwa, w każdym razie jest w nich dużo prawdy. Motyw prosty redukuje się do kilku tonów, żadnej komplikacji, układania, żadnej roboty refleksyjnej, żadnej techniki — nic, tylko pewna chwila życia.

W stosunku do *naszej* wystawy, są to rzeczy bardzo nowe. Nie mają one nic wspólnego z tą całą, na sprzedaż, „na zakup“ robioną tandetą, która swemi *koniczkami, pejzażykami, kawaleczkami, obrazeczkami*

zapycha wystawę i cieszy się powodzeniem u miłośników i znawców... Chełmońskiego obrazy są — jak mówią w Monachium — *unverkäuflich*. Już to samo w naszych stosunkach staje się pewną zaletą. Nie starają się one podobać temu przeciętnemu, najpłytszemu smakowi, który płaci i na który, bądź-co-bądź, wszyscy prawie twórcy mają zwyczaj oglądać się. Są to obrazy, które nie mogą nigdy podobać się przeciętnemu filistrowi, szukającemu *miłego*, z anegdotką, z tak zwaną *treścią*, *obrazeczka*.

Jeżeli do tych obrazów zastosujemy jedyną pewną miarę sądu, to jest porównamy je z naturą, — znajdzie się w nich kilka ciężkich przeciw niej grzechów: jeżeli w obrazie jest cztery, pięć tonów zasadniczych, a jeden z nich jest fałszywy w stosunku do reszty, to z punktu krytyki ścisłej jest to wielka, okropna wada, która rujnuje całą logikę obrazu, która umysł wrażliwy na harmonią barw może oburzać w najwyższym stopniu.

Sądząc po surowości, z jaką sędziowie komitetu kazali Chełmońskiemu szukać przytułku u p. Krywulta, można się było spodziewać, że wystawę Towarzystwa zapełniają same *bezwzględne doskonałości* — obrazy, których kształt, barwa, światłocień są matematyką, na której żąb krytyka nic nie uchwyci.

Idziemy na tę wystawę.

Na progu wita nas p. Tomkowicza „Szalona“, czy „Obłąkana“. Rysunek, kolor, kompozycja, światłocień, wszystko — w najgorszym gatunku. Rzecz pracowita, bez żadnego dodatniego rezultatu — *nieudolność*, oto czem jest ten obraz.

Dalej olbrzymi obraz p. Kurelli, *Chrystus błogo-*

sławiący dzieci, jest chyba dlatego tak wielki, żeby błędy rysunku były dla najtępszych nawet obserwatorów natury jasnymi jak słońce. Obraz ten stoi poza *minimum* wymagań filialnych kościółków. Wszystkie twarze, szaty, kolumny, obłoki są wykrojone ze szmat kolorowych papierów, przyklejonych na płask do powierzchni płótna. Niema w tym obrazie wcale światła. Zajmuje on całą prawie ścianę wystawy; sam będąc pięć razy większym od wszystkich pięciu obrazków Chełmońskiego, ma w każdym calu więcej błędów, niż dziesięć razy wzięte wszystkie najcięższe grzechy Chełmońskiego.

A może p. Radziejowskiego podmazana bez koloru głowa kobiety i strzępy farb, otarte o płótno, zatytułowane: „Przed kaplicą“ — może to jest lepsze?

P. Taliańskiego: Tatry z szarej wełny, inkrustowanej kawałkami kredy; p. Gumińskiego rude drzewa, trawa, niebo, ziemia, wszystko rude, z dodaniem jakiejś manieri pejzażowej z przed czterdziestu laty. P. Kędzierskiego „Jeździec na tropie“, nadzwyczajny szyk i elegancja w ruszaniu pędzlem, resztki manieri Brandta i jego motywów bez prawdy i natury. P. Jasińskiego mizerną manierką spreparowany zachodzik słońca, taki powszechny, z recepty ogólniej przyjętej i *przeznaczony do zakupu*. P. Szpadkowskiego „Wyprawa po lubczyk“, romantyczne zachcenia bez żadnego skutku P. Andrychiewicza „Mamusia“, rozpływająca się w bezbarwności i bezforemności — *przeznaczona do zakupu*.

P. Małeckiego pejzaż z rudych kłaków (bez żadnej przesady) z niebem z rozmazanych żółtek od jaja. *Zakupiony do rozlosowania*.

P. Kochanowskiego zachód słońca z szarej maści. Obrazy pp. Streita, Wędrychowskiego, Murzynowskiego; Millera „Mignon“ brudna, *zakupiona do rozlosowania*.

P. Wankiego morze czy jezioro z blachy, niezdawanie sprawy ani z światła, ani z barwy — *Kitschbild* monachijski, *zakupiony do rozlosowania*.

P. Gersona ludzie z rudemi cieniami, płynący przez jakiś gąszcz klejki i wiosłujący rękami grubemi jak dobre nogi; p. Alchimowicza strzępy Litwinów, unoszące do grobu kawałek zielonej materyi. P. Merwarta Bachantka, mająca niezłe piersi, w najfałszywszem otoczeniu jakiegoś muślinowego morza, w całości konwencyonalna jak ordynaryjna etykieta z flaszki od perfum.

Żaden z tych obrazów nie może rościć pretensyi, żeby był lepszym od robót Chełmońskiego.

Jestem zdania, że ani p. Ryszkiewicza bardzo niedbale rysowani huzarzy, ani p. Łaszczyńskiego różowa restauracya kolumny Zygmunta, nie są wcale więcej warte od słuchów zajęcia Chełmońskiego.

Ze zdziwieniem też widzę *mój* obrazek „*Zachód słońca na morzu*“, szpecący ściany wystawy Towarzystwa Przecież cały składa się z niewielu zaledwie tonów, z których część znaczna jest fałszywa. Jest on bardzo twardy, morze zaś przypomina rozlaną śmietanę. Krytyka jednogłośnie go potępiła — a jednak cieszy się takimi względami komitetu, że nawet dostałem nań 60 rubli zaliczki! Dlaczego? Czy może „aus Mittleid“, jak mówił pewien handlarz obrazów w Monachium?

Sądzę, że przykładów tych dosyć; nic niema

przykrzejszego, jak pisać lub mówić z musu o rzeczach, nad którymi w zwykłych warunkach nie zastanawia się dłużej i głębiej.

Na całej wystawie niema *ani jednej* rzeczy, która przewyższała wartością artystyczną którykolwiek z odrzuconych obrazów Chełmońskiego, a przynajmniej dwie trzecie wystawy powinny wobec nich zajmować przedpokoje!

Patrząc na to wszystko, trudno się doszukać motywów sądu i logiki komitetowych znawców.

Nie odrzucono chyba tych obrazów dla treści, dla tych zajęcy i tonów, bo *gesi*, pomimo tak zaniebanej reputacyi, znajdują się jednak na wystawie. Czyżby gospodarze wystawy chowali dla nich dotąd wdzięczność za to, że „ocaliły Rzym przed Gallów zdradą?”

Pejzaże z ludźmi i bez, niebo, woda, drzewa, kamienie, skały, mgły, chmury — wszystko, cały podręcznik do nauki o rzeczach, znajduje się na wystawie, dlaczegóż więc ten Chełmoński tak wstrętny?

Jest tam wszystko, od skończonego i skończenie nędznego obrazu, do ledwie podmazanych, wyglądających jak bełkotanie niemowląt obrazeczków — wszystkie grzechy przeciw prawdziwości kształtu, harmonii barw, logice światłocienia, — wszystko to komitet przyjmuje na swoje sumienie — jednemu Chełmońskiemu nie może darować paru fałszywych tonów!

A jednak nie przyjeżdża on z Wietlanki i niczem nie zasłużył na ten kordon zdrowia, którym otoczyła się wystawa Towarzystwa zachęty sztuk pięknych. Czyżby komitet chciał tym sposobem dać do zrozumienia, że to, co wolno nam, miejscowym niedołę-

gom, — tego nie można darować ludziom, wracającym z Paryża? Zdaje się, że jedynym powodem nieprzyjęcia obrazów tych na wystawę Towarzystwa jest to, że każde młode i nowe pokolenie, w stosunku do swoich poprzedników, krzepnie w końcu i kostnieje w małych i ciasnych formułkach i nie jest w stanie całkiem zrozumieć i ocenić rzeczy dla siebie nowych.

Jak nasi poprzednicy mieli swój typ obrazów: z bohaterem pośrodku, z baldachimem, podpiętą firanką i kolumną, z „*oblężeniem zamku*“, koniecznie „*na Pomorzu*“, tak samo dzisiejsi znawcy, zasiadający w Komitecie mają już pewien szablon tego, co uważają za obraz — szablon, do utworzenia którego w znacznej części przyczyniły się obrazy dawniejsze tego samego Chełmońskiego.

W ramach tego szablonu dzisiejsze jego roboty nie mieszczą się. Przedstawiają one naturę z tej strony, z której znawcy komitetu nie widzieli jej nigdy. Swoją prostotą, brakiem szyku w technice, brakiem anegdoty w treści, wogóle wszystkim różnią się tak dalece od wszystkiego, co jest na wystawie i co się u nas oddawna produkuje, iż możnaby się nawet było nie dziwić postąpieniu komitetu, gdyby nie nasuwało się przytem pytanie: coby się stało ze sztuką, tak uprzejmie zachęcaną do *odnawiania* się, żeby nie znajdowała ona przytułku u p. Krywulła?

Nie wiem, co myślał komitet, pokazując drzwi Chełmońskiemu; to pewna, że nie mnie jednemu to myślenie nie podobało się. „Kuryer Codzienny“ i „Kraj“ zwróciły, w łagodniejszej formie, jednak zwróciły uwagę na ten sposób sądzenia sztuki.

Zastrzegam się, iż nie przypuszczam żadnych oso-

bistych tego postąpienia pobudek. Fakt, że niedawno znajdowały się na wystawie dwa inne obrazy Chełmońskiego, świadczy, iż nie chodzi tu o osobę malarza, tylko o jego sztukę.

Bądź-co-bądź, jeżeli komitet wytrwa na tej drodze, to niedługo prawdziwym zaszczytem stanie się: *być wyrzuconym z wystawy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych.*



PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY.

I.

Obraz Brożika.

W miastach, w których mieszka dużo malarzy, wytwarza się specjalny przemysł, zaspakajający ich potrzeby. Fabrykanci płócien, pędzli i farb: krawcy szyjący kostyummy, handlarze starożytności i pewna część ludności, wynajmująca powierzchnią swego ciała na godziny — modele.

W Monachium np. zrana przy wejściu do akademii stoją całe szeregi mężczyzn, kobiet i dzieci, — wystawionych tu jak towar na targu.

Do pracowni pukają ciągle najróżnorodniejsze figury — chodzące manekiny z wiecznem pytaniem: *Brauchen sie kein Modell?*

Można między niemi znaleźć wszystkie odcienia wieku, charakterów, typów i wszelkich warstw społecznych. Od dziecka przy piersi, — do starca ze zgiętymi kolanami i głową trzęsącą się jak na sprężynie.

Oto wchodzi człowiek, dla którego chroniczny katar kiszek stał się skarbem, pozuje do ascetów, nie-szczęśliwych bohaterów dramatycznych obrazów i średniowiecznych uczonych.

Oto staruszek z ogromną siwą czupryną i roz-wianą brodą, — to pracowniany Bóg Ojciec, lub le-gendowy Ahaswerus; a oto wchodzi bachantka i re-komenduje się, rozpinając stanik. Tu znów matka przynosi małe dziecko, które już wiele razy pozowało jako niemowlę Jezus; a oto tłusty, jowialny i czer-wony jegomość, specjalność: Mnich przy kuflu.

Temu tylko te muskuły się kurczą, któremi się śmiech wyraża; tamten wygląda jak maska rozpaczy z muzeum figur woskowych, — wszystko po 50 feni-gów za godzinę i dziesięć minut odpoczynku między jedną i drugą.

Niektórzy z nich obsługując po kilka pokoleń malarzy, umieją przedstawiać wiele szematycznych, ordynarnych, banalnych wyrazów uczucia, bądź zapo-mocą mimiki, bądź ruchów.

Jak na manekinie rozwieszona draperya, mar-twemi, sztywnemi fałdami zabija ruch figury, — tak mięśnie twarzy takiego żywego manekina, godzinami całemi pozostają w jednakowem naprężeniu i dają taki martwy, przeciętny typ śmiechu czy smutku, po-mięszanego z nudą i apatyą.

Wyraz twarzy człowieka poruszonego rzeczywi-stemi uczuciami, jest wynikiem kombinacji najroz-maitszych linii, wiążących się z sobą loicznie i mody-fikowanych indywidualnemi, stałemi cechami typu.

Model pozujący śmieje się ustami, a ma senne osłupiałe oczy; marszczy brwi gniewnie, a tymczasem

przełyka ślinę, myśląc o kuflu piwa; spuszcza skromnie oczy, a twarz mu się mieni przepływającym rumieńcem i nozdrza się rozdymają namiętnie.

Model tym sposobem, jeżeli oddaje pewne, nawet wielkie usługi malarzowi, jest też jego najniebezpieczniejszym wrogiem.

Malarz francuski Gerôme mówił komuś: „Trzeba mieć tyle talentu, żeby malując z modelu, nie popsuć tego, co się wie z obserwacji życia“.

Kaulbach wyśmiewając Pilloti'ego, wyrysował natchnienie, pukające do jego pracowni, któremu Pilloti odpowiada: Przepraszam, nie mogę przyjąć, mam modela.

Obraz Brożika jest właśnie zgromadzeniem takich modeli, — szablonowych wyrazów, doprowadzonych do krańców banalności.

Właściwie są tu dwie twarze, na których maluje się pewne uczucie: biskupa czytającego wyrok i Hussa. Obiedwie razem z ruchami rąk przedstawiają najogólniej, najbanalniej wyrażony pewien stan psychiczny.

Kto wznosi w górę twarz i oczy, temu się usta same otwierają — na to nie potrzeba szczególnego talentu ze strony malarza. Każdy model to potrafi, — jak potrafi położyć rękę na piersi tak martwo, formalnie, jak to właśnie czyni Huss w obrazie Brożika. Figury takie spotykają się tuzinami we wszystkich obrazach, przedstawiających „dramata dziejowe“.

Wyciągnięta ręka, duża kropka światła w oku, otwarte usta i sztywna postawa — oto biskup, który gra swoją rolę jak aktor bez talentu, przedrzeźniający ruchy przez kogo innego oryginalnie pomyślane.

Reszta figur są to modele, znudzone stanem

w pracowni, opierające się senności i nie biorące żadnego udziału w rozgrywającym się przed ich oczami dramacie.

Czy to będzie cesarz Zygmunt podobny do dzwonnowego króla; czy dwaj Czechowie w prawym rogu obrazu; czy otaczający tron prałaci i kardynałowie, — wszystko to są pewne *typy*, — typy, które z łatwością się znajduje między modelami, nad którymi jednak talent Brożika nie może zapanować: nie jest wstanie z martwej maski ich twarzy wydobyć wyrazu.

Są to ludzie pozujący u fotografa — sztywni, przyszrubowani do żelaznych podpórek.

Typ, wyraz, ruch, jest to strona formy w obrazie, — strona rysunkowa. Rysunek Brożika nietylko nie nadaje się do wyrażenia jakichś subtelniejszych wyrazów uczucia, — ale nawet tam, gdzie chodzi o proste zachowanie kształtu głowy, ręki, nogi lub bryły ciała, przedstawia rażące błędy.

To co nazywamy *konturem*, jest określeniem zewnętrznych kształtów każdego przedmiotu. Kontur jako *linia* nie istnieje w naturze wcale, — przedmioty odgraniczają się krawędziami płaszczyzn świetlnych i kolorowych, tak też maluje Brożik i to jest zaletą jego obrazu. Z drugiej strony rozkład światła na samym przedmiocie wskazuje wzajemne pochylenie rozmaitych płaszczyzn, — kąty, pod którymi one się przecinają; ich mniejsze lub większe oddalenie od oka patrzącego i źródła światła. To ustosunkowanie światła i cieniów odpowiada też krzywiznom zewnętrznego konturu.

Tak jest w naturze, — tak powinno być w obrazie, — lecz na nieszczęście tak nie jest.

Dosyć jest spojrzeć na twarz Hussa, która jest

jednym z głównych przedmiotów w obrazie, żeby się przekonać, jak niedołąźnie Brožík włada formą. Czoło ma zaledwie najelementarniejsze kształty — jestto takie formalne czoło, mogło być takie lub inne, nicby charakter twarzy na tem nie stracił. Nos narysowany linią prostą, martwą, bez żadnego wgięcia na załomach kości, z ogromnem czarnem nozdrzem wmazanem u spodu, nie odpowiada wcale chudości i bladeści całej twarzy. Huss jestto poprostu ów model chory na katar kiszek — model skopiowany bez żadnej finezyi, lub też pamięciowa robota malarza pozbawionego wyobraźni i obserwacyi.

Ręce w całym obrazie są tak ogólnie i koszlawo rysowane, że zaledwie trzymają się we właściwych rękach kształtach. Nigdzie w palcach nie czuć kości, a już ręce Czecha trzymającego młotek po prostu mają chorobliwe obrzęknięcie stawów.

Modelacya przedmiotów przedstawia większe jeszcze błędy kształtów, niż kontur zewnętrzny. Twarze i figury Brožíka zwrócone trochę innym profilem do widza, przybrałyby w niektórych razach całkiem potworne kształty. Dzieje się to wskutek nieumiejętnego rozkładu światła. Taki np. biskup ma na całej twarzy i ornacie aż do dołu jednakowo silne światło, jak żeby to była jedna płaszczyzna, na którą promienie świetlne padają pod tym samym kątem. Rozkład światła na jasnej stronie twarzy nie odpowiada zupełnie zewnętrznemu konturowi policzka narysowanego cieniem.

Twarze figur drugiego planu są tylko czarnocielistemi plamami.

Wspólną cechą figur Brożika są nadzwyczajnej wielkości nosy, apatya, flegmatyczność i nieruchomość.

Niema tu dwóch bodaj, odmiennych temperamentów, dwóch charakterów, któreby w różny sposób odczuwały wrażenie chwili. We wszystkich figurach jest jeden i ten sam senny człowiek, inaczej tylko ubrany i trochę zmieniony w typie.

Tylko w ciemnej głębi parę karykaturalnych twarzy wykrzywia się, ale bez żadnego wpływu na wyraz obrazu, — gdyż zaledwie je widać.

Ta czarna głąb', ze świecącemi się na niej szczęcioma czy więcej figurami pierwszego planu, jest też takim banalnym, najłatwiejszym i zużytym sposobem wydobywania przestrzeni z płaszczyzny płótna.

Jeżeli się całe tło obrazu zasmaruje brunatnozielonym ciepłym tonem, w którym się zredukuje do zera, wszystkie odcienie barw lokalnych, właściwych każdej rzeczy, jeżeli na tem tle położy się kilka jasnych kolorowych plam w tonie zimnym, jako *repoussoir*, obraz będzie się zagłębiał.

Malarz używający tego receptowego środka ułatwia sobie, w sposób niezwykły, wymodelowanie obrazu, — obniżając jednak jego wartość w tym samym stosunku. Żeby Brożik chciał wszystkie figury pierwszego i drugiego planu wymodelować, t. j. oświetlić i ukolorować, jak tego wymaga prawda, miałby do zwalczania olbrzymie trudności; uniknąwszy ich, sprowadził światłocień i modelacją swego obrazu do takiego samego komunału, jakim jest jego charakterystyka.

Pewna jednolitość tonu w tym obrazie nie wynika z utrzymania właściwego natężenia barw lokal-

nych i szarmonizowania ich do tonu światła, tylko jest rozproszaniem barw właściwych każdej rzeczy w przyprawie szarej, spłowiałej, z opuszczeniem półtonów i kolorów pośrednich, dopełniających barwy czyste. Wszystkie subtelniejsze odcienia barw są niedostępne dla oka Brożika. Większość białych przedmiotów nie różni się wcale tonem między sobą. Włosy biskupa i wyrok, który trzyma w ręku, karty, książki, wszystko ma ten tępy kolor wapna, rzuconego przypadkiem na obraz.

Układ obrazu przypomina średniowieczne nagrobki i portrety rodzinne.

Jak w tamtych na środku siedzi święty patron rodziny, tak tutaj, *en face* do widza siedzi cesarz Zygmunt; zaś inne figury zwrócone z dwóch stron profilami do niego, jak podobne są do dwóch symetrycznych szeregów pobożnych członków rodziny portretowanej. Jest to układ tak prosty, tak mało obmyślany, tak nieskomplikowany a zarazem tak konwencyonalny, że dziś unikają go nawet reżyserzy teatrów, jak wiadomo najmniej stosujący się do naturalnego grupowania się ludzi.

Zaś dwaj Czechowie są źle wytresowanymi komparsami z chórów, którzy ubrani w piękne kostiumy, zbliżają się do brzegu sceny i patrząc w oczy widzom, starają się zwrócić uwagę na siebie, ze szkodą głównych aktorów.

Uderzającym jest w tym obrazie, że wszystkie prawie figury ubrane są jak dziady, — w strzępy starych, wyszarzanych i spłowiałych materyj. Czyżby Brożikowi się zdawało, że człowiek starożytny, już tem

samem ma być zjedzony od moli i zbutwały od wilgoci, nawet wtedy, kiedy go do życia wskrzesza sztuka?

Streszczając wszystkie szczegółowe uwagi nad tym obrazem, można przyjść do przekonania, iż jest on banalnym zestawieniem środków malarskich, nie wziętych bezpośrednio, samodzielnie z natury, lub też wynalezionych pracą własnego umysłu, tylko skorzystaniem z cudzego doświadczenia i pomysłowości — z obrazów innych malarzy.

Tak się dzieje zawsze, ile razy artysta nie ma indywidualnego temperamentu, wymagającego sobie właściwych szczególnych form do przejawienia się.

Brożik w początkach swojej karyery naśladował Matejkę, następnie Makarta, dziś przyszła kolej na Munkaczego.

Oryginalny i samodzielny talent siląc się na wydobycie z płaszczyzny płótna tego, co mu pozwala widzieć w naturze jego temperament, jego oko, lub tego, co wytwarza w umyśle wyobraźnia, — zdobywa jako produkt uboczny pewien sposób nakładania farb, pewien sposób modelowania, pewną manierę nawet w pociągnięciu pędzla.

Mierność żyjąca kompilacją, właśnie ten produkt uboczny bierze za istotę malarstwa, i o tyle wytęża swoje zdolności, o ile tego potrzeba dla dociągnięcia się do powierzchownego charakteru swego wzoru.

Munkaczy układając strzępiastemi plamami swoje barwy; światła, zawsze dochodzi do zrobienia bryły, do wydobycia nadzwyczajnej plastyki i wyrażenia pewnych uczuć, jak również do wywołania pewnego wrażenia całością obrazu.

Naśladowający go Brożik, skoro doszedł do zrobie-

nia strzępiastej, w szerokich płaskich fałdach zmiętej draperyi, — jest zadowolony, tak samo jak się zadawalnia ułożeniem z plamek kolorowych twarzy, nie pytając czy ona jest dobrze wymodelowaną i żywą. Takim jest obraz Brozika pod względem malarskim, artystycznym.

Czy i jakie może robić wrażenie na widzu? Jest to najdelikatniejsza materya, przy ocenieniu dzieła sztuki i najtrudniejsza do sformułowania.

Wrażenie jest rezultatem wzajemnego oddziaływania dwóch sił: zjawiska podrażniającego umysł i wrażliwości, zdolności, odczuwania tego ostatniego. Wszystko też co się mówi o wrażeniach, które dane dzieło sztuki wywołuje, jest zwykle tak *subiektywnem*, że nie może być brane za miarę wartości artystycznej. I tu jednak dadzą się wyprowadzić pewne zasady ogólne, mogące służyć za podstawę wyjaśnienia tej subtelnej kwestyi.

Kto bywa w teatrze, ten wie, że im mniej jest publiczność wykształconą artystycznie, tem ławiej daje się wzruszyć i porwać sytuacji widzianej na scenie.

Widz obeznany ze środkami i środeczkami scenicznymi nie będzie płakał, widząc jak czarno ubrany bohater, dziko zawracając oczami i rycząc, przebija się blaszanym sztyletem.

Tak jest i z innymi sztukami.

Kiedy jednych rozrzewnia do łez muzyka pani Bondarzewskiej, — dla innych niezawsze Chopin wystarcza; kiedy jednych symfonia Beethovena usypia, innych wprowadza w szal zachwyty.

Z obrazami dzieje się podobnie, i prawdziwym tryumfem malarza może być tylko wrażenie wywołane

w widzu najbardziej drażliwym na malarską stronę jego obrazu.

Są obrazy, wobec których nie przychodzi wcale na myśl, ani jak to jest malowane, ani czem to zrobione; obrazy, przed którymi stojąc, dostaje się dreszczu zgrozy lub wrażenia rozkoszy, — obrazów takich jest mało na świecie, a Huss Brożika do ich listy nie należy.

Malarz nie ma środków wypowiedzenia, *kto i dla czego* cierpi w jego obrazie, ale ma środki wywołania całym swoim dziełem takiego lub owego uczucia w widzu.

Jeżeli mu chodzi o to wrażenie, może do swoich obrazów wprowadzać jakie chce pierwiastki; fantastyczne czy realne, jest to jego rzecz, byleby widz od obrazu, w którym chodzi o życie i śmierć, odchodził z przygnębieniem i rozpaczą w sercu.

Od obrazu Brożika odchodzi się ze wspomnieniem dwóch kolorowo ubranych, olbrzymich drabów, którzy w dodatku słabo stoją na swoich niezgrabnych nogach. Porównywano Matejkę z Brożikiem: jeżeli pierwszego słusznie nazwał Wolff „genialnym barbarzyńcą“, to Brożik jest cywilizowany na najnowszy sposób, jest *au courant* najmodniejszych rzeczy w malarstwie — lecz niestety, nie można go nazwać genialnym.

Pozostaje jeszcze jedna strona obrazu — jego *historyczność*.

Strona ta nie ma nic wspólnego ze sztuką, podlega więc kompetencji archeologów i historyków, którzy powinni zdecydować o ile akcesorya użyte przez Brożika, odpowiadają epoce, którą obraz jego ma przedstawiać; jak również, o ile figury noszące w obrazie

historyczne nazwiska, podobne są do swoich rzeczywistych dawno zmarłych modeli. Ja nie mam nic w tej kwestyi do powiedzenia.

II.

Obraz Munkaczego.

Temat obrazu Munkaczego jest jednym z tych, które wywołują najbardziej sprzeczne sądy o jego pojęciu przez malarza.

Jak sama idea chrześcijańska przechodząc przez tyle wieków, obejmując tyle narodów, kojarząc się z tylu obcemi jej w początku pierwiastkami, przerażała się i bywała pojmowana w najrozmaitszy sposób, — podobnież postać Chrystusa przejawiała się w sztuce pod formą różnych i często całkiem sprzecznych charakterów.

Zaczawszy od chwili kiedy wyrażał ją tylko jakiś znak — symbol, lub kiedy chciano w Chrystusie widzieć „najbrzydsze z dzieci człowieczych“ — od katakumb do Munkaczego, wszystkie doby cywilizacji chrześcijańskiej wypisały się w tej postaci.

Zimne i sztywne mozaiki bizantyjskie ustąpiły miejsca rzewności i przeczuleniu średnich wieków, których sztuka siliła się na wyrażenie w całej okropności cierpień fizycznych lub rozkoszy materyjalnej, zmysłowej w świecie błogosławionym.

Zbitego i umęczonego Chrystusa średnich wieków, *Odrodzenie* oblekło w cały przepych piękna wskrzeszonej sztuki greckiej.

Skatowany, okryty sińcami i ranami, wycieńczony, ukazał się teraz w chwale; spowity w bogactwo klasycznych draperyj, otoczony blaskami, unosił się on na obłokach lub bez żadnego wysiłku robił cuda ze spokojem i pewnością swej siły i wyższości.

Ten biedny Chrystus średnich wieków, który we Włoszech szesnastego stulecia staje się pogańskim Jowiszem lub wielkim panem jak w obrazach Veronesa, w Holandyi po prostu tyje i występuje u Rubensa oblany tłuszczem, obnosząc między nimfami i sylenami swoje lśniące i upasione ciało.

Zopf, który zrobił ze wszystkich świętych jakichś zalotnych baletników, przedrzeźniających wdzięk uśmiechów Coregia — nieinaczej też przedstawiał Chrystusa.

Lecz nietylko ogólny duch każdej historycznej epoki wpływał na różne pojmowanie postaci Chrystusa, — każdy naród wkładał w nią jeszcze swoje odrębne cechy, przystosowywał ją do swego temperamentu i stanu umysłowego, a dalej każdy artysta indywidualizował ją po swojemu, z chwilą kiedy się wyzwoliła z pęt symbolów, kościelnego kanonu i rytuału.

Na ogólnem tle *Odrodzenia*, od Leonarda da Vinci do Luca Giordano przez dwa wieki wszyscy, tak liczni, wielcy artyści nadawali postaci Chrystusa, swoje szczególne znamiona.

Bierny męczennik średniowiecznej sztuki, jak mało odpowiada potężnemu Bogu Michała-Anioła, atlecie, który nawet z twarzy nie jest nic podobny do powszechnie przyjętego typu. Rzewny Chrystus Murilla nic nie ma wspólnego z realizmem Ribeiry lub Ca-

ravagia. Spokojny, marzycielsko zachwycony młodzieniec Rafaela, jakże daleko stoi od myśliciela i upartego wyznawcy idei z obrazu Munkaczego.

Gdyby obrazy i posągi były dokumentami z życia Chrystusa, dowiodłyby:

„ . . . że nie jest on tylko robaków
Bogiem, i tego stworzenia co pełza.
On lubi luczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhukanych koni on nie kiełza — —
On, piórem z ognia jest dumnych szyszaków —
Wielki czyn częściej go ubłaga, niż łąza
Próżna stracona, przed kościoła progiem.“

.

Słowem, od pierwszego pojawienia się w sztuce aż do dni naszych życie Chrystusa, tak dobrze jak każdy inny *temat*, jakkolwiek było pobudką artystycznej twórczości, nie wpływało samo przez się na charakter dzieł sztuki.

Drugi wniosek, który się sam narzuca, jest: iż ściśle rozumując nie można powiedzieć, który czas lub jaki artysta *najwłaściwiej* Chrystusa pojął i przedstawił. Możemy co najwyżej stwierdzić całą różnorodność pojęć tego przedmiotu, silić się na ich określenie i wykazanie przyczyn takiego lub owego pojmowania, — lecz dopóki pewna część ludzkości będzie czuć i myśleć na wspomnienie tego imienia, nikt nie może twierdzić, że ostatnie słowo jest lub było w tym kierunku wypowiedziane.

Przez ileż transfiguracyj przeszli bogowie Grecyi nim się stali tematem operetki Ofenbacha!

Munkaczy, tak dobrze jak Giotto lub Rafael, Mu-

rillo czy Rembrandt, wyraża tylko pojęcia swego czasu, a nadewszystko *swoje* — swoją indywidualność.

Obrazy, których temata ilustrują wierzenia religijne wywołują zawsze pytanie: czy przedstawiają rzeczywiście: *boskość, nadziemskość, nadzmysłowość* — pytanie to wydaje się wogóle ludziom tak prostem, że się rozstrzyga bez wielkich wysiłków umysłu. Zarzut braku *boskości* — lub też pochwały podkreślające obecność tego pierwiastku, są zwykle wygłaszane bez żadnych motywów i dowodów.

Rzadko jednak przychodzi na myśl pytanie: jakie środki posiada sztuka na wyrażenie tego pierwiastku i czy wogóle ludzki umysł jest w stanie pojmować coś, co nie jest ludzkie, lub nie leży w granicach poznania przy pomocy tych środków, jakimi zwykle poznajemy świat zewnętrzny.

Otóż bogowie wszystkich czasów i wszelkich religij, zawsze są obdarzeni właściwościami psychicznymi podobnymi do ludzkich; działają też pod wpływem uczuć, które kołaczą się w piersiach każdego człowieka. Jeżeli w czem leży różnica, to tylko w sile — w zakresie działania i jego skutków. Lecz jeżeli jeszcze bezprzedmiotowe pojęcie bóstwa może się silić na całkowite oderwanie się od świata zmysłowego, to z chwilą kiedy bóstwo staje się *czemś, formą, ciałem*, a w szczególności przedmiotem artystycznej twórczości w sztuce plastycznej, nie może przedstawić się inaczej, jak w kształtach wziętych ze świata rzeczywistego, przedstawionych tak, jak są — albo spotworniały pod wpływem fantazyi. Cóż mówić o Bogu chrześcjan, który został człowiekiem, który chciał przejść przez

wszystkie ludzkie cierpienia i odczuć je naprawdę jak człowiek!

A skoro żył, czuł i cierpiał po ludzku, twarz jego musiała wyrażać te uczucia, które wogóle twarz człowieka wyrażać jest w stanie.

Żaden też malarz czy rzeźbiarz nie jest *absolutnie* w możności wydobycia z ludzkiej twarzy *innych* nad ludzkie wyrazów. Czy złym, czy dobrym uczuciom, czy niskim lub szczytnym myślom będą one odpowiadać, zawsze tylko w granicach różnych skureczów mięśni twarzowych mogą się zmieniać i przejawiać

Przejrzawszy zresztą całą spuściznę sztuki z czasów największej nawet religijności, nie znajdziemy w niej *ani jednego wyrazu*, któryby nie był ludzkim, i nie odpowiadał uczuciom lub stanom psychicznym, które znamy, które odczuwać możemy, jak możemy je nazwać słowami dla wszystkich zrozumiałemi.

Jeżeli to, co wyżej powiedziałem, jest prawdą, nie należy wprowadzać do krytyki obrazu Munkaczego tej kwestyi, jako miary rozstrzygającej o jego wartości, jak nie należy wogóle czemś ciemnem, nieznanem i nieokreślonym chcieć wytłómaczyć, objaśnić i określić cokolwiek bądź na świecie.

Człowiek, który dziś jeszcze naprawdę wierzy, w którym wiara wywołuje przedmiotowe widzenia, może względnie *do swoich pojęć* powiedzieć: „to nie jest Chrystus“, lecz tak dobrze poważne traktaty o „boskości“, jak i złośliwe uwagi, które mógłby rozbroić *nimbus* częstochowskiego obrazka, są cczą gadaniną umysłów niekrytycznych, nie zdających sobie sprawy ze środków sztuki malarskiej.

Nie wiemy, *co myśli* oskarżony w białej szacie,

ale wiemy, że *myśli i czuje*. Jakakolwiek jest jego idea, obecność jej widać w tem czole myślącym, jak widać w niem energią, upór, siłę charakteru, która się nie cofnie przed żadną groźbą. Niema w tej twarzy ani złości ani gniewu, owszem, usta wyrażają wielką łagodność; dobrotliwy uśmiech nawet w tej tragicznej chwili z nich całkiem nie zginął.

Cokolwiekbaż można powiedzieć o takim pojęciu postaci Chrystusa — jest to Chrystus *nowy* — Chrystus, który *myśli* i ma samowiedzę swoich czynów.

Nie można żądać od malarstwa w tym jednym momencie życia, które może przedstawić, żeby wyrażało cały ciąg myśli, zdarzeń, które się działy, i wypadków, które przyjąć mają. Jeżeli malarz przedstawi *charakter* człowieka i jego stosunek do innych ludzi, zrobi już bardzo wiele przy ubogich środkach swojej sztuki. Środkami temi są wyrazy twarzy — charakter, typy — na tych też motywach, wyzyskanych w sposób niezwykły, opiera się strona życiowa obrazu Munkaczego.

Obok Chrystusa tłum, którego głupotę wyraża wrzeszczący żyd z twarzą napiętnowaną ciasnotą inteligencji, — wrzask ten na tle spokojnej i poważnej sceny nabiera szczególnej siły. Dalej starszyzna poważna, nadęta albo zła i przewrotna przemawia do Piłata skupionego w sobie, rozważającego -- jego szeroki kadłub, głowa duża, wciśnięta w ramiona, mały nos kruczkiowaty — robią wrażenie jakiejś zamysłonej sowy.

Prawdziwemi w tym obrazie są — sama scena, a nadewszystko wyrazy twarzy — charakterystyka.

Niema tu żadnej banalnej, przeciętnej fizyono-

mii pozujących modeli. Charaktery i wyrazy są wynikiem bądź olbrzymiej intuicji, bądź głębokiej obserwacji i wmyślenia się w słowa tekstu, który ilustrują. Lecz poza prawdą sytuacji i wyrazów obraz ten jest całkiem prawie konwencyonalny. Konwencyonalny nie w tem znaczeniu, żeby miał powtarzać cudze, utarte i spowszedniałe formy, lecz w tem, że na wszystkim leży piętno maniery Munkaczego. Te, tak pełne wyrazu i życia twarze, zdają się unosić w powietrzu nad figurami malowanemi płasko, zaledwie naszkicowanemi, trzymającemi się obrazu tylko prawdą stosunku wielkich plam barw lokalnych.

Nad temi, tak wykwintnie malowanemi stopami, unoszą się fałdy manierycznych, zawsze jednakich drapeżyj, naznaczonych w wielkich płaskich szmatach, jednakowo wyszarzanych, jakby wydobytych z szafy antykwarjusza.

Oświetlenie obrazu, *urządzone* na możliwie wyraźne wydobyć głównych bohaterów sceny, jest w rażącej sprzeczności z pejzażem, który widać po przez kolumny i na którym leży zupełny mrok wieczoru. Pejzaż ten zdaje się być raczej kawałkiem starego gobelinu wiszącego na ścianie, niż częścią krajobrazu widzianego z wnętrza.

Obraz Munkaczego jest malowany na *wyraz, uczucie*. Całości życia nie przedstawia, jakkolwiek, wskutek konsekwentnie przeprowadzonego charakteru linii i modelacyj, może dla ludzi, nieobserwujących natury lub nieznających całej różnorodności manier malowania wydawać się prawdziwym.

Gdyby Munkaczy wprowadził do swego obrazu cały realizm, jakiby przedstawiała podobna scena w na-

turze; gdyby usiłował wymodelować każdą bryłę, każdej twarzy nadać różną, jak to bywa w rzeczywistości, barwę; gdyby pamiętał, że ludzie obnoszący nagie ręce w słońcu, nie mogą mieć tak białego ciała — słowem, gdyby dociągnął cały obraz do prawdziwości wzruszeń psychicznych, malujących się na twarzach, możeby i te twarze, które teraz tak dominują i trzymają się na wierzchu, możeby wymagały silniejszego wydobycia, podkreślenia modelacyi, usprawiedliwienia rozkładu światła.

Malarz, który wyrobi sobie bezwiednie jakąś manierę swoją, *swój styl* lub z całą nawet samowiedzą pogodzi się z manierycznem powtarzaniem kształtów i barw zawsze tych samych, ogromnie ułatwia sobie robotę; a jeżeli zdoła jeszcze tę swoją manierę narzucić gustowi publiczności, może tworzyć dużo i łatwo; lecz jego obrazy będą właściwie kopiami jednego kapitalnego, typowego dzieła, które w najszcześniejszej chwili życia stworzył.

Munkaczy się powtarza. Parę obrazów jego, które widziałem, mają te same cechy połowiczności, zatrzymania się w pół drogi, jakiegoś zadowolenia się jednym szczęśliwym momentem i lekceważenia reszty.

Do rażących, potwornych błędów rysunkowych należy lewe ramię Piłata — dwa razy szersze od prawego, jak i krótkość ręki od barków do łokcia. Ręce wzniesione w górę, jak i ręka żołnierza oparta na włóczni, modelują się, lecz tylko w połowie; wskutek braku półtonów zdają się one rozkrajaniem i przyklepionemi do ciemnego tła obrazu. Wogóle o modelacyi tego obrazu można powiedzieć: że jeżeli w nim są zużyte

do ostatniej siły cienie, to niema na nim ostatnich światła.

Motyw koloru bardzo prosty, w ciemniejszych plamach wytrzymany konsekwentnie, w białych razi przezernieniem cieniów. Cały obraz jest namalowany w tonie ciepłym, brunatnym nawet. Wogóle Munkaczy mało akcentuje stosunek zimnych i ciepłych tonów w za-barwieniu światła, refleksów i cieniów.

Istotne, trwałe zalety obrazu Munkaczego, które się oprą zmianie gustów i kierunków w sztuce, są zatem: wyrazy twarzy i charakter figur, jakkolwiek bardzo ogólnie naznaczony. Po za tem wszystko trzeba przyjąć tylko z uwzględnieniem, z uwagą na to, że wszechstronność i zupełna doskonałość są w sztuce zjawiskami bardzo rzadkimi.

Rozmyślaniiu krytyków, którzy wystrzelali wszystkie race entuzjazmu i zachwytu przy „Husie“, polecam zestawienie obrazu Brożika i Munkaczego, i przypomnienie ferworu, z jakim wtedy napadali na krytykę umieszczoną w „Wędrowcu“.

III.

Piechowski, Matejko, Szymanowski.

„Lubo“ istnienie malarstwa „historycznego, rodzajowego i portretowego“ zostało w ostatnich czasach stwierdzone dokumentem drukowanym w dziennikach; „lubo“ to stwierdzenie wyszło ze sfer najkompetentniejszych, gdyż od samych malarzy, poważam się trwać dalej w błędach mojej herezyi i twierdzić: że

podział sztuki na *rodzaje*, oparty na różnicy tematów, jest z gruntu fałszywym.

Według teorii dotychczas obowiązującej, między *Grunwaldem* Matejki a *Oczepinami* Piechowskiego leży zupełna przepaść, dzięki której obrazy te należą do dwóch różnych *rodzajów* malarstwa: historycznego i rodzajowego. Według mnie, różnice między temi obrazami leżą tylko w indywidualnych cechach i sile talentu dwóch malarzy: po za tem są one najzupełniej do siebie podobne, należą do *jednego rodzaju* — jednego typu artystycznego.

Charakter *Grunwaldu* stanowi: natłok nadzwyczaj ściśle i drobiazgowo skończonych szczegółów, z zupełnem zatraceniem całości obrazu; błędy perspektywy linijnej i zupełna nieobecność loiki światłocienia i harmonii barw, którą rozrywają plamy czystych kolorów lokalnych z jednakowo brunatno zabarwionemi cieniami. Po za tem nadzwyczajna charakterystyka twarzy przedstawia istotną, wyjątkową zaletę tego obrazu.

Zupełnie te same przymioty cechują *Oczepiny* Piechowskiego, z tą wszakże różnicą, że kiedy w obrazie Matejki, wskutek rozmiarów, którym nie odpowiada technika, doskonałe szczegóły giną, jeżeli się chce widzieć całość, to w obrazie Piechowskiego, przy małych rozmiarach, ten sam sposób malowania daje wrażenie silniejsze, bardziej skoncentrowane, pozwalając odrazu widzieć i całość sceny i wszystkie interesujące jej szczegóły.

Piechowski i Matejko malują tak, jak żeby między jakimś piętnastym wiekiem a nami nie leżała olbrzymia droga, którą sztuka przeszła, zdobywszy w tym rozwoju ogromny zasób doświadczenia i wiedzy. Ma-

lują oni, jak żeby nie było dotąd na świecie ani dekoracyjnego malarstwa włoskiego, które nauczyło, jak się maluje wielkie (rozmiarami) obrazy; lub jakby dotąd Holendrzy nie porobili swoich doskonałych obrazów realistycznych.

Z naiwnością pierwotnych natur malarskich kopijują szczegóły, wyodrębniając nadmiernie każdą *rzecz*; doprowadzając charakterystykę twarzy do drobiazgowości przesadnej, zgromadzając wszystko na brzegu obrazu, piętrząc jedne szczegóły nad drugimi, byleby tylko zmieścić na jednym płótnie to wszystko, co ich drobiazgowy obserwacya lub wyobraźnia zdoła zapamiętać lub w umyśle wywołać. W jednym i drugim obrazie widać, że talentem i indywidualnemi upodobaniami nie kieruje inteligentna rozważa; widać, że ich twórcy idą za głosem indywidualności aż do końca, bez względu na zasadnicze podstawy nie tylko malarstwa, ale wogóle praw natury. Matejko i Piechowski nic sobie nie robią z tego, że dwa ciała w jednym i tym samym czasie nie mogą zajmować jednego miejsca. Widzą oni w naturze: twarze, ręce, kiecki, zbroje, szyszaki i chusty; widzą je jako osobne przedmioty, z których każdy istnieje odrębnie; ma swoje światło, niezależne od innych, znajdujących się w tych samych właściwie warunkach oświetlenia. Stąd wynika ta doskonałość, realizm doprowadzony do złudzenia w szczegółach, a nieudolność i brak prawdy w całości.

Żeby Matejko namalował cały obraz z taką prawdą, jak jest namalowana żółta z czerwonym szata, lub nogi w stal okute na pierwszym planie, obraz jego byłby *zupełnem arcydziełem*; żeby Piechowski namalował całość obrazu z taką ścisłością, jak chustkę i per-

kaliki na pierwszym planie, byłoby to skończone i kapitalne dzieło. Tak jak jest, w jednym i drugim wypadku obrazom tym braknie wielu zasadniczych i koniecznych stron malarstwa. Lecz zalety i wady ich są zupełnie tej samej natury i pomimo *tematów różnych*, nadają im znamienne cechy podobieństwa, modyfikowane, jak powiedziałem, do pewnego stopnia indywidualnymi różnicami.

Najprzód: Matejko ma większy talent — co widać w większej doskonałości rysunku, w większej sile przedstawienia tego co maluje; a następnie, linia Matejki jest pokrzywiona w drobne łuki, kiedy u Piechowskiego łamie się kanciasto; indywidualne różnice malują się też w rodzaju i sile uczucia, które obydwa obrazy wyrażają, i w tem zresztą, że Piechowski mniej brunatną farbą zabarwia swoje cienie. Nie mówię już o różnicy wynikającej z większej wprawy malowania — Matejko jest majstrem — Piechowski czeladnikiem, lecz obydwa robią jedną robotę. Nie znaczy to, żeby Piechowski miał naśladować Matejkę. Nawet w granicach jednego kierunku, jednego *rodzaju* malarstwa jest dosyć miejsca na indywidualne różnice. Piechowski nie należy do szkoły krakowskiej i maluje siedząc gdzieś w lasach mławskiego powiatu.

Matejko, tak samo jak jego dotychczasowi krytycy, ma jedno złudzenie co do swego talentu: i jemu się zdaje, i cała nasza prasa ma go za malarza-filozofa, dla którego barwa i forma są tylko środkami, od biedy, do wyrażania *głębokich* poglądów na dzieje narodu; hieroglifami, któremi wypisują się pojęcia rozumowe. Jestto fałsz zupełny.

Dość spojrzeć na budowę i wykonanie najle-

pszych jego obrazów, by widzieć, że Matejko jest malarzem *momentów* rzeczywistego życia. Historyzofia ubrana w kurdybanowe buty, w altembas i grodetur! Niema kwestyi, że z jego obrazów można wyprowadzać ogólne pojęcia o danym czasie, lecz tak samo można je wywodzić z rzeczywistego życia. On nie wypowiada idei środkami malarskimi, a jeżeli stara się to uczynić, to wprawdzie psuje obraz, lecz idea wcale przez to nie zyskuje na jasności. Obrazy Matejki przedstawiają epizody, chwile pojedyncze i o tyle są dobre, o ile po za to założenie nie wychodzą. Matejko jest, a przynajmniej był szczerym malarzem, dla którego forma i barwa były nietylko środkami, lecz i celem. Czy to będzie natchniona twarz Skargi, czy odrapane drzwi w Rejtanie wszędzie widać zaciekłą chęć wywołania, możliwie silnego wrażenia rzeczywistego życia z płaszczyzny płótna.

Kiedy Kaulbach drżącym konturem, wykreśla w idealnem gmachu, zgrupowanych w ornament, ludzi różnych czasów, to mając w pamięci fikcyjny świat sztuki nie przychodzi na myśl pytać o loikę tego obrazu, kiedy Matejko między ludzi żywych, namalowanych pojedynczo do złudzenia realistycznie, wprowadza nieboszczyków jak w Rejtanie, to widzimy wielki talent, który nie ma samowiedzy swoich środków. Matejko jest potężnym malarzem *uczucia* — namiętności i ktokolwiekby — on sam, czy też jego otoczenie i głosy polskiej krytyki pchają go do filozofowania na płótnie, to prowadzą jego talent na niewłaściwe drogi — do zguby. Dokąd już on zaszedł widać w takim Chmielnickim. Wszystkie wady — żadnej prawie zalety Matejki w tem nie ma!

Indywidualności tak określone, tak zacieśnione jak Matejko, tworzą raz w życiu jedno typowe dzieło, — arcydzieło swego talentu; wszystko co uczyniły przedtem i potem może istnieć lub zginąć; nie podniesie to ani obniży ich wartości i znaczenia dla danego okresu sztuki.

Arcydziełem Matejki jest *Kazanie Skargi* — jak Michała-Anioła: *Mojżesz*.

* * *

Wielki talent tak dalece napawa swoją osobistością, artystyczną atmosferę współczesnej mu epoki, tak dalece zabarwia swemi upodobaniami smak otoczenia, że po za nim niezdolne jest ono ani uszanować, ani pojąć żadnego innego typu dzieł sztuki.

„Dlaczegoż malarstwo nie zstąpiło z tobą do grobu! Kiedyś oczy zamknął, dla sztuki też światło zagasło“, — woła Vasari rozpaczony śmiercią Rafaela. Na przełomie też każdej zmiany, wszelkich objawów społecznego życia, tak wołają ludzie, których uczucia i myśli zrosły się z zamierającym okresem rozwoju.

Tymczasem ludzkość żyje dalej; przemijają wspinałe cywilizacje, giną pojedyncze narody i ludzie — lecz praca i rozwój trwają dalej, wydając jeżeli nie zawsze doskonalsze, to przynajmniej coraz nowe dzieła. I jeżeli komu tak bardzo chodzi o tę trwałość bytu ludzkości, nie powinien nigdy rozpaczać, i brać znikania pewnych form życia, za zanikanie samego życiowego pierwiastku.

Estetyków też i krytyków nie powinno przerażać, zjawienie się nowych, odmiennych talentów, idących

na przełaj upodobaniom chwili, lecz przeciwnie, powstanie ich powinno cieszyć każdego, kogo dalszy rozwój i istnienie sztuki obchodzi.

Czy kto zabłoconemi szkapami zajeżdża idealny zamek „historycznego“ malarstwa, czy też na skrzydłach zmyślonego świata, zleci między karczemną hołotę „realizmu“ — byleby miał talent i byleby przynosił do sztuki coś swego, odrębnego — ma zupełne prawo bytu. Dzieła Rafaela i Rembrandta, Courbeta i Böcklina przedstawiają tylko różne strony natury widziane poprzez różnice temperamentów i to jest właśnie *sztuką* według słusznego zdania Zoli. Wartościowe różnice tych dzieł zależą od siły talentu ich twórców, i od tej chwili rozwoju sztuki, w której zostały stworzone; gdyż, jeżeli nie codzień rodzą się geniusze, to jednak ogólny poziom sztuki ciągle się wznosi — jest ona coraz pełniejsza — przedstawia naturę coraz wszechstronniej i szerzej.

Naturalnie mówię tu o sztukach naśladowniczych, w których pierwiastek prawdy jest zasadą, i nie tracę z pamięci tych dzieł, z minionych epok sztuki, które, jak dotąd, nie zostały prześcignione, jakkolwiek nasz czas może im przeciwstawić dzieła równej wartości, chociaż odmiennego charakteru.

Nasze malarstwo nie jest jednolitem. Jestto jego szczególną cechą i jego zaletą, że odrazu rozbiło się na kilka bardzo odmiennego typu kierunków, czyli że odrazu znalazło się kilka odrębnych indywidualności, posługujących się mniej lub więcej silnemi talentami.

Matejko, Grottger, Kossak, Gierymscy, Chełmoński, Brandt, Rodakowski, Siemiradzki, Gerson, — ile imion, tyle odrębnych światów lub światków, a cho-

ciąż pomiędzy niektórymi z nich zachodzi pewne pokrewieństwo, zwłaszcza w początkach zawodu, jednak nie do tyła, żeby zatrzeć silne porywy indywidualizmu.

Ta różnorodność kierunków, nie dająca zapanaować jednemu z talentów, nad całym obszarem artystycznej twórczości i tym sposobem utrudnić, a może całkiem zdławić usiłowania nowych talentów, może zapewnić naszej sztuce dłuższy okres rozwoju, jeżeli naturalnie nowe talenta będą się rodzić i jeżeli materialne warunki życia nie będą, tak jak dziś się dzieje, kłosać nieprzebitej często zapory ich rozwojowi.

„L'artiste est un soldat, qui de rangs d'une armée sort et marche en evant — où chef — ou deserteur“ słowa są Musset'a, nieubłaganego wroga wszelkiej szkolnej rutyny, wszelkiego naśladownictwa i spętania talentu w formułki smaku. Zdanie to sędzę, iż jest słuszne i dlatego też każde usiłowanie torowania nowej, swojej drogi w sztuce, przedstawia daleko więcej interesu, niż nudne wleczenie się za śladami uznanych talentów.

Za każdym prawie z wyżej wymienionych naszych malarzy, idzie mniejsza lub większa rzesza naśladowców, rzesza tem mniej przedstawiająca nadziei na przyszłość, im pierwowzór jej jest bardziej zmanierowany i jednostronny.

Naśladować Mickiewicza jest prawie niemożliwym, jak widać z próby Słowackiego w tym kierunku — naśladować Pola jest bardzo łatwo. Pomimo to, w pierwszym wypadku najbliższy rezultat jeszcze będzie zawierał szczyptę istotnej wartości, w drugim, w najlepszym nawet razie dostanie się tylko nudne zmanierowanie — *maniery*.

Podobnież dzieje się z naszym malarstwem, — w prądach przerywających jego całość można odkryć: w jednych pierwiastki dalszego rozwoju i życia, innymi znowuż płyną miazmata rozkładu, manieri naczelných talentów.

Uczniowie krakowskiej szkoły w większej części są tylko nudnymi kompilatorami manieri Matejki, — Piechowski, przy całym podobieństwie jest talentem szczerym i samodzielnym. Pierwsi są wyuczeni na pamięć pewnych form, często całkiem niewłaściwych ich indywidualności, jeżeli ją wogóle mają, drugi spotyka się przypadkowo na jednej drodze z Matejką, wskutek jednorodności celów.

Jeden i drugi dąży do jak najsilniejszego wyrażenia *charakteru indywidualnego pojedynczych rzeczy* — czy to będzie twarz ludzka, czy prosty stołek.

Piechowskiego chłopci, jako charakter i wyraz, nie mają może równych w naszym malarstwie, — natomiast *całość obrazu* nie wytrzymuje krytyki.

Inaczej rzecz się ma w obrazie p. Szymanowskiego: *Zwierzenia*.

Jego dziewczyny są typami bardziej przeciętnymi, ogólnikowymi, za to jego *obraz* jest tak prawdziwy w założeniu i tak bliski prawdy w wykonaniu, a przytem tak różny od reszty obrazów na wystawie, iż można go zaliczyć do tych dzieł malarstwa, które wskazują na możliwość dalszego jego u nas rozwijania się.

Malarz nie tylko powinien umieć malować, ale przedewszystkiem umieć patrzeć — patrzeć na naturę i na swój obraz.

Przeciętny człowiek *wodzi oczami*, patrząc na

przedmiot lub zbiór przedmiotów i dlatego nie dostaje skoncentrowanego, określonego wzrokowego wrażenia. To co pewna szkoła estetyczna uważa za idealizowanie natury, umyślne opuszczanie pewnych jej szczegółów dla uwydatnienia innych, jest warunkiem równie artystycznym, jak i czysto materyalnym istnienia obrazu.

Zatrzymanie wzroku na jednym punkcie co jest warunkiem perspektywicznej budowy obrazu, koncentruje na nim całą uwagę, i z całej masy przedmiotów, kształtów i barw wyosabnia część zamkniętą ramami obrazu.

Otóż na tym stopniu zdobytej wiedzy, na jakim dziś stoi sztuka, można tylko *uwzględnić*, lecz nigdy nie uznawać przeoczenia powyższej zasady.

Z drugiej strony wielkość obrazu wymaga za każdym razem innego malowania, użycia innych technicznych środków. Tylko malarz, który obudwom tym warunkom czyni zadość, nie zaniedbując przytem ścisłego przedstawienia części obrazu, może robić dzieła skończenie dobre, przypuściwszy naturalnie, że ma talent — bez którego nie z prawideł i teoryi.

Obraz p. Szymanowskiego pierwszym dwom warunkom odpowiada w bardzo wysokim stopniu.

Patrząc na jego dziewczyny nie ma się żadnej wątpliwości, że one siedzą w chałupie, że je otaczają naprawdę okopcone ściany, i oświeca małe zbrudzone okienko. Obraz w całości jest traktowany jako jednolity przedmiot widziany z oddalenia wymaganego przez zasady malarstwa. Jakkolwiek krochmalone muślinowe fartuchy doskonale są naśladowane pod względem wątku, nie wrywają się z masy obrazu jako osobny, oderwany od całości przedmiot. Podobnież jest z in-

nemi składowymi częściami. Nie widzi się tu osobno nogi, chusty, twarzy, fartucha — widzi się *odrazu dwie dziewczyny* rozmawiające pod oknem. Pan Szymanowski dobrze, po malarsku obserwuje naturę.

Z drugiej strony, technika zastosowana jest do wielkości obrazu, czyli do oddalenia, z którego nań należy patrzeć. Szkoda tylko, że p. Szymanowski wystawił swój obraz zmatowanym, przez co siła jego barw i cieniów ogromnie traci na wartości.

Dzięki temu zaniedbaniu na cieniach zagłębień, leży jakaś mgła czarna, która im odbiera właściwą barwę i siłę; twarzy zaś dziewczyny w czerwonej chuście, od strony cienia, mat nadaje ton, który ją wrywa z właściwego planu. Są to błędy przypadkowe nie stanowiące o istotnej artystycznej wartości, lecz są w tym obrazie i błędy zasadnicze. Rażąca szczególnie jest ręka, którą jedna z dziewczyn zasłania sobie usta. Od pięści do łokcia ręka jest cieńką jak patyk i wymodelowaną jak wałek — nie skraca się wcale, tak że rękaw od koszuli nie zdaje się na niej leżeć. U tej samej dziewczyny oddalenie od bioder do kolan nie jest dosyć wyrażone.

Światło jakkolwiek ogólnie rozłożone jest z wielką prawdą, zdaje się jednak, iż zbyt szeroko rozlewa się zaraz od brzegu okienka, a stojące na niem pelargonie namalowane są surowymi kolorami; odbierającymi im ton właściwy.

Bądź jak bądź, przy wszystkich tych lub innych, drobnych usterkach, obraz ten wykazuje zdecydowane i określone pojęcie malarstwa w najlepszym znaczeniu; branie materiału wprost u źródła — u natury,

i usilne dążenie do prawdy — dążenie ze skutkiem, a więc z talentem.

Czy ten motyw oświecenia uderzył bezpośrednio w naturze p. Szymanowskiego, czy też czyjś obraz zwrócił nań jego uwagę — nie stanowi to nic o jego oryginalności: skoro on go wykonał podług jedynego wzoru, jakiego każdy talent bez ubliżenia sobie może używać — podług natury.

IV.

Lesser, Brożik, Wertheimer.

„Gdyby nie było Lessera, nie mielibyśmy może Matejki“ — pisał Kraszewski po śmierci pierwszego z nich. Prof. Struve zaś powiada: „Bez „Obrony Trębowli“, „Habdanka“, „Bolesława Krzywoustego“ i wielu innych obrazów historycznych Lessera, nie oglądalibyśmy zapewne ani „Skargi“, „Sejmu lubelskiego“, ani „Rejtana“ itd.“. Fałszywe obserwacje prowadzą do fałszywych wniosków. Lesser nie jest nawet chrześnym ojcem naszego malarstwa.

Zamożny dyletant, z minimalnym talentem, bez żadnej indywidualności, kształcił się w Niemczech, kiedy sztuka stała tam na najniższym poziomie.

Wywołane protekcją romantycznego króla Ludwika, malarstwo niemieckie było w owym czasie zupełnie na łasce i służbie swego chlebobawcy. Z góry, teoretycznie i z pedanterią określone formuły o zadaniach sztuki wytworzyły szkołę, rutynę, zanim sama sztuka żyć zaczęła. Życie sztuki zależne jest od indy-

widualnych porywów talentu — w Niemczech zaś przygotowano naprzód powijaki teoretyczne, w które złożono — trupa sztuki. Na nic też nie przydało się ozdabianie tej mumii kwiatami prarafaelizmu, hellenizmu i germańskiej tradycji.

Trup pozostał trupem, a nudny jego całun pokrył na długie wieki Monachium mnóstwem posągów, gmachów i obrazów, z których jedną tylko prawdę można wyciągnąć, że żadna, najusilniejsza protekcya sztuki stworzyć nie może. Wszystko co oprócz Kaulbacha wydała ówczesna niemiecka sztuka, jest tylko zbiorem martwych kompilacyj, form konwencyonalnych, stosowanych z pedanterią, w których różnice indywidualne są tylko różnicami nieudolności.

Tam tylko, gdzie można było cyrklem wydrzeć dawnej sztuce tajemnicę jej piękna, tam Niemcy zdołali wykonać kilka dzieł, które świadczą przynajmniej o ich sumienności. Dziełami temi są budowle, skopowane podług form starożytnych. „Nowoczesne Ateny“ godne są swego Periklesa — Ludwika, którego Fidyszem był Schwanthaler a Aspazyą — Lola-Montez.

Kaulbach w swoich freskach na Nowej Pinakotece, zniszczonych już przez słońce, wyśmiał dostatecznie serwilizm, pedanterią, rutynę i „cyrklowe“ mózgi artystycznego sztabu króla Ludwika.

Z takiej to szkoły wyszedł Lesser.

Zjawiskiem które zawsze prawie można obserwować u ludzi talentu, jest to, że w czasach szkolnych porywa ich rutyna otoczenia — ta gotowa forma, w którą każda akademia włącza swoich uczniów. Następnie jednak bierze górę indywidualność, łamie skorupę szkolnego konwenansu i nadaje całkiem nowe

cechy dziełom artysty. U Lessera nie widać tego wcale. Oprządnął się w szarą, bezbarwną tkanę niemieckiej rutyny — nie zrzucił jej ani na chwilę. Nie dodał do niej nic z siebie — nie zmienił ani jednej kreski. Wrócił do kraju z tłumoczkiem, wypchanym receptami monachijskiej szkoły i podług nich przyprowadził swoje obrazy do ostatka

Będąc sam przedstawicielem, i to bardzo słabym, martwego, kompilacyjnego kierunku, nie wywarł żadnego wpływu na rozwój naszej sztuki. Lesser nie zostawia żadnego następcy, czego możemy sobie winnować. Obrazy jego nie przedstawiają nawet tego interesu, jaki mogą budzić słabe usiłowania pierwszych pionierów jakiegoś nowego, samodzielnego kierunku w sztuce.

Historia naszej sztuki jest zarazem historią nędzy artystów. Lesser wskutek wyjątkowo dobrego majątkowego położenia, nie wiąże się nawet z tradycją ciężkich walk o istnienie, które staczało idące za nim pokolenie malarzy.

Inicytatorowie wystawy jego obrazów oddali dobrą usługę historii sztuki — lecz bardzo wątpliwą pamięci Lessera. Wystawa ta dając możność sprawiedliwego ocenienia całej jego działalności, przyczynia się do obniżenia jego stanowiska. Bez tej wystawy, na wiarę naszej krytyki, Lesser przeszedłby do potomności ze stopniem nestora i ojca naszego malarstwa *historycznego* — dzisiaj, każdy może się przekonać naocznie, że to ojcowstwo, jak i wszystkie inne zasługi Lessera są tylko wytworem błędów naszych krytyków.

Spółczeństwo, które nie potrzebuje sztuki, pa-

trzy na jej dzieła tylko jak na ilustracją swoich pojęć — nie uznaje i nie rozumie samodzielnego i odrębnego świata wrażeń, który sztuka otwiera. Podobnie rzecz się ma z krytyką. Krytyka, która w obrazach widzi tylko podpisy, w poezji tylko tendencją i wogóle w całej sztuce szuka tylko pierwiastku pojęć etycznych, czy wiadomości naukowych, — krytyka taka klasyfikuje dzieła sztuki według fałszywej miary. Ponieważ Lesser przed Matejką wymalował kilkanaście obrazów z historycznymi podpisami — więc Lesser jest zwiastunem, ojcem Matejki czy dziadkiem — tak rozumuje nasza krytyka. Pominąwszy już to, że przed Lesserem Smuglewicz malował *historyczne* obrazy, rozumowanie to jest z gruntu fałszywe, ponieważ nie liczy się wcale z *artystycznym* charakterem dzieła sztuki, który jedynie stanowi o pokrewieństwie talentów i kierunków. Wszystkie włoskie szkoły szesnastego stulecia brały temata z ksiąg Starego i Nowego Testamentu, a jednak istnieją jako odrębne *kierunki* o bardzo wybitnych różnicach. Lecz i przed *odrodzeniem* malowano we Włoszech, Francyi i Niemczech *religijne* obrazy — które pomimo to nie mają nic wspólnego pod względem *artystycznym*, z takimiż obrazami czasów późniejszych; nie przedstawiają żadnych cech pokrewieństwa.

Między ogólnikowym, płaskim, monotonnym, bez charakteru rysunkiem, — rysunkiem podporządkowanym pod pewien *styl*, który nasza krytyka bierze za idealizowanie, a który w istocie jest rutyną, rutyną, jak powiedziałem, nieindywidualną Lessera — a pomiędzy zaciekłym *realizmem*, z jakim Matejko stara się z płaszczyzny płótna wydobyć każdy przedmiot —

leży przepaść, której żadna wspólność tematów wypełnić nie zdoła. Lesser był przedstawicielem konającego w kolebce kierunku, kiedy Matejko sam go sobie stworzył. Po Matejce można mówić o *historycznym polskim* malarstwie. Matejko stworzył szkołę, co zresztą nie będzie policzone do jego zasług — stworzył kierunek, to jest narzucił grupie mniejszych talentów swoją indywidualność; Lesser jej nie miał wcale — nie może więc być mowy o *kierunku* Lessera, a tem samem upada i jego tytuł ojca historycznego polskiego malarstwa.

Rodzaj tematów w dziełach sztuki, wynika z wpływu całej moralnej i umysłowej sfery otoczenia artysty. Rozbudzenie ducha narodowej odrębności, było jednym z czynników, który w całej Europie wywołał zwrot do badań historycznych. U nas, wskutek wpływów politycznych, wszystkie prawie umysły, porwane były blaskiem niedokładnie znanej więc otoczonej aureolą przeszłości, w której szukano i znajdowano siłę wytrwania i ukojenia — oto właściwe źródło wszelkiej artystycznej twórczości na tle wypadków historycznych.

Matejko urodzony w Krakowie, otoczony od niemowlęctwa pomnikami, skarbami tradycyi, która woła z każdego kamienia muru, z każdej piędzi ziemi, nie potrzebował wcale Lessera, żeby stworzyć „Kazanie Skargi“, „Rejtana“, czy „Batorego“. Pod względem artystycznym zaś jestto najsamodzielniejszy, najbardziej indywidualny z dzisiejszych artystów, którego przodków trzeba by chyba szukać aż w czasach poprzedzających *Odrodzenie*. Jakkolwiek prawdziwość szczegółów archeologicznych nie ma nic wspólnego z wartością

artystyczną obrazu, trzeba jednak i to zauważyć, że kiedy Matejko daje naprawdę kostiumy i otoczenia właściwe danej epoce, to u Lessera są one bardzo dowolne.

Krzywousty i Władysław Herman przechadzają się wśród architektury skopiowanej z budowli monachijsko-romańskiego stylu, — wspaniałych miast, jakich w owoczesnej Polsce nie było.

Wystawa Lessera nie przedstawia żadnego artystycznego interesu dla publiczności, powinna jednak dać dużo do myślenia naszym *idealnym* krytykom i estetykom.

Tu już niema ani realizmu, ani impresjonizmu, ani naśladownictwa „niewolniczego“ natury, ani fotografii. P. Łaszczyński mógłby na tym „Helikonie“ „rozkołysać“ swego ducha bogactwem historycznej treści; p. Ad. Bre... z Tygod. Powszech. pocieszyć się, nie znalazłszy „koników na błocie i śniegu“. Tu już tylko sama „kreacya“, „natchnienie“, „polot ducha“ i „styl historyczny, w którym mieści się odpowiednia godność i powaga“ i t. d.

Obok Brożika, Meiningenów i pomnika Mickiewicza, wystawa obrazów Lessera jest jednym z wymownych faktów, podkreślających niekonsekwencyą i brak krytycyzmu naszej krytyki. Estetyka nasza podniosła w ostatnich czasach kilka bolesnych porażek.

Na wystawie Tow. Zachęty sztuk pięknych znajduje się „Kolumb“ Brożika.

Lecz gdzież są widzowie? „Czy klaszczą w ręce zadziwione?“ Niema ich — niema już tego entuzjazyzmu, który przy „Hussie“ wybuchnął taką szaloną fugą frazesów.

Czy obraz jest gorszy? Bynajmniej. Taki sam, a nawet w niektórych częściach lepszy.

Figura w błękitnej szacie z żółtymi rękawami, jest o wiele lepiej wymodelowaną i wytrzymałą w kolorze, niż wszystkie figury w „Hussie“. Lokalne barwy drugiego planu nie są już tak do szczytu zamazane brunatno-zielonym tonem. Poza tem zaś, jest to zupełnie to samo. Konwencyonalność układu, banalność pojmowania charakteru, figury łapane po całym świecie, technika kopiowana z Munkaczego, a jednak *temat wspaniały* — czemuż więc estetycy nasi nie „hypogryfują“ jak dawniej „na wykrzykniku?“

W „Reformacyi“ Kaulbacha jest starzec, który ręką okutą w kajdany wskazuje na kulę ziemską, nokoło ludzie o sceptycznym uśmiechu, w olbrzymich, potwornych okularach, klęcząc, mierzą cyrkłami powierzchnią globu. Koło nich leżą indyjskie korony z piór, bronie i powiązane papugi. Ten starzec — to Kolumb. I oto wszystko, co może malarstwo powiedzieć o historii odkrywcy Ameryki. W obrazie Brożika niema nawet tyle — niema nawet żadnego, choćby najbardziej naciągniętego podkreślenia, o co chodzi deklamującemu wśród obojętnych ludzi aktorowi. Obraz ten przypomina konwencyonalne roboty niemieckie, przedstawiające bądź Goethego na dworze wejmarskim, bądź Szekspira na dworze królowej Elżbiety. Brożikowi nie zawadza bynajmniej myślenie nad wyrażeniem, środkami malarskimi swego tematu. Huss, Kolumb, Lutnista, którego kopią zamieścił „Tygod. Powszechny“, — wszystko to są pantofle, uszyte na jednym kopycie.

Co się tyczy obrazu Wertheimera „Kleopatra i An-

toniusz“ — jest to lichota, której nie warto było wcale sprowadzać, która nie może nawet służyć jako okaz, do objaśnienia pewnych obserwacji z dziedziny malarstwa.

Kiedym powyższe uwagi wypowiedział jednemu z przyjaciół, zawołał:

— Tylko tego już nie pisz!

— Dlaczego?

— A bo nie będą chodzić na wystawę, i towarzystwo na tem straci.

— Przypuśćmy, że tak; ale sztuka nie straci na tem wcale. „Dla postępu prawdy (a więc i dla rozwoju sztuki) równie szkodliwym jest chwalenie rzeczy złych, jak i szkalowanie dobrych“. Podporządkowanie swobody sądu krytyki pod jakiegokolwiek uboczne względy, prowadzi zawsze nie tylko krytykę, ale i społeczeństwo do bankructwa. Wyrażone tu zdania mają tylko względną wartość — są prawdziwe, dopóki ktoś inny nie przyjdzie z większym zasobem wiadomości, z głębszym sądem — i nie postawi jeszcze dalej wytycznych punktów dla krytyki. Takie jednak jak są, muszą być wypowiedziane, bez względu na nikogo i na nic.

V.

Obrazy Giron'a.

Niemowa, pozbawiony naturalnej dźwiękowej mowy, niewyuczony sztucznego języka palcowego, przy największym wysiłku mimiki i gestu, może zaledwie okazać, co czuje, nie jest jednak w stanie wyrażać

swoich pojęć, nie może powiedzieć, co myśli. Takimi właśnie niemowami są postacie malowane w obrazach.

Wyraz, to jest pewien układ mięśni twarzy w połączeniu z pewnym ruchem, to jest układem mięśni ciała, — oto wszystko, co z człowieka dostępne jest środkiem malarstwa. — Poza wyrazem uczuć wszystko się dopowiada akcesoryjami; ale nawet przy użyciu najbardziej konwencyjonalnych wszystkim znanych symboli, tylko bardzo ciasny zakres pojęć da się malarstwem wyrazić. Bez słów, bez mowy, nie mógłby egzystować teatr, pomimo całej przewagi, jaką ma nad malarstwem tem, że może przedstawić szereg obrazów, które się wzajemnie tłumaczą i dopowiadają.

W wieczerzy Leonarda da Vinci wyraz i gest są doprowadzone do ostatnich krańców wyrazistości i jasności; jednak, pomimo konwencyjonalnego worka Judasza, nie można wiedzieć, dlaczego ludzie ci są tak poruszeni.

Pomimo całej doskonałości układu i rysunku szkoły ateńskiej Rafaela, nikt nie odczyta z obrazu treści filozofii Platona, tak samo jak tegoż Rafaela „dysputa o św. sakramencie“ nie może wyrazić istoty kościelnego dogmatu.

Wilhelm Kaulbach miał nadzwyczajne i doskonałe pomysły do wypowiedania zdań zapomocą malarstwa, a jednak zużywszy wszystkie możliwe środki pomocnicze, to jest symbole, lub wszystkim znane akcesoryja, nie tłumaczy wcale swojej historyzofii jedynie przy pomocy malarstwa.

Taka „Reformacya“ jest znakomitym obrazem, ale jest tylko ilustracją rozprawy historycznej, bez

której nie można wcale zrozumieć, co Kaulbach o reformacyi myślał.

Człowiek malowany nie rekomenduje się, nie mówi swego nazwiska; nie może powiedzieć, ani kto go rodzi, ani co z nim było przed sceną, w której bierze udział, ani co będzie potem. Może tylko powiedzieć, co czuje.

Według naszych estetyków jest to mało, tak mało, że dla wyrażenia tej jednej strony życia nie wartoby wcale malować, a jednak jestto bardzo wiele i największe arcydzieła rzeźby lub malarstwa tę tylko stronę życia wyrażają. Obraz Giron'a ma przedstawiać „dwie siostry“, a przedstawia wistocie uliczną scenę, w której kobieta idąca z dziećmi, wymyśla czy grozi jadącej w powozie. Ani stosunku pokrewieństwa, ani powodu sceny, z obrazu odgadnąć niepodobna. W Paryżu ruch ręki, z wytkniętym wskazującym i małym palcem, jakim idąca siostra wskazuje na jadącą, wyraża obelżywe podkreślenie nie zbyt zaszczytnego stanowiska, jakie druga zajmuje — u nas i ten hieroglif jest niezrozumiały. Pozostaje więc tylko tyle, że kobieta z ludu, w towarzystwie dzieci i zapewne męża, wymyśla jakiejś pani bogatej, może dlatego, że ją konie powozu ostatniej potraciły. Wokoło publiczność mało zajęta wypadkiem, w oddaleniu fronton kościoła, domy i szmat nieba — nieba nędznie namalowanego.

Obraz Giron'a jest zły w kolorze. Ukolorowanie obrazu, to jest ułożenie tej lub owej kombinacji plam barwnych, jest w zupełności zależne od osobistego smaku artysty, nie podlega żadnej krytyce. Oceniać można tylko harmonią barw, to jest badać, o ile te plamy, przedstawiające właściwe barwy przedmiotów,

są zharmonizowane względnie do światła, jakie jest w obrazie użyte. Z drugiej strony, obraz może być mniej lub więcej silny w kolorze, to jest, że lokalne barwy będą bardziej lub mniej jaskrawe, i to jednak leży w granicach indywidualnej zdolności malarza widzenia natury, — krytyce podlega jedynie wzajemny tych barw stosunek. Ponieważ w obrazie Giron'a niebo, które jest ostatnim planem, wrywa się na pierwszy, ponieważ ustosunkowanie siły na wszystkich planach jest wadliwe, a stosunek zimnego, błękitnego oświetlenia do ciepłych żółtawych tonów zagłębień jest niewytrzymały; — obraz ten jest fałszywy w kolorze. Ogólny zaś ton obrazu jest niższy od środków, jakie posiada malarstwo. Zaczawszy z nadzwyczajnie słabego tonu pierwszych planów, na drugich maluje Giron już tylko szarą błotem. Niebo fałszywe w tonie, w dodatku, wskutek niewłaściwego użycia chropowatego malowania, którego grudki rzucają cień na płótno, staje się czemś materyalnem, do czego można dotknąć się ręką, a tymczasem blade figury, niewytrzymałe w światłocieniu, tłoczą się jedna na drugą. Giron nie zużył w swoim obrazie wszystkich środków, jakimi rozporządza malarstwo, dla wydobywania przestrzeni z płaszczyzny płótna; słaby w kolorze obraz Girona jest również niedociągnięty w światłocieniu. Ani cienie jego nie są dość ciemne, ani światła dość jasne. Jestto plastyka niedokończona, której braknie ostatnich zasadniczych tonów. Wszystkie poziome płaszczyzny są zaciemnione w stosunku do prostopadłych, wskutek tego ulica nie dosyć leży, a postacie koni i ludzi nie dosyć stoją.

Zrobiwszy pierwsze figury nie dość wypukłe, dru-

go-planowe traktuje Giron tylko jako banalne sylwetki. W dodatku wielkość figur nie zawsze jest perspektywicznie zachowana. Wszystko razem robi obraz płaski.

Najwypuklejszej nawet figurze grożącej siostry braknie tych świaieł, które przy oświetleniu, jakie jest w obrazie, okalają kształty, czepiając się wszelkiej poziomej płaszczyzny. Kapelusze stojącej na pierwszym planie kobiety, pomimo jaskrawego pióra, włacza się w szyje koni, oddzielonych od niej całą grupą figur.

Wielkość obrazu warunkuje użycie pewnych środków technicznych.

Obraz wielki, wskutek tego, że musi być oglądany zdaleka, z takiego punktu, żeby go całego jednym rzutem oka można było objąć, wymaga pewnej właściwej techniki, którą nazywamy dekoracyjną. Każdy ton barwny i świetlny zmienia się stosownie do odległości, z jakiej nań patrzymy. Każda barwa traci na świetności, jeżeli się od niej oddalamy; każde światło zdaje się być ciemniejszym, a każdy cień szarzeje i traci na sile. Dekoracyjne malowanie polega właśnie na takim użyciu tonów barwnych i świetlnych, przy którym z właściwej dopiero odległości robią one wrażenie, jakie czynić powinny. Rembrandt mówił tym, co zbyt blisko patrzyli na jego obrazy, że nie należy malarstwa wachać. Obraz Giron'a jest pod tym względem zupełnie wadliwy. Barwy jego, jeżeli się patrzy zbliska na pojedyncze przedmioty, są jako tako silne, z właściwego zaś oddalenia nikną i zlewają się w szarą bezbarwną masę. Podobnież się dzieje z kontrastami tonów świetlnych. W jednym jednak punkcie obraz

ten jest utrzymany odpowiednio do wymagań dekoracyjnego malowania, t. j. — w sposobie modelowania.

Jeżeli się patrzy zbliska na jaki przedmiot, dajmy na to twarz ludzką, to wszystkie jej płaszczyzny łączą się z sobą w sposób bardzo nieznaczny, subtelnymi przejściami od światła do cieniów, — z dalszego zaś punktu ostrzej, twardziej, jak się mówi w malarstwie, rysują się zasadnicze, wielkie plamy światła i cieniów, ponieważ subtelne przejścia półtonów nikną dla oka. Otóż obraz wielki musi być tak modelowany, żeby zbliska wydawał się za miękkim, rozwianym, i dopiero z właściwego oddalenia czynił wrażenie właściwego charakteru modelacyi każdego przedmiotu. Przy niewłaściwym modelowaniu mnóstwo pracy malarza przepada marnie. Tak jest np. z obrazem Matejki, w którym ogrom szczegółów zbytecznych, malowanych tak, jak gdyby obraz był mały i dał się zbliska oglądać, ginie zupełnie, lub, co gorsza, psuje całość obrazu. Giron ma pod tym względem wielkie zalety. W ogólności jednak jestto dzieło połowiczne, nie dociągnięte do tych granic prawdy, na jakie stać malarstwo. Dobry w założeniu, prawdziwy w układzie, oczyszczony z konwencyonalnych sztuczek kompozycyjnych, wskutek wyżej wymienionych niedostatków obraz ten jest zaledwie miernym. Nic nie jest dotrzymane w charakterze. Ani kwiaty nie są dosyć świeże, ani taki robotnik nie nosi na sobie śladów pracy. Wygląda, jak gdyby się przebrał do pozowania. Koszula jego jest tak czysta, jak każda inna biała plama w obrazie, a wyłatane majtki wyglądają jak teatralny wytrzepany kostjum, nie jak ubranie biedaka. Zanadto widać mo-

dela w tym obrazie i zanadto na wierzchu siedzi piewien szyk malowania.

Wszelka konwencyonalność, czy to będzie ulubiony naszych estetyków „poważny styl historyczny“ czy jakibądź inny, mniej razi w obrazie nieprawdziwym w założeniu. Wszelki też styl jest rutyną, manierą, która ogromnie ułatwia malarzowi pracę, ponieważ pozwala używać środków, których można się wyuczyć napamięć. Stokroć trudniej jest malować obraz, który ciągle może być mierzony życiem prawdziwym, naturą. Kto ciągle bada „prawdę życiową“, ten za każdym obrazem musi się na nowo uczyć, zmieniać wszystkie swoje środki, żeby podołać nieprzebranemu bogactwu natury.

Jakkolwiek manjera kańciastego rysunku słabo jest zaakcentowaną u Giron'a, widać ją jednak zanadto jak w jednym tak i drugim obrazie.

Ten ostatni przedstawia Paryżankę — wykwinną kobietę w czarnym kostjumie, namalowaną płasko i mającą brudny, fałszywy cień na podbródku.

WYSTAWY KONKURSOWE.

I.

Dans la morale, comme dans l'art dire n'est rien, fair est tout. L'idée qui se cache sous un tableau de Raphaël est peu de chose; c'est le tableau seul qui compte.

E. Renan.

Obrazy wystawione w zwykłych warunkach, nie upoważniają sprawozdawcę do wyrażania o nich stanowczego, określającego wyższość jednych nad drugimi sądu. Lecz jeżeli artyści stają do walki o pierwszeństwo, jeżeli wystawiają swoje prace w powziętym z góry celu pokonania wiadomych lub nieznanym rywalów, z chęcią wzięcia nagrody za swoje dzieło przed dziełami innych — w takim razie tak dobrze sędzia z urzędu, jak i każdy widz, więc i sprawozdawca, ma prawo do szeregowania wartościowego dzieł wystawionych, według własnego sądu. Naturalnie sąd ten musi mieć swoje podstawy — podstawy słuszne, a przynajmniej dające się uzasadnić przez tego, kto nim się powoduje.

Z góry muszę tu zaznaczyć, iż *dzieła malarstwa* sądzę *tylko, wyłącznie* z punktu ich *wartości artystycznej, malarskiej*. Wszelkie dalsze następstwa oddziaływania obrazu na umysł widza, jak również pojęcia moralne, społeczne i naukowe malarza, które jakkolwiek oddziałują w pewnym stopniu na charakter obrazu, nie stanowią jednak nic o jego *wartości* i nie mogą też być brane w rachubę przy *konkursie malar skim*. W przeciwnym razie, najniedołężniejsze nawet ilustracje katechizmu miałyby zawsze większą wartość od najgenialniejszych dzieł sztuki, których temat wychodzi poza kres umoralniających lub „podnoszących ducha“ sentencji.

Sąd mój oparty na podstawie wymagań *artystycznych*, wypada niestety znacznie inaczej niż sąd grona znawców, które rozdało na konkursie nagrody. Różny punkt wyjścia doprowadził do wręcz przeciwnych rezultatów.

Najlepszym obrazem z pomiędzy czternastu wystawionych, jest praca panny Dulębianki. Małych rozmiarów obrazek przedstawia kobietę w czarnej sukni, z oczami wzniesionemi w górę, z rękami złożonemi na kolanach.

Jeżeli nas interesuje człowiek swoją twarzą, to przedewszystkiem na nią patrzemy. Tak pojmowali portrety Velasquez, Van Dyck, Rembrandt. Ubranie i akcesorya są o tyle skończone i uwzględnione, o ile je można widzieć na pierwszy rzut oka, lub też nie odrywając wzroku od twarzy człowieka, z którym mówimy lub którego obserwujemy. Jestto pojęcie portretu realistyczne podwójnie, gdyż z jednej strony daje

odtworzenie natury jaką jest, a z drugiej stosuje się do psychologii widza.

Przy czarnem ubraniu, na tle ciemnej lub ocienionej ściany czy głębi, z całego człowieka widać najsilniej, najwyraźniej twarz i ręce. Jeżeli jeszcze światło jest skupione na twarzy, to naturalny blask barwy, siła kontrastu między świetlną i ciemną, słabo refleksowaną stroną głowy, tak dalece góruje nad natężeniem światła ciemnych akcesoryów lub ubrania, że się one zlewają w jedną prawie masę, na której twarz błyszczycy z nadzwyczajną siłą plastyki.

W takich właśnie warunkach oświetlenia namalowaną jest młoda kobieta w obrazie panny Dulębianki.

Lecz warunki te, to jest motyw świetlny i kolorowy, nie stanowią nic jeszcze o zaletach obrazu — dopiero *wykonanie* tego motywu wskazuje, czy malarz ma talent i czy co umie.

Jakąkolwiek jest dana twarz człowieka, przede wszystkim jest ona bryłą, której powierzchnia pogiętą jest w płaszczyzny, przecinające się pod pewnemi kątami. Pierwszym więc warunkiem dobrej modelacji jest takie ustosunkowanie światła i cieniów, któreby rozmaitem natężeniem tonów wyrażało pochylenie tych płaszczyzn do promieni świetlnych: — tym sposobem rysuje się na powierzchni twarzy to, co przy jej zerknięciu się z tłem, wyraża zewnętrzny kontur. Pod tym względem twarz w obrazie panny Dulębianki jest prawie bez zarzutu.

Od blasku na oku do najgłębszych cieniów, światło roztapia się przez całe mnóstwo coraz słabszych tonów, przy zupełnem zatraceniu malowania, w znaczeniu technicznem, z nadzwyczajną prawdą.

Jedyne zarzuty, jakie można uczynić, są: brak odrobiny światła w oku od strony ciemnej. Jakkolwiek przy bardzo prostej nasadzie nosa, podobne zjawisko daje się obserwować w naturze, w obrazie tym nie jest ono niczem usprawiedliwione, i dlatego oko lewe zdaje się być zbyt wypukłym. Drugi zarzut dotyczy czarnej plamy włosów, stykającej się z najjaśniejszym miejscem czoła, plamy, której braknie *ciepłego*, t. j. żółtawego tonu.

Poza temi drobnymi usterkami obraz ten, jako *malarstwo*, jest czemś, co rzadko bardzo można widzieć na naszej wystawie. Utrzymanie tonu oświetlenia, t. j. stosunku natężenia światła w całym obrazie, odpowiada jego wybornemu układowi i wykwintnej modelacji.

Lecz nietylko bryła martwa jest tu prawdziwa; bryła ta, tak plastyczna, jest wistocie żywą ludzką twarzą. Ile wyrazu jest w ustach, w oku, nozdrzu, jak dobre są te ręce i jak zanikanie na nich skupionego na twarzy światła jest dobrze utrzymane.

Pochwycić subtelny, przemijający wyraz twarzy, oddać go z siłą i prawdą, odtworzywszy przytem tę twarz, jako materyalną bryłę jak można najpodobniej do natury — takim było zadanie obrazu panny Dułębianki — zadanie prawie w zupełności osiągnięte.

Że obraz ten jest malowany z natury, nie ulega wątpliwości, a jednak nie widać w nim przewagi modelu pozującego po tyle a tyle groszy za godzinę. Owszem widać, iż ten, kto namalował ten obraz, ma dosyć talentu, żeby zapanować nad modelem zmęczonym i sennym, jakim jest każdy prawie model.

Przewaga szarych tonów w kolorze jest uspra-

wiedliwiona motywem światła; utrzymanie zaś barw lokalnych we właściwym do siebie stosunku, dobrze mówi o poczuciu harmonii koloru panny Dulębianki.

Obraz ten nie został wcale nagrodzony.

Drugim z kolei, zawsze na wartość malarską, jest portret pani Ackerman, malowany przez p. Merwarta.

Z motywu ubarwienia podobny do powyższego, przedstawia inny motyw światła i inny charakteru.

Na tle ciemnem, mieniącym się zielonkawemi tonami, różowieje energiczna, surowa twarz starej kobiety, ubranej czarno. Czarne, wielkie oczy, obramowane czarnemi ostremi rzęsami, patrzą z płótna w oczy widza z nadzwyczajnem życiem. Oczy te, których wyraz potęguje się wyrazem całej twarzy, stanowią główną zaletę i istotę tego obrazu.

Przy malowaniu głowy widzianej tak jak w obrazie p. Merwarta, trudno jest utrzymać *perspektywę* twarzy, oświetlając jej część mniejszą, skróconą, a przyciemniając stronę głównie do widza zwróconą. Trudno jest, lecz nie niemożliwie, ale p. Merwart niezupełnie utrzymał się w rysunku. Prawa strona czoła i prawy policzek zdają się wychylać w stronę widza wskutek, nie tyle może złego rysunku, co rozpraszania się szerszego promieni odbitych od świetlnej płaszczyzny. Wadę tę podnosi jeszcze linia włosów.

Jakkolwiek portret ten nie jest tak wykwintnie skończony jak obraz panny Dulębianki, jakkolwiek znać na nim *szyk* malowania, okupuje on swoje błędy tem, że przedstawia *żywego człowieka*. Jestto zaleta, która, według naszych estetyków, wynika z *wyższych*, niezgłębionych działań *ducha*, lecz która, jak wszystko

w malarstwie, zależy od kierunku linii, rozkładu światła i barwy. Na nic się nie zda „idealne pojęcie“ temu, kto nie potrafi tak nagiąć linii powiek, tak położyć światła na czarnej źrenicy, żeby ona zdawała się żywą i wypukłą.

P. Merwart zmusił swoją panią Ackerman, iż pomimo twarzy trochę krzywej, patrzy jednak jak żywa z ciemnego tła obrazu.

Ręka lewa jest bardzo dobrze namalowana, czego nie można powiedzieć o prawej. Obraz w całości jest dobrze utrzymany w tonie. P. Merwart nie dostał żadnej nagrody.

Jakkolwiek połączenie *wielkiego talentu z wielkimi wadami* może wydawać się nieprawdopodobnem, a nadewszystko niezgodnem z zasadą artystycznego sądu, jest jednak i możliwe i w zupełności daje się godzić z mierzaniem wartości obrazów, ich zaletami malarskimi.

Ludzie z talentem, lecz mało umiejący, albo nie mający dosyć pieniędzy na robienie studyów, dają naturę niepełną, jednostronną; lecz ta strona, na którą kładą szczególny nacisk, która najbardziej odpowiada ich indywidualności, jest tak silnie naznaczona, podkreślona, wypunktowana, że siedzi na wierzchu, bije w oczy i zasłania sobą błędy i luki reszty.

Cyrkowa scena p. Wolskiego jest właśnie takim obrazem, który przy ogromnych zaletach przedstawia rażące błędy, w której jednak siła talentu, szczerosc pojęcia natury i zawziętość w jej charakteryzowaniu tłoczy się na wierzch z poza bardzo lichego koloru i wadliwego w szczegółach rysunku.

Osmarowany kredą, ubrany w żółtą, popstrzoną

kitajkę clown, wynosi dziecko, które roztrzaskało sobie głowę.

Naokoło stoją ordynarne i obojętne cyrkarki, publiczność poruszona zwraca binokle, kilku panów idzie za clownem, ilustrując giestami wypadek, który się stał na arenie widnej w głębi. Na ścianie biały afisz z dużym czerwonym napisem: *Jo, Jo*.

Ruch i wyraz czyli kształt, oto, na co najsilniejszy nacisk kładzie p. Wolski. Charakter, typ figur jest doskonale sformułowany. Ludzie ci mają to za duży ręce, to są trochę krzywi, ale wszyscy, poza większymi lub mniejszymi niedokładnościami budowy, są skondensowanym wrażeniem momentalnych poruszeń ciała i wyrazów uczuć.

Nawet małe figurki publiczności w tle obrazka jak są doskonale utracone w proporcji, sformułowane do koniecznych, najogólniej wyrażających człowieka plam i linijek.

Oświetlenie cyrkowe, składające się z mnóstwa świateł, jest trudne, jak również kolor, który trzeba z pamięci malować. Są to najśłabsze strony obrazu p. Wolskiego. Kolor zwłaszcza jest tak rażąco nieharmonijny, że psuje doskonałe wrażenie całej sceny.

P. Wolski nie jest na łasce modelu; jeżeli go nawet miał, to widać doskonale, że go nagiął do swoich wrażeń żywej natury, którą obserwuje i zapamiętywa w sposób niezwykły.

P. Wolski nie został odznaczony na konkursie.

Mózgi malarskie mają wielką analogię z preparatem pokrywającym kliszę fotografa. Czułość na działanie światła, szybkość reakcyi, oto, co zakreśla obszar fotograficznej reprodukcji natury. Przy dawniej-

szych sposobach, fotografia dawała tylko odtworzenia przedmiotów martwych lub człowieka przysrubowanego do słupka. Dzisiaj, mgnienie oka trwające momenta ruchów, lub najsubtelniejsze, przelotne wyrazy uczuć, są chwytane z całą finezyą i ścisłością przez aparat fotograficzny.

Zupełnie tak samo dzielą się malarze: od szybkości uświadomienia wrażeń wzrokowych, siły pamięci i intuicji czyli zdolności odtwarzania i dopowiadania ogólnie zapamiętanych wrażeń, zależy zakres zjawisk przyrody, które dany malarz może odtwarzać. Są malarze rzeczy martwych i malarze tworów ożywionych, i są nimi z temperamentu, z organicznych właściwości swoich mózgów, których żadne studia, żadna najsumienniejsza praca zmienić nie jest w stanie.

P. Maszyński jest malarzem natury martwej. Jego stołek, parasol, kołdra, parkan — żyją, o ile przedmiot bez ruchu i wyrazu może być żywym, t. j. o ile jest użyty w obrazie, tak jak w życiu, w pewnych celach przez człowieka. Stołek, który podtrzymuje oparty o niego parasol; który stoi mocno, jest właściwie oświecony, jest już żywy. Kołdra, która dobrze leży na nogach, ma właściwą sobie miąższość i modelacyą, jest już żywą. Parasol, który rzuca cień i zabarwia go tonem różowym swojej podszewki, jest żywy. Lecz kobieta, która wyciąga z bardzo daleka sztywną rękę po list, nie okazując żadnej niecierpliwości, żadnego poruszenia, jest martwą.

Suchotnicy! znam ich, wiem jak gwałtownie na blade policzki występuje czerwona plama rumieńca, jak ich zapadłe, otoczone brunatno-siną obwódką oczy połyskują przy lada wzruszeniu, jak ich blada, z ćwie-

kowatemi palcami ręka sięga drżąc, nietylko po list z „ostatniemi wieściami“ — ale po sucharek, po chustkę do nosa!

Nic z tego w obrazie p. Maszyńskiego. Jego suchotnica jest martwa; ma krzywo narysowany nos i usta, twarz zbyt szeroką w oczach i potworne ucho.

Dobrze narysowana jej opiekunka ma nos zbyt wielki; natomiast listonosz ma dobry wyraz twarzy, lecz martwe, niedorysowane ręce.

Pan Maszyński nie sili się na zcharakteryzowanie ruchu i wyrazu choćby kosztem małych błędów w szczegółach, zadawalniając się bardzo ogólnem naznaczeniem, z pod którego prześwieca obecność modelu. Obraz jego jest dobrze zbudowany pod względem światłocienia, jest nawet w tym kierunku skończony starannie i sumiennie, — za to pod względem koloru przedstawia rażące błędy w szczegółach, nie dając obok tego, ogólnym tonem, wrażenia słonecznego światła, co leżało w jego założeniu, i co należy do kompozycyi, do sceny.

Ciepło południowego kraju jest w tym obrazie czynnikiem, tego prawie znaczenia co i ludzkie figury. Otóż tej słoneczności nie ma tu wcale.

Obraz nie jest naturą, jakkolwiek ją odtwarza. Środki, któremi rozporządza malarz przy malowaniu słonecznego motywu, są o setki razy słabsze od środków natury. Talent kolorystyczny wychodzi z takich trudności sztuczniemi, swemi, szczególnemi sposobami, wywołując wrażenie prawdziwe. Podniesienie siły kontrastu tonów świetlnych i barwnych, sformułowanie plam światła i cieni w wielkich płaszczyznach i inne

improwizowane pod pędzlem sposoby są wstanie, nie-raz, wywołać wrażenie słońca w obrazie.

Nie ma go w obrazie p. Maszyńskiego, nie ma pomimo przyciemnionego tonu ramy. Prawda, że oświetlenie na naszej wystawie jest nikczemne, że każdy obraz traci na niej połowę siły w światłach, lecz błędne ubarwienie pojedynczych plam w obrazie p. Maszyńskiego, wykazuje brak kolorystycznego zmysłu.

Rażącym jest cień zimny pod szeslongiem, żółtawe zabarwienie drzew w tle, i tępy, szary kolor liści w prawym rogu obrazu. Brak szarego tonu na skraju cienia nosa stojącej kobiety; niedociągnięcie ciepłych refleksów w fałdach białego kaftanika chorej i jaskrawy błękit cieniów bluzy listonosza, obok wielu innych błędów ubarwienia wskazują, że p. Maszyński nie ma poczucia równowagi tonów barwnych czyli harmonii; że wiedząc z doświadczenia lub z teorii, jak należy ubarwić motyw słonecznego oświetlenia, nie może jednak utrzymać się w złudzeniu.

Malarz musi to co maluje *widzieć* przed sobą, lub w myśli — *wiedzieć* nie wystarcza do zrobienia obrazu.

P. Maszyński został odznaczony *pierwszą nagrodą*.

Czyś pan widział kiedy anioł? — pyta Żółkowski w *Złotym cielcu* swego kantorowicza. Nie wiem czy ten ostatni widział czy nie, to jednak zdaje się być pewnem, że p. Kotarbiński nie miał sposobności przyjrzenia się w naturze aniołom i że nie widział ich „oczami ducha“ — w swojej wyobraźni.

Świat fantastyczny jest tak samo światem żywym jak ten, którego obecność sprawdzamy codzien-
zmysłami.

Fantastyczne kształty, wytworzone przez naiwność pierwotnej wyobraźni, nie są martwymi ornamentami — wynikają one z kojarzenia się pojęć, powstałych pod wpływem wrażeń, odebranych omamionymi niewiadomością zmysłami.

Zjawisko fantastyczne jest dziwnem, ponieważ nie odpowiada codziennemu, zwykłemu biegowi życia, lecz dla umysłu, który ono uderza, jest czemś *realnem*, *rzeczywistem*.

Wszyscy wizyoniści szczerzy daliby się zabić za prawdziwość dziwnych widzeń, cudownych zjawisk, które przepęłniały ich wyobraźnię.

Artysta, który ani na chwilę nie był, tak jak Böcklin, obłąkany swoim światem fantastycznym, bez żadnego skutku będzie wprowadzał do swoich obrazów dziwne, cudowne i fantastyczne pierwiastki. W najlepszym razie, będą to bezmyślne kompilacje kształtów przez kogoś wynalezionych, lub martwe ornamenta stylowe, i symbole równie martwe w chwili kiedy przestają być dla wszystkich zrozumiałe.

Aniołowie pana Kotarbińskiego, ze skrzydłami pożyczonemi u różnych ptaków, niedobranemi parzyście pod względem miary, są zupełnie nieobmyślnym, lub niedosnutym motywem, wprowadzonym na zimno. P. Kotarbiński ich nie *widział*, nie widział jak zlecieli z ciemnego nieba i *zwinąwszy* skrzydła, objęli straż przy nieboszczyku z *kamienia*. Nie trzeba nigdy zapominać, że skrzydła są, nawet u aniołów, do latania. Jeżeli myśl pana Kotarbińskiego może wyobrazić ducha, unoszącego się bez pomocy narządów mechanicznych w powietrze, nie powinien on malować skrzydeł — jeżeli nie, niech skrzydła te będą żywe — niech

jego aniołowie będą żywi i zmuszą widza, tak jak u Böcklina, do odczuwania tego fantastycznego świata.

Temat obrazu p. Kotarbińskiego nie jest nowy. Wiele podobnych nieboszczyków leżało już pod strażą aniołów. Wielu artystów przedstawiało Chrystusa nad którym płaczą anieli, nawet co do układu podobnie jak w obrazie p. Kot. .

Jeden malarz francuski, Levy, zrobił *pietę*, w której, u głowy Chrystusa siedzi dumny anioł chwały i pokazuje martwe, okaleczone ciało podnosząc cafun; u nóg zaś, ze *zwiniętymi* skrzydłami klęczy płacząc i całując rany nóg białych, inny anioł — anioł żalu zapewne. Oto jest przykład, jeden z wielu, w którym widać aniołów żywych, dla których widz zmuszony jest wierzyć w idealny świat artysty.

Znudzeni, z nosami spuszczone na usta, płacący aniołowie p. Kotarbińskiego, zdają się palić kadzielnice dla zabicia przykrego trupiego zapachu.

Nieboszczyk zaś, jest przeciętnym nieboszczykiem bardzo twardym i nieodznaczającym się ani wyrazem, ani układem.

Nie wiem czy p. Kotarbiński malował swój obraz z natury, t. j. z modelów, to jednak pewna, że wszystkie kształty w nim są dociągnięte do pewnej manieri kanciastego, o wydłużonej, wąskiej płaszczyźnie rysunku. Nadaje to obrazowi charakter jednolitości — graniczącej z monotonią.

Jakkolwiek p. Kotarbiński nie wytrzymał ściśle oświetlenia, jest jeszcze ono jedną z zalet jego obrazu, jak jest nią malowanie na całość — odpowiednio do wielkości płótna. Szkoda, że obraz jest całkiem prawie zmatowany, co nie pozwala sumiennie sądzić o ko-

lorze, ponieważ ma odbiera połowę przynajmniej siły tonom ciemnym.

Obraz ten dostał *pierwszą nagrodę*.

Trzecim laureatem konkursu jest pan Ciągliński, którego obraz: *Sadzawka Siloe* otrzymał *drugą nagrodę*.

Jestto zbiór modeli pozujących na pokaz, do wyboru przed malarzem, — modeli bardzo słabo rysowanych w modelacyi i względnie niezłych w sylwecie.

Obraz ten, nie przedstawiając żadnego artystycznego interesu, może dać pole do ciekawych rozmyślań dla badaczy przeszłości, ponieważ tak Chrystus, jak i wszyscy chorzy, siedzący nad zrębem sadzawki, noszą wybitne cechy słowiańskiego pochodzenia. Jednego z nich miałem nawet przyjemność znać osobiście, mianowicie starego *Tarasa*, modela petersburskiej akademii; — i widzę, że się cieszy dobrem zdrowiem, pomimo tylu kalectw, jakie mu tyle pokoleń malarzy zadawało, jakich nie oszczędził mu nawet p. Ciągliński, wykręcając prawą rękę, co zapewne przywiodło *Tarasa* nad brzeg cudownej sadzawki.

Reszta wystawionych na konkursie obrazów, nie daje materiału do żadnych szerszych rozumowań o sztuce. Niektóre z nich nie stojąc zapewne niżej od obrazu p. Ciąglińskiego, nie zmuszają jednak do mówienia o sobie choćby z powodu otrzymanej nagrody — jak ten ostatni.

Dopóki malarstwo na konkursach malarskich będzie traktowane jako coś podrzędnego — wystawy konkursowe będą chybiały celu.

II.

Trudno jest widzieć obraz, w którymby więcej wad i zalet występowało obok siebie z większem przeciwieństwem, niż w obrazie p. Szymanowskiego.

Na pierwszy rzut oka prawa strona obrazu, pod oknem, przez które widać liście drzew, robi wrażenie nadzwyczajnej prawdy, natury i życia. Ton światła na twarzy, na piersiach, na rękach chłopaka o blond włosach jest równie prawdziwym, jak cała postać siedzącego obok Hucuła w olbrzymiej czapie, z nawisłemi wąsami, — siedzi on nachylony, z rękami na stole, żywy i wypukły. A tuż obok unosi się w powietrzu głowa o twarzy krzywo narysowanej, z szyją zgiętą i płaską, wbita w zapadły kadłub, co nie przeszkadza jednak tej krzywej twarzy wyrażać doskonale odczuty gniew, graniczący z zupełnem zapamiętaniem się.

Na lewo, pejzaż za oknem ma tony surowe i twardo odznaczone, za to dziewczyna, siedząca tuż pod niem, która ze zdziwieniem i przerażeniem podnosi rękę do ust i cała pochyla się ku kłócącym się chłopom, jest nadzwyczaj żywa w ruchu, wyrazie i oświetleniu; — obok niej znowu figura, ledwie podznaczona jednym brunatnym tonem, — albo też, jak kobieta, karmiąca dziecko, ma pół twarzy, od strony światła, z okiem żywym i prawdziwym kolorem, a od strony cienia oko zapada, ledwie naznaczone kleksem ciemnej farby. Dziecko, pomimo to, że się składa z kilku maźnięć pędzla, doskonale spoziera z za piersi matki.

W całym obrazie, oprócz rąk chłopca w futrzanej czapie, nie ma chyba jednej pięści, jednego palca, któryby nie był przerysowany, zgięty lub krzywy. Rysunek tego obrazu w szczegółach, tak w sylwecie, w konturze, jak i w modelowaniu, w wydobywaniu kształtu zapomocą światłocienia, jest nadzwyczaj zaniedbany. Ale te krzywe palce, te cienkie przedpięścia, te płaskie szerokie dłonie chwytają się za siebie z taką siłą, zaciskają się z taką pasją, leżą na stole z taką bezwładnością, iż to, co niemi można wyrazić z uczuć ludzkich, wyraża się w zupełności, — poruszają się one celowo, są w nich nerwy i mięśnie, — poprostu są żywe.

Ogólną cechą rysunku w całym obrazie jest zbijanie wszystkich kształtów do linii prostej, łamiącej się kanciasto. Wskutek zaś nie wytrzymania rozkładu światłocienia, przedmioty w wielu miejscach nie okrągłą się, zdają się mieć tylko jedną stronę — od widza. To światło, obramiające figury, jest traktowane za ostro, za ogólnie, bez tych wszystkich finezyj, zatracają się, połysków, które charakteryzują właściwy kształt rzeczy; — lecz to, co stanowi istotę obrazu, to jest *całość, sam obraz, uważany jako jeden przedmiot*, wydobyte wrażenia wnętrza, atmosfery żywej, w której nurza się i człowiek i sprzęty, to dopasowanie części do zasadniczego motywu, wszystko doprowadzone jest w tym obrazie do wysokiego stopnia siły i prawdy.

Obraz p. Szymanowskiego jest traktowany z grubą; jestto szkic z bardzo dzielną dążnością wydobywania *wyrazu w ludziach i wrażenia natury w otoczeniu*; dążność ta jest tak silnie podkreślona, że to, co pozostaje w pamięci z tego obrazu, jestto właśnie ów

wyraz i prawda całego wnętrza, unoszące się ponad wszystkimi błędami rysunku i fałszywością niektórych pojedynczych tonów.

Pan Szymanowski nie pierwszy już raz maluje ten sam motyw oświetlenia, przy tych samych barwach lokalnych. Ostatni obraz różni się od poprzednich *wyrazem*: zaobserwowaniem, pojęciem i przedstawieniem innych uczuć i wypadków.

Nie można powiedzieć, żeby obraz ten wskazywał wielki postęp, w stosunku do dawniej widzianych, — ma on te same zalety, ale ma i te same wady. Jest robotą nierówną, niedociągniętą w szczegółach, lecz doskonałą w założeniu, w dążeniu i dobrą w rezultacie ogólnym.

Jeżeli obraz p. Szymanowskiego zdradza niespokojne szamotanie się talentu, który nie opanował jeszcze wszystkich środków malarstwa, który jednak dąży gdzieś naprzód, bije się z trudnościami, pokonywa je, lub bywa pokonany, słowem jest w pełni rozwijania się, — to tuż obok stojący obraz p. Gersona jest wyrazem równowagi, zupełnego panowania nad *swemi* środkami, spokojnego, rutynicznego powtarzania tych samych zawsze barw fałszywych i konwencyonalnych wyrazów i ruchów.

Każda kompozycja malarska, mająca wyrażać zapomocą postaci ludzkich coś, co nie jest jednym momentem życia, coś, co było przed daną chwilą i będzie po niej — każda taka kompozycja robi wrażenie sceny ze szpitala waryatów. I nie tylko w obrazie p. Gersona, — *Szkola ateńska* Rafaela, tak dobrze jak *Reformacja* Kaulbacha, przedstawiają zbiorowisko grup lub figur luźnych, zebranych z końca świata, działa-

jących każda dla siebie, bez względu na sąsiadów, z którymi związane są tylko wspólnością miejsca.

Z mego punktu widzenia nie jest to żadną wadą, i byleby obraz pod względem barwy i kształtu był w zgodzie z naturą, będzie on zupełnie prawdziwym i doskonałym.

Nie to więc jest wadą obrazu p. Gersona, że podczas kiedy jedna z jego figur, ubrana w koronę, gra na organkach i śpiewa, patrząc w oczy widza, inna jednocześnie udaje, że czyta z zajęciem książkę; mnich rusza rękami i spogląda w górę, dwóch panów rozprawia o czymś ze sobą, młoda blondynka uśmiecha się głupkowato, a tłusty, rumiany młodzieniec trzyma figlarnie różę; inna znów pani z twarzą znużoną, siedzi na tronie i obejmuje małe dziecko, w głębi widać jeszcze parę głów i na przodzie wystaje z za ramy głowa czyjaś, — nie to jest wadą, gdyż prawda w malarstwie nie zależy od prawdziwości przedstawianej sytuacji.

Lecz dwór Kazimierza Sprawiedliwego powinien raczej być dworem Bolesława Kędzierzawego, tak się tu wszystko *kędzierzawi* w strzępki i kłaczkę, zacząwszy od włosów na głowach, brodach i wąsach a skończywszy na romańskim kapitelu.

Lecz wszystkie figury tego obrazu mają palce u rąk, oczodoły, końce nosów i wszystkie zagłębienia posmarowane rudo-czerwoną farbą, tą samą, która w sąsiedniej śali płynie z *Pomorzanami* o zachodzie słońca, tą samą w której umaczała nosek stojąca przy wejściu na wystawę *Niebezpieczna*.

Ta ruda farba jest *zasadą*, stałą przyprawą, punktem wyjścia kolorystycznej strony tego, jak i wszy-

stkich innych obrazów p. Gersona, bez względu na to, co przedstawiają.

Była to zresztą w swoim czasie zasadnicza i przez akademie uznana za najwłaściwszą przyprawa wszelkich cieniów, ściany szkół malowały się przecie na rudo, żeby dostać możliwie rude refleksy.

Tylko całkiem niezależne indywidualności zachowują swoją odrębność, wobec współczesnej im sztuki i żyją oderwane od otoczenia, w swoim, wielkim czy małym, ale wyłącznie swoim świecie, — jak naprzykład Böcklin i Matejko. Poza temi, rzadkimi wyjątkami każdy zresztą artysta ma pewne cechy, zalety i wady, charakteryzujące czas rozwijania się jego talentu i współczesne mu kierunki szkolne.

Tak też jest i z obrazem p. Gersona; należy on całkowicie, tak w pojęciu przedmiotu, jak i w środkach wykonania, do tych czasów, kiedy sztuka nowoczesna szła jeszcze na pasku tradycyj, pielęgnowanych w akademiach, i ledwie nawpół wyswabadzała się od form, przejętych, na wiarę ciasnych teoryj estetycznych, bądź od greckiej rzeźby, bądź od włoskiego malarstwa z czasów odrodzenia.

Pozy i miny zastępują tu *ruch i wyraz*, — są to formułki o życiu — nie zaś samo życie.

Obraz ten pod każdym względem jest przeciwieństwem Hucułów p. Szymanowskiego. Malowany stannie, czysto, równo, spokojnie i jednakowo we wszystkich prawie szczegółach, — jako całość urządzony jest zupełnie konwencyjonalnie, z tłem takim, jak gdyby wszyscy ci państwo pozowali u fotografa do familijnej grupy. Oprócz rażących proporcyj głowy dziecka i lepiej od innych modelowanej twarzy króla,

wszystko zresztą jest doprowadzone do tego średniego, umiarkowanego, zaprawionego manierą drobnych płaszczyzn i linijek stopnia przyzwoitego skończenia.

Jestto zbiór głów i rąk, mniej lub więcej starannie i poprawnie rysowanych, przyczepionych do tułówów, siedzących w jakiejś próżni; — obraz ten nie przedstawia wnętrza, przestrzeni, tego obejmowania przedmiotów, łączenia ich sferą, światłocienia i harmonii barwy.

P. Zarębskiego: *Przed siewem*. Płaski kraj mazurski, nad nim wisi niebo szare; — pola żółtawoszare, przerywane miedzami i zielonemi płatami małych ugorów, ciągną się w dal; samotne topole i dalekie kępy drzew czernieją na bladym tle nieba.

Na rozoranej skibie szarej ziemi klęczy chłop, obejmując małą córeczkę grubemi rękami, w których trzyma różaniec; dziecko składa drobne rączyny i oboje modlą się. Na bruździe, w płachcie leży zsypane żyto; trochę dalej para wołów z pługiem i wyprzągnięty wóz za miedzą.

Żeby te woły nie były tak bardzo zamałe i nie raziły swoją obecnością przy siewie, trudnoby było o obraz prostszy, a w swojej prostocie prawdziwszy.

Opisuję treść anegdotyczną tego obrazu nie dlatego, żeby mi się ona szczególniej podobała, tylko że sposób pojęcia jej i wykonania jest taki, iż nie przychodzi wobec niego na myśl jakaś kwestya roboty, techniki, linii — *życie* siedzi w nim na wierzchu. Dążność do modelowania każdej rzeczy ze wszystkimi jej właściwymi cechami szczególnymi, do zachowania odrębnego charakteru każdego kształtu i każdej bar-

wy, czyli dążność do namalowania wszystkiego bez *manier*y — piętnuje obraz p. Zarębskiego.

Lekka, rozsypująca się ziemia, wyświechtane cholewy chłopskich butów, twarzyczka i rączyny dziecka, krzaki tarniny, ręce chłopca i jego konopiata czupryna, sylwety topoli, czy szaro-żółte ziarno w białej płachcie — wszystko chce być żywym, prawdziwym, chce być i *jest sobą*. Zachowanie barw lokalnych nadzwyczajne. To żyto jest tylko kleksem farby, ale tak dobranej w tonie, że z najdalszego kąta sali nie można mieć wątpliwości, na co się patrzy.

W ogólności obraz jest bardzo powietrzny i wybornie stonowany. Tylko figura chłopca, na której czuć oświetlenie pracowniane pomimo usilnego refleksowania cieniów, cokolwiek razi swoją modelacją. Przy błędem słońcu, świecącym po przez chmury, takie oświetlenie figury jest możliwym, ale powinno ono być zaznaczone i na ziemi — na reszcie przedmiotów, czego w obrazie p. Zarębskiego nie ma.

Taki, jak jest, obraz ten wyróżnia się brakiem wszelkiej, tej czy owej szkolnej rutyny, — jest szczerem przedstawieniem natury, bez schlebiana jakimkolwiek formułkom — bez trzymania się czyjś płotu.

Jestto dobry obraz.

P. Pankiewicza: marchewki, ogórki, kalafior, główki kapusty, cebule, selery, pory — cały stragan z jarzynami, namalowanymi z nadzwyczajną prawdą. Te wszystkie odcienia i odblaski zieleni, od ciemnej naci selerów do bladego, nasiąkniętego białością wnętrza rozciętej kapusty, studyowane są z nadzwyczajną zawziętością. Nie jest to tak zwane malowanie *su-*

mienne, w którym malarz, z okiem utkwionem na jednej śliwce, maluje cały targ w drobiazgach i kawałkach, leżących osobno. Pan Pankiewicz namalował swoje jarzyny, zachowując ich życie, charakter, miąższość i barwy lokalne z prawdą łudzącą. Wszystko to leży na kupie, przykrywa się, refleksuje się i ocienia wzajemnie, łączy się i miesza z całą przypadkowością, jaką widać w naturze i przedstawia się z możliwą jasnością.

Nietylko jarzyny. Ta Żydówka, zatopiona w cebulach, stara, zmięta i szurpata jak zwiędła i nadgniła główka kapusty, jest równie dobrze i prawdziwie malowana; podobnież głowa dziewczyny, wystająca z za naci marchwianej, i służąca, w której koszyku widać cały obiad na surowo.

Ale reszta figur, podwórze, ziemia dokoła straganu, wszystko jest przeblękitnione, przeciągnięte jakimś fioletowym oparem, w którym giną i zacierają się barwy lokalne, tak żywe we wszystkich tych jarzynach i utrzymane na nich w równej czystości do ostatnich planów.

Przypuściwszy, że i w naturze obserwowanie takiej jaskrawej, jasnej zieleni wywołałoby wrażenie fioletowego zabarwienia w otaczających ją tonach szarych, — można jednak twierdzić z pewnością, iż nigdy w tym stopniu, jak w obrazie p. Pankiewicza. Wygląda on tak, jak gdyby w jednej części, w straganie, malowany był w czystym, białym świetle dnia pochmurnego, lecz jasnego, — w drugiej zaś przedstawiał chwilę nagłego wypogodzenia się wśród ulewy, — jak gdyby gdzieś za ramą było słońce, a to podwórze zalewał refleks błękitnego nieba.

Drugą wadą jest za gwałtowna perspektywa, wychodząca poza kres możliwy w malarstwie. Marchewki, na pierwszym planie, tak prawdziwe i żywe, swoją wielkością wystają za ramę obrazu.

Obraz p. Pankiewicza, pomimo tych i innych błędów drobniejszych, jest, podobnie jak i obraz p. Zarębskiego, robotą samodzielną, bez szkolnej zaprawy, — jest dążeniem — w znacznej części uwieńczonem doskonałym skutkiem — do opanowania natury, brania jej szczerze, bez zastrzeżeń i bez zatrzymywania się na pół drogi do celu.

Pana Żelechowskiego *Wnętrze chaty* jest całkiem oliwkowe, brudne i monotonne, bez światła i barwy. Obraz ten trzyma się w całości, przez zniszczenie barw lokalnych i nie wytrzymanie kontrastów świetlnych. Z oddalenia, odpowiedniego jego wielkości, nie można go widzieć, i dopiero zbliżka i kilkakrotnie przyglądając się, odkrywa się, że Żyd ma dobry charakter i wyraz, że typowym jest chłop, stojący przy drzwiach, że ta strona charakteru i strona rysunkowa ma pewne zalety. Zresztą jestto robota, w której widać wprawę w używaniu pewnych środków malarzkich, rutynę szkolną, bez panowania nad zasadniczemi pierwiastkami sztuki — nad tonami barwnemi i świetlnemi.

GORZEJ jest z p. Wodzinowskiego *Odczynianiem uroków*. Patrząc na nie, zdaje się, że malował to jakiś Schultze lub Müller, taki brak obserwacji życia, takie *komponowane*, wymyślone, ogólnikowe ruchy, udane, dla lepszego niby wyrażenia rzeczy, a nic niewyrażające właśnie skutek swego naciągnięcia. Kompozycja jak z żywych obrazów teatralnych: frontem

do paradyzu. Cały obraz malowany na jakiejś białej zaprawie i modelowany jednakowo, zacząwszy od twarzy, ścian, butów, skończywszy na sianie.

Obraz ten, jak i p. Mańkowskiego *Nad kolebką*, nosi te same cechy szkolnej rutyny, wprawnego posługiwania się konwencyonalnymi kształtami i stałym zaprawianiem wszystkich barw jakimś generalnym sosem.

Szkolarstwo, jedna z najgorszych właściwości w dziele sztuki, bije też z obrazów pp. Styki i Łuskiny.

Nie! ten król się nie bawi! On się tak nudzi, jak i widz, którego mdłości porywają od tego olbrzymiego płótna, zlanego śmietanowym kremem i malinowym sokiem z domieszką błota. Poprostu żal bierze patrzeć na taką machinę, wytworzoną naturalnie w Krakowie. Tyle płótna! tyle pracy! A skutek... — efektowny podpis, który widz ma jeszcze w duszy dośpiewać... i żadnych zalet malarskich. Szkoła krakowska jest wierną swojej zasadzie, podług której dobre malowanie jest najlichszą stroną malarstwa.

Figaro, wyśmiewając kiedyś akademiczne temata, cytował następujący, zadany na konkurs malarski:

„*Hippolyte étendu sans forme et sans couleurs!*“

Zdaje się, iż ostatecznym wynikiem wpływów krakowskiej szkoły będą obrazy, które *widz będzie odczytywał* w załączanych do zabrudzonych płócien tomach objaśnień, spisów osób, wskazówek, źródeł i dokumentów, na których malarz oparł swoje pomysły dziejowe... Dość np. przypomnieć sobie katalog wystawy p. Styki. Ile w nim było uczucia i czci dla duszy artysty, ile wyjaśnień tajników jego twórczości —

co wszystko razem nie zdołało jednak naprawić ani jednego kredowego tonu jego obrazów, nie zdołało przedrzeć bielma, którem były zaciągnięte.

Pana Maszyńskiego *Wnętrze* malowane bardzo starannie. Wszystkie te rdzawe zbroje i ryszunki, kufer i szafa dobrze są rysowane i utrzymane w barwach lokalnych. Nawet jako całość obraz trzymałby się tonu, gdyby światło, padające z wysoko umieszczonego okna na ceglana podłogę, nie było zbyt silnem, — albo, jeżeli już ma być takim, żeby refleksowało ciepłym tonem ścianę, namalowaną w tonach zimnych — błękitnawych.

Figura we fraku zielonym ma za krótkie i za drobne nogi, a druga, w żółtym żupanie, zrobioną jest częściowo, z kawałków nie dobrze dopasowanych. Głowa do tułowia, ani dłoń do ręki nie są dobrze przychepione, jak również nachylenie ciała nie wiąże się z nogami.

W modelowaniu przedmiotów widać zatrzymywanie się na pewnym stopniu *czystości roboty technicznej*, bez dążenia do wydobycia, bądź-co-bądź, natury. Wykonanie tego obrazu jest porządne i zakończone, graniczące z zastojem.

Pana Wolskiego *Portret* — rzecz dobrze pojęta i sformułowana, lecz na pół drogi przed skończeniem rzucona i niedociągnięta. Ten pan, z trochę krzywym nosem, dobrze jest osadzony w ramach obrazu, żywy i widny zdaleka, ale modelowany jednakowo, twardo w ubraniu i twarzy, z cieniami wszędzie zaprawionemi tym samym czarnym tonem. Nie jest to maniera, skamienienie w jakichś stałych formach, lecz pobieżne i płytkie traktowanie sztuki.

Jestto robota malarza z talentem, który jednak zadawalnia się tem, co w sposób najszybszy i najłatwiejszy można osiągnąć.

Za to pana Jasińskiego *Węgier* jest bardzo zmanierowany. Twarze, ręce, koszule, ściany — wszystko składa się z kłaczek strzępiastych i drobnych. Jedna z dziewczyn śmieje się bardzo żywo — cóż kiedy obiedwie mają tak wymodelowane policzki, że zdają się one wystawać naprzód, bardziej nawet niż końce nosów. Są w tym obrazie niektóre tony, w refleksach szczególnie, bardzo prawdziwe, za dużo jednak jest pamięciowego, zręcznego ruszania pędzlem.

Każda maniera jest złą, ale najgorszą i najzgnębniejszą jest zamiłowanie w pewnych smaczkach technicznych, w zwinnych i zręcznych skokach pędzla. Jeżeli kto ma rzeczywiście tę zręczność, niech użyje tego przymiotu do nadania swemu rysunkowi subtelnego i wykwiutnego wykończenia, lubowanie się bowiem w pustem, beztreściwym zacinaniu pędzlem prowadzi w końcu do zupełnego zatracenia zdolności szczerego widzenia rzeczy, — jak to już ma miejsce w pejzażach pana Kochanowskiego, tak zręcznych pod względem lakierniczym, a tak zawsze jednakowo szarperłowych. Potrafi on nawet zachodzące słońce zrobić w kolorze cukierniczych pomadek.

Reszta obrazów, na wystawie konkursowej, nie zasługiwałyby na wzmiankę, gdyby nie świadczyła, iż sędziowie z komitetu i tym razem okazali dla wielu z nich znacznie więcej pobłażania, niż dla wyrzuconych niedawno obrazów Chełmońskiego.

Taka *Ostatnia pocięcha* p. Rosenbauma może raz na zawsze obrzydzić posiadanie pocięch i matek. Taka

Komunia, politurowana w drzewie przez p. Trojanowskiego, albo *Sieroca dola* panny Dulębianki, tak płaska i czekoladowa, jak tabliczka damskiej czekolady i inne utwory, razem z dziełem p. Łuski, dowodzą wymownie, że wszelki człowiek, a więc i znawcy komitetu mogą, zdaje się nawet, że muszą błędzić. Wobec tego faktu, iż nawet między nagrodzonymi na wystawie obrazami są takie, których błędy o wiele przewyższają wady obrazów Chełmońskiego, nieprzyjętych na wystawę Towarzystwa, jasnym jest, iż znawcy komitetu nie są w stanie trzymać się konsekwentnie jakiegokolwiek podstawy sądenia.

To też szczęście p. Szymanowskiego, iż jego obraz przyszedł z Monachium ozdobiony medalem na międzynarodowej wystawie. Komitet sędziów, uczciwszy w nim opinią Europy, w dalszym ciągu sądził już po domowemu, po gospodarsku, i dał drugą nagrodę p. Gersonowi, trzecią p. Żelechowskiemu, a pp. Maszyńskiego, Zarębskiego, Pankiewicza, Jasińskiego, Kochanowskiego i Wodzinowskiego obdarzył moralnym obrokiem zaszczytnej wzmianki.

Zdawałoby się, że kto dał pierwszą nagrodę panu Szymanowskiemu, ten, chcąc być konsekwentnym, powinien był dać p. Zarębskiemu drugą, w braku dwóch pierwszych, a co najmniej trzecią p. Pankiewiczowi, gdyż trzy te obrazy przedstawiają ten sam pierwiastek dążeń artystycznych. Pomimo wszystkich indywidualnych różnic, zbliżone są one do siebie usilnością wydobywania z płaszczyzny płótna *życia prawdziwego*; wykonanie zaś ich nosi te same cechy nierównomierności — walczenia z trudnościami talentów, będących u początków swojej kariery malarskiej. Obrazy

te przedstawiają to, co stanowi życie i przyszłość sztuki: — samodzielne zdobywanie jej świata, bez pomocy szczudeł i podpórek akademicznych, bez szkolarstwa i rutyny, bez powtarzania cudzej mądrości, lub przeżywania resztek po innych talentach.

Ten sam kierunek, tylko wzięty płycej, zdradza *Portret* p. Wolskiego, dalej obraz p. Żelechowskiego, który już zaczepia o rutynę szkolną i p. Maszyńskiego, który jeszcze się trzyma, w martwej naturze, prawdy.

Na przeciwnym biegunie króluje p. Gersona Kazimierz Sprawiedliwy ze swoimi panami i damami, z całym tym aparatem obrazów stylizowanych, mówiąc po prostu — *z zasady* manierowanych, nieprawdopodobnych. Można by dobrać na wystawie konkursowej kilka jeszcze obrazów, gorszych od pracy p. Gersona, przedstawiających jednak te same dążenia i nagradzając *Dwór Kazimierza Sprawiedliwego*, dać następne nagrody *Mojżeszowi* p. Popiela i *Komunii* p. Styki.

Nie kierunki więc artystyczne kierowały sądem konkursowym. Lecz odrzuciwszy kwestyą kierunków, jeżeli wartość obrazów nagrodzonych, ocenimy sumą ich wad i zalet, to i tu pokaże się taki sam brak konsekwencji w rozdaniu nagród.

Obrazy pp. Szymanowskiego, Zarębskiego, Pankiewicza i Wolskiego mają to wspólne, iż w pewnych częściach dociągają się do wysokiego stopnia siły i prawdy, w innych zaś przedstawiają rzeczy po prostu okropne.

Natomiast obraz p. Gersona cały się składa z połowicznych wyników roboty, kierowanej manierą, — wszystko w nim jest umiarkowane, nie przedstawia

on *żadnej nadzwyczajnej zalety* i jedną tylko wadę raziącą: — głowę dziecka, — jest robotą, utrzymaną w granicach szkolnych, programowych malowideł.

Nie chodziło również sądowi konkursowemu o wykazanie swego wstrętu do maniery — gdyż jednakowo nagroził czyste dążenia p. Zarębskiego i do szczeru zmanierowany pejzaż p. Kochanowskiego...

Nie trzymali się też sędziowie wystawy jakichś upodobań w tematach; grzeczny dwór króla Kazimierza jest przecie tak dalekim od burdy Hucułów w karczmie, jak selery i pory od naiwnej modlitwy siewcy.

Słowem, z jakiegokolwiek strony badać wynik tego sądu, w żadnym razie nie można w nim odnaleźć myśli przewodniej, przeprowadzonej logicznie i konsekwentnie.

Sędziami konkursu byli: z urzędu, jako członkowie komitetu Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, pp. Wrotnowski, Józefowicz, Trębicki, Leo, Lachnicki, Cichocki, Marczewski, Ryszkiewicz, Łaszczyński i Brochocki; dobrani zaś w myśl statutu: pp. Horowitz, Owidzki, Alchimowicz, Dowgird i Badowski, i jako sędzia honorowy — Henryk Siemiradzki.

Między wielu innymi dobrymi reformami, wprowadzonymi przez dzisiejszy komitet Towarzystwa bardzo ważną i dodatnią jest zmiana programu konkursowego.

Podając do wiadomości publicznej te nowe warunki, komitet wyraził nadzieję, iż przy *zwiększonych do trzech razy nagrodach*, wystawy konkursowe będą

przedstawiały *większy interes dla artystów* i będą liczniej obsyłane.

Sądząc po ilości obrazów na tegorocznej wystawie, zdawałoby się, iż komitet, *licząc jedynie na zaimilowanie ludzi do grosza* — miał racją. Jednakże, rozejrzawszy się bliżej, jasno widać, że *ilość* przysłanych obrazów nie wskazuje jeszcze szerszego zainteresowania się nią naszego artystycznego świata.

Oprócz p. Gersona, nikt ze starszej generacji, albo i młodszej, używającej pewnego rozgłosu, obrazów na konkursie nie wystawił.

Kilku lepszych malarzy, którzy są na wystawie, albo należeli przy dawniejszych małych nagrodach do konkursu, albo też są talentami świeżo, po raz pierwszy występującymi, — reszta zaś, choćby nawet i ściągnęła dla tych 600 rubli, nie dodaje wystawie uroku...

Pokazuje się więc, że jest jeszcze jakiś inny powód, dla którego artyści mają chęć posyłania na wystawy swoich robót, — że nietylko sprawa pieniężna jest dla nich pobudką do wożenia obrazów po świecie.

Największy złoty medal w Monachium wart jest jakie dwieście, przypuśćmy nawet — trzysta marek, — podobnież w Paryżu wartość pieniężna medalu jest o wiele mniejszą, a co najwyżej równą dawniejszym nagrodom, rozdawanym przez warszawskie Towarzystwo zachęty sztuk pięknych, — lecz nagroda, uzyskana w Paryżu albo Monachium, ma *wartość moralną*, jest zaszczytem, który się szanuje.

Na wystawy te przysyłają ludzie obrazy poza

konkursem, będące własnością prywatną, obrazy za które nikt nie da nic *brzęczącego*, — a przysyłają dlatego, że mają przyjemność w pokazaniu swojej roboty ludziom, którzy się nią interesują i na niej się znają.

U nas tego czynnika moralnego nie ma. Krytyka poważna i poważana, która obowiązuje *szanujące się* organa prasy, jest dotąd niemowłecem gędzioleniem, ledwo odróżniającem barwę fioletową od pomarańczowej. Sądy publiczności, jakkolwiek często znacznie trafniejsze od zdań krytyki, nie budzą wielkiego interesu, ponieważ wiadomem jest, iż publiczność ta nie ma szczerego do sztuki zamiłowania.

Sama zaś wystawa, oprócz nadwątlonej uprzedniami wynikami sądów reputacyi, ma jeszcze i tę wadę, że jest *konkursową*. Nazwa ta obowiązuje. Każdy malarz, biorący w niej udział, już tem samem występuje do walki z innymi, — on sam, albo jego obraz, musi warczeć i wyszczerzać zęby na swego sąsiada o te 600, 300 i 200 rubli!

Znam ludzi, którzy nigdy nie będą należeli do żadnego konkursu, ponieważ nie mają wcale chęci zabrania bliźniemu 600 rubli, — nie mają ochoty w tym lub innym wypadku stawać do walki o uznanie i pieniądze, — nie chcą, mówiąc pięknie, „wydzierać nikomu palmy pierwszeństwa“.

Jeżeli więc komitet Towarzystwa zaczął reformować tę sprawę i uczynił dla niej tyle, niechby już poszedł dalej i z *wystawy konkursowej* zrobił *Doroczną warszawską wystawę sztuki* — w rodzaju paryskiego Salonu.

Głównym jednak, najważniejszym punktem w sprawie powodzenia tej wystawy jest ta przyjemność, jaką każdy artysta może mieć, przedstawiając swoje dzieła publiczności lubiącej sztukę, krytyce umiejętnej i rozumnej, i sędziom, których zdanie nie będzie chwia- niem się w próżni.



NA WYSTAWĘ PARYSKĄ.

I.

Pobita i cofająca się reakcja, przykryła swoją przegraną w sprawach społecznych i umysłowych frazesem o „*zdrowym postępie pogodzonym z tradycją*“, podobnież nasi estetycy i krytycy kierunku *idealnego*, maskując odwrót z naczelnego stanowiska wynaleźli „*zdrowy realizm*“, coś w rodzaju: syntezy dwóch światów, coś nieokreślonego, czego żaden z nich nie był w stanie sformułować, ani też w faktach branych ze sztuki wykazać.

Bądźcobądź, dziś nawet najzagorzalsi i najważniejsi *idealiści*, zaczynają lekceważyć sobie klasycyzm i akademicką rutynę; ten klasycyzm, bez którego fałdów nie wyobrażano dotąd żadnych ideałów i akademicką rutynę, jego upoważnioną i uprzywilejowaną mamkę, poza którą w naszych czasach klasycyzm nie istniał.

Zrobiwszy to ustępstwo na rzecz nowych kierunków w sztuce, estetycy nasi zachowali dla własnej

wygody i utrzymania w czujności umysłów ogółu *naturalizm*, zwracając przeciw nowemu wrogowi ideału całą energią swojej prawomyślności estetycznej.

Jeżeli kto wymaga prawdy rysunku, barwy, wyrazu i ruchu, jeżeli żąda naturalnego układu w obrazach, jeżeli w powieści chce pokazać ludzi prawdziwych i żywych; jeżeli publiczność zaczyna się interesować sztuką, przedstawiającą rzeczywiste życie; czujny obrońca ideałów uderza na alarm i woła:

Tak? a więc: „Piękno umiera w przyrodzie, przemożone siłami rozstroju, negacyi, bezdusznej martwoty. Wyobraźnia staje się dziecinną igraszką, natchnienie — kłamstwem, poezya — najzwyczajniejszą prozą, a sztuka — rzemiosłem!

„Czyż wobec takich wyników — pyta dalej — zdrowe poczucie piękna przyrody wyrzeczce się kiedykolwiek swych odwiecznych aspiracyj na korzyść abstrakcyjnych teoryj naturalizmu?“

Jeżeli jednak „zdrowe poczucie piękna przyrody“ pomimo całej grozy położenia, odmalowanego w powyższym monologu, okazuje pewną skłonność do zawarcia kompromisu z *naturalizmem*; jeżeli nawet wiadomość o istnieniu „sekt estetycznej“, „kliki zarażonej realizmem“, nie działa dość silnie na podtrzymanie upadającej wiary w ideały, wtedy broniący ich estetyk, ucieka się do ostatecznego środka i okazuje ludowi naturalizm w najohydniejszej, najwstrętniejszej i najniebezpieczniejszej postaci — w postaci *fotografii kolorowej!*

Jestto ostatni nabój naszej idealnej estetyki.

Po wyczerpaniu skromnego zapasu faktów i wiadomości ścisłych ze sztuki, gdy już kulejąca loika od-

mawia dalszych usług, chcąc prędzej skończyć ze strasznym wrogiem i czytelnikiem, nie dającym się przekonać, przeraża się go tem widmem okropnem, tekturowym smokiem, jakich dawniej używali Chińcy w bitwach, zanim ich przekonano, że kule karabinowe nie boją się papierowych hydr i potworów.

Zanim nasi estetycy przekonają się, że *kolorowa fotografia* nie jest rzeczą tak straszną, jak im się zdaje, że pojawieniu się jej nie będą towarzyszyć ani wojny, ani pomorki, ani straszliwe znaki na niebie, że pokolenia, które będą korzystać z tego cudnego wynalazku, jeżeli on tylko jest możliwym, nie będą przez to ani nieszczęśliwsze, ani podlejsze od nas, tymczasem, można już stwierdzić, iż cały ten alarm idealistyczny jest kwestyą *słów* jedynie, że w gruncie rzeczy estetycy i publiczność, zastrzegając się ciągle przeciw teoretycznemu *realizmowi* czy *naturalizmowi*, wpadają w zachwyty i rozczulenie, ile razy spotykają się z czemś, co *usiłuje* zbliżyć się do doskonałości kolorowanej fotografii, albo materyalnego złudzenia rzeczywiście.

Kiedy teatr meiningeński wystąpił z pysznemi *akcesoryami*, sprzętami, kostyumami, z całym dążeniem do wydobycia w sceneryi zupełnego, fotograficznego, raczej dotykalnego złudzenia natury — wiadomo, z jakim zapałem przyjęto go w Warszawie, pomimo to, iż wśród tych dywanów prawdziwych, że w tych autentycznych zbrojach, na tych fotelach, wziętych ze starych zamków, w całym tem otoczeniu tak łudząco prawdziwem chodziły, ruszały się i rozpierały zwyczajne manekiny, bez kropli tego, co jest uczuciem,

myślą, wyrazem, bez śladu tego, co właśnie uważa się za wyższy, *idealny* pierwiastek człowieka i sztuki.

Wtedy tylko „klika zarażona realizmem“ (Sygietyński) nie chciała się zadowolnić prawdziwymi zbrojami Papenheimerów i żądała czegoś; *wyższego*.

Dawniej jeszcze *perłowa masa* podbiła serca publiczności i krytyki — dziś rozczulił je „Przegląd Kawaleryi“ p. Rozena, pomimo to, iż tendencją tego obrazu jest: przedstawienie z możliwą ścisłością pętelek, sprzączek, łańcuchów, trenzelek, rękawów, szlif, orderów, ostróg, czapraków, chrap, uszu, kopyt końskich i w ogólności *drobnych*, składowych części ubrania żołnierskiego i końskiego ciała,

Obraz ten namalowany jest ze stanowiska *sumiennego sprawozdawcy*, który nie widzi, jak *wyglądał* kłusujący przed sztabem, w słońcu, szwadron ułanów, tylko liczy, ilu w nim było ludzi, guzików, ile i jakich rzemyków, w jakich mundurach byli oficerowie sztabu dnia takiego i takiego, o tej i tej godzinie, w roku tym i tym.

To, co uderza szczególnie w tym obrazie, to te mnóstwo szczegółów *rzeczowych*, wyrobionych starannie i sumiennie, tak, jak żeby chodziło tu o zadowolenie surowej krytyki fachowego kawalerzysty, lub pułkowego intendenta.

Ktoś powiedział, że podstawą umiejętności artysty jest *umieć patrzeć*, zdaje się, że p. Rozen tej zasadniczej strony artystycznego wykształcenia dotąd nie opanował i przez to zmarnował swoją pracowitość i sumiennność, zdobywając prawdę nie malarską, nie artystyczną, ale tę, której w jego obrazie mogliby się doszukiwać chyba wachmistrze kawaleryi.

Zasadniczy błąd leży w tem, że p. Rozen maluje *duży* obraz tak, jak żeby malował *mały*. Jego technika i punkt widzenia nadaje się do obrazów małych rozmiarów, w których widz może *jednocześnie widzieć całość i zarazem podziwiać ilość* lub dokładność *szczegółów*.

Oddalenie, z jakiego widz *musi* patrzeć na obraz, wynika z punktu widzenia malarza, który go zrobił. Nic nie pomoże linka rozciągnięta przed obrazem, jeżeli malarz usiłował robić *szczególiki* i na ich dokładności oparł wartość i interes swego obrazu, to widz będzie się zbliżał dotąd, aż się oprze okiem o płótno. Kto chce, żeby publiczność oglądała jego obraz z oddalenia, powinien tak malować, żeby ona *musiała* trzymać się właściwego punktu patrzenia.

Obraz p. Rozena, widziany z odległości odpowiedniej swoim wymiarom, nie przedstawia żadnego interesu, po prostu nie widać go, ponieważ w efekcie malowania niema koniecznego warunku wielkich obrazów: *dekoracyjności*; patrząc zaś zbliska, nie widzi się naturalnie obrazu, tylko małe jego skrawki, szczegóły, które mogą zadziwiać swoją ilością, lecz nie doskonałością, niestety.

Kiedy Mickiewicz opisuje poloneza, tańczonego na trawniku, to, na mieniącym się tle różnokolorowych strojów, figura podkomorzego zredukowana jest do swoich najjaskrawszych, widnych z oddali szczegółów:

Czerwone nad murawą połyskują buty,
Bije blask z karabeli, świeci się pas suty

...i wszystko.

P. Rozen opowiedziałyby o wszystkich kwiatkach jedwabnych na pasie, o wszystkich pętelkach i guzi-

czkach żupana, wszystkich piórkach u czapki i całą swoją drobiazgowością nie wywołały tego wrażenia natury i prawdy — poprostu życia.

Uganiając się za erudycją archeologiczną, za prawdziwością kostjumu, uzbrojenia, tego wszystkiego, co jest najmateryalniejsze, najmartwiejsze w naturze, zrobił on w swoim obrazie to tylko właściwie, co się da *wykreślić* przy pomocy środków, jakimi się robią rysunki techniczne. Domy, konie, armaty, żołnierze i generałowie, wszystko zdaje się być rysowane cyrklem, ekierką, grafionem; są to przedmioty *zaprojektowane* perspektywicznie na płaszczyźnie płótna, lecz pozbawione tych cech, które w naturze dostrzega bystra i wrażliwa obserwacya, albo też pokazuje fotografia momentalna.

P. Rozen pojmuje prawdę w malarstwie ze strony najmateryalniejszej, rzeczowej; przedstawienie użytku i zastosowania rozmaitych rzeczy, zdaje się być celem jego obrazu.

Jestto obraz dla dzieci. Powinien on wisieć w niemieckiej szkole freblowskiej i służyć do rzeczowego objaśnienia odpowiedzi na pytanie: Was ist eine Cavalerie-revue?

Jeżeli weźmiemy pierwszą-lepszą fotografią p. Brandla, przedstawiającą podobny motyw układu, ruchu i oświetlenia, to obok zupełnie doskonałego wrażenia jednolitości obrazu, znajdziemy w szczegółach, oprócz dokładnej plastyki przedmiotów, wziętych jako bryły poprostu, to wszystko jeszcze, co stanowi życie, ruch, wyraz, zmienność i różnorodność typu, póż, charakterów, słowem to, bez czego wyciągnięty w linię szwadron żołnierzy nie przedstawia żadnego interesu.

W obrazie p. Rozena widać tylko kolejno przesuwany, jeden i ten sam model.

Model nie jest naturą.

Jestto manekin, który zamiast korby w brzuchu, ma zdolność słyszenia i na rozkaz malarza przybiera odpowiednie pozy.

Jeżeli w obrazie ma być przedstawiony ruch, wyraz, w ogóle życie człowieka lub zwierząt, wtedy najniebezpieczniejszym wrogiem artysty staje się właśnie *model*.

Doskonałość jego plastyki porywa nieumiejącego panować nad nim malarza; pociąga go tak, iż to, co zrobił w swoim obrazie z obserwacji rzeczywistego życia, co włożył weń z siebie, ze swojej wrażliwości i pobudliwości czuciowej, wszystko to stopniowo zaciera się, znika i z żywej figury pozostaje tylko dobrze skopiowany kostjum.

Cóż mówić o obrazach takich, jak *Przeгляд kawaleryi*, który w założeniu już był skazany na to, żeby w nim panowały modele.

Cały ten szwadron ułanów ma jednakowo i jednakowo źle narysowane i osadzone w kołnierzach głowy. Jestto zgromadzenie opastych prałatów z przyprowadzonymi wąsami, którzy bez widocznej potrzeby trzęsą się na koniach; prałatów tak do siebie podobnych, iż zdają się pochodzić z jednej rodziny.

Kto buduje obraz na szczegółach, kto zmusza widza, żeby go zbliżka oglądał, ten powinien dawać taką już doskonałość tych subtelnych szczegółów, żeby ona mogła przynajmniej zrównoważyć brak całości w obrazie.

Nietylko jadący kłusem, ale stojący i najlepiej

nawet wymustrowani żołnierze przedstawiają rozmaite drobne, ale wyraźne zboczenia od szematycznej linii frontowej.

Subtelny obserwator, malarz wykwintny, umiejący rysować z taką finezyą, że na twarzy wielkości łąbka od szpilki potrafił pokazać charakter i wyraz, Maks Gierymski, przedstawiając najprostszy, najmonotonniejszy motyw ruchu w szeregu idących stępa kozaków, lekkimi, pochylonemi zwrotami wydobył z ich sylwet więcej ruchu i życia, niż inny malarz w gwałtownem rzucaniu się koni i ludzi.

Życie przedstawia się nietylko w szalonych skokach lub spazmatycznych skurczach mięśni. Człowiek lub koń zupełnie spokojny jest również żywym, wyrażając właśnie ten *spokój*.

Gwałtowne ruchy konia, aż do ostatnich czasów, przyjmowano na wiarę tych malarzy, którzy je przedstawiali.

Najzapaleńsi znawcy i amatorzy konia klęli się na imię Vernet, mówiąc o ruchu końskim. Dziś wiadomo, że ruchy koni vernetowskich są nie wartę.

Z jednej strony Meissonier, jako malarz, z drugiej przyrodnicy, badając organizm ciała zwierzęcego, odkryli: pierwszy zewnętrzne przejawy prawdziwych ruchów, drudzy objaśnili prawa rządzące niemi. W końcu przysła *momentalna fotografia*, która dla malarza jest tym sprawdzianem subiektywnej obserwacji, jakim dla przyrodnika jest rachunek, mikroskop i odczynniki chemiczne.

Zwykły widz, patrząc na ruch przedmiotów w naturze, widzi przedewszystkiem, że zmieniają one miejsce, względnie do innych zostających w spoczynku.

W obrazie tego oczywiście niema. Pozostaje więc układ organów ruchu i samego ciała, lecz i ten *schemat* ruchu, choćby najściślej zachowany, nie wystarcza do wywołania wrażenia rzeczywistego życia. Nietylko kąty, pod któremi przecinają się nogi cwałującego konia, nietylko wygięcie tułowiu i szyi stanowi o ruchu w obrazie. Oczy, nozdrza, pyski, uszy, wszystko co się składa na wyraz konia, lecące kosmyki grzywy i ogona, sposób skończenia odpowiedni do czasu trwania zjawiska wzrokowego, wszystko to są pierwiastki konieczne w obrazie, który ma ruch przedstawiać.

Tego właśnie jest w obrazie p. Rozena jak najmniej, ludzie i konie przedstawiają *schematy*, szkielety ruchu, wykończone z jednakowym pedantyzmem.

P. Rozen zachował wyraźną różnicę między angielskimi końmi sztabu i krótkonogiemi, ciężko, bardzo za ciężkogłówemi końmi żołnierzy, porobił dużo części pojedynczych starannie i dobrze, lecz na tem się zatrzymał. Proporcye całości, związanie części między sobą, w wielu miejscach przedstawia rażące błędy, a stojące konie, mianowicie zad kasztanowaty, są bardzo manierycznie modelowane.

Bądźcobądź, ta strona kształtu w pojedynczych figurach lub ich fragmentach, ma dużo rzeczy rysowanych w sylwecie porządnie, dokładnie i modelownych umiejętnie; natomiast pod względem koloru i efektu świetlanego życzyłyby należało, żeby upiór naszych estetyków: *kolorowa fotografia* przyszła mu jak najprędzej z pomocą.

O ile wiem, nie było wtedy hotelu Europejskiego i jego ścian pomidorowych, jedyne więc usprawiedli-

wienie rudo-czerwonych cieniów w koniach i ludziach nie istniało. A nawet gdyby jakikolwiek budynek stał nawprost ułanów, nie mógłby w żadnym razie refleksować górnych płaszczyzn, zwróconych do nieba i biorących jedynie od niego zabarwienie, które musi być błękitnem.

Tej kardynalnej zasady efektu słonecznego: zimnych, t. j. błękitnych cieni i ciepłych, t. j. żółtych światła nie wytrzymał p. Rozen konsekwentnie w swoim obrazie.

Wszystkie twarze zdają się rudo-czerwonemi krążkami, których cienie i światła nie są zupełnie wystawione na barwne oddziaływanie otoczenia. Wszystkie barwy lokalne w dalszych planach są przybrudzone i rozbielone, tylko czerwone twarze wyrwywają się i unoszą w powietrzu zdala od należących do nich kasków i mundurowych kołnierzy.

Słabo zabarwiona ciepłym tonem ziemia, nie może też refleksować tak czerwono, rzuconych cieni na białych koniach. Natomiast czerwona w świetle dachówka nie może przejść w cieniu w ten ton zielonkawo szary, którego użył p. Rozen.

Białe konie, kaski, rabaty, rzemienie, srebra i stal powinny mieć silniej zaakcentowane różnice tonów barwnych i świetlnych, żeby się nie zlewały w monotonią tępej tynkowej bieli.

Całkiem już niemożliwe, okropne są konie maści kasztanowatej; poprostu są one obdarte ze skóry i świecą się krwawem ścierwem, tak są fałszywe w kolorze lokalnym, tak rutyniczne w zabarwieniu połysków.

Pod względem barwy obraz p. Rozena nietylko nie jest zharmonizowanym do założenia świetlnego,

ale nawet w utrzymaniu stosunków plam lokalnych, ich różnic na rozmaitych planach, jest on całkiem fałszywy.

Słońce silne i pogodne utrzymuje przedmioty w wielkich masach, dlatego też zapewne p. Rozen, uganiając się za szczegółami, użył w swoim obrazie słońca bladego, nie rozrywającego silnemi cieniami kształtów *rzeczy*.

Pomimo to, iż „Przegląd kawaleryi“ wystawiony był w najdogodniejszych, na jakie nasza wystawa zdobyć się może, warunkach, i w pewne dni i godziny dostawał *maximum* potrzebnego mu światła, nie błyszczał on jednak i nie świecił, ponieważ najściślej nawet wykreślone cienie rzucone, nie są wstanie wydobyc światła w obrazie. Na to potrzeba odpowiednich stosunków tonów świetlnych i barwnych, zachowania kontrastów światła, cieniów i refleksów, stosownie do natury każdej lokalnej barwy.

Dla podniesienia światła i powietrzności w głębi obrazu użył p. Rozen środka zużytego i nadużytego: ciemnej plamy w rogu płótna, *repoussoir'u* z głów i pleców publiczności pierwszego planu. Sposobu tego starają się dzisiaj malarze nie używać; jeżeli jednak się go używa, trzeba żeby ta plama, cokolwiek nią będzie, związana była z tonem całego obrazu. Publiczność wystająca z za ramy w obrazie p. Rozena, namalowana jest w zwykłym tonie pracownianym z rozpuszczeniem barw lokalnych w czarnej zaprawie.

Przy tych wszystkich ułatwieniach, jakie ma dzisiaj malarz, przy tym poziomie doskonałości wykonania, jaki zdobyła nowoczesna sztuka, niepodobna już imponować i zdumiewać nawet całą setką dobrze opra-

cowanych rękawów czy strzemion, trzeba dawać człowieka żywego, konia żywego, słońce, niebo, nawet dachówki żywe, drgające światłem — w przeciwnym razie z mora idealistów, *kolorowana fotografia*, będzie stać o całe niebo wyżej od obrazu zbudowanego z mnóstwa szczegółów, zrobionych sumiennie i starannie, lecz nie dociągniętych do doskonałości.

Albo — albo: indywidualność artysty, jakikolwiek jego temperament, dziwactwo, szaleństwo, uczucie, co kto chce, albo też obiektywne przedstawienie życia — ale życia, nie modeli kopiowanych cierpliwie.

Znam malarza, który tak dużo i sumiennie sam pracował, tyle zrobił obrazów i pracowitych studyów, nabył takiego doświadczenia i umie tak gruntownie i szczegółowo analizować elementa obrazu, iż jest w stanie powiedzieć w przybliżeniu, za ile rubli w danym obrazie zużyto modelu.

Fatalnem jest dla dzieła sztuki, jeżeli właśnie ta strona kosztów i pracy siedzi na wierzchu, jeżeli się odchodzi odeń z tym wykrzyknikiem, który ciągle powtarza publiczność przed obrazem p. Rozena:

Dwa lata malował!

II.

Dlaczego p. Gerson nie maluje pejzaży?

Dlaczego jeden i ten sam malarz wystawia całe szeregi konwencyonalnych, rutynicznych obrazów, wypełnionych albo szematycznymi ogólnikami, albo pozującymi modelami, i od czasu do czasu maluje pejzaż, w którym od razu widać samodzielny talent i studia?

Pejzaż, którym pogardzał Michał-Anioł, który

nasi estetycy umieścili na przednajniższym szczeblu *rodzajów* malarstw, był też do niedawna jeszcze powszechnie uważany za bardzo podrzędny objaw sztuki.

Pejzażyści z trudnością zdobywali przed laty miejsca w paryskim *salonie*, nie mówiąc już o tem, że nie mogli nawet marzyć o wyższych nagrodach. Szkoły i akademie zajęte tylko *pozowaniem* według klasycznego szematu modeli i manekinów, i malowaniem ich stałemi farbami, uznanemi za najwłaściwsze i najestetyczniejsze, nie zajmowały się pejzażem wcale prawie, uważając go za rozpustny sposób trawienia czasu przez lekkomyślnych i płytkich malarzy. „Głębokie“ talenta „dusze wyższe“, artyści „prawdziwi“ i „poważni“, malowali albo boginie, owinięte w prześcieradła z zaszytym w rogu miedziakiem, dla pociągłości fałdów, albo też obrazy, pod któremi można było zawiesić kartkę, ozdobioną datami i nazwiskami historycznymi. . . .

W owych to czasach, zdaje się, przechodził p. Gerson swoje studia akademickie i im, w znacznej części, zawdzięcza to, iż jego ludzie są zawsze tylko konwencyonalnemi formułkami, papierowemi bohaterami, niezapominającemi ani na chwilę o tem, żeby się pięknie zaprezentować publiczności.

W rzeczywistem życiu człowiek, który *placze*, niby z *rozpaczy* i jednocześnie stara się być *pięknym*, powszechnie budzi wstręt lub śmieszność. Uważa się to za objaw fałszu, nazywa się *aktorstwem*, udawaniem uczuć na zimno; w sztuce, bohater robiący identycznie to samo, konający dla pięknej linii, cierpiący z wdziękiem, ciągle i zawsze przejęty świadomością swego

stosunku do widza, którego gustom stara się podobać, pomimo wszystko, co sam odczuwa, — bohater taki nazywa się *idealizowanym*, i z tego tytułu otrzymuje zupełne rozgrzeszenie za łyż fałszywe, udany ból i rozpacz.

Takimi właśnie udającymi na zimno aktorami, zaludnia zawsze p. Gerson swoje obrazy „głębszej treści“.

Jego postacie ludzkie są zupełnie pozbawione indywidualności, nie wyrażają nigdy chwilowych, nagłych stanów czuciowych, objawiających się w różny sposób u ludzi, obdarzonych rozmaitemi temperamentami.

Ma on to wspólne z całym niemieckim malarstwem, że nie przedstawia w ludziach ani tego, co w nich dostrzega bystry obserwator, obdarzony zdolnością szybkiego uświadamiania najkrócej nawet trwających zjawisk życiowych; ani też tego, co z siebie, z własnych uczuć artysta wkłada w twarz lub postać malowaną.

Nie. Jego bohaterowie zdają się być wynikiem innego procesu myślenia. Patrząc na nich, zdaje się, że p. Gerson, chcąc namalować np. szewca, zadaje sobie naprzód pytanie: Co to jest szewc? Następnie z natury buta i zebranych drogą urzędową wiadomości o sposobie życia szewca, wyrabia o nim pewne *pojęcie ogólne*, tworzy *ideał szewca*, kanon, szewca filozoficznego — an und für sich.

W ten sposób jest to jedyny u nas malarz, który maluje i może malować nie Jana, Pawła, Maćka lub Zosię, tylko: *starców, matrony, dziewice, młodzieńców, niemowlęta, wodzów i bohaterów*, jak również uposta-

ciowanie różnych pojęć umysłowych: *Filozofią, Poezyą, Sztukę, Naukę*; może on przedstawiać *Gościnność, Wspaniałomyślność, Zapal i Równowagę, Natchnienie* itd.

Ta zdolność tworzenia *ogólników*, użyta właściwie i przez rzeczywisty talent, może wydawać tak dobre dzieła w sztuce, jak każdy inny punkt wyjścia twórczości.

Kierunki mają tylko względną wartość, istotną zaś stanowi talent.

O ile p. Gerson wprowadza swoje *komunały* człowiecze do akcji, sceny i otoczenia, które mają być *prawdziwe*, o tyle tworzy rzeczy fałszywe, połowiczne, bez wartości; o ile swoją skłonność do symbolizowania zużyje w scenach całkiem fikcyjnych, o tyle może tworzyć dzieła wielkich nawet zalet.

Na stropie dzisiejszego Muzeum przemysłu i rolnictwa, znajduje się obraz p. Gersona, przedstawiający *Naukę* i przedstawiający ją, na ile tylko to jest możliwe środkami malarstwa, jasno i zrozumiale. Mało się znajdzie, chyba, wogóle w malarstwie figur symbolicznych tak dobrze pomyślanych, jak ta kobieta, z wyrazem wielkiego skupienia myśli i gestem, wyrażającym jakby wątpienie, pytanie, badanie.

Również plafon w sali Tow. kred. miej., wyobrażający Warszawę witającą nauki, sztuki, rzemiosła i t. p., w zakresie swego założenia i miejsca, które zajmuje, jako obraz związany z architekturą, będący na pół ornamentem, ma wielkie zalety.

Obrazy takie, choćby najlepsze, muszą być z konieczności *konwencyonalnemi*, muszą zawierać pewną, bardzo znaczną część form umówionych, wiadomych i artyście i widzowi, jest to koniecznym warunkiem

ich zrozumienia, jak również nieuchronną przyczyną skrępowania *indywidualności* talentu. Cały ten przybór szat klasycznych, zwojów pergaminowych, pegazów, lir, skrzydeł, wieńców, tych wszystkich rzeczy, które stały się hieroglifami, rozumiałem dla każdego widza, obeznanego ze sztuką antyczną i renesansem; cały ten *volapük graficzny*, zapomocą którego porozumiewają się epigonowie klasycyzmu od Atlantyku do Uralu — jest rodzajem liberyi, uniformu, pod którym, w mniejszym lub większym stopniu, zacierają się różnice indywidualne.

Figury p. Gersona, o ile są częścią takich właśnie obrazów i umieszczonych w dodatku w szczególnych warunkach dekoracyi architektonicznej są w zgodzie ze swoim przeznaczeniem. Rysowane poprawnie, bez zbyt akcentowanej maniery (o ile nie mają zbyt ciężkich nóg i rąk), nawet w kolorze, wskutek wielkiej odległości od widza i warunków oświetlenia, które osłabiają jaskrawość rudego podkładu cieniów, są one dobrymi robotami malarskimi i w każdym innym społeczeństwie zapewniłyby p. Gersonowi szeroką w tym kierunku działalność.

U nas, berlińskie patrony, papierowe obicia lub tania gipsatura zadawalniają właścicieli plafonów i ścian pałacowych... a budownictwo publiczne nie istnieje wcale.

Gorzej jest z bohaterami p. Gersona, jeżeli schodzą na ziemię i ruszają się wśród otoczenia przypominającego dzisiejsze, czy dawniejsze kształty rzeczywistego życia; a już całkiem źle się im dzieje z chwilą, w której wychodzą *na spacer*, kiedy występują wśród

pejzażu, pejzażu tak żywego i prawdziwego, jaki p. Gerson malować umie!

Wtedyto w sposób rażący widać, że jak w pojęciu, są oni tylko oderwanemi od życia formułkami, podobnież pod względem malarskim są zawsze zlepkiem receptowych, stałych i niezmiennych przypraw.

Upór, z jakim ludzie p. Gersona obnoszą zawsze i wszędzie swoje rude cienie, jest rzeczywiście godny podziwu.

Drwią oni równie dobrze z seledynu ścian królewskich, jak z błękitu nieba, wód sinych, łąk zielonych, żółtych zbóż dojrzałych i ciemnych lasów. Nic nie jest wstanie ich *zrefleksować*, jak nic nie jest wstanie przełamać ich skłonności do pozowania, robienia min i gestów. Kto widział i uważnie studyował takie „Opłakane apostołstwo“ p. Gersona, ten może pamiętać tak wybornie rysowany las sosnowy, łąk dojrzałego zboża, płowe niebo mazurskie z kłębkami obłoków, cały ten olbrzymi pejzaż blady w kolorze, umyślnie, czy przypadkiem zmatowany, lecz w tej skali tonów szarych utrzymany konsekwentnie — pejzaż żywy, wśród którego rozsypane modele pozowały, jak w końcowej scenie konwencyonalnej opery: z bohaterem pośrodku, z dziewicami, matronami, niemowlętami i t. d. ; wszystko przedrzeźniające uczucie i wyraz minami i pozami.

W innych obrazach p. Gersona zawsze ten sam rozbrat między ludźmi a otaczającą ich naturą. Czy to będą „Mazurki, prowadzące Pomorczyka“, „Zawierucha“ czy „Pomorzanie“, „Górale“, czy „Kazimierz i Żydzi“ — wszędzie i zawsze *szemat* — człowiek stoi wśród żywego pejzażu, z którym nic nie ma współ-

nego w pojęciu, a jest w największej kłótni pod względem wykonania.

Niedawno jeszcze wisały obok siebie: „Dwór Kazimierza Sprawiedliwego“ i dwa pejzaże górskie, rzeczy z sobą tak sprzeczne pod względem wartości. iż trudno uwierzyć, że jeden i ten sam malarz mógł je zrobić.

Pejzaże te, przy wielkich zaletach malarskich, wskazują jakby zmianę w pojmowaniu charakteru i życia tatrzańskiego. To, co dotąd, do przeszłego roku jeszcze, malował p. Gerson z motywów tatrzańskich, wyraźnie zdradzało, iż, udając się w góry, p. Gerson zabrał z sobą tłómczek bardzo powszedniego sentymentalizmu i z tym tłómczkiem wrócił do domu, nie zmieniawszy jego treści pod wpływem nowych wrażeń od natury.

Jego juhasi, noszący przez potoczki tęgie juhaski, jego panna tańcząca z radości, że znalazła szarotkę, jego bójka u progu chaty i inne obrazy czy rysunki były tylko stylowymi wypracowaniami. Pejzaż użyty jako tło, traktowany podrzędnie, pokazywał jednak, że malarz dużo o nim wie, i to, co wie, wziął bezpośrednio od natury, z pierwszej ręki.

Wystawiona teraz „Niedźwiedzia pieczara w Tatrach“, przedstawia naturę tatrzańską żywą, wziętą w jednym z tych chwilowych jej nastrojów, wynikających ze stanu pogody i oświetlenia, nastrojów, które są dla pejzażu tem, czem wyraz dla ludzkiej twarzy.

Po zaśnieżonych halach kłębią się ciężkie chmury, czernieją w oddali granatowe obszary lasów, na przodzie wielkie, szare głazy, obwieszane kosodrzewiną, wsparte jedne nad drugimi, wiszą nad czarnym otwo-

rem pieczary. Potrzaskane i obumarłe smereki, zrudziałe igliwie, zielona trawa, mchy i płatki śniegu — oto motyw pejzażu. Motyw prosty, ale jak dobrze rysowany i utrzymany w tonie pod względem barw i oświetlenia.

Wadą tego obrazu są dwie figurki, wyobrażające *Niepokój*, na szczęście zbyt małe, żeby mogły bardzo szkodzić; a następnie, użycie w całym obrazie grubego, chropowatego malowania, wskutek którego światło opierając się na grudkach farby i rzucając od nich cienie, odbiera powietrzną dalszym planom. W ogólności ten sposób wydobywania plastyki, o ile może uchodzić w obrazach dużych, oglądanych zdaleka, o tyle jest niestosownym w obrazie małych rozmiarów.

Drugi pejzaż „Staw czarny pod Kościelcem“, jakkolwiek jest o wiele wyższy od zwykłych obrazów p. Gersona, nie jest jednak tak wytrzymały w założeniu, jak poprzedni. Pierwsze plany szczególnie rażą zniszczeniem barw lokalnych i zatraceniem słonecznego oświetlenia, przyjętego w obrazie. Ciemna kosodrzewina, białe owce, mchy rude, piaski i głazy, wszystko rozpuszczone w jakimś żółtawo-białym tonie. Woda stawu, złożona z brudno-zielonkawych muśnięć pędzla, nie przedstawia ani powierzchni, ani też głębi, ani odbicia, jest surową, przybrudzoną farbą. Ale wielkie, urwiste skały i cała górna część obrazu jest malowana dobrze, prawdziwa i żywa.

Jeżeli w tych pejzażach, które zdradzają pewien pośpiech, traktowanie lżejsze, mniejszy nakład pracy, jakby lekceważenie, p. Gerson potrafi wywołać takie wrażenie życia, natury — dlaczegoż nie maluje ich częściej?

Dlaczego, zamiast z takim staraniem opracowanych pań i panów na raucie króla Kazimierza, zamiast tych wszystkich maryonetek ociekłych rudą farbą, nie posłał na wystawę paryską górskiego, czy mazurskiego pejzażu, który tak dobrze odczuwa i maluje?

Francuzi, którzy nawet wobec obrazów Matejki, z jego tak silnie podkreśloną indywidualnością, pytają zdumieni: „Po co on nam to przysyła?“ wątpię, czy znajdą jakikolwiek interes w tak spłowiałej resztkę kierunku zużytego i sponiewieranego.

W całej działalności artystycznej p. Gersona ciągle, równolegle idzie to malowanie obrazów *historycznych*, prowadzone na szeroką skalę, z aparatem ogromnych płócien, trykotów, zbroi i dramatów rozegrywanych między manekinami — obok od czasu do czasu objawiającego się przebłysku wielkiego talentu i szczerego temperamentu pejzażysty, którym zdaje się powiewać, polujący na „treść poważną“ malarz dzieł monumentalnych, jak: „Kopernik“, „Jagiello i Kiejstut“, „Kazimierz Wielki i Żydzi“, „Jadwiga“ i ktoś tam i t. d.

Wygląda to tak, jak żeby p. Gerson przyszedł teoretycznie do przekonania, że *właściwiej, zaszczytniej i pożyteczniej* jest malować choćby gorsze, a nawet liचे obrazy *historyczne*, niż być twórcą oryginalnych, doskonałych pejzaży.

Szkoda!



JULIUSZ KOSSAK.

Najpierwotniejszym ze znanych sposobów plastycznego odtwarzania natury, jest obrysowywanie linią zewnętrzną granicy przedmiotów.

Ręka przedhistorycznego artysty, współczesnego mamutowi zostawiła jego wizerunek, narysowany *konturem*, i do dziś dnia posługuje się sztuka tym prostym środkiem, który czasem jest podnoszony do znaczenia bezwzględnej zasady estetycznej i wtedy doprowadza malarstwo do muru, przy którym zaczyna się reakcja.

Ribeira, Velasquez, Rembrandt, dzisiejsi koloryści i naturaliści i wogóle wszyscy malarze, którzy dążyli do *całkowitego* opanowania natury, którzy widzieli związek i wzajemną zależność między wszystkimi zjawiskami świetlnymi i barwnymi, zrzucali z siebie pęta linii, tego niedołącznego środka, którego ostatecznym wynikiem była zawsze prawie kaligraficzna wprawa.

Reakcja przeciw temu zaciśnieniu sztuki dochodziła czasem do takiej zaciekłości, że razem z linią

odrzucono też kształty, które ona wyrażała i układano obrazy tylko ze strzępów plam barwnych; twierdząc zresztą słusznie, że skoro mogą mieć racją bytu obrazy dobrze rysowane i całkiem podłe w kolorze, to równą podstawę istnienia mają obrazy doskonałe w kolorze i wcale nierysowane. Liniją, *konturem*, tylko nie pełne, pozbawione wielu cech zasadniczych, życie można przedstawić. Kształt zewnętrzny, ruch, wyraz już z trudem — oto wszystko, jak tylko się wychodzi poza ten zakres, trzeba natychmiast szukać innych czynników. Kossak z natury swego talentu i przez chwilę rozwoju dzisiejszej sztuki, do której należał, posługuje się głównie, choć nie wyłącznie *konturem*, używając światłocienia i barwy, a zwłaszcza tej ostatniej, tyle tylko, ile potrzeba do jakiegoś lekkiego napomknięcia, że ona jest na świecie.

Charakter kształtu i ruch, oto co głównie widać w obrazach i rysunkach Kossaka. Notowanie szybkiego i nagłego ruchu, ścierającego się niemal w tejże chwili z mózgu, kiedy się go spostrzegło, wymaga środka technicznego najprostszego, działającego najszybciej: kilka kresek, przecinających się pod pewnemi kątami, daje pojęcie o ruchu konia, rzuconego w galop, o psie, pędzącym za zającem, o śmignięciu skrzydeł ptaka.

Kto tę stronę życia i w ten ogólny sposób będzie studyował, w tego wyobraźni muszą powstawać obrazy ruchu z tą samą nagłością i przy wykonywaniu ich będzie się on posługiwał podobnemi i najłatwiejszemi, najprostszemi środkami.

Inne temperamenta artystyczne dochodzą innemi drogami do poznania i odtworzenia tych błyskawicznych objawów życia, inny też jest wynik ich roboty.

Między głębokimi, poważnymi studyami Meissoniera a powierzchownymi, lecz trafnymi szkicami Kossaka leży przepaść różnicy indywidualności. Kossak jest nadewszystko wrażliwy na nowość sytuacji, wypadku, anegdoty. Ilustratorska ruchliwość wyobraźni nie pozwala na zajmowanie się doskonałością kształtu, a nadzwyczajna zdolność obserwowania, daje mu pomimo to możność odtwarzania, przy pomocy linii, wielkiej różnorodności form natury.

Kossak nie używa konturu w znaczeniu czystej, pięknej, gładkiej linii, jestto jego środek techniczny, konwencyonalna forma przedstawienia życia — nie robi on linii dla linii, dla ornamentu, kaligrafii.

Koloryt Kossaka jest całkiem konwencyonalny. Drzewa są zielonawe, niebo błękitnawe, twarze różowo-brunatne itd. Ma on wszystkie wady akademicznych kolorystów z przed trzydziestu laty, z dodaniem jeszcze nikłości, bladeści, która dawniej była uważaną za nieodłączną cechę i zaletę akwareli.

Dziś po takich akwarelach, jak Fortuniego i innych, wiadomo, że wodna farba może dać równie świetny i równie zbliżony do natury kolor, jak i olejna. Ze stanowiska zaś szerokiego pojmowania malarstwa, konwencyonalne zastrzeżenie *bladeści* dla akwareli nie wytrzymuje krytyki.

Tylko warszawskiej estetyce, może się jeszcze zdawać, że akwarela „nie ma warunków historycznego, monumentalnego malarstwa“. Używanie wody czy oleju, jako środka *technicznego*, nie zmienia wcale *artystycznych* wymagań w malarstwie, *harmonia* i *prawda* obowiązują tak dobrze malarza, używającego farb olejnych, jak i akwarelistę.

Kossak używa barwy tylko jako błahego dodatku, zaznacza lokalne kolory nie myśląc o ich wzajemnych stosunkach i wpływie na nie rozmaitego oświetlenia, lub też tam, gdzie barwa wyraża plastykę, oddalenie, albo pewien stan pogody, robi to szematycznymi barwami, według najogólniejszej recepty.

Światłocień i plastyka, traktowana bardzo powierzchownie w obrazach kolorowych, znacznie silniej i głębiej wzięta jest w ilustracjach robionych dwoma tonami. Kossak ma więcej koloru, używając tylko czarnej i białej barwy, niż malując wszystkimi kolorami, znajdującymi się w najbogatszych pudełkach akwarelistów.

Wogóle talent Kossaka nie mieści się całkowicie w granicach *konturu*, obejmuje on szerszy zakres przejawów życia i czasem w niektórych ilustracjach, dochodzi do wywoływania efektów świetlnych, wyrazów pejzażu, nastrojów natury, zależnych od oświetlenia.

Nadzwyczajna różnorodność i mnogość tematów, które obrabiał Kossak, wymagała równie rozmaitego materiału form do ich przedstawienia.

Od kołysanego wiatrem badyła trawy, do walki potężnych żubrów i szamotania się konarów starego dębu, od chłopskiej szkapy, dźwigającej na lichych nogach brzuch, wydęty sieczką, do arabskiego ogiera, żującego gniewnie wędzidło, ledwo mieszczącego się w rzemieniach cugli i popręgach siodła. W swojej długiej i nadzwyczaj czynnej karierze malarskiej dotykał on wszelkich tematów, czasów, najrozmaitszych ludzi i zwierząt. Czy komponował obrazy na tle dawnego życia żołnierskiego, czy ilustrował wojny tego-

czesne, czy, 'co było dla niego najwłaściwsze, ilustrował współczesne mu życie szlacheckie, z jego nadmiarem sił i czasu, zużywanego w bałagulstwie, jarmarkowaniu, polowaniach i facyendach na konie, robił to zawsze z jednakową prawie łatwością. Przerzucał się z tematu na temat, z kształtu na kształt, z sytuacji w sytuacją, przystosowywał się do wszelkich wymagań chwili; rysował do wszystkich pism i dla wszystkich, kto tylko żądał, robił tak dużo, że nawet za dużo i niektórych rzeczy lepiej, żeby wcale w jego twórczości nie było....

Oczywista rzecz, że nie wszystko to w równym stopniu odpowiadało jego indywidualności, nie wszystko też z równym talentem jest wykonane.

Dramat, cierpienie, słabość, nędza, budząca litość, nie są to strony życia, które Kossak najlepiej odtwarzał. Natomiast ruch, zdrowie, dzielność, hulaszczność; gwałtowność, często z pewną domieszką *szyku* warszawskiego, pewnej cyrkowej kokieterii, oto — z czego się składają najlepsze stronicie ilustracyj Kossaka.

Ta zdolność obejmowania i przedstawiania tylu naraz objawów życia, stanowi główną zaletę ilustratora.

Kossak jest ilustratorem z temperamentu. Nadzwyczajna pobudliwość i jasność wyobraźni, pamięć kształtu, widzianego w naturze, lub odtworzonego w sztuce, opanowywanie, przyswajanie sobie charakteru rzeczy pierwszy raz widzianej, odnajdywanie jej stron wybitnych i szybkie formułowanie ich w linii, to są cechy i przymioty indywidualności i talentu Kossaka.

Kossak, pomimo manierycznego zaokrąglenia linii, nie należy do tych manierzystów, którzy wszy-

stkie kształty robią do siebie podobne — Kossak zachowuje *indywidualny* charakter form, bez czego nie ma dobrego rysownika. Robi to ogólnie, pobieżnie, czasem płytko; bez czego znów niemożliwą byłaby ilość prac przez niego wykonanych.

Najlepiej przystosowywał się talent Kossaka do ilustrowania prac Wincentego Pola, lub pokrewnych jemu literackich kierunków, a wogóle do wszystkiego, co przedstawiało życie szlacheckie na tle życia naszej przyrody.

„Obrazy z życia i natury“ i „Rok myśliwca“ Pola, „Pamiętniki starającego się“ Jeża, są to rzeczy tak świetne pod względem zżycia się z treścią i charakterem przedmiotu, tak doskonałe, jako wyraz talentu, iż mało znajdzie się im równych.

Kossak jest mniej zmanierowany, jako malarz, niż Pol, jako poeta. Góruje on nad Polem większem poczuciem natury, z drugiej zaś strony nie ma w nim tego gadulstwa, tego nanizywania słów dla słów, dla ich dźwięku, któremu w malarstwie odpowiadałoby zamiłowanie do pewnych smaczków, figlasów, linijek i plamek w rodzaju kaligraficznych ozdób. „Rok myśliwca“ jest to cały Kossak, jest to rzecz, która wyraża i wielostronność jego talentu i łatwość kompozycyjną. Jest to rzecz, która powinna być wydana na nowo, z całą doskonałością drzeworytniczą, jaką dziś włada nasza ilustracya i z całą starannością, na jaką się może zdobyć nasze drukarstwo.

Albo „Pamiętniki starającego się“!

Czego tam nie ma! Od groźnej postaci Smilca do trywialnej baronowej Wolańskiej, od nieszczęsnego Jarnickiego do kilkudziesięciu par obuwia tańczącego

na mieszczańskim balu. Jaki humor, co za żywość wyobraźni, co za mnogość kompozycji. Jestto wyraz szczerego temperamentu malarskiego, który myśli obrazami, który każde zdarzenie, słowo, zamienia w tej chwili na kształt plastyczny, który ma nadzwyczajną ilość form jasnych i wyraźnych w pamięci.

Kossak cały swój materiał malarski nosi w sobie.

Proszę pójść do jego pracowni — nie ma tam śladu tych wszystkich rzeczy, tak koniecznych dla dzisiejszego malarza. Jego pracownia jestto zwykły pokój. Parę sztalug z podmalowanymi akwarelami, parę rysunków na stole, sztych ze *Smali* Vernet'a na ścianie, czapka szwoleżera jako pamiątka — i to wszystko.

Gdzie są te kostiumy, te szczególne oświetlenia, ta przestrzeń do ustawiania modelu, to wszystko co jest niezbędnem dla dzisiejszej sztuki, dążącej do zgłębienia, do znurtowania życia zapomocą mnóstwa prób i doświadczeń; gdzie ta cała mnogość i różnorodność studyów, wyrażająca chęć pozbycia się szkoły, rutyny, maniery, chęć zamieniania płótna na tchnienie życia...

Nic z tego!

On ma wszystko w swojej głowie, zredukowane, ściśnięte do rozmiarów i sił potrzebnych w jego sztuce. On ma jedno i te same środki raz na zawsze i do wszystkiego. On szybkim i pewnym konturem naznacza wystraszonego kucyka i wściekłego niedźwiedzia dławiącego psy zajadłe, które go obsaczyły i biegnących na pomoc obławników i pana, który staje mężnie do walki z niedźwiedzicą w obronie ulubionej suczki. Wszystko obrysowane rudą linią, następnie zalane w granicach kształtów blademi tonami barw lokalnych,

i rudą też farbą podznaczone w cieniach — i obraz gotów.

Jest jedna książka, której zobrazowanie może zapalać w najwyższym stopniu ambycją malarza, której ogrom obrazowego materiału, jego różnorodność i bajeczna prawda przedstawienia, przechodzą właściwie siły jednego talentu i temperamentu — to „Pan Tadeusz“. — „Telimena i Robak“, „Zosia i Asesor“, „Hrabia i Tadeusz“, „Gerwazy i Rejent“ i tyle, tyle innych, tak różnych typów ludzkich; cała różnorodność pejzaży od cichej grządki ogródka do straszego wnętrza lasów, od jasnego poranku do okropnej burzy. Całe bogactwo efektów światła i barwy; cała różnorodność ruchów od gwałtownego szamotania się w bitwie do dziewczyny, „która zdała się nie stąpać, ale pływać wśród liści, w ich barwie się kąpać“, jest to tak olbrzymie zadanie, któremu podołaćby w zupełności mogło kilkunastu zaledwie malarzy, dobranych odpowiednio do każdej części poematu.

Jeżeli jednak był najmniej odpowiedni do ilustrowania „Pana Tadeusza“ talent, to talent Andriolego. Zmanierowany doszczętnie, pozbawiony dwóch kapitalnych cech poematu Mickiewicza: *prostoty i prawdy*, jak również znajomości życia i ludzi, których miał przedstawiać, nie kierujący się zupełnie obserwacją rzeczywistości, talent na wskrós ornamentacyjny, winietkowy, zaprzężnięty do ilustrowania rzeczy opartej na najgłębszem poczuciu natury, pozbawionej do ostatka maniery, przesady, melodramatycznego efekciarstwa, pozowania, talent Andriolego wydał rzecz całkiem chybioną, w której niema ani jednej kreski, ma-

jącej cokolwiekbądź wspólnego z indywidualnością Mickiewicza.

Może zresztą hrabia, w tych chwilach przesadnych, umyślnych, jako rycerz z pod Birbante-rokko i pozujący romantyk, może hrabia jeden nadaje się do ilustracyi Andriolego, zresztą nic.

Natomiast Kossak mógłby bardzo dużo obrazów „Pana Tadeusza“ zrobić doskonale, a w całości tyle przynajmniej zachować z charakteru poezyi, ile w niej jest cech naszego wiejskiego życia.

Cała część myśliwska, wojenna, znaczna część pejzaży, opisy zwierząt, humorystyczne sceny z życia szlacheckiego, wszystko to nadawało się doskonale do talentu Kossaka i śmiało można twierdzić, że jeżeli nie jest on najodpowiedniejszym, jest jednak jedynym między polskimi malarzami, któryby to zadanie mógł podnieść i choć w części zbliżyć się do doskonałości i charakteru poezyi Mickiewicza. Że się stało inaczej, będzie to na zawsze dowodem, że nasi wydawcy mało są wtajemniczeni w istotę sztuki, że nie podejmują nic z własnej inicjatywy, lecz idą za chwilowemi gustami tłumnej publiczności.

Kossak wywierał wpływ wielki i bardzo dodatni na idące za nim pokolenie malarzy.

Nie mówię już o tem, że jego fantazyja stworzyła wiele typów dawnego żołnierstwa, dziś używanych i nadużywanych, jak lisowczycy, petyhorcy, kozacy — byłoby to zbyt małą zasługą.

Lecz w talencie Kossaka leżała siła początkowania, rozbudzania myśli, zwracania uwagi na całą różnaitość życiowych objawów.

Z całą konwencyalnością w środkach, stał on

jednak zawsze na punkcie natury, punkcie z którego możliwy jest dalszy rozwój. Jego maniera nie była zakamienieniem, ciasnotą indywidualności, której nie można poruszyć bez obalenia do fundamentów. Kossaka artystyczne zadanie można rozwijać, iść dalej lub głębiej, mając go jednak zawsze za towarzysza, który albo wiedział napewno, że tam zejść można, albo też przeczuwał.

Różnorodność przedmiotów przez niego poruszana jest taka, że zawsze można nie w tym, to w innym punkcie znaleźć się na jednej z nim drodze.

W jego robotach, jest przytem tyle charakteru współczesnego mu życia, że co chwila patrząc na naturę, można było znaleźć coś o czem się mówiło: Patrzcie, to koń Kossaka, to jego chart, a to szlachcic z jego akwareli! — Jestto bardzo dużo.

To pokolenie, do którego ja należę, przeżyło całe dzieciństwo pod wrażeniem jego rysunków. Od pierwszych kartek *Przyjaciela dzieci*, do później widzianych ilustracyj w *Tygodniku ilustrowanym*, wszystko budziło naszą wyobraźnię, uczyło, rozwijało, posuwało do czynu.

Niema pewnie malarza, któryby naśladował manierę Kossaka — jak niema prawie między nami takiego, któryby nie był pod jego wpływem.

Kossak budził talenta, pomagał do uświadomienia się indywidualności, otwierał drogi, a nigdy nie był hamulcem narzucającym swoją manierę. Niema w nim nic szkolarkstwa, jestto samodzielny, szczerzy i wielki talent.



STANISŁAW CHLEBOWSKI.

W każdym społeczeństwie znajdują się ludzie, którym jest za ciasno w domu. Jakieś specjalne uzdolnienie, nie dające się zużytkować w swoim kraju; jakaś szersza natura, nie przystająca do warunków ustalonych w społeczeństwie rodzinnem, rozganiają takich ludzi po rozmaitych kątach świata. Najczęściej też jedynym pożytkiem, jaki tacy ludzie krajowi swemu przynoszą, jest echo ich sławy.

U nas, wskutek wpływów, bardzo różnorodnych, ludzi takich jest może więcej, niż gdzieindziej. Mamy uczonych, inżynierów, dyplomatów, zostających w służbie innych społeczeństw — mamy artystów rozproszonych po Europie, których sławę dzielimy między siebie i z dumą mówimy: „to nasz“ — a których w gruncie rzeczy nie potrzebujemy. Nie dużo ich jest, i nie wielu między niemi takich, coby stali na równi z poziomem sztuki europejskiej; a jednak z tej małej garstki na palcach możnaby zliczyć tych, co mogą istnieć w kraju.

Można powiedzieć, że z wyjątkiem Matejki, każdy silniejszy talent, chcący żyć szerszem artystycznym ży-

ciem, i obdarzony choć w małym stopniu energią praktyczną, wychodzi za granicę, gdzie go szanują i płacą.

Malarstwo jest sztuką kosztowną. Pewien malarz, którego pytano, czemu nic nie dał na wystawę — odrzekł: „Chciałem dać portret pięciofrankówki, ale nie miałem modelu“. Otóż tych modeli, jest u nas mało — tak mało, że kto zarobkiem zdobyłym, drogą osobistych zwykle poniżających stosunków; pracą w pismach ilustrowanych, lub malowaniem na łokcie religijnych obrazów, nie może się zadowolnić — ten opuszcza kraj — lub ginie.

Jednym z tych, którzy na obczyźnie zdobyli sławę i majątek, był świeżo zmarły Stanisław Chlebowski. Jedną z kartek jego życia jest po prostu fantastyczną: Chlebowski był nadwornym malarzem sułtana Abdul-Azisa. W r. 1864, wielki wezyr Fuad-pasza zamówił u niego cztery obrazy i podarował je sułtanowi, któremu się tak podobały, iż wezwał Chlebowskiego do dworu. Padyszach dostał po prostu manii malarstwa. Początkowo, Chlebowski miał pracownię na mieście w Konstantynopolu. Opowiadają, iż często, gdy pracował nad obrazem, wpadali urzędnicy pałacowi ze służbą, porywali obraz z pod pędzla i pędzili cwałem do sułtana, a po chwili odnoszono skorygowane przez padyszacha płótno. W końcu urządzono Chlebowskiemu pracownię w sułtańskim pałacu. Wschodni przepych otaczał malarza, sypało się złoto i drogie podarki, ale sztuka cierpiała, stosując się do gustu zupełnie nierozwiniętego. Przy nadzwyczajnej wprawie malowania, Chlebowski wymalował mnóstwo obrazów z historii Turcyi; bitew, w których

naturalnie Turcy są zawsze zwycięzcami, i w których zwycięzcy jak na bohaterów przystało, są zawsze wyżsi i wspanialszy od pokonanych. Musiał nieraz ukryty malować portrety przyjmowanych na tajnym posłuchaniu posłów obcych mocarstw. Słowem do upadku Abdul-Azisa, Chlebowski żył w złotej niewoli padyszacha.

Wypadki polityczne wyгнаły go z Konstantynopola, przyczem poniósł znaczne straty materyalne. Starczyło mu jednak na wybudowanie pałacu w Paryżu, w którym zgromadził swoje wschodnie skarby, w drogich broniach, sprzętach i zabytkach wschodniej sztuki. Tam też zamierzał wykończyć olbrzymich rozmiarów obraz przedstawiający: „Zdobycie Konstantynopola przez Mahmuda II“. Lecz wycieńczony pracą, i stroskany chwilowem niepowodzeniem, dostał pomieszania, w którym zmarł d. 14 czerwca 1885 r.

Obrazy jego mało są znane w kraju. Jedne utonęły w sułtańskich skarbcach — inne rozkupiono zagranicą.

Na warszawskiej wystawie znajdował się jeden tylko jego obraz, przedstawiający: „Sprzedaż niewolnicy“ — zakupiony następnie przez króla belgijskiego. Obraz ten skończony starannie, drobiazgowo, z nadzwyczajną wprawą, zdradzającą malarza, władającego w zupełności swoją techniką — może być uważany jako typowy wyraz talentu Chlebowskiego. Tem śmielej biorę go za podstawę charakterystyki Chlebowskiego, że inny mały obrazek, znajdujący się w jednym z prywatnych zbiorów, nosi też same cechy. Uderzającą wadą tych obrazów jest nadmiar szczegółów, rzeczy, akcesoryów malowanych osobno, skończonych

same dla siebie, kosztem całości obrazu. Wszyscy prawie europejscy malarze, udając się na wschód, są przede wszystkim uderzeni odrębnością cech etnograficznych. Desenie dywanów, forma bronii, gratów domowych, krój ubrania od pasa i turbana do papuci; wszystko to, jest tak różne od Europy, że tylko bardzo wielki talent, jak np. Regnaulta, mógł się ustrzedz, od robienia z obrazów, czegoś w rodzaju etnograficznych notatek, rysunków objaśniających tekst podróźniczej książki. Chlebowski, zapewne wskutek słabej indywidualności, nie uniknął tego.

Wskutek tego też *sumiennego* robienia szczegółów, w ogólnym rysunku figur czuć pewną chwiejność, niedociąganie się do charakteru. Pod względem koloru Chlebowski należał do niedawnej jeszcze, a jednak już starej szkoły, zadawalniającej się położeniem lokalnych barw, sprowadzonych do pewnego ogólnego tonu, z pod którego prześwieca podkład rudawej farby.

Bądźcobądź, Chlebowski w stosunku do poziomu *naszej* sztuki, należy do wybitniejszych talentów. Wpływ pierwszej szkoły, czas, w którym się zupełnie rozwinął, wreszcie pobyt na Wschodzie w warunkach najmniej dla artyzmu szczęśliwych, wpłynęły na to, że obrazy jego, pomimo niezaprzeczonego talentu, nie stoją na wysokości dzisiejszej sztuki wogóle.

Chlebowski urodził się na Podolu w r. 1835. Kształcił się początkowo w akademii petersburskiej, której był stypendystą.

M A N I E R A.

— Czy nie można gdzie kupić kilku łutów manieri?—
pytał pewien malarz, który dla wielu powodów, więcej myślał o sztuce, niż malował, wskutek czego nie mógł nigdy dojść do „mistrzostwa i brawury pędzla“, szalonej śmiałości rysunku“ — wytworzyć swego „stylu“ — mówiąc po prostu *manieri* i oczywiście, nie mógł zaszcześcić w publiczności gustu do swoich robót — a co za tem idzie miał dosyć ciężkie życie.

Gdyż zdobycie sobie *manieri* i zrobienie z niej „smaku“ dla swego otoczenia, jest prawdziwym skarbem, dla ludzi widzących w sztuce środek do zaspokojenia swoich ambicyj, posięścia znaczenia, sławy czy bogactwa. Kto ma manierę, ktokolwiek on będzie, — Michał Anioł, Rubens, Matejko czy Makart — czy nawet Andriolli, jeżeli tylko ta maniera odpowiada przeciwnemu gustowi danego społeczeństwa w danym czasie, ten może malować *dużo, prędko i łatwo* i jeżeli go to obchodzi, cieszyć się uznaniem współczesnych.

Natura przedstawia nieprzebraną różnorodność barw i kształtów. Jak dotąd nie było i niema ani

jednego talentu, ani nawet całego okresu rozwoju sztuki, któryby tę różnorodność zjawisk natury ogarnął, wyczerpał i w swoich dziełach przedstawił. Jak nad poznaniem praw rządzących jej życiem pracują całe armie badaczy, — tak samo w sztuce, całe pokolenia talentów przechodzą, tworząc nieraz arcydzieła, lecz nie zużywając wcale całego ogromu skarbów w niej ukrytych. To właśnie warunkuje ciągły i wieczny, tak trwały jak ludzkość, rozwój i postęp sztuki. Rozwój ten, bywa czasem powstrzymywany przez tych właśnie, którzy się do niego przyczyniają, przez te wielkie *indywidualności*, przez tych potężnych swoim *zacieśnieniem* się twórców wielu, wiecznie podziwianych arcydzieł. Oni to, opanowując umysły swego otoczenia, doprowadzają zwykle sztukę do muru, o który, jeżeli nie rozbija łba ostatecznie, to kaleczy się srodze i długo musi potem z ran się lizać.

Z błędów nawet wielkich talentów, tworzą teoretycy *prawa estetyczne* — więzienne celki *stylów*, w których całe pokolenia muszą nieraz pokutować.

Jeżeli porównamy któregośkolwiek z dzieł Michała Anioła ze stojącym obok odlewem gipsowym, zrobionym z żywego człowieka, przekonamy się ze zdumieniem, a prawdopodobnie z żalem i przykrością, że *olbrzymi ten geniusz*, jest nadzwyczaj *ciasny i jednostronny* w pojmowaniu i przedstawianiu *kształtu* ludzkiego ciała.

W naturze, z pod przykrycia skóry, przezierna cała budowa mięśni i szkieletu i charakteryzuje się różnorodnością modelacyj. Różna miąższość mięśni, zbliżenie kości do powierzchni skóry, nagromadzenie tłuszczu i naczyń krwionośnych, sprężystość i energia

ścięga — wszystko to wyraża się innemi liniami, innym pochyleniem, płaszczyzn do siebie i rozmaita wrażliwością na blask światła. Od wielkich powierzchni muskułów piersiowych, do kańciastych załamywań się skóry na kościach stawów; od lśniącej obcisłej skóry bioder, do matowej skóry brzucha i wątej pachwiny — wszędzie widzimy wielką różnorodność charakteru kształtu. Lecz, jeżeli jeszcze na jednym i tym samym człowieku, np. bardzo tłustym, albo zupełnie wychudzonym, linie zewnętrzne i płaszczyzny ciała, przybierają ten sam charakter, — to jednak, pomimo zasadniczego podobieństwa w budowie, ludzie wzięci pojedynczo, niesłychanie się między sobą różnią.

U Michała-Anioła tymczasem, zacząwszy od twarzy, skończywszy na palcu u nogi, przez całe ciało przechodzi ta sama linia i wszystkie płaszczyzny jednako się modelują. Wszystkie powierzchnie muskułów tak samo się zaokrąglają; — ciało zdaje się być wydęte, jednako wszędzie gładkie, śliskie, podlane tłuszczem i jednako na zetknięciu się płaszczyzn podezrnięte dłutem. Z drugiej strony, wszyscy jego ludzie są do siebie podobni, — jestto rasa napiętnowana tak wyłącznemi cechami anatomicznemi i psychicznemi, iż zaledwie różnice płci wpływają do pewnego stopnia na zmianę charakteru kształtu pojedynczych figur.

Lecz Michał-Anioł przedstawiał *tylko człowieka*, — człowieka o pewnej szczególnej organizacyi, która się wyraża w odpowiednim charakterze formy. Maniera jego w tych figurach, zawieszonych w abstrakcyi, daje się jeszcze usprawiedliwić, nie razi tak dalece; — przeciętny widz nie ma czem jej sprawdzić, ponieważ cała rozmaitość form, istniejących w naturze, nie jest przy-

tomna jego umysłowi a w obrazie lub posągu Michała-Anioła poza ludzkim ciałem, nic więcej prawie się nie znajduje.

Inna rzecz, jeżeli kto *manierę* z jaką przedstawia, przypuścimy ludzkie ciało, przeniesie do każdego innego odtwarzanego przedmiotu. Wtedy maniera ta staje się tak dominującą, tak się narzuca i razi, że poprostu staje się niemożliwą do zniesienia dla każdego umysłu, który obserwuje i pamięta naturę w jej różnorodnych przejawach.

Są znakomici malarze morza, którzy doskonale rysując zagięcia fali, nie mogą się wstrzymać, żeby ich linii nie powtarzać w chmurach, w fałdach ubrania i żagli nawet, w kształtach pękatych łodzi. Ktoś, co wyszedł w swojej twórczości z pomiętej twarzy starca, nie może uniknąć tego, żeby dzieciom i młodym kobietom nie nadawać tego samego charakteru pomiętych starczych kształtów. Pamiętamy w Monachium czas, kiedy panowała prawdziwa zaraza, malowania strzępiastymi łatkami na szaro zabrudzonej farby. Niebo, ziemia, woda, ludzkie twarze, sprzęty i ubrania, wszystko składało się z jakiegoś brudnego, potarganego wołoku.

Otóż to nadawanie „własnego piętna“, to cechowanie różnorodnych kształtów jednym wyłącznym charakterem, to wszystko co się uważa za wyraz *sily indywidualności* i jest nim rzeczywiście, — wszystko to jest zarazem pierwiastkiem *manier* — fatalnym, podług mnie, wynikiem ograniczoności umysłu *pojedynczego*, niezdolności jego do objęcia całego ogromu, całej różnorodności przejawów życia — natury.

Do psychologii należy wyjaśnienie przyczyn i istoty

tego zjawiska, tutaj wystarczy wykazanie jego znaczenia w sztuce.

Ta indywidualna siła rzutu, ten skład oryginalny umysłu, który daje artyście możność odkrycia nowej strony natury, wprowadzenia do sztuki jakiejś formy nowej — działając ciągle w jednym kierunku, utrzymując jego umysł ciągle w tej samej sferze wrażeń, kładąc na jego mózgu powtórzenie zawsze tych samych kształtów, — prowadzi do ostatecznego zacieśnienia się, *zmanierowania*, do wyuczenia w końcu *ręki powtarzania ciągle tych samych ruchów*, bez udziału świadomości — to jest do zupełnego upadku.

Manieryści bywają rozmaici. Obok oryginalnych indywidualności, których *maniera* wynika z ich szczególnych zdolności pojmowania i odtwarzania natury — są tacy, którzy cudzą manierę przyjmują za swoją nie będąc w stanie nigdy własnymi oczyma widzieć natury. Są nieszczęsne pokolenia skazane na to, że znajdują gotową, urzędową *formę*, w którą każda indywidualność zostaje wtłoczona, absolutnie bez względu na swoje szczególne właściwości.

Teoretycy, estetycy tworzą *prawa estetyczne kanyony*, *formuły piękna*, które nakształt przepisów policyjnych, powstrzymują jednostki w ich samodzielnych w świat sztuki wyprawach. Tak zwany *styl klasyczny*, *akademicki* „wielki“, który wziął grecką rzeźbę za kraniec ostateczny rozwoju sztuki i o który dziś jeszcze dobija się nasza idealno-realna estetyka, był straszną klątką więzienną, w której się podusiło mnóstwo talentów rzeczywistych, a w której wychodowało się tyłu nudnych kompilatorów. Są manieryści, między niemi naturalnie, którzy przyszedli do przekonania

teoretycznie, z góry, że taki a nie inny styl, po prostu *maniera*, odpowiada jedynie religijnej treści i zmanierowali się dobrowolnie, zamykając się w prarafaelistycznej celce.

„Powaga historycznego stylu“ jest takim samym przeniesieniem indywidualnych cech pewnego talentu, w sferę praw obowiązujących wszystkie inne talenta, — takim samym usankcjonowaniem *manier* — zrobieniem z czyjejs wyłączości, ciasnoty: — zasady ogólnej.

Najlichszemi zapewne manierzystami są ci, co dla *technicznych* sztuczek, poświęcają zasadnicze strony malarstwa. Ten podcina konturem sylwety przedmiotów, tamten podmazuje jakąś zaprawą, ów koniecznie laseruje; jeden kładzie łątki farby koniecznie w pewnym kierunku, drugi wygładza, trzeci maluje chropawo, ten stara się być zręcznym, ów *umyślnie naiwnym* w kładzeniu farby — aż do tych, dla których robią umyślnie pędzle pewnego kształtu i którzy tym sposobem kupują swoją manierę, swój *styl* w fabrykach szczotek i pędzli!

Tak więc, *indywidualność*, siła tak niezbędna w artyście, ma własność trucizny, zabijającej powolnie — ale niechybnie prędzej czy później każdy prawie talent.

Wyjątkami od prawidła są tylko talenta związane z organizacją psychiczną złożoną, wielostronną, która zdaje się być — zbiorem wielu rozmaitych indywidualności. — Talenta takie trwają długo i giną tylko razem ze śmiercią, lub wskutek innych niezależnych od nich, zewnętrznych przyczyn.

Maniera jestto zatem największy wróg artysty, przeciw któremu jednak można i należy walczyć.

Malarz opanowany przez pewną manierę, odznacza się pewną wyłączością upodobań; ma to, co się nazywa *smakiem*, bardzo silnie podznaczone. Z natury, z życia, z człowieka wybiera tylko jedną stronę, którą uważa za jedyną, godną artystycznej twórczości, powtarza stale jeden motyw kształtu, barwy i światła. Na resztę natury albo nie zwraca wcale uwagi, albo też patrzy ze wstrętem, przykrością.

Otóż, jeżeli kto ma dosyć samowiedzy, by zauważyć w sobie taką wyłączość, takie zacieśnienie, by dojrzeć w swoich dziełach ich skutki w *manierycznem* powtarzaniu się pewnych form, pewnych sposobów przedstawiania natury; w zamiłowaniu do pewnego wyglądu roboty; w łatwości z jaką mu przychodzi używanie pewnych środków; w stałem zabarwianiu tonów pewnym kolorem, nawet w układzie farb na palecie; w odruchowem sięganiu po pewną farbę i tak dalej i dalej — kto zauważy to w sobie a nie chce jeszcze zginać, nie chce zresztą swego talentu strzydz jak owcę, póki się da i póki wełna znajduje nabywców, — ten powinien zawrócić i iść w przeciwną stronę kierunkowi, w jakim dotąd tworzył. Powinien zwrócić się *do tych stron natury, które mu się wydawały wstrętne, do tych przedmiotów, które mają kształty wręcz przeciwne tym, jakie dotąd odtwarzał; do tych zjawisk barwnych i świetlnych, które przedstawiają inaczej zrównoważone — zharmonizowane motywa kolorystyczne* — słowem, spojrzeć na naturę z całkiem innego punktu.

Przez taką kuracyą przechodzą zawsze prawie, choć bezświadomie, uczniowie szkół, akademii albo prywatnych „mistrzów“, zanim zrzucą z siebie skorupę

manierę szkolnej i odnajdą swoją indywidualność, która w końcu doprowadza ich fatalnie do *manierę własnej*.

Kto jednak chce się zabezpieczyć od zguby i zachować jak najdłużej siłę i świeżość swego talentu — jego zdrowie — powinien powyższą metodę stosować zawczasu, jako stałą jego higienę — powinien badać naturę najwszechstronniej, najszerzej we wszystkich jej przejawach i stale i zawsze mieć ją za jedyną miarę wartości swojej roboty, za jedynego mistrza, którego warto pytać o drogę.

ALEKSANDER GIERYMSKI.

Każdy przedmiot, rzecz każda, albo zjawisko, przedstawia całkiem inną *treść*, zależnie od tego, kto i z jakiego stanowiska będzie na nią patrzył.

Żebrak wyciągający rękę z pod płotu, jest dla ekonomisty cyfrą w statystyce dobrobytu danego kraju; dla filantropa pobudką do dobrego uczynku, — dla policyanta — nieporządkiem ulicznym, — dla sytego filistra wstrętnem i nieprzyjemnem przypomnieniem ciemnych stron życia, — dla malarza, pewnym charakterem człowieka, wyrażającym się pewnymi kształtami i barwami — słowem, każdy widzi w nim to, co może dojrzeć przez szkła szczególnego składu swego umysłu.

Lecz malarz jest też człowiekiem, dla którego nie obce są kwestye ekonomiczne, społeczne — w którym nędza może budzić współczucie lub odrazę — słowem może czuć i myśleć jak każdy inny człowiek i te swoje czucia i myśli starać się wyrazić zapomocą swojej sztuki — może uważać ją bardziej za *środek* uzewnętrznienia swoich pojęć, niż za cel ostateczny.

Z drugiej strony, malarz, niezależnie od wszelkich ogólnoludzkich uczuć, myśli i dążeń, może ró-

wnieź patrzeć na naturę jedynie i wyłącznie z punktu *malarskiego* — widzieć w niej pewne *stosunki barw, światel i kształtów* i w odtworzeniu, w przedstawieniu tych zjawisk widzieć istotny cel i wynik krańcowy swojej twórczości.

Takim właśnie malarzem jest w swoich obrazach Aleksander Gierymski.

Nie przedstawiają one *jego* wzruszeń, *jego* poglądów subiektywnych na kwestye życia, nie mają na celu wywoływania w widzu tych lub owych uczuć, uzasadnienia takich lub innych pojęć, — są one po prostu przedstawieniem pewnych zjawisk życia, z tej strony, z której się ono przedstawia *oczom*.

Widz, wobec nich, tak jak wobec rzeczywistości, może oddawać się swobodnie takiemu biegowi myśli, jaki mu jest właściwy — na jaki go stać — malarzowi jestto wszystko jedno. Nie stara się on ani przekonać, ani porwać, ani nawrócić człowieka, który patrzy na jego obraz.

On stara się płaszczyznę ujętą w ramy zamienić na żywą naturę z całą ścisłością loiki pewnych jej zjawisk i z całą przypadkowością, jaką na jej tle przedstawia życie ludzkie.

Jeden z tych obrazów zatytułowany „*Trąbki*“, a powtórzony dwa razy z pewną zmianą tonu i formatu, przedstawia: „*Wieczór zapadający nad Wisłą pod Warszawą*“.

Na niebie rozlewa się jeszcze pomarańczowa, wieczorna zorza, kładąc jaskrawe plamy światła na Wisłę, zawaloną u brzegu berlinkami, galarami, tratwami, łazienkami i rybackimi statkami; ciemne linie masztów przecinają niebo jasne, na którym strzępią się też ciemne

sylwety wierzb nadbrzeżnych. Na lewo brzeg oberwany, zasypany śmieciem i gruzem, niżej piaszczysta ława, na której czernieją figury modlących się żydów; przy małym ogieńku, rozłożonym nad brzegiem, flis przygrywa na harmonii, w dali szarzeje most kolejowy z pociągiem, ciągnącym za sobą wśród mglistego mroku smugę błękitnąwą pary. Oto obraz.

Pomimo tytułu wziętego z nazwy żydowskiego święta, nie chodzi tu o nie wcale — nie chodzi o *Trąbki*, o jakąś obyczajową, etnograficzną, czy religijną scenę — żydzi są *czarnemi plamami* o pewnym charakterze kształtu, które malarz chciał mieć w obrazie — i nic więcej. Mogłyby być tam wszelkie inne figury, byleby dawały ten a nie inny efekt plam barwnych.

Otóż, czy to będą *Trąbki*, czy *Brama na starem mieście*, czy *Solec pod Warszawą*, czy *Piaskarze*, — czy którykolwiek inny obraz Gierymskiego zawsze będzie to przedstawienie natury z punktu widzenia człowieka, obserwującego dane zjawisko — lecz będącego zewnątrz tego zjawiska — nie wzruszającego się, ani starającego się kogoś wzruszyć — nie puszczającego się na żadne dalsze, poza malarskie, rozmyślenia *w obrazie*.

Człowiek użyty jest w tych obrazach jako jeden z wielu znajdujących się w naturze kształtów — o pewnej barwie lokalnej. Lecz kształt ten raz wprowadzony do obrazu, wyzyskany jest przez malarza ze wszystkimi swemi właściwościami — wyrazu i ruchu — o tyle naturalnie o ile dana scena wywołuje te objawy życia

Gdyż Gierymski, dzisiaj, przedstawia takie sceny

w których nie chodzi o żadne motywy psychiczne lub uczuciowe, o wyrażenie złych czy dobrych stosunków między ludźmi. Sama już wielkość figur w tych obrazach, proporcjonalnie do całości, wyklucza wszelką kompozycją, opartą na motywach wyrazu uczuć, czy stanów psychicznych.

W ostatnich obrazach przedstawia on to życie codzienne, unormowane, ujęte w karby, życie mrówek przy pracy czy w spoczynku i patrzy na nie właśnie z tego oddalenia, z jakiego obserwuje człowiek rzeczywiste mrowisko.

Lecz i w dawniejszych jak *Gra w Mora*, *Austerya w Rzymie*, *W altanie*, komponowanych na *figury*, stosunek artysty do przedmiotu, pozostawał zawsze tym samym stosunkiem obserwatora — malarza, dla którego świat jestto zbiór plam barwnych, światła i pewnych kształtów.

Nie należy ztąd wnioskować, żeby umysł Gierymskiego nie był wogóle zdolny do pojmovania lub przejmowania się innemi stronami życia — tak wcale nie jest. Tylko że on nie robi ze swoich obrazów miejsca zwierzeń, nie odkrywa w nich przed widzem wnętrza swojej duszy. Co cierpi jako człowiek, lub co go jako człowieka cieszy, zostaje to przy nim — nie wpływając bynajmniej na rezultat jego pracy jako malarza.

Życiem dla malarza jest nietylko przejaw siły, ruchu i czucia u zwierząt i ludzi. Życiem jest też blask słońca, oblewający równiny rozległe, łamiący się wielkimi plamami po ścianach domów, drgający na falach rzeki, obrzeżający kłęby chmur letnich; jest mrok wieczoru, padający na puste pola jesienne, lub zalegający czarne i brudne zaułki miejskie — życiem jest ta cią-

gła, nieustanna, zmienna gra barw i światła — to ciągłe chwianie się równowagi świetlnej — harmonii koloru.

Światło nadaje charakter, wyraz, życie architekturze i wszystkim tym przedmiotom, które nie objawiają życia zapomocą wyrazu czucia i ruchu samodzielnego.

Otóż to wszystko co w naturze jest życiem barw i światła, to przedstawiają obrazy Gierymskiego i przedstawiają z taką siłą, z tak krańcowo doskonałym rezultatem jak bodaj żadne inne.

Nikt nie jest w stanie dalej doprowadzić przetopienia farby na blask światła, na drganie, przenikanie się wzajemne barw okolonych powietrzem i *nikt nie wywołuje z płaszczyzny płótna takiego złudzenia przestrzeni, głębi*, co Gierymski, czy to w obrazach kolorowych czy w rysunkach.

Co do mnie, nie znam ani w nowoczesnej ani w dawnej sztuce *nikogo*, kto by mógł wytrzymać jakiegokolwiek z Gierymskim porównanie pod tym ostatnim względem.

Jego obraz zbudowany ze ścisłością matematyczną pod względem układu i szeregowania się brył i rozkładu światła — jest *namalowany* z takim nadzwyczajnym bogactwem środków kolorystycznych, z taką niezrównaną w różnaitości kombinacją tonów, z takim niesłychanym odczuwaniem najsubtelniejszych odcieni i odbłasków barwy i światła, że płaszczyzna płótna znika zupełnie, usuwając się w głąb, a dokoła wszystkich przedmiotów malowanych, krąży powietrze drgające i mieniające się światłem.

Jego oczy są nadzwyczaj wrażliwe na te wszyst-

kie złudne przeciwstawiania się tonów jasnych i ciemnych i na oddziaływanie wzajemne barw dopełniających się. Te subtelne tony, które powstają przy zetknięciu się przedmiotów ciemnych z jasnymi — barw jednego natężenia z przeciwnymi — ta zorza, obrzeżająca dla wrażliwego oka bryły, okolone eterem — całe to bogactwo światła i koloru, mieniające się nieustanną przeciwstawnością a trzymające się całości siłą harmonii — wszystko to przepełnia obrazy Gierymskiego.

Jestto *jedyny* malarz polski, który jest rzeczywiście malarzem, który wszystko *modeluje kolorem* — dla którego niema umówionych i stałych przypraw.

Nawet jego ilustracye, rysunki na drzewie mają te same zalety świetlności i kolorowości. Z żalem się myśli o tem, że poszły one pod nóż drzeworytnicy, pod którym zwykle znikająca cała subtelność ich wykończenia i nieporównana loika światłocienia.

Gierymski w rysowaniu obrazów jednoczy: malowniczość wielkich plam barwnych i świetlnych przeciwstawianych często z pewną brutalnością — z nadzwyczaj subtelnem skończeniem szczegółów. *Dekoracyjne* modelowanie małych figurek — jak w ilustracyach naprzykład mających nie więcej nad cal wysokości, z główką małą jak łebek szpilki, pokazuje całą subtelność w władaniu formą i bogactwo środków artystycznych, nad którymi panuje.

Obrazy Gierymskiego mają pewien *ton*, który jest ich szczególną właściwością, którego ja naprzykład w naturze nie widzę. Bierze on wszystkie tony pojedyncze, w wyższej skali, z najbezwzględniejszą siłą na

jaką stać malarstwo i ustosunkowuje do założenia świetlnego z nieporównanem poczuciem harmonii.

Drugą właściwością tych obrazów, wynikającą z teje samej wrażliwości na barwne zjawiska, jest nadzwyczajne natężenie stosunku tonów ciepłych — żółtych i zimnych — błękitnych, tych dwóch biegunów, między którymi waży się cała nieprzebrana różnorodność odcieni barw lokalnych i efektów świetlnych.

Otóż to przetransponowanie na wyższy ton efektów barwnych, przesilenie całego obrazu, jest to ta cecha, która wypływa z subiektywnej zdolności poznawania prawdy i w której leży pierwiastek *manier*y.

Lecz Gierymski zmanierowanym dotąd nie jest. To natężenie skali tonów, które się stale widzi w jego pracach, nie wyklucza u niego zdolności namalowania obrazu z całkiem innego tonu.

Tam mianowicie, gdzie on maluje cały obraz bezpośrednio z natury, tam ton ogólny jak i stosunki tonów ciepłych i zimnych, wzięte są w innej skali, i obraz czy studyum jako całość roboty malarskiej wygląda inaczej.

Badając proces jego malowania, widzi się, że obrazy jego są wiele razy przemalowywane, przechodzą mnóstwo zmian mniejszych lub większych, które jednak wszystkie dążą do podniesienia siły koloru i przeciwstawności plam barwnych.

Zdaje się, że umysł jego tak dalece nuży się pierwszym zdobytym rezultatem, iż przestaje go uświadamiać, przestaje, poprostu odczuwać jego obecność, i wtedy to następuje konieczne podniesienie siły koloru i światła, na które znowu oko zaczyna reagować,

aż swoją drogą i ta skala świetności barwy, będzie wymagała jeszcze wyższego natężenia jej blasku.

Lecz rezultatem wszystkich tych poprawek, jest zawsze obraz nadzwyczaj silny w kolorze, znakomicie zharmonizowany, loiczny w światłocieniu, malowany z mistrzowską dekoracyjnością, przy wykwiłtnem i subtelnem skończeniu tych drobnych szczegółów, które się przy danym efekcie dają widzieć, — obraz, który pod względem *plastyki, wrażenia przestrzeni*, jest nieprześcignioną doskonałością.

Mało jest malarzy wogóle, a u nas może niema żadnego takiego, któryby przeprowadził swój talent przez taką moc prób, doświadczeń, któryby tyle przestudował, przemęczył się, jak Gierymski.

Jest to zresztą cechą wszystkich samodzielnych, oryginalnych i wybitnych zdolności, że szukają one we wszystkich składowych częściach dzieła sztuki, swoich oryginalnych form i środków, i oczywista wskutek tego przechodzą przez wiele prób ciężkich, jakich nie doświadcza kompilator biorący wszystko gotowe z drugiej ręki.

Wskutek szczególnej organizacyi psychicznej, bardzo wysokich wymagań jakie stawiał sobie i dumy, która mu nie pozwalała osładzać życia powodzeniem, opartem na reklamie lub schlebaniu płaskim gustom otoczenia, Gierymski więcej niż kto inny męczył się i szarpał przy swoich obrazach i wogóle w całej swojej artystycznej karyerze.

Był on jednym z tych artystów, dla których na naszym kapitolu nie było gotowych wianków, ponieważ jego obrazy, mające cechy tak wysokiego arcyzmu, nie podpadały ze względu na treść anegdotyczną, pod

kategorią „poważnych, głębokich, natchnionych“ dzieł sztuki, nie dawały materiału do hipogryfowania na wykrzykniku, otwierania upustów erudycyi historycznej lub stylowych wycieczek w głąb duszy artysty.

Gierymski też jest jednym z pierwszych, jeżeli nie pierwszym malarzem, który faktycznie zrobił wyłom w pojęciach naszej publiczności o sztuce, który ją zmusił do szanowania *malarza — za malarstwo*.

Krytyka, która po wielu próbach wynalezienia odpowiedniej klatki z napisem do umieszczenia Gierymskiego, uznała go na zasadzie *Trąbek* za malarza *tematów biblijnych*; (?) krytyka darzyła go *chłodnym szacunkiem*, którego nie mogła odmówić, gdyż podnoszący się stale poziom znawstwa publiczności, otwierał oczy na zalety artystyczne i wywierał nacisk na opinie estetyków, idące u nas zawsze wolniej za postępem, niż opinia publiczna, której mają niby przodować!

Gierymskiego *musiano uznać* za znakomitego malarza, robiąc wewnętrzne zastrzeżenia przeciw brakowi idei, lub potępiając jego działalność artystyczną, jak to uczynił Matejko w jednej ze swoich bogobojnych alokucyj do krakowskich wiernych.

Dziś, kiedy Gierymski wyjechał do Monachium, gdzie dostał medal w Salonie, co sędzę, jest większym honorem dla medalu niż dla Gierymskiego, gdy rząd bawarski zakupił jego obraz do Pinakoteki, dziś sprawa jego wobec naszej opinii jest całkowicie wygraną, i lada dzień możemy słyszeć, że „grono wielbicieli“ ma zamiar uczcić artystę obiadem po 3 ruble od osoby w Resursie obywatelskiej...

OBRAZY BRANDTA.

W sztuce, jak zresztą w każdym innym zakresie ludzkiej pracy, obok umysłów samodzielnych, wytwarzających nowe, oryginalne pojęcia i formy, ciśnie się zawsze cały tłum najrozmaiciej skombinowanych sił drugorzędnych, umysłów idących za czyjąś myślą, talentów pozbawionych w części lub zupełnie indywidualności, zadawalniających się dążeniem w kierunku, przez kogoś innego samodzielnie zakreślonym.

W tym tłumie dają się wyróżnić wielkie nawet talenta, umysły tak dalece wrażliwe na dzieła artystyczne, że ta wrażliwość przesłania im pole widzenia natury, odbiera im zdolność doznawania bezpośrednich od niej wrażeń; zabija w nich możność badania, poznawania życia z jakimś, przez siebie, oryginalnie powziętem dążeniem. Dalej idzie mnóstwo kompilatorów, zdolności naśladowniczych, przyswajających sobie z łatwością manierę, środki wybitniejszych talentów; w końcu, stado szakali biegnące za wielkimi imionami, wyzyskujące świadomie, w celach pieniężnych wziętość pewnych kierunków, podrabiające, fałszujące za tanie

pieniądze to, co od samych mistrzów trzeba nabywać na wagę złota.

Jeżeli zrobić czysty i ścisły rachunek, nawet z takimi twórcami jak Szekspir, który brał bajkę przez kogoś innego skomponowaną, albo całe dramata tylko przerabiał, udoskonalał swoim talentem; lub Słowacki, który miał niepowściągniętą skłonność do porywania myśli i formy Szekspira, Byrona i Mickiewicza, jeżeli się ich obrachuje bez względu na miejsce, które zajmują w literaturze, okażą się talentami, które znaczną część materiału artystycznego brały z drugiej ręki, nie z siebie lub natury lecz ze sztuki.

Zachowawszy odpowiednią proporcją, do rzędu takich talentów należy zaliczyć Brandta, niezaprzeczoną zdolność, która jednak ciągle czerpała, i to pełną garścią z gromadzonych przez kogo innego artystycznych nabytków.

Stanowczym momentem roboty malarza jest, przystosowanie obrazu, jaki się odbił na jego mózgu do płaszczyzny płótna, jest zamienienie rzeczywistych przestrzeni, naturalnego stosunku barw, światła i kształtów, na fikcyjne przestrzenie, formy, światła i kształty, które przy pomocy *sztucznych środków* malarstwa, mają dawać wrażenie natury.

Otóż, jak indywidualności oryginalne odkrywają w naturze nowe i nieznanne zjawiska, podobnie talenta samodzielne mają na wyrażenie ich w sztuce pewne swoje szczególne środki.

Talent kompilacyjny w rodzaju Brandta, bierze gotowe motywa i środki, zaprawia to pewną dozą posiadanych cech oryginalnych, pewnego *gustu* lub *maniery* i tym sposobem robi obraz, który w znacznej

części jest kompilacją zręcznie zamaskowaną. Na wystawie obrazów Brandta w Warszawie, można było sprawdzić przez ile alembików przedystylował on swój skromny materyał oryginalny.

Zaczawszy od obrazka zatytułowanego: „Stuku puku w okieneczko“, sięgającego w czasy nieśmiałych próbek tabakierkowych, do ostatnich obrazów, owych dwóch jeźdźców pędzących na widza, przesuwają się przez roboty Brandta: Franz Adam, Kotzebue, Horschelt, Maks Gierymski, aż do rozbielenia, które dziś nazywa się „plein air“, a po nad wszystkim unosi się Kossak, właściwy wynalazca typu Lisowczyka, w tej zawieszistej czapce, na koniu z łbem kozackim i wygiętą szyją. To co stanowi istotną własność Brandta, jest to rzeczywiste poczucie harmonii koloru.

Jego obrazy nie przedstawiają po największej części właściwych barw rzeczy, wziętych i ustosunkowanych w pewnym motywie oświetlenia naturalnego, lecz są kombinacjami plam barwnych szarmonizowanych na zasadzie prawa o barwach dopełniających się, mają zalety kolorystyczne takie, jakie mają dywany perskie lub wszelkie inne okazy ornamentyki barwnej.

To pojmowanie harmonii barwy w malarstwie ma taką samą racyą bytu jak i inne, oparte na powtórzeniu pewnego naturalnego motywu barw i światła.

Konie, ludzie, ziemia, trawy, wszystko w obrazach Brandta ma swoje szczególne tony, jakich w naturze nie ma. Tony te zmieniają się razem *z gustem* bieżącej chwili, od jaskrawych plam na asfaltowej zaprawie, do przełamanych tonów gnijącego liścia i wypłowiałych aksamitów Makarta, wszystko to okrywa jego obrazy, zastępując naturalne lokalne barwy przed-

miotów. Bierze on każdy nowy wynalazek, każdy oryginalny, uderzający motyw jaki kto do malarstwa wprowadzi i w ten sposób przez lat dwadzieścia odświeża swoją robotę, ciągle goniąc za tem co jest nowem i ma powodzenie.

Sienna, asphalt, Bein-schwarz, nareszcie niebieskavo-białe tony — ostatni wynalazek — wszystko to przeszło przez obrazy Brandta, przyprawione, przystosowane, zharmonizowane wedle jego recepty.

Kiedy ludzie pozbawieni *sprytu*, z brutalnością szczerze przekonanych neofitów, rozbielają swoje obrazy dla wydobycia efektu powietrznego, Brandt z elegancją i gustem modniarki, ze swobodą i łatwością doświadczonego malarza, rozbiela delikatnie swoje barwy lokalne, zaprawia je jakimś tonem *gris-perle*, przystosowuje do średniej miary, osładza — jest nowy a nie rażący.

I niema takiego wynalazku nowego w malarstwie, któregooby on nie zastosował, ciągle wprowadzając do swoich obrazów wyniki doświadczeń i wysiłków innych artystów, a dodając do nich swoje poczucie koloru, spryt w *urządzeniu* obrazu, zawsze te same dwa typy ludzkie: jeden o nosie kaczym i płowych wąsach, drugi o nosie garbatym i wąsach czarnych; te same konie o bokach wydętych, garbatym łbie ciężkim i płaskich, rozmiękłych kopytach, i to mnóstwo szczegółów, któremi są obwieszane jego figury, szczegółów dających masę plam i plamek barwnych, — wszystko rysowane manierą kanciato załamujących się linii.

Dla naszej estetyki, jak dla każdego przeciętnego widza, różnice i podobieństwa obrazów, zależą od

przedstawionych w nich przedmiotów. Biorąc zaś rzecz z punktu artystycznego, malarskiego, istotą obrazu jest użycie tego lub owego tonu, tego lub innego rozkładu plam, pewnego stosunku kształtu, barw i światła i te właśnie strony Brandt przyswajał z nadzwyczajną zručnością pozostając sobą, *dla publiczności i krytyki*, ponieważ zawsze przedstawiał Lisowczyków i Husarzy.

Oczywista rzecz, że niektóre indywidualności artystyczne tak dalece różniły się od natury talentu Brandta, iż na żaden sposób nie dały się z nim pogodzić, nie dały się ukryć i wydobywały się w sposób rażąco z pod jego maniery.

Tak się rzecz ma z Maksem Gierymskim. Jego tak naturalny układ obrazu, jego dążenia do wydobywania subtelnej modelacyi rozproszonego oświetlenia dnia chmurnego, wykwinne ruchy figur, oparte na rysunku czułym na najmniejsze zmiany kierunku linii lub odchylenia się płaszczyzn — wszystko to nie mogło się złąć z manierą Brandta. Wykwinne ruchy zamieniają się na paralytyczną sztywność, naturalny i prosty układ w bezsensowne rozsypanie przedmiotów, światło rozproszone i delikatna modelacya w monotonią i zupełną płaskość („U przewozu“).

Gwałtowne ruchy zwierząt czy ludzi wydają się powszechnie trudniejszymi do *wykonania* w malarstwie; w rzeczywistości, ruch taki skutek krótkiego trwania jest trudnym do *zaobserwowania*, *zapamiętania* i wskutek tego właśnie daje możność imponowania widzom *śmiałością ruchu*, ponieważ sprawdzenie jego prawdziwości jest trudniejsze. Patrząc na rozrzucone na wszystkie strony członki, wylatujące w powietrze kopyta, zgięte w kabłąk karki, wykręcone pyski, rozstrzępione

ogony, widz, który nie ma w umyśle zapamiętanego z natury materiału krytycznego, przyjmuje *śmiałość ruchu* na wiarę — bez kontroli.

Niemcy pozbawieni do szczętu prawie zdolności szczerego, bezpośredniego odbierania wrażeń od natury i zmysłu obserwacyjnego, a zwłaszcza nie umiejący chwycić i zapamiętywać krótkotrwałych zjawisk ruchu i wyrazu, — Niemcy, zachwycają się *prawdą i życiem* obrazów Brandta.

Rzeczywiście, obrazy te wskutek nadzwyczajnej zręczności w ich *urządzeniu*, przemieszaniu i urozmaiceniu plam barwnych, przecinaniu się i krzyżowaniu linii, wskutek swojej malowniczości, strzępiastości, dziwaczności kształtów w kostiumach, broniach, sprzętach, wskutek swojej techniki *podrabiającej* śmiałość malowania talentów władających w zupełności formą, techniki polegającej na grubem, śmiałem podmalowaniu, na którym leży drobna, zręczna robotą szczegółów często nie wyrażających — wskutek tego wszystkie *obrazy te są żywe*, nie przedstawiające jednak rzeczywistego życia. Z chwilą, w której się od nich żąda prawdy i loiki w wyrazie, celowości ruchu, odpowiedniości naprężenia siły do celu czynności — koniec! Nie ma w nich tego wcale.

Ludzie i konie Brandta *udają*, i wskutek tego zachowują się niewłaściwie. W jednym z ostatnich obrazów (reprodukcya w Tygodniku Illustrowanym), który w krytyku monachijskim wywołuje wykrzykniki zachwytu dla jego prawdy i życia, — dwóch drabów trzyma *słomiane powrósto, potargane, rozsypujące się*, trzyma z takim udawaniem przesadnem, trzyma z takimi minami przedrzeźniającemi wysiłek, z takim

pochyleniem jak żeby trzymało co najmniej tysiąc funtową sztabę żelaza. Przez to powróło skacze ktoś na koniu, zdejmując nie wiadomo czemu czapkę, — ani kulbaka nie trzyma się grzbietu konia, ani jeździec kulbaki, ludzie zaś trzymający powróło *nigdy* w naturze nie nachylaliby się tak do siebie, ponieważ niechybnie dostaliby w twarz kopytami.

Ten przykład starczy za wiele innych, ponieważ tak samo się dzieje we wszystkich obrazach Brandta.

Jego konie są właściwie tylko malowniczymi sylwetami, jak jego ludzie tylko zbiorem kolorowych łatek.

Wskutek ciągłego korzystania z ostatecznego rezultatu cudzych, często żmudnych doświadczeń i badań, wskutek utrzymywanej obok tego rutyny-maniery w pewnych składowych częściach obrazów, Brandt w ciągu swojej dwudziestoletniej kariery namalował ich bardzo dużo, ciesząc się stale wielkiem powodzeniem na targowisku dzieł sztuki. Obrazy jego były zawsze poszukiwane przez handlarzy, zarabiających na nich doskonale; nie ma zresztą w Niemczech ani jednego chyba zbioru prywatnego lub galeryi publicznej, w którejby można było z nimi się nie spotkać.

Wśród tego mnóstwa można wybrać takie, które będąc typowemi okazami zdolności Brandta, będą zarazem najdobitniejszym wyrazem tego kierunku lub tego talentu, pod wpływem którego znajdował się w danej chwili swojej twórczości.

Od zupełnego konwencyonalizmu w układzie, kompozycyi, w użyciu barwy i światła, — do starania się o prawdę, do korzystania z odkryć dzisiejszego realizmu lub momentalnej fotografii. *Bitwa pod Chocimem, Odsiecz Wiednia, Jarmark w Balcie, W pogoni* i inne,

są wytycznymi punktami łamanej linii, po której szedł talent Brandta.

Że ta zdolność odnawiania częściowego swego materiału twórczego, dowodzi żywotności i ruchliwości talentu, nie ulega zaprzeczeniu; — jak nie ulega wątpliwości, że ludzie mniej zdolni od Brandta i nie mający nawet tyle co on *indywidualności*, idąc za nim, zbijają się w bandę karyerowiczów sztuki, podrabiających, na żądanie handlarzy, wszelką modną manierę, — poprostu okradających każdy talent oryginalny z niezrównaną bezczelnością.



E. MEISSONIER.

Twórczość artystyczna jest tak zależną, tak ściśle związaną z organizacją artysty-człowieka, że patrząc na obrazy, rzeźbę, architekturę, czytając poezję lub słuchając muzyki, można z charakteru dzieł odbudować moralną fizygnomię, lub odnaleźć pewne wskazówki co do psychicznych właściwości ich twórców. Wszystkie też wielkie zmiany w życiu człowieka, odbijają się w dziełach artysty i nadają im często cechy takiej odrębności, iż dzieła jednego człowieka zdają się być pracą kilku całkiem innych ludzi. Można powiedzieć, iż zanim artysta umrze naprawdę — zamiera w nim kilka rozmaitych organizmów duchowych, dając miejsce coraz to nowym.

Rzadkim przykładem nadzwyczajnie jednolitej, konsekwentnej i loicznie rozwijającej się natury artystycznej jest Meissonier. U tego żadnych skoków — żadnych zboczeń. Od pierwszego obrazka który zrobił jako samodzielny artysta — do ostatniego wykonanego w lat pięćdziesiąt, u szczytu chwały, jest to szereg dzieł, przedstawiający stopniowy i ciągły rozwój pe-

wnego artystycznego motywu. Rozwój tak ściśle konsekwentny, że można na nim sprawdzić w zupełności ogólną teorią rozwoju, podług której wszelki postęp jest przechodzeniem od form prostych do coraz bardziej złożonych.

Odrzuciwszy czas, w którym jako uczeń Cogniet'a musiał iść za szkołą, i jakąś chwilę, którą każdy wychodzący ze szkoły musi przeżyć, chwilę wahania się, próbowania, — widzimy naraz zdecydowanego artystę. Meissonier rozpoczął od jednej jakiegokolwiek figury, w kostyumie, ustawionej w zwykłym pracownianem świetle, figury, która prawie nie jest obrazem, tylko studyum, i idąc coraz dalej, coraz bardziej komplikował malarską treść swoich obrazów, wprowadzając coraz różnorodniejsze motywy światła, linii, grupowania, doszedł do swoich ostatnich dzieł, przedstawiających ogromną, rozwiniętą i złożoną kompozycją.

Meissonier wszystkie pierwiastki składające obraz stworzył sam dla siebie. Linia, technika, układ, wszystko to jest jego — nie nikomu nie wziął — a pozostawia w dziedzictwie sztuce francuskiej oprócz swoich arcydzieł, wspaniałe i daleko sięgający kierunek artystyczny, podstawą którego jest — prawda.

Naturalnie, mówiąc o prawdzie artystycznej, trzeba mieć na uwadze, że jeżeli wogóle bezwzględna prawda jest rzadko kiedy dostępna ludzkiemu umysłowi, to już w sztuce, a szczególnie w malarstwie, zawisłem od oczu, organu dającego wrażenie tak względne, tak subiektywnie zabarwione, prawda powinna być braną z wszelkimi zastrzeżeniami.

Kierunek, któremu Meissonier otworzył na rozcież wrota, wyraża co najmniej dążenia do tej bezwzględnej prawdy. Badać i wszystko zawsze i ciągle sprawdzać naturą, oto zasada, która, zawsze, ile razy sztuka stała na wyżynach, obowiązywała największe talenta.

Zdobycie zaś samego celu, wobec różnorodności nieprzebranej zjawisk natury, leży zapewne poza granicami sił jednego człowieka. Za wielką też chwałę można liczyć, jeżeli się komu udało w jednym przynajmniej punkcie dociągnąć się do doskonałości natury.

Ścisłe i konsekwentne trzymanie się idei tak niepochwytniej jak prawda w sztuce, jest tylko możliwe przy olbrzymiej, trzeźwej inteligencji kierującej talentem. Bez tego, artysta jest na woli *smałku* swoich współczesnych, wrażliwości na dzieła innych artystów, swego własnego chwilowego upodobania, nacisku krytyki, współzawodnictwa i wogóle mnóstwa pobocznych wpływów.

U Meissoniera ta trzeźwa inteligencya, można powiedzieć, przeważa nad talentem. Wskutek tego, to, co się w nim najbardziej podziwia — to umiejętność.

Co ten człowiek umie — ale też jak pracuje na to żeby to umieć.

Jeden z moich znajomych malarzy miał rzadko komu dostępną przyjemność przebycia kilku godzin w pracowni Meissonier'a, który mu pokazywał swoje studia.

Jak wiadomo, w kwestyi konia Meissonier zrobił prawdziwą rewolucyą w malarstwie. Prawda ruchów, dziś dostępna każdemu przy pomocy momentalnych

fotografij, dla niego była tajemnicą, wydartą naturze ogromem pracy i zacieklego badania.

Otóż dziś jeszcze Meissonier robi takie studia: bierze jakikolwiek motyw ruchu konia i modeluje go z wosku, zaczynając od szkieletu i nakładając stopniowo wszystkie warstwy mięśni w odpowiednim naprężeniu, aż do skóry, na której kierunek biegu włosa oznacza. Zdaje się, że potem mógłby powiedzieć: „to już znam na pewno!“ Nieprawda! po dwudziestu pięciu lecjach takich studyów, Meissonier jest zdania, „że konia nie można wystudjować, gdyż on nam nie pozuje!“

W sztuce, ludzie mający więcej umiejętności niż talentu, zwykle tworzą rzeczy nudne. Meissonier pomimo całego ogromu wiedzy przykuwa do swoich obrazów. Dzieje się to zapewne tem, że on nietylko dużo wie, ale że umie używać swojej wiedzy. Ta trzeźwa inteligencya artystyczna wskazuje mu gdzie leży granica między sztuką a preparatem anatomicznym — między użyciem szczegółów dla przedstawienia życia, a martwem szermowaniem erudycją. Jak powiedziałem wyżej, Meissonier wszystkie środki artystyczne stwarzał dla siebie na nowo. Z tradycyi dekoracyjnego włoskiego malarstwa pozostały różne do dziś dnia obowiązujące i pokutujące prawa i prawidełka, pielęgnowane we wszelkich roszadnikach komunałów, jakimi są szkoły i akademie. Meissonier wymiół to wszystko jednym zamachem i wprowadził do kompozycyi cały wdzięk przypadkowego układu, który jest jednym z niewyczerpanych bogactw natury.

Żadnych tu linii dla linii, plam, układanych dla równowagi; tego całego aparatu, będącego rozkoszą

mierności, dla których gotowe formułki zastępują szczerze wrażenia i surowe studia. Starzy szkolnicy, rutyniści, wściekają się na taki naprzykład pochód Napoleona w 1814 roku. Motyw tego obrazu jest tak prosty, że się redukuje do jeźdźca z koniem idącym stępa. Nic prostszego! Ale motyw ten jest rozwinięty w kilkadziesiąt momentów, subtelnych odcieni, zwrotów i charakterów. Ta mieszanina nóg, u dołu, rysowanych ze ścisłością prawie matematyczną, a jednak tak żywa, te twarze, kapelusze, których subtelne pochyleńia, skrócenia, zwroty, tak doskonale pokazują, że ta ława ludzi się porusza — kopie się, zmęczona, w rozoranym armatami śniegu.

Meissonier'a Napoleon, to nie figura konwencyonalna z obrazów David'a, Gros'a, Steuben'a, Vernet'a i wszystkich urzędowych malarzy cesarstwa. To prawdziwy Napoleon — mały człowieczek, z dużą głową wciśniętą w ramiona, z twarzą nalaną, w wielkim kapeluszu naciśniętym na oczy, w swoim szarym palto-cie, zmiętym, zabłoconym i stwardniałym od wilgoci w długim pochodzie. Jedzie sam na przodzie, milczy, wpatrzony w przestrzeń i skupiony w sobie, prowadząc świat za śladami swego białego konia. Żadnego pozowania, układania — *poprawiania natury*. Takiego rękawa, jaki ma Napoleon w tym obrazie na ręce wsadzonej z zimna, za klapę paletotu, nie odważyłby się nikt inny przedtem namalować!

Dopiero po wielu lecjach studyów, Meissonier zdecydował się namalować konia w ruchu gwałtownym. Jestto moment z bitwy pod Jena. Idący cwałem do ataku kirasyerzy, walą się zmieszana ława przez kłosującą pszenicę — zdala na wzgórku otoczony

sztabem Napoleon, wita ich czy żegna uchyleniem kapelusza. Ten ukłon bóstwa bitew wywołuje szalony zapał. Wszystkie pięście zbrojne prostemi mieczami wznoszą się w górę; gardła ryczą: Vive l'empereur! Wychudłe i zmęczone twarze żołnierzy poprostu rozdzierają się od wrzasku. Lecący na przodzie oficer, staje w strzemionach, odwraca się w przepysznym ruchu w stronę cesarza i konwulsyjnie wstrząsa szablą. Wszystkiego tego nie trzeba się domyślać, nie trzeba szukać w historyi opisów tej sceny, żeby ją rozumieć. Czy wiemy, czy nie, że to Napoleon, „ów mąż, bóg wojny“ — jasnym jest dla nas, że po takim uchyleniu kapelusza, ta garść żołnierzy wylałaby ostatnią kroplę krwi, lub wróciła okryta chwałą.

Meissonier'a żołnierze — nie są to lale ubrane w arlekińskie łatki uniformu, — to są twarde, grube, wojenne natury, na których czuć pokost dyscypliny i huragany bitew.

Jakkolwiek historia Napoleona I-go dostarczyła Meissonier'owi wątku do kilku obrazów, nie trzeba go mieszać z tymi *historycznymi* malarzami, co robią ilustracye do tekstu książki, lub historyczne rebusy, których sens i interes leży za ramą obrazu i którzy dla wyjaśnienia swoich dzieł potrzebują ogromnych komentarzy, objaśnień i planów.

Meissonier jest malarzem i wszystko, co ma powiedzieć mówi środkami malarskimi.

Stąd też tytuły jego obrazów, to zaledwie daty: rok 1814 — 1807 — tytuły; które dla niego zresztą są wcale niepotrzebne.

Talent Meissoniera jest przeważnie rysowniczym. Zalety dobrego rysownika leżą nie w tem, że

jak to się często mówi: *nadaje on każdej rzeczy piętno swego talentu*; mówiąc po prostu, manieruje; lecz w tem, że *indywidualny charakter każdego kształtu w naturze, rozumie i pokazać umie*. Od tej zdolności, zależy obecność w obrazie tego, co nazywamy charakterem.

Trzeba widzieć taką „armią reńską“ Meissoniera, żeby pojąć jak zasadniczą i subtelną jest charakterystyka jego figur. Wątlły i delikatny generał Dessaix, obok ciężkich ruchów dragonów i chłopca byłby jeszcze zbyt łatwym przeciwstawieniem. Ale inne figury grzejące się u ogniska jakże są rozmaite. Każdy od głowy do stóp jest sobą. Fizyczna budowa, wyraz twarzy, razem z ruchami, z ubraniem wszystko to dla każdego jest różne. Żadnych szematów, żadnego wojowania rutyną. Ludzie, konie, drzewa, wszystko ma świeżość nowego wrażenia doznanego przez artystę od natury, i oddanego z nadzwyczajną głębokością obserwacji i nieprzepartem dążeniem do prawdy.

Oświetlenie w obrazach Meissoniera jest ściśle, loicznie przeprowadzone przez wszystkie płaszczyzny, załamania linii — *notabene* oświetlenie w pejzażu tak trudne i skomplikowane. Meissonier nie lęka się żadnego motywu światła, żadne rzucone cienie, przerywające figurę, twarz, czy jaki inny pojedynczy przedmiot, nie żenują go. Buduje swój światłocień poważnie i gruntownie jak samo słońce.

W naturze wszystko jest równie dobrze rysowane, jak i kolorowane. Zupełnemi więc arcydziełami malarstwa, sztuki naśladowniczej, mogą być tylko dzieła, w których pierwiastek barwy i kształtu przejawia się w równym stopniu doskonałości.

Tu właśnie występuje słaba strona Meissoniera. Przewaga formy jest stanowczą. Kolor występuje za ledwie w roli komparsa — redukuje się do mniej więcej wiernie dobranych barw lokalnych, z cieniami zabarwionemi stale jedną brunatną farbą. Żadnych subtelności kolorystycznych, surowa farba ciągle się wyrywa z masy obrazu i dla ludzi z wykształconem poczuciem koloru, obniża o wiele tonów wrażenie, jakieby mogły robić jego obrazy. Drugą wadą wynikającą z tego samego źródła jest to, że duże kolorowe plamy nie trzymają się w masach, lecz są porozrywane niewłaściwie dobranemi odblaskami tonów świetlnych.

Malowaniu jego braknie tonu ogólnego — harmonii, tego co niemcy nazywają *Stimmung*.

Obrazy Meissoniera są małe, tak małe, że nie tylko nasza niemowlęca, ale i bardziej wyrobiona krytyka nieraz lekko traktuje te *miniaturowe obrazki*. Wynika to z grubego materyalizmu estetyków, którzy siłę talentu, mierzą wielkością płótna.

Jedno z największych arcydzieł Rafaela: „Widzenie Ezechiela“ jest jednak tak małe, że daje się dłonią nakryć. Inną więc miarą trzeba mierzyć siłę talentu.

W naturze znajduje się taka rozmaitość form, że każdy, bodaj najdziwaczniejszy temperament artysty, może znaleźć odpowiednie do wyrażenia siebie.

Łagodne tony wieczoru, subtelna tkanka gałązek, miękka murawa parku; pociągłe linie kształtów kobiecych lub gwałtowne kontrasty światła i cieniów od słońca łamiącego się po szczybach skał i zrębach domów; kańciaste linie muskułów atlety, oto między innymi są słowa, któremi się wypowiada dusza artysty.

Mowa ta, żeby być silną, nie potrzebuje setek stóp kwadratowych płótna, gdyż w sztukach plastycznych nie chodzi o *rzeczywistą* wielkość odtwarzanych przedmiotów, lecz o harmonią stosunku ich części składowych. Małe figury Meissoniera robią wrażenie naturalnej wielkości wskutek zachowania tej właśnie proporcji. Surowy, ścisły i poważny rysunek jego może być powiększony do nadnaturalnych rozmiarów, nie tracąc nic ze swoich zalet.

Meissonier jest zaciekły w doskonaleniu się.

Nigdy nie żałuje zniszczyć coś, co mu się złem w jego obrazach wydaje.

Próbuje ten sam motyw nieskończoną ilość razy, wyrazić coraz inaczej i innemi środkami technicznemi, aż trafi na właściwy. W pracowni jego jest akwarela, za którą dawano mu 30.000 fr., nie odda jej za nic, gdyż zrobił taki sam obraz olejny, który jest lepszy — nie chce przytem sprzedawać jednej myśli dwa razy.

Najlepszych swoich obrazów, pomiędzy któremi znajduje się sławny „Znawca sztychów“, nie sprzedaje wcale pomimo bajecznych sum, które mu za nie ofiarowano.

Po śmierci jego zostaną własnością Francyi.



ARNOLD BÖCKLIN.

„L'artiste est un soldat, qui des rangs d'une armée sort, et marche en avant, — ou chef, — ou déserteur“. W istocie, jeżeli uspołecznienie ludzi polega na ich upodobnieniu, ujednostajnieniu ich uczuć, celów i pragnień, a więc i charakterów — to artysta musi w przeciwieństwie do tego zadania cywilizacji być do pewnego stopnia dzikim — stać daleko przed szeregami — sam — i świecić swoją odrębnością, indywidualnością temperamentu chociażby dziwaczną. Przymiot to, którego się nie nabywa, który trzeba mieć w sobie, a na zniszczenie którego sili się cała zewnętrzna sfera życia artysty. Od pierwszej chwili szkoły i akademie ze swoim centralnym, ogólnym systemem wychowania, bez uwzględnienia różnic indywidualnych, starają się zabić oryginalność, zniwelować do poziomu przyjętych z góry i obowiązujących dla wszystkich prawideł estetycznych. Prawidła w sztuce! Przypomina się hrabia z „Pana Tadeusza“: „natchnienie... poleruje się gustem, wspiera na prawidłach“ — dziękuję za natchnienie wsparte na prawidłach jak na szczydłach.

Zapewne, są w sztuce, przypuśćmy w malarstwie, prawa, zasady, bez których malarstwo nie byłoby sobą — prawa te są zarazem koniecznymi materialnymi warunkami istnienia samej sztuki. Takimi są na przykład: perspektywa, harmonia barw — światłocieni — prawa te jednak nie krępują indywidualności. Ale praw kompozycyi, układu linii, gustu, użycia tych lub innych form i kombinacyj barw i t. p. nie ma obowiązujących dla wszystkich talentów, gdyż w tem właśnie leżą istotne środki wyrażania się odrębności i, co za tem idzie, zajęcia wyłącznego stanowiska w sztuce, o jakim mówi Musset w przytoczonym wyżej wierszu.

Jednym z tych, co sam dla siebie jest wodzem i armią, których indywidualność tak jest odrębną, że trudno jest między ich otoczeniem a niemi znaleźć jakieś pokrewieństwo jest Arnold Böcklin.

Natura problematyczna, samotna, niespokojna, szeroka i tak bogata, że się mieni tysiącem rozmaitych przejawów, coraz to innych, coraz to dziwniejszych.

Böcklin całą swoją fantastyczną, dziwną poezją wyraża głównie kolorem.

Wyobraźnia jest władzą umysłu, której siłę twórczą zbyt się przecenia. Mówi się i pisze dużo o „skrzydłach fantazyi szybujących w bezgranicznych otchłaniach nieskończoności i unoszących ludzkiego ducha daleko po za wszystko co ziemskie“. W istocie jednak granice jej lotu są daleko ciaśniejsze. Ani zabytki sztuki indyjskiej, ani mroczne marzenia średniowiecznej wyobraźni, ani obłąkane majaczenia apokalipsy nie wznoszą się nigdy do aktu samodzielnego stworzenia jakichś kształtów, których wzoru nie ma w naturze.

Wszystkie najbardziej fantastyczne i dziwaczne istoty są zaledwie spotwornieniem, skarykaturowaniem istot prawdziwych; wszystkie najwyuzdańsze kombinacje zjawisk fantastycznych są tylko potwornem przedstawieniem prawdziwego stosunku rzeczy do siebie.

Patrząc na dzieła czystej fantazyi, można co najwyżej przypuszczać, że umysł ich twórców został pozbawiony kontroli zmysłów, jak we śnie, i składowe części różnych istot pozlepiał w jedną potworną całość.

I rzecz dziwna! „*Suchy*“ umysł mechanika zbudował coś, co przejawiając ruch, więc siłę, więc życie, — nie jest w niczem podobne do kształtów istniejących w naturze; coś co wciela w sobie wszystkie potworne marzenia o smoku ognistym, nie mając przytem ani rąk, ani nóg; ani tułowia żmii i skrzydeł nietoperza, ani paszczy krokodyla, ani oczu bazyliuszka. Rzeczywiście, jeżeli fantazyja ma być władzą tworzenia, czy wyobrażania kształtów, jakich wcale nie ma w naturze, to lokomotywa jest najfantastyczniejszym dziełem ludzkiego ducha.

Fantazyja Böcklina nie sili się na tworzenie potworności i dziwactwa. Treścią jej jest przedstawienie wielkich, powszechnych zjawisk natury i stosunku do nich człowieka, zapomocą form prawdziwych a czasem fantastycznych. W tem jest podobną do fantazyi greków, którzy zostawili mało form potwornych w swojej sztuce, lecz zaludnili całą naturę bajecznymi istotami, będącemi wcieleniem tych zjawisk, które obserwowali nadzwyczaj ściśle, a których istoty objaśnić nie mogli. Wiele też form greckiej fantazyi odżyło u Böcklina w nieznanym dotąd blasku harmonii barw. Böcklin jest kolorystą tak nadzwyczajnym, że z trudnością

możnaby znaleźć w całej dawnej i nowej sztuce równą mu siłę.

Trudno jest zapewne zapomocą słowa objaśnić komuś wartość koloru, ogólniki jednak, których używa nasza krytyka: „Koloryt żywy, jędrny, miękki (?), soczysty, pełen smaku“ i t. p. są orzeczeniami, które wcale już nie wskazują, ani w czym leży istota zalet kolorysty, ani też o ile dany obraz do niej się zbliża. Ostatecznie porównując je z obrazami, do których się stosują, przychodzi się do wniosku, że przeciętny *znawca* malarstwa, za cechy kolorysty bierze *ukolorowanie* obrazu: ułożenie pewnych plam kolorowych, które naturalnie może uważać za smaczne lub nie, stosownie do tego, czy jego gust osobisty ma predylekcyą do czerwonych, zielonych lub fioletowych promieni światła.

Tymczasem zalety kolorysty opierają się na podstawie głębszej, bardziej zasadniczej, niezmiennej aniżeli smak. Opierają się mianowicie na *harmonii barw*, istniejącej w naturze, stałej i obowiązującej każdego malarza, bez względu na to, czy jest „soczysty“, „miękki“ lub „jędrny“.

Wszystkie przedmioty, jakie się widzi, mają swoją właściwą barwę, która w języku malarskim nazywa się lokalną. Barwa ta, jakkolwiek jest stałą cechą danej rzeczy, jednak pod wpływem rozmaitego natężenia światła, oddalenia od oka patrzącego i sąsiedztwa innych barw przybiera rozmaite odcienia. Inną jest w słońcu, inną w pokoju, inną w czas pochmurny, inną w świetle, inną w cieniu. Każda pora dnia, ilość pary wodnej w powietrzu — jednym słowem wszy-

stko, co wpływa na natężenie światła lub jego barwę, oddziaływa na wartość kolorów lokalnych.

Każdy człowiek, najmniej nawet obdarzony zmysłem obserwacyjnym, może zauważyć, że o zachodzie słońca, wszystkie płaszczyzny oświetlone jego promieniami nabierają odblasku żółtawo-czerwonego, płaszczyzny zaś zostające w cieniu zabarwiają się błękitno, gdyż światło dochodzące do nich zabarwia się odcieniem błękitnej, przeciwnej zachodowi strony nieba. Kolory te, żółty i błękitny w konwencyjonalnej mowie malarskiej, nazywają się pierwszy: *ciepłym*, drugi *zimnym*. Są to kolory dopełniające się i podnoszące wzajemnie swoją wartość, będąc obok siebie. Otóż malarz, malujący zachód słońca, jeżeli chce żeby obraz jego był harmonijnym, powinien wszystkie przedmioty oświetlić tak, jak to ma miejsce w naturze — utrzymać światła ciepłe i zimne cienie. Oprócz tego, różne barwy lokalne w rozmaity sposób są wrażliwe na zabarwienia świetlne. Zieloność drzew, żółty piasek, biała ściana domu, strzecha słomiana — wszystko to jakkolwiek przybierze odblask różowy lub żółty w świetle i odcień błękitny w cieniu — przybierze w pewnym tylko stopniu, zachowując zresztą odrębność swojej barwy lokalnej. Następnie, każda płaszczyzna, na którą pada światło, odbija je — refleksuje, jak się mówi w malarstwie — zabarwia te odbite promienie swoją barwą lokalną i oświetca niemi najbliższe siebie przedmioty. I tak dalej i dalej — przełamywanie się tych wszystkich światła czystych, refleksów i cieni, idzie do nieskończoności i zlewa się w jedną wielką harmonijną całość — harmonijną wtedy tylko, jeżeli te wszystkie barwy będą utrzymane w prawdziwym do siebie stosunku.

Jeżeli przykład ten wzięty z najłatwiejszego do zobaczenia, gdyż najjaskrawszego efektu światła, zastosujemy do wszystkich możliwych oświetleń, jakie nieskończona w różnaitości natura okazać może, będziemy mieli ogólną, stałą zasadę harmonii barw w malarstwie i zasadniczą miarę do ocenienia wartości kolorystycznej każdego obrazu.

Niema nietylko dwóch par oczu jednakowych, ale nawet u jednego człowieka zdarza się, że każde oko jest inaczej wrażliwe na działanie barw. Wszystkie jednak oczy, niedotknięte stanowczo daltonizmem, widzą równie dobrze harmonią barw, jakkolwiek mogą w rozmaity sposób widzieć barwy lokalne. Jestto różnica indywidualna, która wpływa na to, że dwa obrazy dwóch różnych malarzy, przedstawiające jeden i ten sam motyw koloru, mogą być zupełnie dobre a jednak będą się zupełnie między sobą różnić. Różnica leżeć będzie w rozmaitym stopniu natężenia barw lokalnych i co zatem idzie wszystkich zachodzących między nimi stosunków.

W malarstwie jest tak jak w muzyce. Jeżeli motyw koloru w obrazie będziemy uważali za motyw melodyi w muzyce, to, jak ten ostatni możemy transponować na ton wyższy lub niższy, tak samo możemy używać barw jaskrawszych lub bledszych, zachowując naturalnie między niemi harmonią, czyli wytężając wszystkie w równym stopniu. Inaczej będzie się robić fałsze, które w zupełności odpowiadają fałszom w muzyce. Przy ocenianiu więc wartości kolorysty, trzeba tę jego indywidualność zostawić nietkniętą i szukać tylko harmonii — tak samo jak nie można robić za-

rzutu, że ktoś śpiewa barytonem. a nie tenorem, jeżeli śpiewa dobrze.

Chcąc dla całej działalności danego artysty znaleźć odpowiedni wykładnik jego wartości, trzeba patrzeć na wszystkie jego dzieła. Jeżeli między nimi zachodzi zbyt wielkie podobieństwo, jeżeli naprzykład w całym szeregu obrazów powtarza się jeden i ten sam motyw formy, barwy i światła — jestto talent ciasny, ubogi, który doszukawszy się jednego jakiegokolwiek zjawiska w naturze i odtworzywszy je pierwszy raz ze szczerą intuicyą, następnie powtarza rutynicznie, manierycznie, raz wynalezioną kombinacją tonów lub linii, jak rzemieślnik, umiejący wyrabiać jedną tylko drobną, składową cząstkę wielkiej maszyny. Jeżeli zaś każdy obraz jest inny — będzie to natura wielka, bogata, nigdy nie schodząca do rzemieślniczego używania umiejętności, intuicya wiecznie czujna, wyobraźnia w stanie ciągłego pobudzenia — ciągle nowa i przy każdym nowem tworzonem dziele, jakby na nowo ucząca się. Natur takich jest mało. Nawet wielcy koloryści weneccy są w obrazach bardzo jednostajni i powtarzają właściwie zwykle ten sam motyw oświetlenia popołudniowego w dzień pogodny. W portretach dopiero Tycyana widać, że włada on wszelkimi subtelnościami koloru.

Jeżeli harmonia leży w samej naturze, jeżeli każde zdrowe oko może ją widzieć — dlaczego tak mało jest kolorystów? Zkąd się biorą te wszystkie monotonne, rude, czarne lub szare płachty, jakimi jest większość obrazów jeszcze dzisiaj? Oto ztąd, że malarze są źle uczeni, źle wychowywani.

Jednostronność kierunków, panująca do niedawna

w szkołach i akademiach, doprowadza do tego, że cała obserwacja skierowuje się wyłącznie do badania formy i schodzi do zupełnego wyłączenia koloru z natury. Był czas, że lekceważono kolor, jako najlichszą właściwość malarza! Kontury! kontury! — wyły wszystkie uczone i patentowane powagi, zasiadające w świątyniach sztuk *wyzwolonych*. Nic też dziwnego, że kto przez lat 5—10 widział wszystko czarno i biało, węgiel i papier, a co najwyżej brunatno — nie może już potem nic innego dojrzeć w naturze.

Romantyzm, rozbiwszy w puch harcapowy klasycyzm w literaturze, rozbił go też pod wodzą Delacroix w malarstwie. Sztuka straciła na powadze — na nudzie! Nic nie pomogło, że Ingres trzymał w ręku kartkę z napisem: „Le dessin est la probité de l'art“ — trzyma ją i dotąd na pomniku w szkole sztuk pięknych w Paryżu; pomimo to, koloryści zawojowali świat sztuki. I kolor to, kolor ozdobił pogardzanych pejzażystów gwiazdami legii honorowej, i co lepiej jeszcze, chwałą, której już żadna akademia nie myśli, bo nie może, zaprzeczać.

Sztuka zyskała na przestrzeni, na środkach, uzupełniła się. Gdyż, cokolwiekbądź mogą mówić zwolennicy liniowej kaligrafii — nie może być uważane za *arcydzieło malarstwa* to, co jest *licho malowane*, co jest *liche w kolorze*.

Wszystkie zalety genialnego malarza kolorysty cechują obrazy Böcklina.

W umyśle każdego czytanego człowieka słowo: Idyla — związane jest z pojęciem czegoś miękkiego, cichego, marzycielskiego — każdy też, stając wobec „Idyli morskiej“ Böcklina, wobec tego dzikiego i po-

nurego obrazu doznaje pewnego zdziwienia — rozczarowania. Jestto idyla przejmująca dreszczem!

Odplywajacy gdzieś w dal ocean zostawil na sterczacym, pośród rozbryzanych pian fali, głazie, jakieś dziwne i groźne postacie. To blade ciało Nereidy, pokryte morskimi porostami, pieszczącej się lubieżnie z olbrzymim, przepysznej zielonej barwy wężem, patrzącej nań wzrokiem namiętnym, zmysłowym; — ten dziki Tryton, wynurzony z głębi dna tajemniczego, pokryty mułem, z pod którego prześwieca złota łuska, okrywająca jego lędźwie, — trąbiący na konsze, gdzieś w mroczną dal wieczoru, w której bałwani się granatowy i groźny ocean, bramowany srebrnymi pianami; — wszystko okryte cieniem zapadającej nocy i dziwną, doprowadzoną do ostatnich krańców doskonałości harmonią barw — harmonią tak doskonałą, że wrażenie estetyczne, które od niej się odbiera, przechodzi w uczucie prawie materyjalnej rozkoszy — oto „Idyla morska“. Zamiast wiotkiej, różowej i jasnej dziewczynki, bawiącej się motylem, wśród kwitnącej łąki, w towarzystwie sentymentalnego chłopca — dzika i tajemnicza namiętność w silnem ciele Nereidy; zamiast motyla wąż — a kochankiem brodaty i poczochrany tryton — zamiast cichej łąki brzęczącej owadami — ponury ryk ciemnej fali. Idyla straszego i tajemniczego żywiołu, jakim jest morze — którego najpowolniejszy ruch wypełnia powietrze groźnym szmerem, którego burzliwe, konwulsyjne szamotania rozlegają się rykiem, trzaskiem, wybuchami podobnymi do echa „stu gromów“: którego powierzchnia zmienną jest jak nic na świecie — a głębia tajemnicą bajki; którego strasznej siły najsłabszy przejaw jest zgubą człowieka. Idyla ta-

kiego żywiołu nie może być inną jak w obrazie Böcklina

Böcklin jest głębokim myślicielem — poetą, — jestto jego zaleta niezależna od geniuszu malarza. „W sztuce jak w moralności — powiada Renan — mówić jest niczem — czynić wszystkim“. Otóż Böcklin nie w podpisie tłómaczy ideę swoich obrazów, lecz swemi artystycznemi środkami zmusza widza do odczuwania takich wrażeń, jakie mu chce narzucić.

Böcklin transponuje kolor natury na najwyższy, dostępny malarstwu ton; harmonizuje go w sposób bezprzykładowy; przetapia farby na powietrze, skały, wodę — tak że obraz jego robi zupełne wrażenie natury. Zdaje się, że ten świat fantastyczny jest w rzeczywistości — bo też dla wyobraźni Böcklina jest on rzeczywistym. Böcklin jest szczerze fantastycznym — nie udaje na zimno, — nie nicuje form greckiej sztuki z erudycją pedantycznego niemieckiego profesora; jeżeli się nimi posługuje, to dlatego, że wewnątrz swojej zagadkowej duszy żyje z nimi i obcuje. Drugi obraz Böcklina, którego tytułu nie pamiętam: nad bagnami zarosłemi oczeretem, wśród którego płynie strumień i stoją wierzby, — przelatuje ciemną, porzywaną błyskawicami chmurą burza, kołyszac gałęzie drzew i chyląc badyle trzciny. Na ziemi leży trup, którego zabójca obrabowuje — wszystko prawdziwe. Ale za strumykiem, na którym leży kładka, stoją trzy straszne, wstrętne wiedźmy — wyrzuty sumienia czy wogóle emblematy potworności i okropności zbrodni. Jedna z nich na cienkich jak patyki łydkach, z ogromną napuchniętą twarzą, obwinietą wieńcem zielonych źmii — patrzy jakąś straszną, rozwartą, krwawą źre-

nicą; drugie miotane gniewem szamocą się, śmigając w rękę węzowemi biczami. Znowu grecka forma: twarz meduzy — ale nie twarz meduzy z greckiej rzeźby zamieniona w zimny i symetryczny ornament — tylko coś żywego, coś okropnego i wstrętnego. Obraz ten nie jest traktatem o moralności — tylko jest po malarsku wyrażonem obrzydzeniem, jakie zbrodnia w duszy artysty wzbudza. Natura piękna, figury ubrane w ładne, kolorowe ubrania — i nagle wzrok pada na te trzy wiedźmy, od których się wzdryga. Znowu malarz gra na duszy widza posłusznej mu, jak instrument palcom muzyka. Tak samo jak kolor każdego obrazu Böcklina jest inny, tak też i nastrój uczucia w każdym się zmienia. Od groźnego dramatu do cichej sielanki — od wybuchu wesołości do melancholii — przez wszystkie stopnie uczuć prowadzą widza jego obrazy.

„Willa nad morzem“, malowana dwa razy — za każdym w całkiem innym tonie, jak wymownie wyraża samotność i melancholijną tęsknotę goniącą wzrokiem gdzieś za dalekości widnokregu. Malownicze linie zrujnowanej architektury — silna i świeża roślinność, wśród której górują olbrzymie cyprysy, nachylone w stronę lądu wielkiem tchnieniem wiatru, idącego z bezmiernych płaszczyzn morza i morze, którego ostatnie, płytko rozlewające się fale, szemrzą i chlupoczą o podnóża skał. Wśród tego pejzażu samotna kobieta patrząca w cichą dal wieczoru — oto obraz. Raz jest namalowany w szarym, bladym, spokojnym tonie — a drugi raz na wierzchołkach cyprysów i szczytach ruin złoci się odblask zachodniej zorzy.

A oto znowu wśród ogrodów i winnic stoją starożymskie winiarnie, w kwiatkach pod błękitnem nie-

bem, oblane jakimś jasnym, miłym, ciepłym i łagodnym słońcem. Od tych barw jasnych, od blasków słońca, łagodnych linii pejzażu i pół pijanych Rzymian wieje swoboda, wesołość i szczęście.

Harmonia barw istnieje w naturze nieprzepartą loiką praw fizycznych; jeżeli w pochmurny dzień prze-drze się z za kopuły obłoków jeden promień słońca — w tej chwili wszystko się zmienia. Światła, półtony, cienie, refleksy przeinaczają się drogą naturalnego dą-żenia do równowagi świetlnej, do harmonii. Malarz nie ma tych prostych, co natura środków. Malarz musi *sztucznemi* środkami wywoływać wrażenie *prawdy*. W tem właśnie leży mistrzostwo Böcklina. Właściwie, techniki, w tem znaczeniu, jakie zwykle się temu wy-razowi nadaje — u niego nie czuć i nie widać. Nie ma tu lakiernictwa. Wobec jego obrazów nie przy-chodzi na myśl ani „śmiałość“, ani „zręczność“, ani „delikatność *pedzla*“, — ani żaden inny ceniony przez pseudo znawców przymiot malarza. Farba, farba taka jak na palecie, surowa, ordynarna glina, spreparowana w fabryce, nie istnieje tu wcale. Böcklin nie maluje farbami takimi, jakie są — tylko tonami powstającymi z ich kombinacyj, — tworzonymi przez niego bez żadnej recepty — z niepojętą siłą intuicyi, otwierającą mu tajemnice tworzenia się zjawisk świetlnych w naturze.

Komu się zdarzyło być w ciasnym wąwozie gór-skim — w wąskim korytarzu ścian skalnych, gdzie spojrzawszy w górę, widzi się popękane głązy, wiszące nad głową, jakby zatrzymane w locie i czające się z jakimś złym zamiarem — ten zepewne odczuwał to wrażenie, jakiegoś nieuniknionego niebezpieczeństwa, które przykuwa na miejscu lub nagli do ucieczki. To

właśnie wyraża obraz Böcklina, na którym widać straszego, stalowego gadu, wysuwającego się ze szczeliny skalnej nad wąwozem, którym uciekają w panicznym strachu drobne postacie ludzkie, tłocząc się na most wiszący nad przepaścią, w której pieni się potok. W tym jak i w innych obrazach Böcklina odmalowany jest z nadzwyczajną prawdą stosunek człowieka do wielkich zjawisk w naturze — i to, co wobec nich on może odczuwać i myśleć.

Oto „Anachoreta“: pod prostopadłą ścianą skały, z której zwieszają się pnące krzaki górskich krzewów; na kamieniu, z którego zejść nie podobna, — chyląc się przed krzyżem z nieociosanych belek, biczuje sobie nagie plecy jakiś starzec — przykuty tu swoją wiarą na zawsze — do śmierci, na którą czekają krążące nad nim kruki. Głębokie pojęcie dramatyczności tej fatalnej sytuacji — odpowiada nieporównanemu urokowi koloru. Szara skała, czerwonawe zwiędłe liście krzewów, z za których wyziera ciemny błękit pogodnego nieba — kolor ciała anachorety i kolor czarnych skrzydeł kruczych — wszystko razem stanowi wspaniałą, jednolitą harmonią. W obrazie tym łatwiej niż w innych znaleźć dowód na to, że malarz sztucznymi środkami musi wywoływać wrażenie prawdziwe. Kruki namalowane są ciemną i silną błękitną farbą, która w stosunku do nieba tak traci na wartości, że się wydaje czarną — zaś w stosunku do ciemnych zagłębień skały, z którymi równa się co do siły, na mocy kontrastu tonów ciepłych i zimnych, uwidocznia to ptastwo, któreby inaczej zlało się z resztą cieni.

Nie chcę dalej przedłużać opisów innych obrazów, z których każdy jest poematem — radzę tylko

każdemu, kto może być w Monachium, by poszedł je oglądać. Za placem królewskim, z przeflancowanemi na bruk monachijski Atenami; przy Brienner Strasse, pośród nudnych skrzynek mieszczańskich domów, wznosi się najeżona szczytami, gzemsami, balkonami, biustami i herbami fasada domu uwieńczona lotną figurą sławy. Tam, złoconą bramą, otwieraną przez przyzwoitego, poważnego stróża w towarzystwie ogromnego starego doga, wchodzi się na małe podwórko, a z niego po kilku stopniach do galeryi obrazów hrabiego Schacka.

Cicho i pusto tu. Czasem kilku Anglików, kilka miss, wpisawszy imiona swoje do pamiątkowej książki, wodzą płowemi oczyma po ścianach, podniecając się do zachwytów odczytywaniem katalogu. Niemiec, jeżeli tu bywa, to przejezdny lub malarz; zwykły monachijski nigdy. Nie dziw, niema tu nigdzie napisów: „Hofbräuhaus Bier, hier zu haben“, — a właściciel, romantyk poeta, zgromadził dzieła sztuki z charakterem tak różnym od bieżącego smaku, jak ta dziwaczna fasada domu, od bezbarwności otaczających go kamienic.

Wszystkie te obrazy wymownie ilustrują romantyczny gust właściciela — nie wszystkie jednak równie pochlebnie mówią o jego znawstwie. Pedanterya, nawet w fantazyi, nie opuszcza Niemca. Pedantycznie bowiem zgromadzono tu wszystko, co pod względem *tematu* ma być fantastycznym i romantycznym, chociaż w istocie niem nie jest. Chętnie też można pominąć wszystkich Schnorrów, Führichów, Genellich itp., dających odgrzany klasycyzm z romantycznym sosem na zimno, — żeby się dłużej zatrzymać przed melanco-

lijnymi obrazami Feuerbacha, bajecznymi do dzieciństwa Schwinda; pysznymi kopiami Lenbacha i zachwycać się fantastycznymi poematami barw Böcklina.

Böcklin urodził się w Bazylei w r. 1827. W początkach miał do zwalczenia opór stawiany jego artystycznym pragnieniom przez ojca, miejscowego kupca. W końcu zaczął studia w 1846 r. w Düsseldorfie. Wszechstronna jednak jego natura nie dała się w karchach jednej szkoły utrzymać. Udał się też wkrótce do Brukselli, a ztamtąd do Paryża, gdzie przebył rok 1848, którego krwawe i bohaterskie walki zostawiły głębokie w jego umyśle wrażenie. Z Paryża, miotany ciągłym niepokojem, wrócił znów do Bazylei, a ztamtąd do Rzymu. Nędza towarzyszyła mu stale w tych wędrówkach. Pomimo to ożenił się z młodą rzymianką, której całym posagiem była nadzwyczajna piękność i szczęście, które mu przyniosła. Portret jej jest jednym z arcydzieł Böcklina.

Z Rzymu przyjechał do Monachium, gdzie natrafił na pierwszego człowieka, który się na jego talentie poznał i rozmiłował się w jego obrazach; był nim hrabia Schack. Dzięki zdobytym tu środkom materialnym, talent jego mógł się w całym swoim przebiegu okazać.

W r. 1858 został wezwany razem z Begasem, Lenbachem i Rambergiem, na profesora do nowo utworzonej szkoły w Weimarze. Nie mógł jednak ten dziwny, niespokojny i pomimo sławy i uwielbienia, samotny człowiek długo tu wytrzymać. Wrócił więc po paru latach do Rzymu.

Pomimo sławy, pomimo nadzwyczajnego talentu

i pracy, byt materyalny nie był wcale zabezpieczony. Życie było ciężkie do utrzymania i twarde do zniesienia. Wrażliwa i rwąca się natura jego miotła się w rozterce. Zdenerwowany do obłądu ciągłym wysiłkiem, wobec nowych coraz trudności, które sobie w sztuce stawiał — dręczony z zewnątrz ciężkimi warunkami bytu, umysł jego przezierał z dziwacznych pomysłów i przeraźliwych barw, utworzonych w tym czasie obrazów.

W końcu, miasto rodzinne przypomniało sobie o nim. Zakupiono „Polowanie Dyany“, które wzbudziło nadzwyczajny entuzjazm i poruczono mu ozdobienie freskami ścian tamecznego muzeum. Pomimo to, nie mógł tam Böcklin pozostać. Widzimy go znowu w Monachium, gdzie powstaje kilka nowych obrazów; w końcu przenoszącego się do Florencyi, w której zdawało się, że na zawsze zostanie; — lecz tu zaczyna go dręczyć wzrastająca tęsknota do ojczyzny i ma się podobno przenieść do Zurychu. Oto szematyczne i suche wyliczenie najwidoczniejszych faktów z jego życia. Lecz istotna, wewnętrzna treść jego daje się wyczytać w obrazach, maluje się na tej twarzy dziwnej, zmęczonej, jakby pijanej fantazyą.

Nie odrazu Böcklin był takim; — piętno szkoły widać na pierwszych obrazach, przypominających Poussin'a. Wprędce jednak otrząsnął z siebie wszelki wpływ zewnętrzny i zajaśniał samotny i wielki, jak dziwny meteor w nowoczesnej sztuce.

Böcklin nigdy zapewne nie będzie popularnym, gdyż w jego obrazach niema anegdoty ilustrującej bieżące uczucia i myśli tłumów — ale dla każdego,

który doszedł do tak wysokiej kultury ducha, że może i potrzebuje doznawać wrażeń od natury i sztuki, bez względu na ich praktyczną wartość, — dla każdego takiego Böcklin będzie jednym z największych artystów, nie tylko dziewiętnastego stulecia.



KRAKOWSKIE SĄDY.

„Serwilizm“ — „warcholstwo“; „stańczykowstwo“ — „anarchia“; „służalstwo“, „głupota“, „skandal“; „krzykacze“, „protestanci“, — w ten lub gorszy jeszcze sposób rozmawiano u nas przez parę tygodni, — zacząwszy dyskusyą tam, gdzie ona zwykle się kończy, t. j. od oszczerstw, osobistych insynuacyj, omal że nie od pięści.

Komitet konkursowy, p. Dykas i jego projekt, wszystko było przedmiotem obelg i protestów z jednej strony, zażartej obrony z drugiej, która obelgi oddawała z procentem. Ani ta dyskusya po konkursie, ani wszystkie sprawozdania, jakie o nim można było czytać, nie wyjaśniły bynajmniej sprawy, ponieważ jak pierwsza tak i ostatnie nie opierały się na faktycznych lub rozumowych dowodach, tylko na osobistych sentymentach i upodobaniach.

Dzisiaj położenie się wyjaśnia. Nad wzburzonemi falami opinii publicznej, jak gołąbka pokoju, unosi się list pani M. z T. Przeździeckiej, przebaczący „warchołom i protestantom“, ponieważ: „to się stało ze

czci i miłości wygórowanej ku niemu (Mickiewiczowi), a z krewkości młodzieńczej imaginacyi (pp. L. Jenike, J. K. Gregorowicz, J. Kossak, A. Wiślicki, Wł. Maleszewski), którym się zdaje, że nigdy dostatecznie swych uczuć wyrazić nie można...“

Najważniejszym jednak faktem jest ogłoszenie protokołu narad sądu konkursowego. Oprócz tego dokumentu, jest jeszcze list Matejki — *curiosum* artystyczne i kilka piśmiennych protestów, dających wyobrażenie o prądach opinii publicznej.

Naturalnie, z pod dyskusyi powinno być zupełnie wyłączone obwinienie komitetu i p. Dykasa o brak dobrej woli — obwinienie, nie poparte faktami, więc będące prostem oszczerstwem, o które rozprawiać się należy w sądach — nie na szpaltach pisma

Nie można też mieć rzeczywistego pojęcia o wartości nagrodzonego projektu, nie widząc go — można tylko sprawdzić, jak projekt ten przedstawiał się krakowskim sędziom i o ile ci ostatni wykazali odpowiednie swemu stanowisku zdolności i wiedzę i usprawiedliwi zaufanie społeczeństwa.

Dyr. Guillaume „uważa Nr. 6 (p. Dykasa) jako *względnie* najlepszy“, chwali jego prostotę, doskonałość wykonania, dobry pomysł figur bocznych i dzieci czerpiących ze źródła poezyi, jako też pomysł orła, nadający pomnikowi cechę narodową(?), dodaje jednak: „wprawdzie możnaby żądać dla pomnika największego wieszczą *więcej natchnienia i więcej podniosłości*; projekt jest wogóle *zbyt skromny dla celu i miejsca na którem ma stanąć*; ale *ostatecznie najlepiej stosunkowo wykonany*...“ Dalej jednak czuje potrzebę usprawiedliwienia się nawet z tej skromnej opinii o projekcie

p. Dykasa: „Podług tego co wiem o Mickiewiczu i co w moim narodzie sądzą o jego dziełach, uważam tego poetę za geniusz klasyczny(?) natchniony legendami swojego narodu. Widząc, zaś pomiędzy projektami wystawionemi, *model w stylu klasycznym i słysząc, że można go znacznie zmienić w duchu narodowym, zaproponowałem jego nagrodzenie*“.

Na drugim zaś posiedzeniu dyrektor Guillaume jeszcze mniej przychylne zdanie wyraził o projekcie p. D.: „*pomnik ten jest zimny, bez życia i poezyi i pod względem narodowym nie dość sympatyczny*“; w końcu zaś proponuje nowy konkurs „ze względu, iż Nr 6 *nie odpowiada w swej obecnej formie wymaganiom pomnika dla Mickiewicza*, który powinien być apoteozą i mieć cechy wspaniałości (glorieux) i świetności (eclat)“.

Za wyjątkiem prof. Zumbuscha, który tylko bardzo małych zmian żąda, uznając projekt p. Dykasa za najodpowiedniejszy wymaganiom (czyim? jakim?) i podnosząc jako zaletę to, że postać Mickiewicza „*jest tak delikatnie wypracowana, że robi wrażenie niewieście(?)*“ za wyjątkiem też prof. Zacharjewicza, który bezwzględnie uważa nr 6 za „*genialny i monumentalny*“ — za wyjątkiem tych dwóch panów, wszyscy inni członkowie podzielają zdanie dyr. Guillaume.

Wszyscy żądają więcej, niż jest w projekcie p. Dykasa, ostateczne zaś wnioski przedstawiają się jak następuje:

Prof. Sokołowski „*uważa, że nie należy polecać nr. 6 do wykonania*“, „*gdyż takowy nie jest bezwzględnie dobry*“.

Hr. Lanckoroński, zmieniając zupełnie projekt

p. D. znajduje, że „ma on *zalety taniości (!)* i daje rękojmię (jaką?), że autor zdolny jest go wykonać.“

P. Odrzywolski przyznaje *względne pierwszeństwo* na pierwszym posiedzeniu, na drugim zaś lepiej usposobiony, „poleca do wykonania,“ pomimo, że architektura nie jest zastosowaną do warunków konkursu.

P. Pryliński uważa nr. 6 za godny *zaledwie drugiej nagrody* i żąda powtórnego konkursu.

Hr. Sierakowski: nr. 6 do *pierwszej nagrody nie powinien być przedstawiony.*

P. Roemer *nie poleca nr. 6 do pierwszej nagrody.*

Przewodniczący zaś p. P. Popiel uważa projekt p. Dykasa *za zupełnie nie odpowiedni i proponuje nr. 11 pana Celińskiego.*

Pomimo tak nieprzychylnych zdań sędziów, pan Dykas dostaje pierwszą narode, zawotowaną *dziesięciu głosami* przeciw *jednemu* i projekt jego poleca się do wykonania pod następnymi warunkami:

„Postać główna ma być bardziej ożywiona i natchniona, — a poeta powinien być przedstawiony w sile wieku. Pióro i zwój mają być usunięte, natomiast dodać należy lirę złożoną na odłamie skały i ozdobioną wieńcem laurowym złożonym.“

„Obydwa baseny powinny być zastąpione przez odpowiednie motywa architektoniczne. Woda płynąć powinna nie z muszli, ale z szerokiej urny czyli krateru i ma być złocona. Orzeł ma być bardziej realistycznie wykonany, nie heraldyczny i w postawie znamięjącej zabieranie się do odlotu, ze wzrokiem skierowanym w przestrzeń.“

„Dwie postacie alegoryczne, tudzież dzieci, powinny być bardziej w duchu narodowym nacechowane.“

Cóż więc pozostało z projektu p. Dykasa? Miejsca, na których ma stać Mickiewicz i boczne figury, jako też dzieci nad basenem, — ornament bardzo właściwy na etykiecie flaszki z wodą kolońską — a uważany przez sąd krakowski za śliczny pomysł.

Każdy ze znajdujących się na konkursie projektów, mógłby być tak samo przystosowany do wymagań sędziów, a nawet Kopernik, Syrena na Starem Mieście lub książę Paszkiewicz, mogliby w tych warunkach przenieść się na rynek krakowski i odpowiedzieć żądaniom niewybrednego i rozmiłowanego we *własnym projekcie* krakowskiego sądu.

Komitet użył modelu p. Dykasa jako wieszadeł, na których rozwiesił swoje blade i wątpliwej wartości artystycznej wyobrażenia o pomniku Mickiewicza. Nagrodził też nie pana Dykasa, lecz swój własny projekt — zlepek dyletanckich formułek i konwencyonalnych symbolów z recepty na przedstawianie narodowych wieszczów.

Ten Mickiewicz, któremu podnoszą głowę, odbierają pióro i papier, — dają lirę, ożywiają, poruszają — robi wrażenie jakiejś kukły przebieranej na maskaradę.

Projekt p. Dykasa, *młodego artysty*, któremu „grono“ *dojrzałych mężów* wlewa, na zimno, natchnienie, apoteozę, ducha narodowego, wzniosłość, wspańiałość... jestto coś całkiem dziwaczного, coś dziecinnie śmiesznego wobec poety, który wołał:

„Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy
Młodości podaj mi skrzydeł!“

Co teraz ma począć p. Dykas?

Kiedy Papież Paweł IV zaproponował nieśmiało Michałowi-Aniołowi przykrycie nagości figur w „Sądzie ostatecznym“ — Michał-Anioł odpowiedział: „Powiedzcie Papieżowi, niech się zajmuje doskonaleniem ludzi, jestto trudniej, ale pożyteczniej, niż poprawiać obrazy“ i malował dalej tak, jak sam chciał. Tak postępuje wielki talent, wielka indywidualność artystyczna, która ma siłę narzucić siebie tłumom i której dzieła pozostają na zawsze wielkie; tak postępuje każdy artysta, nawet o mniejszym talencie, mający choćby bezwiedne poczucie swej oryginalności.

Rzeźbiarz, czy malarz, każdy powinien jednakowo dobrze zachować zasadniczy kształt ręki, nogi lub głowy i zastosować każdą słuszną uwagę tyczącą się tego kształtu, — ale *charakter* tej ręki, tej głowy — jestto jego *indywidualność* — treść istotna jego talentu, tak samo jak *charakter całego jego dzieła* — którego nikomu nie wolno jest zmieniać.

Jeżeli pomimo postanowienia, że tylko dodatnie strony modeli należy podnieść i ogłosić, projekt p. Dykasa przedstawia się, w protokóle, jako miernota, której tylko względne zalety opracowania przyznano; jeżeli zupełnie uznano za nieodpowiedni jako pomysł, jako wyraz znaczenia Mickiewicza, a jednak uznano za najlepszy — to cóż myśleć o reszcie modeli?

Więc nie ma u nas rzeźbiarzy? Nie ma artystów? Są tylko kamieniarze, u których można obstalować taki a taki „monument“ — za taką a taką, o ile można najniższą cenę?

Takby wypadałoby sądzić z protokołu krakowskiego sądu.

Zachodzi tylko pytanie, czy sąd ten jest kom-

petentny, czy zdanie jego opiera się na pewnych rozumowych motywach — czy jednym słowem krakowscy sędziowie znają się na rzeźbie?

Otóż protokół, który mamy przed oczami, daje bardzo złe w tym względzie świadectwo.

Każdy prawie pomnik jest połączeniem architektury i rzeźby — a pomnik Mickiewicza miał według programu mieć część architektoniczną w stylu odrodzenia.

W protokóle nie znajdujemy żadnego wyjaśnienia prawie, co do tej strony modelu p. Dykasa. Oprócz wzmianki dyr. Guillaume, że architektura nr. 6 jest *lepsza* od nr. 11, i negatywnego zdania p. Odrzywołskiego, który zauważył, iż *„nieodpowiada ściśle materiałowi przepisanej w warunkach konkursu — nie ma nic więcej.*

Co do rzeźby, znowu dyr. Guillaume'a zdania są jedyne, które coś mówią o pomniku p. Dykasa. Zdania te ogólnikowe, bardzo względne, redukują się do dwóch słów „doskonałość wykonania“ — t. j. samej roboty. Nie znajdujemy żadnej wzmianki dotyczącej formy — rysunku figur p. Dykasa.

Drugi specjalista prof. Zumbusch mówi „o czystości linii i wykonania“, i wyraża zdanie, które jest wprost komicznem o „wrażeniu niewieściem“, jakie robi postać Mickiewicza.

P. Popiel powtarza zdanie Guillaume, dodając od siebie „techniczne zasługi“ projektowi p. Dykasa.

Oto wszystko, co w protokóle jest o wartości rzeźbiarskiej nagrodzonego modelu.

Inni członkowie nie wyrazili w tym względzie

żadnych swoich przekonań — oprócz kilku ogólników o „monumentalności i genialnej prostocie.“

Z jakimiś szerszemi, motywowanemi zdaniem wystąpił przewodniczący p. Popiel i zdradził się w nich z absolutną nieznajomością historii sztuki i bardzo zacofanemi pojęciami o nowożytnym rzeźbie.

Pan Popiel znajduje, że „klasyczna forma“ *nie jest obcą* i czasem odrodzenia“ — kiedy ona jest ich zasadniczą cechą!

Nie pierwsze czasy odrodzenia mają, jak chce p. Popiel „więcej bujności“, tylko ostatnie. Nieśmiało wykłuwający się z pod średniowiecznych form klasycyzm, jeżeli od Masaccia zaczyna być bardziej wyraźny, to dopiero w pysznych kształtach Rafaela i potężnych Michała-Anioła zrzuca z siebie ciasną skorupę średniowiecznej sztuki. Idąc dalej, w końcu „bujnieje“ tak dalece, że wyradza się w przeładowany i spotworzony „*barok*“.

P. Popiela nie razi podobieństwo Mickiewicza do rzymskiego senatora w projekcie nr. 11: „boć profesor i wieszcz ma prawo (?) do tego“; p. Popiel chce żeby Mickiewicz był przedstawiony „nie takim jak był, lecz jak go *sobie wystawiamy*.“

Kto na całym obszarze ziemi, na którym czytają „Pana Tadeusza“ lub „Dziady“ — „Sonety“ czy „Walenroda“ — może wyobrażać Mickiewicza, stojącego na Rynku krakowskim zawiniętego w prześcieradło t. j. togę rzymską?

Taki Mickiewicz byłby takim samym nonsensem, jak goły książkę Józef — Thorwaldsena.

Jedyny Mickiewicz, na jakiego mogą i muszą się zgodzić wszystkie czasy i pokolenia jest Mickie

wicz taki, jakim był! — W tej formie oryginalnej, indywidualnej nie ma miejsca na poprawki ani p. Popiela, ani p. Celińskiego, ani kogokolwiekbądź na świecie.

Stroną modelu p. Dykasa, którą najwięcej się zajmowano, był brak ducha narodowego — lub jakiegokolwiek ducha, życia, poezyi, natchnienia itd.

I w tej kwestyi najwięcej zapału i siły w żądaniach okazał dyr. Guillaume — fraueur — życząc w końcu, nawet jeszcze jednego konkursu.

Cały jednak komplet krakowskich sędziów godząc się na poprawki projektu p. Dykasa, i wierząc, że na tych wyłatanych przez komitet skrzydłach natchnienia, p. Dykas i jego projekt wzlecą na wyżyny, na których stoi Mickiewicz — cały komitet okazał nadzwyczajną naiwność. Okazał zupełną nieznamość warunków artystycznej twórczości.

Jeżeli jakie dzieło sztuki powinno wyjść z głowy artysty w całym uzbrojeniu jak Minerwa z głowy Jowisza — to właśnie to, o którym dyskutowano w Krakowie.

Jeżeli prawdą jest, że model p. Dykasa jest taki anemiczny i skrofuliczny, jak go maluje protokół — to recepta przepisana przez konsylium krakowskie na nic się mu nie przyda — żyć nie będzie.

„Marmur trzęsie się przedemną, — mówił PUGET, — jeżeli duch pana Dykasa trzęsie się przed marmurem, jeżeli dopiero przy pomocy konkursowego sądu ma zwalczyć trudności, jakie mu stawia materya — to pomnik jego stać w Krakowie nie może.

Oto są zdania, jakie można sobie wyrobić, na

podstawie urzędowego dokumentu, o sądach krakowskich.

Kompetencya tego sądu jest tak niewątpliwie *żadną*, że dziwić się należy, jakim sposobem panowie składający owe „grono“, zostali powołani do stanowienia o sprawie o której nie mają żadnego pojęcia.



POMNIK MICKIEWICZA.

Jednym ze stale powtarzających się objawów naszego życia społecznego, są ciągłe zawody, które nas spotykają w każdej publicznej sprawie — zawody, wynikające z nieświadomości sił własnych i fałszywej oceny znaczenia pewnych idei, ludzi, instytucyj — całych klas społecznych.

Jeżeli wogóle, to co się nazywa opinią publiczną, jest siłą bardzo wątpliwej wartości, to u nas wskutek przyczyn natury historycznej i tych warunków bytu, jakie nam dziś stwarzają siły i wpływy zewnętrzne — opinia publiczna jest tylko wyrazem jakichś podrażnień nerwowych, chwilowych stanów psychicznych, pozbawionych samowiedzy celów, dążeń i środków.

Dobrze zorganizowana przez dzienniki reklama, w ciągu paru tygodni, jest w stanie stworzyć wielkie

charaktery, nadzwyczajne talenta, nie oglądane dotąd arcydzieła i zbawców społeczeństwa.

Te kilkanaście tysięcy ludzi, którzy czytają dzienniki, przyjmują stylowe zwroty za fakta, bez żadnej krytyki, bez kontroli i z tego powstaje — opinia publiczna. Utrzymuje ona na świeczniku wielkich mężów, wielkie czyny i wielkie sprawy — ponieważ jednak w samych tych ludziach, czynach i sprawach nie ma istotnej siły i wartości, giną one nadzwyczaj prędko, zostawiając jako jedyny ślad swego przejścia przez życie społeczne — nowe bankructwo opinii publicznej.

Jednym z takich jest też i sprawa pomnika dla Mickiewicza.

Skoro myśl ta wyszła ze zgromadzeń krakowskich studentów i dostała się do dziennikarstwa, mało chyba było ludzi wątpiących w możliwość jej urzeczywistnienia — owszem, pewnem się zdawało, że znajdują się pieniądze, komitet i *nasi* rzeźbiarze, — o tych ostatnich zresztą myślano najmniej.

Z tego wszystkiego jedne tylko pieniądze nie zawiodły.

Spółeczeństwo zapłaciło gotówką odsetki od długu zaciągniętego u poety. Sto tysięcy guldenów, wydanych na *dzieło sztuki*, jest olbrzymią sumą w stosunku do zwykłych kosztów, któremi pokrywamy nasz budżet artystyczny — a w szczególności wydatki na rzeźbę. Zebranie jej świadczy o znaczeniu Mickiewicza, o umiejętności z jaką prowadzoną była agitacja i jak się pokazało w toku sprawy, o tem, że tej świadomości, iż tu chodzi o *dzieło sztuki rzeźbiarskiej*, nie

było ani w społeczeństwie, ani w jego kierownikach, ani w jego mężach zaufania.

Gdyby kto zaproponował temu społeczeństwu kupienie za sto tysięcy guldenów arcydzieła arcydzieł rzeźby, napewnoby uchodził za waryata, to samo jednak społeczeństwo, pod wpływem celu ubocznego, bez żadnego wahania złożyło ogromną sumę na zakup rzeźbiarskiego dzieła, nikomu nieznanego i niewiadomego.

Nikt nie zadał sobie pytania, czy jest rzeczywiście w nas, w naszym życiu, w naszym sposobie myślenia i czucia pierwiastek, z którego się tworzy rzeźba. Dość przeczytać to wszystko, co się od początku tej sprawy pisało, dość przypomnieć rozprawy komitetów, żeby widzieć jasno, że nikomu nie przychodziło na myśl, iż wartość tego pomnika, zależną jest wyłącznie od jego zalet artystycznych — od indywidualności i siły talentu rzeźbiarza, który go wykona.

Ztąd poszły wszystkie omyłki, zawody, okrycie się śmiesznością komitetów, i zdyskredytowanie samej sprawy.

Ludzie powołani do jej przeprowadzenia, „powszechnie szanowani“ literaci, „znani“ estetycy, „poważni“ przedstawiciele różnych warstw społecznych, a z nimi wszyscy dziennikarze, wzięwszy tę sprawę w swoje ręce nie mieli nic pilniejszego jak wyrzucić z siebie cały zapas znoszonych ogólników, słów pustych równie łatwych do wypowiedzenia jak niemożliwych do urzeczywistnienia w sztuce plastycznej.

Pomnik Mickiewicza, któryby mógł zadowolnić

naszą opinią publiczną i jej przedstawiciele, związanych w komitety ogólne, ścisłe i szczególne, musiałyby być jednym z tych cacek, któremi się bawią monarchowie głębokiej Azji. Musiałyby być pawiem rozpościerającym ogon, trzepoczącym skrzydłami, grającym czułe aryje i przewracającym oczami.

Sądząc z tego, czego żądano od pomnika, Mickiewicz musiałyby mieć ruchomą głowę, jak porcelanowy chińczyk ze składu herbaty, i raz spoglądać w niebo szukając natchnienia, to znów na dół z wyrazem miłości do ziemi rodzinnej.

Pomnik ten miał być panegirkiem w stylu jezuickim, wypisanym zapomocą granitu i brązu.

Literat, któryby dzisiaj pisząc o Mickiewiczu nazywał go: kochankiem muz, natchnionym wieszczem, prawił o jego skroni wieńczonej laurami, o skrzydłach jego ducha, o jego złotostrunej lirze itd., gdyby przemawiał temi strzępkami retoryki, beztreściwemi, pustemi dla dzisiejszego umysłu, literat taki napewnoby został wysmianym.

Tylko niepoprawni reporterzy pism brukowych, nie mający czasu myśleć przy pisaniu, posługują się tym językiem sponiewieranym komunałów, ukutych przez sztuczny zapał; oni nawet zaczynają podawać je w cudzysłowach, lub ze znakami zapytania — i ten to właśnie kram frazesów wytartych, wyszłych z obiegu, kazano ilustrować rzeźbiarzom.

Tylko najbardziej zdziczały *zopf* niemiecki, mógłby wybrnąć w rzeźbie z tego zadania, on tylko byłby w stanie wyrazić duszę, przepełnioną tylu wykrzyknikami, zachwyty, tyloma uczuciami, on jeden mógłby

tylko w tym wypadku zadowolnić komitet budowy pomnika — a jednak komitet ten zażądał *renesansu*!

Dlaczego? Co jest wspólnego między nami, naszym życiem, między Mickiewiczem a poganizmem czasów *odrodzenia*?

Nie ma nic i postawienie tego warunku jest jednym z licznych błędów komitetów — jednym z powodów zbankrutowania opinii publicznej.

— Tym renesansem przerażono nas, — mówił mi jeden z rzeźbiarzy, gdzie u licha kto tu o nim słyszał?

Postanowiwszy z góry formę i styl pomnika, skrupowano indywidualność artystów i skazano ich na kompilowanie cudzych pomysłów. W umysłach rzeźbiarzy pierwsze miejsce zajął *renesans*. Zamiast Mickiewicza, zaczęły się w nich piętrzyć schody, — schody do nieskończoności. Dość przypomnieć sobie figury Mickiewicza z pierwszego konkursu, żeby widzieć jak podrzędną, jak żadną rolę gra on w pomysłach i kompozycjach pomnikowych.

Z drugiej strony obstalowując dzieło sztuki w *stylu odrodzenia* komitet wykopał między niem a sobą i społeczeństwem przepaść, ponieważ żaden porządny *renesans* nie byłby w stanie zadowolnić *barokowych* wymagań, jakie mu stawiano.

Każdy styl jest wyrazem upodobań i charakteru tej epoki cywilizacyi, która go wydała i może być szczerze zrozumiałym tylko przez nią. Gotyk byłby równie nieodpowiednim i trudnym do pojęcia dla czasów odrodzenia, jak sztuka klasyczna dla wieków średnich.

Tylko uczony erudyta może ocenić, na zimno, czystość odtworzonego stylu, tłum i komitety nie mają

nań kryterium, ponieważ nie znajdują w nim wyrazu swoich uczuć i myśli.

Zadanie renesansu i renesansu wspaniałego wobec tego, czem jest nasza rzeźba i jakie pierwiastki artystyczne znajdują się w samym społeczeństwie, było stwierdzeniem znanego przysłowia o magnackich zachceniach przy dziadowskiej fortunie!

Jesteśmy społeczeństwem pełnem pośredniej mierności. Nie jesteśmy ani rzetelnymi barbarzyńcami, ani zupełnie cywilizowanymi. Straciliśmy naiwne porywy entuzjasmu ludzi pierwotnych, entuzjasmu, który wyzwał się z sił, wznosząc góry z kamienia lub sypiąc je z ziemi na cześć bohaterów narodowych, z drugiej strony te sposoby, te formy, któremi wyraża się cześć ludów cywilizowanych, są jeszcze u nas albo pretensjonalną tandetą, albo dziecinnem sylabizowaniem. I my to mieliśmy pójść w ślady *odrodzenia!*

Czyje uczucia, czyje myśli formułują się u nas w kształty plastyczne posągu, gdzie są i czy mogą istnieć dzieła naszych rzeźbiarzy?

O stanie naszego rzeźbiarstwa, mógłby jednak poinformować opinią publiczną, choćby Sennik egipski, w którym: *Rzeźbiarz* ma za tłumaczenie *Nędzarz!*

Jakkolwiek może to być bardzo dla kogoś bolesnem, trzeba przyznać, że tak jest, że los naprzykład naszych malarzy, jakkolwiek nie godzien zazdrości, jest jeszcze niesłychanie szczęśliwym w porównaniu z losem rzeźbiarzy.

Z chwilą, w której polski rzeźbiarz opuszcza szkołę, kończy się właściwie jego karyera artystyczna, jeżeli jeszcze w szkole nie skończyła się — zostaje on zwyczajnym kamieniarzem. Miałem przyjaciół rzeźbia-

rzy, ludzi obdarzonych wielkim talentem, którzy kuli schody lub wanny w zakładach kamieniarskich, szczęśliwi, jeżeli im się czasem dostało jakieś ordynarne posążyisko do wypunktowania. Inni, którzy w swojej technice i w naturze swego talentu mają pierwiastek ornamentacyjny czepiają się fabryk wyrobów metalowych, modelują zastawy stołowe, lichtarze, samowary lub drobne wyroby galanteryjne. Szczęśliwy, komu się dostała znajomość i przyjaźń jakiej bogatej i licznej rodziny — taki może liczyć na szereg biustów pań i panów rozmaitego wieku.

Ile nędzy i cierpień przechodzi u nas rzeźbiarz, który ma naturę artysty, wytrwałość, upór w trzymaniu się swojej idei — tego nikt nie przypuszcza i nie wyobraża....

Między rzeźbiarzami naszymi można widzieć tych ludzi zatrzymanych, skamieniałych na jakiejś idei — ludzi, którzy mają jakieś dzieło zaczęte w chwili największego rozbudzenia młodej energii i które stoi u nich nigdy nieskończone jako świadectwo szczerych artystycznych dążeń.

Kamieniarz ze zgrabiałemi rękami, okryty prochem piaskowca, przychodzi do swojej lichej pracowni i widzi tam widmo swego talentu. Szczęśliwy, jeżeli mu się udało rozpocząć je w kamieniu. Najczęściej wszystkie te porządne aspiracye młodości rozsypują się w gruzy, — glina nie zwilżana pęka, kruszy się i zamienia w pył.

Tu, — przedemną leży właśnie taka ruina jakiejś romantycznej bajki, rozpoczętej przez jednego z tych ludzi z góry skazanych na zgubę....

Rzeźbiarze ci, są po większej części romantykami.

Śnią się im widma, czarownice, lunatycy, marzące dziewczyny i smętni młodzieńcy — nie mają oni w sobie nic z kultu ciała, czystego kształtu, na sposób klasyczny.

Jestto jeden typ. Drugim jest rzeźbiarz obdarzony energią praktyczną, zdolnością przystosowywania się do warunków zewnętrznych i umiejętnością wyzyskania szczęśliwych okoliczności. Taki zostaje przedsiębiorcą kamieniarskim, ozdabia Powązki i cmentarze prowincjonalne, ołtarze i balkony kamienic, wyrabia tandetę odpowiadającą miejscowym wymaganiom i naturalnie tyje i zaokrągla a przynajmniej napełnia kieszeń.

I tych ludzi wezwano właśnie, żeby wyrazili cześć milionów, temu co cierpał i kochał za miliony!

Jeżeli weźmiemy ubogiego człowieka z suteryn lub poddaszy i zrobimy go nagle monarchą wielkiego państwa, to w najlepszym razie, przypuściwszy w nim *maximum* dodatnich stron charakteru, — będzie on co najmniej zażenowany, nieśmiały, niezgrabny; nie będzie wiedział w wielu razach co począć, jak się zachować wobec skomplikowanych stosunków i wymagań, w jakich mu żyć wypada.

Tak się też stało z naszą rzeźbą, w stosunku do pomnika dla Mickiewicza.

Jak ubogo, mizernie; albo pretensjonalnie musiał wyglądać ten *polski renesans*, zbudzony nagle i powołany do życia przez komitet pomnikowy, a reprezentowany przez anemiczny, *romantyczny* proletaryat sztuki i przez otyłych jej episiejów!

Wszystkie projekta, jakie widzieliśmy za pierwszym konkursem były albo wyrazem jakichś niepewnych, nieokreślonych, lecz porządnych dążeń artysty-

cznych, albo napuszonemi kompilacyami z pretensyą do czegoś nadzwyczajnego.

Krytyka takiego dzieła sztuki jak pomnik, jest trudna, wskutek niemożności znalezienia ścisłej lub rozumowej podstawy do ocenienia jego wartości ogólnej. Doskonałość lub lichota rysunku, czystość konstrukcyi i ornamentacyi stylowej, są jedynemi składowemi częściami pomnika, dającemi się ściśle ocenić. Pomysł całości, sylweta, użycie szczegółów, takich lub owakich, wszystko to są strony pomnika, należące do sfery indywidualności artysty i panującego w danej chwili smaku.

Czy dany pomnik ma być wysokim czy niskim, szerokim czy wązkim, jakiej wielkości mają być figury, czy i jakie akcesorya mają być użyte — wszystko to są rzeczy względne.

Można powiedzieć, że to lub owo jest niezrozumiałe lub niepotrzebne, będzie to tylko wyraz opinii tego indywidualum, które ją wypowiada, i nie może być uważanym za pewnik.

Zalety utrzymania pewnego stylu są kwestyą erudycyi, wykształcenia, znajomości historii sztuki i jej zrozumienia.

Istotna więc wartość pomnika zależy od talentu rzeźbiarza.

Rzeźbiarz to swoją indywidualnością nadaje mu rzeczywisty charakter i siłą swego talentu rzeczywistą, jedyną wartość.

Jeżeli pomnik, jako dzieło sztuki, jest chwałą dla rzeźbiarza który go zbudował, to tem samem jest najwyższym wyrazem czci dla tego, czyjej pamięci jest poświęcony.

Co nas dziś obchodzi Wawrzyniec lub Julian Medyceusze? Więcej są oni sławni z tego, że ich pomniki stawiał Michał-Anioł, niż ze swoich rządów we Florencyi.

I co jest na tych pomnikach?

U góry figura, którą lud florencki nazywa: *Pensieroso*, u stóp jej *Poranek i Wieczór* — oto pomnik Wawrzyńca. Dla czego *Poranek i Wieczór*, co one mają wspólnego z życiem tego młodego tyrana?

Kogóż to może obchodzić! Figury te są *arcydzielnymi rzeźbami*. Tak, jak są, nieskończone, więcej są warte od wszystkich najdziwniejszych pomysłów, idei, wyrazów, uczuć i rozumowań o stosunku poety do narodu, wymyślonych przez krakowskie komitety i polskich estetyków.

Żeby z tych pomników zostały tylko okruchy, takie jak naprzykład tors belwederski, lub szczątki Partenonu, zawsze będą one najdoskonalszym wyrazem czci i zapału milionów — ponieważ są dziełami geniuszów.

Michał-Anioł wyraził w tych posągach swoją duszę i wyraził ją ze szczerością i siłą wielkiego artysty — jest to wszystko, czego od niego można i należy żądać.

Żadne komitety, nietylko takie jakie dotąd zasiadały, ale nawet złożone z ludzi rozumiejących rzecz i lubiących sztukę, nic nie zrobią dopóki nie przyjdzie rzeźbiarz z dość silną indywidualnością i dość wielkim talentem, żeby się narzucić tym wszystkim retoram i teoretykom.

Jedyny możliwy dyktator w tej sprawie, to nie jest marszałek Zyblikiewicz — to jest rzeźbiarz, który

będzie mógł powiedzieć jak Puget: „Je suis nourri aux grands ouvrages; je nage, quands j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce.“

Mickiewicz może na rozkaz komitetu wstawać lub siadać, może go wieńczyć ojczyzna lub nie, mogą wkoło niego tańczyć wszystkie figury pozbierane ze wszystkich pomników całej Europy, albo też pójść sobie precz — pomnik ten będzie zawsze tylko marną kompilacją, może wartą stu tysięcy guldenów, ale nie wartą Mickiewicza — a dla przyszłych pokoleń będzie tylko świadectwem ubóstwa i niemowlęctwa naszej sztuki.

Dopóki „grono“ filistrów, będzie dyrygowało indywidualnością i talentem rzeźbiarzy, niech się nikt nie spodziewa pomnika mającego jakąkolwiek wartość, jakąkolwiek odpowiedniość jego przeznaczenia.

Komitety ogólne, szczególne i ścisłe skompromitowały się i ośmieszyły nie tem, że dotąd nie postawiły pomnika, — tylko tem, że wierzyły w siebie, w swój wpływ, swoją moc, w swoje gawędy, — a szczególnie te gawędy zdradzając całą nieznaną istotę sztuki, jej siłę i środków, gawędy te są najwspanialszym pomnikiem nicości tych „mężów“, których powołano do przeprowadzenia sprawy.

Z rzeźbiarzy zaś ci, którzy zrujnowawszy się na projekty odeszli z kwitkiem, trzeba im to przyznać, zachowali się z godnością ludzi spokojnych i umiarkowanych. Nie rozdierali szat, nie ryczeli na placach i ulicach, nie wyli — wrócili do swego zwykłego życia i czekali. Cokolwiek są warte ich projekta, ludzie ci

nie mieli sposobności skompromitowania swojej artystycznej dumy i godności.

Inna rzecz nasi laureaci i bardziej znani przedstawiciele sztuki rzeźbiarskiej.

Uprzejmość z jaką ci panowie poddawali się wszystkim żądaniom komitetów złożonym z hrabiów, adwokatów, literatów, redaktorów politycznych dzienników, krakowskich studentów i transcendentalnych estetyków, uprzejmość ta szła rzeczywiście za daleko. Wszakże pp. Rygier i Gadomski zgodzili się nawet na takie upokorzenie swojej artystycznej dumy, że modelowali bez widocznej potrzeby, projekt Matejki!

Zgadziali się oni przy pierwszym konkursie i dzisiaj się zgadzają na wszystkie wymagania komitetu; obowiązują się wprowadzić do swoich kompozycji wszystkie uczucia poruszające tem zbiorowem indywiduum, jakim jest komitet wykonawczy. Obniżają ceny, zmieniają materiały, słowem są to ludzie ożywieni najlepszymi chęciami, najzgodniejszym charakterem i największą ochotą do zbudowania pomnika.

Lecz jak mało artyści!

Jak nic nie szanują swojej sztuki, swego talentu, swojej duszy i godności!

Nie wierzę i nikt nie wierzy żeby dzieła tych ludzi mogły być wyrazem znaczenia i wielkości geniuszu Mickiewicza. Z temi usposobieniami można stawać do licytacji *in minus* w magistracie na wykonanie ryzotków i ścieków, ale nie można budować pomników wielkim ludziom.

Jak dotąd więc w sprawie pomnika dla Mickiewicza, ze wszystkiego na co opinia publiczna liczyła, nie skompromitowały się jedynie — pieniądze. Zapła-

ciły one wprawdzie za omyłki i nieuctwo komitetów, narastające jednak odsetki wróca im pierwotną postać.

Te sto tysięcy guldenów jest to rzeczywisty pomnik, który wznieśliśmy Mickiewiczowi. Tyle wart jest on dla nas i tyle wart jest nasz zapał dla niego. Suma ta, jest to złożona w banku i wyrażona w papierach procentowych siła, którąśmy zaoszczędzili nie wnosząc dla największego poety, jedyne go pomnika na jaki tymczasem moglibyśmy się zdobyć — ziemnego kopca. Byłby to pomnik bardzo pierwotny ale mogący jeszcze robić wrażenie, jako szczerzy wyraz czci tłumów.

Licha tandeta, galanteryjne cacko, jakie nam po niższej cenie chcą ofiarować komitety i laureaci, będzie tylko wywoływać uśmiech politowania i szyderstwa.

W ostatnim konkursie komitet znawców nagrodził pp. Godebskiego, Rygiera, Gadomskiego i Trębickiego.

Szczegółowa i ścisła krytyka tego sądu, jest dla mnie niemożliwa, ponieważ nie znam wszystkich modeli przedstawionych na konkurs, a nagrodzone jedynie z fotografii, — mogę więc tylko ogólnie je scharakteryzować.

Projekt p. Godebskiego dostał pierwszą nagrodę, i słusznie. Jest on najbardziej *renesansowym*, największej w nim *schodów*, a najmniej Mickiewicza. Siedzi on gdzieś wysoko, na szczycie fontanny, otulony w płaszczyk, nad nim ogromna postać kobieca trzyma wianek. Pod nim w niszy, na podstawie, Pegaz Mercier'a, z frontonu Luwru; u dołu widać kilka figur, z których jedna jest: *Odwagą wojskową*, Pawła Dubois, z pomnika gen. Lamoricièra. Całość jedynie architektoni-

czna — rzeźba występuje tu w roli komparsu i ornamentu.

Projekt p. Rygiera, mniej schodów, druga nagroda. Mickiewicz z książeczką w ręku otula się płaszczykiem. Na narożnikach podstawy figury architektonicznie związane z sylwetą całości, związane tak ściśle, że braknie im pleców i innych części ciała, znajdujących się na odwrotnej stronie każdego człowieka. Na gzemsie niezbędne godła: gwiazda, lira, wieniec laurowy i palma.

Projekt p. Gadomskiego, trzecia nagroda, chociaż więcej schodów. Mickiewicz w pozie przypominającej jedną z Venus antycznych, przytrzymuje płaszczyk. Na gzemsie figury, nie związane wcale z architekturą, jedne włączają się i rozpaczają, że nie mogą zejść z tej wysokości, inne z rezygnacją moczą nogi w wielkich muszlach.

Projekt p. Trębickiego... nie, już dosyć!

Jakkolwiek projekt p. Rygiera najbardziej uwzględnia Mickiewicza (w płaszczyku z książeczką) jest on takim samym preparatem pomnikowym z recepty zużytej, zszarganej i sponiewieranej po wszystkich zaułkach Europy — i razem z innymi nie jest i być nie może *pomnikiem dla Mickiewicza*.

Komitet konkursowy nagrodił tych panów na zasadzie swojej szczerzej opinii, wynikającej z jego pojęć o zadaniu i kształcie pomnika, — i opinia ta powinna była kierować dalszemi losami sprawy.

Nic z tego!

Komitet ścisły złożony z pp. Matejki, hr. Przędzieckiego, Sokołowskiego i jeszcze kogoś, słowem

z ludzi, którzy od początku tej sprawy, kompromitowali się bezustanku, komitet ten zawołał:

— Panie Rygier! zrobisz pan nam pomnik, ten nie nagrodzony Nr XIX, przestawisz figury, zmienisz podstawę. — I pan Rygier z właściwą sobie uprzejmością misyą tę przyjął.

— „Nowy skandal!“ — wciągają dzienniki. — Nie, jest to ostatnia scena farsy, której, nie należy pozwolić dokończyć.

Trzeba pogasić kinkiety, rozpedzić aktorów, zapuścić kurtynę na to co było, i zacząć całą robotę na nowo, na innych podstawach.

Zkąd ten gorączkowy pośpiech? Czy dzisiejsze pokolenie, dzisiejsze komitety myślą, że bez nich, bez pomnika postawionego przez nich upadnie sława i wielkość Mickiewicza? Po co koniecznie dziś lub jutro fabrykować jak dobroczynną jednodniówkę dzieło takie jak pomnik dla Mickiewicza, dzieło, które przy szczęśliwych okolicznościach może trwać wieki, często dłużej niż naród, który je zbudował?

Według mnie jedynem na dziś załatwieniem tej sprawy, jedynem uniknięciem skandalu, jakimby był pomnik lichy i niedołączny, jest:

Rozwiązanie wszystkich komitetów, jakie dotychczas rządziły tą sprawą, i zobowiązanie byłych ich członków, żeby nigdy do godności tej nie aspirowali.

Złożenie kapitału pomnikowego w jakiej poważnej i pewnej instytucji narodowej i ogłaszanie co lat pięć, a choćby co dziesięć, konkursów płatnych z części odsetek.

Usunięcie z warunków konkursowych wszelkiej wzmianki o stylach, wszelkich więzów na talent i in-

dywidualność rzeźbiarzy. Cena za jaką, i materyał z którego ma być pomnik wzniesiony, powinny być jedynemi z góry postawionemi i obowiązującemi wymaganiami.

W końcu komitet znawców, sądzących projekty, powinien być wybierany przez rzeźbiarzy.

Rzeźbiarze, których dziś wezwano do zrobienia pomnika, byli tym wypadkiem zaskoczeni zniemacka. W ich ideałach, celach, w ich marzeniach i ambicyi nigdy nie ukazywało się pomnikowe wcielenie wielkiego poety.

Pierwszy konkurs tak dobitnie stwierdził istotę tego faktu, że tylko wielka naiwność mogła przypuszczać, że w parę lat potem będą już nowe doskonalsze pomysły.

Rzeźba nasza musi się przyzwyczaić do tych nowych wymagań stworzonych budową pomnika.

Odkładając na czas nieograniczony spełnienie tego zadania, i otwierając stały konkurs, stworzyłoby się wielki cel dla tych artystów. Całe pokolenie nowe mogłoby się rozwinąć i wykształcić, myśląc o nim, rozszerzając swoje pragnienia i swoją wiedzę odpowiednio do jego wielkości.

Mickiewicz nicby na tem nie stracił, a przytem z imieniem jego mogłoby być związane, inne, również godne czci i uwielbienia.

Tylko pomnik, który sam przez się będzie wielkiem dziełem sztuki, może być pomnikiem Mickiewicza.

SAMOBÓJSTWO TALENTU.

Nie wszystkie konkursy kończą się tak humorystycznie, jak konkurs na pomnik Mickiewicza w Krakowie.

Wczorajsza scena na konkursowej wystawie rzeźby powinna dać trochę do myślenia tym wszystkim panom, którzy konkursu inicjują, biorą w nich udział, bądź jako sędziowie, bądź jako konkurujący.

Ogłasza się konkurs rzeźbiarski: 1-sza nagroda 600 rs., 2-ga 300 rs., 3-cia 200 rs. Rzeźbiarze, to jest ludzie, którzy, o ile nie są przedsiębiorcami robót sztukateryjnych i pomnikowych, o ile są *artystami*: ostatniego numeru nędzarze, — prują się z ostatka, wyczerpują resztki kredytu, zbierają resztki sił zniszczonych nędzą, resztki skołatanej myśli i po kilkoletniej pracy w najhaniebniejszych warunkach, przedstawiają swoje dzieła sądowni, złożonemu z członków komitetu Towarzystwa i dobranych *ad hoc* pp. Pruszyńskiego, Syrewicza i Kryńskiego.

Sędziowie, *najlepszej* podług siebie pracy dają 2-gą, *wyraźnie drugą* nagrodę, 3-cią następnemu z kole

uznanemu za dobre dzieło, *pierwszą* zaś, 600 rs., rozdzielają, jako małe napiwki, dla reszty wystawców! Czy jest coś bardziej niezgodnego z loiką?

Jeżeli wystawa jest *konkursową*, to *najlepszy* z wystawionych przedmiotów powinien *bezwzględnie* dostać *największą nagrodę*; jest to jasne, jak słońce.

Żeby na wystawie istniała jakaś nagroda nie dla *względnie* najlepszej rzeźby, ale dla jakiegoś *absolutu*, którego nawet sąd konkursowy nie byłby w stanie pojąć i określić, słusznemby było nagrody takiej nie dawać, jeżeli podobnego absolutu na wystawę nikt nie przedstawił.

Taki, jak jest konkurs, jest śmieszną meskineryą, jest pokazywaniem zdaleka przynęty, na którą się bierze ludzi, wyciska się z nich ostatki sił, a potem puszcza się z niczem.

600 rs. są niczem dla przeciętnie zamożnego człowieka, są niczem w porównaniu z kosztownością rzeźby, ale dla rzeźbiarzy mogą one być zbawiennymi. 600 rs. to zapłacenie długów, to chwila pracy spokojnej dla sztuki, to zresztą *pierwsza nagroda*, wyraz najwyższego uznania tych ludzi, którym społeczeństwo dało mandat wskazania najgodniejszego — najzasłużeńszego.

I z tej pierwszej nagrody, z tej jedynej dla tych, którzy nie mają nadziei dożyć obiadu w resursie obywatelskiej, chwili szczęścia i chwały, sąd konkursowy zrobił siedm, czy ośm małych śmiesznych datków!

Jest w tem jakaś pewność siebie, jakaś poufałość, klepanie po ramieniu artystów, przypominające z bogatego żyda, dającego noworoczne gratyfikacye swojej służbie.

Następnie: p. Madejski przedstawił skromny biust, bardzo łatwy do wymodelowania, przeciętny portret spokojnego modelu, skopiowanego, dobrze przy pomocy cyrkla. Nie ma w tem nic, coby go wynosiło ponad zwykłe w tym kierunku roboty. Widać, że rzeźbiarz *miał czas* opracować szczegółowo, sumiennie i zrobić to, co obowiązuje każdego rzeźbiarza bez względu na skalę talentu i siłę indywidualności — zrobić bryłę twarzy. Ale tego, co w portrecie malowanym, czy rzeźbionym, jest czemś nadzwyczajnym: wyrazu — życia, tego w robocie p. Madejskiego nie ma. Jestto porządna drobiazgową robota i nic więcej.

Kurzawa zrobił Mickiewicza, budzącego geniusz poezyi.

Przedewszystkiem, czy wiem, czy nie wiem, kto był Mickiewicz, patrząc na rzeźbę Kurzawy, widziałem doskonale, jaki stosunek zachodzi między dwoma figurami, z których się ona składała.

Człowiek, obdarzony dziwną siłą, cudotwórca, czy hypnotyzer, jakimś słowem, spojrzeniem, czy myślą obudza skrzydlatego chłopca, który się trzepoce jak ptak w jego rękę, zrywając się do lotu, na słowa, które w nim budzą zachwyt, zdziwienie, wstrząśnięcie graniczące z przestrawieniem.

Tę siłę oddziaływania, ten związek wzajemny między dwiema istotami żywymi, wyraził Kurzawa w swojej *rzeźbie* w ich *pozach, ruchach, wyrazach twarzy*, wyraził tak doskonale, z taką siłą, że dla każdego człowieka, choć trochę obeznanego ze światem sztuki, nie mogło pozostawiać żadnych wątpliwości.

A skoro tak, skoro *światny pomysł*, którego napewno dwa razy na tydzień nie miewają sędziowie

konkursowi, został doskonale i jasno wyrażony zapomocą środków *sztuki rzeźbiarskiej*, — dzieło Kurzawy było dziełem *znakomitem*. Lecz w rzeźbie, jak i w malarstwie jest jedna strona, która się robi talentem, a druga która się robi za pieniądze.

Widziałem, jak Kurzawa modelował swoją grupę, kładąc na własną nogę kawałek czyichś starych majtek, żeby mieć dobre fałdy, jak jednocześnie modelował i pozował sobie w lustrze! Widziałem ten materiał, jaki miał w pracowni: glinę i glinę, a rzadko, bardzo rzadko, model i to na chwilę, dorywczo.

Dzięki p. Wrotnowskiemu, który się poznał na wartości talentu Kurzawy, Towarzystwo udzieliło mu pożyczkę, którą wypłacano w ratach 25-rublowych miesięcznie — akurat tyle, żeby nie zdechnąć z głodu. I za to trzeba było zrobić dobrze skończoną rzeźbę — niemożliwe! Tej strony, która się robi *za pieniądze*, to jest z modelu, długą pracą, spokojem, rozważą — tej strony jest mało w rzeźbie Kurzawy. Ale tego, co się robi *talentem*, co jest istotą sztuki, tego było więcej, niż we wszystkich razem wziętych rzeźbach, jakie kiedykolwiek u nas wystawiono.

Sąd konkursowy nad tem wszystkim się nie zastanowił, nie rozumował, nie myślał i dał Kurzawie trzecią — najmniejszą nagrodę.

Jeżeli się do pewnego spodziewanego faktu przywiąże wszystkie nadzieje, jeżeli się ze swego czynu zrobi ostatni wysiłek szlachetny i widzi się, że to wszystko na nic — że myśl i talent są niczem i że trzeba i nadal żyć w nędzy, w tej nędzy prawdziwej, która, jak plugawe robactwo, toczy najlepsze siły naszego artyzmu — jeżeli się to pojmie, to trzeba być

idyotą lub bohaterem, żeby nie rozbić o mur zrozpaczonej głowy!

Kurzawa nie był ani jednym, ani drugim.

Rozbił siebie, swoje dzieło w gruzy, popełnił samobójstwo talentu.

Nie wiem, czy kiedy to piszę, on sam, Kurzawa, człowiek, jeszcze żyje czy nie, ale to, co w nim było najlepszego, jest zabite!

Z całej świetnej myśli, z całej pracy, pozostało tylko kilka plam białego gipsu na podłodze wystawy, a opróżnione miejsce zajął sztywny biust laureata, p. Madejskiego — i na tem koniec.

U nas ludzie są tak mało przyzwyczajeni do objawów silnych i szczerych uczuć, że postępek Kurzawy robi wrażenie nienaturalnej melodramatycznej sceny lub też czynu waryata.

Tymczasem Kurzawa zrobił dobrze.

Artysta tworzy dla siebie i dla ludzi. Z chwilą, w której skończył swoją pracę, jeżeli ją zrobił dobrze, zadowolił siebie. Jeżeli swoje dzieło pokazuje ludziom, to znaczy, że dba o ich współczucie, opinią, o sławę lub bogactwa, które mu dać mogą; skoro ludzie ci odwracają się do jego dzieła plecami, skoro im to jest niepotrzebne, nie zajmuje ich, nie entuzjazmuje, po cóż ma istnieć?

I Kurzawa zdruzgotał swoją rzeźbę, jedyną, jaka mogła być pomnikiem Mickiewicza, ponieważ ze wszystkich, jakie w tym celu zrobiono, była jedynym objawem myśli o Mickiewiczu. myśli wyrażonej w rzeźbie w sposób niezwykły.

Czy ten czyn okropny nie powinien nas przekonać, że konkursy wogóle u nas są tylko sposobami

marnowania sił ludzkich i rozdawania nagród mieronotom, i czy zachęcanie zapomocą konkursów ludzi do *poświęcania* się rzeźbie, nie jest zbrodnią, nie jest wywabianiem na pole działalności, która jest dla naszego społeczeństwa niepotrzebną, ponieważ ono przy każdej sposobności dowodzi, że nie potrzebuje artystów, nie potrzebuje uczonych, nie potrzebuje żadnej, poważnej, głębokiej, wielkiej idei, tylko potrzebuje tandety, tandety i tandety! w nauce, w sztuce, w każdej gałęzi umysłowej pracy — potrzebuje tylko kłownów i cyrkowych hecarzy!



KONKURS RZEŹBIARSKI.

I.

W dążeniu tem (do „wyśpiewania ody“) utracił z oczu „monumentalność“ rzeźby i popadł, aby się tak wyrazić, w anegdotyczną „rodzajowość“. „Temi słowy p. Van der Meer charakteryzuje w *Tygodniku ilustrowanym* rzeźbę Kurzawy i w utracie tej „monumentalności“ widzi powód, dla którego nie może być ona „pomnikiem narodowym dla Mickiewicza“.

Jakkolwiek równie głębokiem byłoby twierdzenie: iż wskutek utraty *pomnikowości* rzeźba Kurzawy nie może być *monumentem*, pomimo to zdanie p. Van der Meer'a jest frazesem, z którym się można spotkać przy każdej rozmowie o rzeźbie, który można czytać w każdej krytyce i rozprawie o sztuce rzeźbiarskiej.

„Monumentalność rzeźby“ zdaje się wszystkim czemś tak jasnem, zrozumiałem, wiadomem, iż żaden estetyk nie zawaha się chwalić pomnika z powodu jego monumentalności, lub ganić dla braku tej zalety. Nigdy jednak tyle razy nie powtórzono tego frazesu,

nigdy nie rozprawiano tyle nad „monumentalnością“, co w czasie konkursu na pomnik Mickiewicza. Protokóły krakowskie tchną monumentalnością; słowo to miało jakiś wewnętrzny urok dla wszystkich sędziów z urzędu lub powołania, dla wszystkich powag estetycznych i wolontaryuszów krytyki. Ponieważ jednak nikt bliżej nie określił, na czym polega *monumentalność pomnika* i czym się różni od *pomnikowości monumentu*, a wszyscy wszędzie i zawsze tym frazesem walczą, ponieważ jest on osią, słońcem naszych na rzeźbę poglądów, wart więc jest bliższego rozpatrzenia.

O ile można sądzić ze zdań chaotycznych, parafrazujących „monumentalność“ i z dzieł rzeźbiarskich, do których ona jest stosowaną, dla dzisiejszych twórców frazesów „monumentalność“ zastąpiła dawniejszy frazes o „posągowym, klasycznym spokoju“, o powadze greckiej; o tem, że „rzeźba jest córą Hellady i w niej jedynie, w tym kraju równowagi ducha i ciała, mogła wyrosnąć i wychować się“; że poza rzeźbą grecką i jej spokojem zaczyna się upadek sztuki. Że gwałtowne ruchy, wielkie namiętności lub subtelne wzruszenia, wyraz i życie twarzy, strój, z pod którego nie przezierają bicepsy; że wszystko to są pierwiastki rozkładu, upadku, zanikania „wielkiego smaku“, znamiona chorobliwej fantazyi, rozpanoszenia się realizmu i „rodzajowości“.

I nietylko skromny filister, interesujący się sztuką, nietylko tani amator, „protegujący“ malarstwo i rzeźbę, nietylko nasi estetycy i krytycy, ale krytycy całego świata, wielkie ciała akademiczne, wielu rzeźbiarzy powtarza dotąd ten frazes, — nawet taki Hipolit Taine w swoim pietyzmie dla greckiej rzeźby i „zdrowego

bydłęcia“ wszystko prawie, co wychodzi poza kres tego kierunku, pakuje do szpitala, pomiędzy *chorobliwe* objawy ludzkiej myśli, pomiędzy chwilowe zboczenia sztuki z wielkiego, jasnego gościńca na manowce, prowadzące do upadku.

Świat klasyczny jest poprostu upiorem dla nowoczesnych ludzi, upiorem, który ze swego wspaniałego grobu wychodzi od czasu do czasu i zatruwa swoim tchnieniem ich myśli, paraliżując samodzielne porywy mas i indywidualów.

Swoją legią geniuszów zagradza drogę rozwojowi; oślepia, zahypnotyzowuje całe pokolenia, które idą z oczami zwróconemi za siebie i budzą się wtedy jedynie, kiedy się najhaniebniej potknęły. I wtenczas tylko widać to spustoszenie, jakiego dokonało przejście zarazy klasycznej, to zjałowiałe, zniszczone pole myślenia, na którym tylko wschodzą puste, bezmyślne, poważne frazesy — nudne, wielkie, „monumentalne“.

Romantyzm stoczył z tem walkę, przyszedł realizm, naturalizm, impresjonizm; europejczycy zdobyli całą kulę ziemską, zrabowali i wprowadzili do swego życia wszystkie cywilizacye żywe innych części świata, wydobyto z grobów wszystkie wieki minione; sztuka nowoczesna rozwija się potężna, wielka i samodzielna; a estetyczne pozytywki wciąż grają na nutę: „Młódzież się klasycyzmu zrzekła“: rzeźba powinna być „monumentalną“, poważną, spokojną. A co najgorsza, że świat klasyczny bynajmniej nie jest takim *ciasnym*, jak go przywykli widzieć i szanować teoretycy i szkolarze, którzy w czasach rzeczywistej lub pozornej martwoty sztuki stworzyli pojęcie o rzeźbie klasycznej.

Nie, grecka rzeźba nie lękała się wcale *ruchu*,

ani gwałtowności, ani dramatu, owszem starała się być i nawet była wszechstronną, o ile tylko ówczesna technika i wpływy uboczne, jak oddziaływanie na nią innych cywilizacyj lub pojęć religijnych w pewnych chwilach jej rozwoju, nie krępowały swobodnego przejawiania się indywidualności artystów.

Nie mówiąc już o grupie *Laokona*, którą, acz z bólem, estetyka *spokoju* wlicza między arcydzieła rzeźby greckiej, dość przypomnieć olbrzymią grupę zwaną *Bykiem farnezyjskim*; fryz i metopy Partenonu, przepełnione ruchem, życiem i walką; fryz, na którym podziwiać można ścisłość obserwacji i odtworzenia ruchu galopujących koni; Faun tańczący, Diskobol i walczący siłacze, Niobe z dziećmi; te potężne posągi w gwałtownych ruchach odkopane przez Schliemann'a; nawet tak archaiczne okazy, jak marmury egiptowskie, które w sposób niedołączny, sztywny, starają się być jednak żywymi, i wiele, wiele innych dzieł lub okruchów greckiej rzeźby świadczą, że nie była ona ani wyłączenie, ani koniecznie poważną i spokojną.

Nie, grecka rzeźba nie jest winna, że z jej rzeźkomej powagi powstała ta tak potwornie nudna „monumentalna rzeźba“, która od rewolucji francuskiej grasowała wszechwładnie w Europie i która, choć ustępuje już z placu, ma jednak jeszcze dużo zwolenników nadewszystko między estetykami, teoretykami.

I nigdy i nigdzie żywa sztuka, reprezentowana przez wielkie i szczerze talenta i indywidualności, nie krępowała się ani tą, ani żadną inną formułką. Szczerzy artyści, jeżeli szli za powagą grecką, to jedynie dlatego, że odpowiadała ona ich indywidualnym właściwościom, dlatego, że wskutek dziwnego atawizmu

odradzają się dziś jeszcze organizacje psychicznie zbliżone bardzo do tych, które uważamy za wymarłe; lecz nie ma między rzeczywiście wielkimi artystami ani jednego, któryby się w tej formułce spokoju, powagi i oczu bez źrenic mieścił, któryby jej nie rozsadzał albo nie odrzucał całkowicie.

„Rodzajowość rzeźby“ — jeżeli rozumiem o co twórcom tego frazesu chodzi — to w takim razie cała rzeźba średniowieczna, cała rzeźba przedrenesansowa włoska; Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Verrochio i t. d. Te wszystkie nadzwyczajnego wyrazu i uczucia figury, które rzeźbiarze średnich wieków tworzyli na całym zachodzie Europy, z których niejedna tak „chora“, tak chuda, tak starannie ukrywająca swoje bicepsy i łydki w fałdach sukien, jest tyle warta, jako wyraz *człowieka czującego*, co Wenus Milo, jako wyraz „zdrowego bydlęcia“ — wszystko to należy zaliczyć do „rodzajowości“!

Zresztą, przecież nawet *renesans*, zostający pod tak wyłącznym wpływem klasycyzmu, nie abdykował całkowicie ze swojej indywidualności i Michał-Anioł rozwałił, rozsadził rzekomy „spokój“ klasyczny swojemi olbrzymami, którzy nosząc na ramionach góry muskułów, nie gorsze od Herkulesa farnezyjskiego, są jednak ludźmi z duszą smutną, skupioną, kryjącą wysiłkiem woli jakiś bezmiar cierpienia.

Francya, która od XVI-go wieku po dziś dzień idzie ciągle naprzód w rzeźbie, albo też utrzymuje się na poziomie tak wysokiego i wielostronnego artyzmu — Francya, przedstawia cały szereg wielkich rzeźbiarzy, którzy, „zrzekłszy się klasycyzmu“ lub mając do niego wstręt i pogardę, sami stworzyli potężne i doskonałe

formy, które mogą śmiało stać obok największych arcydzieł rzeźby greckiej. Puget, ten tytan, o którym mówią estetycy, że nie miał gustu, wiedzy, nie znał i nie rozumiał piękna antyków, Puget mawiał o sobie, że „marmur drży przed nim, jakkolwiek dużą byłaby bryła“; rzucał się też na kamień całą siłą swojej potężnej indywidualności i zamieniał go na drgające życiem, elastyczne, czujące ciało ludzkie. Prosto niepodobna wierzyć, że to człowiek zrobił, że to nie są nagle w chwilowym ruchu skamieniali ludzie. Patrząc na jego Herkulesa duszącego Anteusza, zdaje się, że się jest głuchym: nie można zrozumieć, dlaczego się nie słyszy chrzęstu gniecionych żeber i straszego wrzasku zduszonego olbrzyma. A ten Milon z Krotony, z ręką uwięzłą w pniu drzewa, siłacz, który nie może się bronić przed lwem szarpiącym go z tyłu, ryczy więc z bólu i staje na końcach palców nóg, wydzierając ściśniętą w drzewie rękę. Trzeba rzeczywiście „nie mieć gustu“, t. j. być wielkim artystą, żeby greckiego bohatera przedstawić w tak „rodzajowej“ chwili i pozie, i nadać takiej rzeźbie rozmiary kolosalne, przeznaczone, jak wiadomo, dla „monumentalnych“ i „głębokich“ tematów.

A ci zresztą wszyscy rzeźbiarze-portreciści z wieku XVII-go i XVIII! Taki Houdon, który zrobił bajeczną, przerażająco żywą maskę sztychującego Voltair'a — wszystko to z punktu „powagi klasycznej i monumentalności rzeźby“ należy do tego drobiazgu artystycznego, który u nas nazywa się „rodzajowością“ sztuki!

Czegóż nie dokazywali z rzeźbą artyści z czasów tak zwanego *zopf*! Zwalali ogromne skały, piętrzyli na tem kolumny kościołów, dokoła których rozpoczy-

nał się taniec anielskich korowodów, i z pośród gzem-sów i kapitelów leciał na ścianę sąsiedniego domu i tam gdzie pod dachem rozpływał się w ledwie do-strzegalnych delikatnych płaskorzeźbach.

Cóż stanowi ozdobę i wartość artystyczną tej kupy kamieni, którą nazywają „Arc de l'Etoile?” Czyż nie *Marsylianka* Rude'a? Czyż nie ten tłum biegnący i wrzeszczący, nie ta lecąca nad żołnierzami rozczochrana i rozkraczona Wojna?

Czy jeden Taniec Carpeaux swoim życiem ruchów i wyrazów nie równoważy całego przepychu frontonu opery paryskiej.

I tak dalej i dalej, aż do dnia dzisiejszego, artyści nigdy i nigdzie nie wierzyli w „monumentalność“ i „posągowość“ rzeźby, nie krępowali się żadną formułą, dążyli do całkowitego wyrażenia *siebie i świata zewnętrznego* i tylko *materyjalne warunki* istnienia sztuki kładły nieprzepartą tamę dążeniu do *ożywienia* marmuru i bronzu.

„Monumentalnym i posągowym“ jest taki Thorwaldsen, taki Schwanthaler i całe mnóstwo rozmaitych wielkich Niemców, pedantów, kompilatorów, którzy mają w głowie cyrkiel i formułę i na podstawie teorii oddają się twórczości artystycznej.

Drugą ze zmor, które wylęły się z fałszywego pojmowania rzeźby klasycznej, jest wprowadzenie do rzeźby pryncypu *nagości*, jako warunku, koniecznego bezwzględnie. Z tej kombinacji „powagi i nagości greckiej“ urodziły się te wszystkie potworne posągi, „monumentalne pomniki“, na których *Geheimrath* w płaszczu lub paltocie, w pozie Antinousa lub Wenus Medycejskiej, usiłuje przez kortowe majtki i fałdy surduta,

czy paltota pokazać koniecznie swoje gołenie, biodra i łopatki. Z owych to czasów pochodzi stojący w Warszawie Kopernik, który tak daleko posuwa zamiłowanie do „posągowego bezwstydu“, że, będąc ubranym w strój kanonika i futro, bądźcobądź stara się być nagim i świecić z pod ubrania gołemi członkami na zewnątrz.

Ale rzeźba musi być „monumentalna“, więc ubiera się manekin w mokre cienkie draperye, ociąga się je tak, żeby się opierały na załamaniach płaszczyzn i linii i modeluje się z tego futro lub ciężki płaszcz wojskowy.

Pomniki takie, o które w Monachium np. trzeba się co chwila potraćcać, powinny być oglądane jedynie w deszcz, ponieważ wtedy ich mokre szaty nie rażą, widać przyczynę, dla której bronzowy bohater ocieka wodą, w przeciwnym razie doznaje się wrażenia, że wyszedł on z jakiejś przymusowej kąpieli — w galowym stroju.

Nagość zresztą ustępuje trochę miejsca todze, którą w dzisiejszej rzeźbie podrabiają płaszcze i rozmaite płachty, przykrywające nowoczesne ubranie jakąś symulacją klasycyzmu.

„Monumentalność, nagość i toga“, oto z czego powstało całe mnóstwo Mickiewiczów „z książeczką w płaszczyku“, których oglądaliśmy przy kilku konkursach na pomnik krakowski.

Porównawczy przegląd dzieł sztuki od czasów najdawniejszych aż do dnia dzisiejszego, u wszystkich narodów, które coś swego do sztuki wniosły, nie pozwala na żadne zacieśnienie zadań rzeźby do jakiego-

kolwiekbądź kierunku, do jakiegokolwiekbądź grupy przejawów kształtu.

Rzeźba, tak jak cała sztuka, jest jednym ze sposobów uzewnętrzniania się ludzkiego ducha, który ją będzie zawsze nagiął do swoich potrzeb, bez względu na formułki doktrynerów i oderwanych od rzeczywistości teoretyków.

Wszystko, co jest w naturze kształtem i co z człowieka za pomocą kształtu daje się wyrazić, cały świat zewnętrzny i cały świat uczuć i myśli ludzkich może i powinien być pobudką twórczości rzeźbiarskiej, która może przybierać coraz nowe, coraz inne cechy, zmieniać się i przeradzać dotąd, dokąd ludzkość będzie istniała i dokąd będą się rodzili rzeźbiarze.

II.

Zwykły widz, odbierając wrażenie od dzieła sztuki, najczęściej nie analizuje składających je pierwiastków. Sądzi je na zasadzie tylko tej przyjemności, jakiej odeń doznaje; ocenia tak zwanym *smakiem*: zgodnością charakteru dzieła sztuki ze swemi upodobaniami, zwykle też ludzie mówią: *wolę* pejzaże niż portrety, Kostrzewskiego niżeli Michała-Anioła lub naodwrot.

Sąd taki, oczywista, nie przedstawia żadnego ogólniejszego znaczenia, nie może być wziętym za podstawę naukowego badania sztuki, — nie jest, ani wykazaniem jej właściwości, ani wad lub zalet danego jej dzieła — jest poprostu stwierdzeniem pewnych subiektywnych wrażeń, bez krytycznego ich sprawdzenia lub wyprowadzania jakichś ściślejszych wniosków.

Jeżeli jednak idzie o wynalezienie podstaw do wydania sądu możliwie przedmiotowego, miary obejmującej jak największą różnorodność przejawów twórczości artystycznej, należy w takim razie odszukać te pierwiastki sztuki, które są koniecznymi, podstawowymi warunkami jej istnienia, z drugiej zaś strony odnaleźć to, co wyraża wyższość jednych talentów nad drugimi a tem samem wyższość dzieł przez nie stworzonych.

Odrzuciwszy w rzeźbie jak i w malarstwie podział na *rodzaje zależne od tematu*, zyskuje się na rozległości sądu, znajduje się podstawę krytyczną, obejmującą wszystko co w rzeźbie zostało dokonaniem lub dokonaniem być może. Z chwilą, w której nie nazwisko i rodowód osoby przedstawianej w posągu, nie doniosłość „dziejowej chwili“, faktu społecznego, lub idei moralnej czy naukowej wyrażonej w rzeźbie jest miarą jej wartości i sprawdzianem charakteru — miarą tą, staje się tylko doskonałość *kształtu*, czyli tej właściwości rzeczy, której odtworzenie leży jedynie w granicach środków rzeźby. Posąg nie będzie grał ani śpiewał, nie będzie określał historycznych epok, ani wykladał traktatów filozoficznych, jakkolwiek drogą kojarzenia się wyobrażeń, może prowadzić do wycieczek myślowych, bardzo dalekich od bezpośrednich wrażeń od rzeźby — od jej treści: *kształtu*.

W obrazie jak i w posągu są pewne strony, które się wykonywa przy użyciu środków pomocniczych: przyrządów mechanicznych, rachunku, prawideł stałych niezmiennych, ujętych w formuły dostępne każdemu człowiekowi bez względu na to czy jest lub nie artystą.

Żeby wykreślić perspektywę obrazu, zbudować szemat światłocienia, lub zrobić proporcjonalnie jakąś rzecz — stołek czy twarz ludzką, potrzeba mieć tylko cyrkle, linie, piony, wzory i prawidła. Nauczyciel perspektywy i kamieniarz punktujący posąg potrzebują mieć tylko przeciętne zdolności umysłowe, potrzebne w codziennem życiu każdemu człowiekowi, który nie jest idyotą.

Człowiek pierwotny, nadający kamieniom i metalom kształty strzałki, młota lub oszczepu, był tak dobrze rzeźbiarzem, jak twórca wytwornych naczyń etruskich, chińskich czy serwskich, jak twórca *Wenus Milo*, *Mojżesza* czy któregoś bądź innego sławnego arcydzieła, lub prostego stołka, podkowy i wideł, ponieważ wspólną cechą tych wszystkich rzeczy jest *kształt* nadany im myślą i ręką człowieka.

Chodzi więc o to: który z tych licznych kształtów przedstawia większą trudność poznania, pojęcia i wyrażenia go w rzeźbie? w którym znajdują się te pierwiastki, dla wcielenia których w dziele sztuki potrzebne są wyższe, szczególne, artystyczne zdolności.

Otóż, w każdym naszym sądzie tak o dziele sztuki jak i o talencie, a szczególnie o wartości talentu, jednym z głównych motywów jest podziw dla zdolności *samoistnego, bez pomocy przyrządów*, wytworzenia kształtów lub kombinacyj barwnych. Dziś jak dawniej, siła talentu jest mierzona zbliżaniem się lub oddalaniem się jego twórczości od tej granicy, na której zaczyna się działanie cyrkla, linii, ekierki, formułki lub szematu, granicy na której kończą się objawy *życia, ruchu i wyrazu*, a zaczyna się proste odtworzenie martwej bryły przedmiotu.

Bajka o Galatei, wyraża ten podziw, jaki słuszenie wywołuje w umyśle ludzkim, — zamienienie bloku marmuru lub bronzu na drgające życiem ciało zwierząt lub ludzi. Otóż to *życie*, ta nieustanna i szybka przemiana kształtów, to subtelne odchylenie się linii i płaszczyzn, wyrażających ludzką duszę, to drganie całej powierzchni żywej istoty, ta nagłość, niespodzianość ruchów i wyrazów, — oto co jest najtrudniejszym do wcielenia w sztuce, a tem samem musi być uważane za skalę wielkości i siły talentu.

Jedno oko patrzące z wyrazem żalu, tęsknoty lub wesołości, jeden uśmiech ust lub ich skurcz boleśny, jedna pięść, wyrażająca siłę uderzenia lub noga drgająca ruchem — będą zawsze więcej warte od wymierzonych, wycyrklowanych, zbudowanych podług najczystszej szablonu proporcji kształtów, w których nie będzie czuć drżenia nerwów i tętna krwi.

Tych subtelności formy, które wyrażają *życie* nie wykreśla się cyrklem, nie ustawia się pionem — na to potrzeba wyższych, doskonalszych sił ludzkiego umysłu.

Z tych właśnie wyższych pierwiastków talentu, z pokonania tych szczytowych trudności sztuki, z przemienienia martwej bryły gliny na ludzkie życie, składała się rzeźba Kurzawy.

Wielkie wady w tem wszystkim, co zależy od cyrkla, pionu, czasu i pieniędzy potrzebnych na modela, i nadzwyczajne zalety w tem, co się robi tylko subtelnością obserwacji, wrażliwością umysłu, zdolnością odczuwania głębokich wzruszeń i dziwnych stanów psychicznych.

Mickiewicz miał twarz krzywą, za małą w sto-

sunku do długości figury, nogę źle przegiętą i za nisko umieszczone biodro.

Ale, zachować podobieństwo twarzy, czyli kształt zasadniczy i nadać jej wyraz, poruszyć całym aparatem mięśni, linii i płaszczyzn i nie zniszczyć typu i charakteru indywidualnego — na to potrzeba zdolności rzeźbiarskich nadzwyczajnych.

Cała prawa strona twarzy jest poprostu *żywa* — zdumiewająco żywa.

Niech się kto jej przyjrzy, nie odgadnie, czem to zrobione. Jestto zbiór grudek gipsu, który z właściwego oddalenia ma wyraz jakiegoś patrzenia w głąb własnej duszy, lub wsłuchiwania się w jakieś tajemnicze jej głosy.

Lewa strona twarzy jest całkiem niezrobiona, ponieważ Kurzawa rzeźbił swoją grupę *w norze*, w której nie podobna było widzieć posągu ze wszystkich stron.

Ręce Mickiewicza, w jak nadzwyczajnie żywy sposób dopowiadają stosunek jego do geniusza. Ta lekkość z jaką lewa ręka dotyka do jego ramienia i tak subtelny ruch prawej dłoni i palców — oto są kształty, których się nie kupuje u modela — nie mierzy się cyrklem, nie wydobywa się sumienną pracowitością.

Geniusz ma za długie stopy i palce, za wypukłe czoło, modelowany nie równomiernie — w jednych miejscach widać na nim żywą tkanę skóry, w innych czuć pociągnięcie palca lub szarpnięcie szpachli, — ale przez całą figurę przebiega jakby drgnienie elektrycznej iskry. Od palca u nogi do kosmyka włosów, wszystko wyraża to nagłe, oślepiające wrażenie, nagłe drgnienie życia, które zdaje się rozsadzać wątłą, lecz

związłą, nerwową budowę ciała chłopaka. Twarz jego niemniej od twarzy Mickiewicza jest żywą. Swoim wybuchem zdumienia, gwałtownością, przeciwstawia się w sposób nadzwyczajny skupionej sile, myśli i woli, jaką wyraża Mickiewicz. Każdy szczegół figury geniusza ma ten charakter ruchu i nagłości, czy to będą łopocące się skrzydła, czy pas rzemienny, czy szmata — zbytecznej zresztą — draperyi.

Kurzawa przy całej swojej oryginalności, nie jest jeszcze zupełnie wolny od manii pokazywania *nagości* po przez surduty i majtki. W fałdach rękawów, w układzie kapoty Mickiewicza, w fałdach spodni, widać chęć maskowania nowoczesnego ubioru, układania w pewne umówione linie i wydobywania na wierzch mięśni.

Rzeźbiarz u nas, albo zredukowany do kamieniarskiej roboty, albo w pustce, wśród obojętnego otoczenia, oddający się robocie artystycznej — nie ma czasu i możliwości zupełnego rozwinięcia się, uświadomienia swojej indywidualności, nie ma czemu przeciwstawić swego ja i wydobyć z niego wszystkich sił i właściwości.

Zduszony nędzą, kołający się w anemicznem ciele talent nie śmie być całkiem samodzielny — nie śmie z bezwzględnością, naprzykład, ludzi *Odrodzenia*, kopnąć w to wszystko, co się tuła w opiniach estetyki i tłumu z banalnych komunałów w rodzaju „monumentalności“ i „posągowości“ rzeźby.

Tak też było z Kurzawą w czasie roboty. Jego Mickiewicz, kilka razy zmieniał się w „monumentalną“ figurę — tracił swój dziwny wyraz i ruch natchnionego cudotwórcy i znowu do niego wracał. Ostatecznie po wielu wahaniach i mękach — taki jak był: niedo-

kończony, niedomierzony, — potargany pysznemi częściami obok ledwie zaczętych; tu jaśniejący wyrazem, — czystem życiem, w którym nikła wszelka robota i technika, tam rażący konwenansem w draperiach — z temi wszystkimi wadami był dziełem rzeźby, przenoszącym *siłą wyrazu i ruchu — życia*, a więc siłą talentu, to wszystko, co u nas w rzeźbie dotąd zrobiono i dziś się robi.

Sędziowie konkursowi myśleli inaczej. Cyrkiel, sumienna praca rzemieślnicza, skończenie i czystość techniczna, *całość jednolicie mierna* — została postawioną na pierwszym miejscu i nagrodzona. Stało się tak dlatego, że sędziowie ci nie uprzytomnili sobie całej rzeźby, jaka przed konkursem warszawskim została stworzoną, i że dopiero po rozbiciu przez Kurzawę swego posągu, ze zdziwieniem pytali o drogę — o to, jak należy sądzić dzieła sztuki rzeźbiarskiej!

I gdyby wszystkie sądy o sztuce były wydawane na podstawie tych zasad, jakimi się kierował sąd konkursowy warszawski, — w takim razie tak dobrze okruchy Partenonu, tors belwederski, resztki grupy Niobidów, Wenus Milo, jak i wszystkie inne niezliczone *części i kawałki* grup i posągów czczone jako najwyższe arcydzieła rzeźby — wszystko to musiałoby ustąpić miejsca lada cyrkłowej robocie pierwszego z brzegu Niemca, z jego pedantycznym, martwym skończeniem i wykończeniem!

Kto chce sądzić sztukę, powinien wiedzieć dlaczego ledwie napoczęty chropawem dłutem *Brutus* Michała-Anioła jest arcydziełem; dlaczego budzą w nas podziw jego *Niewolnicy* ledwie wyłaniający się z bryły

marmuru, — dlaczego wielkimi dziełami sztuki są nieskończone figury grobowców Medyceuszów....

Sędziowie konkursowi powinni byli wiedzieć, w czym leży wyższość *jednego oka* z posągu Kurzawy, nad całą górą porządnej miernoty!

Ale u nas, przyszedł wprawdzie czas na artystów, ale nie przyszedł jeszcze na sędziów, krytyków i publiczność inteligentną i lubiącą sztukę.

Kurzawa musi zginąć, jak ginęli podobni jemu wszędzie i zawsze, jeżeli przyszedli zawczasem lub nie w porę.

W paryskiej szkole sztuk pięknych jest rodzaj *Campo Santo* — zbiór pamiątek i relikwii po różnych męczennikach sztuki. Tam obok pomnika Regnaulta, stoi rzeźba znaleziona nad trupem umarłego z głodu rzeźbiarza — rzeźba doskonała....

Z czasem i rzeźba Kurzawy, będzie u nas stała otoczona czcią jej należną — z czasem — ale jeszcze nie prędko.



POLEMIKA OSOBISTA.

PROFESOROWI STRUWEMU.

Wy dobywszy na światło *zalety* profesora Struvego, jako krytyka dzieł sztuki, uczyniłem mu krzywdę — krzywdę bardzo wielką.

Dziesięć lat spokojnie i wygodnie rozpiął się na szpaltach „Kłosów“ i jako „uznana powaga“, jako „znany specjalista“, możeby jeszcze długie lata, z równym jak dotąd, pożytkiem pracował na niwie „ojczystej sztuki“.

Nagle wydało się wszystko!

Niedyskretnie rzucone światło na „stojącego otwarcie i śmiało“ prof. Struvego, odkryło, że nietylko się wcale nie zna na sztuce, ale w dodatku, w swoich pracach zbijając zawsze dowodem swoje założenie, nie może umysłu swego utrzymać w karchach loiki.

Prof. Struve wystąpił z obroną („Kłosy“ nr. 1027), której stronę faktyczną i rozumową, jeżeli jaka będzie, rozbioreę w dalszych artykułach o malarstwie i krytyce, tutaj muszę mu odpowiedzieć w sprawie osobistej.

Zachwiany na swym krytycznym tronie, prof. Struve stracił filozoficzny spokój i uciekł się do broni, jedynej zresztą jaka mu pozostała — do osobistych insynuacyj.

Jak wszyscy walczący tym nędznym orężem, fałszuje z samowiedzą prawdę, i co już jest specjalną cechą prof. Struvego, mija się z loiką.

Wprawne jego oko zajrzało na samo dno mojej duszy i od-

kryło, iż artykuły moje o malarstwie i krytyce, powstały z najniższych pobudek, zawiści do artystów mających sławę, i żalu (?) do krytyki, a w szczególności do prof. Struvego, iż dotąd mnie nie porównano z Siemiradzkim, Matejką i Brandtem!

Ta zdolność zagładania w najgłębsze tajniki uczuć, w dzisiejszych czasach tak dalece popłaca, że prof. Struve mógłby zrobić karyerę, naturalnie nie na polu krytyki artystycznej.

Tak więc, według prof. Struvego, boli mnie, że krytyka jego jest „samodzielną i sumienną“, że „odważa się klasyfikować artystów, porównywać ich dzieła pomiędzy sobą, podziwiać wielkość pomysłów i genialność wykonania jednych a wytykać ubóstwo myśli lub niedołęstwo techniki innych“. Drażni mnie „sława i uznanie żywsze dla tego lub owego ze współtowarzyszy“; — oburza to, że „krytyka mówi chłodniej, wspomina rzadziej, a niekiedy przechodzi nad memi utworami do porządku dziennego, szczególnie wtedy, gdy wystawiam konie w nieprzyzwoitych sytuacjach (*sic*) bez odcienia nawet humoru, gdy występuję na widok publiczny z malowanymi fotografiami ulubionej „prawdy“ życiowej, lub gdy wreszcie bawię się w naśladowanie innych, bardziej utalentowanych artystów, np. Chelmońskiego.“

Za te wszystkie krzywdy, które jakoby prof. Struve ze swymi współtowarzyszami, mnie czynią, „wylewam z siebie coraz obszerniejsze potoki żółci“, w których „te motywa osobiste zbyt wyraźnie występują na jaw.“

Nędzne kłamstwo!

Przed dziesięciu laty, w samym zaraniu krytycznej działalności prof. Struvego, zwróciłem jego uwagę na fałsz, którego się dopuścił, mówiąc o Maksie Gierymskim i Chelmońskim.

Jakie pobudki mną kierowały wtedy? Nie byłem prawie malarzem, nie wystawiłem żadnego obrazu, nie mogłem mieć do nikogo, a więc i do prof. Struvego osobistej pretensyi.

Dzisiaj, w moim pierwszym artykule najsilniejszy nacisk położyłem na pobłażliwość, z jaką krytyka nasza wznosi byle mierność na szczyty sławy; — wyśmiałem epitet „doświadczonego mistrza palety“ (*excusez du peu*), jakim mnie obdarzyła; dalej rozbierając prace prof. Struvego, najwyraźniej i najszczerzej chwaliłem za to, że żąda krytyki surowej, sprawiedliwej, bezwzględnej — a tymczasem prof. Struve mówi, że ja to właśnie na „sumienną

i bezwzględną krytykę sarkam“ i chciałbym „ją zgładzić ze świata“.

Wyznaję, radbym był, żeby krytyka taka, jak ją reprezentuje prof. Struve i jego koledzy, „znikła ze świata“, — byłoby gorzej *artystom*, ale lepiej *sztuce*.

Prof. Struve wie, że ludzie wogóle są skłonni bardziej do patrzenia na to *kto* mówi, niż do zastanawiania się nad wartością tego *co* mówi, — chcąc więc osłabić siłę mego sądu, stara się obniżyć wartość mojej osoby.

Licha to taktyka, ale co prawda dotąd jeszcze używana w naszym dziennikarstwie z powodzeniem, zwłaszcza jeżeli się swoim czytelnikom nie wskazuje, gdzie mogą przeczytać artykuły przeciwnej strony i sprawdzić wartość własnego sądu.

Prof. Struve, jak i mój przeciwnik z „Tygodnika Powszechnego“ zamilczają dyskretnie o „Wędrowcu...“

Drugim osobistym zarzutem, który mi robi prof. Struve, jest *bezimiennosc*.

„...mam prawo żądać, żeby ze mną człowiek poważny nie polemizował pod zasłoną bezimiennosci“, woła; — a dalej: „Z za płotu strzelać i mierzyć wprost w głowę (to prawda) przeciwnika, to bardzo wygodnie i bezpiecznie; ale na to zdobyć się może ktoś, co ma jakieś tajne powody zamaskowania swego napadu, albo też ktoś, co nie śmie lub nie umie otwarcie bronić swego wystąpienia.“

„Czy pan W., pyta prof. Struve, mrugając znacząco swoim „wprawnem okiem“, czy p. W. przy pomocy bezimiennosci nie pragnął czasem zataić przed szerszą publicznością, że jego wystąpienie jest w gruncie rzeczy tylko odpowiedzią na krytykę niektórych jego obrazów? Gdyby to przypuszczenie, mówi dalej, miało być prawdą, natenczas nikt mi zapewne za złe nie weźmie, że bez naruszenia incognita p. W. zajrzałem poza płot, za który się schował.“

Zapewne nikt, zwłaszcza że płot ten był bardzo przezroczysty, incognito tak jawne, że prof. Struve poznał mnie odrazu, powitał jak dawnego znajomego (trochę grzeczniej, niż przed laty), a nawet w tajnikach mojej duszy zaczął odrazu czytać swoim „wprawnem okiem“, — co prawda z tym samym skutkiem jak w „symbolice linii i barw“ grunwaldzkiej bitwy.

Jak np. prof. Struve objaśni fakt, że pisząc o Böcklinie, Meissonierze i innych, których przecie *chwalilem*, podpisywałem się też tylko jedną literą *W*?

Co znaczy to moje incognito? Jakie szanse zyskałby prof. Struve, a jakie ja bym stracił w walce, gdyby nazwisko moje stało wypisane pod memi artykułami?

Kto się bije na szable, kije lub kule, dla tego ukrycie siebie jest coś warte, — kto polemizuje z czyjąś myślą nie czepiając się jego osoby, tylko szukając prawdy, ten i swoją myśl wyprawdza na plac boju, — w walce tej osobistości i nazwiska są zupełnie niepotrzebne.

W istocie, jak „sławne i znane“ nazwisko prof. Struvego nie może być argumentem latającym luki jego rozumowania, jak nie może na żaden sposób zastąpić braku elementarnych wiadomości z dziedziny sztuki, — tak samo moje nazwisko bez sławy, bez uznania, nazwisko człowieka nie zajmującego żadnego stanowiska w „hierarchii państwowej“, nie może osłabić siły dowodów, użytych przezemnie w krytyce dzieł prof. Struvego.

Jeżeli jednak prof. Struve czuje się pokrzywdzonym przez to, że nie wie mego nazwiska, — jeżeli wiadomość ta, może mu służyć w dalszym ciągu jego artykułu jako środek obrony, to chcąc mu dać równe szanse wygranej, najchętniej wypisuję je tutaj:

Stanisław Witkiewicz.

Hoża 18, lit. B.

„W IMIĘ GODNOŚCI“ (?)

Doch die Kastraten klagten
Als ich meine Stimm' erhob;
Sie klagten und sie sagten
Ich sänge viel zu grob.

Heine. *Die Hrinkehr* 90.

W chwili ogłoszenia *protestu* malarzy monachijskich, z p. Brandtem na czele, p. Fałatem pośrodku i p. Jasińskim na końcu, nie miałem czasu zająć się obszerniej tym ciekawym przyczynkiem do polemiki, toczącej się od lat kilku około moich artykułów o sztuce.

Teraz jednak, w myśl wezwania panów protestujących, postaram się głębiej „wniknąć w ich ducha, zrozumieć i określić ich indywidualność i zadania.“

Protest, jako środek ochronny przeciw sądom krytyki, o ile jest zawsze bezskutecznym, o tyle nie jest nowym.

Przed kilkunastu laty, Cypryan Godebski, oburzony gospodarką owoczesnego komitetu Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, w jednym ze swoich artykułów w „Gazecie polskiej“ wyraził zdziwienie z powodu, że doskonały portret Rodakowskiego zawieszony jest gdzieś pod sufitem, „podczas kiedy roboty *takich fabrykantów pierników*, jak p. L. et consortes, zajmują najlepsze miejsca na wystawie przez całe lata.“ Tak stanowcze i bez żadnych obsłonek wypowiedziane zdanie o jednym „z powszechnie wówczas cenionych koryfeuszów historycznego malarstwa“ wywołało skan-

dal. Posypały się protesty „w imię godności“ prasy, krytyki, rodziny, moralności, społeczeństwa... Stawali świadkowie, którzy się kleli, że znają pana L. od kolebki i wiedzą, że zawsze był najlepszym synem, bratem, kolegą, właścicielem domu itd. W. A. Maciejowski wołał, że przecież go pamięta jako nadzwyczaj pilnego i posłusznego swego ucznia jeszcze na ławie szkolnej. Wszyscy przyznawali p. L. cnoty i zasługi obywatelskie, lecz o *sztuce*, o *prawdzie*, nikt nie mówił; nikt nie starał się dowieść, że p. L. nie jest *fabrykantem pierników*, nikt nie próbował udowodnić, że oglądanie przez lat siedm i zbliżka jego dzieła jest korzystnym dla społeczeństwa. O tem nie było mowy.

Natomiast posypały się insynuacje na Godebskiego. Jedno z pism, bodaj „Kłosy“, napisało, że p. Godebski tym tylko arty-
stom oddaje sprawiedliwość, którzy u niego bywają na kolacyach!

— Nieprawda! — odpowiedział Litwos — pan L. nie bywa u pana Godebskiego wcale, a jednak ten oddał mu zupełną sprawiedliwość!

Tej świetnej odpowiedzi „Gazeta polska“ jednak wydrukować nie chciała.

Wynikiem polemiki, prowadzonej w ten sposób, było to, że zdanie Godebskiego zostało niezachwianem; p. L. został i nadal *fabrykantem pierników*, natomiast społeczeństwo dowiedziało się, iż pomimo to jest on bardzo porządnym stałym mieszkańcem Warszawy.

Artyści nie oponowali wtedy wcale. — L. należał do starszego pokolenia, nie miał już z nowymi wspólnych dążeń i interesów, a ambicje i ambicyjki różniły go z bliższymi mu wiekiem i dążeniami, którzy też mieli swoje ambicje.

Dzisiejszy *protest* malarzy z Monachium umieszczony został w „Kuryerze Warszawskim“, w którym „wyczytała“ go i powtórzyła na swoich szpaltach „Gazeta Polska“, nie zdobywając się jednak na tyle bezstronności dziennikarskiej, żeby „wyczytać“ i powtórzyć znajdującą się obok moją replikę; protest ten, zostawiając na boku to, o co walczyć należało, t. j. skrytykowany przezemnie obraz p. Rozena, zajmuje się głównie „godnością“:

„Nie wchodzimy w rozbiór, czy w tym wypadku zarzuty i uwagi pana Witkiewicza są *sluszne lub nie*, ale wobec stale powtarzających się wycieczek krytycznych, w *imię godności krytyki*,

prasy, publiczności i artystów, czujemy się w obowiązku zaprotestować przeciwko *sposobowi i formie*, w jakiej pan Witkiewicz poglądy swoje wypowiada i *to względem współkolegi*."

Oto są motywa wystąpienia pp. Brandta, Czachórskiego, Eismonda itd. przeciwko moim krytykom.

Przedewszystkiem powtarza się to, co się działo z Godebskim: ja mówię, że p. Rozen robi rude cienie i nie umie malować wielkich rozmiarów obrazów, — panowie ci, zamiast powiedzieć: Nieprawda! pan Rozen nie robi rudych cieni i umie malować dekoracyjnie, — panowie ci występują w obronie aż „czterech godności!”

Ani słowa, po rycersku!

Szkoda tylko, że zaraz w następnym wierszu zdradzają bardzo dziwne pojmowanie *godności prasy i krytyki*, wyrzucając mnie, że krytykuję „współkolegę!” Tym panom zdaje się widocznie, iż dosyć jest używać — na dwóch końcach świata — siccatiwu, cremserweissu i szczeciny, żeby, trzymając się za ręce, iść lawą i wspólnie okłamywać opinią publiczną!

My tu inaczej pojmujemy godność krytyka i artysty.

Krytyk, któryby nietylko kolegę *monachijskiego*, ale nawet rodzonego brata przedstawiał społeczeństwu za coś lepszego, niż on mu się być zdaje, okłamywałby to społeczeństwo, ponieważ rałby swoją godność, gdyż jedynie *prawda*, ta względna, na jaką stać ludzki umysł, nadaje jakąkolwiek *godność* człowiekowi w ogólności, a krytykowi i prasie po szczególe.

Nie znam takich *osobistych* obowiązków, ani uczuć, któreby były w stanie usprawiedliwić kłamstwo w sprawie publicznej.

Pod tym względem godności krytyki i prasy strzedz trzeba i należy, a u nas bardziej, niż gdziekolwiek, — lecz środkiem do tego nie są *koleżeńskie* reklamy, jakie pp. Brandt, Kowalski, Kurella itd. chcieliby czytać na szpaltach dzienników.

Kiedy warszawska krytyka pisała tym panom najbardziej płaskie i idyotyczne pochlebstwa, kiedy *tytuły* ich obrazów podnoszono do znaczenia filozoficznych traktatów, a anegdota, zawarte w obrazie — do wszechludzkich dramatów; kiedy w sponiewieranym żargonie reporterskim nazywają ich: „naszymi *sympatycznymi mistrzami*“, „młodymi, pełnymi przyszłości i nadziei, rokującymi wielką chwałę adeptami sztuki“, „działwą Apellesa,“

lub kiedy, klepiąc ich po ramieniu, estetyk warszawski mówi: „No, ten, naturalnie p. Józef, albo p. Julian“ — wtedy nikt z tych panów nie dopominał się o *godność artysty*, tańczącą jak clown przed opinią publiczną, — wtedy śmiejąc się w kułak, czekali aż sława, robiona w ten sposób, nabrzmieje do składkowego obiadu w resursie Obywatelskiej, tej korony zaszczytów w polskiej sztuce... Wtedy nikt z was nie wołał: „Czujemy się w obowiązku w imię godności...“ o! nie, wtedy pp. Szerner, Herman, Wodziński i inni siedzieli cicho!

My, w Warszawie, mieliśmy jednak dosyć tych wianków laurowych, ociekłych pomyjami reklamy; my wystąpiliśmy przeciw temu sztucznemu fabrykowaniu sławy i zażądaliśmy śmiało, żeby nas sądzono jako *malarzy, artystów*, sądzono poważnie i surowo, żeby z nas nie robiono blaznów, lub małoletnich niedołęgów, zachęcanych do pracy karmelkami pobłażliwości.

Dziś, kiedy, dzięki naszej walce, powaga i godność krytyki warszawskiej zaczyna się trochę podnosić, dziś panowie z Monachium występują przeciw mnie, który tę walkę podniosłem, który sam pierwszy wyśmiałem nadawane mnie głupie tytuły „doświadczonego mistrza palety“ (?)... i występują „w imię godności artysty!“

Dlaczego? Czy wprowadziłem do krytyki kłamstwo, oszczerstwo, reklamę, zawiść, czy starałem się obniżyć wartość obrazu poniewieraniem osobistem jego twórcy jako człowieka? *Nigdy!* Wykazałem, że rude cienie są wadliwą stroną obrazu i że najprawdopodobniej nawet przyszyte guziki nie mówią w duchu żołnierza — to wszystko!

Ale panowie ci chcą, żeby krytyka „wnikała w ich ducha.“ „Godność“ *artysty-malarza* wymaga, żeby go ceniono za to, czem on się pokazuje w swoim obrazie, *za malarstwo, za talent*, tak samo jak „godność“ *szewca* polega na tem, żeby nie robił reklamy swoim butom reputacją, zyskaną szyciem kamizelek. Malarzom monachijskim chodzi o to, żeby ich szanowano za „ducha“, za uczucie, za patriotyzm, może za filantropią, żeby wnikano w ich *osobiste* przymioty i zalety, żeby ich obrazy uważano tylko jako klucze do otwierania tajemniczych głębi ich duszy! Oni przywykli do tych krytyk, które pisały poemata na tle kartki, przyczepionej do obrazu i wyrażającej treść jego anegdotyczną. Dobre to były

czasu! Jagiello zbił Krzyżaków, Czarniecki przepłynął Biełt, lansierzy zdobyli Samosierzę, a chwała ich spadała na malarzy. W ich to umysłach jedynie powstawały te wielkie zdarzenia; oni byli tymi głębokimi myślicielami, w których duchu rozegrały się wszystkie wypadki dziejowe od Piasta do naszych czasów, im tylko świat zawdzięczał istnienie dramatycznych sytuacji, wielkich uczuć... itd.

Sławę „wielkiego, głębokiego artysty“, dzięki tej metodzie krytykowania, zdobywał każdy, komu się udało wziąć mniej lub więcej popularny i drogi sercu czulemu temat, bez względu na to czy obraz, jako malowidło, jako wyraz talentu i indywidualności, miał lub nie jakąkolwiek artystyczną wartość.

Oczywista rzecz, że sława, zdobyta w ten sposób, warta jest tyle, co sława inżyniera lub lekarza, zdobyta zapomocą czynów obywatelskich, dobroczynnych — wogóle zapomocą życia cnotliwego.

Z chwilą, w której do takich sławnych malarzy, inżynierów, i lekarzy zastosowuje się krytykę ścisłą, kiedy *malarza ceni się za jego obrazy, inżyniera za jego drogi lub mosty, lekarza za jego wiedzę medyczną*, z chwilą tą zaczyna się *szeregowanie i ustawianie wielkości* na innej podstawie, i wtedy, naturalnie, występuje się „w imię godności artysty i publiczności“, — wtedy niedyskretną krytykę stara się zabić wołaniem o „wnikanie w ducha!“

„Celem krytyki już nie jest wydawanie sądów i wyroków, *ale wniknięcie w ducha artysty*, wytlómaczenie jego *indywidualności, talentu, kierunku, zrozumienie i określenie zadania* każdego pojedynczego dzieła, w jakiejkolwiek dziedzinie ono się pojawi.“

W którego ducha? Czy tego, który jest wypisany na kartce pod obrazem, czy tego, który został pod kamizelką, a którego w obrazie nie ma?

Wiemy już, co to jest to „wnikanie w ducha!“ Tym panom mile dźwięczą frazesy warszawskiej krytyki w takim mniej więcej rodzaju:

„Jeszcze więc raz widzimy te mężne postacie i znowu pukają do okienka te sympatyczne dłonie które niedługo porwą za oręż i przejdą wpływ Ren...“ Albo: „Sympatyczny zawsze artysta rzucił na płótno uroczą postać, marzycielsko wspartą na

rączce — Kobieta! to pole popisu dla tego tkliwego pędzla...“
Lub też: „Dzielny, naturalnie, X. roztoczył przed nami całą grozę romantyczną i smetną wspaniałość litewskich mateczników, widzimy groźne postacie Nemrodów, żywione bigosem...“ itd. Albo tak np.: „Takiego mistrza palety jak N. może starczyć na dzieło miarodajne, dzieło będące najgodniejszym pomnikiem; jest on poetą pędzla, zaklął w kształty szlachetne i powiewno-posągowe ideały. wyśnione w głębinach narodowego ducha“ i tak dalej i dalej. Oto jest to „wnikanie w ducha“, które, według monachijskich malarzy, nie obraża „godności artysty i krytyki“, przeciw któremu nikt protestów nie pisał.

To jest zapewne ta krytyka, którą panowie ci uważają za „objektywną“, która, podług nich, „opinii nie balamuci“ i „odpowiada — według ich zdania — swemu celowi“, skoro przeciw niej nigdy nie powstawali.

Mnie się zdaje, że ona odpowiada jedynie celowi tych ludzi, którzy spekulują na uczciwej głupocie bliźnich, sprzedając stęchły towar z etykietą szauownych idei i uczuć.

Dokąd prowadzi taka krytyka i ciągle wnikanie jedynie w „ducha“ artysty, widać to dobrze po naszych ilustratorach. Dopóki siedzą w kraju i *dla niego* pracują, dopóty, czyniąc zadość wymaganiom wydawców i opiniom krytyki „tworzą dzieła głębszej treści“, w których połamane kulfony przedrzeźniają uczucie, wypowiedziane w sentymentalnym podpisie. Chodzi im o *ducha*, o załapanie uczuć tłumu, obalamuconego kłamstwem reklamy. Z chwilą zaś, kiedy zaczynają pracować *dla zagranicy*, gdzie od nich żądają tego, co dać mogą, widać zaraz, że są zręczniami, płytkimi talentami i że w granicach ilustracyjnego założenia mogą robić rzeczy zupełnie dobre. U nas każdy musi pokazywać *ducha*, którego nie ma, którego żądają odeń ci co kpią z ducha i żądają dla zadosyćuczynienia konwencyonalnemu kłamstwu, podniesionemu do godności teorii estetycznej.

Panowie się mylicie: „Te czasy, w których krytyka *apriorystyczne*, absolutne stawiała zasady, te czasy, w których, poza pewnemi, z góry określonymi teoryami, nie było zbawienia“, czasy te, u nas przynajmniej, jeszcze nie minęły.

Nastąpiło tylko pewne tych ciasnych teoryj rozluźnienie, osłabienie ich absolutnego autorytetu, a stało się to bynajmniej

nie wskutek protestów lub „apostolstwa“ monachijskich malarzy, tylko dzięki Sygietyńskiego i moim artykułom o sztuce.

Ja to pierwszy wystąpiłem przeciw sądzeniu i klasyfikowaniu malarzy podług *tematów*, co u nas nazywano kierunkami; ja to walczyłem i walczę, od początku aż do artykułu o obrazie p. Rozena włącznie, za zupełną niezależność *indywidualności* w sztuce.

Kiedy ja zacząłem pisać, estetyka polska dzieliła malarstwo na: religijne, historyczne, rodzajowo-historyczne, rodzajowe, dodając w nawiasie: *genre*, pejzażowe itd — i ceniła artystów według należenia do jednej z tych kategorii. Ponieważ ci, co należeli do dwóch pierwszych, już przez to samo liczyli się do wyższej kasty, bez względu na swoją osobistą, artystyczną wartość, nie potrzebowałem ich bronić. Staralem się wykazać i dowiodłem: że kierunki w sztuce nie zależą od *tematów*, tylko od *indywidualności artysty*, i że w żadnym razie, jakkolwiek będzie ich rodów, od Fidyasza, Michała-Anioła, czy Matejki, nie nadają same przez się istotnej wartości dziełu sztuki, że wartość ta niezależną jest od tego, czy ono przedstawia *Kaszę z rzepą*, czy *Jana Zamojskiego*, — tylko od tego, czy ten, który je stworzył, miał *talent*, lub był *niedotęgą*.

Malarze monachijscy mówią: „Pan Witkiewicz, sam malarz, nie jest wstanie *wznieść się do tej obiektywności i bezstronności, jaka od krytyka jest wymagana*. Z szeregu artykułów, jakie z pod jego pióra wyszły, *występuje agitator, przedstawiciel pewnych dążeń malarzkich zmiennych i przemijających*, jak wszelkie kierunki artystyczne na świecie, *który nie chce zrozumieć i odczuć, że w dziedzinie twórczości nie można żadnych wyznawać dogmatów*, choćby nawet realizm czy naturalizm (nazwa jest obojętną), ale że wszelkie aspiracje mają swoje uzasadnienie i usprawiedliwienie.“

Wszystko to jest bardzo mizernym fałszem, dowodzącym, że panowie ci albo nie czytali ani jednego wiersza moich krytyk, albo też zrozumieć ich nie są w stanie. Jestto zresztą stała metoda wszystkich moich przeciwników od prof Struvego do p. Gomułckiego, że zamiast polemizować ze mną, cytując bez zmiany moje słowa, wykazując faktami moje błędy, staczają walki z jakimś p. Witkiewiczem, którego ja nawet nie mam przyjemności

znać osobiście. W mojem rozumowaniu, jak i w rusztowaniu faktycznym, na którym ono się wspiera, muszą być zapewne jakieś braki i wady. dotąd jednak żaden z tych panów nie wykazał mi *ani jednego fałszu historycznego, ani jednego błędu logicznego* — literalnie *ani jednego*. Wszyscy, razem z monachijskimi malarzami, wołają zwyciężać jakiegoś p. Witkiewicza, którego dla własnej satysfakcyi i wygody wynaleźli i który rzeczywiście byłby bardzo marnym krytykiem, gdyby istniał!

Ja to starałem się otworzyć jaknajszersze horyzonty dla *indywidualności*, twierdząc, że cały świat myśli i uczuć, cały wewnętrzny świat człowieka i cały świat zewnętrzny, może być przedmiotem artystycznej twórczości i że granice powstawania nowych zjawisk w sztuce leżą u granic istnienia ludzkości. Sądzę, że to dosyć szeroki świat, i nawet tak pełne „godności“ dusze, jak artystów z Monachium, mogą się w nim zmieścić, zaledwie dostrzegalne.

Ponieważ w chwili, kiedy zacząłem pisać o sztuce, poniewieranymi przez warszawskich estetyków byli *realiści*, starałem się więc wykazać, że *sekta* ta nie jest w gruncie rzeczy tak obrzydliwą i że bardzo porządni ludzie do niej należą. Rzecz bardzo prosta: nie potrzebowałem przecież bronić i zdobywać stanowiska dla tych, którzy siedzieli na tronie chwały, okadzani z trybularza reklamy. Cóż się zrobiło? Całe fałszywe w kolorze błoto monachijskich malarzy wylano na mnie, mnie robiono wyrzuty za wasze krzywe szkapy, zbierane po wszystkich stajniach, za waszą bezmyślność, za wasze wzajemne naśladownictwo. Moją estetykę, która zgadzała się nawet na waryatów, byle z talentem, — która chciała, żeby ten talent był szanowany, bez względu na to, czy maluje Madonnę, czy jesienne roztopy, — tę estetykę, która starała się wynaleść taką miarę oceny artystycznej wartości, w którejby się mieściły wszystkie różnice indywidualne, tę estetykę p. Łaszczyński wywodził z „monachijskiej knajpy!“ Dziś znowu malarze monachijscy potępiają mnie za to, że podniosłem godność ich *zbiorowego* stanowiska w sztuce, jako lekceważonych dotąd malarzy od „*koników na błocie!*“

Wszakże pisałem o Böcklinie, którego fantazyja graniczy z obłędem, którego przeczulona dusza wyraża się harmonią i blaskiem barwy, doprowadzonej do szczytu, — i o Meissonierze,

który stara się o matematyczną ścisłość rysunku, kształtu, o prawdopodobieństwo sytuacji i naturalność układu, będąc jednocześnie marnym kolorystą — i pisałem z uwielbieniem. Pisałem o Mickiewiczu, o Chelmońskim, o Gierymskich, o Matejce, i ja, któremu przypisują specjalność szkalowania jego obrazów, powiedziałem, że wyrazy twarzy w tych obrazach są *arcydzielami*, którym równych niepodobna jest znaleźć w całej dawnej i terażniejszej sztuce; — pisałem o wielu jeszcze innych artystach, źle czy dobrze, lecz zawsze starając się wykazać ich cechy indywidualne i zawsze szanując to, co w ich dziełach było szacunku godnem. Pochlebiam też sobie, że znacznie trafniej i sprawiedliwiej obszedłem się z ich indywidualnością, niż panowie malarze z Monachium uczynili to z moją.

Dla udowodnienia, że nie ma złych czy dobrych kierunków, tylko marne lub wielkie talenta, używałem wszystkich mnie znanych faktów z historii sztuki, od rysunku na kości renifera z czasów przedhistorycznych, aż do dziś lub wczoraj stworzonych arcydzieł i brałem te fakta nie tylko z malarstwa, lecz tak dobrze z poezji, jak i z rzeźby.

Wszakże starałem się wykazać jednostronność teorii Taine'a, podług której wielkość artysty zależy od tego, na ile jest on wyrazem zbiorowego ducha danej epoki; starałem się wykazać, że nie tylko tak nie jest, lecz przeciwnie, często artysta o tyle jest lichszy, o ile swoją indywidualność podporządkowuje pod ducha współczesnych sobie ludzi, i że w każdym razie *talent*, ta tak *osobista* właściwość, jest jedynym do *wielkości* tytułem.

Musiałbym cytować jakie 10.000 wierszy moich artykułów, żeby pokazać, że zawsze stawiałem *indywidualność i talent* jako główne wartościowe pierwiastki dzieła sztuki.

Jest wszelkie prawdopodobieństwo, że niedługo wszystkie moje artykuły wyjdą w oddzielnej książce, — wtedy będziecie panowie mogli przekonać się, chociaż zapóźno, że cały wasz akt oskarżenia jest zbudowany na kłamstwie.

Protest malarzy monachijskich ma to wspólne ze wszystkimi, pisaniami u nas, wypracowaniami o sztuce, że się nie trzyma konsekwentnie swego założenia.

„*Apostołowanie nie należy do krytyków, ale do twórców!*“
wołają ci panowie.

Frazesy!

Patentu na apostołstwo nie wyrabia się, jak książeczki legitymacyjnej, na podstawie metryki i innych dokumentów. Apostołem jest każdy, kto ma jakąś ideę i ma odwagę ją wyznawać i propagować. Na tym punkcie *protest*, z całą swoją „godnością“, okaże się bezsilnym i nie powstrzyma ani mnie, ani nikogo.

Zresztą mijacie się panowie ze swemi zasadami.

Przypuśćmy, że istotnie apostołowanie należy tylko do twórców — do artystów; otóż, ponieważ nazywacie mnie „współkolegą“ p. Rozena, a tego ostatniego uważacie za waszego „kolegę“, siebie zaś za twórców, artystów, tem samem i ja podług was jestem artystą i mam prawo apostołować.

Lecz protest malarzy monachijskich, kilka wierszy niżej, dlatego właśnie uważa mnie za niezdolnego do apostołowania, że *jestem malarzem*, artystą, więc i *twórcą*!

Panowie z Monachium aż trzy razy mówią o tem: „P. Witkiewicz, sam *malarz*, nie jest w stanie wznieść się do obiektywności i bezstronności, jaka od krytyka jest wymagana“.

Potem: „P. Witkiewicz jest przede wszystkim *malarzem*; jako taki, posiada bardzo stanowczy ideał malarski i nie pozwala, aby obok tego ideału mógł istnieć jakikolwiek inny.“

A dalej znowu: „P. Witkiewicz jest przede wszystkim *malarzem*, bo głównie *techniczną stronę obrazów rozbiera, z pominięciem strony psychicznej; tłómaczy teorią cieniów, światła, ruchów, refleksów, szkieletów ruchu (?) itp., zapominając o tem, że my, malarze itd.*“

W chwili więc, kiedy na zasadzie dokumentów, wydanych przez samych protestujących, wylegitymowałem się z moich praw do apostołowania, jestem znowu ich pozbawiony, na zasadzie tychże samych kwalifikacyj!

Oto do czego prowadzą *zbiorowe* protesty, zlepki rozumowań, zebranych z rozmaitych mózgów, niezwiązane ani siłą indywidualnego przekonania, ani logicznej myśli.

Jeżeli ja, *jako malarz*, nie mam prawa do propagowania moich zasad, w takim razie nie mieli ich ani Leonardo da Vinci, ani Michał-Anioł, ani Mickiewicz, ani Goethe, ani Wiktor Hugo, ani Delacroix, ani Courbet, ani Millet, ani Zola, ani Matejko, ani — o zgrozo! — *malarze monachijscy z p. Brandtem na czele!*

Nie na tem koniec sprzeczności i niekonsekwencji w opiniach panów protestujących.

Raz uważają oni moje krytyki za „apriorystyczne, bezwzględne opinie“, nieoparte zatem na żadnych faktach ścisłych, pozytywnych; dalej znowu zarzucają mi, że jako malarz, zajmuję się głównie stroną *techniczną* obrazów, że *tlómaczę teorye cieni, światel, ruchów, refleksów, szkieletów ruchu* itp., czyli to wszystko, co jest najpozytywniejszym, co jest jedynym faktycznym materiałem, na jakim można budować sąd ścisły o dziele sztuki malarskiej.

Tak zwana „strona psychiczna“, o którą panom chodzi, jest właśnie tą stroną, na której zwykle budują się „apriorystyczne, bezwzględne opinie“. Krytycy i komentatorowie poetów i artystów napisali przecie całe góry tomów o „psychicznej stronie“ Homera, Dantego, Szekspira, Michała-Anioła, w których ich dusze przybierają coraz to inne kształty, odpowiednio do duszy tego krytyka, który w nie wnikał.

W waszem pojęciu, objaśnić stronę psychiczną obrazu — jestto napisać parafrazę jego kartki tytułowej, rozprowadzić zawartą w niej anegdotę w masie słów, w ogromnym artykule, pełnym aluzyj do „pięknej duszy twórcy“.

Kto jednak chce odbudować *duszę artysty z jego dzieła*, ten musi zajmować się tem, co panowie z Monachium nazywają stroną *techniczną*, dając tem samem dowód, że nietylko potrafią wystąpić z fałszywem oskarżeniem, nietylko w polemice nie mogą utrzymać się w zgodzie z logiką, ale w dodatku nie mają jeszcze *teoretycznego* pojęcia o swojej własnej sztuce.

Pod tym względem dzielają oni błędne wyobrażenia najbardziej zapędzonych w „psychiczną stronę obrazu“ warszawskich estetyków.

Nie, panowie, teoria cieni, światel, ruchów, refleksów, nawet „szkieletów ruchu“, które was tak dziwią, to nie jest strona techniczna obrazu.

Stroną techniczną jest: olej, siccatiwi, farba, płótno, pędzle; jest kwestya malowania *al fresco*, olejno, akwarelą czy gwaszem; jest malowanie impastowe czy laserunkowe, gładkie czy chropawe, używanie szpachli itd., słowem to wszystko, co jest *techniką*, rze-

miosłem, stroną czysto materyalną, której części składowe są nawet wyrabiane fabrycznie, bez żadnego udziału w tem *artysty*.

Ale: barwy, światła, cienie, kształty, t. j. ruchy, wyrazy i charakter rzeczy, pojedyncze tony i ich harmonia, logika światłocienia, są to wszystko środki *artystyczne*, pierwiastki, z których się składa artystyczna strona obrazu, które jedynie i stanowczo mówią o sile talentu i na których tylko można zbudować sąd, choćby w przybliżeniu ścisły i prawdziwy, o talencie i indywidualności artysty.

W nich to ujawnia się *styl* danego malarza; one pokazują, czy talent jego jest *głęboki* czy *płytki*, — pokazują daleko ściślej i sprawliwiej, niż kartka tytułowa i anegdota przedstawiona w obrazie.

A nawet „strona techniczna“ więcej często może powiedzieć o energii, jasności pojęcia, sile fizycznej, o zmianach usposobień w czasie malowania, o zwątpieniach i o łatwości lub wysiłku przy tworzeniu — więcej, niżeli to, co panowie nazywacie „stroną psychiczną“.

Malarze, którzy z lekceważeniem mówią o swoim malarstwie, którzy żądają, żeby przedewszystkiem „wnikano w ich ducha“ z pominięciem tego, co oni nazywają stroną *techniczną*, a co jest *artystyczną* istotą malarstwa, — malarze tacy byliby dziwolągami, gdyby już nas nie przyzwyczaiły do tego wystąpienia Matejki i innych czcicieli *idei* w sztuce. Dziwnem jest tylko, że ten głos pochodzi z Monachium, w którym, na miejscu słyhać tylko o *technice malowania* i *technice sprzedawania obrazów*!

Zresztą fałszem jest, że ja pomijam *stronę psychiczną*, *stronę uczucia* i *myśli* w obrazie. Wszakże starałem się wykazać, że altembas i kurdybanowe buty przeszkadzają *idei* w obrazach Matejki, i że perłowa masa i bransoletki nie podnoszą grozy dramatycznej w *Świecznikach* Siemiradzkiego. Czyż ostateczny wniosek, postawiony na końcu artykułu o obrazie p. Rozena, nie wskazuje, że owszem bardzo dbam o *stronę psychiczną*, skoro mnie nie są wstanie rozczulić tak porządnie odrobione lederwerki i mundury? Tylko że ja chcę, żeby *psychiczna strona* była w *samym obrazie*, a panów zadawalnia to, że ona jest na kartce tytułowej.

Panowie mnie przypominacie, że sztuka jest trudna. Wie-

działem o tem bez was, — ale teraz przekonacie się, że i krytyka wcale nie jest łatwą, że trzeba dobrze się namyśleć i liczyć ze słowami, zanim się zabierze, „w imię godności“, do krytykowania nawet takiego krytyka, który podług was w formie „posługuje się drwinkami jako argumentami“.

Wogóle sposób i forma mego pisania nie podoba się panom z Monachium. „Czują się oni w obowiązku zaprotestować przeciw sposobowi i formie“, w jakich ja swoje poglądy wygłaszam; w dalszym jednak ciągu zapomnieli o tych głównych pobudkach swego wystąpienia i tylko przy końcu wspominają o „drwinkach jako argumentach“.

A szkoda! Chciałbym, żeby raz naprawdę wykazano, w czem mianowicie leży ta niewłaściwość *formy* moich artykułów, gdyż zarzut ten spotykał mnie kilkakrotnie, lecz nigdy nie był poparty argumentami.

Przed dwoma laty jeden z poważnych dzienników zaangażował mnie na współpracownika w dziale sztuki. Napisałem artykuł o szkole krakowskiej i otrzymałem odpowiedź, że redakcyja zgadza się na wszystkie moje poglądy, że nie ma nic do zarzucenia treści, lecz nie może się zgodzić z formą artykułu. „Walić kijem — pisano do mnie — nie jest środkiem przekonywającym i skutecznym“. Nigdy kijem nie waliłem — odpowiedziałem redakcyi, — a forma ta jest chyba odpowiednią, skoro mam zaszczyt być przez szanowną redakcyę zaangażowanym, nigdy zaś przedtem nie używałem innej formy. Skończyło się na tem, że artykuł wydrukowało inne pismo, że wielu ludzi zostało przekonanych, a ruch opinii, wywołany tą niby bezskuteczną formą, trwa dotychczas. Ja zaś dotąd nie wiem, w czem leży wadliwość mojej *formy*, sposobu; — przeciwnie, mam wszelkie powody myśleć, że ona jest bardzo właściwą i skuteczną.

Zabawnem jest to, że kiedym zaczął pisać o krytykach, większości malarzy bardzo się podobała moja *forma*, podziwiano „ciężkość dowcipu i siłę stylu“, z chwilą zaś, w której zaczynam pisać o malarzach w tej samej *formie*, staje się ona tak wstrętną, że aż ogłaszają przeciw niej protest zbiorowy!

Zapewne, nie należę do tych, o których mówi Hamlet, że „zanim ssać zaczęli, stroili już komplimenta do piersi mamki“,

ale żeby moja forma miała obrażać aż *cztery* godności, w to trudno mi uwierzyć.

Nie używam nigdy ani grubiańskich obelg, ani tak ulubionych przez warszawską krytykę płaskich pochlebstw, tego służalstwa wobec „mistrzów“, tej uprzejmości dla „naszych znanych“. Nie piszę tym stylem, przeciw któremu panowie z Monachium nie mają nic do zarzucenia, który jednak jest równie zgubnym dla postępu prawdy, jak ubliżającym godności prasy, ponieważ pod stylowemi koziołkami kryje reklamę i głębokie nieuctwo, — ubliżającym godności publiczności, gdyż trzeba mieć za ostatnich głupców ludzi, do których się przemawia w ten sposób:

„Talent artysty nie posiada jeszcze tej subtelnej techniki, która barwą wsącza puls krwi gorącej i rozprasza monotonię smug jeduolitych na harmonijną różnorodność półtonów“.

Albo: „Nietylko rzucona w głuchą przestrzeń bezdusznej materji, ale i szarpana gorączką migotliwego czasu dusza ludzka poszukuje dla siebie palety“.

Albo tak np. „Koloryt Matejki lokalny, nie zharmonizowany do jednego tonu, lecz mistrzowski“.

A choćby to: „Idealne pojęcie realnej rodzajowości nadaje mu ton moralny, który łącząc się harmonijnie z technicznym, materyalnym tonem malowidła, podnosi je nad powszedniość rutynicznej faktury“.

Albo też takie wyznanie: „Szeregując wybłyski dążeń nowych według ich wartości wewnętrznej, zamierzamy przede wszystkim zaznaczać tu istnienie myśli“.

Móglbym zacytować więcej takich kwiatków i wskazać poważne pisma, w których to było drukowane, i również poważne nazwiska autorów.

Jeżeli panowie z Monachium uważają to za odpowiednie ich godności i wogóle jakiegokolwiek godności, to my tutaj dawno już potępiliśmy ten sposób robienia nierządniczy z myśli i języka.

Większość naszej prasy odznacza się nadzwyczajną tchórzliwością, społeczeństwo też przywykło do czytania prawdy między wierszami, do zatykania uszu bawełną, do omówień, do dawania do zrozumienia, do tych wszystkich sposobów porozumiewania się, używanych przez ludzi pozbawionych temperamentu

i osobowości i przez towarzystwa, w których bardziej ceniona jest bezbarwna przyzwoitość, niż siła przekonań.

To też dziś razem z monachijskimi malarzami społeczeństwo i prasa boją się każdej myśli, wypowiedzianej bez półślówek, każdego śmiałego zdania. Jest ono jak człowiek, który tak przywykł podpatrywać przez dziurkę od klucza, że nawet kiedy ma drzwi otwarte na rozścież, stara się wynaleść szparkę, przez którą najmniej światła się przedostawało.

Falszywe pojmowanie dobra publicznego i różne inne względy wprowadziły to kłamliwe chwalenie, to przecenianie wartości ludzi, instytucyj, idei, dzięki któremu nasza opinia publiczna kołysana komplementami co chwila bankrutuje i wpada z omyłki w omyłkę.

Jeżeli we wszystkich gałęziach umysłowości i życia społecznego prasa nasza spełnia tak swoje posłannictwo, jak w dziale krytyki sztuki i literatury, to jesteśmy w fatalnej pozycji ludzi okłamanych doszczętnie, którzy nie wiedzą wcale, co się z nimi dzieje, gdzie są i jacy są.

Brak wielkich idei w obiegu i silnych przekonań stworzył ten język, śliniący się komplementami, te piruety w celu nieudęptania odcisków ambicyi, cały ten aparat płaskiej grzeczności, którą u nas ludzie się wzajemnie okadzają dla rozweselenia opinii publicznej.

W czasach wrzenia wielkich myśli, ścierania się silnych przekonań, nikomuby nie przyszło do głowy wołać publicznie: „Ten kawaler niegrzecznie mówi, my nie chcemy się z nim bawić“ — — jak to uczynili ze mną malarze monachijscy.

Falszywem jest twierdzenie, jakobyem posługiwał się „drwinami jako argumentami“. Argumenta faktyczne lub myślowe wypowiedziałam w formie plastycznego porównania, które panom się zdaje konceptem dla konceptu, — czego ja nigdy nie czynię.

Każdy robi teorię ze swego temperamentu. Brandesa motto jest: *Fortiter in re, suaviter in modo* Ja jestem zdania, że kto chce jakieś zasady burzyć i na ich miejsce stawiać nowe, powinien umieć rozumować spokojnie i zimno, a dowodzić z całą pa-syą, na jaką się może zdobyć.

I dotychczas nie mam powodu wierzyć w bezkuteczność tej metody.

Gdyż panowie się mylicie, twierdząc, że ja „burzę, a nie buduję“. Jeżeli trochę, a nawet silnie nadszarpnąłem powagę warszawskiej estetyki, to na to miejsce wprowadziłem dużo pojęć bliskich prawdy, prawie ścisłych, „*tlómacząc*“ — jak sami mówicie — teorye cieniów, kształtów, refleksów, barw, o czem przedtem nikt nie mówił, a co jedynie może pouczyć i wstrzymać od bałamuctwa i publiczność i artystów.

Zasady moje mają coraz więcej zwolenników, estetyka warszawska przyjęła je do użytku i używa, niezawsze rozumiejąc, lecz zawsze wymyślając mnie osobiście, a artykuły moje mogłyby się dostać do bardzo wielu pism, żebym tylko się zgodził na ozdabianie ich komplementami dla was... panowie!

Mógłbym panom pokazać bardzo pochlebny list klubu malarzy i rzeźbiarzy krakowskich, którzy nie wahali się pić nawet za powodzenie sprawy, której bronie, i przysłali mi dokument z piękną pieczęcią, dokument wprost przeciwny waszemu protestowi.

Panowie z Monachium dają mi do zrozumienia, że zamiast pisać krytyki, powinienem sam lepsze obrazy malować. Mówmy bez hypokryzyi. Obrazy moje, jakkolwiek liche, nie są tak bardzo gorsze od waszych, a nadewszystko nie ma w nich ani *koni, wyprowadzanych z cudzych stajen, ani cudzych psów, śniegów, figur, drzew, pomysłów*, — ja się nie *oryentuję* w cudzej robocie dlatego, żeby handel szedł, jak to się praktykuje w Monachium.

Jeżeli jest dokument, na podstawie którego możnaby malarzy pozbawiać głosu w kwestyach sztuki, to właśnie jest ów protest z Monachium.

Panowie, którzy mnie wyrzucacie, że burzę, a nie buduję, swoim protestem nie robicie ani jednego, ani drugiego. Nie zburzyliście moich teoryj, ponieważ nie dotknęliście ich wcale, walcząc z jakimś nieistniejącym p. Witkiewiczem; — nie zbudowaliście nic, ponieważ wasze twierdzenia zbijają się wzajemnie, ponieważ wasza logika rwie się co chwila, ponieważ braknie wam zupełnie faktów i dokumentów, potrzebnych do sprawy, którą podjęliście.

„Wniknąłem w ducha i wykazałem dążenia“ monachijskiego protestu: jest on w założeniu oparty na fałszu, w przeprowadzeniu myśli nielogiczny, a jego forma, styl przywodzi na myśl zdanie Goncourtów: *La platitude du styl vient de l'âme*.

Z POWODU KONKURSU RZEŹBIARSKIEGO.

Al e razy wskutek któregoś z moich artykułów o sztuce wybuchła mniej lub więcej silna zawierucha polemiczna, zawsze miałem przeciwko sobie całe dziennikarstwo warszawskie, z wyjątkiem jednego jedynego Bolesława Prusa. Dziś, w sprawie rozbitego posągu Kurzawy ze zdziwieniem widzę, że większość, prawie wszystkie dzienniki i wybitniejsi pisarze, jeżeli nie w zupełności zgadzają się ze mną, to jednak w ocenieniu wartości talentu Kurzawy i w okazaniu współczucia z powodu jego rozpaczliwego czynu, stoją prawie na jednym ze mną punkcie widzenia.

Pomimo to, z zastrzeżeń poczynionych przy rozmaitych zdaniach mego artykułu: „Samobójstwo talentu“, powstaje dużo kwestyj spornych, z których nie jedna warta jest szerokiego i wielostronnego rozbioru; ponieważ jednak odbiegają one zbyt daleko od treści niniejszego artykułu, muszę je pominąć: z wyjątkiem paru głosów, które bądź to są bezwzględnie wrogie mnie i Kurzawie, jak *Kuryer Poranny*, bądź też, jak artykuł p. Mażyńskiego, spieszącego zatłwić przy okazji rachunek ze mną jako krytykiem, wymagają uprzątnięcia zanim przystąpię do oceny konkursu rzeźbiarskiego

Niska insynuacja *Kuryera Porannego* jest o tyle godną uwagi, o ile każde, bodaj najmizerniejsze pisemko, z chwilą, w której ma prenumeratorów, jest już tem samem przedstawicielem pewnego ułamka opinii publicznej i o ile to, co się w niem pisze, przedstawia jakąkolwiek konsekwencyę, jakiekolwiek zasady. Po-

nieważ *Kuryer Poranny*, nawymyślawszy mi od „rozczochranych krzykaczów“ i „waryatów nisko stojących w sztuce“, a Kurzawie od „pijaków i od waryatów“, nazajutrz uznał Kurzawę za jedynego artystę, który ma najwyższą zaletę „oryginalność“, za jedynego, który budził nadzieje, ponieważ nawet rozbicie posagu znalazło w *Kuryerze* głębokie współczucie, wyrażone w słowach bardzo oględnych — nie mogę zatem dłużej zajmować się czemś, tak lichem i niewyraźnym, jak opinie *Kuryera Porannego*.

Artykuł p. Maszyńskiego zrobił wrażenie. Nieprzyjaciele moich zasad i osoby z przyjemnością widzieli, że jestem nakoniec pobity, że mnie p. Maszyński *wziął*, że ja, który ciągle walczę, dowodząc warszawskim estetykom braku konsekwencji, logiki, zasad, a tumanienia publiczności frazesem, że jestem nakoniec zwyciężony tą samą bronią i to zwyciężony doszczętnie. Moi przyjaciele nawet byli podetonowani, patrzyli na mnie z żalem, jak ludzie, przegrywający grubą stawkę na wyścigowego konia, który został zdystansowany — okazywali mi jednak pewne współczucie, starali się mówić o czem innem, lub milczeć dyskretnie o mojej porażce.

Ja zaś, zanim przeczytałem artykuł p. Maszyńskiego, pamiętając zdanie Szekspira: „Głupstwo jest jak słońce, przyświeca wszystkim“ — myślałem, że ono może przyświecać tak dobrze mnie, jak i każdemu innemu, a wiedząc, że w moich artykułach o sztuce są pewne i bardzo słabe strony, przypuszczałem, że p. Maszyński je dostrzeżł i ogłosił światu.

Dziś widzę, że wszystko to jest farsą!

P. Maszyński dowiódł swoim artykułem, że: albo cytował moje słowa z pamięci i w takim razie ma zbyt krótką, jak na polemistę, pamięć, albo miał inkryminowany artykuł przed sobą, lecz nie ma zdolności dostrzegania analogii i różnic między rzeczami, pojęciami i słowami; że nie ma cierpliwości wypisywać całkowicie od punktu do punktu zdań cytowanych, lub też, co by było najgorszem, choć bardzo w Warszawie używanem, cytował moje słowa z rozmysłem fałszywie, tak jak mu to do jego celów polemicznych było potrzeba.

To ostatnie przypuszczenie z góry wyłączam zupełnie z pod dyskusyi, wierząc, że ludzie częściej błądzą oślepieni blaskiem owego słońca Szekspira, niż przez złą wolę.

Mój artykuł, umieszczony w nr. 4-tym *Wędrowca* z r. 1886-go, na który p. M. się powołuje, nietylko w *niczem* nie jest w sprzeczności z artykułem „Samobójstwo talentu“, lecz, przeciwnie, powstał z tych samych pobudek, bronił ściśle tej samej zasady i prawie w tych samych słowach, co wzmiankowany artykuł z nr. 27-go *Kur. Warsz.* z r. 1890.

Wtedy, przed czterema laty, na konkursie malarskim sędziowie byli rozrzutni i dali aż *dwie pierwsze nagrody pp. Maszyńskiemu i Kotarbińskiemu*, drugą zaś p. Ciaglińskiemu.

Ja zaś twierdziłem, że nagrody te powinny były się dostać: pannie Dulębiance, p. Merwartowi i panu Wolskiemu.

Otóż p. Maszyński dowodzi, że ponieważ wtedy żądałem nagrodzenia *głównki*-portretu — jestem z sobą w sprzeczności, napadając dziś za to, że *głowę*-biust nagrodzono, że dalej występując wtedy przeciwko ccenianiu dzieła sztuki z punktu idei w niem ukrytych, dziś żądam, żeby Kurzawę ceniono za *świątlny pomysł*.

Dość porównać to, co pisałem przed czterema laty z tem, co pisałem teraz, żeby się przekonać, że p. Maszyński jest w zupełnym błędzie.

Oto co mówiłem o obrazie panny Dulębianki:

Poza drobnymi usterkami, obraz ten, jako *malarstwo*, jest czemś, co rzadko bardzo można widzieć na naszej wystawie. Utrzymanie tonu oświetlenia, t. j. stosunku natężenia światła w całym obrazie, odpowiada jego wybornemu układowi i wykwiintnej modelacyi.

Lecz nietylko bryła martwa jest tu prawdziwa; bryła ta, tak plastyczna, jest w istocie żywą, ludzką twarzą. Ile wyrazu jest w ustach, w oku, w nozdrzu, jak dobre są te ręce i jak zanikanie na nich skupionego na twarzy światła jest dobrze utrzymane.

Pochwycić subtelny, przemijający wyraz twarzy, oddać go z siłą i prawdą, odtworzywszy przytem tę twarz jako materyalną bryłę jak można najpodobniej do natury — takim było zadanie obrazu panny Dulębianki — zadanie prawie w zupełności osiągnięte.

Ze obraz ten jest malowany z natury, nie ulega wątpliwości, a jednak nie widać w nim przewagi modelu pozującego po tyle a tyle kopiejek za godzinę. Owszem widać, iż ten, kto malował ten obraz, ma dosyć talentu, żeby zapanować nad modelem zmęczonym i sennym, jakim jest każdy prawie model.

Przewaga szarych tonów w kolorze jest usprawiedliwiona motywem światła; utrzymanie zaś barw lokalnych we właściwym do siebie stosunku dobrze mówi o poczuciu harmonii koloru u panny Dulębianki.

A oto, co piszę o p. Madejskim:

P. Madejski przedstawił skromny biust, bardzo łatwy do wymodelowania, przeciętny portret spokojnego modelu skopiowanego dobrze przy pomocy cyrkla. Nie ma w tym nic, coby go wyносиło ponad zwykłe w tym kierunku roboty. Widać, że rzeźbiarz *miał czas* opracować szczegółowo, sumiennie i zrobić to, co obowiązuje każdego rzeźbiarza bez względu na skalę talentu i siłę indywidualności — zrobić bryłę twarzy. Ale tego, co w portrecie malowanym, czy rzeźbionym, jest czemś nadzwyczajnym: wyrazu — życia, tego w robocie p. Madejskiego nie ma. Jestto porządna drobiazgowa robota i nic więcej.

Niech p. M. zestawi te dwa zdania i zrozumie, że nie chodzi tu o *główkę* , że między portretem p. Dulębianki a biustem p. Madejskiego leży kapitalna różnica *artystyczna* ; że dziś, jak dawniej każdemu malarzowi, czy rzeźbiarzowi, biorącemu się do odtwarzania człowieka, stawiam bezwzględne żądanie wyrażenia *życia* i dlatego w dalszym ciągu artykułu drukowanego w *Wędrowcu* mówię o portrecie p. Merwarta:

Jakkolwiek portret ten nie jest tak wykwintnie skończony, jak obraz panny Dulębianki, jakkolwiek znać na nim *szyk* malowania, okupuje on swoje błędy tem, że przedstawia *żywego człowieka* . Jestto zaleta, która według naszych estetyków, wynika z *wyższych* , niezgłębionych działań *ducha* , lecz która, jak wszystko w malarstwie, zależy od kierunku linii, rozkładu światła i barwy. Na nic się nie zda idealne pojęcie temu, kto nie potrafi tak nagiąć linii powiek, tak położyć światła na czarnej źrenicy, żeby ona zdawała się żywą i wypukłą.

Oto co pisałem dalej o p. Wolskim:

Jakkolwiek połączenie *wielkiego talentu z wielkimi wadami* może wydać się nieprawdopodobnym, a nadewszystko niezgodnym z zasadą artystycznego sądu — jest jednak i możliwe, i w zupełności daje się zgodzić z mierzaniem wartości obrazów, ich zaletami malarskimi.

Ludzie z talentem, lecz mało umiejący, albo nie mający dosyć pieniędzy na robienie studyów, dają naturę niepełną, jednostronną; lecz ta strona, na którą kładą szczególnie nacisk, która najbardziej odpowiada ich indywidualności, jest tak silnie naznaczona, podkreślona, wypunktowana, że

siedzi na wierzchu, bije w oczy i zasłania sobą błędy i luki reszty.

Cyrkowa scena p. Wolskiego jest właśnie takim obrazem, który przy ogromnych zaletach przedstawia rażące błędy — w której jednak siła talentu, szczerść pojęcia natury i zawziętość w jej charakteryzowaniu tłoczy się na wierzch z poza bardzo lichego koloru i wadliwego w szczegółach rysunku.

Ruch i wyraz — czyli kształt, oto na co najsilniejszy nacisk kładzie pan Wolski. Charakter, typ figur jest doskonale formułowany. Ludzie ci mają to za duże ręce, to są trochę krzywi — ale wszyscy poza większemi lub mniejszemi niedokładnościami budowy, są skondensowanym wrażeniem momentalnych poruszeń ciała i wyrazów uczuć.

Pan Wolski nie jest na lasce modelu — jeżeli go nawet miał, to widać doskonale, że go naginał do swoich wrażeń żywej natury, którą obserwuje i zapamiętywa w sposób niezwykły.

Teraz proszę porównać z tem, to co mówię o Kurzawie — nie było to krytyką, tylko bardzo ogólnem zdaniem, jednak wystarczy na to, żeby się przekonać o wartości krytycyzmu p. Mażyńskiego :

Kurzawa zrobił Mickiewicza, budzącego geniusz poezyi. Przedewszystkiem, czy wiem, czy nie wiem, kto był Mickiewicz, patrząc na rzeźbę Kurzawy, widziałem doskonale, jaki stosunek zachodzi między dwoma figurami, z których się ona składała.

Człowiek, obdarzony dziwną siłą, cudotwórca, czy hypnotyzer, jakimś słowem, spojrzeniem, czy myślą obudza skrzydlatego chłopca, który się trzepocze jak ptak w jego rękę, zrywając się do lotu na słowa, które w nim budzą zachwyt zdziwienie, wstrząśnięcie, graniczące z przestraszeniem.

Tę siłę oddziaływania, ten związek wzajemny między dwiema istotami żywymi, wyraził Kurzawa w swojej rzeźbie, w ich *pozach, ruchach, wyrazach twarzy*, wyraził tak doskonale, z taką siłą, że dla każdego człowieka, choć trochę obeznanego ze światem sztuki, nie mogło pozostawiać żadnych wątpliwości.

A skoro tak. skoro *świetny pomysł*, którego napewno dwa razy na tydzień nie miewają sędziowie konkursowi, został doskonale i jasno wyrażony zapomocą środków *sztuki rzeźbiarskiej* — dzieło Kurzawy było dziełem *znakomitem*. Lecz w rzeźbie, jak i w malarstwie jest jedna strona, która się robi talentem, a druga, która się robi za pieniądze.

Tej strony, która się robi *za pieniądze*, to jest z modela, długą pracą, spokojem, rozważą — tej strony jest

mało w rzeźbie Kurzawy. Ale tego, co się robi *talentem*, co jest istotą sztuki, tego było więcej, niż we wszystkich razem wziętych rzeźbach, jakie kiedykolwiek u nas wystawiono.

Jeżeli to jest „frazesem“, w takim razie i to, co pisałem przed czterema laty, było frazesem — ponieważ jest to identycznie to samo. Może p. Maszyński się na to nie zgodzi, ale mnie wydaje się to *zasadą* — zasadą tak ciągle i stale przytomną memu umysłowi, że pisząc o p. Madejskim i Kurzawie, pamiętałem doskonale, com pisał przed laty czterema o panie Dulębiance, o pp. Merwarcie i Wolskim, a co o p. Maszyńskim :

Są malarze rzeczy martwych, i malarze tworców ożywionych i są nimi z temperamentu z organicznych właściwości swoich mózgów, których żadne studia, żadna najsumienniejsza praca zmienić nie jest w stanie.

P. Maszyński jest malarzem natury martwej. Jego stół, parasol, kołdra, parkan żyją, o ile przedmiot bez ruchu i wyrazu może być żywym, t. j. o ile jest użyty w obrazie, tak jak w życiu, w pewnych celach przez człowieka. Stół, który podtrzymuje oparty o niego parasol, który stoi mocno, jest właściwie oświetlony, jest już żywy. Kołdra, która dobrze leży na nogach, ma właściwą sobie miąższość i modelację, jest już żywą. Parasol, który rzuca cień i zabarwia go tonem różowym, swojej podszewki, jest żywy. Lecz kobieta, która wyciąga z bardzo daleka sztywną rękę po list, nie okazując żadnej niecierpliwości, żadnego poruszenia, jest martwą.

Suchotnicy ! znam ich, wiem jak gwałtownie na blade policzki występuje czerwona plama rumieńca, jak ich zapadle, otoczone brunatno-siną obwódką oczy połyskują przy łada wzruszeniu, jak ich błada, z ćwiekowatemi palcami ręka sięga drżąc nietylko po list z ostatnimi wieściami — ale po sucharek, po chustkę do nosa !

Nic z tego w obrazie p. Maszyńskiego. Jego suchotnica jest martwa ; ma krzywo narysowany nos i usta, twarz zbyt szeroką w oczach i potworne ucho

Dobrze narysowana jej opiekunka ma nos zbyt wielki ; natomiast listonosz ma dobry wyraz twarzy, lecz martwe, niedorysowane ręce.

P. Maszyński nie sili się na scharakteryzowanie ruchu i wyrazu choćby kosztem małych błędów w szczegółach, zadawalniając się bardzo ogólnem naznaczeniem, z pod którego prześwieca obecność modelu.

Obraz tego jest dobrze zbudowany pod względem światłocieni, jest nawet w tym kierunku skończony starannie

i sumiennie, — za to pod względem koloru przedstawia rażące błędy w szczegółach, nie dając obok tego, ogólnym tonem, wrażenia słonecznego światła, co leżało w jego założeniu, i co należy do kompozycji, do sceny.

Ciepło południowego kraju jest w tym obrazie czynnikiem, tego prawie znaczenia, co i ludzkie figury. Otóż tej słoneczności nie ma tu wcale.

Czyż to zdanie z przed laty czterech nie przypomina tego, co dziś w kilku słowach powiedziałem o p. Madejskim? *Zasada, podstawa krytyczna* jest zupełnie ta sama — różnice w pojedynczych zdaniach wynikają tylko ze szczegółowych różnic między omawianymi przedmiotami. P. Maszyński może kwestyonować słuszność tej zasady i sprawiedliwość w jej zastosowaniu do różnych artystów, ale wszystkiego tego trzeba dowieść — dowieść faktami i ścisłością rozumowania, w przeciwnym bowiem razie jego zdania będą miały tyle samo wartości, co dzisiejsze jego wystąpienie, tj. nie będą miały żadnej.

Kulminacyjnym punktem wystąpienia p. Maszyńskiego przeciwko mnie są następane słowa jego artykułu :

Z całego artykułu p. Witkiewicza widać, że gromi sąd konkursowy za to, iż nie udzielił najwyższej nagrody p. Kurzawie, który dał *świetny pomysł*, wyrażony środkami sztuki rzeźbiarskiej jasno i dobitnie.

Godząc się zupełnie na genialność pomysłu p. Kurzawy, przyznając mu wielki talent, przyznając wreszcie jasność wyrażenia myśli przewodniej, pytam, gdzie p. Witkiewicz podział wzgląd na piękne kształty i poprawność rysunku, które bądźco bądź były, są i będą podstawą pięknej artystycznej rzeźby?

Obstawianie za „znakomitością“ dzieła p. Kurzawy ze względu głównie *pomysłu* jest widocznym przechyleniem się p. Witkiewicza ku zasadzie świetnych pomysłów ze szkodą świetnej techniki rzeźbiarskiej.

Pan Maszyński zestawia *swoje* twierdzenie: że ja obstaję za Kurzawą *głównie* czy jedynie ze względu na *świetny pomysł*, z następnem zdaniem, wypowiedzianem przeze mnie przed laty czterema :

Z góry muszę zaznaczyć, iż *dzieła malarstwa* sądzę *tylko wyłącznie* z punktu ich *wartości artystycznej, malarzkiej*. Wszelkie dalsze następstwa oddziaływania obrazu na umysł widza, jak również pojęcia moralne, społeczne i naukowe malarza, które jakkolwiek oddziałują w pewnym

stopniu na charakter obrazu, nie stanowią jednak nic o jego wartości i nie mogą też być brane w rachubę przy *konkursie malarskim*. W przeciwnym razie najniedoleźniejsze nawet ilustracje katechizmu miałyby zawsze większą wartość od najgenialniejszych dzieł sztuki, których temat wychodzi poza kres umoralniających lub podnoszących ducha sentencyj.

i po tem zestawieniu p. M. przychodzi z nadwyzczajną łatwością do przekonania, że ja zmienilem zasady, że może ich nawet nie mam, tylko szermuję frazesem. różnym, względnie do czasu i okoliczności. Gdyby tak było, gdyby p. Maszyński tego dowiódł, nie pozostawałoby mi nic innego, jak przestać pisać, zejść z pozycyi, na której utrzymuję się ciąglą walką, ponieważ tak moje kryterium, jak moja logika, nie byłyby nic warte.

Na szczęście dla mnie, słońce Szekspira, jakkolwiek mnie przyświeca, jednak bynajmniej nie z tej strony, z którejby chciał je widzieć p. Maszyński, a ten punkt oskarżenia nietylko mnie nie obciąża, lecz przeciwnie, staje się bardzo zgubnym dla reputacyi p. Maszyńskiego, jako krytyka, polemisty i teoretyka w sztuce.

Naprzód: nie obstaję za świetnym pomysłem, ani jedynie, ani *głównie*. Powiedziałem, że Kurzawa „wyraził związek między dwoma istotami żywemi w swojej rzeźbie, w ich pozach, ruchach, wyrazach twarzy“ i tak dalece pamiętałem o mojej krytycznej zasadzie, że to podkreślił. Pan Maszyński sam wreszcie przytacza moje zdanie o „*środkach sztuki rzeźbiarskiej*,” zatem wie, że ja nie odłączam *świetnego pomysłu od świetnego wykonania*, a potem mówi o mojem przechyleniu się ku zasadzie „*świetnych pomysłów ze szkodą świetnej techniki rzeźbiarskiej*.” Tu pan Maszyński znowu popelnia błąd wspólny wszystkim moim przeciwnikom, miesza *techniczne środki ze środkami artystycznymi*, pokazując tem, że teoria sztuki jest mu nie wiele więcej znaną, niż p. Struwegowi i innym estetykom, wiszącym w obłokach abstrakcyi.

Lecz przypuśćmy, że ja *obstaję* przy świetnych pomysłach *dzisiaj*, ależ ja *zawsze* przy nich *obstawałem*. Tylko moim przeciwnikom wydaje się, tak jak korespondentowi *Kraju*, że „malarze *polscy* przestali myśleć, ponieważ ja im zabroniłem, i że od tego czasu sztuka polska odznacza się bezmyślnością.” Jak dalece

ta bezmyślność jest niezależną od mojej krytycznej działalności, niech przekona każdego następną cytata z mego artykułu z *Wędrowca*, artykułu, który p. Maszyńskiemu służył za podstawę do wystąpienia przeciwko mnie. Rzecz idzie o obraz p. Kotarbińskiego „Pod strażą aniołów,” który dostał razem z p. Maszyńskim jedną z dwóch *pierwszych* nagród.

„Czyś pan widział kiedy anioł?” — pyta Żółkowski w „Złotym cielcu” swego kantorowicza. Nie wiem czy ten ostatni widział czy nie, to jednak zdaje się być pewnem, że p. Kotarbiński nie miał sposobności przyjrzenia się w naturze aniołom i że nie widział ich „oczami ducha” — w swojej wyobraźni.

Świat fantastyczny jest tak samo światem żywym, jak ten, którego obecność sprawdzamy codzien zmysłami.

Fantastyczne kształty, wytworzone przez naiwność pierwotnej wyobraźni, nie są martwami ornamentami — wynikają one z kojarzenia się pojęć, powstałych pod wpływem wrażeń, odebranych omamionemi niewiadomością zmysłami.

Zjawisko fantastyczne jest dziwnem, ponieważ nie odpowiada codziennemu, zwykłemu biegowi życia, lecz dla umysłu, który ono uderza, jest czemś *realnem*, *rzeczywistem*.

Wszyscy wizyoniści szczerzy daliby się zabić za prawdziwość dziwnych widzeń, cudownych zjawisk, które przepelniały ich wyobraźnię.

Artysta, który ani na chwilę nie był, tak jak Böcklin, obłąkany swoim światem fantastycznym, bez żadnego skutku będzie wprowadzał do swoich obrazów dziwne, cudowne i fantastyczne pierwiastki. W najlepszym razie, będą to bezmyślne komplikacje kształtów przez kogoś wynalezionych, lub martwe ornamenta stylowe i symbole również martwe w chwili, kiedy przestają być dla wszystkich zrozumiałe.

Aniołowie p. Kotarbińskiego, ze skrzydłami pożyczonemi u różnych ptaków, niedobranemi parzyście pod względem miary, są zupełnie nieobmyślonym, lub niedosnutym motywem, wprowadzonym na zimno. P. K. ich nie *widział*, nie widział, jak zlecieli z ciemnego nieba i *zwinąwszy* skrzydła, objęli straż przy nieboszczyku z *kamienia*. Nie trzeba nigdy zapominać, że skrzydła są, nawet u aniołów, do latania. Jeżeli myśl p. Kotarbińskiego może sobie wyobrazić ducha, unoszącego się bez pomocy narządów mechanicznych w powietrzu, nie powinien on malować skrzydeł — jeżeli nie, niech skrzydła te będą żywe — niech jego aniołowie będą żywi i zmuszą widza, tak, jak u Böcklina, do odczuwania tego fantastycznego świata.

Temat obrazu p. K. nie jest nowy. Wielu podobnych

nieboszczyków leżało już pod strażą aniołów. Wielu artystów przedstawiało Chrystusa, nad którym płaczą anieli, nawet co do układu podobnie jak w obrazie p. Kot...

Jeden malarz francuski, Levy, zrobił obraz, w którym u głowy Chrystusa siedzi dumny anioł chwały i pokazuje martwe, okaleczone ciało podnoszące całun; u nóg zaś, ze *zwiniętymi* skrzydłami kłęczą, płacząc i całując rany nóg białych, inny anioł — anioł żalu zapewne. Oto jest przykład, jeden z wielu, w którym widać aniołów żywych, dla których widz zmuszony jest wierzyć w idealny świat artysty.

Znudzeni, z nosami spuszczone na usta, płacący aniołowie p. Kotarbińskiego, zdają się palić kadzielnice dla zabicia przykrego trupiego zapachu.

Nieboszczyk zaś jest przeciętnym nieboszczykiem, bardzo twardym i nieodznaczającym się ani wyrazem, ani układem.

Sądzę, że słowa te, pisane przed czterema laty, dowodzą w sposób niezbity, jak dalece mnie obchodził dawniej *światny pomysł*, i nie przypuszczam, żeby choć jeden z warszawskich *idealistów* mógł stawiać bardziej krańcowe w tym kierunku żądania.

Nie, panie Maszyński, *ja nigdy nie występowałem przeciwko światnym pomysłom*, ja tylko występowałem i występuję przeciwko *światnym podpisom pod lichymi obrazami* i przeciwko braniu tych *podpisów za wartość artystyczną* dzieła sztuki.

Niech p. Maszyński przeczyta moje artykuły o Böcklinie, Matejce, Meissonierze, zresztą niech weźmie którykolwiek z nich, wszędzie znajdzie tę samą zasadę, bronioną temi samymi środkami rozumowemi i faktycznemi, jakiej bronię w artykule o rzeźbie Kurzawy, lub o konkursie malarskim z przed czterech lat.

Lecz p. M. widocznie nie wie, co jest *pomysłem artysty* w dziele sztuki, a co jest *tematem* streszczonym w podpisie, tym frazesem, który tak często jest w niezgodzie z istotną treścią samego dzieła.

Jak z pomieszania pojęcia środków technicznych z artystycznymi, podobnież z pomieszania pojęcia tematu i pomysłu wynika mnóstwo błędów naszej krytyki, a zarazem jest to źródłem tego niezliczonego mnóstwa chybionych napaści na mnie.

P. M., który się posługuje tak nieścisłymi określeniami, jak: „piękne kształty,“ „piękna artystyczna rzeźba“ i miesza to ze „świątną techniką rzeźbiarską,“ zmieszał też podpis: *Mickie-*

wicz budzący geniusza poezyi z pomysłem rzeźbiarza, który ja tak streszczam :

Człowiek, obdarzony dziwną siłą, cudotwórca, czy hypnotyzer, jakimś słowem, spojrzeniem, czy myślą obudza skrzydlatego chłopca, który się trzepoce jak ptak w jego rękę, zrywając się do lotu na słowa, które w nim budzą zachwyt, zdziwienie, wstrząśnięcie, graniczące z przestraszeniem,

a który to pomysł jest tak ściśle, organicznie związany z układem figur czyli kompozycją, z ich pozami, ruchami i wyrazami, czyli z kształtem, że gdyby ten kształt nie był świetny, nie mogłoby być mowy o świetnym pomysle.

„*Dans la morale, comme dans l'art dire n'est rien, faire est tout. L'idée qui se cache sous un tableau de Raphaël est peu de chose; c'est le tableau seul qui compte.*“

To zdanie Renana, które wziąłem za motto mego artykułu w *Wędrowcu*, a które p. Maszyński wypomina mi, jako stojące w sprzeczności z tem, co dziś mówię o Kurzawie, wypisuję tutaj, ponieważ odpowiada ono ściśle temu, czego zawsze, w każdej krytyce, dobijam się od dzieła sztuki, czy to będzie obraz czy rzeźba, pojedynczy portret czy też skomplikowana kompozycya.

„*Mickiewicz budzący geniusza poezyi.*“

Ten tytuł, podpis na kartce zamieszczonej przy rzeźbie czy obrazie, nie jest pomysłem rzeźbiarza ani malarza. Może być tym tytułem ohrzczone tak dobrze rozprawa o znaczeniu Mickiewicza w poezyi, oda na cześć jego, jak również obraz lub rzeźba, albo też pantomima w cyrku. Jest to zresztą, jako temat, jako frazes rzecz bardzo banalna i każda akademia mogłaby zadać taki temat swoim uczniom na konkurs na kompozycję; chodzi więc o to, jak to pomyślał, skomponował w warunkach i środkach swojej sztuki rzeźbiarz, malarz czy poeta.

I tak: dla jednego geniusz mógłby leżeć w łóżku nakryty kołdrą, a Mickiewicz szarpałby go za ucho, lub wstrząsał gwałtownie, lejąc przytem na głowę uspiętego geniusza wodę z konewki. Inny przedstawiłby geniusza leżącego na sarkofagu, nad którym Mickiewicz w todze z lirą w rękę, z wieńcem laurowym na skroniach stałby z trąbą archanielską i trąbił mu nad uchem

pobudkę. A dalej, *te dwa różne pomysły na ten sam temat*, różniłyby się we wszystkich szczegółach odpowiednio do *pomysłowości, indywidualności i talentu* każdego z rzeźbiarzy, różniłyby się od góry do dołu w *kształcie*, t. j. w tem, czem się w rzeźbie wyraża dusza, temperament artysty i w czem wyraził się talent i temperament Kurzawy, który i ja i na szczęście p. Maszyński uważamy za nadzwyczajny.

Gdyby było inaczej, gdyby Kurzawa, podpisawszy pod czemś bezsensownem i lichem *jako rzeźba*: „*Mickiewicz budzący geniusza poezyi*,“ znalazł jednak we mnie tak żarliwego jak dziś obrońcę i to jedynie za ten „*frazes*,“ w takim razie „*najnieodłączniejsze nawet ilustracye katechizmu miałyby zawsze większą (dla mnie) wartość od najgenialniejszych dzieł sztuki, których temat wychodzi poza kres umoralniających lub podnoszących ducha sentencyj*“ — i w takim razie p. Maszyński miałby zupełną słuszność.

Ponieważ jednak dziś jak dawniej, dzieła malarstwa i rzeźby sędzę jedynie z punktu ich *artystycznej* wartości, napróżno więc p. Maszyński usiłuje odnaleść sprzeczności i niekonsekwencye w moich zdaniach, napróżno, ponieważ — czego niniejszym artykułem, opatrzonym wiernymi cytatami, dowiodłem — nie ma ich wcale w tym przynajmniej wypadku.

P. Maszyński, zrobiwszy tak fałszywy rachunek bez gospodarza, czuł się jednak bardzo z niego zadowolonym, i przy końcu pozwolił sobie na ironię — anemiczną wprawdzie — ale zawsze ironię, która w jego oczach była zapewne jakimś *coup de grâce* — ostatecznem przybiciem przeciwnika:

Ponieważ może mnie jeszcze kiedyś spotkać to nieszczęście, że będę należał do sądu konkursowego, pragnąłbym więc bardzo dowiedzieć się tak dla mojej osobistej nauki, jak i dla wyświeatlenia ogólnie sprawy, która właściwie zasada p. Witkiewicza jest zasada, a która frazesem, czy ta z przed lat czterech, czy ta dzisiejsza?

Pyta p. M. — otóż ja, wobec tego, co wykazałem wyżej, pozwolę sobie uważać to nie za ironię, tylko za szczere i naiwne zapytanie o drogę, i w dalszym ciągu przeglądu konkursu rzeźbiarskiego dam wyczerpującą odpowiedź na to pytanie, pytanie

ważne, dotyczące bowiem tej miary krytycznej, jaką mają stosować sędziowie konkursów artystycznych

Naturalnie, rozwiązanie teoretyczne tego pytania nie wpłynie w jakiś stanowczy sposób na praktykę sądów konkursowych, ponieważ indywidualne właściwości każdego z członków sądu są i będą zawsze silniejszą od teorii władzą. Najpewniejszym, może jedynym sposobem niewydawania fałszywych sądów o dziełach sztuki, jest bodaj *niezasiadanie* w „gronach“ sędziów konkursowych — tak jak najlepszym środkiem, żeby nie napisać bezpodstawnej krytyki czyichś poglądów — jest niepisanie jej wcale.

Szkoda, że o tem tak mało pamiętają ci, co zwykle rozpoczynają polemiki ze mną.

Doprawdy, gdybym swoją siłę chciał mierzyć słabością, a czasem niedołęstwem nawet, moich przeciwników, stałbym się nieznośnie zarozumiałym i zniedołężniałbym w spokoju na laurach; na szczęście dla mnie i sprawy, której bronię, znam wyższą, niż warszawska estetyka, miarę wartości moich zasad.

Od lat pięciu, wszystko co pisze o sztuce, przy każdej sposobności, pojedynczo lub całemi „gronami“ rzuca się na mnie; moje artykuły są przetrzepywane wszystkimi możliwemi kijami, zaczawszy od estetycznych, skończywszy na patryotycznych i *nikt, absolutnie nikt* nie wybił w nich dziury — nikt nie zbił ani jednego mego twierdzenia — owszem, każdy z moich przeciwników stawał się dla mnie tylko rodzajem preparatu patologicznego, na którym demonstrowałem zboczenia estetyczno-loiczne, wykazywałem strupieszalność i nicość estetycznej doktryny, którą się żywiła warszawska estetyka.

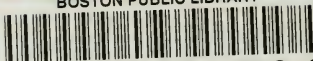
Jakkolwiek mnie to nie męczy, jednak, ponieważ za każdym takim napadem muszę wracać do tego co już powiedziałem, i tracić czas na *korepetycje*, zamiast posuwać naprzód samą zasadę; otóż dla dobra i szybszego wyświeślenia prawdy prosiłbym moich dawniejszych, dzisiejszych i przyszłych przeciwników, żeby, ponieważ nie mogą pojedynczo dać rady mojemu „rozczochranemu krzykactwu,“ niechby się związali w jakieś towarzystwo, przewertowali moje artykuły w rozmaitych kómisyach i sekcyach i raz przecie dowiedli jasno i bez apelacyi, że moje zasady są „frazesem.“

Ze swojej strony, żeby ułatwić tę pracę, dam jedną radę:

czytać moje artykuły *sumiennie*, podkreślając ołówkiem wszystko co jest błędne, sprzeczne, lub co jest słuszne i konsekwentne i *cytować sumiennie* bez opuszczeń i przekręcań. Zdaje się, że ta prosta manipulacya, której ja trzymam się z pedanterią w stosunku do moich przeciwników, jest im całkiem nieznaną. — Szkoda!



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06561 268 9

