



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Jest to cyfrowa wersja książki, która przez pokolenia przechowywana była na bibliotecznych półkach, zanim została troskliwie zeskanowana przez Google w ramach projektu światowej biblioteki sieciowej.

Prawa autorskie do niej zdały już wygasnąć i książka stała się częścią powszechnego dziedzictwa. Książka należąca do powszechnego dziedzictwa to książka nigdy nie objęta prawami autorskimi lub do której prawa te wygasły. Zaliczenie książki do powszechnego dziedzictwa zależy od kraju. Książki należące do powszechnego dziedzictwa to nasze wrota do przeszłości. Stanowią nieoceniony dorobek historyczny i kulturowy oraz źródło cennej wiedzy.

Uwagi, notatki i inne zapisy na marginesach, obecne w oryginalnym wolumenie, znajdują się również w tym pliku – przypominając długą podróż tej książki od wydawcy do biblioteki, a wreszcie do Ciebie.

Zasady użytkowania

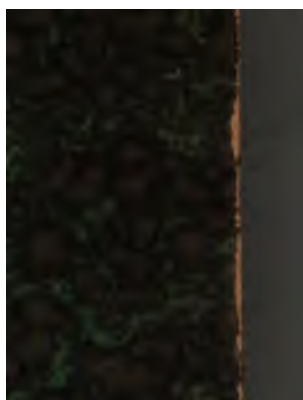
Google szczeni się współpracą z bibliotekami w ramach projektu digitalizacji materiałów będących powszechnym dziedzictwem oraz ich upubliczniania. Książki będące takim dziedzictwem stanowią własność publiczną, a my po prostu staramy się je zachować dla przyszłych pokoleń. Niemniej jednak, prace takie są kosztowne. W związku z tym, aby nadal móc dostarczać te materiały, podjęliśmy środki, takie jak np. ograniczenia techniczne zapobiegające automatyzacji zapytań po to, aby zapobiegać nadużyciom ze strony podmiotów komercyjnych.

Prosimy również o:

- Wykorzystywanie tych plików jedynie w celach niekomercyjnych
Google Book Search to usługa przeznaczona dla osób prywatnych, prosimy o korzystanie z tych plików jedynie w niekomercyjnych celach prywatnych.
- Nieautomatyzowanie zapytań
Prosimy o niewysyłanie zautomatyzowanych zapytań jakiegokolwiek rodzaju do systemu Google. W przypadku prowadzenia badań nad tłumaczeniami maszynowymi, optycznym rozpoznawaniem znaków lub innymi dziedzinami, w których przydatny jest dostęp do dużych ilości tekstu, prosimy o kontakt z nami. Zachęcamy do korzystania z materiałów będących powszechnym dziedzictwem do takich celów. Możemy być w tym pomocni.
- Zachowywanie przypisań
Znak wodny "Google" w każdym pliku jest niezbędny do informowania o tym projekcie i ułatwiania znajdowania dodatkowych materiałów za pośrednictwem Google Book Search. Prosimy go nie usuwać.
- Przestrzeganie prawa
W każdym przypadku użytkownik ponosi odpowiedzialność za zgodność swoich działań z prawem. Nie wolno przyjmować, że skoro dana książka została uznana za część powszechnego dziedzictwa w Stanach Zjednoczonych, to dzieło to jest w ten sam sposób traktowane w innych krajach. Ochrona praw autorskich do danej książki zależy od przepisów poszczególnych krajów, a my nie możemy ręczyć, czy dany sposób użytkowania którejkolwiek książki jest dozwolony. Prosimy nie przyjmować, że dostępność jakiegokolwiek książki w Google Book Search oznacza, że można jej używać w dowolny sposób, w każdym miejscu świata. Kary za naruszenie praw autorskich mogą być bardzo dotkliwe.

Informacje o usłudze Google Book Search

Misją Google jest uporządkowanie światowych zasobów informacji, aby stały się powszechnie dostępne i użyteczne. Google Book Search ułatwia czytelnikom znajdowanie książek z całego świata, a autorom i wydawcom dotarcie do nowych czytelników. Cały tekst tej książki można przeszukiwać w internecie pod adresem <http://books.google.com/>



Z. K S I A G
DRA KAZIMIERZA
BUDZYNSKIEGO



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES







Włodzisław Budyniński
Krosno d. 1911
1. 1. 11.

SZTUKA I KRYTYKA U NAS



The page is otherwise blank with some minor scanning artifacts.

STANISŁAW WITKIEWICZ

SZTUKA I KRYTYKA

U NAS

(1884 -- 1898)

MALARSTWO I KRYTYKA

KN. M. MORAWSKI I ST. HR. TARNOWSKI — MICKIEWICZ

JAKO KOLORYSTA — »NAJWIĘSZY« OHRAZ MATEJKI

KRAKOWSKA SZKOŁA — FRYNE — J. CHELMOŃSKI

A. GIERYMSKI — J. KOSSAK — SAMOBÓJSTWO TALENTU

POMNIK MICKIEWICZA

IMPRESYONIZM — Z WYSTAWY W BERLINIE

STYL ZAKOPIAŃSKI — POLEMIKA OSOBISTA

LWÓW

NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO WE LWOWIE

WARSZAWA

POZNAŃ

KSIĘGARNIA S. SADOWSKIEGO KSIĘGARNIA A. CYBULSKIEGO

1899

N
7445
. W83

859216-230

* *

Książka ta jest historią walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nietylko historią — ona sama jest jedną wielką bitwą. Każdy jej wiersz, każda stronica, są napaścią lub odbiciem ataku przeciwnika, to jest pewnej estetycznej doktryny, która panowała wszechwładnie w polskiej krytyce sztuki — w polskiej *Estetyce*.

Pojęcia umysłowe nie leżą w ludzkiej duszy jak odrębne, martwe, nie zrosnięte z nią organicznie przedmioty — jak na przykład książki w szafie. Najbardziej nawet oderwane pojęcia łączą się jednak ze wszystkimi innymi władzami duszy, z całym *ja* ludzkim, — z uczuciami i, co za tem idzie, z interesami osobistymi jednostki, lub całych grup ludzi. Dlatego też walka o pojęcia przybiera zwykle wszystkie cechy każdej innej walki o istnienie. Szczur rudy wygryza czarnego z równą zaciekłością, jak nowa idea starą.

Z drugiej strony, jeżeli przedstawiciele nowych pojęć są zwykle ludźmi, broniącymi bezinteresownie samej myśli, tego, co się im wydaje prawdą, która jest zresztą ich jedyną w tej chwili własnością — rzadko lub nigdy prawie nie znajdują się tacy bezinteresowni obrońcy myśli wśród przed-

stawicieli idei zużytych. Dla nich to już nie czysta idea, zawieszona gdzieś, w otchłaniach myśli — to: i chleb powszedni i stanowisko, i zaszczyty i sława i, nieraz, bogactwo. Oni tę ideę nietylko *pojmują*, oni ją *odczuwają*: przestała ona dla nich być tylko przedmiotem czystego rozumowania, lub pobudką do szczytnych porywów myśli, lecz zrosła się w jedno z całą marną stroną ludzkiego życia. Walka też z ich strony sprowadza się odrazu na grunt zwykłej, wypełniającej wszechświat, walki o byt. Powstaje wtedy ten chaos, z którego z trudem tylko daje się wynieść myśl czystą; ta powódź fałszu, podstęp, złej wiary, zmieszana z naiwnymi błędami, lub bezczelnym nieuctwem, powódź, po nad którą z wysiłkiem utrzymuje się hasło, w imię którego spór o pojęcia został podniesiony.

Nie inaczej było ze mną. Gdyby szło o same tylko pojęcia o sztuce, miałbym mniej i mniej zaciekłych przeciwników. Z chwilą, w którejby ludzie się przekonali, że moje dowodzenia są choć trochę bliższe prawdy; że lepiej tłumaczą świat sztuki, przyjęliby je bez gniewu; — owszem, z radością by nawet dowiedzieli się, że z tego chaosu słów, w jakim wirowała estetyka, jest pewne wyjście, że mogą być odnalezione pewne stałe, dające się jasno wykazać i dowieść, prawa, rządzące twórczością artystyczną. Tak się nie stało.

W istotną treść sporu umysłowego wplątało się całe mnóstwo ubocznych względów, wynikających z tego interesownego zrośnięcia ludzi z ideą, której bronili, a której wartość została poddana krytyce. Z drugiej strony należy wyznać, że bezwzględność, z jaką walka została podniesioną przeze mnie, wykluczała wszelkie kompromisy. Od pierwszego słowa znać było, że to jest walka na śmierć. Kiedy jednak mnie chodziło o zburzenie, opartej na błędnych wnioskach, teorii i o wyrzucenie tego steku fałszów, pustych frazesów, tego zepsucia myśli i nadużycia słowa, moim przeciwnikom szło jedynie o obronę

swego stanowiska i o poniżenie i wymiecienie mnie osobiście. Jest to ogromna różnica. Wszystko to odbiło się na stronicach tej książki. Wszystko jednak, cokolwiek zrobiono dla zacieśnienia sprawy, jak nie zdołało zbić mnie ze stanowiska obrońcy pewnych zasad, które uważałem i uznaję za słuszne, tak również nie zdołało utrzymać moich przeciwników na zbyt długo i bezspornie dotąd zajmowanych pozycjach.

Zwycięstwo myśli, która wywołała tę walkę jest zupełne.

Z estetyki, której podstawą były niemieckie spekulacje, a rozwinięciem stek sprzecznych, wykluczających się wzajemnie twierdzeń i morze frazesów — nie zostało nic. Jeżeli dziś jeszcze, jak dalekie echa przycichającej burzy, słychać od czasu do czasu samotny głos, podnoszący dawne przeciw mnie oskarżenia, to są to tylko osobiste rachunki tych, którzy nie mogą się pogodzić z dokonaną zmianą pojęć i stosunków.

Z całego, bardzo skomplikowanego gmachu, o wielu piętrach, odpowiadających różnym rodzajom sztuki, popodpieranego szkarpami dziwacznych dedukcyi, oblepionego bogatym, barokowym ornamentem frazesów, którego szczyt tonął we mgłach półświadomego majaczenia o pięknie, dobrze i prawdzie — z całego tego gmachu pozostało tylko zdziwienie, w umysłach ludzi, interesujących się sztuką, że coś podobnego mogło naprawdę istnieć.

Współredaktor pisma, w którym się drukowały najpoważniejsze artykuły owej estetyki, mówił do mnie: — „Jeżeli to wszystko prawda, coś pan napisał, to są rzeczy potworne!“ — Niestety, była to prawda o rzeczach rzeczywiście potwornych.

Między tą estetyką a sztuką, stała nieprzebita ściana kategorii rozumowych i etycznych, które im nie pozwalały zetknąć się bezpośrednio, przeniknąć i zrozumieć. Jak przy poznawaniu natury, zanim umysł ludzki trafił na właściwy

sposób porozumienia się z nią, wieki całe błądził w gmatwaniu potwornych pojęć; wpadał w zasadzki, które mu stawały nieskontrolowane wrażenia zmysłów i błędne z nich wnioski; dochodził do obłędu i szaleństwa wobec zjawisk, których przyczyny i mechanizm są dzisiaj nam wiadome i zrozumiałe — podobnie ta estetyka stałaby wieki i wieki wobec sztuki, nie mogąc nietylko wyjaśnić, o co się kusiła, jej przyczyn i celów, ale nawet poznać mechanizmu najprostszych jej zjawisk.

Przystępowała ona do sztuki, nie jak sumienny badacz do nieznanego sobie zjawiska, tylko jak sędzia z paragrafami ustaw o ideałach estetycznych, lub jak mędrzec, który z jakiejś zaświatowej skarbnicy zaczerpnął wiadomości wszystkich prawd, a na zjawiska świata rzeczywistego rzuca tylko światło swojej wiedzy i w świetle tem widać, co w nich jest prawdą, co fałszem, co pięknem, co brzydotą, co dobrem a co złem. Wyrwała ona z tysięcy lat istnienia sztuki jeden jej okres i, o ile chciała liczyć się z faktami, na nim opierała swoje teorye, a że okres ten był jej znany zaledwie powierzchownie, ponieważ zbyt wiele jego dzieł leżało w gruzach, pod wielkimi pokładami rumowisk cywilizacji, więc nawet tam, gdzie ona swoje błędne teorye usiłowała oprzeć na faktach — opierała właściwie na próżni.

Nie mogła ona sztuki badać, ponieważ jej narzędzia umysłowe nie nadawały się do tego — mogła co najwyżej określać i sądzić. Lecz wyroki jej były gotowe przed rozpoznaniem sprawy, a określenia opierały się na porównaniu dzieł sztuki z pewną ilością formułek i szematów, zaczerpniętych ze sfery oderwanych pojęć rozumowych lub etycznych. Nie umiejąc badać sztuki, nie mogła ona odnaleźć wspólnej, stałej, zasadniczej podstawy twórczości artystycznej i łączyła sprzeczne zjawiska zapomocą naciągniętych dedukcji, a po-

dobne, na tej samej podstawie dzieliła i wyróżniała, lub też wykluczała z pola swych badań, jak parszywe owce ze stada. Tym sposobem, całe światy twórczości nie dające się wtłoczyć w jej formułki, albo podlegały klątwie, albo zapadały w nicłość, dla niej przynajmniej. Nie wiedziała ona na czem polega talent artysty i nie domyślała się nawet, co wpływa na charakter dzieła sztuki. Usiłując objaśnić sztukę bardziej jeszcze niedocieczonemi zagadkami, gmatwała się w błędnem kole zdań, które są tylko uszeregowaniem wyrazów zcepcionych z rzeczami nie na podstawie cech artystycznych, tylko na zasadzie dalszych lub całkiem ze sztuką nie mających związku wyobrażeń. Bełkocąc przytem językiem, który się zdaje zbiorem jakichś klątw kabalistycznych, prowadziła tych, którzy ją brali za przewodnika w świat sztuki, do takich z nią nieporozumień, z których były tylko dwa wyjścia: albo śmierć sztuki, albo śmierć tej estetyki.

Na szczęście, sztuka tworzyła, nie bacząc na to wszystko, tworzyła w kierunkach, w jakich ją wiodły porywy pojedynczych talentów, — gdyż, w gruncie rzeczy, żadne formułki nie mogą silnej indywidualności skrepować lub złamać. Lecz mogą utrudnić rozwój lub istnienie, wywołując nie dającą się złagodzić sprzeczność między sztuką a otoczeniem, w którym ona powstaje i tworzy, i odebrać jej tym sposobem przyjazną atmosferę duchową i materyalne warunki bytu, których najbardziej nawet samodzielny i niezależny twórca, bądź co bądź, potrzebuje.

Lecz oprócz pojęć błędnych, będących jednak, pomimo to, szczerym wysiłkiem ludzkiego umysłu w dążeniu do prawdy, między sztuką a tymi, którzy u nas o niej pisali i którzy ich czytali, stał zbity tuman mętnych symboli, słów pustych, pospolitego okłamywania czytelnika powodzią frazesów, cudzoziemskich wyrazów, szychu myśli i uczuć.

Estetycy i krytycy wówczas dzielili się na dwa, mniej więcej, rodzaje. Jedni, objedzeni niemieckimi spekulacjami, pisali poważne i ociężałe pozorami uczoności rozprawy; drudzy, wolontaryusze krytyki, wierzący, że ona jest łatwą, pisali o myślach i uczuciach, które w nich sztuka wywoływała, albo też, nie mając nic o niej do powiedzenia, pisali tylko dlatego, że w pismach codziennych, tygodniowych i miesięcznych są odpowiednie rubryki do wypełnienia. Poruczano więc im pisać o obrazach we wtorek, o teatrze w piątek, a o dorózkach lub targu na Pradze w innym dniu tygodnia. Typ krytyka, którego oprowadzał po wystawie znajomy malarz i wskazywał o czym i co ma pisać, był w owym czasie bardzo pospolity.

Na ogół, krytyka ta i estetyka miały złudzenie podróźnego, siedzącego w wagonie, i który o kolei żelaznej wie tyle, ile mógł sam w drodze doświadczyć, czyli uświadamia jedynie swój osobisty do niej stosunek, to jest: miękkość lub twardość ławki, grzeczność czy grubiaństwo konduktora, długość przystanków i tuneli, różnaitość lub nudę widzianego w przelocie krajobrazu; i który na podstawie tych danych wyrokuje o wartości budowy kolei, dokładności obliczenia łuków, doskonałości maszyn, hamulców, wytrzymałości mostów, kosztach eksploatacyi i innych specjalnych i wymagających specjalnego znawstwa rzeczach i sprawach.

Wszystko to zbankrutowało. Jak podstawy sądów tej estetyki runęły, przy pierwszej próbie sprawdzenia ich faktami z historii sztuki, podobnież sposób rekrutowania krytyków okazał się zawodnym. O sztuce pisać przestało być łatwo. Pokazało się, że trzeba koniecznie na pewno coś o niej wiedzieć, znać się na robocie malarskiej czy rzeźbiarskiej więcej, niż przeciętna publiczność, a tyle co artyści, żeby móđz pierwszą oświecić, a drugich ocenić. Zmieniono zasady i ludzi, i zaczęto do krytyki artystycznej powoływać artystów.

Tak się objawia zmiana w swoich objawach zewnętrznych. Czy i treść, poziom tej krytyki się zmieniły, czy z upadkiem dawnych podstaw krytycznych i zmianą ludzi sztuka i krytyka rzeczywiście zyskały?

Na razie ludzie, piszący o sztuce, nie mogli się połączyć i zrozumieć o co właściwie idzie. Sądziło się, że szło o sponiewieranie tego, co oni nazywali *malarstwem historycznym*, i gdy po zacieklej obronie znaczenie takiego malarstwa zostało jednak znacznie osłabione, zdawało im się, że np. o *Oblężeniu na Pomorzu* już nie wypada pisać po dawnemu, ale za to o *Sójce na gałęzi* można i należy. I jak przedtem tworzone poemata na tle *Oblężenia*, tak dziś znowu całą tę skłonność do przesady, do frazesów, całą nieznaną najprostszymi zasadami twórczości w sztuce, całe nieuctwo i skłonność do wnioskania dziwnego, do brania anegdot za treść kierunków w sztuce — zaprzągnięto do uwielbiania tematów prostych: do *Sójki na gałęzi*, lub tym podobnych. Stopniowo jednak, w miarę jak przybywali krytycy z pomiędzy malarzy i rzeźbiarzy, sprawa się wyjaśniała. Krytyka, zdaje się, zyskała na szerokości sądu: granice tego, na co się w sztuce godzono, odsunęły się dalej i nowe zjawiska, o ile się pojawiają, nie spotykają takiego bezwzględniego, zasadniczego oporu i potępienia. Tak przynajmniej można wnosić ze spokoju, z jakim, po ostatniej walce z impresjonizmem przez dekadentyzm, findesieclizm, symbolizm, przyszła krytyka bez nadmiernej rozpaczy do *modernizmu*, który dziś jest zasadą, obowiązującą w Krakowie. Bądź co bądź, jest to już wielki postęp, jeżeli nowym ludziom daje się swobodę użycia takich sposobów wyrażania się, jakie im są właściwe i potrzebne. Ułatwia to przynajmniej porozumienie się między sztuką a publicznością; — patrząc jednak głębiej, widzi się, że istota krytyki: *teoria sztuki* nie na tem dotąd nie zyskała.

Artysta, żeby tworzyć, nie potrzebuje zastanawiać się teoretycznie nad swoją sztuką, badać jej stosunku do siebie, natury i reszty ludzi; rozbierać spraw psychicznych zachodzących w nim samym podczas tworzenia, lub w widzach, pod wpływem wrażeń odbieranych od sztuki, po prostu nie potrzebuje uświadamiać tego, jak tworzy. Historia sztuki porównana z historią jej teorii, dowodzi tego na każdym kroku. Wprawdzie w różnych czasach zjawiali się ludzie tacy, jak Leonardo da Vinci, których umysł był tak wielostronny i refleksyjny, że potrzebowali odszukiwać i formułować pewne ogólne zasady swojej sztuki, lub streszczać wyniki swych doświadczeń, ale sztuka obywatła się właściwie bez wskazówek teorii i w czasach najświetniejszego rozwoju tworzyła poza niemi. Sztuka jest i wydała już dzieła zupełnej doskonałości, — a teorii dotąd niema, to jest prosta prawda, która się rzuca w oczy. Jak dalece, nie każdy np. malarz rozumie teoretycznie swoją sztukę, dowodzą choćby polemiki, które malarze wszczynali ze mną. Kwestya granicy środków artystycznych i technicznych nie była dla nich wcale jaśniejszą, niż dla krytyków i estetyków, którzy nigdy nie próbowali malować. To też zmienił się dziś wprawdzie język nowej krytyki, przybyło jej wiele zdań słusznych, sądów sprawiedliwych, ubyło wiele naiwnych lub dziwacznych wniosków, wynikających z nieznajomości nawet najelementarniejszych, materyalnych warunków tworzenia się obrazu lub posągu, ale na tem też i koniec. I zdaje się, że tymczasem inaczej być nie może. Naukowej teorii sztuki dotąd niema, — jak niema ustalonej metody badania jej i niema sposobu ścisłego zastosowania tej metody, choćby była. W naukach ścisłych, gdzie teoria nietylko jest wnioskiem logicznym, ale też i prawem, wyprowadzonym z doświadczenia, powtórnego nieskończoną ilość razy i dającego zawsze ten sam ściśle wynik, umysł badacza jest przed możli-

wemi zboczeniami strzeżony przez rachunek, odczynniki chemiczne i przyrządy działające automatycznie, a po za podmiotowymi jego stanami. Tymczasem przy badaniu sztuki nie z tego. Przypuśćmy, że ktoś odnajdzie metodę badania, poznawania i krytykowania dzieł sztuki, że wiadomem będzie na ile w sądzie o niej należy uwzględnić naturę, duszę artysty, psychologię widza lub słuchacza i inne warunki powstawania dzieł sztuki i oddziaływania ich na ludzki umysł. Cóż z tego? Metoda może być dobra i dobrze służyć temu, który ją odkrył; tymczasem inny krytyk, nie mając inszych narzędzi poznawania oprócz swoich zmysłów, swojej wrażliwości i swojej zdolności obserwowania i wnioskowania — przy pomocy tej samej metody, przyjdzie do całkiem innych, lub nie przyjdzie do żadnych wniosków. Nie może on, po prostu, powtórzyć doświadczenia, ponieważ nie może dla badanego przedmiotu stworzyć tych samych warunków, w jakich go poznawał twórca metody.

Rażącą analogię przedstawia tu medycyna praktyczna. Doktor *Temlepiej* i doktor *Temgorzej* są właśnie takimi krytykami, którzy, jako jedyne środki rozpoznawania choroby, mają swój umysł i swoje zmysły, które, co najwyżej, mogą udoskonalić trąbką słuchową i młotkiem perkusyjnym. Klinika daje możliwość poddania chorego całemu szeregowi doświadczeń dla zbadania jego stanu, a w ostatecznym razie pozwala przynajmniej stwierdzić słuszność zdania przy sekcji, — ale w tem życiu codziennem, gdzie się przychodzi stosować zdobytą w niej wiedzę bez żadnych pomocniczych środków badania, jeden lekarz stawia dyagnozy i prognozy, które w tejże chwili zbija inny lekarz, uzbrojony tą samą metodą, wyniesioną z tych samych katedr i klinik, i uzbrojony takim samym młotkiem perkusyjnym i taką samą trąbką słuchową.

Tak też się dzieje z krytyką artystyczną, która jest praktycznym zastosowaniem teorii sztuki.

Otóż, ktokolwiek usiłował wyjść z chaosu subiektywnych sądów o sztuce, które są tylko stwierdzeniem i określeniem wrażeń obserwatora, są dokumentami do poznania jego duszy i jej do sztuki stosunku, kto szukał stałej podstawy w poznawaniu istoty sztuki, przyczyn i skutków jej istnienia dla ludzkiego ducha, ten z konieczności musiał przyjść do przekonania, że tylko jedna psychologia mogłaby wyjaśnić wszystkie prawie te zagadnienia, że zatem tylko na jej podstawie może być zbudowana naukowa teoria sztuki.

Jakkolwiek bowiem sztuka ma swoje odrębne i niezależne miejsce w umysłowym życiu ludzkości, jest jednak takim samym skutkiem czynności duszy, jak każdy inny jej objaw, i te same, nie inne są zasadnicze warunki jej powstawania. Tak samo też, jak każda czynność duszy ma swój podkład w warunkach fizyologicznych, tak też i sztuka w najgłębszych swych podwalinach opiera się na pewnych fizycznych i fizyologicznych sprawach. Bez psychologii zatem — niema teorii sztuki.

Z drugiej strony, jeżeli od psychologii należy spodziewać się wyjaśnienia istoty sztuki, procesów, towarzyszących jej powstawaniu i metody jej badania, nie można się nie dziwić, że sztuka, wzięta we wszystkich swych działach, nie została wciągniętą przez psychologię do inwentarza faktów, na których podstawie można i należy badać duszę. Przecież niezależnie od wewnętrznego, podmiotowego badania duszy, psychologia musi się uciekać do badania zewnętrznych objawów życia podmiotowego, do tego, co by można nazwać kryształami duszy — jakimi są dzieła sztuki. Przecież nie w samej tylko loice objawiają się prawa umysłowości ludzkiej.

Z chwilą, w której dusza przestała dla nauki być tylko

pojęciem metafizycznym, jakąś substancją jednolitą, niezmienną i niepodzielną, albo jakąś istotnością niezależną, od ciała tylko z niem współbytującą w jakiejś rozterce i walce; z chwilą, w której się mówi o życiu duszy, kiedy się ją rozkłada na pierwiastki i odnajduje się dla jej życia konieczną podstawę w zjawiskach fizycznych, należy do badań nad duszą wciągnąć to, co jest jej życia skutkiem, wytworem, faktem materyalnym, dokumentem niepodrobionym.

Watykan, Louvre, British Museum i wszystkie muzea i biblioteki całego świata, i wszystkie świątynie wszelkich wyznań i stylów, które będąc dziełami sztuki, zawierają jednocześnie w sobie nieprzebrane jej skarby, — przecież to wszystko są materyały do badania i poznania ludzkiej duszy. Najpięknniejsze objawy sztuki zużyte są wprowadzić przez antropologię i etnologię, lecz sztuka na wyższych szczeblach rozwoju, niezliczone jej skarby w dziełach poezji, muzyki, architektury, rzeźby, malarstwa, te istotne dokumenta życia podmiotowego, pozostają dla nauki tem, czem były kopalne resztki zaginionych zwierząt, zanim je anatomia porównawcza objaśniła, zanim z piszczełi olbrzymów, zawieszanych w kościołach, stały się goleniami *Megatherium* lub *Mamuta* i spoczęły w muzeach paleontologicznych.

Chodzi więc tylko o to, żeby wynaleźć dostęp do tych archiwów ducha ludzkiego, klucz do odczytania znaków, którymi są pisane zawarte w nich dokumenta, żeby ich wskazówki powiązać z faktami, zebranymi przez podmiotowe badanie duszy i jedne drugimi wzajemnie wyjaśnić.

Nie znam obecnego stanu badań psychologicznych, nie wiem więc, czy się to już nie stało, jeżeli tak, tem lepiej — jeżeli nie, życzyłyby należało, żeby do tego przyszło jak najprędzej.

Filozofię sztuki i Historję literatury angielskiej Taine'a

można wprawdzie uważać za próbę wytłumaczenia sztuki psychologią ras i stanów tych ras w różnych epokach historycznych. Ponieważ jednak wywody jego nie zawsze opierają się na dowiedzionych i dających się sprawdzić faktach i zjawiskach, lecz częściej na analogiach, w gruncie rzeczy powierzchownych, na dowodzeniach rozumowych, logicznych, lecz wskutek ciasnego założenia prowadzących do błędnych wniosków — teoria więc jego staje zbyt często w sprzeczności z historią sztuki. Taine buduje swoje okresy rozwoju sztuki, jak artysta. Ma on całkowity obraz skomponowany w myśl swojej zasady podstawowej, a dla dowiedzenia bierze te zjawiska, które mu są potrzebne, rzucając po nad przepaściami sprzeczności przesła swego świętego stylu.

Bez względu jednak na to jaki jest obecny stosunek psychologii do sztuki, uświadomienie tej prawdy, że krytyka nie może się opierać tylko na subiektywnych wrażeniach krytyka, lub też być poematem na tle wzruszeń, doznanych na wystawie, ani też wyrokiem wydanym na podstawie zgodności lub sprzeczności danego dzieła sztuki z przyjętymi w danym czasie formułkami estetycznymi — uświadomienie tej prawdy jużby dodatnio wpłynęło na krytykę.

Nie mogąc prowadzić badania sztuki, sposobami zupełnie jednakowymi z tymi, którymi się posługują nauki ścisłe, trzeba przyjąć od nich metodę i stosować ją konsekwentnie na ile tylko się da, trzeba względem badanego przedmiotu zająć to stanowisko, jakie zajmują one w zakresie swoich badań. Trzeba gromadzić spostrzeżenia, trzeba porównywać to niezgłębione morze dzieł sztuki, rozlane po świecie; trzeba iść po dowody do wszystkich ludów, we wszystkie czasy, pod wszystkie nieba, badać twórców i widzów albo słuchaczy; schodzić do najtajniejszych głębin twórczości, odnajdywać wspólne podstawy sztuki na wszystkich szczeblach jej rozwoju i w najsprzeczniej-

szych pozornie jej objawach i wiązać z tem wyniki ścisłych badań nad życiem ludzkiej duszy.

Krytyka musi dojść do tego, żeby nie była na łasce każdorazowych haseł — musi znać i wiedzieć, gdzie jest wspólny grunt każdej twórczości, a co stanowi uprawnioną odrębność twórców, lub szczególnie charakter pewnej chwili rozwoju sztuki. Krytyka musi to dobrze zrozumieć, że wartość jej tkwi albo w zastosowaniu praktycznem naukowej teorii sztuki, o ile ona jest, albo też, w gromadzeniu ścisłego materiału do budowy takiej teorii.

Zdawałoby się, że na poparcie powyższych twierdzeń wielkrotne bankructwa krytyki dostarczyły dostatecznej ilości dowodów. Że po tych wszystkich hasłach, które wywieszali różni twórcy, a które teoretycy zamieniali na teorie, na prawa, przeciwstawiając je hasłom poprzedników i po stoczeniu z nimi walki, zwykle zwycięskiej, spotykali się odrazu z nowym wrogiem, z nowem hasłem, z nową *muzyką przyszłości*, zdawałoby się, że o krytyce subiektywnej, opartej zawsze na tych przemijających hasłach, nie mogło już być dwóch zdań — że jest ona zdyskredytowana na zawsze.

Tymczasem tak nie jest. W ostatnich czasach była właśnie podnoszona i żywo dyskutowana sprawa subiektywizmu w krytyce i bardzo nawet dzielne umysły oświadczały się stanowczo za krytyką subiektywną. Dowodzi to tylko, że dziedzina sztuki, nawet dla ludzi wielkiej inteligencji i głębokiego wykształcenia, zawsze jeszcze jest „światem trzecim“, do którego nie znajdują oni bezpośredniego dostępu, którego poznanie nie może, jak im się zdaje, być zdobytem tą drogą, na której nowoczesna nauka szuka i znajduje rozwiązanie tylu niezgłębionych dotychczas zagadnień. Cóż to jest jednak ta subiektywna krytyka?

Jeżeli wyobrazimy dwóch ludzi jednako wrażliwych, obdarzonych równie wielką zdolnością spostrzegawczą, równie lotną wyobraźnią i umysłem, w tym samym stopniu uzdolnionym do wnioskania, lecz wprost przeciwnego usposobienia, różnych losów życia, wyrosłych w dwóch przeciwległych sferach umysłowych i społecznych, i postawimy ich wobec takiego kawałka ziemi, jaki się da objąć jednym spojrzeniem, — z góry możemy być pewni, że jeżeli zażądamy od nich sformułowania wrażeń i spostrzeżeń — będą się one odznaczały wielkimi różnicami, albo będą wprost sobie przeciwne. I to pomimo wielu wspólnych wiadomości, pomimo, że przedmiot, który porządził ich dusze, jest identycznie ten sam dla obydwóch. Stosunek dwóch różnych dusz do jednego i tego samego przedmiotu jest różny. I nie tylko dwóch ludzi zachowuje się i oddziaływa inaczej wobec tej samej rzeczy — jeden i ten sam człowiek stosuje się rozmaicie, odczuwa i tłumaczy inaczej te same zjawiska pod wpływem różnych stanów duszy.

Jeżeli jednak ten kawałek ziemi, dający się objąć jednym spojrzeniem, damy choćby dziesięciu ludziom dla zbadania i objaśnienia go z punktu przedmiotowego, naukowego, możemy być pewni, że pomimo małych różnic, wynikających ze stopnia uzdolnienia, opiszą oni go jednak co do treści w jednaki sposób. To, co poeta lub malarz obejmuje jednym spojrzeniem i oświeca swoim stanem duszy i gotowemi pojęciami, tkwiącymi w jego umyśle, poddane badaniu przedmiotowemu, naukowemu, wymaga łącznej pracy geologa, paleontologa, botanika, zoologa, antropologa i t. d. i dalej, a wynik ostateczny tej pracy przedstawi się całkiem inaczej, niż skutek wrażeń poety, jakkolwiek wiadomości naukowe mogą stanowić cząstkę umysłowości poety i mogą się znaleźć w jego opisie. To są dwa zasadniczo różne punkty widzenia i równie różne w skutkach dla ludzkiej myśli.

Wymownym przykładem wyników jednego i drugiego stosunku duszy ludzkiej do świata zewnętrznego są błędne ogniki.

Skarb, palący się w wieczornym mroku; dusza geometry pokutująca na miedzy, przeprowadzonej z ludzką krzywdą; zdradny duch wabiący za sobą w błotne topiele, goniący za człowiekiem, a uciekający, gdy się go goni; przewodnik upiórów na straszliwych cmentarzach, to wszystko, co straszło i straszy wiejskie dzieci i nietylko dzieci, — zamieniło się w probierce chemika na ciało lotne, zwane *metanem* albo *gazem błotnym* i nietylko nazwane, ale i poznane dokładnie tak co do składu, który się równa CH_4 , jak i co do stosunku do innych ciał, z którymi wchodzi w powinowactwo, i które, chociaż w pewnych warunkach może być zgubnem dla człowieka, oddaje mu jednak niesłychane dobrodziejstwa jako ciało, niezbędne do wytworu chloroformu i jodoformu.

W pierwszym wypadku zmienność pojęć o tem zjawisku jest nieskończona; załamuje się ona w subiektywnych wrażeniach, w gotowych pojęciach i stanach duszy i, na ogólnem tle strachu przed czemś nieznanem, może przybierać najrozmaitsze kształty; — w drugim, dla każdego badacza, który powtórzy dokładnie doświadczenie, będzie to zawsze tylko CH_4 , bez względu na stan jego duszy, usposobienie, wierzenia i porę dnia, w której zjawisko się ukaże: — w jasne południe i o kurów pianiu będzie to tylko *Czworowodorek węgla*.

Czem jest wyobraźnia ludu, czem poeta lub malarz w stosunku do życia, do natury, — tem krytyk subiektywny w stosunku do sztuki. Zmienia się przedmiot poznania, ale środki są jednakie i wynik, pod względem ścisłości sądu, ma tę samą wartość i znaczenie.

Jeżeli krytykiem takim jest Ruskin, ta dusza tak bogata, że jej przejawy robią wrażenie jakiegoś wspaniałego,

niewyczerpanego źródła; jakieś fontany świetlanej i barwnej, skrzęcej się w słońcu; ten głęboki myśliciel, z umysłem, którego zdolność tworzenia idei jest bezbrzeżna jak ocean; ten człowiek do najwyższego stopnia wzniosły i prawy, w którym kojarzy się prostota i szczerłość dziecka z olbrzymią wiedzą, doświadczeniem, znawstwem, i który swoją wzniosłość bierze za miarę wartości sztuki i wszystkich zjawisk świata; a jednocześnie wypowiada mnóstwo prawd niezbitych i najsprzeczniej-szych paradoksów — niech taki krytyk pisze. Wszystkie jego sprzeczności i niekonsekwencye, wszystkie jego sympatyje i anty-patyje do przedmiotów i pojęć, ciągłe wybuchy jego uczuć, które przerywają tok rozumowania — wszystko to, jak każda poezya, jest wyrazem jego wzniosłej i wrażliwej duszy.

Nie stworzył on naukowej teorii sztuki, ale jego fanatyczna miłość do niej porwała całe pokolenia umysłów. On wmówił im cześć i miłość do rzeczy, które mijali obojętnie i zniechęcił do rzeczy, które czcili. Ruskin w stosunku do sztuki jest właśnie tem, czem poeta w stosunku do natury, do życia — i to wielki poeta. Wszystkie jego środki poznania i wypowiedania się są te same, co u poety.

Z jego dzieł można poznać Ruskina, można się nim zachwycać w każdym wierszu, można pójść za nim i polubić to, co on lubi, lub zniechęcić do tego, co on nienawidzi; — sugestyjonuje on tak, jak nikt. Lecz ochłonawszy, człowiek widzi jasno, że to nie jest naukowa teoria sztuki, nie krytyka sztuki — tylko sama sztuka. Zaczyna się przepadać za tym dziwnym człowiekiem, za tym cudownym maniakiem, tą duszą tak wzniosłą i prostą, tym umysłem tak bogatym, jak skarb z bajki.

Ruskin więc niech pisze, bo Ruskin jest taką samą sztuką i taką samą zagadką dla teorii sztuki, jak Michał Anioł lub Botticelli, cześć dla którego Ruskin wmówił Anglikom.

Jeżeli jednak tym krytykiem będzie taki przeciętny pisarz, którego szara dusza nie przedstawia szczególnego interesu; którego myśli włączają się po gościńcach powszedniości, a nikłe uczucia ledwie są dostrzegalne, i każe słuchać spowiedzi swoich wzruszeń i rozmyślań, każe przyglądać się procesom psychicznym, zachodzącym w nim pod wpływem sztuki, lub poprostu powie: „Lubię ten obraz“ i każe się czytelnikom tem cieszyć; albo jeżeli, co gorsza, będzie to jeden z tych umysłów „do wszystkiego“ w tem znaczeniu, że z dziwnym sprytem umie sobie przyswajać żargon, potrzebny do pisania o tej sprawie, o której w danej chwili pisać trzeba i tak, jak trzeba najmodniej, — w takim razie będziemy mieli to właśnie, z czem u nas trzeba było walczyć, co należało z polskiej krytyki wymieść.

Ta subiektywna krytyka zakreśla sztuce ciasne granice, w których się sama obraca i nie daje jej rozwijać się szerzej i dalej. Przyjmuje ona niechętnie wszystko, co mogą przynieść nowi ludzie, a opanowawszy umysły tłumu, wywołuje potworne nieporozumienia między nim a nowymi talentami. Jej to zawdzięczają istnienie, dramaty zapoznanych geniuszów; ona stawia na znanych jej granicach sztuki rogatki *smaku*, rewiduje, przetrząsa i konfiskuje z zaciekłością celników każdą myśl świeżą, każdą formę nową, każdy talent odstający od jej szablonu, usiłując zabić wszystko, co nieodpowiada jej ciasnym przepisom.

Krytyka z *zasady* subiektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subiektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć.

Subiektywizm jest nieodłącznym pierwiastkiem każdego ludzkiego czynu — to prawda.

Dodatni i nieodzowny w twórczości artystycznej, jako konieczny ferment indywidualności, więc rozwoju i postępu

w sztuce, jest ujemnym i zgubnym w krytyce, która musi obejmować świat tak olbrzymi i wielostronny i z mnóstwa sprzecznych zjawisk wydobyć stałe i niezmiennie prawa, będące podstawą sztuki i dające się odnaleźć u wszystkich twórców, bez względu na ich szczególne, subiektywne cechy. Nie wprowadzać więc go z zasady do swoich sądów powinna krytyka, lecz, przeciwnie, bronić się jej należy wszelkimi sposobami przed jego zgubnym, mącącem jasność pojęć i sprawiedliwość sądu wpływem. Jak dotąd dzieła krytyków i estetyków, o ile same nie są doskonałą literaturą, to jest dziełem sztuki, lub jeżeli nie są oparte na erudycyi, na gromadzeniu faktów i anegdot z życia artystów, lub katalogowaniem sumiennem dzieł sztuki, jeżeli są tylko krytyką i estetyką poza chwilą, w której zostały stworzone, tracą zupełnie znaczenie dla następnego pokolenia twórców lub widzów i słuchaczy. Przedstawiają wprawdzie interes dla historyków rozwoju ludzkiej myśli, ale nie są już kierownikami nowych ludzi, gdyż treść ich nie odpowiada przyrostowi twórczości, nie obejmuje zjawisk nowych, nieprzeczuwanych przez twórców teoryi.

Znamiennym też rysem w historyi krytyki jest to, że niema w niej ciągłości rozwoju. Jest to kolejne powstawanie i zapadanie w nicość chwilowo obowiązujących haseł, doktryn, nie zaś pogłębianie, rozszerzanie i wzbogacanie nowymi dowodami teoryi, która ma pod sobą trwałą, opartą na prawdzie podstawę.

— A jeżeli tak małą jest wartość prac krytycznych, tak nikłą ich trwałość, może kto spytać — jakież są tytuły *Sztuki i krytyki* do nowego wydania, w siedm lat po ostatniem?

Odpowiadam poprostu: — Ponieważ książka ta ma cechy, które ją różnią zasadniczo od dzieł krytycznych, skazanych na istnienie chwilowe i niepamięć.

Wynika to z zasad, których ona broni i użytego w niej

sposobu poznawania zjawisk artystycznych, odnajdywania i określania ich cech i zalet.

Kiedy się te artykuły pojawiały, dla wielu treścią ich zdawały się być nazwiska artystów, o których pracach traktowały. Matejko, Siemiradzki, Chełmoński, Kurzawa, Brozik i t. d., były to kolejne hasła pojedynczych bitew. Dziś każdy się przekona, że prace tych artystów służyły tylko, jako fakta do objaśnienia i wytłumaczenia pewnych zasad lub praw twórczenia w sztuce; że nie chodziło ani o osoby twórców, ani o ich poszczególne dzieła, tylko o zdemonstrowanie, jakby na preparacie, pewnego zjawiska, potwierdzającego lub zbijającego pewne wnioski.

Podobnież z krytykami. Mógłbym odrzucić ich nazwiska, rzeczby pozostała zupełnie ta sama. Kilka typów krytyki, których użyłem, potrzebne były dla wszechstronnego przedstawienia jej stanu u nas, dla jasnego dowiedzenia błędności jej podstaw i dla wskazania niebezpieczeństwa, na które narazi się każda krytyka, wkraczająca na podobną drogę. Głęboka pozornie uczoność, oparta na skłonności do tworzenia pojęć ogólnych i pozbawiona zupełnie zdolności spostrzegawczej, — czyli typowa postać umysłu niemieckiego; nadzwyczajna wrażliwość na anegdotyczną stronę obrazu, niepomowany subiektywizm i unoszenie się zwrotami własnego stylu; dobroduszne gawędziarstwo, pozbawione śladu znajomości najelementarniejszych pojęć o sztuce; — albo lekko-myślne, graniczące z beczelnością nadużywanie frazesów i cudzoziemskich a modnych wyrazów, — oto kilka tych typów krytyki, które mi służyły jako okazy, dla dowiedzenia, że tą drogą iść dalej nie można i nie wolno.

Książka ta nie jest ani obroną, ani apoteozą żadnego bieżącego, chwilowego hasła. Nie urobiła ona z cech indywidualnych pewnego talentu teorii, obowiązującej wszystkie inne

talenty i po wszystkie czasy. Zawarte w niej artykuły polemiczne nie miały bynajmniej dążności do postawienia „*tarzającego się w błocie (?) realizmu*“, na najwyższem, naczelnem, jedynem stanowisku, jak to w złej wierze, lub przez niewiedomość twierdzili ich przeciwnicy.

Przeciwnie, dowiódłszy niezbicie, że wartość dzieła sztuki i jego charakter nie zależą od tych lub owych, wyobrażonych w niem przedmiotów, od takiej lub innej idei naukowej lub etycznej, wyrażonej w tytule — tylko, że wartość zależy od siły talentu, a charakter od indywidualności twórcy, książka ta usiłowała rozbić wszystkie dziś stawiane i w przyszłości mające się stawiać mury, krępujące swobodę i niezależność sztuki.

Wykazawszy, że żaden z dotychczasowych okresów rozwoju sztuki nie może być poczytany za krańcowy ideał, za ostatni wyraz i szczyt twórczości artystycznej, odsunęła ona granice możności rozwoju sztuki do granic istnienia ludzkości.

Ponieważ wnioski jej nie są wynikiem porównania pewnej z góry powziętej zasady, pewnego osobistego ideału z faktami i osądzeniem tych faktów, tylko są wynikiem porównawczego zbadania wielu i bardzo rozmaitych objawów sztuki i odnalezieniem niektórych cech zasadniczych, warunków koniecznych, praw niezmiennych jej istnienia, bez względu na czas lub charakter twórców — tem samem już wnioski te dają się rozwijać szerzej i głębiej. W teorii tej leży możność rozwoju i postępu. Jest ona jednak niezupełna. Obalając to, co znalazła, budowała podstawy nowego gmachu pod gradem tak gwałtownego ognia polemicznego, że nie było czasu na dostateczne rozwinięcie, uzasadnienie i pogłębienie wszystkich, stawianych świeżo zasad. Lecz dziś, kiedy burza przeszła, nowi ludzie, którzy będą czytać tę książkę bez uprze-

dzeń, odnajdą w niej jednak w ogólnych zarysach postawione zasady, których słuszość nie była naruszoną pomimo tak wielostronnej polemiki, i które są podwalinami teorii sztuki.

Co do krytyki, ostatecznym wnioskiem wszystkich tych artykułów jest: że krytyka sztuki nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakimkolwiek innym mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy.

Krytyka musi być taką, żeby jej teorie mogły tłumaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów — do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś znamy, i żeby dalszy rozwój sztuki mógł być tak samo nią objęty.

Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę *indywidualizm*, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy.

Jeżeli mówię: *musi uznać*, czynię to nie dlatego, żeby obaliwszy pewne ciasne pojęcia, stawiać nowe, pod innym mianem formułki i granice, tylko dlatego: że znaczenie *indywidualizmu*, to jest bezwzględne prawa każdego talentu do tworzenia w takim charakterze, jaki odpowiada jego duszy, jego osobowości, wynika z porównawczego badania sztuki od początku jej istnienia do naszych czasów. Indywidualność, to jest ten szczególny ustrój duchowy pewnego talentu, jest koniecznym bezwzględnie pierwiastkiem twórczości; historia sztuki dowodzi, że wszystkie w niej zmiany, całe jej bogactwo, ta niewyczerpana zdolność odradzania się, to zagarnianie coraz rozleglejszego obszaru zjawisk życia przez sztukę, zależne jest wyłącznie od zjawiania się i swobodnego rozwoju tych szczególnych, wybitnych indywidualności. Stawiając więc jako niewzruszoną zasadę, jako jedyne stałe hasło sztuki: *indywidual-*

izm, nie tylko się nie zacieśnia jej granic, lecz, przeciwnie, otwiera się je na wszystkie horyzonty i po wszystkie czasy.

Oto czego broniła ta książka i co w niej znajdują nowi ludzie. Będzie ona krzepić tych wszystkich, którzy przychodząc do świata sztuki z nowymi pojęciami, z młodym duchem, mogą się spotkać ze sferą, która ich nie zechce uznać tylko dlatego, że są inni, że są nowi, że są młodzi, która ich zechce zdusić w pętach formułek i ciasnych estetycznych paragrafów.

Zakopane, 1898 r.



* * *

Jedną z uderzających cech naszego czasu jest to, że obok wybitnej odrębności nowoczesnych pojęć, przenikającej z niepomowaną siłą wszelkie sfery myślenia, jednocześnie wszystkie stare cywilizacje zostały, jakby na nowo, powołane do życia. Wszystko, co ludzkość przemyślała, przeczuła, staje się dziś materiałem do porównawczego badania wartości czynów i pojęć; — szeroką podstawą dla krytycyzmu, który, wykazawszy całą względność skończonych ideałów etycznych czy estetycznych, całą chwiejność „prawd bezwzględnych“ — wytwarza tę rozumną tolerancję, 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 początku cywilizacji, wydała te niesłychanie dziś skomplikowane skutki, z których jednym z naj-

bardziej zastanawiających jest istnienie obok siebie ludzi z temperamentu, z organizacyj duchowych, należących do epok cywilizacyjnych, rozdzielonych całymi dziesiątkami wieków. Poprostu, ludzie epoki *elektrycznej* są często pomieszani z ludźmi epoki szlifowanego krzemienia — nie mówiąc już o indywidualach 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, dodać należy, 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 „dzisiaj“ 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 przypadkowemi 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 pro-

blematyczne“, 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 mózgach, — 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, dźwignięty przez teoretyków między „ojczyzną sztuki, Italią i Helladą“ a resztą świata, który, według teorii, skazany był na wieczną bezpłodność, nicosię w sferze twórczości artystycznej.

„Z zapalną imaginacją pod palącym niebem, z wyostrozonymi 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 głównie sztuki, w których duch nawpół się z materii wyzwala, a nawpół jej ulega, nawet się w niej rozkoszuje i gdzie myśl przedewszystkiem jest kształtem, a uczucie, ledwiebyśmy nie rzekli, dotknięciem. Na tem samym polu ludy północne tylko swoje wysilenia, nigdy swojej siły prawdziwie nie objawiają. Brak im do tego nieomal wszystkiego, brak im przedewszystkiem tej intuicji form, tej tajemniczej morfopedyi, która od kolebki prawie, bez jego wiedzy i woli, kieruje każdym krokiem i ruchem południowego mieszkańca. W surowym klimacie stępione zmysły ani tak czujne są na zewnętrzne

wrażenia, ani tak wprawne do ich zewnętrznego ukształtowania". I tak dalej i dalej pisał przed trzydziestu trzema laty jeden z najśłynniejszych publicystów polskich, chcąc powstrzymać zgubny, jak mu się zdawało, dla społeczeństwa ruch artystyczny i zbyt uczynne (u nas?!) w niem rozmiłowanie. Ostatcznym wynikiem tych na sztukę poglądów 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 błakał się w naszej publicystyce, jako przedmiot akademickich sporów na temat: czy możemy mieć polską szkołę w malarstwie. Zanim teoretycy zdążyli przyjść do jakichś pewnych wniosków, tymczasem życie przecięło polemikę, prosto powołując do czynu samą sztukę!

Dziś wiemy już, że cała ta tyrada o Helladzie i Italii jest farsą — robotą stylową, na tle bardzo ciasnych 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, — podobnie „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 naczelnych ideałów czcicieli „Hellady i Romy“.

A jak dawniej w budownictwie, tak dziś w malarstwie „ludy północy“ wykazały tak nadzwyczajną siłę twórczą, tak bogato uposażoną wyobraźnię 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 wspaniały z nieprzebranymi 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 zbytęcną 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 artyzmu, to przyczyną tego nie był ani wpływ nieba, 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 policję prawomyślności estetycznej, inkwizycyjny trybunał, który ze stanowiska „bezwzględno piękna“,

wcielonego w arcydzieła klasyczne, potępiał i strącał w nicłość 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 przeszłości 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 wynikiem usiłowań poznania prawdy i wyrażenia rozmaitych i zmiennych stanów ludzkiej duszy. Wszystkie arcydzieła i wszystkie kierunki w sztuce są tylko częściowym objawem niezmiernego bogactwa zjawisk natury i ciągłego rozwoju ludzkiego ducha.

Tak dobrze „Hellada i Roma“, jak każdy inny okres cywilizacji, jest chwilą 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 i 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 wyniku 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 teorii, gruchotały i rozwalały je od czasu do czasu, — cierpliwi i wytrwali zwolennicy kombinacji słow-

nych nie ustawali i nie ustają w pracy, zeszywając strzępy starych systemów nowymi 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, przeciwstawiała 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 skądkolwiek wyprowadzały swój rodowód owe formuły, określające cel sztuki i stawiające drogowskazy dla talentów, wynik ich był zawsze jednaki: teoria przyklepa do zjawiska kartki z nazwami, nie objaśniając nic i niczego nie ucząc; sztuka pozostaje zawsze taką samą zagadką; natomiast każdy 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, chwilowo obowiązującego hasła.

Jednocześnie pewna grupa umysłów, skrepowana formułą, będzie marniała w więzach narzuconej z góry teorii, 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 — każdy więc kierunek może pozostawić dzieła wielkiej i trwałej wartości. W krytyce zaś, gdzie wszystko

zależy od wartości — pojęć, po każdym rozbiciu pewnej formuły następuje zupełne bankructwo, z jedynym wynikiem w stosie bibuły, której cierpliwość mogą podziwiać następne pokolenia.

Jedynym środkiem wyjścia z tego błędnego koła, z tej bezsilności i 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 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 wsteczny wynik 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 sztuki, jakie kiedyś przyjść 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 równowadze pewnych brył, składających się na pewną całość kształtu.

Z jednej strony te niezmiennie, konieczne pierwiastki każdego odłamu sztuki, będące tak dobrze artystycznym, jak materyalnym warunkiem ich istnienia — z drugiej indywidualność artysty — dusza ludzka — ze wszystkimi najrozmaitszymi swymi przejawami — oto co powinna znać i tłumaczyć krytyka i trzymając się z żelazną konsekwencją 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 konwencyonalne, używane w polemikach przez artystów dla zbitcia zarzutów, stawianych przez krytykę, lub krytyków względnych, chcących dać pewne moralne zadośćuczynienie artystom za wytknięcie słusznych czy niesłusznych wad w ich dziełach.

W rzeczywistości zaś, zestawivszy 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.

Poprostu większość artystów jest i musi być maniakami.

W świecie ludzkim, jak w całej naturze, rządzą jedne i te same prawa. Jak wielkie słońca krepują ruch samodzielny mniejszych brył planetarnych i zmuszają je do krążenia w sferze swojej siły ciężenia, tak samo potężne genjusze zmuszają słabsze talenty do abdykowania z ich cech indywidualnych, do zatracania 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, wyprowadzania z wrażeń wniosków i pojęć, 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 niema dosyć sił do zwycięztwa. Zginie samotny, zapomniany, pogardzony.

Historya sztuki na każdej stronicy 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.

Dzisiaj 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 skrepiował krakowską szkołę, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i starał 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, jest to strzedz sztukę od chwilowych zamierzeń i ułatwiać jej ciągły rozwój.

Krytyk — to sumienie artysty, samowiedza sztuki, wielka, otwarta źrenica prawdy, niezapruszona żadnym prochem subiektywizmu. Żeby być takim, krytyk musi stać ponad swoim czasem, ponad smakiem współczesnych, ponad kierunkami, mającymi największe uznanie chwili i ponad tymi, które, wydawszy pełną ilość dzieł, oznaczonych swoim charakterem, umarły.

Artysta dochodzi do stworzenia dzieła sztuki najczęściej drogą procesów psychicznych, których nie uświadamia. To, co nazywamy intuicją lub natchnieniem, jest wynikiem złożonej czynności pewnych stanów duszy, działania wyobraźni, obserwacji, 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 ro-

zumieć, być w stanie wytłumaczyć 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. Ścisłe 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 tworzenia: 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 barw, 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 nimi - to stać musi krytyk, i uwzględniając wszystkie subiektywne cechy pojedynczych talentów, wydobyć z ich dzieł to, co stanowi stałą za-

sadę 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 ściśle — 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 cudaczniemi dedukcyami o pięknie, dobrze i prawdzie, i siląc się objaśnić jedną zagadkę czemś jeszcze trudniejszym do pojęcia: — sztukę — Bogiem, — estetykę, która poruszywszy umysły, 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 rezygnacya z dociekania ostatecznych 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 współczesnemi im zjawiskami społecznemi i umysłowemi i dziś już dała w rezultacie wiele obserwacyi, 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 niezmierzoną 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 przeżywaniem 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 ściśle naśladowanie natury nie jest ostatecznem zadaniem sztuki, czyli, że możliwie ścisła prawda, osiągnięta, przypuśćmy, 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 wzroku, 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 odtwarzany przedmiot, nie można widzieć tego, co Denner maluje. Nietylko malarz, ale żaden człowiek, oprócz chorobliwych krótkowidzów, nie patrzy tak na przedmioty, jeżeli chce widzieć ich całość.

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

Bądź co bądź, na łądzie 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 nietylko 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 ciągłego trzymywania się na równi ze sztuką, która zawsze wyprzedza teorye.

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 banalnymi 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 klasyfikacji malarstwa na religijne, historyczne, *genre* (?), zwierzęta, pejzaż, martwą naturę!

Jest to właśnie krytyka martwa i mająca przynajmniej jedną zaletę: jest konsekwentną. Swoją fałszywą miarę stosuje umiejętnie, logicznie, — 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 *Kuryerze 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 XIX wieku stanowiąc 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 sądzienia.

W miarę, jak zaczynano więcej się interesować sztuką, krytyka nasza przyswoiła sobie cały żargon konwencyjonalnych wyrażań, 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 to 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 którym 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 poważniejszych — czyli... większej ilości wierszy. Sąd 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 *materyalnej 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 niedołęztwo materyalnej techniki, jest niedołęztwo ducha. Krytyk warszawski z rozkoszą chwytą „głę-

boką myśl dziejową“, „dramat życia“ i t. p. — nie widząc, że głęboką tę myśl wypisały same dzieje, że malarz, który swój talent zużył na opowiedzenie znanego faktu historyi, nie jest tem samym jego twórcą, ani odkrywcą. Kiedy Matejki nie przeczuwał jeszcze żaden prorok, już Witold z Jagiellą 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 wynurzanie 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 mógłby odlać w stereotypy i tylko wskazywać zecerowi, z której szuflady brać porównania, epitety i zachwyty — odpowiednio do tego, o kim ma mówić. Jednem słowem, 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, ileby miały zdania malarza o wystawie maszyn, wychwalającego piękność linii lokomotywy, wdzięk sieczkarni i cudny kolor tartaku, tam gdzie chodzi o siłę, trwałość, praktyczność i t. d.

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 prędzej 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, takżeśmy 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 zagranicą. 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, stroniczym Niemcem lub Francuzem; pióro jego umaczane w nienawiści narodowej i t. d.“

Jeden nawet z redaktorów ma zwyczaj posyłania swoich replik w tłumaczeniu i oryginale do inkryminowanej redakcyi zagranicznego dziennika, o czem zwykle uwiadamia swoich czytelników... nie donosząc jednak o skutkach tej bohaterkiej obrony „narodowego honoru“.

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

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

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“; krytyków, z których „każdy wyrokuje według swego widzi-mię, a gdy go dowody przeciwnie do ściany przyprą, za wsze znajdzie jeszcze swobodne wyjście przez ową furtkę, na której błyszczy ulubiony u wszystkich dyletantów 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 zadaniu dążności artystycznych“; znajomości, która: „jest koniecznym warunkiem krytycznego poglądu na doniosłość rozmaitych kierunków w sztuce“. Dalej, określając czynność artysty jako: „działanie *syntetyczne*“. — przeciwstawia mu zadanie krytyka, który „jest *analitykiem*“ i drogą „*rozbioru* całości na jej części składowe“, dochodzi do spełnienia swego zadania, leżącego w tem: „aby objaśnić zarówno ujemne, jak i dodatnie strony tej całości, aby zdać jasną sprawę o wewnętrznej organizacyi, o funkcjach psychologicznych i fizyologicznych, odbywających się pod zewnętrzną powłoką tego pięknego ciała, które sztuką nazywamy“.

Tym, którzy lekceważą zdania krytyków, jako wyłącznie teoretyków, odpowiada następnem bardzo dosadnem porównaniem: „Anatom, fizyolog i psycholog nie *tworzą* ani ciała, ani duszy, nie mają władzy nad swoim zdrowiem, nie mogą dowolnie przeistaczać swej organizacyi duchowej, a jednak rozumieją wewnętrznny skład i funkcyę ciała i duszy daleko lepiej, niż człowiek najzdrowszy lub najszlachetniejszy, nieobeznany z badaniami specjalistów“. „Specjaliści ci (krytycy) są koniecznymi pośrednikami między artystą i publicznością; bez ich udziału publiczność bardzo często nie rozumiałaby artysty, a artysta, 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 sprzeczną, ile chcą, o wartość tej lub owej teoryi estetycznej, artysta, poeta, jako król w dziedzinie sztuki, stanąć powinien ponad wszelkiemi sprzecznościami chwili“.

Wszystkie przytoczone tu zdania prof. Struwego wskazują, iż nie jest on zwykłym, goniącym na oślep na retorycznym frazesie, krytykiem. Jasne określenie zadania arty-

stycznej 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. Struvm dokładną znajomość teorii krytyki i pozwalają żądać sądu, opartego na „ścisłych naukowych“ podstawach.

Przechodząc do naszych stosunków, prof. Struve gani „ową taktykę krytyczną“, „według której o stronach ujemnych utworów artystycznych albo milczano 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 studjum 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, osłabiającego 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, umiając na pamięć wszystkie paragrafy kodeksu karnego, niema jednak zdolności odróżniania najprostszych objawów zbrodni i cnoty, a tem samem nie może zastosować właściwie i sprawiedliwie swej erudycji 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 hieroglify, 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 sądenia „niezależnego od tendencyj ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artystem“, prof. Struve rozklasyfikował malarstwo na „główne rodzaje“ według formułki „dyletanckich kry-

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

Biorąc za podstawę swoich sądów o sztuce, *respective* 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 historii 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 naprzykład 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 tendencji ubocznych?“ Na to ostatnie pytanie prof. Struve *et consortes* dają jedną odpowiedź, streszczającą się w tem, że wielkie wypadki dzie-

jowe 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 słuszna przy ocenianiu „tendencji ubocznych“ — całkiem zaś fałszywa i niczego 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 się smuci lub cieszy, światło rozkłada się na nim zawsze według jednej i tej samej zasady. Czy to będzie Zamoyski pod Byczyną, czy Kaśka, zbierająca rzepeę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni 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 zwy-

kłych filistrów słońce zachodzące nie przybrało zielonego koloru, tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za chmurami.

Malarstwo ma środki 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, 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, Braniccki 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 „zapaścił 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 wstanie. Pomijam to, czy mamy już

dostateczną ilość materiału do stanowczego zdecydowania charakteru pewnej epoki historyi — 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, zawilą linią, obrysowującą zewnętrzne kształty ludzi i rzeczy. Co dziwniejsza, że ile razy Matejko maluje nowoczesnych ludzi, stają się oni podobni do swoich protoplastów — i nie tylko 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 historyi“.

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 niema „prawdy dziejowej“, wymagającej ciągle nowych form dla wyrażenia nowych treści.

Momentalne fotografie są największymi wrogami stylu

historycznego. One to pokazały, że ludzie, którzy podług klasyfikacji prof. Struwego należą do „historycznego malarstwa” — nie różnią się niczem zasadniczym od ludzi, powołanych do zapewniania 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 historycznym i niehistorycznym? Oto, pominąwszy „tendencje 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 tendencji ubocznych dzieło sztuki należycie ocenionem być może”.

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

Nikt nie myśli dotąd zaprzeczać bohaterstwa obrońcy Olsztyna, ani obniżać etycznej wartości jego czynu. Według etyki prof. Struwego 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 pękło, czy w ogólności nieporozumienie jakieś tu zaszło — ale jakie? — tego malarz powiedzieć nie może. Inny przykład: Obrona Trembowli. 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 nie wiadomo, 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 sytuację historyczną i przepelniające obraz mnóstwem luźnych epizodów i etc., etc.

Gdyby prof. Struve znał historię sztuki, która według niego „jest koniecznym warunkiem krytycznego poglądu“, dowiedziałby 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, streszczającą 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 bizantyńskich, 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) „Wiđzialna 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 „ja-

śniejące za transparentem światło“, ta „treść głębsza“, ta „tendencja uboczna“, leżąca w dziele sztuki, jest jednym z najmniej trwałych jego składników i nic nie stanowi 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* rodzi i *Posejdon* łodo-wstrzęsca i *Sowiooka* *Atene*, jak inni mieszkańcy Olimpu, podzielają dziś los wszystkich dymisyonowanych bogów. Uczony używa ich, tłumacząc życie dawnej Grecji; poeta, któremu zbrakło porównań żywych i świeżych, łatając wyszarzane skrzydła natchnienia, ucieka się do erudycji klasycznej; ale nikt nie składa bogom Grecji *obiat*, nie zlewa z czary wina, nie poświęca im najlepszych części jadała, 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 „tendencji ubocznych“, — jeżeli weźmiemy poezję, sztukę, która może *powiedzieć* wszystko: — wypowiadać idee, uczucia i ich pobudki, wyrażać wszelkie stopnie etycznych pojęć — jednym słowem ma najwięcej środków do wyrażania „tendencji 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 nie-

dawna 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 stancję. 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 *zmysł* 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 *Sonety 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 tematy 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 reto-

rycznych 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, poezya i muzyka, łączą się i dają artyście największą siłę oddziaływania, równie może służyć za dowód, iż „tendencye 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 *starac*, żeby w jego dziele nic z „tendencyj ubocznych“ nie było? Bynajmniej! Zwłaszcza, iż w żadnym razie dokazać tego by nie mógł. Sztuka jest jednym ze sposobów wypowiedzania 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 doskonale artystyczne natury, które posiadają zupełną harmonię 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 bardziej skomplikowanej naturze artysta będzie posiadał tylko jeden talent — będzie się starał 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 ludzi co do siły jej środków; może, jak Wagner, chcieć ugruntować za pomocą muzyki nowe religie, lub reformować moralność; może, jak Kaulbach, ludzi się, że „jego frazesy historyzoficzne“ kogokolwiek przekonają; tem bardziej można im to wybaczyć, że dzieła ich mają *pomimo 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 po nad „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 Schmitte* — jak mówi Heine.

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

Proudhon napisał książkę: *De l'art et de sa destination social*, w której obok wielu herezyj artystycznych jest mnóstwo dzielnych obserwacji 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 „tendencji ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artyzmem“, a następnie prawi o „tajemniczej treści historii“, 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 Struvelu 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 nietylko naszej, ale i obcej, a w szczególności niemieckiej krytyki. Od wyjaśnienia tej kwestyi zależy w znacznej części znalezienie właściwej miary w sądzeniu dzieł sztuki.

Gdyby prof. Struvel trzymał się swoich ogólnych zdań, wyrażonych we wstępie, nie wszedłby w tak rażące kolizye z własnymi zasadami. Zresztą prof. Struvel nie ufa „wyłącznie wymaganiom myśli, krytyki logicznej“. Prof. Struvel 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“. Profesor Struvel uważa, iż więcej warte jest „bezpośrednie poczucie poetyczne i moralne, któremu ufali, które im nieraz służyło za ster daleko pewniejszy, niż wszelkie dedukcye i indukcye“. Bardzo być może — lecz dokąd zaszedł prof. Struvel, kierując

się tym sterem, da się widzieć z rozbioru jego *Studjum o Bitwie pod Grunwaldem*.

III.

„Twórczość potężna Matejki wznosi się śmiało na coraz wyższe szczyty arcyzmu“, tak zaczyna prof. Struve swoje studjum o bitwie grunwaldzkiej — a dalej: „niby twór przyrody, — dąb samorodny, — rośnie a rośnie“; jego „jestestwo, dusza pracująca, nie daje się odwieść od samej siebie, ani blaskiem barw słonecznych, ani śpiewem syren, unoszących się uroczym na falach życia“. Nie wiem, jakie to syreny kusily 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 profesor 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 objąć 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 „wprawnem 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 opinię publiczną, że Kraszewski nie wahał się paszkwili, 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 ustęp ogólny przeczyta i dowie się, jak według recepty prof. Struvego Matejko doszedł: od „uwydatnienia stanów psychicznych“ do „odtworzenia całych *sytuacyj* 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. Struvenu wcale to nie zawadza. — „Mistrz na tych szczytach sztuki historycznej przezwyciężyć już musi zarówno wszelki *liryzm* podmiotowy, jak i wszelką tendencję powieściowego *opisania* sytuacji dziejowej, a przejąć się musi nawskróś *dramatycznością* dziejów i uwydatnić ją w żywej grze ludzkich namiętności, w energicznych ruchach ciała i duszy, wśród najsroźszej walki o byt osobisty i społeczny“. Wypowiedziawszy tę tyradę, profesor 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 poezyi“. Powierzchowność i połowiczność rozumowania nie pozwala widzieć prof. Struvenu, 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. Najdoskońalszy np. wycoczek w żadnym razie nie może być uważany za wyższy organizm od najlichszej małpy.

Raz wpadłszy w matnię, zastawioną przez siebie, profesor 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, tragedję, 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“. Prof. 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 innymi podobnej treści obrazami Matejko wychodzi zwycięsko. „Że w danym wypadku, w obrazie Matejki, warunek historyczności spełnionym zostaje w najszerszym znaczeniu, o tem zapewne kwestyi być nie może“ — mówi profesor Struve, dodając dalej — „iż obraz ten czyni zadość najwyższym 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 cytowaniem wyżej zdaniem Kanta, które tu wygląda jak szyderskie podkreślenie niezdolności prof. Struvego do odbierania „bezi interesownych wrażeń“ od dzieł sztuki.

W czwartem 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 *jakikolwiek* 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 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 wobec „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 swojej treści*“; — oto jeden z ulubionych koników, na których jeździ nasza krytyka. Pan K. Matuszewski np., krytyk *Echa teatralnego*, mówi o *Zamoyckim pod Byczyną* Matejki: „Artysta tym razem nie miał zamiaru wznieść się do zwykłej sobie wysokości — świadczy o tem choćby sam *wymiar obrazu*“. W innym 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 *rozmazywac* na tak wielkiem płótnie!“

Panowie Struve, Matuszewski i inni, co tak lubią o *wymiarach* obrazów wyrokować, powinni ułożyć i ogłosić tabelę, któraby tę kwestyę wyjaśniła. Oddaliby prawdziwą usługę malarzom, którzy dziś błąkają się samopas, nie wiedząc, na ilu stopach kwadratowych płótna należy przedstawiać *rozpaczkę 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, nie może *największą treść* wymalowaną na również wielkiem płótnie, — obraz jego będzie małym obrazkiem, widzianym przez szkło powiększające. Gdyby 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“ *blażej treści*, a Rafaela zachęcałaby do rozwinięcia swej „idealnej treści“ na płótnie odpowiednich rozmiarów.

Wszystkie wyszczególnione tu błędy podziela z profesorem Struvelm reszta naszych krytyków z małymi wyjątkami. Prof. Struve ma oprócz tego swoje specyficzne własności, wynikające z całkiem filozoficznej organizacyi 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“. „Egzaltacja 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 „bepośredniem poczuciem poetycznym“ — „staje się ciałem, a niebotyczna myśl Kopernika — czynem i prawdą ziemską dotykającą“. 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. Struvemento widok Witolda „podnieca mimowoli działanie nerwów, przyspiesza obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności“. I to wszystko dlatego, 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 koszta mojej rozprawy z prof. Struvemento, dla uspokojenia jednak „zbudzonych namiętności“ ostatniego, zauważę, że nie tylko „wiara ekstatyczna w konieczność zwycięstwa“ ma linie „odśrodkowe“. *Przerazenie* 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. Struvemento powinno też było zauważyć, że duszony na arkanie Markward

ma również dużo czerwonej barwy w swoim rysunku. Profesorowi Struwegemu to wszystko jedno — „nasyciwszy się Witoldem, czempredzej przechodzi do Wielkiego Mistrza. Potężny zaś malowniczy kontrast tych dwóch postaci, oparty na prawdziwie genialnem spożytkowaniu symboliki linii i barw, sprawia, że te dwa podstawowe czynniki całej kompozycji“ w wyobraźni prof. Struvego „ciągle się ze sobą łączą“.

Ponieważ Witold jako zwycięzca ma linie „odśrodkowe“, naturalnie więc 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, wokół 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, schwycił go lewą ręką za pas tuż przy sercu i przez to wskazał na ów punkt środkowy“. Widz, pozabawiony „wprawnego oka“, myślałby, że żołdak dlatego chwyta lewą ręką, żeby przytrzymać uciekającego i zabić go trzymanym w prawej toporem! Złudzenie niewiomości! Gdyby nie chodziło o dośrodkowość linii, żołdak ów nie starałby się nawet zabić Wielkiego Mistrza, — możeby nawet bitwa wzięła całkiem inny obrót! „Jego prawe ramię wraz z samym toporem, oraz wyprężona prawa noga — w przedłużeniu swoim“ też dają linię, która idzie do serca mistrza. Nawet „druga noga“ ma niepomahowaną chęć wyprężenia się w kierunku „punktu stanowczego“. Drugi żołdak, też dobrze świadomy „symboliki linii“, zaznacza „długą dzidą“ „idealną linię“ całkiem w myśl prof. Struvego. Jeżeli ten drugi ma ramiona

i pierś, to tylko dlatego, że one „służą za podpory dla owej linii głównej“.

Wielki Mistrz, którego interesem byłoby jak najstaranniejsze 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 naksztalt 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 dlatego (tylko dlatego!) biegnie prawie równolegle ze wspomnianą 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“.

Sądzę, że ta próbka 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 innymi „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“.

Jeżeliby wszystko to było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zważywszy przyszło o jego stanie normalnym. Na szczęście, jak mówi sam profesor 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, użytymi 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 lat, dla wyrażenia „tajemniczej treści“ serc swoich.

„Bezwzględna jasna białosc jest wyrazem czystosci; 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 wogóle 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 przemileza o niej wcale.

„A teraz, co za głębokomyślna symbolika w wyborze 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 trzeciem spojrzeniem dziwić się, że Mistrz, skazany na śmierć, śmierć słuszną, spadającą nań jako kara, jest jednak *głębokomyślnie* ubrany w kolor *niewinności*. Prof. Struve jednak „wprawnem okiem“ dopatrył 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 na-

tręstwa (?), więc zupełnie nieznacznie, bezwiednie budzi w widzu wrażenie spokoju, smutku, śmierci“. Jeżeli płaszcz Mistrza ma fałdy, to dlatego, żeby ich czarność wywołała to wrażenie! „W głębi zaś płaszcz, między głową Mistrza a łbem konia, widać czarny krzyż, niby poważne *Memento mori*“. Włosy nawet zczerniały Mistrzowi tylko dlatego, żeby ułatwić prof. Struwegmu zrozumienie „dramatu dziejowego“. Nadto pas „w dwóch trzecich częściach (co za dokładność obserwacji!) swej szerokości jest czarnym, a na środku pasa, 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*, zupełnieby nie istniały. Prof. Struwego takie „wymagania myśli“ nigdy nie kępują!

„Gdyby artysta — mówi naiwnie — dla jakichś efektów kolorystycznych te barwy czarne (no i białe) był zmienił na inne, natenczas nie doznalibyśmy tego wrażenia smętnej powagi, które wywołaniem zostaje przez kombinację 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 wiel-

kiego 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 zbiegało 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 „głębokomyślnie“ spostrzeżenie prof. Struvego z „olbrzymiego dzieła sztuki“, wyrażającego „dramat dziejowy“, robi odrazu twarz kocietki lub nierządnic, a z Matejki fryzyera, przyczepiającego jej sztuczne wdzięki.

I dziwna rzecz, że ta plama czerwona, umieszczona w środku białej grupy Mistrza, nie psuje „wrażenia smętej 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 „linearne układu“ Ulryka głębokomyślnie postawioną jest „pomiędzy dwoma 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“.

Gdyby 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 „*repousoir*“, zabytek malarstwa, połączonego z architekturą, konwenans, który malarstwo nowoczesne 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 szczególnie wskutek żywego kontrastu kolorystycznego pomiędzy Witoldem, wielkim Mistrzem i księciem szczecińskim“.

Już w szkicu do tego obrazu „powyższe kolorystyczne motywa“ kierowały Matejką. Jeden Witold tylko był 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, aż żal pomyśleć, jakich strasznych wrażeń musi on doświadczać np. na nowoczesnym balu. Mężczyźni ubrani „w ponure zaprzeczenie wszelkiej wogóle 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 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, żaloby, otchłań czarna, bezdenna, ścina zapewne krew w żyłach, wstrzymuje bicie serca, pogrąża „bezwiednie“ prof. Struvego w ciemną noc rozpaczy!

Komu innemu takie kontrasty zadałyby nie jeden „gran skrupuła“; prof. Struve, którego cała estetyka polega na zręcznym lawirowaniu między słowami, których znaczenia dobrze nie rozumie, z pomiędzy najtrudniejszych raf dla logiki 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“ ksiązę 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 pelen nadziei* rycerz już się nie broni, tylko czeka ciosu; — chyba pomarańczowa płachta na głowie i złoty orzeł na plecach w „duchu“ prof. Struvego wyjaśniają sytuację. 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 logicznym 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 zupełnym braku obserwacji, jak również ogrom cudzych teorii, przyjętych bez żadnej krytyki, tworzą matnię, w której duch prof. Struvego, im dalej od początku artykułu, tem gorzej się gmatwa i wkońcu rzuca tylko ślepe, bezcelowe razy.

„Od kompozycyi wymagamy (t. j. prof. Struve) przede-wszystkiem 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 prof. 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 kompozycyi 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 wszystkim, 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, któremu by

wystarczyły 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 kompozycya jest doskonałą. Nic z tego! Kompozycya 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 prof. 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 ryszunek, jeżeli wkońcu 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 w nich „wynik walki zależał zawsze jeszcze od męstwa, siły i energii“, czyli *indywidualności* walczących, posiadały zatem „najwyższe warunki malarstwa wojennego“ — a teraz właśnie z tego robi Matejce i Grunwaldowi zarzuty!

Nie oglądając się nigdy na „ścisłość dowodów logicznych“, prof. Struve tylko co podziwiał, jak w obrazie Matejki: „wszędzie po stronie polskiej widzimy energię 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 proporcji, 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 kompozycji prof. Struve ucieka się do środków strategicznych: „Atak Witolda powinienby być poparty skombinowanym ruchem jego drużyny...“ Dokądby zaszedł jeszcze prof. Struve, gdyby się nie zląkł, iż „zaszlibyśmy za daleko w zakres historyozofii“? Mnie się zdaje, iż prof. Struve i tak za daleko zaszedł — gdyż poza granice wszelkiej logiki i prawdy.

Wśród tej dziwacznej mieszanki najdziwniejszych wniosków, wyprowadzonych z faktów nieistniejących wcale, wśród tego sprzeczania 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 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 ścisku; 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. Struwegmu zasługę wykrycia prawdy — gdyby profesor 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, pierwszorzędno kolorystę*. Aby się o tem przekonać, nie potrzeba szczegółowego rozbioru; wystarczy na to uważny rzut oka na *harmonijną kombinację barw i nader umiejętny podział światła i cieniów*“. Dalej mówi, iż obraz ten oprócz wielu innych powodów dla „mistrzostwa 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 kombinację barw“.

Prof. Struve na sasadzie swoich *oryginalnych* pojęć o kolorze mógł uważać Matejkę za „pierwszorzędno kolorystę“, słuszne zaś zdanie o perspektywie powietrznej najwyraźniej powstało nie z samodzielnego badania obrazu. Jest to, jak wszystkie zresztą rozsądne myśli w studyach krytycznych pro-

fesora Struvego, nabytek teoretyczny, z którym prof. Struve nie wie wcale, co ma począć.

Studyum o „Bitwie pod Grunwaldem“ jest *najpoważniejszą* pracą między artykułami, którymi 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 profesora Struvego, jest prawdą, a jest nią w zupełności, jeżeli wnioski, które z zestawienia twierdzeń prof. Struvego dały się wyprowadzić, są słuszne i uzasadnione, — sędzę, że czytelnik nie ma najmniejszej wątpliwości, iż studyum prof. Struvego mogłoby być znacznie krótsze, mogłoby nie istnieć wcale, a Matejko, jak i publiczność nic a nic na temby nie stracili.

Mogliby nawet zyskać.

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

Bo cóż jest w tem *Studyum*?

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“, wyprawia naj-

dzikszc łamańcc na trapezie „bezpośredniego poczcucia poetycznego“ — znajdujc się kilka — wyraźnic 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 sprzeczne będą temperamenty artystów, rozbieryanych 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 innymi pracami profesora Struvego temu studyum o „Bitwie Grunwaldzkiej“, to nie dlatego, żeby ono było najpotworniejszą „kreacją“ jego umysłu.

Przeciwnie, w innych jego pracach możnaby znaleźć nieprzebrane skarby — prawdziwe klejnoty niewiadomości, 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. Struvc.

Pomiędzy krytykami warszawskimi wyróżnia się profesor Struve ogromnem odcytaniem w literaturze estetycznej — sądząc z tego, co z niej przeziera w jego artykułach — przeważnie niemieckiej.

Nagromadzenie jednak w umyśle mnóstwa pojęć i zdań teoretycznych, bez żadnej krytycznej ich oceny, sprowadza tylko jeszcze większy zamęt w robocie myślowej prof. Stru-

wego i odbiera mu zupełnie zdolność odczuwania jakichkolwiek wrażeń szczyrych, „bezinteresownych“ od dzieł sztuki.

Prof. Struve przychodzi do obrazu w całym uzbrojeniu estetyki z przed kilkudziesięciu lat, z wielkim chrząstem zarządza 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 *Kłósów*; — na pobojuwisku zaś leżą szpetnie okaleczone trupy prawdy, logiki, a nawet prostego powszedniego sensu.

Prof. Struve nie ma wspaniałego stylu „Nie-Apellesa“, nie tworzy nowych kombinacji 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 profesor Struve jest może mniej szkodliwym, niż inni.

Pisząc w tygodniowym, poważnym piśmie, nie oddziaływał tak 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 *Kłósów*, od lat dziesięciu wypełniając szpalty swego piśma jego pracami.

V.

Pan K. Matuszewski jest krytykiem w trzech naraz piśmach: *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, nie dającymi żadnego pojęcia o rzeczy, nie mogącymi być wskazówką ani dla malarza, ani dla publiczności.

Zamoycki 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 *głębki ła* (?)

dziejowego nie widać“. Co to znaczy i jakie ma malarz środki pokazania „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 Zamoyskiego ma większe znaczenie, większą doniosłość od kazania Skargi. Proctwo Skargi, jak i wszystkie jego mowy nie wywarły żadnego decydującego wpływu na swój czas i nie powstrzymały narodu na pochyłości upadku. Zamoyski, zbiwszy Maksymiliana, pokonał razem potężną partycję 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, ważniejszym 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 kompozycji w *wielkim stylu*“, a jednak ma „wysokie zalety rysunku, ugrupowania, energicznego, pełnego ekspresji (?) kolorytu — stałe to bowiem znamiona utworów Matejki“. Jeżeli więc obraz ma wszystkie cechy i zalety innych dzieł Matejki, a nawet pod pewnymi względami je przewyższa, jak to widać z następnych słów: „mimo wielkiej różnorodności układu, ruchu, każda postać tłumaczy 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*, dla tego zdanie p. M. jest czężą gadaniną z zamkniętymi na fakta oczami.

P. M. wie, jakie uczucia, według niego, powinny poruszać Zamoyskim, a że nie umie wcale obserwować obrazu,

więc wpada w takie np. sprzeczności: Zamoyski „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 (Zamoyskiego) 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 zboczeń myślowych.

Gorzej jest jeszcze, skoro zaczyna mówić o malarstwiei „Układ obrazu pomyślany wybornie“, ponieważ za figuram. wznoszą się zaraz mury miasta. „Ten brak rozleglejszych planów wyszedł obrazowi na dobre, co się najlepiej w jasnym tłumaczeniu się figur czuć daje“. Więc bez tych „murów miasta“ figuryby się nie tłumaczyły? P. Matuszewski nie tłumaczy się z tego wcale, jak również nie objaśnia, dlaczego „ten brak dalszych planów“ jest znowuż wadą obrazu p. Wiesiołowskiego: „z powodu muru klasztorowego, 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, kompozycyi obrazu. Dodajmy, że obraz Wiesiołowskiego jest tak samo, jak Matejki, skomponowany na pierwszoplanową scenę — że zatem te „*dalsze plany*“ tu i tam, albo wcale nie 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 i inni malarze są bez miłosierdzia; ten nie daje nic orzeźwiającego, tamten nie pozwala wychnąć, 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 jakkolwiek 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 zasepioną fizyognomię naszej jesieni“, to krytyk nie ma prawa rozweselać jego obrazu. Do krytyka należy 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 rażąco, że tylko zupełna nieznanomość warunków *malarskiego* przedstawienia natury może wytłumaczyć 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 ekspresji“.

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. kwestyę koloru: „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“. (Zamoyski 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 wydadtnione; ale efekta 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 *czerwonego światła*“, — jeżeli oświetlenie nocy księżycowej „także nie najlepiej“ jest zrobione, to obraz jest *zły w kolorze*; nie wie też, że jeżeli *efekta* kolorystyczne nie leżą w naturze talentu Matejki — to tem samem koloryt nie może być „naj-

cenniejszym przymiotem jego pędzla⁴. Wyżej przytoczone zdania znajdują się w *Bibliotece Warszawskiej*, — lecz w *Fchu Muzycznym* jeszcze gorzej jest z kolorem obrazu Matejki. Tu już zupełnie nie może p. M. zdecydować się, jakie to mianowicie światło oświeca Zamoyskiego. „Co do mnie — mówi p. M. — nie dopatrzyłem się *ani śladu* owych czerwonych 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 półświatle, 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 energię ekspresji 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 niezrozumiałem, czem się zajmują dla urozmaicenia gawęd o pogodzie — ale krytykowi organu, specjalnie sztuce poświęconego, nie wolno jest o jednej z zasadniczych stron malarstwa mówić pustymi i banalnymi wyrazami.

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

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, gdyby się p. M. dowiedział, jak mało, jak wcale niema w malarstwie wartości ów „pędzel“; gdyby wiedział, że malarz, który zaczyna szukać tych zalet „pędzla“, o których mówi p. M., staje się manierycznym lakiernikiem, a obrazy jego tylko areną akrobacyjnych 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) interpretacyi *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“ i „jakoś“ kolejno wplatają 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 wielkiem płótnem p. Grocholski nie „rozmazał“ swego motywu na małym? „Oszczędziłyby 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 pan M. panu Szwojnickiemu.

Pan M. bez żadnej znów potrzeby wkracza w obowiązki taksatora sali licytacyjnej i decyduje o cenach obrazów — jest to strona sztuki, która nie niema 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. jest to krytyka w szlafroku,

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

ziewająca i senna, równie zaniedbana w rozumowaniu, jak i w stylu.

Inna rzecz krytyk z *Kuryera codziennego* p. Wiktor Gomułicki. 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 przyimoty w krytyku, a nimi to odznacza się artykuł p. G. o obrazie Brozika.

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 „oślniewający przepych szat monarszych i arcykapłańskich“. Uniesiony czułością serca pan G. ofiaruje malowanemu Husowi: „najprzód litość, potem współczucie, wreszcie sympatyę“, 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 innymi 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 Brozik „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.

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

„Postać ta, zamierająca cieleśnie, ale pełna duchowego życia, rysuje się ognistymi (tak!) liniami i na długo utrwała w pamięci“.

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

Myli się też p. G., widząc podobieństwo charakterystyki Kaulbacha do wyrazów Brozika. 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 Brozik środkami czysto malarskimi“.

„Ażebym utrzymał 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 wytłumaczyć 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.

Ponad tymi to dwoma malarzami wznosi się Brozik, „dawszy za wygraną wielu epizodycznym tryumfom“. Wylczywszy dalej wszystkie pokusy, czyhające na Brozika, pan 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 Brozika i nie jest też wielkim perspektywistą.

Jeżeli tym sposobem odbierze się malarzowi zalety w tem właśnie, co stanowi istotę jego artystyzmu — to cóż pozostanie?

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

W końcu woła do czytelników: „Wybaczenie panowie

i panie. Gdy jestem zachwycony, usterków dostrzegać nie umiem...“

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

VI.

Niema u nas ani tłumów, żadnych ciągle wrażeń od sztuki, ani nawet mniejszej grupy ludzi, dla którychby ona była czemś koniecznym, niezbędnym 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 niewiadomością, 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 nowymi — 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 sprzeczek*“. Myli się i ludzie. W gruncie rzeczy jest to sekcyja dokonana na trupie estetycznej doktryny — której fałsze, jak miazmaty, zatruwają krytyczną atmosferę naszej prasy.

Jeżeli głównie zająłem się prof. Struvelm, to jedynie dlatego, że jest on o tyle wyższym od swoich kolegów, iż

podzielając ich niewiadość, streszeza zarazem w sobie wszystkie błędy i potworności pewnej szkoły estetycznej. Sądząc jednak z niedołęztwa, z jakim prof. Struve i jego adepci (pp. B. Łaszczyński w *Gaz. Warszawskiej*, Ad. Bre... w *Tyg. Powszechnym*, Prawda i t. d.) bronią zagrożonych pozycji, 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 zapałem, lecz bez żadnego skutku.

Jeżeli dziś podejmuję polemikę z prof. Struvelm, to nie dla odparcia osobistych zaczepok, ani dla wykazania tendencyjnych fałszów w cytowaniu moich słów. Pomijam to wszystko i zajmę się tylko tem, co w jego i jego zwolenników teorii stanowi istotę kwestyi, tem, co się tyczy 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. Zobaczymy więc, czy historyczny rozwój sztuki wspiera moją, pochodzącą „z zewnątrz“ doktrynę, czy też doktrynę prof. Struvego, opartą na „wewnętrzznem 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, to 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 niezszytej 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, plotących koszyki z morskiej trawy, koszyki, mające pewien kształt charakterystyczny i ozdobione pewnym *ornamentem*.

Oto najpierwotniejszy objaw sztuki. Potrzebą układania pewnych *kształtów plastycznych* i pewnych *plam kolorowych* i znajdowaniem w tem *upodobania, przyjemności* objawia się 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, sewrskich, czy też pierwotnej niezdarnej ceramiki — wszystko wyszło

z kilku skrzyżowanych kresek, kilku barw, jakie dostępne były umysłowi i oczom pierwotnego człowieka.

Jest to 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 nieobjaśnionymi pomimo wszystkich cudactw 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.

Jest to *kopalny realizm*. Tak samo 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 dru-

giego 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 kształtów i barw w naturze, bez żadnego do niej zamiłowania może, jak profesor 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 ugina przed nią tak nisko swe czoło, że aż w błocie się tarza“. Oto szczyt nonsensu, na który wchodzi estetyka prof. Struvego i jego zwolenników.

Ciekawym byłby 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 wytłumaczyć 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 — teorię 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 zawierają 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 naznaczać, „*notując niewielu rysami położenia ich (ludzi) w różnych wypadkach, zmienacka pochwyconych; albowiem, spostrzegłszy ciebie, zajmą się tobą i spuszczą coś ze srogości ruchów swych...*“ Mówiąc po prostu, Leonardo radzi ciągle malarzowi robić to, co dziś nam ułatwia momentalna fotografia. Pan Brandel nie tylko 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 dziwaczego 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 zabarwiają, 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, skrzepowawszy 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* Rafaela. W tem połączeniu dwóch pierwiastków sztuki ciało ludzkie, kształty zwierząt i roślin stawały się ornamentem takim, jak kwadraty, trójkąty i inne kombinacje 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 neapolitańskiej szkoły, mało można naliczyć dzieł sztuki z czasów odrodzenia, któreby nie wymagały wzajemnego łączenia się architektury, rzeźby i malarstwa. Jest to ciągle naśladownictwo natury, podporządkowane pod zmysł ornamentacyjny.

Najwspanialszem, najsamodzielniejszem objawieniem się czystego upodobania w naśladowaniu natury, jakoteż wypowiedzenia siebie zapomocą kształtów, wziętych wprost z życia takiego, jakim ono jest, przedstawia sztuka holenderska XVII wieku.

W tem, co dotąd wydała twórczość artystyczna wszystkich cywilizacyj, mieszczą się wszelkie możliwe kombinacje obu zasadniczych pierwiastków — kombinacje, dla których jedyną granicą jest niemożliwość przekroczenia materialnych środków, którymi rozporządza każdy odłam sztuki.

Nonsensem jest żądać, ażeby obraz *grał poloneza*, *wykładał filozofię*, 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 za pomocą barwy i kształtu da się wypowiedzieć.*

Zdaje się, że to są 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 bę-

dziemy 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. Niema 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 klasyfikacyi *wartościowej* dzieł sztuki.

Prof. Struve nazywa tę teorię, w istocie zaczerpniętą „z zewnątrz“ na podstawie *obserwacyi*, „bezdusznem doktrynerstwem“; inni w popłochu zaliczają mnie, to do „zdrowych realistów“, to do „impresjonistów“, inni mówią „sekcjarstwo“ — a inni znów wywodzą moją teorię „z monachijskiej knajpy!“ Mówiąc zaś prawdę, teoria ta jest *szerszą* nad pojęcie naszych estetyków, żyjących okruchami formułek, spadłych ze stołu duchowej uczty, jaką przed kilkudziesięciu laty spożyli estetycy niemieccy kosztem logiki 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 zostanę 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 estetycznym“.

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 „uwzględniła *pomysły*, idee i inne rzeczy (?) uboczne“. W 4 - tym woła: „bez *myśli*, idei, dzieło sztuki nie jest zupełnem, brak mu technienia ożywczego i ciepła (?), brak duszy“. A jednak zgadza się, „że i najgenialniejszy 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 malowaniami fotografiami ulubionej prawdy życiowej“, gdy lubują się w „tematach brzydkich, *chłopach* z *wyrazem ograni-*

czoności i przygnębieniu na obliczu, ucierających nos bez chustek, w koniach o bokach strasznie wytartych i t. p.“

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 niezem już zmazać nie można, to tego, że dziesięć 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 danych 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“ tematy „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 lekcję 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 dziś dnia 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? Jakiemi firankami wstydu okryją *Jo Corregia*, *Danae* Tycyana i co zrobią z największem dziełem Velasqueza, *Apoteozą pijaka*? Jaka idea moralna, jaka treść głębsza widnieje w śpiącym *Bachusie* — arcydziele klasycznej rzeźby?

Tors belwederski — kawał brzucha z murmuru, z obłamaniami łędwiami, obitemi piersiami, bez rąk, szyi, głowy — jakąż przedstawia tendencję? 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 doskonale kształty, którymi 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 dlaczegoż 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 Gaweł, podbijający sobie oczy o posiadanie starego „domowego“ siennika, są mniej wzniośli od dwóch wielkich grup ludzi, wydzierających sobie temź brutalnymi siłami posiadanie szmata ziemi? Ciasna estetyka odpowiada również ciasnej etyce, a obydwie 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 „ścisle, naukowe“ dążenie do poznania prawdy wymaga jak najbardziej przedmiotowego 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 prostytutkę sztuki — mówił, że jeżeli będzie na nią patrzeć, *elle finira par m'inspirer de pensées impures*, a jednak Venus Milo jest arcydziełem arcydzieł rzeźby.

Ikonoklaści, którzy całkiem stracili „upodobanie“ do

sztuki — mieli też zapewne rację 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 podobają się tylko obrazy Rafaela lub tylko Wouwermann'a, popełnia taką samą niedorzeczność, jak zoolog, któryby mając predylekcyę do kangura, 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 dla człowieka.

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

Pewne idee historyzoficzne, teologiczne, socyalne, są cechą wspólną ludzi pewnej epoki. Savonarola 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 wstanie nic zdziałać, jeżeli niema 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 niema żadnego artystycznego pokrewieństwa — tak co do charakteru jak i wartości. Estetycy nasi mieli świeży przykład na Broziku i Matejce. Obadwa obrazy są historyczne, przed-

stawiają fakta, oddzielone zaledwie kilkudziesięciu laty, a jednak niema ani jednego tak ślepego człowieka, któryby nie zauważył stanowczej artystycznej między Grunwaldem i Husem różnicy. Niktby się nie omylił i nie wziął obrazu Brozika za obraz Matejki, choćby nawet, co nie jest — wartość ich była jednaką. Lesser przecież malował historyczne obrazy — dla czegoż nie czić go tak samo jak Matejkę?

Idea, pojęcie przedmiotu działa w artyście tak, jak działały potężne siły wulkaniczne, które wysadziły na powierzchnię 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*, jest to *subiektywne* upodobanie, przyjemność, jaką to lub owo dzieło sztuki nam czyni. Dzisiaj 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 w celu naukowego *wytłumaczenia* 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 tembardziej krytyk-teoretyk powinien być obdarzony tym szerokim na sztukę poglądem.

Niech więc prof. Struve nie drwi z „mętnego“, jak go nazywa obiektywizmu i krytyki, która mówi o „perspektywie, rozkładzie światła, harmonii barw i doskonałości kształtów“. Zapewne, krytyka taka nie będzie mogła pisać tak wspania-

łych rozmiarem „studyów“, — 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 prof. Struve stara się wmówić, że ja uważam *rzemiosło* za *sztukę* — zručność rzemieślniczą za artyzm i t. d.

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 logika 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 za pomocą wyżej wymienionych składowych części malarskiej sztuki. Środkami malarza nie są, jak się prof. Struvementu zdaje, papier, węgiel, farba, szpecina lub płótno. Środkami jego są pojedyncze tony,

światłne 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, „niema więc warunków przedstawienia historycznej charakterystyki w ścisłym znaczeniu!“ To już nie jest ani idealny realizm, ani nawet realizm, tylko gruby materyalizm, 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 materyalnym, koniecznym istnienia opowiadania jest *kolejność* przedstawienia akcji i obrazów, zatem — im bardziej przedmiot opowiadania jest skomplikowany, im więcej obejmuje czasu, przestrzeni i zdarzeń — tem musi być dłuższy. Nie wpływa to jednak wcale na wartość artystyczną. Są kilkutowierszowe arcydzieła poezyi 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 sym-

boliki 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, pozostającego 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 historię sztuki, rzeźba egipska, rozwijająca się z początku drogą badania natury, — zeszytniała 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 geometryą 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 prof. Struve zasłania, miałem słuszną żądać od krytyka, żeby się w *naukowem, ścisłym* określeniu wartości dzieła sztuki nie rządził *swojami* 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 *wrażeń od dzieł sztuki*.

Najwyraźniej też mówi Kant o tem, że to, co jest *piękne*, jest niem bez względu na jakikolwiek uboczny interes, materialny 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 — jest to sądzić z punktu *użytecznego, 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 nazywana piękną, kiedy posiadamy świadomość, że ona jest sztuką, a jednak wygląda jak natura).

Bez znajomości i zamięłowania w naturze nie można absolutnie myśleć o jakimkolwiek słusznym sądzie o dziełach malarstwa, ponieważ tylko ta strona, strona podobieństwa do natury leży w granicach obiektywnego, ścisłego badania sztuki.

Znajomość zaś historii sztuki jest konieczną dla określenia *względego* charakteru i stosunku danego dzieła sztuki do innych, jest konieczną dla określenia *typu* piękna, który cechuje dany obraz, czy rzeźbę i czyni je podobnym, lub też różnym od innych rzeźb, czy obrazów.

Prof. Struve, jak wykazałem, naturą gardzi, — co zaś do znajomości historii 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 niezajomości przedmiotu, o którym mówi.

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

Prof. Struve mówi o mnie: „...bez wszelkich gruntowniejszych studyów, na podstawie wygórowanego tylko o sobie

mniemania, przeczy najprostszym zasadom estetyki i teorii sztuki“.

Fr. S. Dmochowski mówił o Mickiewiczu:

„...Cała jego przedmowa tchnie zarozumiałością, do najwyższego stopnia posuniętą i tem wyobrażeniem, że on sam jest jedynym w literaturze polskiej pisarzem, którego nikt sądzić i oceniać niema prawa; bo inaczej jakże pojąć ową śmiałość bezprzykładną, owe zdania ogólne, urywkowe, poniżające wszystkich, jak z delfickiego trójnoga wyrzeczone“.

Jaki będzie wynik mojej walki z prof. Struvem i jego zwolennikami?

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



IMPRESYONIZM.

Na naszym gruncie nie powstają nowe prądy w sztuce i literaturze, któreby ogarniały inne ludy, a jeżeli zaczątki takich prądów, jako samodzielne porywy jednostek, pojawiają się od czasu do czasu, nie znajdują zwykle warunków istnienia wśród społeczeństwa, w które tak łatwo przesiąkają wrażenia i pojęcia z Zachodu.

Fala cywilizacji płynąca stamtąd, przynosi na nasze brzegi nowe idee i formy życia, nowe myśli, a częściej jeszcze nowe... wyrazy. Przy dzisiejszych środkach przenoszenia słów z miejsca na miejsce nazwy nieznanymi zjawiskami i rzeczami, terminy określające pewne pojęcia, imiona twórców i wynalazców i nazwy dzieł przylatują do nas każdą pocztą, są wprzód znane, niż rzeczy, do których należą, stają się materiałem stylowym dla literatów z fachu, którzy nie szukając dalej, nie czekając aż poznają rzecz samą, tworzą z wyrazów pojęcia tak dalekie od prawdy, jak Pacanów od Paryża.

Ta wrażliwość na nowe wyrazy i na wyrazy wogóle jest istotną plagą naszego dziennikarstwa.

Brak wrażeń od życia rzeczywistego prowadzi do zatra-

cenia poczucia miary i wartości używanych wyrazów tak, że z czasem istotne nazwy rzeczy nie robią już wrażenia na stopniale i znieprawione ucho, a chęć wydobycia efektu z artykułu, efektu, którego się niema w myśli, prowadzi do tych wszystkich cudactw stylowych, w których czytelnik napróżno stara się doszukać sensu.

Wszakże Goethe nazywany bywa: *Wielkim Wolfgangiem!* *Goethe!* — to imię nie działa już, nie wywołuje już żadnego wrażenia, poza niem niema nic... Trzeba sobie wyobrazić kłopot spokojnego filistra, otrzymującego kuryera z *Wielkim Wolfgangiem*, którego szuka w encyklopedyi między królami, papieżami i ojcami Kościoła.

Ta mania porywania wyrażen nowych, zwłaszcza cudzoziemskich, brzęczenia wyrazami, które wydają się dlatego lepszymi, treściwszymi, iż są obce; mania odpowiadająca łatwości, z jaką uczymy się wszystkich języków, zapowietrza nasze artykuły społeczne, literackie i artystyczne. Dość przypomnieć niedawnej pamięci *Struglofliferyzm*, który od czasu pojawienia się sztuki Daudet'a trzeszczał na szpaltach pism niektórych; dość zresztą dzisiaj wziąć do ręki którykolwiek artykuł o sztuce lub literaturze, żeby stanąć w zdumieniu wobec tego kankana, jakiego teraz w naszej estetyce tańczą: plainairyzm, impresyonizm, dekadentyzm, symbolizm, wibryzm... tak, jak w dawniejszej, wziętej z Niemiec estetyce, tarły się o siebie w najdziwniejszych kombinacyach: Ideał, Prawda, Dobro, Bóg i Piękno.

Artykuły te przypominają Szekspirowskiego błazna z „Wieczora Trzech Króli“: „to nie należy do mojego firmamentu, mógłbym powiedzieć elementu, ale to wyraz oddawna użyty“. Zupełnie jak dzisiejsi krytycy plainairystów przerobili na impresyonistów, potem tychże samych na dekadentystów, a gdy tego było za mało, na symbolistów... i tak dalej,

dalej bez końca, ponieważ dla tych panów nie istnieje nic prócz wyrazów. Gdy jest nowy wyraz, rzecz skończona i jasna, dopóki niema wyrazu, niema ani rzeczy, ani zjawiska.

A jak dziwne koleje przechodzi jeden i ten sam wyraz, zanim się spotka u nas z rzeczą, do której należy. Naprzykład impresyonizm. Kiedy już nasi estetycy osłuchali się z *plein-aiem*, który widzieli nawet w piwnicach i skrzyniach na klucz zamkniętych, wzięli się do obrabiania impresyonistów.

Na razie, kiedy wyraz ten u nas się zjawiał, nikt właściwie nie wiedział, co znaczy i do czego go przyczepić. Przyszedł do nas, jak *Cri-Cri*, lub inna piła; nikt nie wiedział jakim jest obraz impresyonistyczny, ale termin nie wiadomo dlaczego został uznany za ubliżający. Wymyślano więc od impresyonistów tym, którzy malowali konie „nieprzyzwoite“, błoto, chłopów brudnych, wycierających nos w palce, tym, których obrazy zaczęły o skandal — wymyślano mnie za moje teorye o sztuce, ale impresyonisty, któryby miał to w swojej książeczce legitymacyjnej wypisane, impresyonisty wiadomego, rzeczywistego nie było. Nikt się za takiego nie miał, a w chaosie słów, używanych bezmyślnie, terminy się zacierały, traciły na znaczeniu, nie wywołując walki ani oporu. W przeciwieństwie do Warszawy, Kraków też nie wiadomo dlaczego, uważa nazwę impresyonizmu za zaszczytną. Naprzykład portrety pana Pochwalskiego, tak już filistersko porządne, przyzwoite, nazywają się tam: obrazami impresyonistycznymi — w znaczeniu najwyższej pochwały.

Wszystko to jednak nie miało podstawy realnej, ponieważ nie było nazwiska, do którego dałaby się kartka z wyrazem przyczepić na stałe i nie było pojęcia, jak wygląda impresyonizm u źródła. Paryska wystawa powszechna, którą tyłu zwiedziło, przyniosła, zdaje się, pewne mgliste wyobrażenia o impresyonizmie; artykuły i książki francuskich litera-

tów, a następnie zjawienie się dwóch rzeczywistych, mających „tytuł i charakter“ *impresjonistów*, malarzy — otwarły oczy naszym estetykom.

Teraz już wiemy! — zawołali — i nasza estetyka została wzbogaconą nowymi nabytkami wyrazów i frazesów, równie beztreściwych, bezsensownych, sprzecznych i pustych, jak niedawne kombinacje słowne na tle idealizmu i realizmu. Odrazu też odkryto impresyonizm zdrowy i chory, co już jest specjalnością naszych publicystów, jeszcze od czasu walki romantyzmu z klasycyzmem. Ta biegłość w sprawach sanitarnych, ten zmysł do patologii, z jakim z pierwszego wrażenia umieją oni odróżniać pierwiastki zdrowe od niezdrowych — jest rzeczywiście godnym najwyższego podziwu.

Żyjąc trochę zdala od głównego ogniska naszego ruchu umysłowego, nie znam wszystkiego, co się u nas teraz o sztuce pisze. Kilka jednak kartek z pism, bardziej poczytnych i pisanych przez autorów, mających widocznie wpływ na opinię ogółu, daje pewną miarę tego, co u nas o impresyonizmie ludzie wiedzą i myślą. Sądzę, że sprawdzenie tych drukowanych opinij zapomocą porównania ich ze zjawiskami artystycznymi, do których są stosowane, może najlepiej wykazać ich wartość i znaczenie dla teorii sztuki. W sztuce, jak i gdzieindziej zresztą, trzeba unikać szerzenia zdań, za którymi nie stoją fakty, prawa ściśle i logiczne rozumowania; trzeba unikać brania wyrazów za rzeczy, jeżeli się nie chce marnować czasu, siły i... papieru, a nadewszystko, jeżeli się nie chce szkodzić tym sprawom i ideom, o których się mówi i pisze. Oszczędność i rozwaga w tym kierunku zwłaszcza u nas byłaby zbawienną. Najzacieklejsza walka polemiczna, kiedy chodzi o rzeczywiste przekonania, chociażby była prowadzoną z największym nakładem energii i nadużyciem słów, jest pożyteczną; ale ten worek pustych frazesów, którym nieustannie

szermuje nasza estetyka, zmieniając co parę lat wyrazy, a pozostając przy dawnej niewiadomości — jest po prostu haniebnym!

W sprawie impresyonizmu, jak i w innych kwestjach z teorii sztuki, można się zawsze spotkać z tem, że teoretyczne określenie pewnego kierunku, powstałego gdzieindziej i sformułowanego przez jego twórcę, jest mniej lub więcej, co do słów, dokładnie powtórzone u nas. Z chwilą jednak, w której tę przyjętą z zewnątrz formułkę przychodzi zastosować do mierzenia lub objaśnienia zjawisk artystycznych, następuje katastrofa. Formułka, niezrozumiana, nieoceniona krytycznie, przyjęta na wiarę z pogardą lub uwielbieniem, w praktyce nie wyjaśnia, nie tłumaczy, nie nawet nie określa. Jest zwykłym gratem frazeologicznym, którego się używa dlatego, iż pisząc w tym a w tym czasie o sztuce, wypada używać tego a nie innego terminu, tak jak w czasie wyścigów powtarza się: *hurdle race*, *beaten handicap*, lub coś podobnego, niekoniecznie rozumiejąc, co to znaczy; jak w korespondencych z Berlina pisze się koniecznie o militarystyce, a mówiąc o wieku XIX, wspomina się o newrozie, jeżeli się ma uchodzić za człowieka, stojącego na wysokości umysłowej swego czasu.

Dla człowieka, związanego ze sztuką fachem lub zamiłowaniem, niema nic bardziej interesującego nad powstawanie nowych talentów i kierunków, które oczywiście stają się natychmiast fermentem dla opinii, gruntem dla rozwoju nowych pojęć i co za tem idzie, hasłem do walki i to nie tylko walki o prawdę, ale również o istnienie, o stanowisko społeczne jednostki. To też Berlińska wystawa nęciła bardzo jako sposobność poznania nowych w sztuce kierunków, a następnie, jako możliwość sprawdzenia krążących u nas o tych kierunkach opinii.

Takie sprawdzenie od czasu do czasu z pojęć i idei, bę-

dających w obiegu, jest nie tylko interesujące, lecz może być i pożyteczne, gdyż fałszywe pojęcia, rozpowszechnione u czytającego ogółu, prowadzą bardzo często do zgubnych nieporozumień między sztuką i publicznością, nieporozumień, na których jedna i druga traci zbyt dużo.

W charakterze tego, co się u nas pisze o sztuce, można odnaleźć dwa typy, odpowiadające temu, z czego się czerpią wiadomości o niej, czy źródłem mądrości i erudycji autora będzie *Zeitschrift für bildende Künste* lub *Allgemeine Kunst Chronik*, czy też wypuszczane od czasu do czasu przez Francuzów estetyczne manifesty i encykliki, lub artykuły paryskich dzienników. Czasem można widzieć nagłą zmianę w opiniach, stylu i frazeologii tego samego estetyka, zmianę, odpowiadającą temu, skąd przyływa do niego nowa fala... nowych wyrazów. Ci, co piszą pod wpływem Niemców, okazują skłonność do układania metod, do szukania początków kwestyi u narodzin świata; ci co robią krytykę pod wrażeniem Francuzów, okazują więcej niezależności, śmiałości w frazesach, niezwracania uwagi na początek wszechrzeczy, są świetniejsi w stylu i zręczniejsi w łapaniu nowych wyrażań. Jedni i drudzy schodzą się na wspólnym gruncie, jakim jest brak samodzielnych badań nad sztuką i nad naturą — i, co zatem idzie, brak zdań samodzielnych, któreby były czemś więcej, niż podstawianiem terminów — wyrazów zamiast pojęć i rzeczy.

Pan Czesław Jankowski, krytyk *Ateneum*, *Kuryera Warszawskiego*, *Słowa* i *Tygodnika ilustrowanego*, tak formułuje w tem ostatniem piśmie zasadę impresyonizmu:

„W naturze jest kilka zasadniczych barw, których wzajemne oddziaływanie na siebie, zbliżenie, sąsiedztwo, wytwarza to, co nazywamy ogólnym kolorytem, wytwarza wreszcie istotne światło, mniej lub więcej intensywne. Zatem jedynie zapomocą kładzenia obok siebie bez żadnej przymieszki owych

podstawowych, kardynalnych barw, możemy otrzymać takie, jak w naturze światło, otrzymać możemy najdokładniejsze złudzenie natury samej“.

Dalej, po wyliczeniu farb i gatunków płótna, używanych przez impresjonistów, p. Jankowski tak mówi o rezultacie stosowania tej metody.

„Powstaje tedy malowidło, zblizka wyglądające jak chaos plam i plamek różnokolorowych, krzyczących, z których dopiero po należytem oddaleniu się od obrazu wyłania się w ogólnych zarysach to, co na swem płótnie artysta chciał wystawić“.

Zdawałoby się, iż rezultat ten, odpowiadający temu, co każdy malarz stara się w obrazie osiągnąć, co zresztą jest konieczną właściwością każdego obrazu namalowanego dekoracyjnie odpowiednio do jego rozmiarów, zdawałoby się, że rezultat ten powinien zadowolić i p. Jankowskiego i widzów. Tymczasem nieprawda! gdyż, jak mówi p. Jankowski: „Widz nieprzygotowany na podobny eksperyment, parska śmiechem i odchodzi, nie zadając sobie nawet fatygi „zagłębienia się“ w obraz“. Powiada wręcz: „Ależ ja tego w naturze nigdy nie widziałem!“ i tłumaczeń żadnych nie słucha. „Panowie impresyoniści pocieszają się wtedy tem, że ów „profan“ nie umie należycie „patrzeć“ na naturę i dlatego mnóstwa subtelności nie widzi, które oni pochwycili wzrokiem artysty i na płótno przenieśli“.

Impresyoniści podług p. Jankowskiego „wmawiają w nas, że twarze bliźnich naszych są zbiegowiskiem zielonych, liliowych, któż wie jakich kolorów, zaś świat Boży stanowczo w jakiejś ultramarynowej pływa cieczy“.

Lecz parę wierszy niżej p. Jankowski pisze:

„Naturalnie, mówię tu o impresyonizmie przesadzonym, czystym, à *outrance*, który nam chcą narzucić apostołowie rady-

kalnej reformy w malarstwie dotychczasowem. Tworzą oni poprostu dziwactwa“.

Tu już p. Jankowski wkracza na ulubione naszych publicystów pole sanitarne, odnajduje zły i dobry impresyonizm i tak mówi o wpływie dodatnim tego kierunku:

„Jeżeli atoli impresyonizm przejdzie tylko przez twórczość artysty, jako ze wszechmiar szlachetny poryw ku ideałowi doskonałości w sztuce, jako chwalebne szukanie jeszcze innej drogi dla zaspokojenia wymagań, które sam sobie stawia, jako wreszcie uznanie zasady „czystości“ barw w naturze, wtedy istotnie dodatnie tylko ślady na dziełach takiego artysty zostawi“.

A dalej: „Impresyonizm, w karbach trzymany, dał im (obrazom p. Podkowińskiego) szczerłość, czystość kolorytu i siłę niezwykłą światła“.

Czyli, że impresyonizm umiarkowany. rodzaj „zdrowego postępu, pogodzonego z tradycją“, jest owszem korzystny. W jakiej jednak proporcji należy do tego czegoś, o czem krytyk *Tygodnika* nie mówi, domieszać impresyonizm, tego czytelnik się nie dowiaduje, czuje jednak, że autor artykułu jest, mówiąc jego własnymi słowami, na „znanej, wąskiej granicy między szczytnością a śmiesznością“. Propagowanie umiarkowania w sztuce, w tym objawie twórczości, który wtenczas tylko wydaje dzieła wielkie, jeżeli jest na ile tylko stać bezwzględny, krańcowym i niczem niespełnionym przejawem ludzkiej duszy — jest poprostu śmieszne. Lecz mniejsza o to — idziemy dalej. W pół roku potem p. Jankowski tak mówi za Huysmans'em o złym impresyonizmie, który jakoby już przeminął we Francji, a był:

„Systemem zręcznego i wygodnego wymijania wszelkich w malowaniu trudności, niezdolnością postawienia na nogi skończonego dzieła“.

A dalej: „Nazwa „impresyonizm“ przystoi jedynie obrazom zagmatwanym, niedokończonym, szkicowym“.

I kończy: „Przeminęła podobno nad Sekwaną indygomania i ultramarynomania, *le travers du bleu et la manie du lilas*, przeminął system błyskotliwej impotencji, impresyonistycznych dziwołagów“.

W dalszym ciągu pisze z powodu warszawskich impresyonistów:

„Pytaliśmy całkiem poważnie, azali do okulisty posłać mamy samych siebie, czy też twórców niezapomnianych fantazyi impresyonistycznych?“

Wreszcie nie mogąc ich grzecznie nakłonić w *Tygodniku* do poprawy, gromi ich w *Kuryerze Warszawskim*, jako „zarozumiałców“ i ostatecznie w obu pismach klasyfikuje ich jako dekadentów malarskich, jako pokrewnych z dekadentem symbolizmem, co oczywiście nie nie objaśnia, tylko dodaje parę słów nowych do i tak już bogatego inwentarza frazesów naszej krytyki.

Lecz p. Jankowski przytacza sonet Mallarmé, który według niego ma być w poezyi tem, czem są w malarstwie owe bezsensowe obrazy impresyonistów.

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du jeu suprême
 A n'entrouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
 D'une guirlande avec la même
 Enfui contre la vitre blême
 Flotte plus qu'il n'ensevelit... i t. d.

Jak z tego urywka widać, sonet ten, nie przedstawiając logicznego związku między zdaniem, jest zbiorem wyrazów, oznaczających nazwy istniejących i wiadomych rzeczy i również

znanych ich przymiotów, lub też określeń czynności, — wyrazów, ujętych w bardzo dobrą, a może całkiem doskonałą formę wiersza.

Otóż wiersz, rym, rytmika, wszystkie słowem właściwości mowy związanej są tem w literaturze, czem ornamentyka w malarstwie. Sonet p. Mallarmé, dający nazwy rzeczy konkretnych, które w umyśle widza muszą wywoływać obrazy tych rzeczy, będący z drugiej strony bardzo starannie wyrobioną ornamentyką słowa, niema nic wspólnego z chaosem plam kolorowych, z „cieczą ultramarynową“, jakimi są według p. Jankowskiego obrazy impresyonistów. Sonet ten jest tem w poezji, czem pompejańskie ornamenty, czem są freski Logii Rafaela, czem jest każdy zresztą ornament renesansowy, przypuśćmy w malarstwie lub rzeźbie. Biorę np. jeden z pilastrów kaplicy Zygmuntowskiej, zaczynając od góry: Nagie dziecko otoczone liśćmi, niżej waza z owocami, które dziobią gryfy skrzydlate; liście i zwoje kwiatów wpierają się w urnę z owocami, wychodzącą z głowy skrzydlatego sfinksa, opartego łapami na dyademie, wieńczącym wielką twarz, której usta zdają się krzyżeć, i której broda z ozdobnych liści opiera się na wazie z owocami, przechodzącej wśród zwoju liści i gryfów w inną wazę, obok której dwa młode Satyry trzymają rogi z owocami, wspierając się kopytami na ogonach delfinów, otoczonych zwojami liści.

Proszę to wszystko, te wszystkie wyrazy ująć w jakąkolwiek formę wiersza, a będzie to jako rzecz, pominawszy inne znaczenie wyrazów, identycznie to samo, co p. Jankowski podaje jako przykład poezji symbolistów. Mnóstwo rozmaitych przedmiotów, ułożonych bez żadnego względu na to, w jakich warunkach mogą one się naprawdę znajdować w naturze, ale przedmiotów wyraźnych i znanych, związanych pewnym ciągiem linii, pewnymi miarowymi odstępami, akcentu-

jącymi rozmaite fazy rozwijania się ornamentu, odstępami, które robią wrażenie rytmu, jak powtarzanie się za każdym odstępem pewnego kształtu robi wrażenie rymu; wszystko to wyrobione z nadzwyczajną finezyą formy, wyzyskaniem linii, jej bogactwem, różnaitością, harmonią.

Oto zjawisko, które rzeczywiście odpowiada temu, co jest napisane w wierszu Mallarmé, jakkolwiek nazwa tego kierunku twórczości może głosić całkiem co innego. Twórcy kierunków mają w teoretycznym formułowaniu ich istoty złudzenia, tak dalekie od rzeczywistości, jak analogia między impresyonizmem malarskim a dekadentyzmem poetyckim, którą odkrył p. Jankowski.

Chaotyczność pojęć p. Jankowskiego o impresyonizmie nie pozwala czytelnikowi, któryby z jego artykułów chciał się dowiedzieć, na czem polega ten kierunek, przyjść do jakichkolwiek pewnych o nim wniosków.

Zdawałoby się w 90-tym roku we wrześniu, że p. Jankowski na kierunek się zgadza, żądając tylko umiarkowania, tymczasem w lutym w 91-ym roku tak ostatecznie charakteryzuje impresyonizm:

„Impresyonista malarz, dla zaznaczenia dali, kładzie grudkę niebieskiej farby; gdzie widzi „odcien“ czerwony, kładzie całą warstwę czerwonej farby, rad, że zaznaczył przez to czerwoność na danym przedmiocie. I są ludzie, którzy klną się, że owe symbolizmy i impresyonizmy rozumieją“.

Zestawiając więc same zdania krytyka *Tygodnika ilustrowanego*, nie można przyjść do żadnego o impresyonizmie wyobrażenia. Bo jeżeli kierunek jest dobry, a przynajmniej nie zły, a jednocześnie wszystko, co w tym kierunku malarze robią, wygląda jako bezsensowna mazanina, jeżeli zatem impresyonista malarz jest tak ciągle nieprzytomnym, to cóż myśleć o samym kierunku?

P. Jankowski nie scharakteryzował dodatniego impresyonisty, nie postawił jasno i wyraźnie ani swoich żądań, ani zarzutów, ani też nie wyraził dobitnie, na czym opiera swoje uznanie, gdyż te ogólniki o „umiarkowanym impresyonizmie“ nie mówią nic, ponieważ rezultat za pomocą niego osiągnięty dałby się zdobyć innymi zwykłymi środkami malarskimi, nie dekadencjami, ani symbolicznymi. Żeby wyjść z tego zamieszania, żeby odnaleźć, co właściwie p. Jankowski uważa za impresyonizm i co oczywiście za taki mają jego liczni czytelnicy, trzeba zobaczyć, jak teorye jego wyglądają w zastosowaniu do obrazów, które on sam za impresyonistyczne uznaje.

Oto, co pisze p. Jankowski w *Słowie* z powodu wystawy berlińskiej:

„Obok tego ogólnego prądu, wznoszącego sztukę malarską na wyżyny, dotąd jej nieznaną, nurtuje prąd inny, mianowicie gorączkowego szukania sposobu: jakby środkami, którymi malarz rozporządza, jeszcze subtelniej, jeszcze wierniej, jeszcze znakomiciej odtworzyć objawy i przejawy przyrody. Stąd wszelkie, tak liczne pokusy impresyonizmu. Nadto spostrzegamy — jak w obecnej literaturze — niezdrowe chylenie się ku t. z. dekadentyzmowi, to jest, że talenty, przesyczone wszystkim, co utarte i zwyczajne, lub nie mogące stanąć na równi z talentami, które dotychczasowe zdobycze sztuki oparowały, zawracają wstecz i wyszukują dla siebie jakichś smaków nadzwyczajnych, dawno zapomnianych, takich które przestano już dawno przesyconym podniebieniom podawać“.

Tak więc impresyonizm znowu oddziela się od dekadentyzmu, który p. Jankowski, idąc za skłonnością do sanitarnych uwag w estetyce, karbuje jako pierwiastek niezdrowy. Lecz kilka wierszy niżej dekadentyzm łączy się znowu z im-

presyonizmem w potworze, noszącym w sobie wszystkie chorobliwe składniki nowoczesnej sztuki.

„Typowym natomiast przedstawicielem dekadentyzmu, połączonego z impresyonizmem, jest Włoch, Segantini. Chorobliwa ta wyobraźnia, symbolizmem zarażona (a potwór!) stwarza takie zagadki, jak „Nirwana“, dwie nieżywe kobiety nagie, leżące na lodowcach wśród gór, obraz wyborny jako malowanie, ale dziwaczny do ostatnich granic, przytem zaś maluje taką „Orkę w Engadinie“, wyśmienitą jako okaz wydobycia realistycznych efektów metodą impresyonizmu. Realizm krańcowy, a tuż obok rodzaj mistycyzmu malarskiego“.

Tak więc Segantini, pokryty całkowicie chorobliwymi krostami, przedstawia jeszcze i tę osobliwość, że: „środkami impresyonistycznymi wydostaje realistyczne efekty“. Czemże jest impresyonizm w takim razie? Jeżeli środki artystyczne danego kierunku służą do spełnienia zadań innego, jeżeli realizm daje się osiągnąć impresyonizmem, w takim razie ten ostatni jest tylko wyrazem, pustym wyrazem, za którym nie stoi żadna rzecz, ani żadna istotna cecha, odrębność rzeczy czy zjawiska.

Rzeczywiście, jeżeli Segantini ma być typowym przedstawicielem impresyonizmu, połączonego z dekadentyzmem w takim razie wszystko, co kto chce, może być zaliczone do kategorii artystycznych zjawisk, a impresyonizm istniałby od początku świata i byłby terminem, mogącym całkowicie zastąpić wyraz Sztuka. Naprzód, obraz „Nirwana“ nie przedstawia dwóch nagich nieżywych kobiet, leżących na lodowcach, tylko przedstawia dolinę, otoczoną górami i zasypaną śniegiem, nad którą oświetlone wschodem czy zachodem słońca latają lub pływają w powietrzu trochę obnażone od ramion kobiety — jest ich cztery czy pięć. Wielkie rozwiane złote włosy i końce błękitnawym cieniem zabarwionych draperyi bujają się w po-

wietrze, w którym pozbawione ciężaru, unoszą się na wznak ciała tych kobiet. Nie mają one skrzydeł, ani żadnych innych emblematów wznoszenia się nad powierzchnię ziemi i zwykłego życia. Nikt jednak z równą prawdą nie wyraził w malarstwie tego zawieszenia w powietrzu.

Zdaje się ono być istotną sferą ich bytu, otacza zewsząd, czuć je za nimi, pod nimi, nad nimi i między ramą obrazu, a ich dziwnymi, rozwianymi włosami. Ich lot podobny jest do pływania na wznak, albo drzemania w jakiejś niewidzialnej sieci. Prawda dotykalna, z jaką to jest wyrażone, jest tak przekonywającą, iż chęć rzucenia się na wznak w powietrze i odpoczywania w tej powietrznej przezroczy, udziela się widzowi, zmęczonemu chodzeniem po wystawie, po prostu trzeba się powstrzymywać, żeby nie spróbować tego nadziemskiego spoczynku. Nic w tem niema „dziwaczego“, jest to prawda malarska, osiągnięta w najwyższym stopniu i nic więcej. Estetyce, której realizm zaczyna się od czerwonych nosów i błota, obraz ten może się wydawać dziwaczny, ponieważ jednak prawda sytuacji nie jest bynajmniej identyczną z prawdą malarską, obraz więc „Nirwana“ malowany tymi samymi środkami technicznymi i z tym samym rezultatem artystycznym, co „Orka w Engadinie“, musi być zaliczony do tego samego rodzaju zjawisk artystycznych. W jednym i drugim obrazie chodzi o jak najprawdziwsze przedstawienie danego momentu dnia i pory roku, o jak najprawdziwsze wyrażenie życia. Ciężkie konie, ciągnące pług w kamienistej roli; oracze: jeden pociągający konie u pysków, drugi, dźwigający pług, który się zaczepił widocznie o kamienie, są z taką prawdą i z takim życiem oddani, jak unoszące się cicho w powietrzu kobiety. Podobnie wiosenne słońce, mieniające się na młodych trawach, błyszczące na zataczającym się w dali amfiteatrze gór srebrnych od śniegu, świecące na zwirowatej i kamienistej

ziemi, na dachach miasteczka i zieleniejących drzewach, przedstawione jest z nadzwyczajną prawdą, taką samą, jak błękitnawy półmrok w dolinie i pobrzask zorzy na szczytach gór i ciałach, draperyach i włosach kobiet z „Nirwany“. Między tymi dwoma obrazami ani w celach, ani w środkach, ani w rezultacie ich stosowania niema, biorąc rzecz po malarsku, żadnej różnicy — oprócz różnicy rzeczy przedstawionych, akcyi i różnicy oświetlenia. Dlaczego więc jeden z tych obrazów jest tak chorobliwie symboliczny, a drugi realistyczny, tego ze słów p. Jankowskiego dowiedzieć się niepodobna.

I wszystkie obrazy Segantinięgo, czy to będzie: krowa pijąca z koryta, czy owce, wracające w wieczor do zagrody, czy owce leżące w słońcu przed szopą, wszystkie mają te same cechy, te same dążenia i z tym samym mniej więcej rezultatem. Różni się on bardzo od innych, otaczających go obrazów, ciemnowym tonem, sposobem komponowania, bije zdaleka siłą światła i wydobyciem przestrzeni, a zbliżka może względnie dziwić swoją techniką. Mówię, względnie, gdyż jego sposób kładzenia farby smugami, jakimiś kawałkami, ułożonymi jak mozaika, jest o tyle tylko dziwnym, o ile sąsiednie obrazy są malowane gładko i szerokimi pociągnięciami pędzla. W tej jednak dziwności technicznej jest tak mało symbolizmu chorobliwego, tak mało impresyonizmu, zmieszanego z dekadentyzmem, jak w ogóle w każdej innej technice, gdyż nie środki techniczne, lecz cechy artystyczne stanowią o kierunkach w sztuce. Segantini używa laserunków, albo maluje nieprzeźroczystymi tonami, czasem miesza kolory na palecie, czasem każe im się mieszać na oku widza, jest to jego rzecz, jego sposób, który nie zmienia artystycznego charakteru jego obrazów i nie upoważnia do klasyfikowania go jako „zarażonego symbolizmem“, Segantini nic nie każe się domyśleć, nie liczy na widza. W ramach obrazu jest rzecz skoń-

czona, wypowiedziana do ostatniego słowa, oddana do ostatniego pół-tonu, jasna, wyraźna, zrozumiała i narzucająca się tą swoją ścisłością widzom, przekonywająca w końcu tych nawet, dla których jego mozajkowa technika, na razie była czemś dziwnym. Albo więc Segantini jest „typowym impresyonistą“, a w takim razie teoretyczne określenie tej herezyi sztuki, podane przez krytyka *Słowa*, jest fałszywe, albo naodwrot, pan Jankowski dobrze charakteryzuje impresyonizm i słusznie łączy go z symbolizmem i dekadentyzmem, w takim jednak razie Segantini nie należy do kategorii malarzy, którym te nazwy się należą.

Wszelka klasyfikacya, zwierząt czy artystów, opiera się na jednoczeniu w pewne grupy podobieństw i różnic. Wszystkie pająki mają wspólne cechy, po których się je poznaje, podobnie musi być i z impresyonistami, zwłaszcza z tymi ostatnimi, którzy według charakterystyki p. Jankowskiego mają tak znamienne cechy, że na odległość mili powinno ich się poznawać.

Tymczasem impresyonizm włoski w osobie Segantiniego różni się tak dalece od impresyonizmu warszawskiego, że niepodobna ich z sobą łączyć w żaden sposób. Jak wiadomo, naszymi impresyonistami są panowie: Podkowiński i Pankiewicz.

Rzeczywiście p. Pankiewicz jest błękitny, jest tak błękitny, iż obraz jego „Targ na kwiaty“, wydaje się rysunkiem na błękitnym papierze, na którym światła są wydobyte kolorowymi ołówkami albo kleksami guaszu. Ta błękitność, której zresztą p. Pankiewicz nadużywał i przed zostaniem impresyonistą w „Targu na jarzyny“, choć nie w tym stopniu, jest wadą jego obrazu, to prawda, ale czy jest impresyonizmem? Pan Jankowski powiada, że tak, jeszcze połączonym z dekadentckim symbolizmem, a nawet po prostu dekadentyzmem.

Dobrze. A jednak Segantini, posiadający wszystkie choroby i tytuły p. Pankiewicza, nie jest błękitny ani fioletowy.

Poza tą błękitnością obraz p. Pankiewicza ma zalety prawdziwego układu, dobrego ogólnego rysunku i oświetlenia. Słowem jest to obraz, jak każdy inny, zrobiony przez malarza z talentem, który zamiast używanego w idealnem i historycznem malarstwie *rudego sosu*, użył *sosu błękitnego*, co jest podobno właściwością impresyonizmu w Paryżu i u nas. Podobnie p. Podkowiński w obrazie, wystawionym u Krywulta, modelował płot, ziemię i charta błękitno-fioletową barwą, jak niedawno w szkołach malarskich używano sienny, potem czarnej, dalej w plenaryzmie białej farby, jako jeneralnej zaprawy sosów. I, jak dawniej, nikt nie rozdzierał szat na widok rudych drzew, skał, ludzi i zwierząt, jak niedawno pogodzono się z asfaltem Makarta, podobnie, i z zupełną słuszością — pogodzą się i widzowie i krytycy z błękitami impresyonistów, jeżeli pod inną etykietą nie przyjdzie moda na zielony lub czorwony sos jeneralny, ponieważ, niestety, sos ten zdaje się być koniecznym. Sos zresztą fioletowo-błękitny, bez dzisiejszego tytułu dekadenty, pokutował oddawna w akwareli i pokutuje w niej dotąd jako *indigo*, czy *neutral-tinte*, czy jaka inna stała zaprawa.

Edmund Goncourt w przedmowie do swojej ostatniej powieści *Cherie*, mówi mniej więcej tak: „Nie mówmy o publiczności; — niema co jej brać w rachubę! Co lat kilkadziesiąt przychodzi jeden, dwóch ludzi z indywidualnością, biorą publiczność za łeb i każą jej wierzyć w to, co chcą sami“. — Jest w tem dużo prawdy. Umysł przeciętnego człowieka godzi się ze wszelkimi sprzecznościami, pod wpływem przyzwyczajenia. Ciągłe oddziaływanie pewnego zjawiska oswaja z nim tak dalece ludzi, iż przystosowują się oni do niego zupełnie, i jakiś czas pozostają w bezruchu z wiarą, że posiadają ostatni

wynik prawdy dotąd nieznaney. Ciągła, nieustanna czujność umysłu, stale przygotowanego do przyjęcia i uświadomienia nowych wrażeń, do krytycznego sprawdzenia nowych pojęć, jest dla zwykłego człowieka za uciążliwą. Nowe zjawisko w sztuce obraża go, jak obraża nowy krój kołnierzyka lub spodni — po niejakiś czasie jednak oswaja się z tem i zapomina o wrażeniach, jakich doświadczał w pierwszym zetknięciu się z nieznanemi sobie formami.

Tak też będzie i z tym błękitem, jeżeli zdoła on tak długo utrzymać się w użyciu, jak idealno-realna *sienna palona*: wyrobi sobie prawo obywatelstwa — stanie się zdrowym, natomiast to, co przyjdzie, żeby go usunąć, będzie dla zawsze czujnego w sprawach sanitarnych umysłu estetyków — chorobliwym.

Biorąc jednak rzeczy z oddalenia, z którego dostrzega się całość sztuki, trzeba przyznać, że to przebłękitnianie z zasady obrazów ma tyle samo racyi, co wszelkie inne konwencyonalne stosowanie jakiegoś środka malarskiego — może się to nazywać impresyonizmem, czy jak kto chce — o nazwy nie warto się spierać, nie trzeba tylko myśleć, iż nadanie nazwy, albo trzech naraz nazw, cokolwiek tłumaczy.

W impresyonizmie zaś, jak go scharakteryzował na początku p. Jankowski, jest pewna strona, która bynajmniej nie jest czemś tak straszmem, ani tak ubliżającym sztuce, jak się to zdaje p. Jankowskiemu lub p. Gersonowi, który w *Bibliotece Warszawskiej* tak się uniósł oburzeniem sanitarnem, iż pp. Pankiewicza i Podkowińskiego uznał wprost za dotkniętych rakiem! Okropność! „Choroby“ sztuki niemniej są jednak trudne do zdyagnozowania i leczenia, niż zwykłe choroby ludzkiego organizmu. Dowodem choćby zestawienie dwu zdań o impresyonizmie.

Pan Jankowski, patolog estetyczny, opierający się na

„najnowszych“ francuskich badaniach, nie oglądając się za siebie, nie zwracając uwagi na historię choroby, stawia śmiało, efektowne dyagnozy, widzi w chorobie dużo komplikacji, sądzi jednak, że środki umiarkowane mogą jej zapobiedz i pacjentów uratować.

Pan Gerson inaczej: sięgnąwszy w głąb historii aż do Apellesa, zdaje się ze spokojem mówić: *Alles ist schon da gewesen!* Choroba jest groźną, lecz daje się leczyć radykalnie *konturem*, który ze wszystkich napaści wychodzi zwycięzko, cóż mówić o impresyonizmie! Ten spokój wobec impresyonizmu nie zamyka mu oczu na inne niebezpieczeństwo, o którym nie wie p. Jankowski, na inną groźniejszą postać estetycznej choroby, rodzaj raka, a którą określa mianem *wibryzmu*. Po zestawieniu jednak zdań obu patologów pokazuje się, że ten wibryzm jest niczem innym — jak impresyonizmem p. Jankowskiego.

Pan Gerson wychodzi z przekonania, że:

„Prawdą (zapewne w sztuce) nazywa się obecnie odtworzenie życia“. Że cała analiza psychologiczna i doświadczalność naturalizmu „obserwuje samemi zmysłami“ (czemże ma obserwować?) wrażenia i sensacje człowieka zmysłowego“. Że to branie powierzchni życia widać i w nowoczesnej muzyce, w której idzie „tylko o wywołanie wrażeń samą powierzchnią życia“. I że malarstwo, „wsiąknąwszy rozmaitemi drogami do innych sztuk (?), samo dla siebie zostawia coraz mniej, a w tej chwili poprzestaje na plamie — świetlnej czy barwnej — ale tylko na plamie“. Tak więc i malarstwo, które nawet według p. Gersona „z natury rzeczy“ miało za zadanie odtwarzanie „tego rodzaju wrażeń“ — malarstwo, które nic więcej nie może przedstawić nad „powierzchnię życia“ — i ono jest na błędnej drodze, po której idą wszystkie inne sztuki.

Dalej tak charakteryzuje p. Gerson powstanie impresjonizmu:

„Patrzy (malarz) wprost na barwę, na światło i oddaje to, co widział, barwą i światłem. Jeżeli bezpośrednim wynikiem tego patrzenia są plamy — maluje plamy; notując zaś pędzlem prawie w lot doznawane wrażenia, jest impresjonistą“.

Czy jednak postępował inaczej kiedykolwiek jakkolwiek inny malarz, który miał talent samodzielny i indywidualność, nieskrępowaną ukutymi przez teoretyków formułkami? Mnie się zdaje, że nie, i tego zresztą dowodzi historia sztuki. Ma też p. Gerson rację w takim razie, twierdząc, że:

„Impresjonizm zatem ma najdoskonalej urzeczywistnić w malarstwie znaną formułę Zoli:

„Dzieło sztuki jest częścią natury, widzianą przez pryzmat temperamentu“.

„Tylko — dodaje p. Gerson od siebie — że znaczenie temperamentu zacieśnia się tu po prostu do takiej lub innej budowy oka, do jego fizycznych wyłącznie właściwości“. Odzywa się już w tem zdaniu niedawna estetyka „wewnętrznego oka“, dla której malarstwo było w malarstwie czemś podrzędnem, „przednią stroną transparentu“, poza którą musiało stać światło idei, myśli głębokiej i t. d., jeżeli dzieło sztuki malarskiej miało mieć jakąkolwiek wartość. Rozwijając tę myśl, p. Gerson mówi tak w dalszym ciągu:

„W różnych momentach rozwoju malarstwa przemawiał artysta do widza plastycznością kształtów lub uwięzioną w nich ideą; w impresjonizmie łączność między nimi może być tylko przypadkową — o ile ją wytworzą jednakowe u artysty i u widza optyczne idyosynkrazye“.

„Impresjonizm nie troszczy się o to bynajmniej. Odbierając sam wrażenia kształtów, jako kombinację plam barwnych oraz świetlnych, w których toną kontury, usiłuje wy-

wołać podobne wrażenie w patrzącym tymi samymi środkami, to jest nakładanemi, z pominięciem rysunku, płaszczyznami barwnymi i świetlnymi“.

Ja sędzę, że impresyonizm całkiem słusznie o to się nie troszczy, gdyż czy idea jest lub nie „uwięzioną“, w obrazie łączność między nim a widzem nawiązuje się zawsze tylko zapomocą oka, zapomocą tego, co jest w obrazie namalowane bez względu na to, co pozostaje z idei w duszy artysty. A „jeżeli idyosynkrazye optyczne“ grają rolę jaką, to taką samą, jak przy każdej zmianie w dążeniach i środkach sztuki. P. Gerson nie czuje, że jemu samemu w porozumieniu się z impresyonizmem przeszkadza nie tylko idyosynkrazia idei, że bardziej przeszkadza mu w tem jego idyosynkrazia oka, dzięki której świat zewnętrzny przedstawia mu się ciągle w konturach.

Dalej tak formułuje swoje oskarżenie p. Gerson:

„Jest to doprowadzenie do krańca subiektywizmu twórczego, zupełne podstawienie twórcy na miejsce dzieła, nieograniczone hołdowanie poetyce, której zasadniczy artykuł głosi: „że w obrazie nie obrazu, ale człowieka szukać należy“. Zdawałoby się, że jeżeli kto, to p. Gerson powinien stać właśnie na tem stanowisku w przeciwieństwie do impresyonizmu, który podług niego: jedynie i wyłącznie zajmuje się „powierzchnią życia“, „patrzy wprost na barwę i światło, i odtwarza barwę i światło“, czyli robi obrazy i o nic więcej nie pyta. Pan Gerson nie czuje wcale, że zmienił punkt widzenia i tak kończy: „Dodajmy człowieka nowożytnego, który tak chwytą uciekającą chwilę, że najsilniejsze wrażenia, jakich doznać może, objawiają mu się jako przemijające drgania. Ten człowiek rozbitý wielką newrozą wieku (naturalnie!) o tyle odczuwa życie, o ile w nim nerwy drgają (?) i wszystko też dla niego drży: światło, barwa, nawet marmur“. (Zgroza!) W końcu przychodzi do przekonania, iż na „bezdrożach ocul-

tyzmu“, mistycyzmu i t. p., po których tłucze się dzisiejsza literatura i sztuka. „Psyche o tyle tylko się objawia, o ile jest potrzebną do scharakteryzowania różnych rodzajów psychozy literackiej i artystycznej“ i postanawia impresyonizm pociągnąć do indagacji, żeby zbadać: „co jest w nim zdrowego a co chorobliwego?“ Jakkolwiek p. Gerson z góry już przesądził tę kwestyę, charakteryzując impresyonizm, wkroczenie to jednak na pole sanitarne jest właściwie dopiero zaczepieniem o istotę sprawy.

Zanim pójdę dalej, zwracam uwagę na to, że p. Gerson w tej części swojej rozprawy uznał impresyonizm, jako objaw wyłącznie naszych czasów, jako jeden z przejawów wielkiej newrozy wieku, jako drzączkę nerwów, jako psychozę, słowem, uznał po prostu za chorobę dawniej nieznaną — trzeba to zapamiętać. Choroba ta w dyagnozie p. Gersona tak się przedstawia w swoich przyczynach, objawach i skutkach:

„Z wrażeń plastycznych, jak wiadomo, najżywsze budzą barwy mniej trwale, światło cień, najmniej zaś żywe zarysy“.

Wypowiedziawszy to zdanie, p. Gerson przeraził się, że ubliżył „zarysom“ czyli konturom, więc się poprawia tak: „Nie należy wyprowadzać z tego wniosku, jakoby zarysy, sama postać rzeczy, miała być mniejszej od barw, albo zupełnie małej wagi. Przeciwnie, pod względem wyrazistości, pod względem wymowności duchowej, intelektualnej, zarys jest najważniejszym — jest sam jeden zupełnie i wyłącznie mówiącym“. I nie tylko jest tak, ale nawet: „W pomysłach czysto idealnego pokroju barwa i światłocień stanowią zupełną przeszkodę do otrzymania wrażenia, mającego głęboko przeniknąć do duszy patrzącego“.

Zdanie to jest echem tej estetyki, która z błędów i braków uznanych mistrzów robiła wzory i prawa dla twórczości artystów. Kilka wierszy niżej dopuszcza p. Gerson światłocięń

do pewnej poufałości z konturem, mówiąc, iż „w danym razie dopełnia“ on i „dramatyzuje rysunek“. Tak więc „zarysy“, budzące „najmniej żywe z początku wrażenie“, zajęły teraz wyłączne i najwyższe stanowisko w sztuce malarskiej!

A jednak na tej samej stronicy, tuż zaraz p. Gerson mówi: „Barwy, powlekając zarysy i światłocien *uczuciową szatą najżywiej działającą na oko, pierwsze najenergiczniej i najdzielniej są w stanie rozbudzić uczucie, najtrwalsze wyciskają piętno na zmysł wzroku, najdłużej pozostają w pamięci widza*“.

„Wszakże barwy z powodu tych swoich właściwości są znanym, a wybornym środkiem mnemonicznym“. Znowu więc barwy zajmują pierwszorzędne stanowisko, stają się najdzielniejszym sposobem rozbudzania uczuć, a więc chyba i myśli, najtrwalej trzymają się pamięci, „są znanym a wybornym środkiem mnemonicznym“. Ależ, może zawołać czytelnik: *Mein Liebchen was wilst du noch mehr?!* W takim razie barwy najzupełniej wystarczają sztuce malarskiej i zarysy, czyli kontury, możnaby złożyć między niepotrzebne rupiecie. P. Gerson nie przychodzi do tak radykalnego wniosku, wyprowadzając tylko w następnych słowach impresyonizm z owych właśnie barw: „Z tego wypada, iż cechą i zasadą impresyonizmu, wrażeniowości musi być w najwyższym stopniu i na pierwszym miejscu koloryzm, że kolorystyczne kierunki tak epok, szkół, jak i indywidualów, należały i należą, bo należeć muszą, do tego rodzaju wrażliwości, która na harmonii barw, na ich sile, żywości i warunkach opierając się, najżywiej oko i czucie patrzącego uderza“.

Z tego chaosu „wrażliwości“ i „wrażliwości“ widać tylko, że p. Gerson nie może na żaden sposób zdecydować się, czy barwne, czy linijne przedstawienie życia ma więcej wrażliwości; czy plama, czy kontur ma w sobie więcej wraże-

niowości; które objawy natury są bardziej wrażenne i co za tem idzie, mogą robić większe na widzu wrażenie.

Bądź co bądź impresyonizm jest tu scharakteryzowany jako dążenie kolorystyczne — i nie więcej.

W dalszym rozwoju swojej dyagnozy impresyonizmu p. Gerson przychodzi do przekonania, iż choroba ta, którą przedtem uznał za specyficzny objaw newrozy naszego wieku, jest starą, jeżeli nie jak świat, to przynajmniej jak sztuka, że oddawna trapiła ona ludzkość. „Jest że to zużytkowanie wrażennych stron objawów przyrody (to znaczy impresyonizm), na naśladownictwie której opierają się sztuki plastyczne, czemś nowem i obecnej dopiero epoce właściwem? Rzut oka w przeszłość wystarcza do zaświadczenia, że jest ono tak dawnem, jak sztuka sama“.

I tak, jak świadczy Pliniusz, „Apelles wymalował burzę“, co „stwierdza istnienie obrazów w starożytnej Helladzie, odtwarzających wrażenia chwili“.

Dalej: „Mistrz mistrzów Leonardo da Vinci zaleca odtwarzanie wrażeń, bezpośrednio z natury branych, notowanie wrażeń nawet najprzelotniejszych“; jednocześnie Giorgione ulega i poddaje się zupełnie „wrażeniu chwil“, wprowadzając naturę swego kraju i zwykłych ludzi do swoich obrazów religijnych.

Potem kierunek cały kolorystycznej szkoły weneckiej, dalej „światłocieniowe efekty szkoły bolońskiej“, a dalej „krajobrazowe sceny Salvatora Rosy w sile wrażliwości autorów miały źródło, a wydawały w rezultacie na silne wrażenie obliczone malowidła“.

„Było więc tych prac wrażeniowych (niby impresyonistycznych) niemało — we Włoszech w XV i XVI wieku, a były też i na północy wśród genialnych Holendrów“.

„Najgenialniejszy z nich Rembrandt mnóstwem portretów i obrazów dowodzi, że szukał odwzorowania wrażeń

światlnych“ i t. d. i dalej aż do Delacroix i Milleta, którzy, choć nie tak dawni, należą jednak do poprzedników dzisiejszych impresjonistów. Słowem, najporządniejsi ludzie, najpoważniejsze firmy artystyczne, mistrze nad mistrzów, hołdowali od najdawniejszych czasów impresjonizmowi!

Zdawałoby się, że po takim rodowodzie p. Gerson nie powinien już załamywać rąk nad losem sztuki, nie powinien cieszyć się z przewidywanego upadku impresjonizmu, a pozostać w tej roli obrońcy, którą z takim materiałem dowodowym grać rozpoczął...

Nic z tego!

„Na szczęście, cieszy się p. Gerson, zdrowy pogląd na zadanie sztuki przeważał w całej Europie...“ i kończy: „A jeżeli dziś jeszcze impresjonizm właściwy, polegający na zestawieniu kilku barw, dających w istocie bardzo prawdziwe (jak u Besnard'a), choć nazbyt ogólne wrażenia chwili w przyrodzie lub światła na postaci człowieka, bywa przedmiotem niezасłużonych pochwał albo nagród wystawowych, to z pociechą zaznaczyć należy, że sukcesy te przez istotnie zajmujących zadanie sztuki uważane są jako efemeryczne i nie mające doniosłego wpływu na rozwój sztuki“.

I po zagotowaniu takiej kaszy z nieporównaną skromnością przypuszcza, że nie jest może „dosyć zrozumiałym dla ogółu krajowego“.

Skromność zbyteczna.

Niema pod słońcem czytelnika, dla któregoby takie zrzućcenie na kupę tyłu sprzeczności, tyłu niekonsekwencji, tyłu wzajemnie wyłączających się przeciwieństw, tyłu twierdzeń i tyłu zaprzeczeń i tyłu gatunków wrażeniowości mogło być choć trochę zrozumiałem.

Na szczęście dla zwykłego czytelnika, nie bada on starannie estetyków, jak to musi czynić krytyk krytyków, chcący

bądź co bądź sumiennie zdyssekować dany sobie do zdefiniowania okaz.

Niech nikt nie myśli jednak, że to ciągle przesiadywanie w prosektoryum krytyki jest bardzo zabawne; czasem naprawdę nie śmiech, ale wstręt i złość porywa wobec tego, co się u nas o sztuce pisze. Lecz mniejsza o to.

Pomimo radości, jaką go napęła myśl, że impresyonizm jest jednodniówką bez przyszłości, która niebawem zginie, p. Gerson jeszcze raz daje następne przykłady impresyonizmu, o którym znowu mówi z uznaniem i wszystko to dla wyjaśnienia „krajowemu ogółowi“, czy ma się cieszyć, czy martwić z impresyonizmem!

„Wrażeniowcem najczystszej wody był, mało dziś malarstwem zajmujący się, estetycznie wysoko wyrobiony, obdarzony najdoskonalszemi przeczuciami piękna, Adam Chmielowski“. I dalej tak mówi o Chmielowskiego obrazie: „całość w barwach tak romantycznie była harmonijną, pociągającą i w marzenie wprawiającą, że budziła istotne uczucia, do rozmarzenia miłosnego zbliżone“. Czegóż można więcej od obrazu, przedstawiającego „Ogród miłości“, żądać; jeżeli dodam, że p. Gerson ma zupełną rację, twierdząc, iż Chmielowski „był kolorystą o poczuciu barw tak wybornem i niezachwianem“, jakie się rzadko napotykać zdarza — to zdaje się, że impresyonizm, mając takich przedstawicieli, może być uznany za kierunek niesłychanie dodatniego i wysokiego znaczenia w sztuce. P. Gerson mówi jeszcze o Chełmońskim, o Wyczółkowskim, o Alchimowiczu, jako impresyonistach, i o wszystkich mówi z wielkimi pochwałami, sympatyą i uznaniem. Zdawałoby się więc, że p. Gerson znowu pogodził się z impresyonizmem, bynajmniej! — gdyż oto co znajduję u dołu tejże samej strony:

„Koloryt, zestawienie pewnych barw pięknych i wraże-

nie czyniących, niema trwałości wiekowej; a tem mniej mieć ją może, im sztuczniejszych i bardziej skomplikowanych sposobów użyto do wydobycia wrażliwości barwnej. Wszelkie ściemnienie lub zblednienie kolorytu odejmuje tego rodzaju malowidłu odrazu całą jego wartość. Jeżeli tedy nie towarzyszą zaletom barwności inne, gruntowniejsze przymioty: myśl, uczucie, piękno postaci, zachwyt budzić zdolne, to dzieło sztuki, które o tyle niem jest, o ile duchową może mieć trwałość — staje się mizerną efemerydą o życiu na lata policzonym“.

„Oto wrażliwości barwnej słaba strona“

To już jest szczyt!

Jeżeli to jest słabą stroną kolorystycznych kierunków — to jest najsłabszą zarazem w dowodzeniu p. Gersona. Więc wartość artystyczna dzieła sztuki jest zależną od trwałości materiału, z którego ono jest zrobionem? P. Gerson chyba nie wie, że wobec czasu i rozkładowego działania sił przeróżnych niema nic, absolutnie nic trwałego. Marmury Partenonu, według tej estetyki, „stają się mizerną efemerydą“ ponieważ nie oparły się uderzeniom kul weneckich! Ile wieków trwania jest dostateczną legitymacją do prawa istnienia dzieł sztuki i jakiej kaucyi należy żądać od talentów, które rzucają się do twórczości w kierunku kolorystycznym?

Jest to ostatni nabój, skierowany przez p. Gersona w stronę tego, co on nazywa impresyoniizmem.

Dalej przechodzi do najgorszego przejawu chorób estetycznych: do *wibryzmu*.

„Cóż jeszcze dodać można o tem małym zboczeniu, o tej gałązce impresyoniizmu, rakiem dotkniętej, która w Paryżu nosi nazwę *wibryzmu*, nie znajdującego w impresyoniistach prawdziwych ani naśladowców, ani epigonów?“

„Cóż to jest ów *vibrieme*? jaka jego zasada?..

„Claude Manet oparł się na tem, że każdy połysk światła

rozklada się na barwy tęcze, a wzięwszy z nich trzy: żółtą, czerwoną, zieloną i niebieską w połączeniu z białą (więc pięć, nie trzy?) jako reprezentującą blask, każdą barwę krajobrazów świata z trzech (chyba pięciu) punkcików tych barw składa“.

A zatem *wibryzm* p. Gersona nie jest niczem innym tylko *impresyonizmem* p. Jankowskiego, który, jak z tego widać, dał się p. Gersonowi wyprzedzić o cały jeden wyraz!

A szkoda! bo wyraz to dobra rzecz!

Den eben wo Begriffe fehlen,
Da stelt ein Wort zur rechtem Zeit sich ein,
Mit Worten lässt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte lässt sich trefflich glauben,
Von einem Wort lässt sich kein Jota rauben.

Uczy Mefisto i dobrze uczy!

Ponieważ dyagnoza p. Gersona różni się tylko nazwą, nadaną chorobie, od dyagnozy p. Jankowskiego, oczywiście więc impresyoniści tego ostatniego są wibrystami pierwszego.

„Zwolenników wibryzmu posiada i polskie malarstwo“.
„Naszym młodym artystom, pp. Pankiewiczowi i Podkowińskiemu, podobała się ta nowość. W przekonaniu, że tą drogą dojdą do wyrażania jasności dnia lepiej, uprawiają tę eksperymentację, doprowadzającą ich do absurdów plastycznych“.

„Przekonaćby się mogli o tym absurdzie bardzo łatwo poucza p. Gerson, wypadaloby tylko krajobraz, wymalowany owemi cętkami, odfotografować i porównać go z fotografią tej samej miejscowości, zrobioną z natury. Jeżeli ten sposób roboty ma istotnie w sobie wielkiej prawdziwości przymioty, obie fotografie będą z sobą zgodne“. Powołując fotografię do świadectwa przeciw wibrystom, p. Gerson postąpił bardzo

nieopatrzenie, gdyż fotografia bynajmniej nie stoi po stronie oskarżyciela.

Fotografia, nietylko z obrazu impresyonistycznego lub wibrystycznego daje obrazy fałszywe, fotografia z natury jest równie fałszywą. Preparat, powlekający kliszę, jest w różnym stopniu wrażliwy na działanie rozmaitych kolorów. Wskutek tego bardzo nawet ciemna plama błękitna wychodzi na fotografii jaśniej od najjaśniejszej plamy żółtej lub czerwonej, od najjaśniejszego tonu pomarańczowego. Fotografia wskutek tego daje często całkiem prawie inne wrażenie modulacji tonu i stosunku plam lokalnych, niż to jest w naturze. Słoneczne naprzykład oświetlenie śniegu, tak ślepiące i tak kontrastowe w naturze, ginie całkowicie w fotografii, wskutek tego, że cienie zabarwione refleksem błękitnego nieba nie wychodzą w niej wcale. Cóż mówić o efektach zachodzącego słońca i wogóle wszystkich innych efektach, przy których w naturze jasne części obrazu są zabarwione tonami ciepłymi, żółtymi, a ciemne — zimnymi, błękitnymi. Podobnie kolorowe plamy przedmiotów, składających obraz w naturze, dla tej samej przyczyny dadzą całkiem inne efekty stosunków natężenia światła, niż na fotografii.

Słowem, jeżeli fotografia świadczy przeciw wibrystom, to niemniej źle świadczy w tym wypadku przeciw tej jedynej prawdzie, jaką możemy uznawać za bezwzględna — przeciw naturze. Nie trzeba też zapominać, że malarstwo posługuje się innymi, niż natura, środkami dla wywołania tych samych efektów; że fikcyjna przestrzeń, światło i harmonia zdobywa się zapomocą środków, które ludzie wynaleźli, które się ciągle do pewnego stopnia zmieniają i doskonalą. Żaden też obraz kolorowany nie może na fotografii wyglądać ani tak, jak natura, ani zdawać się takim, jakim jest w oryginale. Żaden, od najnormalniejszych w kolorze do najbardziej zapędzonych

w rude cienie, lub fioletowe, czy błękitne refleksy. Owszem jest prawdą, absolutnie przez doświadczenie stwierdzoną, że najtrudniej jest otrzymać dobre fotografie z obrazów, doskonałych pod względem koloru.

Fotografia więc nie świadczy za p. Gersonem, który pomimo to nie traci spokoju i zachowuje się wobec wibrystycznego raka z godnością.

„Wpatrzeni w ideę dalej poza chwilową newrozę współczesnych, uważamy ją za przemijającą gorączkę sensualizmu; wierzymy zaś w zwycięstwo idei, zdrowego rozsądku i prawdziwej miłości prawdy wszechstronnej tak dalece, że cała wrzawa, rozlegająca się około tej mody, około tego, co sięga po miano „nowego idealizmu“, nie przeraża nas, ani nie odejmuje spokoju, mówi p. Gerson i sam się dziwi i pyta, skąd mu się ten spokój bierze:

„Czy to siła przekonania? czy mała wrażliwość na aktualność położenia? czy idealistyczne zaślepienie?... Nie wiemy...“

Ja też nie wiem, to pewna jednak, że ten spokój jest zupełnie na miejscu, wibryzm bowiem p. Gersona, czyli impresyonizm p. Jankowskiego ma w sobie pierwiastki *bardzo zdrowe, bardzo cenne i pierwszorzędnej dla sztuki malarskiej doniosłości.*

P. Gerson i p. Jankowski, jak zresztą wszyscy nasi estetycy, błędzą ciągle tem, że widzą kierunki, cele, obowiązki sztuki, a nigdy, lub prawie nigdy nie widzą indywidualium, nie widzą i nie badają tej jednostki, przez którą kierunek istnieje, nie rozdzielają jasno tego, co jest istotą kierunku, od tego co jest wynikiem załamania się jego w indywidualności artysty.

Jeżeli już pp. Pankiewicz i Podkowiński mają być koniecznie okazywani ludowi, jako ludzie toczeni przez „raka“ — to rakiem ich nie jest bynajmniej wibryzm: — „chorobą“ ich

jest rezultat stosowania przez nich wibryzmu. Malują oni za błękitno — oto wszystko, co im można zarzucić.

Czy przyszedli do tego drogą całkiem samodzielnych zbożeń artystycznych lub właściwości fizyologicznych, czy też wskutek naśladownictwa — mniejsza o to — lecz to przebłękitnianie nie jest wcale winą wibryzmu.

Zapomocą zwyczajnych środków, mieszania farb na paletcie i kładzenia gotowych tonów na płótnie, można otrzymać równe albo silniejsze przebłękitnienie i na odwrót: zapomocą kładzenia czystych barw elementarnych i mieszania ich na oku widza można dojść do zrobienia całkiem szarego lub rudego obrazu.

Wibryzm jest eksperymentem i niczem więcej, jak zresztą każdy inny sposób wydobywania natury z obrazu. Tylko, że eksperyment w fizyologii lub chemii, przypuścmy, odbywa się w warunkach ściśle z góry określonych, zastosowanych do otrzymania przewidywanego rezultatu przy pomocy przyrządów, kontrolujących automatycznie zjawisko poza indywidualnymi właściwościami umysłowymi eksperymentatora; w sztuce zaś udanie się lub nieudanie eksperymentu oddane jest na łaskę subiektywizmu, zależne wyłącznie od organizacyi indywidualnej artysty; nie można więc nigdy być pewnym, czy rezultat doświadczenia będzie jednaki u kilku różnych eksperymentatorów.

Tak też jest i z tem, co p. Gerson, idąc za kimś, nazywa wibryzmem, a co się opiera na prawach, rządzących zjawiskami świetlnymi i ich działaniem na wzrok ludzki. Ta podstawowa, przyrodzona strona sprawy podlega kompetencyi fizyków i fizyologów, bez pomocy których nie można zresztą myśleć o wytłómaczeniu jakichkolwiek zagadnień psychologicznych, do których należy i sztuka. Zwłaszcza sztuka malarska, której środki są tej natury, iż wrażenie, jakie ona może

wywoływać na umyśle widza, jest w bezpośrednim stosunku i zależności od zmysłu wzroku. Poeta działa bezpośrednio na umysł. Ucho lub oko w przyjmowaniu wrażeń od dzieł literatury, gra rolę zaledwie okna i to okna bez szyb żadnych. Rzeźba lub architektura, które dają rzeczywiste kształty w przestrzeni prawdziwej i naturalnych warunkach oświetlenia, też są mniej zależne od budowy oka. Ale malarstwo, które jest całe złudzeniem wzroku, wyzyskaniem jego fizjologicznych własności w celu wywołania w umyśle pojęcia rzeczywistego życia z wrażeń, odbieranych od fikcyi, malarstwo pod wieloma względami daje się wyjaśnić jedynie przy pomocy fizjologii i fizyki.

Profesor uniwersytetu wiedeńskiego, E. Brücke, w swojej pracy p. t.: *Podstawy naukowe sztuk pięknych*, drukowanej w „Międzynarodowej bibliotece naukowej“, tak między innymi mówi o sprawie dzisiejszego wibryzmu-impresjonizmu: „Kto ma o tyle dobry wzrok, żeby na nowiu lub na schyłku księżyca widzieć część jego nieoświeconą bezpośrednio przez słońce, tak zwane światło popielate, ten może zauważyć, iż zdaje się ona mniejszą od tej, którą słońce oświetla. Jest to jeden z przejawów prawa, obowiązującego zawsze, ilekroć przedmioty równej wielkości będą widziane w świetle i cieniu. Według tego prawa przedmioty jasne na tle ciemnem wydają się większe i naodwrot: ciemne na tle jasnem, zdają się być mniejszymi. Dawniej tłumaczono to tem, iż silnie wstrząśniona istota nerwów udzielała sąsiednim włóknom tego wstrząśnienia, które rozszerzało się na siatkówce poza miejsca, bezpośrednio przez światło podrażnione. Dziś wiadomo, że przyczyna tego jest inną. Przyjętem jest, iż przy powstawaniu obrazu na siatkówce całe światło, przychodzące od pewnego wyraźnie widzianego punktu, jest przez nasze oko skupiane w jednym ognisku, jak to się dzieje w obiektywie kamery obskury. Jest to prawdą,

lecz niezupełnie ściśłą, gdyż promienie nie skupiają się właściwie na jednym punkcie. Spotykają się one z siatkówką, dążąc po płaszczyźnie, otaczającej ten punkt, a którą nazywamy kołem rozproszenia. Ponieważ każdy punkt świecący otacza takie koło, jasnym jest, iż obrazy przedmiotów świecących na siatkówce są większe od rzeczywistej ich powierzchni i zwiększają się kosztem ciemnego pola, które je otacza. Istotną wielkość tego rozproszenia zależną jest od dwóch przyczyn: naprzód od blasku, gdyż im jest on silniejszym, tem dalej się światło rozproszone rozchodzi, a powtóre od budowy oka. Rzeczywiście, im niedokładniej oko skupia promienie, tem większą jest iradyacya. Lecz pozorna wielkość tego zjawiska zależy też i od odległości. W istocie, średnica obrazu na siatkówce zmniejsza się w stosunku geometrycznym, w miarę zwiększania się odległości. Tymczasem średnica koła rozproszenia niekoniecznie się zmniejsza, a wielu, np. dla krótkowidzów, zwiększa się w sposób gwałtowny. Lecz przypuściwszy nawet, że pozostaje ona niezmienną, będzie się jednak powiększać w stosunku do średnicy pozornej obrazu na siatkówce, która się zmniejsza, a tem samem zjawisko iradyacji się potęguje“.

Pomijając to, co Brücke mówi o iradyacji w stosunku do samego światła, podaję tu to, co się dotyczy iradyacji barw:

„Iradyacya w najrozleglejszem pojęciu, to jest oddziaływanie wzajemne podrażnień świetlnych, bardzo zbliżonych na siatkówce, tłumaczy inne bardzo doniosłe zjawisko. To, co nazywamy perspektywą powietrzną — teorię zmieniania się barw w stosunku do oddalenia — Leonardo da Vinci nazywał: *Prospettiva dei colori*. W istocie określenie to jest właściwsze, gdyż tylko pewna część zmian w barwach zależną jest od powietrza; inne powstają pod wpływem iradyacji w najszer-

szem znaczeniu tego słowa. Jeżeli się oddalam od jakiegoś upstrzonego przedmiotu, np. karty, pokrytej kolorowemi plamami, to widma ich na siatkówce stają się coraz mniejsze, a w końcu wkraczają jedne na drugie. Zmiany, powstające przy takim zmieszaniu się barw, odpowiadają zwykłemu ich kombinowaniu się na obracającym się krążku. Ponieważ barwy dopełniające się neutralizują się wzajemnie, zmniejsza się też jednocześnie i natężenie. Ściśle mówiąc, tylko przedmioty jednokolorowe zachowują w odległości do pewnego stopnia swoje barwy. Przedmioty wielobarwne tembardziej tracą na świetności, im większa ilość barw je pokrywa, to znaczy im więcej mają one barw dopełniających się i strata ta świetności tem gwałtowniej następuje przy oddalaniu się, im mniejszą jest powierzchnia plam barwnych“.

Wszystko to odbywa się w naturze — wśród rzeczywistych zjawisk świetlnych — lecz to samo mniej więcej dzieje się i na obrazach.

Brücke tak o tem mówi:

„Inny, nie mniejszego znaczenia dla artysty skutek iradyacji objawia się w oddziaływaniu barw na samym obrazie. Jeżeli są one skupione jedne obok drugich na przestrzeni o tyle małej, żeby z przyjętego (dla obrazu) punktu patrzenia nie rozróżniały się pojedynczo i żeby ich widma na siatkówce wzajemnie się pokrywały, będą się one mieszały ze sobą w warunkach stanowczo różnych od barw, mieszanych na palecie. Ultramaryna np. i żółty chrom dadzą ton szary — nie zielony, jak na palecie; połączenie cynobru i zieleni daje ton żółty, słowem kombinowanie barw odbywa się tu na tej samej zasadzie, na jakiej mieszają się one na obracającym się krążku. Wyłożyłem ją obszerniej w mojej książce *O barwach*, tu chcę tylko wykazać, iż zapomocą tego sposobu mieszania ich, otrzymuje się efekty, nie dające się na innej drodze osią-

gnać. Niejasne rozróżnianie barw nadaje powierzchni (obrazu) pewne życie (?). Przytem barwy takie, jak: żółta i błękitna, czerwona i zielona — barwy wydzierające się naprzód i barwy oddalające się, położone tak, żeby z pewnej przyjętej odległości nie dawały się rozróżnić, wywołują złudzenie co do istoty płaszczyzny malowanej“.

Brücke ma tu na myśli zupełne, o ile można, zatracenie wrażenia obecności płótna, farb, całej tej technicznej strony malarstwa, która tak często wydziera się przed artystyczne jego środki i cele.

W innym miejscu pr. Brücke mówi: „Sposób ten malowania oddaje artyście wyjątkowe usługi. W naturze oko normalne widzi barwy w ich największej sile i nasyceniu światłem, rzadko też malarz może temu dorównać. Poza pewną granicę nie może on posuwać rozjaśniania bez jednoczesnej utraty natężenia barwy, ponieważ zmuszony jest dodawać barwy białej, co odbiera mu możność wydobycia takiego stosunku jasnych i ciemnych tonów, jaki widzi w naturze“.

Tyle podaje Brücke wiadomości, wyjaśniających sprawę dzisiejszego wibryzmu.

W powyższym wypadku, rzeczywiście, układanie tonów świetlnych z barw czystych może wywoływać w obrazie blask barwy i światła, nie dający się zapomocą innego sposobu zdobyć.

Siła koloru całego obrazu zależną jest od blasku barw lokalnych, które go składają, jak znowuż natężenie barwy lokalnej i wogóle każdego tonu barwnego, zależy od świetności pojedynczych jego składników. W łańcuchu tym przyczyn i skutków te ostatnie ogniwa mają znaczenie decydujące.

Jakkolwiek z najczystszych barw, położonych obok siebie, z właściwego oddalenia może powstać całkiem szara plama, natężenie jej jednak w stosunku do naszego oka będzie cał-

kiem inne, niż natężenie podobnego tonu szarego, przygotowanego na palecie z najprostszycy pierwiastków szarej barwy i położonego na obrazie. Tak jest z tonem szarym, a tembardziej tak się dzieje w obrazach takich, w których chodzi o wywołanie najświetniejszych efektów barwnych i świetlnych. Barwy niektórych przedmiotów i pewne zjawiska świetlne nie dają się wcale innymi sposobami z farb wydobyć.

Ciało ludzkie jest właśnie jedną z takich powierzchni, która najbardziej nadaje się do takiego traktowania, po prostu wymaga takiego sposobu malowania. Kolor ciała nie jest jednolity, lecz złożony z mnóstwa rozmaitych tonów barwnych, niktłych prawda, lecz dosyć silnych, żeby je można było widzieć dokładnie; tony te powstają wskutek kombinowania się koloru naczyń krwionośnych, leżących bezpośrednio pod skórą, z kolorem jej barwnika, komplikują się jeszcze wskutek refleksów od innych przedmiotów barwnych, znajdujących się w bliskości; w końcu nie bez wpływu na istotę barwy ciała jest prawie przezroczysty naskórek, pokrywający je jakby warstwą lakieru, w którym światło grzęźnie, lub na którym połyskuje. Szczególniej twarze i ciała kobiet rudawych, odznaczają się nadzwyczajną świetnością koloru i różnorodnością składających je tonów barwnych. Brücke wspomina o obrazach Murilla, w których ciało jest namalowane tonami, złożonymi z wielu barw czystych. Mógłby też wymienić przytem Velasqueza, Tycyana i Rembrandta, których najświetniejsze rzeczy w kolorze są zarazem kapitalnem użytkowaniem powyższego sposobu malowania. Ktokolwiek malował studia słoneczne i usiłował wydobyć światło na białej ścianie nie przy pomocy jedynie kontrastu siły światła i cieniów, oraz ich rysunku, lecz zapomocą barwy, ten miał sposobność przekonać się, jak dalece wynik tych usiłowań zależny jest od umiejętnego użycia sposobu mieszania barw na oku widza.

Najjaśniejszy ton, jakim malarz rozporządza w tym wypadku, biała farba jest kilkadziesiąt razy ciemniejszą od blasku słońca na białej ścianie. Jako środek podniesienia jej blasku możemy użyć barwy żółtej i czerwonej. Najmniejsze jednak przytem ich nadużycie wpływa na zmniejszenie tonu światła, w dodatku jeżeli się weźmie kadmium jasny i cynober, najświetniejsze tony, jakie mamy w tych dwóch barwach, i zmiesza się je na palecie z białą, to ton powstały stąd będzie szarawy i brudny. Jedynie więc kładąc te barwy w małych plamkach jednocześnie z czystymi plamkami białej, otrzymuje się upragniony wynik. Podobnie dzieje się przy malowaniu wielkich kłębow białych obłoków letnich, nasiąkniętych blaskiem słońca.

Patrząc na śnieg suchy i sypki pod słońce, widzi się połyskujące w nim wszystkie kolory tęczy i w tym wypadku natura pozwala sobie na taki wibryzm, jakiego, wątpię czy dopuszczają się pp. Pankiewicz i Podkowiński.

Słońce, odbite w ruchliwej wodzie potoku, w dalekich falach morza, w roztopach dróg wiosennych, którego blask przechodzi właściwie granice środków malarskich, daje się jednak w pewnym stopniu wydobyć, ale jedynie zapomocą najczystszych i najświetniejszych barw, położonych odpowiednio na obrazie.

Są farby nadzwyczaj świetnego koloru, które można użyć tylko, albo jako laserunek, t. j. pokrywając niemi inny ton, który się prześwieca z pod ich przezroczystej powłoki, albo też kładąc jako czyste plamki obok innych, potrzebnych do wywołania wrażenia pewnego tonu.

Taką między innymi farbą jest Lagu rose, która zmieszana z białą na palecie da zimnawy, buraczany ton bez blasku, a użyta według metody „wibryzmu“, to jest w stanie czystych plamek, leżących obok takichże białych i żółtych

(Kadmium), podnosi niesłychanie świetność blasku słońca na śniegach, obłokach i wogóle białych przedmiotach.

Zanim malarz przyjdzie do świadomego i umiejętnego używania tego środka, jest często narażonym na wielkie rozczarowania i zawody. Szkicując np. obraz z efektem słońca zachodzącego na śniegu, bezwiednie trzyma się tej metody, gdyż w pośpiechu, z jakim się zwykle zaczyna obraz, chwytając farby, nie trzymając się jakiegoś porządnego przyprawiania tonów na palecie i tym sposobem niechcący rzuca na płótno plamy barw czystych. Następnie, kiedy przychodzi do kończenia obrazu, malarz, który nie uświadomił sobie przyczyny blasku barw i światła w szkicu, niszczy go, mieszając farby na palecie, które jakkolwiek te same, dają zupełnie inny efekt i doprowadzają go do rozpacz.

Blask zorzy wieczornej, roztopiającej się w górnych warstwach powietrza, jest po prostu niemożliwy do wydobycia na innej drodze. Farby mieszane na palecie, nie mogą w tym wypadku nigdy dać całkowitego wrażenia tego zjawiska, ponieważ i w naturze robi ono takie wrażenie, jakby tony czerwone i żółte zawieszane były w jakiejś błękitnej przezroczystości.

Kiedy Brücke pisał swoją rozprawę, „gałązka dotknięta rakiem“ nie miała zapewne jeszcze swej nazwy, nie była hasłem i dlatego nie była znaną naszym estetykom. Malarze jednak wiedzieli o tem oddawna i stosowali to, nie jak dziś dla zasady, nie dla z góry powziętej teorii, tylko dlatego, że ten, co miał odpowiednio zbudowane oko i szczególną wrażliwość na barwy, w pogoni za wydobyciem jak największego blasku z farby wpadał z konieczności na ten sposób niechcący.

Zachód słońca w zimie nad pokrytą lodem rzeką, malowany przez niemieckiego malarza Hildebrandta, a znajdujący się w petersburskiej Akademii Sztuk pięknych w galerii Kuszelewa - Bezborodki, był już przed dwudziestu kilku laty przed-

miotem nieustannych studyów wszystkich uczniów, obdarzonych poczuciem kolorystycznym. Tegoż Hildebrandta akwarele z podróży naokoło świata, o których wspomina Brücke, wydane w kapitalnych facsimilowanych chromolitografiach, były rozchwytywane przez malarzy w Monachium przed ośmnastu laty. Zwłaszcza zachód słońca nad bagnami z ciemną sylwetką słonia i podpisem „Siam“ budził nadzwyczajny interes blaskiem światła i barwy, wydobytych czystymi tonami barwnymi, położonymi bez mieszania obok siebie; metodą tą zresztą malowane są wszystkie znane mi obrazy Hildebrandta.

I wcale nie pachnęło to „rakiem“, ani żadną inną chorobą! Przeciwnie, jeżeli doskonałość wrażenia natury, jakie wywołuje obraz, ma być miarą jego „zdrowotności“, w takim razie „wibryzm“ może się uważać za jeden z najzdrowszych, z najhigienicznych sposobów malowania, tak niezliczone są przykłady, któreby można przytoczyć na dowiedzenie wybornych skutków stosowania tej metody.

Jeden z dwóch Achenbachów, Oswald, kapitalnie używał tego sposobu. Nawet dziś, kiedy już się zmanierował, w obrazie, znajdującym się na wystawie berlińskiej, „Piramida Cestytusza“ daje w niebie dużo światła i blasku, koloru. W dawniejszych jego pejzażach, których duży zbiór znajduje się w Dreźnie, są świetne roboty kolorystyczne, oparte na malowaniu czystymi barwami. Mały obrazek, na którym widać wschodzący sierp księżyca nad piaszczystym morskim brzegiem, oświetlonym zachodem słońca, jest jedną z takich i to pierwszorzędnej wartości.

Jednym z najbardziej „wibrujących“ malarzy jest Aleksander Gierymski. Obrazy jego składają się z tonów skombinowanych z mnóstwa kolorów czystych, dających z odpowiedniego oddalenia efekt całkiem właściwy. Ten jego sposób malowania przeprowadzony był w niektórych obrazach z taką

krańcową konsekwencyą, tak loicznie i tak bez żadnego ustępstwa aż do ostatniego ćwierć tonu, iż na żaden sposób nie można się było w nich dopatrzeć farby. Dekoracyjna kontrastowość plam barwnych i świetlnych, wytrzymana w najmniejszej plamce, dawała bezprzykładną plastykę, tę łudzącą do najwyższego stopnia przestrzeń jego obrazów. Z ilu barw składał on swoje szare nawet tony, można się przekonać z małego obrazka, przedstawiającego uliczkę włoskiego miasteczka. Szare ściany łątanych murów — naprawdę szare — złożone były z mnóstwa czystych kolorowych plamek. W każdym zresztą jego obrazie było dla chcącego badać sposób malowania mnóstwo niespodzianych zjawisk barwnych. Te tony, które się widziało zblizka, zupełnie robiły inny efekt, kiedy się patrzyło z oddalenia, wymaganego przez rozmiary obrazu.

„Brzeg Solca“ o zachodzie nawet pod względem natężenia błękitu wkraczał w dzisiejsze określenie „impresyonizmu“, nie był jednak za taki uznany, ponieważ wtenczas pod „impresyonizmem“ rozumiano u nas nieprzyzwoitość sceny, brud i brzydotę modeli, użytych w obrazie.

Dzisiejsi patologowie estetyki uznaliby go zapewne za dotkniętego rakiem; należy się jednak pocieszać tem, że rak ten w mniejszym lub większym stopniu toczył wszystkie kolorystyczne talenty, zacząwszy, jak słusznie zauważył p. Gerson, od szkoły weneckiej.

Przypominam sobie z przed dwudziestu kilku lat wystawę obrazów Ajwazowskiego w Petersburgu, przedstawiającą widoki Kaukazu, a raczej efektów światła na tle Kaukazu. Wystawa ta obrażała wiele przyjętych wtenczas formułek, raziła w najwyższym stopniu jaskrawością kontrastów i natężeniem fioletowych i błękitnych tonów. Pomimo jednak wszystkich braków, wynikających z czasu, w którym Ajwazowski się kształcił, w obrazach tych była osiągnięta wielka świetność

koloru i siła światła, która dziś nawet po tem, co od owego czasu w sztuce zrobiono, jako wspomnienie wiąże się z objawami dzisiejszych kolorystycznych tendencji.

Muszę się nawet przyznać, iż przed laty dziesięciu miałem na warszawskich wystawach parę obrazów, w których szeroko korzystałem z tej usługi, jaką malowanie kilku najświetniejszymi barwami oddaje przy wydobywaniu efektów świetlnych, stojących u granicy środków malarstwa.

Sposób ten malowania nie był wprawdzie stosowany tak, jak teraz, jako *partie pris.* ani uważany za nowy kierunek, lecz był znany po pracowniach od czasu, jak tylko zapamiętam palety i farby. Że nie jest on jedynie wynikiem drżączki nerwów z końca wieku, że był znanym i uznawanym za doskonały środek otrzymywania złudzeń natury, przekonać się można z tego, co mówi Balzac w *Arcydziele nieznanem* o „kolorowaniu konturu tonem ciała, przyprawionym zawczasu na palecie“.

Jakkolwiek to, co zacytowałem tu w cudzysłowach z Brückego, i to, co podałem z własnej obserwacji i doświadczenia, nie objaśnia wszystkich: *dla czego?* tej sprawy, sądę jednak, że rzuca na nią pewne światło, a nadewszystko wykazuje, iż to, co krytycy nazywają wibryzmem i co się uważa za nowy kierunek artystyczny w sztuce, jest właściwie kwestyą środków technicznych sztuki malarzkiej. Istotnie, najelementarniejszymi środkami artystycznymi malarstwa są pojedyncze tony barwne; czy zaś one będą przyprawione odrazu na palecie, czy też ich części składowe będą położone w stanie czystym na płótnie i z pewnego oddalenia zmieszają się na oku widza, jest to kwestya techniczna, chociaż pierwszorzędnego znaczenia w osiągnięciu rezultatów artystycznych. Jakkolwiek jednak środek ten ma tak wielką doniosłość, wartość jego w praktyce zależną jest w zupełności od indywidualnych przymiotów

posługującego się nim malarza. Żadne teoretyczne wiadomości, choćby najwszechstronniejsze, nie doprowadzą do niczego, jeżeli w naturze talentu nie leży potrzeba używania tego a nie innego środka, tej a nie innej kombinacji tonów, wziętych w takich a takich warunkach. Tak jest z „wibryzmem“ i tak ze wszystkim w sztuce, która cała stoi na indywidualności artystów.

„Idyosynkrazye oka“ grają większą rolę w malarstwie, niż to przypuszcza p. Gerson i to nie tylko tam, gdzie chodzi o „plamę“, ale tak dobrze i tam, gdzie wszystko stoi na niewzruszonej opoce „konturu“...

Zjawiskiem dziwnem wobec tego alarmu, jaki się wywołuje w naszej krytyce z powodu wibryzmo-impresyonizmu, jest nadzwyczaj mały procent obrazów, napiętnowanych temi „chorobami“ na wystawie berlińskiej (1891 r.).

Na kilka tysięcy obrazów znajduje się ich razem z „Targiem na kwiaty“ p. Pankiewicza zaledwie kilkanaście. Nie nadają one charakteru wystawie i nawet nie rzucają się zbyt mocno w oczy.

Zamiłowanie do błękitnej barwy przejawia się czasem po prostu w użyciu tej barwy, jako lokalnego koloru ubrań lub innych rzeczy. Malowanie zaś czystymi barwami objawia się to tu, to tam z mniej lub więcej dobrym dla obrazu rezultatem; nie występuje nigdzie jednak w postaci „zakaźnej choroby“ i nie zdaje się grozić światu zagładą.

W opiniach o impresyonizmie vel wibryzmie mieszają się z sobą ciągle dwie kwestye: obrazów błękitnych i malowania czystymi barwami. Jak powiedziałem, to ostatnie bynajmniej nie jest odpowiedzialne za obrazy błękitne i liliowe. Belgijski malarz, Ludwik Gallait, twórca kilku bardzo dobrych obrazów z historyi walki Niderlandów z Hiszpanią, słowem malarz historyczny był obdarzony wielkiem poczuciem koloru

i sposobu mieszania barw na oku widza używał bardzo umiejętnie. Jego hrabia Egmont na chwilę przed ścięciem, stojący przy oknie, przez które wchodzi szare światło poranku, i siedzący przy nim biskup czy kardynał, oświetlony świecą, są dobrze namalowani, również jak i całość obrazu. Twarze ich, ręce i wszystkie zresztą jasne części obrazu malowane są mnóstwem czystych, jaskrawych plamek; obraz jest wogóle kolorowy, lecz nie jest bynajmniej błękitny. Kiedy Gallait malował, obowiązywał jeszcze sos jeneralny rudy, więc też i jego obraz był na nim spreparowany. Podobnież Achenbach z całym swoim poczuciem koloru i bogactwem środków tonuje ostatecznie swój obraz na zaprawie rudawo-złotej. Nie znam obrazów Claude Monet'a, z tego jednak, co się o nim mówi i pisze, przypuszczam, iż jest to dobry malarz, który, chcąc wydobyć z obrazu wrażenie pewnych efektów światła, dających się osiągnąć w malarstwie tylko przeciwstawnością żółtych i błękitnych tonów, używa tego środka i jeżeli używa w tym celu, ma zupełną słuszność, jak ma rację używać malowania czystymi barwami, jeżeli ten środek techniczny prowadzi do zdobycia blasku światła i koloru w obrazie. Inna rzecz z tymi, którzy z zasady galopują wszędzie i zawsze na tej błękitnej farbie. Monet nie może za to odpowiadać, jak Bastien Lepage nie może odpowiadać za to, że jego pleinair, oparty na błędnych, rozbielonych tonach, dostał się do piwnic i lochów. Naśladowcy i szkolnicy zawsze zdradzają i znieślawiają tych, których naśladowają. Lecz z drugiej strony zwolennicy obrazów błękitnych nie są w zupełności pozbawieni podstawy.

Wiadomo wszystkim, że malarze ciągle mówią o tonie *zimnym i ciepłym*, to znaczy: *błękitnym i żółtym*, a mówią dlatego, iż barwy te widzą wszędzie. Całe tysiące odcieni i odblasków tonów barwnych jest chwianiem się ich istotnego

koloru w stronę żółtej lub błękitnej barwy, które są rzeczywistymi biegunami świata barw dla naszych oczu. Wynika to stąd, iż wzrok nasz jest najbardziej na te dwie barwy wrażliwy. Nie pamiętam w tej chwili liczb, wyrażających różnicę wrażliwości na nie naszego oka w stosunku do innych barw, różnica ta jest jednak bardzo wielka. I wskutek tej fizyologicznej właściwości barwy te grają tak wielką, tak decydującą rolę przy wydobyciu wrażenia światła z obrazu. Malarz dla osiągnięcia tego celu ma dwie drogi: albo przeciwstawność czarnego i białego, jako krańców efektu czystego, bezbarwnego światła, albo też błękitnego i żółtego, jako krańców efektu kolorystycznego. Żółta bowiem barwa, przeciwstawiona błękitnej, działa jako wrażenie światła silniej na nasze oko, niż biała, która jest od niej jaśniejszą. Jeżeli dodamy do tego, że wszystkie efekty słoneczne opierają się na zimnych, błękitnych cieniach i żółtych czyli ciepłych światłach, zrozumiemy, co za olbrzymi świat zjawisk barwnych harmonizuje się na podstawie stosunku tych dwóch tonów i jak szeroką jest ta skala, w której mogą się mieścić rozmaite indywidualne stopnie wrażliwości wzrokowej na jedną lub drugą z tych barw.

Na zasadzie tego niezaprzeczonego znaczenia barwy błękitnej zwolennicy przebłękitnionych obrazów, wezwawszy na świadka fizyologię, mogą z wielką słuszością twierdzić, iż: jeżeli logicznem i zgodnem z estetyką i „zdrowiem sztuki“ było żądanie „koloru ciepłego“, złotego kolorytu mistrzów weneckich, owych „Tycyanowych żarów“ (?), również logicznem i zdrowem dla sztuki jest wprowadzenie „koloru zimnego“, jako mającego te same prawa obywatelskie i kwalifikacye artystyczne dla naszych oczu — jako pochodzącego od barwy, która panuje w jednej połowie świata barw, jak żółta w drugiej.

Jeżeli zatem to rozbłękitnianie zdoła dłużej się utrzymać, można na pewno liczyć na to, że estetycy przyszłości

będą z lubością mówili o „pędzlu zimnym“, jak niedawni mówili o „pędzlu ciepłym“.

I kto wie zresztą, czy ten „błękityzm“ nie jest naturalną, a zatem ze wszechmiar zdrową reakcją przeciw „żółtyzmowi“? Czy nie jest szukaniem w błękitcie wycieczki dla oka, podrażnionego w przeciwnym żółtym kierunku aż do przykrości?

Wszakże ten wstręt do rudej farby, jaki czuli malarze mego pokolenia, kończy się dziś pasją do błękitnej...

Nie! Sztuka nie może być wytłumaczoną i poznana przez estetyków — czekajmy, co nam powiedzą psychologowie. A tymczasem kujmy nowe kombinacye frazesów i rozdawajmy świadectwa sanitarne...

To łatwiejsze!

Rok 1892.



JESZCZE O KRYTYCE.

Ks. M. Morawski: *W sprawie sztuki*. — St. hr. Tarnowski: *Recenzye w Przeglądzie polskim i Tygodniku ilustrowanym*.

Niemasz może obfitszego źródła błędów i omamień nad figuryczny sposób wyrażania myśli swoich, osobliwie w utworach poważniejszych i w dziełach naukowych. Nieustające spory między metafizykami i estetykami mają swoją przyczynę w ułomności języka — a następnie w przenośniach.

Ks. Fr. Krupiński.

Jak trudno jednak się porozumieć! Jak niespodziane kształty przybiera nieraz niezgodność pojęć, na jak dziwnych podstawach opiera się przeciwieństwo myśli i dążeń.

Nietylko, by zrozumieć poetę, trzeba zejść do jego kraju. W każdym wypadku trzeba zejść nietylko na poziom, ale zejść do dna czyjejś myśli, czyjejś duszy, żeby zrozumieć, czy się jest z nią w zgodzie, czy w rozterce. Zanim się postanowi iść za czyjąś myślą lub przeciwstawić jej swoją — przeciwną — koniecznie trzeba z zupełną dobrą wiarą i dobrą wolą usiłować poznać tę cudzą duszę, myśl lub dzieło.

Wśród mnóstwa przeciwników, z którymi się spotkały moje pojęcia o sztuce, wśród całego szeregu ludzi, którzy staczali ze mną polemiczne walki, uderzającym był zawsze zupełny brak dobrej wiary. Wobec braku tego zasadniczego pierwiastku wszelkiego porozumienia się, było ono oczywiście niemożliwe. Polemika, w której nie chodzi o myśl piszących, o wyświeślenie sprawy, o zbliżenie się do prawdy przy pomocy różnostronnego jej badania, polemika, w której idzie tylko o skaptowanie, przy pomocy bodaj najprzewrotniejszych środków, opinii czytelnika, polemika taka nie może prowadzić ani do zrozumienia się między piszącymi, ani do wyjaśnienia sprzeczności omawianej sprawy. Może jednak w zupełności wyjaśnić lub do szczytu zaciemnić sprawę w umyśle czytelnika, który stoi na stanowisku rozjemcy, między dwiema stronami. W polemice takiej, oczywiście, nie może być mowy o tem, żeby wobec najoczywistszych dowodów strona pobita przyznała, że jest pokonaną. Milknie ona, ponieważ głos jej odbiera brak czytelników, ale nie przyznaje się, że wystrzelała ostatnie naboje i jeżeli się zdarzy okazy, próbuje dalej strzelać... kłakami.

Innego rodzaju przeciwnikami są ks. M. Morawski i St. hr. Tarnowski. Ich bezwzględnie dobra wiara przeziara z każdego słowa; nie mają oni do mnie żadnych osobistych uprzedzeń; nie należeli do tych estetyków i krytyków, którzy mi służyli w polemice jako okazy i dowody, zresztą, gdyby i tak było, ich dobra wiara nie uległaby napewno wahaniom. Fala, odbita od warszawskiego brzegu, uderzyła o Kraków już w formie książki — w formie skończonego sumaryusza tej sprawy. Krytycy więc ci mogli stanąć na zupełnie przedmiotowym stanowisku, zważyć dowody jednej i drugiej strony i wypowiedzieć zdanie, które powinno było mieć tę przynajmniej wartość, że mogło opierać się na jasnym dowodzie, na

niezbitym faktie, jakim była ta książka. Rozumowania ich i wnioski powinny były trzymać się ściśle tego materiału, jaki był w książce zawarty i przynajmniej tam, gdzie ta książka się zgadza z ich zdaniem, powinni byli powiedzieć prosto i bez zastrzeżeń: prawda — i nie osłabiać zdań swoich cofaniem się do przeciwnego brzegu.

Tak się nie stało, nie stało się, pomimo, iż moi krakowscy przeciwnicy, pisząc spokojnie, nie wśród huku polemicznej bitwy, mogli z całą rozważą i spokojem zważyć wartość moich i swoich pojęć. I nietylko nie zdołali oni posunąć naprzód sprawy, ale jeszcze wskutek dziwnych właściwości umysłu, co chwila stawiają mi przed oczy parafrazy moich zdań, jako swoje myśli i dowody, i zdają się mówić: — Pan się będzie temu dziwił zapewne — ale to właśnie jest prawdą! — I ja się dziwię, jakkolwiek wytłumaczenie tego szczególnego zjawiska nie jest zbyt trudnem.

Bądź jak bądź i tu więc, pomimo wielu innych warunków zewnętrznych, polemika toczy się właściwie nie ze mną, tylko tak, jak w Warszawie, z jakimś idealnym p. Witkiewiczem, który powstał pod wpływem pewnych szczególności umysłowych i stanów psychicznych moich krytyków.

Ludzie, bardzo przejęci pewnemi ideami, przejęci aż do ich odczuwania, są bardzo wrażliwi na najsubtelniejsze odcienie czegoś, co jest tym pojęciom przeciwne; nie mogą wprost pogodzić się z tem, żeby te idee podlegały swobodnemu roztrząsaniu, nie mogą znieść tonu rozmowy, który nie jest szarmonizowany z temi uczuciami, które w nich budzą się wobec pewnych myśli i faktów. Jest w ludziach pewien legitymizm nawet w sferze interesów umysłowych, pewien lojalizm wobec hierarchii pojęć i, oczywista rzecz, pewne zacieśnianie się wskutek tych przyczyn umysłowego widnokregu. Jeżeli się np. weźmie kogoś, ogarniętego antysemityzmem, to

można będzie sprawdzić to wyrafinowanie, z jakim taki człowiek podnosi najłżejsze ślady czegoś, co może w czemkolwiek przypominać żyda i do jakich dochodzi dziwnych wniosków pod wpływem swoich uczuć. Nie inaczej dzieje się ze wszelkimi innymi objawami drażliwości w pojęciach, wyradza się tu jakieś przeczulenie, jakaś czujność i podejrzliwość, która zaciemnia całkiem lub w części przynajmniej zdolność jasnego i sprawiedliwego ocenienia faktów.

O ks. Morawskim i hr. Tarnowskim mogę mówić razem, gdyż wszystkie ich pojęcia są zgodne; to, co jest słuszne i co jest błędne w ich wnioskach, jest takie same — uzupełniają się oni wzajemnie i zresztą powołują się na siebie.

Mają oni pewne idealne pojęcia o sztuce i jej stosunku do ludzkiej duszy, pewne idealne od niej żądania, którym, jak im się zdaje, moje zasady przeczą; z drugiej strony luźność ich teoretycznych pojęć o sztuce, zupełna nieznajomość warunków powstawania dzieła sztuki i oddziaływania jego na człowieka, ich niejasność w ocenianiu krytycznym własnych zasad i nieścisłość w używaniu wyrazów jest przyczyną mnóstwa pomyłek i stawia wielkie trudności wydobycia z tego zamieszania istoty ich pojęć. Trzeba oddzielać ich idyosynkrazje od rozumowań, zasady od uprzedzeń i obcinać te wszystkie półtony myślowe, dzięki którym ich zasady ciągle wahają się między dwoma brzegami przepaści, na dnie której leży prawda, wahają się, zaciemniając i gmatwając jasność wykładu.

Spróbuję jednak dla dobra prawdy. Dają oni materiał do przedyskutowania paru zasad, do wypróbowania jeszcze raz w polemice z innym rodzajem umysłów wartości tych pojęć, które broni moja książka.

Jedną z przyczyn, wywołujących nieporozumienia między mną a ks. Morawskim i hr. Tarnowskim jest to, że nie pamiętają oni dostatecznie, iż to wszystko, o czem ja pisałem,

nie jest moim wymysłem; — że ja nie polemizuję z żadnymi wiatrakami, tylko z istniejącymi naprawdę, drukowanymi traktatami krytycznymi, odzwierciadlającymi będące rzeczywiście w obiegu pojęcia. Wskutek tego zwracają się oni do mnie z zarzutami i pretensjami w takim tonie, jak gdybym ja wymyślał nonsensa krytyki i tymi wymysłami obarczał niesłusznie całą krytykę wraz z ks. Morawskim i hr. Tarnowskim. W tym wypadku, jak w wielu innych, widać to przedrażnienie, przeczulenie, które im widocznie nie pozwala doczytać słów moich do końca, jak nie pozwala im ocenić wartości tego, co sami mają powiedzieć. Ten brak krytycyzmu dla siebie i nieopatrzone traktowanie przeciwnika pozwala im odnosić łatwe zwycięstwa i tryumfy, które jednak są zwycięstwami nie nade mną, tylko nad nimi samymi, tryumfy, które są lekkomyślnem przecenianiem słabości przeciwnika i własnej siły. Jednym z typowych błędów, wynikających z tych wszystkich przyczyn, jest następny wypadek, który się zdarzył moim krytykom.

Hr. Tarnowski pisze: — „Z kolei jedno pytanie i prośba „o objaśnienie: „Sztuce potrzebna jest znajomość ludzkiej duszy“ (str. 9). Nie koniecznie i nie każdej. Nie wiemy, czy „Ruysdael miał znajomość ludzkiej duszy, ale jeżeli jej nie miał „ani za grosz, to jego krajobrazy mogły mimo tego być tak „piękne, jak są. Jednak nie o to nam chodzi, „konieczną jest „znajomość ludzkiej duszy“, to rozumiemy; ale „znajomość jej „w pojęciu, jakie jej nadaje dzisiejsza psychologia“, tego wy- „znamy, nie rozumiemy wcale. Czy dusza ludzka ze swojemi „wrodzonymi władzami, ze swoją nieskończoną różnorodnością „odmian i odcieni, uczuć, cierpień, namiętności, zależy od tego, „co o niej myśli i mówi jakiś dzisiejszy psycholog czy fizy- „log? Czy ona nie jest sama sobą, ale tylko pojęciem, jakie „o niej ma dzisiejsza psychologia, że od artysty mamy żądać

„znajomości nie duszy ludzkiej, jako takiej, tylko opinii, jaką „o niej ma dzisiejsza psychologia? Czy i dusza także (jak „piękność) jest osobistem tylko wrażeniem, pojęciem, może „przywidzeniem, a sama swego jestestwa nie ma? Zdaje nam „się, że nie *dzisiejszą psychologię* czytać, ale w duszę ludzką „patrzeć ma poeta i wszelki prawdziwy artysta. Dzisiejsza psy- „chologia, jak dzisiejsza teoria sztuki, przejdzie, ustąpi miejsca „jakiejś innej, jeszcze bardziej dzisiejszej, a dusza ludzka nie „zmieni się nigdy w swoich głównych rysach, władzach i uczu- „ciach; a kto ją odgadnie, kto odda tak, że w jego dziele „poznają się, a od niego wzruszą się lub zapalą ludzie wszyst- „kich wieków, wszystkich krajów, wszystkich cywilizacyj, ten „tylko będzie wiecznym i wielkim“. Tak mówi hr. Tarnowski,— zwycięstwo jego jest zupełne i słusznie czuć w jego słowach uczucie tryumfu — gdyż mówi zupełną prawdę. Ks. Morawski zaś, który pisał potem, nie sprawdzwszy wartości i słuszności skierowania tych zarzutów do mnie, odnosi również łatwe nade mną zwycięstwo i tak samo, jak hr. Tarnowski, obdarta mnie bardzo mądrymi i dobrymi radami. Mówi on tak: „Chcąc malować duszę ludzką, trzeba ją znać, p. Witkiewicz „sam w jednym miejscu tę potrzebę uznaje, ale odsyła po tę „znajomość duszy do badań „dzisiejszej psychologii“. Tu znowu „doktryner, a nie artysta z niego przemówił. Odesłać malarza „do nauki psychologii, aby umiał stany duszy obserwować i od- „dawać, jest to zupełnie to samo, co odesłać go do fizyki, aby „został dobrym kolorystą. Z tej ostatniej propozycji śmiałyby „się p. Witkiewicz, bo sam będąc kolorystą, wie dobrze, że „nie w tem nie pomogą obliczenia fal świetlnych, ani żadne „naukowe formułki, ale jedynie oko na barwy wrażliwe i czujna „natury obserwacya. Otóż niech wie, że tak samo nauka psy- „chologii nowożytnej da malarzowi tylko liczby i formułki — „liczby i formułki, które może kiedyś (jeśli psychologia na lepsze

„niż dziś wkroczy tory) przydadzą się do innych celów; ale „do tego rodzaju znajomości żywej duszy i jej objawów, jakiej „artyście potrzeba, nic innego nie posłuży, tylko szczególne do „tego uzdolnienie i uważna, zwykle też dłuższa obserwacja „życia“. Tak mówi ks. Morawski i bardzo słusznie mówi. Szkoda tylko, że to *ja*, który nigdy nie podobnego nie powiedziałem, muszę wysłuchiwać tych dwóch admonicyj; szkoda, że ks. Morawski i hr. Tarnowski mają złudzenie, iż odnieśli nade mną zwycięstwo stanowcze i dali dumną i pełną zadowolenia siebie odprawę mnie, któremu się nie śniło odsyłać artysty do „nowoczesnej psychologii“ po taką znajomość ludzkiej duszy, jakiej on — artysta potrzebuje.

Cytata hr. Tarnowskiego ze wskazaniem nawet str. 9 jest fałszywa. Na str. 9 mówię o tem, że *teorya sztuki* musi się opierać na psychologii — i nawet nie dodaję „nowoczesnej“, jak to chce hr. Tarnowski. Mówię dosłownie tak: „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“.

We wstępie zaś, mówiąc na str. XV o warunkach koniecznych *dla krytyki*, która niema bankrutować za każdym nowym zwrotem w sztuce, mówię dosłownie: „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“.

Sądzę, że to jest tak proste, jasne, że nikt nie powinienby brać inaczej tych słów, w których są wszystkie kropki nad *i* postawione, które nie dają żadnego motywu do dwuznacznego ich tłumaczenia. Tymczasem moi krakowscy krytycy z lekkim sercem staczają walkę o te tak proste i jasne słowa i zwyciężają, ale nie mnie, tylko jakiegoś innego pana

Witkiewicza, który jest tylko jakimś podejrzanem o herezyę estetyczną widmem.

Przykład ten jest jednym z tych dziwacznych okazów tego, jak nieprawdopodobne bywają przyczyny ludzkich nieporozumień. Z drugiej strony jest on tak wymownym dowodem braku krytycyzmu moich przeciwników, dowodem nieścisłości, z jaką obchodzą się z krytykowanym przedmiotem, że sam już mógłby być powodem przerwania dalszej polemiki. Ponieważ jednak w pracach ich, oprócz podobnych pomyłek przy ocenianiu moich zdań, znajdują się ich własne poglądy, będące echem opinii o sztuce, które obowiązywały u nas do niedawna, prace więc te przedstawiają interes z punktu rozwoju teorii sztuki, a jednocześnie są probierzem wartości tych zasad, o które toczyła się uparta i długa polemika.

Głównymi punktami, na których skupiają się zarzuty ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego, są kwestye stosunku sztuki do: prawdy, duszy, piękna, etyki, religii, — kwestye granicy artyzmu i techniki, — słowem, mniej więcej te same, nigdy niewyczerpane zagadnienia estetyki, oświetlone tylko innym rodzajem umysłów. We wszystkich tych kwestyach nieporozumienia faktyczne zawsze prawie opierają się na takiej pomyłce, jak przytoczona wyżej, w trakcie jednak polemiki nastęrczają się myśli godne rozważenia, sprzeczności, dające możność wyświetlenia niektórych spraw, dotyczących sztuki.

Ks. Morawski mówi o prawdzie tak: „przyznamy panu Witkiewiczowi, że ona jest warunkiem sztuki najpierwszym i najniezbędniejszym“, — zdanie to uzasadnia tem, że sztuka „musi mieć koniecznie pewną z naturą zgodność“, gdyż inaczej „oburzy się nasz rozum“, „urazonym się uczuje nawet zmysł“, „i to delikatne uczucie, które przyjemnością estetyczną nazywamy, z góry się uniemożliwi“. Dalej mówi, że „ponieważ sztuka nie inaczej przemawia do nas tylko przez zmysły i wszelkim ideom swoim

musi dać ciało, więc *pierwszą i podstawową* jej potrzebą jest, żeby to ciało miało sobie odpowiednią *materyalną prawdę*“.

„W malarstwie np. tym *podstawowym warunkiem* jest takie użycie *środków malarskich, linii i barwy*, żeby przedstawiły dla naszego oka *kształty i barwy przedmiotów prawdziwych*“.

Z wyjątkiem ostatniego twierdzenia, które zacieśnia pole sztuki, gdyż prawda w malarstwie nie polega na prawdziwości przedmiotów, lecz na prawdziwości ich przedstawienia, wszystko zresztą jest słuszne i zgodne z tem, o uznanie czego ja się z warszawską krytyką spierałem. Dalej ks. Morawski wnioskuje z tego założenia tak: „*Dobre artystyczne wykonanie jest więc pierwszym każdej sztuki postulatem: conditio sine qua non*. W tem zgoda z p. Witkiewiczem zupełna“.

Wartość więc *artystyczną* dzieła sztuki, ks. Morawski *identyfikuje z zawartym w niem pierwiastkiem prawdy*, a artystyczne to wykonanie uznaje za bezwzględny warunek wartości dzieła sztuki, warunek, który stoi ponad wszystkimi innymi względami i mówi tak: „*Jeśli tego jednego brakuje, żadna inna zaleta* dzieła sztuki, ani wzniosłość przedmiotu, ani polot natchnienia, ani szlachetność dążności *tego braku nie zastąpi*. Obraz przedstawiający najpiękniejsze patryotyczne lub religijne motywa, a *źle namalowany jest złym obrazem, niegodnym wystawy, ani nabycia, ani pochwały*“.

Hr. Tarnowski przyznaje też prawdziwie w sztuce stanowisko pierwszorzędne, mówiąc: „*prawda jest koniecznym sztuki pierwiastkiem i warunkiem*“ — dodaje wprawdzie: „*ale jej istotą jest piękność*“ — zastrzeżenie to jednak nie usuwa konieczności prawdy; w innem zaś miejscu dowodząc, „*że sztuka każda jest poezją, jest tworzeniem i o tyle sztuką, o ile ten pierwiastek twórczości, tworzenia w sobie ma*“, dodaje: „*on to na prawdziwie natury oparty i z nią złączony koniecznie i nieoddzielnie, ale nie ten sam, co ona, daje nam sztukę*“.

Słowem, prawda jest tak kardynalnym sztuki warunkiem, że bez niej sztuki by właściwie nie było. — W dalszym ciągu swojej pracy hr. Tarnowski pisze: „p. Witkiewicz ma nas, prostych ludzi i prostych widzów, nas, publiczność za głupszych, niż jesteśmy. Uczy nas naprzykład, że wartość obrazu nie zależy od jego przedmiotu, ale od doskonałości wykonania, i że podług tej powinien być sądzonym“ i t. d. „Przecież my to wszystko wiemy!“ — Otóż nie wiedziała o tem wcale ta krytyka, z którą ja polemizowałem, i miejsce dla tej tak prostej dla hr. Tarnowskiego prawdy z trudem tylko dało się zdobyć. Dalej mówi hr. Tarnowski: „Wiemy, że *przedmiot najwznioślejszy wymalowany źle, bez rozumu, bez czucia, a choćby z uczuciem, a bez zachowania koniecznych praw rysunku i malowania, bez dobrego technicznego wykonania, będzie mniej wart od dobrze wymalowanego obrazu z przedmiotem obojętnym; dobrze wymalowana głowa kapusty, będzie lepszym obrazem od źle wymalowanej głowy człowieka lub głowy Pana Jezusa*“. Coby na to powiedział prof. Struve i inni moi przeciwnicy? Jest to identyczne co do pojęć, lecz o ile silniej wyrażone pod względem formy moje zdanie, co do znaczenia w sztuce: Kaśki kopiającej rzepę i Jana Zamoyskiego pod Bieczyną. Jakże bładą jest ta przysłowiowa już w naszej krytyce, Kaśka w porównaniu z zestawieniem głowy Chrystusa i głowy kapusty! Ks. Morawski jest tak bezwzględnie tego samego zdania, że woła: „Wszyscy sobie w tem ręce podajmy, żeby *od sztuki wymagać przede wszystkim dobrego artystycznego wykonania*. Większej przysługi sztuce polskiej oddać nie możemy“. Wobec tego, ponieważ polemika, którą ja prowadziłem, toczyła się około uznania tych dwóch zasad: prawdy i artyzmu za kardynalne warunki sztuki, zdawałoby się, że hr. Tarnowski i ks. Morawski powinni złożyć pióra, albo też kruszyć je nie ze mną, tylko z niedobitkami moich i swoich przeciwników w este-

tyce. Nic z tego! Ks. Morawski i hr. Tarnowski w dalszym ciągu swych krytyk robią wszystko, co mogą, żeby znaczenie prawdy i nieodłącznego od niej artyzmu w sztuce zredukować do zera, żeby wykazać, jak dalece podrzędnymi pierwiastkami dzieła sztuki są one.

Bezpośrednio po tem wezwaniu do wymagania „przewszystkiem artystycznego wykonania“ ks. Morawski mówi: „Ale czy to dobre wykonanie jest już całą sztuką? Czy ono stanowi całą prawdę malarstwa? W innych przecież sztukach prawda *coś więcej mówi*, czegoś więcej wymaga oprócz *materiałnej doskonałości wykonania*“. Tu rozpoczyna się ten okropny chaos myśli, twierdzeń, dowodzeń, zaprzeczeń, zgodności i sprzeczności, wynikających z nieściśłości wyrażen i zupełnej nieznamomości warunków tworzenia dzieła sztuki i jego oddziaływania na ludzką duszę. Ks. Morawski, hr. Tarnowski znajdują się w pozycji większości teoretyków w estetyce. Moje zasady ich przekonywają, przyjmują je oni napozór bez zastrzeżeń, lecz z drugiej strony, pokutuje w nich estetyk „idealista“, przywykły stawiać sztuce wymagania i przepisywać prawa, nie pytając czy ona je spełnić może; ten „estetyk idealista“ posądza mnie o „realizm“, — o hołdowanie bieżącemu hasłu artystycznemu i, pomimo wszystkich moich zastrzeżeń, bierze moje dowodzenia o prawdzie i artyzmie nie za uznanie prawa istniejącego, wynikającego z samej sztuki, tylko za paragraf lub artykuł „realistycznego“ wyznania wiary. Jednocześnie wskutek niedostatecznego obeznania się z samą sztuką, przeciwnicy moi nie mogą widzieć w zastosowaniu ani moich, ani swoich zasad w sztuce — nie wiedzą wcale jak takie *wyraży*, jak „artystyczne wykonanie“, „twórczość“, „materiałna doskonałość“, wyglądają zamienione na obraz lub rzeźbę.

Już w ostatnim cytowanym ustępie ks. Morawski „arty-

styczne wykonanie nazywa: „*materyalną doskonałością wykonania*“. Co to jest? Wszystko, co istnieje zewnątrz umysłu ludzkiego, istnieje materyalnie — więc i dzieło sztuki. Lecz powierzchnia zamalowanego płótna, lub bryła marmuru — które są *materyalną* stroną dzieła sztuki — warunkiem jego istnienia jako ciała, zajmującego pewną przestrzeń — nie są artystycznymi środkami i oczywiście najdoskonalej zagruntowany drelich düsseldorfski, lub bez skazy okuty blok kararyjskiego marmuru — sztuki i artyzmu nie stanowią — to jest słuszne — ale nie trzeba tego mieszać z *artyzmem*, takim, jak ja go pojmuję i na co na razie zgodzili się i ks. Morawski i hr. Tarnowski. W pracach ich kwestya prawdy w sztuce ma dwie strony, jedna dotyczy tego stanowiska, jakie oni jej przyznają, druga moich, jak im się zdaje, ciasnych, „ekskluzywnych“ wyobrażeń o tej sprawie. Ks. Morawskiemu się zdaje, że ja, stawiając prawdę jako zasadniczy pierwiastek sztuki, wykluczam z niej zupełnie prawie duszę, zacieśniam ją do jakiegoś „formalnego“, jak mówi, naśladowania natury, usuwam piękno i „twórczość“. Te same mniej więcej zacieśnienia widzi w moich pojęciach hr. Tarnowski, kładąc jednak główny nacisk na rzekome odrzucenie przeze mnie „piękności“.

Ks. Morawski pisze: „Dlaczegożby i malarstwo oprócz znanej już nam prawdy materyalnej, leżącej w doskonałości rysunku i kolorytu, nie miało też posiadać jakiejś prawdy psychologicznej, polegającej na dokładnem oddaniu stanów duszy człowieka? *W teoryi p. Witkiewicza niema miejsca dla tak pojętej prawdy*“. „*Zasada on ją wyłącznie na zachowaniu łoski oświetlenia, harmonii barw i ścisłości kształtów*“. Przedewszystkiem *w malarstwie*, które mówi do człowieka zapomocą barw, kształtu i światła — prawda i fałsz, dusza i ciało, piękno i brzydota — wszystko, wszystko, co tylko możemy sobie wyobrazić, da się tylko, *bezwzględnie tylko* zapomocą tych środ-

ków: kształtu, barwy i światła wyrazić i doskonałość ich jest bezwzględnie pierwszym warunkiem osiągnięcia tak dobrze prawdy wyrazu duszy, jak i każdego innego zjawiska, które poznajemy zapomocą wzroku. Zdanie więc to jest w zupełnej sprzeczności z tem, co ks. Morawski i hr. Tarnowski, razem ze mną uznali za kardynalny warunek artyzmu, bez którego niema dzieła sztuki. Z drugiej strony w zdaniu tem mieści się fałsz faktyczny i zarzut niesłuszny, dowodzący, że krytyk mój nie czytał chyba wcale tego, co ja mówię o wyrazie duszy ludzkiej w malarstwie i o zakresie zjawisk, które sztuka objąć może.

Otóż ja powiedziałem: „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“. Jeżeli więc tylko dusza daje się wyrazić tymi środkami, to jest ona powyższem zdaniem objęta. Sądząc z tego lekceważenia, z jakim ks. Morawski i hr. Tarnowski o nich mówią, możnaby wnosić, iż zestawienie ich z wyrazem duszy jest jakimś ubliżeniem dla tej ostatniej. W takim razie dusza leżałaby poza granicami, do których sięga malarstwo i musiałaby ograniczyć się do posługiwania się innemi sztukami. Dalej o tej kwestyi mówię tak: „Jeżeli się wyjdzie z ciaśniejszego 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 Breterhaus
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. Niema 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 przejawić w sztuce pod jednym jedynym warunkiem, żeby każde dzieło nosiło piętno geniuszu, albo przynajmniej talentu“. — Czy to są jeszcze za ciasne granice dla ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego? czy można bez popełnienia wielkiej niesłuszności zarzucać książce, w której te zdania się znajdują: „formalizm“, zacieśnianie, „ekskluzywność“? Jakie i gdzie są zjawiska znane umysłowi ludzkiemu, któreby się w tych przestrzeniach nie mieściły? Nie będę więcej cytował, gdyż każdy na dalszych stronicach tej książki znajdzie rozwinięcie, uzasadnienie i zastosowanie tej zasady do dzieł sztuki, każdy przekona się z jaką bezwzględnością ja właśnie żądam wyrazu duszy, dowodzę jego konieczności i możliwości wyrażenia go środkami malarskimi: kształtem, barwą i światłem. Znowu więc otrzymuję naukę, która mi się nie należy, jestem obwiniony o przestępstwo estetyczne, którego nie popełniłem. Lecz oprócz tej pomyłki faktycznej jest w tem wszystkim zwykły błąd ludzi piszących o sztuce, którzy sami nigdy nie próbowali wyrazić swojej duszy malarstwem lub rzeźbą, lub którzy nie zbadali przynajmniej stosunku tych sztuk do ludzkiej duszy, nie zdali sobie jasno sprawy ze związku, jaki zachodzi między środkami malarstwa a tem, co uważają za jego treść istotną. Jeżeli się od *malarstwa* żąda wyrazu duszy — od najbrutalniejszych do najsubtelniejszych, to rzeczy nie zmienia — jeżeli się żąda i wierzy, że ono zadaniu temu może sprostać — to trzeba jednocześnie wiedzieć, że tej duszy nie może ono niczem innem wyrazić, jak tylko *kształtem, barwą i światłem*. Jeżeli się raz uznało prawdę za warunek sztuki bezwzględnie konieczny i przyjęło ją za wykładnik wartości artystycznej, nie można bez popełnienia sprzeczności odmawiać jej znowu znaczenia

w sztuce tam, gdzie ta sztuka ma za zadanie wyrazić wyższe, bardziej złożone, subtelniejsze objawy życia — gdzie ma wyrazić przejawy duszy. I jeżeli gdzie ta prawda ma tak bezwzględne znaczenie, to właśnie tam, gdzie chodzi o duszę. Czy można wyrazić jakikolwiek stan psychiczny, jakiegokolwiek uczucie: smutek, radość, zamyślenie, rozpacz czy szczęście w ludzkiej twarzy i postaci, nie trzymając się ściśle tych kształtów i barw, jakimi w żywym człowieku te stany duszy się przejawiają? Nie można. Proszę, malując smutek, wygładzić czoło, wyprostować poziomo brwi, zmrużyć trochę oczy, porobić zmarszczki w ich kącikach i silne połyski na żnienicach, podnieść do góry i rozszerzyć kąty ust, otworzyć je trochę, zarumienić policzki i pod takim obrazem podpisać *Rozpacz* — a nikt na świecie w to nie uwierzy — ponieważ podpis ten będzie w zupełnej niezgodzie z barwami i kształtami, które dla wszystkich wyrażają: śmiech i wesołość. I tak jest w malarstwie, i poezji, i teatrze, ponieważ sztuki te przedstawiają *życie*, to jest tę zmienną grę barw, kształtów i dźwięków, którą widzimy zewnątrz nas, którą obserwujemy, którą odczuwamy w sobie, zapamiętujemy i z tą pamięcią przystępujemy do sztuki, szukając w niej zgodności z naszymi stanami psychicznymi i z zachowanymi w pamięci obrazami rzeczywistości. To wszystko, co jest w sztuce fantastycznym, zmyślnem, jest tylko przedstawieniem, spotwornieniem stosunku zjawisk i przedmiotów. Lecz ten świat fantastyczny nie byłby zrozumiały — owszem, byłby całkiem dla umysłu widza, słuchacza lub czytelnika niedostępny, gdyby w ramach obrazu, posągu lub utworu poetycznego nie był przedstawiony z prawdą, przekonującą o możliwości istnienia takiego fantastycznego świata. Jeżeli wrócimy do malarstwa, to *bezwzględnie* nie możemy oddzielić tego, co ks. Morawski nazywa „materyjalną doskonałością wykonania“, „formalną prawdą“ lub „fakturą“,

lekceważąc to wszystko, od tego, co stanowi istotę malarstwa. Idea musi się przejawiać w najdoskonalszej, najzgodniejszej z nią formie, gdyż oddzielić się od niej nie da. Jak myśl bez wyrazów, tak obraz bez kształtów i barw nie daje się wyobrazić. Gdyby wzniosłe i dobre strony ludzkiej duszy były zmysleniami poetów i malarzy lub rzeźbiarzy, gdyby nie wyrażały się w mowie, gdyby nie objawiały się w skurczach mięśni twarzowych, to jest kształtach istniejących bez względu na to, co o tem myśli ten lub ów estetyk, trzeba by było wynaleźć *symbole*, hieroglify, umówione znaki dla porozumienia się ze sztuką; ale byłaby to jej śmierć i koniec. Życiem sztuki jest wieczne dążenie do wyrażenia się ludzkiej duszy, czy to będą jej stany podmiotowe, czy też załamanie się w niej wrażeń zewnętrznych, ale jedno i drugie, jak jest prawdą w życiu, musi być prawdą w sztuce.

Czytając estetyków takich, jak ks. Morawski i hr. Tarnowski, zdaje się, że świat nie jest stworzony z całym swoim bezmiarem różnorodnych zjawisk, — że tylko te małe, ograniczone usiłowania z pędzlem, piórem lub dłutem w rękę, tworzą go wciąż i wzbogacają coraz nowemi zjawiskami. W gruncie rzeczy granice naszego lotu są bardzo ograniczone. „Každy wie co jest słuszne, ale nie każdy wie co jest możliwe“ — mówi Ruskin — a najmniej zdają sobie sprawy z tego, co jest możliwe lub nie, estetycy. Ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego razi to, że ja odsyłam krytyków do badania kształtów i barw w malarstwie — zdaje im się to jakimś bluźnierstwem wobec duszy, sztuki i piękna. „P. Witkiewicz, lubujący się w malarskiej *fakturze*, w doskonałości kształtów i barw, o tyle tylko uwzględnia, o tyle widzi resztę, t. j. całą treść sztuki, o ile ona mu służy do umieszczenia i uwydatnienia tych kształtów i barw“, — mówi ks. Morawski. Najprzód: *nigdy* nie mówię o *fakturze*, wyrazu tego nie używam wcale,

oznacza on to samo mniej więcej, co technika w gwarze pracownianej i żargonie krytyki, i jeżeli komu nie należy stawiać podobnego zarzutu, to już mnie chyba, od którego krytyka i artyści polscy dowiedzieli się o różnicy środków artystycznych i technicznych. Lecz ks. Morawski, dążąc do osłabienia wartości prawdy w sztuce i jej tożsamości z artyzmem, na co się z początku z zapalem zgodził, zniża tę prawdę do „materyjalnej doskonałości“, a potem do „faktury“ i już inaczej o moich wymaganiach od sztuki nie mówi. Krytycy moi mówią: „P. Witkiewicz nic innego nie widzi, tylko kształty, barwy i światłocien“. — To nie jest tak. Ja tylko nie mogę dopatrzeć się *duszy bezkształtnej, bezbarwonej i pozbawionej światła w malarstwie*. — i nikt, absolutnie nikt jej nie zobaczy bez tych warunków, nikt jej nie może poznać, doznać od niej wrażeń, jeżeli mu się ona nie przejawia w sposób, dostępny jego zmysłom, jak w malarstwie oczom — czyli, jeżeli się nie przejawia: kształtem, barwą i światłem. Chyba, jak się to dzieje w naszej i nie naszej krytyce, będzie się odbierać wrażenia nie od obrazów, tylko od kartek z ich tytułami. Kto jednak dażył tak, jak ja, do *bezpośredniego* porozumienia z dziełem sztuki, ten musi dojść do tych samych wniosków, co zbijana przez ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego teoria.

Ks. Morawski dla dowiedzenia, że prawda nie jest ani najważniejszym, ani tak bezwzględnie koniecznym pierwiastkiem sztuki, przytacza stosunek do niej *dzików* i dzieci i bezbarwność rzeźby.

Otóż, jeżeli rzeczywiście „dzicy“ nie rozpoznawali nic w dobrych, pokazywanych im przez misjonarzy obrazkach i dopiero w kleksach kolorowych, nie przedstawiających, znajdowali to, czego im potrzeba było dla wytłumaczenia zapomożą obrazu słów misjonarza, to mogła zachodzić może pewna niezgodność między słowami i obrazkiem, a przedewszyst-

kiem byli to *dzicy*, którzy tak samo, jak *dzieci*, powołane też do świadczenia przeciw prawdzie, nie mogą być brani w rachubę przez *nas* na tym szczeblu rozwoju za normę dla zjawisk artystycznych naszej sztuki. Dziecy, a nawet nasi chłopci i nie chłopci, szukają w obrazie przedstawienia wiadomej, znanej im *rzeczy*, nie tego stosunku, w jakim ona się znajduje do reszty otaczających ją przedmiotów i zjawisk. Jak to przyznaje ks. Morawski, w umyśle widza jest konieczną pewną, bardzo nawet wielką sumą zaobserwowanych i zapamiętanych z natury zjawisk, żeby on mógł zrozumieć taką sztukę, jak malarstwo; podobnie, jak żeby zrozumieć pewnych pisarzy, potrzeba mieć równą im zdolność wzruszania się, potrzeba mieć z nimi mnóstwo stycznych płaszczyzn psychicznych — o tem nie można wątpić — lecz wszystko to nie mówi przeciw prawdzie w sztuce. Jeżeli między nią a widzami lub słuchaczami zachodzą nieporozumienia, są to tylko świadectwa tego, że umysły ludzkie nie tylko rozdzielone wiekami różnic kultury, jak my i dzicy, ale że i ludzie jednej rasy, pozornie jednakiej kultury, są często od siebie oddzieleni tak, że niema między nimi możności porozumienia się. Egipcyanin, który najsumienniej uszeregował jeńców, oddających cześć zwycięskiemu Faraonowi, który wyrysował z nadzwyczajną ścisłością fałdy ich ubrań, szczegóły uzbrojenia i wszelkie oznaki ich władzy i dostojeństwa, możeby nie rozpoznał tego wszystkiego, gdyby zobaczył tę samą scenę, ujętą w ramy obrazu z całą prawdą perspektywy, światła i barwy, ponieważ człowiek się komplikuje i doskonali, i w miarę, jak lepiej i pełniej poznaje naturę, przedstawia ją inaczej. Stosunek dzikiego do dzidy, słonia lub palmy jest inny, niż malarza i widza, stojącego na tym stopniu rozwoju, na jakim stoi człowiek, obeznany z całym bogactwem przejawów sztuki. Z drugiej strony trzeba też umieć porozumieć się z człowiekiem innej rasy lub

cywilizacyi i stopnia rozwoju. Mniej inteligentny góral, któremu się pokazuje obraz z Tatr, jeżeli to nie jest dobrze mu znany kształt którego wirchu, na razie mówi, że on nie wie co to jest, czy to kamień jaki, czy co takiego — i dopiero stopniowo przystosowuje się do fikcyjnych środków malarstwa, do złudzeń przestrzeni i stosunków wielkości, jakie mu daje obraz.

Właściwie, tak krytyka ks. Morawskiego, jak i hr. Tarnowskiego, przyznawszy na razie tak wielkie znaczenie prawdzie, walczy następnie o zredukowanie prawdy w sztuce do najmniejszej wartości i postawienia na jej miejsce różnych innych zasad, które, jak im się zdaje, albo się obywają wprost bez współdziałania prawdy, albo też obniżają jej znaczenie do minimum zaledwie dostrzegalnego.

„Gdyby dochodzenie i pokazanie prawdy samej miało być istotą i kresem sztuki, sztuka nie miałaby swojego osobnego bytu ani jego racyi, nauka spełniałaby cel zupełnie“, pisze hr. Tarnowski i dodaje: jeżeli „zadaniem sztuki jest plastyczne pokazanie prawdy, do którego nauka zdolną nie jest, to w takim razie odpowiemy, że niepotrzebneby były ani obrazy, ani posągi, bo temu celowi odpowiadają różne preparata w muzeach anatomicznych“. Otóż, przedewszystkiem ja nigdy nie powiedziałem, co jest kresem sztuki, przeciwnie powiedziałem, że nie możemy wiedzieć, jakim będzie ostatni artysta i ostatnie dzieło sztuki, które powstanie gdzieś u krańców istnienia ludzkości. Ja tylko z całego mnóstwa znanych mi dzieł sztuki wszystkich ludów i czasów zapomocą porównania usiłowałem wydobyć jakąś stałą niezmienną zasadę, — nie narzucić ją sztuce — lecz z poznania jej jak najobjektywniejszego zasadę tę wyodrębnić, wyszczególnić. Przeciwwstawiając w malarstwie tę zasadę temu, co za istotę sztuki uznawała nasza estetyka, wykazywałem, że ta właśnie zasada prawdy ma

dominujące znaczenie, że jest stałym, koniecznym pierwiastkiem. Dzieło sztuki może być absolutnie brzydkim, lub bezwzględnie pięknem, wzniosłem lub płaskim; może przedstawiać bogów lub ludzi, bohaterów lub bydłęta; może zawierać najsprzeczniesze, wykluczające się wzajemnie pierwiastki myślowe, — lecz absolutnie nie może się obyć bez *prawdy*, bez tego nie istniałoby, ponieważ prawda jest tem właśnie, co istnieje niezależnie od tego, czy na to się zgadza lub nie estetyka danej chwili, — czy to będzie podmiotowe życie duszy, czy też zewnętrzny świat, poznany zmysłami. Hr. Tarnowski mówi, że gdyby prawda miała być treścią sztuki, zastąpiłaby ją nauka. Nie zastąpiłaby po prostu dlatego, że stosunek duszy ludzkiej do świata zewnętrznego jest wieloraki — a wśród tych różnic jest dosyć miejsca do poznawania świata i wypowiedania siebie tak dobrze drogą nauki, jak i sztuki. Nauka zresztą, jak nie może się obejść bez pewnych władz umysłu, które zdają się być wyłącznie potrzebne sztuce, jak przypuścimy wyobraźnia, tak też używa czasem środków sztuki do wypowiedania się. Filozofowie greccy pisali swoje dzieła w pewnym czasie w formie poematów wierszowanych, nie zabijając ani nauki, której uczyli, ani sztuki, którą się posługiwali. Pojęcia umysłowe, zasady społeczne i zagadnienia etyki były tak samo treścią poezyi, jak uczucia, stany duszy, jak dramatyczne powikłania życiowych stosunków. Co zaś do preparatów anatomicznych: gdyby jakiś artysta postawił sobie za zadanie, przedstawić *w rzeźbie preparat anatomiczny*, byłoby to takie samo dzieło sztuki, jak Venus Milo, która przedstawia żywą i piękną kobietę. Rzeczywisty zaś preparat anatomiczny jest tak mało dziełem sztuki, jak niem jest mumia egipska, jak niem jest zielnik roślin tatrzańskich, jeśliby go kto chciał też zestawić z obrazem, przedstawiającym Tatrę.

Ludzie, którzy przystępują do sztuki bez żadnych uprze-

dzeń, bez żadnych formułek, wiedzą bardzo dobrze, ile najcudniejszych obrazów robi się przy pomocy fotografii, i jak pięknym bywa odlew, zrobiony na żywym człowieku.

Że prawda dostępna nam jest względną, o tem niema co mówić. Że w pewnych sferach poznania to, co jedna epoka rozwoju umysłowego uznaje za prawdę, druga uznaje za fałsz bezwzględny — nie ulega wątpliwości. Lecz w sztuce pierwiastek prawdy od najpierwotniejszych, najdawniejszych nam znanych zabytków do dziś jest zawsze ten sam, zmieniają się tylko środki wyrażania tej prawdy w miarę, jak samo poznanie świata i narzędzia umysłowe człowieka się doskonala. W kilku kreskach, któremi bezimienny artysta narysował Mamuta, jest to samo usiłowanie, co w najdoskonalszych, rysowanych konturem obrazach największych mistrzów. Udoskonaliły się sposoby, rozszerzyła się wiedza tej prawdy, — ale jak rysunek przedhistorycznego człowieka nie jest zaprzeczeniem tej treści, którą widzimy w kartonie Rafaela, tak też karton Rafaela nie jest unicestwieniem pierwiastku, tkwiącego w rysunku, którego czas powstania oznaczamy epokami geologicznymi. Jest to rozwój tej samej zasady, nie kolejne powstawanie i zaprzeczanie sobie prawa bytu różnych zasad.

„O naturze i prawdzie mówi dzisiejsza sztuka na wszystkie tony“, pisze hr. Tarnowski; „każdy dziś mówi o prawdzie“, wtóruje mu ks. Morawski. „I to nie nowe“, mówi dalej hr. Tarnowski — i rzeczywiście nie nowe. Jest to stare, jak sztuka — i trwałe, jak sztuka zapewne. Wszystkie odradzania się sztuki zaczynały się od postawienia nowego kroku w kierunku poznania i lepszego odtwarzania prawdy życia. Każdy upadek pewnego kierunku w sztuce jest zszarganiem, sponiewieraniem pewnego motywu prawdy przez ludzi, którzy nie szukają jej w naturze i w ludzkiej duszy, tylko w dziełach sztuki, — i każdy rozkwit zaczyna się od wprowadzenia no-

wego motywu życia do sztuki. Giotto w stosunku do Cimabuego jest takim „realistą“, takim krańcowym „naturalistą“, jak Flaubert w stosunku do Wiktora Hugo. Nie inaczej pojmowali Giotta współcześni: „Umarła natura wraca z tobą do życia“ — mówi któryś z nich. I to samo potem mówią o Rafaelu, Michale - Aniele — o każdym wielkim malarzu czy rzeźbiarzu. Nie jest więc to nowe — a nie jest nowe dlatego, że jest konieczne, że bez dążenia do prawdy niema w sztuce rozwoju.

Ks. Morawski i hr. Tarnowski, chcąc mi dowieść małej wartości prawdy w sztuce, przytaczają całe szeregi przykładów lichego malarstwa i uważają je za skutek panowania tej teorii, której broni moja książka. Mają oni swoje idiosynkrazye w malarstwie i wobec dzieł, które chrzczą pewnym imieniem, nie znajdując dość ironicznych i lekceważących wyrażań na ich napiętnowanie. Do takich należy *plein-air*, tak niewinna wobec ideałów zasada, a takiej wagi w rozwoju malarstwa. Marzenie Leonarda da Vinci zaczęło się ziszczać: malując ludzi pod otwartym niebem, zaczęto oświetlać ich tak, jak się przedmioty oświetlają w naturze, zmieniać natężenie barw i światła stosownie do oddalenia, refleksów od przedmiotów, stojących blisko i t. d. Zdaje się, że na tej drodze, na której zdobywa się dla sztuki tyle subtelnych wyrazów, tyle nieskończenie delikatnych zjawisk natury, nie może być żadnej herezyi estetycznej — tymczasem z jakim lekceważeniem, pogardą, mówią o tem hr. Tarnowski i ks. Morawski. A jednak, gdyby ks. Morawski chciał głębiej wniknąć w istotę tego *pleinair'u*, wiedziałby, że obraz Milleta „*Angelus*“, który według niego należy do tych, do których ludzie „biegną, odwracając się od najwierniejszych *plain-airów*“ — że „*Angelus*“ cały zbudowany jest na przedstawieniu prawdy *plein-air'u* wieczornej zorzy. Dwoje starych chłopów, dwie

koślawe sylwetki nie mówiłyby tego wszystkiego, co ten obraz mówi o ciszy wieczornej i melancholijnym dźwięku dzwonu, dolatującym zdala, — gdyby ponad tem wszystkim nie było plein-airu, nie było zorzy wieczornej w niebie i jej pobrzasku, rozsypanego w powietrzu i po uciekających w dal polach.

Ks. Morawski i hr. Tarnowski, uznawszy z początku prawdę za ważny i konieczny warunek sztuki, atakują potem tę zasadę ze stron najrozmaitszych. Jak zwykle w takich razach, fotografia dostarcza materiału wojennego. Hr. Tarnowski mówi, że ruch schwycony momentalną fotografią: „musi się nam wydać nienaturalnym i nieprawdziwym dlatego, że go nasze oko nie chwyta, nasza obserwacya i nasze doświadczenie nie zna. Pamiętamy z praktyki takie ruchy koni, które malarz robił na zasadzie momentalnej fotografii, a na które i prosty widz, i znawca koni, i chłopiec stajenny lub fiakier musiał powiedzieć: nie, koń tak się nie rusza“. Lecz nietylko chwilowy szybki ruch konia nie każdy może zaobserwować; jest wiele innych zjawisk, które tylko wyjątkowe organizacje artystyczne są w stanie dostrzedz, zapamiętać i odtworzyć. Subtelne poruszenia uczuć, odbicie się chwilowych, przelotnych wrażeń, które w małym tylko stopniu i na krótko zmieniają układ mięśni ludzkiej twarzy, też są nie wszystkim dostępne. Co do ruchu konia, schwyconego momentalną fotografią, to trzeba zauważyć, że dla wszystkich prawie ludzi, ruch w naturze nie dlatego jest widocznym, że dostrzegają oni układ mięśni i kąty, pod którymi się przecinają nogi zwierzęcia, tylko dlatego, że widzą zmianę jego położenia w stosunku do innych, pozostających na miejscu przedmiotów. Następnie, ruch wyraża się nietylko układem nóg konia, — wyciągnięcie szyi i tułowia, wyraz głowy, lot grzywy i ogona, bez względu na układ nóg, już dają wrażenie prawdy — życia. Nietylko zaś

fotografia momentalna razi tych, co nie umieją obserwować ruchu zwierząt. — Kiedy Meissonier zaczął malować na długo przed momentalną fotografią prawdziwe ruchy koni, raziły one w sposób okropny tych wszystkich, dla których Wouverman lub Vernet byli dotąd wzorami. Szukając zaś przykładów użycia podobnych ruchów w sztuce, przed wynalezieniem migawki, znajduje się je na fryzie Partenonu, oddane z nadzwyczajną, jak zwykle u Greków, prawdą i ścisłością. Koń idący stępa na pomniku Bartłomieja Coleone, rzeźbiony przez Verochia, płaskorzeźby Andrea Pisano, rysunki i medale Pisanella, wszystko to są dowody, że jednak ten tak krótko trwający moment ruchu dawał się subtelniejszym umysłom ułoić i utwalić w sztuce. Galop, tak dokładnie wystudyowany przez Greków, ztraca się z czasem. Już Wouverman rysuje konie, wspięte na zadnich nogach, a mające przednie wzniesione, jak pies do służenia; niemniej Horacy Vernet robi te równo wyciągnięte i rozstawione szeroko nogi koni w pełnym galopie, i dopiero wspólne usiłowanie Meissoniera i przyrodników, badających mechanikę zwierząt, stwierdzone i poparte przez momentalną fotografię, wprowadzają do sztuki całą prawdę i całą różnorodność ruchu zwierzęcia. Na razie oczy, przywykłe do Vernetowskich ruchów, nie mogły się z tem oswoić, — dziś ruchy te już nikogo nie razią; malarze zaś, wiedząc czego szukać, przystosowują wzrok do sprawdzania tych ruchów w naturze i dochodzą do tego, że widzą najdokładniej te wszystkie, tak krótko trwałe zjawiska. Nawet więc prawda, zdobyta przy pomocy aparatu fotograficznego, nie a nie sztuce nie szkodzi. Rzeczywiście, jeżeli jakiś bohater narodowy nie tracił nic ze swego bohaterskiego wyrazu, siedząc na koniu, który przebierał nogami tak, jak żaden koń na świecie przebierać nie mógł, — dlażegoby ten sam bohater miał być mniej wzniosłym, wspaniałym i bohaterskim na koniu, którego nogi

poruszają się zgodnie z zasadami mechaniki zwierzęcej? Dla ludzi zaś, którzy sami, badając naturę, przychodzą do odkrycia prawdziwych ruchów, a przynajmniej sprawdzenia tego, co odkryła fotografia, konwencyonalne, błędne ruchy, używane przedtem, mogą całkowicie psuć dodatnie wrażenie dzieła sztuki.

Wyznaję, polemika z ks. Morawskim i hr. Tarnowskim nie jest łatwą, nie dlatego żeby ich argumenta trudne były do zwalczania, tylko że ta gmatwanina pojęć, wynikająca z nieścisłości w używaniu wyrazów, to ciągle podstawianie coraz nowych określeń pod te same rzeczy, zaciemnianie półtonami istoty pojęć, argumentowanie przenośniami wymaga dla rozpoznania wielkiego nakładu pracy. Z drugiej strony nieścisłość w cytowaniu moich zdań, zarzucanie mi całych szeregów herezji, których nie popełniłem, wymagałoby całego tomu sprostowań, cytowania całych stronic i wierszy. Pomimo więc, iż mnie osobiście przyjemnymby było rozwiać do ostatka wszystkie złudzenia moich przeciwników, muszę sobie tej satysfakcyi odmówić i z tej powodzi sprzecznych zarzutów wyłowić wątek nie tylko dla osobistej obrony, ale i dla tego, co może być przedmiotem umysłowego sporu. Bądź co bądź, zadziwiającem jest, jak ks. Morawski i hr. Tarnowski, zrobiwszy mi jakiś zarzut, dowodzą rzekomej niesłuszności mego zdania parafrazami tych zdań, jakie znajdują w mojej książce. Czasem, gdybym nie czytał na stronicach ich prac mego nazwiska, zestawionego z jakimś zdaniem, którego nigdy nie powiedziałem, sądziłbym, że ktoś, dzielający moje przekonania, dowodzi jakiemuś przeciwnikowi argumentami, zaczerpniętymi wprost z mojej książki. Tymczasem ks. Morawski i hr. Tarnowski mają złudzenie, że wszystko to są nieznanne mnie prawdy i że ja jestem jakimś zakutym, ciasnym doktrynerem, który stawia artystom, jako jedyne zadanie, posiadanie

cyrkla, wagi i miary i aparatu fotograficznego, i rejestrowanie tego, co się im przypadkiem na oczy nawinie. Ponieważ każdy, kto przeczyta tę książkę, przekona się z łatwością, że tak nie jest, unikać więc będę, o ile można, prostowania pokaleczonego tekstu mojej książki i przystępuję do kilku kwestyj, wyjaśniających pewne strony twórczości w sztuce.

Jednym z zarzutów, którym mnie obarczają moi krakowscy krytycy jest to, że nie uznają „Twórczości“.

„P. Witkiewicz nie odrzuca słowa „twórczość“ w sztuce, ale rozumie przez nie zwykle odtwarzanie natury“, „konsekwentnie dla „fotografii migawkawej“ ma nasz autor nietajoną słabość i zapewne nie mało się ucieszył, kiedy ostatnimi czasy przeczytać mógł w gazetach zapowiadany wynalazek nowego sposobu fotografowania z mechaniczną reprodukcją koloru. Będzie to zapewne największe zbliżenie do sformułowanego przez niego ideału“. Tak ironizuje nade mną ks. Morawski. „Indywidualności przyznajemy zupełne prawo do swobody, prosimy owszem o samodzielność i oryginalność jak największą — tylko prosimy także o twórczość, o *poiesis*, którą prawda sama nie jest, której prawda sama i jej wierne powtórzenie nie da“. — Tak mówi hr. Tarnowski i znajduje, że to wołanie o prawdę, to stawianie prawdy jako najwyższego ideału sztuki wynika z tego, „że wyobraźni, twórczości, poezji ma się dziś mało“, więc szuka się ucieczki w teoryach, podobnych do mojej.

Przedewszystkiem, żeby się porozumieć, trzeba dobrze sobie wyjaśnić znaczenie, w jakim się używa pewnego wyrazu. Ja używam wyrazu „twórczość“ dla określenia czynności wytwarzania dzieła sztuki, bez względu na jego charakter. Cokolwiek to dzieło przedstawia: piękno czy brzydotę, ścisłą prawdę czy najfantastyczniejsze złudzenia wyobraźni, jest ono tworem ludzkiej myśli i rąk ludzkich, — jest stworzone przez

człowieka i poza człowiekiem nie powstaje drogą procesów, w jakich powstają inne, istniejące na świecie rzeczy. Takie użycie wyrazu „twórczość“ wystarczy mi zupełnie, a sam wyraz obciąża tak bogatą treścią, że nie potrzebuję już go obarczać innym znaczeniem. „Twórczość“ dla mnie to jest czynność tworzenia. Dla ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego „twórczość“ wtenczas dopiero jest obecną w dziele sztuki, jeżeli w niem jest coś, co podług nich jest wyższe i ważniejsze od prawdy, jako to: poezya, piękno i to wszystko, co w dziele sztuki jest wyrazem nie zewnętrznego świata, tylko stanów ludzkiej duszy. Otóż, chcąc mi dowieść, że taka twórczość istnieje, piszą oni całe stronicę, w których parafrazują moje zdania, zarzucając mi tylko, iż nie używam wyrazu twórczość, lub że używam na określenie niektórych z tych cech wyrazu „indywidualność“. Wynika z tego, że właściwie chodzi o wyraz tylko, gdyż co do udziału duszy ludzkiej przy tworzeniu się dzieła sztuki, jej praw do wybierania tego lub owego przejawu prawdy, lub modyfikowania jej odpowiednio do swojej indywidualności książka moja nie zostawia żadnych wątpliwości. Jest to jeden z zasadniczych punktów moich pojęć, o uznanie którego, o wyniesienie go ponad to, co estetyka warszawska uważała za istotę sztuki, toczyło się najwięcej polemik.

Nazwanie jednak pewnych zjawisk jakimś imieniem zjawisk tych nie tłumaczy, zwłaszcza tu, gdzie wyraz sam wymaga gruntownego wyjaśnienia swojej treści. Ks. Morawski i hr. Tarnowski mają swoje dowody niezbędnej potrzeby „twórczości“ w ich pojęciu i swoje warte roztrząśnienia sposoby wyjaśnienia jej istoty i praw, według których ona działa.

Jeszcze jedno porozumienie się jest w tem miejscu potrzebne, mianowicie: co się rozumie pod wyrazem *Sztuka*? Jeżeli się będzie mówiło o sztuce we wszystkich jej działach

razem, bez wyraźnego i jasnego odgraniczenia każdego odłamku tej całości, którą nazywamy sztuką, będzie się wpadać w sprzeczności i ciągle nieporozumienia. Biorąc np. kwestyę twórczości tak pojętą, jak ją pojmują ks. Morawski i hr. Tarnowski, trzeba dobrze pamiętać, czy się mówi o malarstwie, rzeźbie, architekturze lub muzyce. Malarstwo i rzeźba wszystkie środki wypowiedania się biorą ze świata zewnętrznego. Jeżeli w nich widzimy kształty i stosunki przedmiotów, niezgodne z tem, co jest w naturze, to jest to tylko przedstawienie wiadomych i znanych rzeczy lub zjawisk w warunki, w jakich się one w rzeczywistości nie znajdują. Jeżeli malarstwo lub rzeźba przedstawia duchy skrzydlate, to tylko przyczepia kształt, rzecz, wziętą od jednego stworzenia drugiemu, „tworzy“ dziwaczny tych rzeczy stosunek, ale jak ciało anioła, tak jego skrzydła są częścią natury i muszą być przedstawione w dziele sztuki, z tą prawdą, z jaką się przedstawiają w naturze. Jeżeli ktoś rzeźbi lub maluje smoka o dziewięciu głowach, to tylko w sposób potworny zestawia rzeczy prawdziwe — istniejące w naturze. Inna rzecz, jeżeli się weźmie architekturę lub muzykę. W jednej i drugiej obowiązują naturalne prawa — w jednej harmonii dźwięków, w drugiej równowagi brył — poza tem wszystko jest w nich dziełem ludzkiej myśli. Architektura, jeżeli tylko jej dzieła mogą się utrzymać bądź prawem ciężenia, bądź wytrzymałością materiału lub konstrukcją w tym kształcie, jaki im chce nadać ich twórca, ma prawo, swobodę i możność robienia z kształtem wszystkiego, co się jej podoba. Nawet to zastrzeżenie, które robi ks. Morawski „by nie wisały masy nad próżnią“, właściwie nie obowiązuje architekta — czego dowodem jest *Pałac dóków* w Wenecyi. W rzeźbie i malarstwie granicami „twórczości“ są granice natury; — oprócz spotwornienia stosunku rzeczywistych zjawisk lub kształtów człowieka, zwierząt

i roślin — rzeźba i malarstwo nie mogą wyjść poza kres kształtu, barwy i światła, wziętych z natury.

Zobaczymy, w jaki sposób ks. Morawski i hr. Tarnowski uzasadniają wyższość tego, co oni nazywają „twórczością“, nad pierwiastkiem prawdy w sztuce i czy rzeczywiście poza prawdą „twórczość“ taka istnieje.

„Przypatrzmy się sztukom, jak każda nawet swoją szatą materialną odsadza się od natury, żeby stanąć o krok przynajmniej w ideale“, mówi ks. Morawski. Pomijam pytanie co znaczy: „stanąć w ideale“, nie chcę komplikować polemiki. Lecz ks. Morawski, przytoczywszy wiersz w poezyi, harmonię w muzyce, architekturę z jej szczególnymi, nieistniejącymi w naturze kształtami, tak dalej mówi o rzeźbie: „rzeźba bierze z natury kształty, ale bez kolorów i bez ruchu — jest to abstrakcja; malarstwo bierze kolor, ale bez kształtu plastycznego i znowu bez ruchu“. Abstrakcją czego jest rzeźba? Ruchu? Natury? Życia? Całe to twierdzenie jest remiscencją tej przestarzałej estetyki, która na zasadzie nie całkowitej znajomości rzeźby greckiej stworzyła zasadę „monumentalnej posągowości“, bezruchu i „powagi greckiej“. Dziś zasada ta niema absolutnie żadnej wartości i żadnej podstawy. Wobec ołtarza pergamskiego, wobec metop i fryzu partenńskiego, wobec zresztą całego mnóstwa arcydzieł rzeźby wszystkich czasów, rzeźby, która się rusza, — nie rusza z miejsca, — ale która, o ile tylko sztuka może wywołać wrażenie ruchu, jest najwłaściwszym jego wyrazem — wobec tego twierdzenie o „abstrakcyi“ rzeźby jest echem pustego, bez treści frazesu. Podobnie rzecz się ma z kolorem rzeźby. Dziś nie ulega żadnej wątpliwości, że rzeźba starożytna była kolorowana, że ci Grecy którzy z taką prawdą, z takim, mówiąc terminem bojowym estetyki, „realizmem“ przedstawiali kształty — chcieli też, żeby i barwa przedmiotów była prawdziwą. Oprócz pośrednich wska-

zówek u Platona, Witruwiusza, Pliniusza, stwierdzono obecność barwy na takim mnóstwie arcydzieł rzeźby greckiej i rzymskiej, iż niema już cienia wątpliwości, że i ta reszta, z której czas zmył ostatni ślad barw, musiała być kolorową. Kiedy w r. 1857 Sir Charles Newton odkopał mauzoleum w Hali-karnasie, dzieło największych czterech ateńskich rzeźbiarzy, a między nimi Skopasa, znaczna część bloków, składających fryz, miała świetne i doskonale zachowane barwy przedmiotów. Lejce, jak i na Partenonie, były z metalu i dla umocowania ich w wielu głowach końskich porobione były otwory. (*The Century*, 1892, kwiecień. Edward Robinson. Did the Greeks paint their sculptures?) Ślady tego kolorowania widać tak dobrze na najdawniejszej archaicznej rzeźbie, jak np. metopach z Selinuntu, jak i w najdoskonalszych dziełach najświetniejszego rozkwitu atyckiej i helenistycznej rzeźby. Ołtarz pergamski, który swoim potężnym ruchem bijących się bogów i gigantów gruchoce całą teorię „greckiej powagi“, wskutek straszego zniszczenia, w jakim go odkryto, słabe tylko daje wskazówki co do swego ubarwienia. Wogóle, nie trzeba zapominać, że rzeźba ta leżała 2000 lub 2500 lat w takich warunkach, pod wpływem takich czynników, które niszczyły trwalsze rzeczy, niż cienka delikatna warstewka barwy; jeżeli więc pomimo to tyle się jeszcze jej zachowało i z tak różnych epok, dowodzi to powszechności i stałości zwyczaju i upodobania w zabarwianiu rzeźby w Grecyi.

Malarstwo zaś bynajmniej nietylko „kolor bierze“, malarstwo wynalazło *perspektywę powietrzną*, *perspektywę liniową* i *teorię światłocienia*, żeby wydobyć złudzenie „plastyki“, złudzenie przestrzeni i przeprowadziło głębokie i zażarte studia nad sposobami wydobycia wrażenia ruchu, — wrażenia całkowitego życia, którego ruch jest zasadniczym wyrazem. „Plastyka“ malarska nie jest *namacalną*, polega na złudzeniu wzroku,

ale czyż w rzeźbie i w naturze potrzebujemy sprawdzać rękami jej bryłowatość? Czyż nie tak samo tylko wzrokiem odbieramy wrażenie jej „plastyki“. W sztukach tych nietylko gwałtowny ruch członków, lub rzut całego ciała jest ruchem; subtelne wyrazy stanów psychicznych i uczuć wyrażają się też przy pomocy ruchów mięśni. Żeby wyrzucić z rzeźby i malarstwa ruch, i zostawić to tylko, co w myśl zasady ks. Morawskiego „staje w ideale“, trzeba by chyba wybrać jakieś hieratyczne figury egipskie lub archaiczne greckie — albo cofnąć się do najpierwotniejszych, skrupowanych nie umiejętności obrabiania materiału prób rzeźbiarskich. „Łączyć w jednym utworze rzeźbę z malowaniem jest to nie uzupełniać, ale krzywdzić obie sztuki“, mówi ks. Morawski i, cytując „po części (?) kolorowane statuy“ „dla dekoracyjnego oddziaływania“ w greckich świątyniach i rzeźby w gotyckich kościołach, kończy: „Ale swoją drogą rzeźbie, jako takiej, malowanie szkodzi i nie potrzeba bardzo wybrednego smaku, aby się o tem przekonać“. Czyż rzeczywiście Grecy z czasów powstania Partenonu nie mieli w rzeczach sztuki dość wybrednego smaku? „Smak“ jest to coś niestałego, nieokreślonego, jeżeli jednak miarą smaku, może być stan sztuki w pewnej epoce, w takim razie możemy być spokojni: Praksyteles, który mówił, że mu się te z jego posągów najlepiej podobają, do których dotknęła ręka Nikiasa, *malarza* — miał smak wyrobiony nie gorzej od nas. Ks. Morawski, zapomniawszy o tem, iż rzeźba, będąca podług niego „abstrakcją“, niema mieć ruchu, mówi, iż kolor wywołuje wrażenie, że dzieła rzeźby, które „często ruchy życia z wielką dokładnością oddają“, — wydają się jakby „wśród ruchu zamarte“, gdy są pomalowane. „Pomalujcie — mówi — Apolina Belwederskiego, a zatrzymacie ten jego pyszny, zwycięski chód który wieki podziwiają — i on przykro nas uderzy swem nie-

ruchomem zawieszeniem na jednej nodze“. „Dlaczego?“ — pyta dalej ks. Morawski i odpowiada: „Dlatego po prostu, że rzeźba jako rzeźba, *jest w ideale*, t. j. poza rzeczywistością“. To wcale nie jest tak „po prostu“. I dalsze uzasadnienie tego zdania tem, że rzeźba, „udając rzeczywistość“, „traci wdzięk sztuki i prawo rzeczy idealnej“ nic a nic nie usprawiedliwiają, ani nie tłumaczą tego nieokreślonego pobytu rzeźby „w ideale“. Całutka sztuka przeczy twierdzeniom ks. Morawskiego, a z tym faktem musi się, bądź co bądź, liczyć nawet twórczość estetyków. Lecz przypuśćmy, że tak jest, że rzeźba nie może wyrazić ruchu, a malarstwo ani wypukłości, ani ruchu. Czegóżby to dowodziło? Że rzeźba i malarstwo z całą swoją twórczością są niedołącznymi sztukami, ponad którymi natura góruje całym światem zjawisk, że pierwiastek twórczości nietylko nie wynosi sztuki ponad kopiowanie natury, lecz przeciwnie, czyni ją ograniczoną i niedołączną, — a nie taki chyba wniosek ks. Morawski chciał wyciągnąć ze swego założenia. Ten pierwiastek, który ks. Morawski nazywa „twórczością“, a hr. Tarnowski raz „twórczością“, to znowu „pięknością“ lub „poezją“, — jest w sztuce, lecz obecność jego nie daje się uzasadnić tymi dowodami myślowymi i rzeczowymi, których oni używają, — jak sama jego istota nie określa się i nie tłumaczy wyrazem „twórczość“.

I w rozdziale o „twórczości“ ks. Morawski, zaczawszy od obwinienia mnie, że ją odrzucam, przytoczywszy nawet całą stronicę na dowód, że ja żadnego subiektywnego udziału artysty w powstaniu dzieła sztuki nie uznaję, — zakończył znowu rozdział wielką cytata z mojej książki na dowód, jak dalece dusza artysty łączy się z naturą w dziele sztuki, jak dalece zdanie, że „sztuka jest to człowiek dodany do natury“ — jest prawdziwem. I nie dlatego bynajmniej tak się stało, żeby w moich twierdzeniach była jakakolwiek sprzeczność, tylko

dlatego, że moi krytycy nieuważnie i nieopatrzenie używają cytát, nie dość ściśle spostrzegają i nie dość konsekwentnie rozumują.

Źródłem mnóstwa nieporozumień między mną a moimi krytykami jest to, że ja mówię o sztuce, jaką ona jest, — a oni o sztuce, jaką być powinna, negując te fakta ze sztuki, które przeczą ich twierdzeniom. Ten dogmatyczny punkt widzenia naraża ich rozumowania na dotkliwe szczyby z chwilą, w której się zestawia ich twierdzenia z faktami, lub kiedy się rozbiera krytycznie wartość faktów, użytych przez nich jako dowody w polemice.

Znaczenie fotografii dla sztuki i wogóle dla umysłowości ludzkiej nigdy nie jest dość poważnie i sumiennie badane. Te wszystkie wytrząsania fotografią przed oczami ludzkości w celu odstraszenia artystów od „realizmu“, „naturalizmu“, lub prostej, rzeczywistej prawdy nie dowodzą niczego. Ks. Morawski i inni estetycy z faktu, że artysta ma prawo modyfikować naturę względnie do swoich upodobań, — że właściwie nie może jej nie modyfikować, naginać do swoich szczególnych właściwości psychicznych, wyprowadzają wniosek: że ten, kto przedstawia naturę taką, jaką ona jest, przestaje być artystą, „twórcą“ i zamienia się tylko w sprężynę, poruszającą bezduszny, martwy aparat fotograficzny.

Otóż zdanie to jest za ryczałtowe, za mało subtelne, opiera się z jednej strony na tych z góry powziętych zasadach, do których sztuka nie może się zastosować i nie stosuje się, z drugiej strony na nieznanomości aparatu fotograficznego. Fotografia nie jest bynajmniej czemś, niezależnem od indywidualności ludzkiej, czemś, co, jak odczynnik w chemii, lub przyrząd i rachunek w fizyce, daje niezmiennie i niezależne od osobowości eksperymentatora wyniki. Fotografia oddziaływa na sztukę, ale i sztuka oddziaływa na fotografię. Tegoczesny aparat i terażniejsze klisze, działające z większą niż przeciętny

mózg ludzki szybkością, są przysposobione do chwytania najsubtelniejszych drgnień duszy, wyrażających się zmianami wyrazów twarzy. Lecz niezależnie od tego nawet udoskonalenia — dawniejszym nawet aparatem robiono rzeczy wysokiego arcyzmu. Angielka, pani Cameron, przyjaciółka Tennysona, używała aparatu fotograficznego z takim arcyzmem, iż jej portrety, dając dokładność fotograficzną, są jednocześnie pod względem wyrazu i *pojęcia* portretu takimi dziełami sztuki, jak portrety Velasqueza lub Halsy. „Od pierwszej chwili używałam mojej soczewki — mówi ona — z rzewnem wzruszeniem, i dzisiaj stała się ona dla mnie czemś żywym, obdarzonem głosem, pamięcią i siłą twórczą. Wiele i wiele tygodni w roku 64-tym pracowałam bez skutku, lecz nie bez nadziei. Usiłowałam pochwycić każde piękno, które się przede mną zjawiało, aż w końcu pragnienia moje się ziściły“. Czy innymi słowami przemawia artysta, który zamiast soczewki ma w rękę pędzel, dłuto lub pióro? I rzeczywiście, jej portrety: Tennysona, Browninga, Milsanda, staruszka Herschela, astronoma, są nadzwyczajne. Watts, ten *pramichel-angeliści*, który robił jej portret, tak dalece cenił jej prace, że jak sama mówi, tyle jej dodał odwagi, że „czuła jak gdyby jej skrzydła urosły“.

Ks. Morawski, przytaczając *jeden z wielu* podanych przeze mnie sposobów komponowania i zarzucając mi niesłusznie, że ja *tylko* taki, oparty na obiektywnem przedstawieniu natury rodzaj kompozycyi uznaję w malarstwie, mówi: „Cóż więc? indywidualność artysty na tem jedynie ma zależeć, żeby wybrał ten lub ów moment natury, żeby wziął modelkę tego lub innego typu?!“ Otóż, indywidualność od tego nie zależy, tylko się tem *wyraża* w malarstwie, że artysta bierze ten lub ów moment natury. Modelka sama przez się nie jest naturą — jest to żywy manekin, jeżeli nie jest *wybraną* przez artystę,

jeżeli nie wyraża tego, co on chce swoim dziełem powiedzieć. Służy ona zwykle albo do rozwieszania draperyi, albo do sprawdzania ruchu mięśni. Czy kto drogą nieznaną nam — pomimo wszystkich dowodzeń o *poiesis* — procesów utworzy we własnej wyobraźni typ człowieka i będzie szukał w naturze jego potwierdzenia i plastycznego wcielenia, jak zwykle robią wszyscy artyści, — czy też, trafiwszy na żywego człowieka, *odpowiadającego* swoim upodobaniom, weźmie go za punkt wyjścia swego dzieła, to pomimo odwróconego następstwa czynów — wynik będzie ten sam.

Tam więc, gdzie artysta przedstawia naturę taką, jaką ona jest, z całym jej bogactwem i przypadkowością, tam cała jego indywidualność wyraża się wzięciem tych lub innych motywów, — i wcale nie ubliża to ani sztuce, ani artyście. Jak w tym wypadku umysł jego otwiera się na pewną stronę świata, zatrzymuje ją w pamięci i odtwarza z możliwą ścisłością, tak samo też działa aparat fotograficzny i jest w zupełności zależny od indywidualności tego, kto nim włada, a nawet od kierunków obowiązujących w danym czasie w sztuce. Trzeba przejrzeć fotografie za kilkadziesiąt lat i porównać je z współczesną im sztuką, żeby się dowodnie przekonać, do jakiego stopnia ona na fotografię oddziaływa.

Jednym z utartych komunalów estetycznych jest zdanie, że artysta powinien tylko pewne, zasadnicze, typowe cechy przedstawiać, że artysta poprawia, udoskonala naturę, że nawet, jak twierdziła estetyka „wewnętrzznego oka“, jest jej wzorem. Otóż, chociaż rzeczywiście artysta modyfikuje naturę, zostawmy na teraz na boku pytanie, kiedy robi to przez niedołęztwo, a kiedy przez wyższość nad nią; lecz to, co estetyka stawia jako szczególną, świadomą zasadę, której się stale dopatruje w dziełach sztuki, wynika najczęściej nie z tego, że artysta naprawił naturę, że obciął z niej pewne niepotrzebne

dodatki, tylko z tego, że artysta *inaczej* musi patrzeć na naturę, niż przeciętny widz lub estetyk. Przeciętny człowiek patrzy, zmieniając w kilka sekund lub minut całe mnóstwo punktów widzenia, całe setki horyzontów, zbliżając się i oddalając od przedmiotów, badając je wszystkimi zmysłami i dorabiając dużo gotowemi pojęciami, zachowanemi w pamięci. Malarz zaś, gdyż o niego tu idzie, ma jeden tylko jedyny, umieszczony na ostrym końcu igły punkt widzenia i jeden horyzont dla danego obrazu. Wskutek tego w ramach jego obrazu widz, który nie umie samodzielnie dojrzeć w naturze właściwego stosunku rzeczy, ich proporcji, natężenia barw i światła, zmuszony jest przestać kręcić głową, co mu co chwila zmieniało wszystko w obrazie natury, i zmuszony jest widzieć stałe, niezienne stosunki rzeczy i zjawisk. I wtenczas estetyk mówi: „Oto artysta, siłą twórczości, wydobyl z natury cechy znamienne, usunął wszystkie błahe i przypadkowe drobnostki, i dał jej treść wieczną, oświeconą swoją duszą“. — A tymczasem artysta zmusił tylko widza i estetyka do tego, żeby przestali kręcić głową i oczami. I dobrze użyty aparat fotograficzny daje ten sam rezultat. Mam przed sobą fotografię wodospadu Niagary. Gdyby jakiś malarz skopiował ją sumiennie, podpisał pod tem, że to jest chwila, w której Bóg utwierdzał firmament i rozdzielał powietrze, wodę i „suszę“, każdy widz uwierzyłby, iż jest to obraz stworzony wśród głębokich rozmyślań nad potęgą takiego aktu, jak stworzenie świata. Ten nawał wody walący się ze zrębu skał czarnych, z nad którego wstają potężne gmachy obłoków, te olbrzymie głązy wychylające się z pod nadmiaru spienionej wody, — wszystko to jest tak potężne jako zjawisko i sformułowane z taką precyzją przez aparat fotograficzny, jak gdyby to był krzyk podziwu jakiejś duszy, która była świadkiem stworzenia świata. Nie będę opisywał całych setek zdjęć fotograficznych, w któ-

rych odmalowała się dusza człowieka, który je zrobił, ponieważ słowa nie będą dostatecznym świadectwem, a nie mogę tu umieścić obrazów fotograficznych, jak to miałem zrobić w niedokonanej pracy o fotografii i malarstwie. Tyle jeszcze powiem tylko, że fotografia pokazuje, jakim jest człowiek, który ją zrobił, czy to będzie drobiazgowy pedant, czy człowiek, uganiający się za efektami, za życiem, za pięknem, — czy też safandula, poruszający bezmyślnie sprężynę migawki. I ludzie ci, gdyby zamiast aparatu fotograficznego mieli pędzel, dłuto lub pióro w ręku, nadaliby dziełom swoim te same cechy, które noszą ich fotografie. Znaczenie fotografii dla sztuki nie jest ani tak blahe, ani też tak szkodliwe jak się to zdaje. Czasby już wobec tego wszystkiego co ludzie z fotografii wydobyli przestać straszyć nią widzów i artystów, jak dzieci ... dziadem lub kominiarzem.

A nadewszystko czas już — wielki czas — żeby estetycy spróbowali przystąpić do sztuki bez... kija, żeby spróbowali zapytać ją: kto ona jest? — zamiast z góry krzyczyć na nią: jaką być powinna i według jakiej recepty ma istnieć! Sztuka jest taką — jakim jest człowiek. Jak czyny ludzkie nie stosują się ściśle do paragrafów kodeksu i wyłamują się z nich, bądź jako nieprzewidziany przejaw cnoty, bądź jako zbrodnia, podobnie jest ze sztuką i kodeksami estetycznymi. Jeżeli sztukę porwie szukanie i odtwarzanie prawdy jak naj-objektywniejsze, nie nie pomoże krępowanie jej papierowymi formułkami, -- podobnież, kiedy na sztukę przyjdzie jakieś szaleństwo fantazyi, nie nie pomoże zapędzanie jej do szkoły i sumiennych studyów; ona musi w jednym lub drugim kierunku wyczerpać całą możność rozwoju i zawrócić na nowe drogi. Trzeba ją wysłuchać, trzeba zobaczyć, czy wtenczas, kiedy ona tak zaciekle szpera, tak się pod naturę podporządkowuje, czy nie jest pomimo to wzniosłą i godną podziwu —

i naodwrot, czy w najszafeńszych porywach poza świat rzeczywisty nie widnieją stałe, niezmiennie prawa natury — czy nie widnieje prawda. Najdziwniejszem w nieporozumieniach estetycznych jest to, że np. ks. Morawski i hr. Tarnowski wiedzą o tem, zaczynają o tem mówić, stawiają nieśmiały krok w tym kierunku i nagle, jakby ich porwało przerażenie przed herezyą takich pojęć, starają się wycofać i zrzucić z siebie i ze sztuki to piętno, jak im się zdaje, uwłaczające godności duszy.

Jakkolwiek chaotyczne jest określenie istoty „twórczości“, przez ks. Morawskiego podane, stwierdza on jednak ostatecznie, „że w kompozycyi artystycznej jest i powinna być twórczość, z duszy artysty pochodząca, a nietylko odtwarzanie natury“; a dalej stawia pytanie: „czy ta twórczość dzieje się od przypadku — albo ma swoje prawa, podług których się odbywa?“ i odpowiada: „prawami twórczości artystycznej będą: z jednej strony prawa przyrody, którym i artysta poddać się musi (w czem zresztą nie jest twórcą), z drugiej strony *prawa ducha ludzkiego, które właściwie twórczość artystyczną charakteryzują*“. Zobaczmy, jak te prawa określa ks. Morawski i czy one rzeczywiście spełniają to zadanie, które on im narzuca.

„Prawem ducha jest *jedność*. Świadomość, będąc doskonale jedną w sobie, dąży do wprowadzenia we wszystkim jedności. A czy utwór sztuki jedności nie wymaga? Każdy gmach, każde dzieło architektury uderza odrazu jednością pomysłu i tem najprzód się odróżnia od *fantastycznych konstrukcyj przyrody*“. Albo ta jedność, którą ks. Morawski widzi w „duchu“, jest całkiem inną od wszystkiego, co wogóle umysł ludzki jako jedność pojmuje, albo też ks. Morawski, widząc w niej tak zasadniczą, wyłączną cechę ducha, różniącą go od natury, nigdy się nad tą ostatnią nie zastanawiał. W przeciwnym razie pierwszy z brzegu szkolny podręcznik krystalolo-

grafii przekonałby go, że prawo *jedności*, prawo niemiłosiernej konsekwencji i loiki stałej w najwyższym stopniu obowiązuje w naturze. Wszystko w niej jest w *jedności*, w wyraźnym przyczynowym związku. Kryształy formują się nie w sposób fantastyczny, tylko w sposób najściślej prawidłowy, loiczny — są całością skończoną i stałą. Pierwsza z brzegu trawa, którą depce estetyk, mogłaby go przekonać, że natura, jak mówi Goethe: „*verstehet keinen Spass*“, że ścisłość, z jaką części są podporządkowane całości, współrzędność i zawisłość wszystkich funkeyi i wszystkich cząstek budowy, wszystkich rozgałęzień każdej rośliny, stanowi doskonałą, organiczną całość — *jedność* — jakiej przykłady rzadko możemy znaleźć w „*gma-chach*“ i dziełach architektury. Budowa zwierząt dla najpowszechniejszego badacza stanowi całość, związaną przyczynowo we wszystkich częściach, stanowi tak loiczną *jedność*, że anatom taki, jak Cuvier lub Cope, z ułamka kości sobie znanego, odbudowuje całą *jedność* zwierzęcia i nie chybia na centymetr. Albo więc ta „*jedność ducha*“ jest czemś innym, czego ks. Morawski nie określa ściślej i jasnziej, — albo też duch nie jest niczem odrębnem od natury, — tylko jest czemś, rządzonem przez te same prawa, co martwy kryształ lub pozbawiona ducha roślina. Lecz idźmy dalej za temi prawami ducha.

„Każdy poemat, każdy dramat ma swą *jedność*. Podczas gdy życie realne toczy się nieprzerwanym szeregiem przyczyn, skutków i warunków tak, że kawał, z tego życia wykrojony, nie miałby ni początku, ni końca, ni środka — *to kawał taki* w poezyi, na teatrze, w powieści nawet, tak się okaże skomponowany, że będzie miał zawsze *jedność* akcji, zawsze początek i koniec — jeśli nie wprost przedstawione, to przynajmniej wirtualnie i zrozumiale zawarte w tem, co się przed widzem roztacza“. — Straszna cytata! Ale trzeba być

sumiennym. Otóż, jeżeli weźmiemy „kawał“ życia i „takiż kawał powieści“, to jedno i drugie będzie miało początek i koniec wskutek tych granic, jakie im dobrowolnie zakreślamy i „kawał dramatu“ nie może być doskonalszą „jednością“ od kawału życia. Proszę spróbować przerwać monolog Hamleta w jakimś dowolnem miejscu i, zacząwszy tak „kawał“, skończyć go w równie dowolnem miejscu następnego aktu — i dowieść, że to jest „jedność“. Niepodobna. Lecz idźmy dalej. Jeżeli, przeciwstawiając w ten sposób naturę duchowi, weźmiemy *całe* życie jakiegokolwiek człowieka i zestawimy je z powieścią lub dramatem, to przekonamy się, że życie ludzkie ma tak stanowczy początek, *jak narodzenie się* i tak bezwzględny koniec, *jak śmierć*. Sądzę, że bardziej stanowczego końca i bardziej określonego początku najbujniejsza wyobraźnia twórców dramatów i powieści nie wymyśliła i że nikt, *absolutnie* nikt ściślejszej *jedności* w swoim *duchu* wyobrazić sobie nie może. I nie tylko początek i koniec, ale wszystkie inne warunki, jakie ks. Morawski może postawić, znajdują się w obrębie tej *jedności*. nie poczętej w duchu, lecz istniejącej w naturze — więc poza duchem według ks. Morawskiego. Sądzę, że jeżeli się przypomni życie Napoleona I. to każdy, absolutnie każdy twórca bajecznych z początkiem i końcem i akcją pośrodku twórców złoży pióro — i, jeżeli jest sumiennym, powie, że doskonalszej *jedności* nikt nie napisał, nie wymyślił — i w *duchu* nie począł. Lecz historia każdego z nas, zwykłych ludzi, w ciśniejszych granicach przedstawia zupełną, skończoną, doskonałą *jedność*. I nie tylko nas — ludzi: koń, pies, krowa — ich biedne życie zwierzęce jest ujęte w te same ramy, w te same prawa „*jedności*“ i „*akcyi*“. A nawet bób lub groch, wschodzący z wiosną, rozwijający się według planu, którego *jedność* jest zdumiewającą, dojrzewający i zjadany w końcu przez człowieka lub zwierzę, przedstawia *jedność* identycznie taką

samą, jaką ks. Morawski widzi tylko w duchu — uważa za „prawo ducha“ w przeciwieństwie do natury, która podług niego, tego prawa *jedności* nie przedstawia.

Drugim „prawem ducha“ według ks. Morawskiego jest „rozmaitość“. „Bo duch jest żywotnością samą; martwa jedność, monotonia go nęka; dopiero rozmaitość dla jego żywotności treści dostarcza“. „A że — mówi dalej ks. Morawski — wśród całego rozwoju tej rozmaitości duch zachowywać usiłuje ową jedność — stąd powstają jeszcze inne wymagania, jak: potrzeba *miary*, aby rzecz dała się myślać bez trudu objąć i zrozumieć; potrzeba *równowagi, symetrii, stopniowego rozczłonkowania* i t. p. warunków, które są wogóle wyższymi formami tej *jedności w rozmaitości, wymaganej przez ducha* — w *przeciwstawieniu do natury, która zdaje nam się gubić w mnogości szczegółów bez miary i ładu*“. Niestety! rozmaitość w jedności jest tak mało wyłączną właściwością ducha — jak i czysta jedność. Dość spojrzeć na własne ciało, żeby się przekonać, iż jego *jedność* składa się z *rozmaitości*, unormowanej *symetryą, równowagą i stopniowem rozczłonkowaniem*; dość spojrzeć przez okno, by widzieć, że natura, począwszy od słońc, krążących w bezmiarach przestrzeni, do najmniejszego ździebła trawy wszędzie zachowuje to wszystko, co ks. Morawski, uważa za specyficzną, wyłączną cechę tylko ducha. Dość wziąć do ręki liść paproci, łodygę litworu, gałąź smreka lub jaworu, dość rzucić okiem na pierwszą z brzegu krowę, pasącą się arcydziałami „jedności w rozmaitości“, żeby się przekonać, że i drugie „prawo ducha“, warunkujące i normujące „twórczość“, jest takim samem złudzeniem estetyczno-filozoficznym, takim samem zszywaniem kombinacyami wyrazów, teoryi, która się pruje i drze na strzępy na twardych i ostrych zrębach faktów — jak i „jedność“.

Sprawdzajmy jednak dalej wartość i ścisłość tych „praw ducha“.

„Prawem ducha jest także celowość. Wszystko, co duch ze świadomością czyni, musi mieć swą rację, musi się do jakiegoś celu odnosić. A czy ta celowość nie jest prawem wszelkiej twórczości artystycznej?“ Pyta ks. Morawski, i odpowiada, że i jedność i różnorodność „zawsze i przede wszystkim zależec musi na odnośni celowej, aby wszystkie części i szczegóły dzieła sztuki przyczyniały się do wspólnej akcji całości“. „Ma i natura — mówi dalej — swego rodzaju celowość, bądź w ustrojach jednostek, bądź w prawach ogólnych; ale ta jest przeważnie dla oka ukrytą, tylko rozumowi badawczemu dostępną; widoki zaś, jakie natura *zwykle* nam przedstawia nie będąc ani jednostką ani całością, tylko odłamem całości, celowego związku nam nie okazują“. Tu właśnie występuje ta dziwna cecha umysłu, który, sam stwierdzając istnienie pewnego zjawiska, wyłamującego się wszakże z pod z góry powziętej formułki, osłabia wartość własnych twierdzeń, rozpuszczając je w jakimś mętnym, nieokreślonym frazesie. W naturze, nieuchwytną i tylko metafizykom dostępną jest ta głębsza, „dla oka ukryta“ celowość, która dla kwestyi stosunku ducha do sztuki, jako przejawiająca się tylko w traktatach metafizycznych, nie przedstawia żadnego interesu — natomiast żywa, istniejąca natura przedstawia wspaniałe dowody, że i „celowość“ nie jest prawem, obowiązującym wyłącznie „ducha“. Natura przedstawia nam takie podporządkowanie części jakiegomuś ogólnemu celowi, tak na wierzchu widnieje w niej celowość, n. p. części ciała ludzkiego, zwierzęcego czy roślinnego, jak w żadnym dziele sztuki jaśniej i wyraźniej uwidocznioną być nie może; i jeżeli gdzie, to właśnie w naturze „niema kawałków, nie znających racji bytu“. Natura nie robi ani „ślepych“ okien, ani drzwi, które są tylko dla symetrii, ani

wież, z których nie ma na co patrzeć; nie stawia mostów, pod którymi się potem robią umyślne strumyki.

Zapomnijmy o naszych ludzkich celach, mających na względzie osiągnięcie jakiegoś wiadomego nam pożytku lub zysku i mierzmy celowość współdziałaniem różnych przyczyn, spełnianiem się pewnych aktów, prowadzących stale do pewnego stałego widomego skutku, którego dalszy cel jest nam nieznany. Jeżeli weźmiemy za przykład ciało zwierzęce i będziemy je rozglądać jako całość, której bezpośrednim jawnym celem jest życie — zobaczymy, że od największych do najdrobniejszych części i cząstek tej „jedności“, tej „całości“, wszystko jest podporządkowane z nieubłaganą konsekwencją wymaganiom tego celu — życia. Cały pożytek, jaki człowiek wydobywa ze zwierząt, jest wyzyskaniem dla swoich celów tych sił i narządów, któremi ciało zwierzęce osiąga swój bezpośredni, widomy cel — życia. Nie możemy mówić o świadomych, z zamiarem osiągnięcia pewnych wiadomych, użytecznych skutków, celach ruchu cząsteczek wody; — lecz cała ta wspaniała praca, którą woda odrabia na ziemi, jest zjawiskiem przedstawiającem taką *całość*. jest takim arcydziełem konsekwencyi, takim doskonałym przystosowaniem całego systemu warunków dla osiągnięcia tego stałego skutku — tego bezpośrednio widocznego celu — jakim jest sam nieustanny ruch, że nawet bez posądzania natury o dalsze nam nieznane cele, musimy w tem widzieć obraz celowości. Ks. Morawski mówi, że „widoki, jakie natura zwykle nam przedstawia — celowego związku nam nie okazują“, i nie są „jednostką ani całością“. A burza morska? Nie możemy powiedzieć, że wiatr, który wzburzył morze, że fale, szturmujące przez wieki i wieki brzeg skalisty, robią to ze świadomym celem, lecz widząc zależność ruchu wód od wiania wiatru i kruszenia się skał od uderzeń bałwanów — widzimy to właśnie, przez co poznajemy i czem

określamy każdą czynność celową. Cokolwiek czuje i myśli w tym wypadku „dusza świata“, i dla nas przejawy jej zdają się świadomem przystosowaniem sił i czynów do osiągnięcia widocznych celów. I tylko takie zjawiska mogą mieć związek ze sztuką i mogą być z nią porównywane. Ktokolwiek stał naprzeciw fali pietrzącej się, stojącej dęba przed czarną skałą brzegu i rzucającej się w pianach i rykach wściekłości na zrab skalny — ten nie może mówić o tem, że widoki natury nie przedstawiają nam „celowego związku“ — nie są „jednostką ani całością“. A strzelenie piorunu? Jestże gdzie większa, bardziej skończona „całość“ — „jednostka“, działająca z większym, ściślejszym „związkiem celowym?“ Celowość, jako *świadome* dążenie do uzyskania czegoś określonego, nie da się dowieść w naturze — lecz jeżeli w niej będziemy szukać tych objawów, które ks. Morawski uważa za „prawa ducha“, kierujące „twórczością“ w sztuce — to i tu i tam znajdziemy nietylko analogiczne, ale w zupełności identyczne zjawiska. Poza celem praktycznym, poza jego przeznaczeniem użytecznym dzieło architektury jest taką samą „organiczną celowością“, jak lawina głazów, które się urwały ze szczytu i zbudowały piramidę, kierowane w tem prawem ciężenia. Architektura w dziełach epok bardzo odległych, których cel i przeznaczenie zniknęły dla nas, których świadoma twórcza siła — naród lub człowiek — rozwiała się w proch, których kształty nie mają podobieństwa do kształtów naszych, z określonym celem użyteczności stawianych budowli — architektura taka, robi wrażenie dzieł przyrody i wtenczas ta celowość, którą wyraża przyroda — celowość zespolenia przyczyn i skutków widnieje w tym samym stopniu w dziele „ducha“ — jak i w dziele natury.

Malarstwo i rzeźba, które w najfantastyczniejszych nawet utworach nie mogą się w zupełności oderwać od naśla-

dowania natury, tyle też tylko mają celowości, ile jej jest w naturze — gdyż tylko tymi samymi środkami, co ona, mogą związywać części w jakąś celową całość i uzewnętrzniać „prawa ducha“. Gdy słońce oświeca dany „kawał kraju“, jest on cały związany w jedną całość światłem — które go przenika i ogarnia według niezachwianych i stałych praw, w których nie widzimy świadomego celu w pojęciu pewnej użyteczności — ale też nie więcej widzimy go w dziele sztuki, jeżeli nie będziemy na nie patrzeć z punktu jakichkolwiek narzuconych mu przez etykę lub estetykę obowiązków.

Jak dotąd więc nie odkrył ks. Morawski żadnego szczególnego „prawa ducha“, któreby w myśl jego zasady było wyłączną tego ducha cechą i własnością — różniącą go zasadniczo od natury, nie odkrył takich przymiotów „twórczości“, wynikających z „praw ducha“, któreby nadawały dziełom sztuki szczególne, wyłącznie tylko im właściwe cechy.

Lecz idźmy dalej. „Prawem ducha jest także wolność — pierwiastek, o którym materya nie wie, a materyalizm nie chce słyszeć. Tymczasem, któż nie zna wielkiej roli, jaką gra wolność w kompozycyi artystycznej?“ — mówi ks. Morawski. Otóż, jeżeli pierwsze trzy prawa — jak wykazałem, są wspólnymi prawami ducha i natury i jeżeli duch wogóle jest ograniczony jakimiś prawami, to biorąc loicznie „wolność ducha“ niczem się nie różni od tej „wolności“, jaką przejawia natura. Jeżeliby wolność „ducha“ nie była poddana żadnemu porządkowi, żadnym prawom, gdyby była zupełną samowolą, brodze niem samopas, bez celu i ładu — w takim razie byłaby to rzeczywiście wolność zasadniczo inna, niż w naturze — i byłaby to anarchia. Lecz przypuśćmy, że jest taka „wolność ducha“, o „której materya nie wie“, i że ona ma być jednym z pierwiastków „twórczości“ w sztuce; czy w takim razie to, co ks. Morawski mówi o niej, jest dowodem faktycznym — albo loicznym

jej istnienia? Sądzę, że nie. I tak: „czemu obojętnymi nas zostawia linia prosta, a już zaczyna nam się podobać krzywa, wijąca, *serpegiamento*, jak ją z pieszczotą nazywa da Vinci — jeżeli nie dlatego, że pierwsza jest już na oko zdeterminowana, druga zaś daje nam przecucie wolności“.

Otóż, dlaczego linia krzywa, łamiąca się, czyli dlaczego zmiana wrażeń potrzebną, więc przyjemną jest ludzkiemu umysłowi, lepiej zapewne i bliżej prawdy wytłómaczyć to może fizjologia mózgu, objaśniając przyczyny i objawy znużenia, niż tęsknota „ducha“ za „wolnością“. Przyczyny tego zjawiska tkwią w przyrodzonych warunkach funkcyonowania układu nerwowego, są unormowane takimi zjawiskami, które nie dowodziłyby wcale „wolności ducha“ — tylko wprost przeciwnie, skrupowania go materyalnymi warunkami czynności fizjologicznych. Lecz przypuśćmy, że „duch“, widząc linię *serpegiamento*“, cieszy się, gdyż odpowiada ona jego potrzebie odczuwania wolności. Czy linia *serpegiamento* nie istnieje w naturze? Czy jest wynikiem „praw ducha“ i uwarunkowanej niemi „twórczości?“ Czy chmiel lub powój wijący się dokoła tyczki, czy potok załamujący się po nierównościach gruntu, czy nakoniec wąz. od którego ta „pieszczotliwa“ nazwa pochodzi, nie przedstawiają linii wijących się? Sądzę, że słuszniejby było przypuszczać, że „duch“, szukając w sztuce powtórzenia tych zjawisk, odnowienia tych wrażeń, które mu się ciągle w naturze narzucają, „tworzy“ linię łamową — linię „*serpegiamento*“. Cała natura — cała materya taką „wolność“ ukazuje w każdym swoim przejawie, w każdym martwym, czy żywym tworze. Przeciwnie, *linia prosta* daleko prędzej może być w takim razie uważana za utwór ducha — gdyż linia prosta jest wytworem ludzkiego umysłu i w tak doskonałym kształcie, jak ją człowiek jest w stanie „stworzyć“, nie istnieje w naturze. A dalej, jeżeli już mamy brnąć w ten spór tak „estetyczny“,

czyż nie linia prosta jest symbolem największej swobody? Czyż mówiąc: „iść prosto do celu“, nie rozumiemy pod tem niczem nie otamowanej swobody czynu? Wszelkie zaś „*serpegiamento*“ jest wynikiem przeszkód, które swobodnemu ruchowi stawiają warunki zewnętrzne. Dalej ks. Morawski, zapomniawszy o tem, co mówił o „abstrakcyi“ i ideale w rzeźbie, mówi, że to „wszystko co technie wolnością, co ją nawet udaje“, jak „ruchy, odbywające się z łatwością i swobodą“, „czy formy, wyrażające możność takich ruchów“ — „czy czyny moralne podniosłe“ — „to wszystko jest czynnikiem estetycznym, kierującym twórczością artystyczną i szeroko w niej panującym“. Przypuśćmy. Lecz co to ma wspólnego z prawem „wolności“ ducha? — I czy to wszystko oprócz „czynów moralnych“, które tu muszą być wykluczone z pola dyskusyi, nie istnieje w naturze, i czy malarz, przypuśćmy, który nie wiedząc nic o „twórczości“ i zamilowaniu ducha do wolności, skopiuje tańczącego na hali juhasa — czy malarz taki dziełem swoim nie odpowie tym wszystkim wymaganiom „twórczości“? Jeżeli tylko ks. Morawski myśl swoją wypowiedział w całości — jeżeli to są jej ostatnie argumenta — to sędzę, że tak — że ścisła kopia, że nawet momentalna fotografia tańczącego juhasa lub wijącego się węża będzie w zupełności spełniać to „prawo ducha“.

Nakoniec jeszcze jedno prawo ducha, najsubtelniejsze ze wszystkich, prawo: „dążenia do absolutu“.

„Prawem ducha jest *dążność do absolutu*, dążność, objawiająca się w *zakresie twórczości artystycznej* tem szczególnem zjawiskiem, że dusza *skłonna jest lekceważyć formy przypadkowe i niedoskonałe* — które ją przecież wypiaستowały i zewsząd otaczają — wnika zaś w nieśmiertelną istotę rzeczy i tę stara się wyrazić, *odgadnąć usiłuje formy istot doskonałe, typowe*, które nie są przecież, jak piascy estetycy prawią, przeciętną form

widzianych — (coby to był za nędzny koń, któryby miał przeciętną miarę, kształt i siłę wszystkich istniejących koni!) — ale unoszą się *ponad rzeczywistością, jako niedościgłe wzory, tajemniczo spokrewnione z duszą, nie przez to oczywiście, że się w znikomych odbijają formach, ale przez to, że same są udziałem jeszcze wyższego ideału, o którym dusza marzy*“. Postarajmy się dobrze to zrozumieć: „*Dążność do absolutu*“ objawia się jako jedno z praw ducha *w twórczości artystycznej*, czyli musi się objawiać w pewnych dostępnych naszym oczom kształtach, — objawia się dążeniem do udoskonalenia tych kształtów przez zbliżenie ich do najdoskonalszych, najbardziej *typowych* ich przejawów — wzory tych typowych kształtów nie istnieją w naturze, gdyż nie przejawyły się w „znikomych formach“, istnieją więc tylko w absolutcie, „tajemniczo spokrewnione z duszą“ jako ideał, o którym ona marzy. Co z tego wynika? Że w duszy jest poczucie *form wzorowych dla wszystkich jestestw i rzeczy istniejących na ziemi*, form, o których dusza wie, niezależnie od „znikomych“ i niedoskonałych ich przejawów w naturze.

W duszy jest *absolut* konia, przypuśćmy, ponieważ ks. Morawski o nim wspomniał, który się tajemniczo spokrewnił z duszą, jest koniem idealnym, *nadkoniem*, w którym nie ma nic ze „znikomych“ form, jakie oglądamy na pastwisku, jarmarku lub w zaprzęgu. Malarz więc, który usiłuje wymalować konia jak najlepiej, nie idzie w tem dążeniu za żadnymi formami koni istniejących, tylko maluje to *objawienie* konia, ten wzór z po „nad rzeczywistości, spokrewniony tajemniczo z duszą“. Jednem słowem, nie będzie to ani koń fryzyjski, ani arabski, polski, angielski lub andaluzyjski — tylko *koń* — *an und für sich* — nie zależny od wszystkich tych przypadkowych koni, jakie przedstawiają pojedyncze rasy. *Koń taki w sztuce nie istnieje* — nietylko nie istnieje — ale w sztuce

nie objawiło się dotąd dążenie do takiego konia w „formach znikomych“.

To więc wszystko, co się dzieje między duszą a takim *nadkoniem*, dzieje się w tajemniczych światach, niedostępnych dla sztuki, która, jak dotąd, dążyła do okazywania koni typowych *różnych ras* lub rozmaitego przeznaczenia — ze względu na ludzki użytek. „Dążność więc do absolutu“ tak określona, jak to uczynił ks. Morawski, nie odegrałaby żadnej roli w twórczości artystycznej — ponieważ wszelka „twórczość“, wszelka „poiesis“ *coś* tworzy — na to niema rady; — to zaś, co się w sztuce nigdy nie objawia — w sztuce nie istnieje.

Koń w sztuce jak dotąd objawia się w typowych formach *ułamków absolutu* — w formach ras poszczególnych i typów, wynikających z użytku, jaki człowiek z konia dla siebie dobywa. Grecy, którzy, jak wiadomo, najwięcej dostarczali dowodów dla estetyków, mówiących o dążeniach do absolutu — Grecy na fryzie Partenonu robią dwa typy konia: wierzchowego i pociągowego. Pierwszy jest krótszy, lżejszy i mniejszy od koni, zaprzężonych do wozów; i tak jest z koniem w sztuce ciągle i zawsze. Oprócz miernot, które nic do sztuki nie wnoszą i nic nie biorą z natury i które tworzą formy, nie będące ani indywidualnością rasy, ani osobnika — wszyscy artyści wszystkich czasów dążyli w przeciwnym kierunku, niż chce teoria praw ducha. Koń „doskonały“ — koń, który dąży do absolutu, znajduje się tylko w atlasach anatomicznych i podręcznikach weterynaryi — ale w sztuce, od płaskorzeźb asyryjskich do konia Fremieta, na którym jedzie Joanna d'Arc — takiego „absolutnego“ konia niema.

Lecz przypuśćmy, że „dążność do absolutu“ jest czemś udowodnionem, że będąc sama czystym pojęciem, w skutkach swoich jest jednak widzialną i działa według pewnych praw, jak *atom*, niedostępny zmysłom — a jednak tłumaczący

budowę wszechświata. Dążność taka musi się przejawiać staraniem o udoskonalenie form — inaczej nie byśmy o niej nie wiedzieli. Otóż, czy taka dążność, takie staranie nie daje się żadną inną funkcją duszy, żadną inną przyczyną objaśnić — a przynajmniej czy niema analogicznych objawów, dających możliwość innego tłumaczenia tego „prawa ducha“? Trzeba zapamiętać, że tu chodzi o sztukę — o to, jak ta dążność objawia się w jej dziełach, podnosząc je na ten stopień, na którym już się przejawia nietylko samo naśladownictwo natury — lecz i „Twórczość“. Otóż ks. Morawski sądzi, że „twórczość“ artystyczna unika form przypadkowych — dlatego, że dąży do „absolutu“. Zdaje się jednak, że nawet bez tego dążenia, umysł ludzki drogą obserwacji natury i uświadamiania swego stosunku do rzeczy — stosunku zwykle interesownego — zatrzymuje się na okazach typowych, mających maksimum cech dodatnich — lub ujemnych — w stosunku do ludzkich potrzeb. Ogrodnik wybiera najpiękniejszy, najbardziej pachnący kwiat dlatego, że posiada on maksimum tych cech, które jemu — ogrodnikowi — robią przyjemność, które zadawalniają jego wzrok barwą i kształtem, powonienie zapachem. Inny ogrodnik z tysiąca buraków wybrał ten, który zawierał największy procent cukru, wyhodował z niego nasiona, zasiał i znowu wyhodował w najlepszych warunkach nowe buraki — aż doszedł do *typowego* buraka cukrowego — mającego wszystkie wymagane od takiej rośliny przymioty w najwyższym stopniu. Co robi hodowca koni, lub bydła? Czy dąży do absolutu? Bynajmniej. Obserwując dokładnie naturę zwierzęcia i wiedząc, które jej przymioty są jemu — hodowcy — najpotrzebniejsze, stawia to zwierzę w warunkach najdoskonalszego rozwoju, krzyżuje osobniki, posiadające najwybitniej rozwinięte te cechy — i *wytwarza* typ konia wyścigowego, bojowego lub pociągowego — typ krowy doj-

nej lub wołu opasowego; wytwarza bez myśli o absolicie doskonałe osobniki, które są jakby kryształem cech pewnej rasy. I jeżeli przypadkiem w tak hodowanym stadzie zjawi się osobnik, który niema cech *typowych*, będących ideałem hodowcy, będzie on skłonny „tę przypadkową i niedoskonałą formę“, którą lekceważy — usunąć ze stada, zupełnie tak samo, jak „duch“, przejawiając „dążność do absolutu“. Jest to nie tylko analogiczne — lecz identyczne zjawisko z tem, co ks. Morawski uważa za „prawo ducha“, warunkujące „twórczość“. Nieinaczej postępowała Sparta, hodując dzielną rasę swoich obywateli — nieinaczej — choć nie tak bezwzględnymi środkami cała Grecya hodowała piękną rasę ludzi, którzy z gimnazyów, z aren zapaśniczych przeszli w postaciach bogów i bohaterów na ołtarze, szczyty i fryzy świątyń. Grecya osiągnęła w nich *swoj absolut* ciała ludzkiego. Przyszło chrześcijaństwo i zaczęło hodować inną rasę ludzi — zaczęło dążyć do *innego absolutu*. Czoło Jowisza, barki Herkulesa, ramiona Hery lub biodra Kipydy przestały być krańcowym ideałem — *absolutem* życia i sztuki. Z wychudzonych, umęczonych ciał o zapadłych piersiach, wycieńczonych rękach i nogach, o zwiędłych biodrach i zgiętych ze sterczącymi kośćmi barkach, wznosi się głowa o zapadłych policzkach, z której patrzą w niebo oczy z wyrazem tęsknoty i cierpienia lub miłosnej nadziei. „Zdrowe bydło“ greckie ustąpiło miejsca może choremu, ale niemniej wzniosłemu człowiekowi. *Absolut* owych czasów skryształizował się w jednym cudownym posągu kobiecym — znajdującym się w którymś kościele norymberskim. Lecz Grecya zniszczona, zdeptana stopami, strutowana kopytami najeźdźców, zaorana pługiem czasu, zasypiana rumowiskami swojej chwały, wielkości i piękna, podniosła się znowu — i znowu sztuka i ludzkość zaczęły dążyć do *innego absolutu*. Gdzież więc jest ten *absolut*, który według ks. Morawskiego

jest *prawem ducha*, warunkującym „twórczość“ w sztuce. Jeżeli to jest tylko wewnętrzne poczucie, którego wcielenie jest niemożliwe, w takim razie nie możemy tego prawa ani odzukiwać w sztuce, ani niem mierzyć jej wartości. Sztuka jest faktem, który rozpoznajemy zmysłami, który jest rzeczą, tworem naszego umysłu, naszych zmysłów i naszych rąk, — jest czemś, czego nie możemy ani mierzyć, ani rozpoznawać i oceniać przy pomocy oderwanego absolutu — przy pomocy *niczego*. Ta „dążność do absolutu“ jest czemś, tak nieokreślonym w teorii ks. Morawskiego, że się rozwiewa za najlżejszem dotknięciem, że nie można jej w żaden sposób związać z takim faktem konkretnym, jak dzieło sztuki. Ks. Morawski mówi, że ona, „lekceważąc formy przypadkowe i niedoskonałe, które ją przecież wypiastowały (?) i zewsząd otaczają — wnika w nieśmiertelną istotę rzeczy, i tę stara się wyrazić, *odgadnąć* *usiłuje* formy istot doskonałe“, które „unoszą się *ponad rzeczywistością*, jako wzory niedościgłe, tajemniczo spokrewnione z duszą“. Czy możemy coś tak niewiadomego, nieuchwytnego, coś, jak ta trawa z góralskiej bajki, której nikt nie widział i nikt nie wie, jak się nazywa, czy możemy brać, za miarę czegokolwiekbaż, za wykładnik jakichkolwiek wartości, lub za prawo? Prawa są zwykle ściślejsze od tego, czem rządzą, gdyż od praw są wyjątki, — ale to prawo „dążenia do absolutu jest czemś bez granic, bez wątku, bez treści — czemś, co z niczem w sztuce i niczem w żywej ludzkiej duszy niema przylegających boków, przystających płaszczyzn. Ks. Morawski, żeby nie zostawić już żadnej wątpliwości co do absolutnej nieuchwytności tego *prawa*, mówi, że ono polega na „*tajemniczo* spokrewnionych z duszą“ wzorach i dodaje „nie przez to oczywiście, że się *w znikomych odbijają formach*“, ale przez to, że „są udziałem *jeszcze wyższego ideału*, o którym dusza marzy“. Tak więc, to prawo, które określa twórczość, które dla

duszy jest jakby światłem, modłą, przy pomocy której ona szuka najdoskonalszych form dla sztuki, to prawo tak nieuchwytnie, nieokreślone, nie do pojęcia w związku ze sztuką, nie wiąże się z żadnymi formami znikomemi, w których się sztuka objawia. Czemże jest w takim razie to „prawo ducha“, ta „dążność do absolutu“? Albo *Niczem*, albo jest czemś, czego w znanych dziełach sztuki niema, a o czem wiedzą tylko estetycy, na zasadzie im tylko wiadomych sposobów poznawania prawdy. W każdym razie tak, jak je określił i wytłumaczył ks. Morawski, jest ono nie do użycia w kwestyach dotyczących sztuki. Może ono może służyć do wyjaśnienia jakichś innych zagadnień ducha, ale użyte do wytłumaczenia „twórczości“ w sztuce, okazuje się zardzewiałym gratem metafizycznym, który tylko zawadza, płącze i gmatwa i tak już trudną do rozwiązania zagadkę — jaką jest sztuka.

Ks. Morawski nie ma takich wątpliwości, kończy owszem tę część swojej pracy, stwierdzając dodatni jej wynik w następnych słowach: „Z położenia sztuki pośredniego między naturą a duszą wyprowadziliśmy istnienie i charakter twórczości, a z niej wysnuliśmy prawa, podług których się odbywa i które znamionują jej pokrewieństwo z duszą“. Otóż ja sądzę, iż dostatecznie jasno wykazałem, że pierwsze cztery „prawa ducha“ są wspólną własnością całej natury — w jej najmateryalniejszych nawet objawach. „Prawa“ te, wprowadzone zatem do sztuki, bynajmniej nie warunkują „twórczości“ w tem rozumieniu, w jakim ją biorą ks. Morawski i hr. Tarnowski, to jest, jako coś, co stoi ponad naturą, ponad prawdą, ponad odtworzeniem w dziele sztuki życia i natury takimi, jakimi one są. Owszem, te pierwsze cztery „prawa ducha“ mogą się znajdować tak dobrze w obrazie, którego jedynym celem będzie odtworzenie przypadkowego momentu z natury, jak i w zdjęciu fotograficznem, które jest obrazem, zrobionym

przez człowieka przy pomocy aparatu i kliszy. A dalej, ponieważ tak jest — więc wszystkie te cztery prawa ducha dają się w sztuce wcielić tylko przy pomocy *kształtu, barwy i światła*, które się nie dają od nich oddzielić, które są ściśle z ich istotą związane, bez których w sztuce te „prawa ducha“ nie mogłyby się przejawiać. Wszystkie więc te tak oderwane, tak poza materią i prawdą istniejące „prawa“ w rezultacie podlegają tej samej mierze, którą ks. Morawski i hr. Tarnowski z takim lekceważeniem, a nieraz z szyderstwem, zrzucają na karb rzekomej ciasnoty, „ekluzywności“ moich pojęć. Jedno więc tylko prawo „dążności do absolutu“ jest rzeczywiście ponad prawdą i sztuką — ponieważ ono niema związku bezpośredniego ani z życiem, ani z naturą, ani ze sztuką — a jako takie nie może nic nam w sztuce wyjaśnić i nie można na niem nic, ani w samej sztuce, ani w jej teorii zbudować.

Twórczość w sztuce i wogóle w świecie ludzkim istnieje, gdyż człowiek *wytwarza* rzeczy i pojęcia poza nim, poza jego dziełem nieistniejące, — lecz widocznie twórczość nie jest tem, za co ją ma ks. Morawski. Ja jestem wobec takich zagadnień prosty i szczery, — ja po prostu mówię: nie wiem i żadnemi kombinacjami wyrazów tej luki mego umysłu nie maskuję i nie zapełniam; — czekam aż psychologia na te zagadnienia odpowie, jeżeli potrafi. „Prawa ducha“ istnieją bez żadnej wątpliwości, ale nie dają się one wyjaśnić tem, co ks. Morawski o nich mówi, i są zapewne całkiem inne co do treści, skoro nie dają się pokryć teorią „twórczości“ podaną przez ks. Morawskiego.

Dlaczego malujemy i dlaczego potrzebujemy patrzeć na obrazy — tego nie wiem. Ale wiem, *jak malujemy* i nawet wiem *trochę, jak patrzymy*. — o tem też mówię i to są rzeczy tak ciekawe i ważne w sztuce i jej teorii, iż nie ucie-

kając się do absolutu, już się ma morze zagadnień do rozwiązania.

„Ekluzywność“ moja redukuje się do tego, żeby nie wprowadzać do sądów o sztuce takiej miary, która sama niema granic. Dlatego też nie wprowadziłem, jako podstawy moich sądów o dziełach sztuki, *piękna*. — bynajmniej zaś nie dlatego, jak się to zdaje ks. Morawskiemu i hr. Tarnowskiemu, żebym chciał piękno usunąć ze sztuki lub świata. Piękno jest tak dalece subiektywnym pierwiastkiem, iż nie możemy znaleźć na nie takiej miary, na którąbyśmy się wszyscy zgodzili. Spór o to, co jest lub nie jest pięknem, wypełnia nieustannie umysłowość ludzką; — od prywatnych rozmów o pięknie kroju sukni lub kapelusza — do wielkich turniejów estetycznych — dotąd niewyczerpany, dotąd bez rezultatu, dotąd niezakończony. W ciągu tej polemiki np. wystąpiło już kilka rażących przeciwieństw. Praksyteles uwielbiał malowaną rzeźbę — ks. Morawski uważa ją za stojącą niżej „bardzo niewybrednego smaku“; ks. Morawski uwielbia obrazy Claude Lorraine'a, ja mogę je ocenić krytycznie i uznać ich zalety, ale nie mogę ich znosić; ja nie mogę patrzeć na obrazy Rubensa z tematami religijnymi, ks. Morawski znajduje, że Rubens „tyle *cudownych* Wniebowzięć namalował“. Góral, który się z oddziałem wojska w czasie ćwiczeń dostał w żyzne równiny węgierskie, opowiada o „strasznych, okrutnych pustyniach“ przez które przechodził, a na których, jak się pokazuje, kołysała niezmiernymi łanami pszenica, natomiast, gdy ujrzał „turnicę“ na Morawach, tak się w nią zapatrzył, że się potknął i „wykopyrtnął“ z szeregu. Ktoś inny tymczasem mówi: „Co widzicie pięknego w tych górach? tylko *zasłaniają* widok i nie więcej“.

Gdyby ludzie postanowili, że będą mierzyć przestrzeń jakąś miarą, której nadaliby nazwę, a nie wiedzieli gdzie się

ta miara zaczyna i gdzie się kończy, czy mogliby nią zmierzyć cokolwiekbądź? Tak jest dotąd z pięknem. I hr. Tarnowski i ks. Morawski, którzy podjęli się mnie dowieść, że piękno jest — czemu ja nie przeczyłem — nie dowiedli nic, ponieważ wszystkie ich określenia muszą szukać dalszych określeń, — są mniej lub więcej obrazowemi przypowieściami, porównaniami, lub wyrazem protestu, opartego na subiektywnem poczuciu, — a ostatecznie od subiektywnie odczuwanego zadowolenia ze zgodności danego zjawiska z naszą duszą, lub naszym stanem duszy — dalej nie poszli — czyli wynaleźli miarę, która nie ma początku ni końca.

Kwestya to jednak zbyt ważna w estetycznych sporach, zajmująca zbyt dużo miejsca w teoryach i zarzutach ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego, żebym mógł ją zbyć tak ryczałtowo. Jest to też jedno z „praw ducha“, które moi krytycy na swój sposób określają i formułują, i zdania ich zasługują na bliższy rozbiór.

Hr. Tarnowski nie zapuszcza się w takie mgliste labirynty metafizyczne, jak ks. Morawski; — sam mówi o sobie: „Mówimy *ex abundantia cordis* tylko i ze szczerości prostego człowieka“; — i często mówi on zupełnie to samo, co ja uznaję za prawdę, zarzucając mi jednak jednocześnie, że ja mówię wprost przeciwnie. Razi go widocznie treść moich artykułów o sztuce brakiem w nich tych nieokreślonych, lecz dających się za to dowolnie przez każdy umysł do jego indywidualnych właściwości dociągnąć, zwrotów o pięknie, ideale, dobrze, Bogu — i w tę lukę moich dowodzeń wrzuca on swoje *ex abundantia cordis* pochodzące, szczere protesty człowieka, który doznaje pewnych wrażeń od sztuki i uzupełnia je niedowiedzionemi teoryami estetycznemi.

To też tam, gdzie ks. Morawski pisze zawiły traktat pełen sprzeczności, hr. Tarnowski mówi wprost tak: „Żeby

piękność nie miała swojej istoty własnej, a zatem swoich praw własnych, żeby była osobistem tylko upodobaniem błahem i zmiennem jak moda — nie! w to wierzyć nam trudno“.

I mnie uwierzyć trudno, ponieważ widząc w całym wszechświecie, że każde zjawisko jest uwarunkowane pewnymi szeregami przyczyn i skutków, pewnymi prawami, uwierzyć trudno, żeby piękno, które w ludzkiej umysłowości zajmuje takie ogromne miejsce — żeby piękno tych praw nie miało — ja tylko praw tych *nie znam*, więc nie biorę ich za miarę tego, co znam, a tem mniej tego, co ledwie przeczuwam. Hr. Tarnowski sam mówi, że: „I prawda i piękność ma swoje jestwo własne, jest niezmienna i bezwzględna — *tylko w zastosowaniu, przechodząc przez umysł ludzki zawsze ograniczony, względną się staje, a zupełną nie jest nigdy*“. Znowu więc jesteśmy w zgodzie. Sztuka jest *zastosowaniem* piękna i prawdy: — na ocenienie tej ostatniej mam pewną miarę, mogę zrobić równanie, mam trzy cyfry do porównania: dzieło sztuki, naturę i moją duszę, — na ocenienie piękna, mam tylko przeciwstawienie mojej duszy — pięknu. Ile więc dusz, tyle jest miar piękna. Nie każdy zapewne Maciek lub Wojtek ma różną i jasno uświadomioną miarę na piękno, to nie ulega wątpliwości. Upodobania się upowszechniają, ogarniają całe tłumy jednym pojęciem piękna. Piękno ma swoje epoki, swoje stany, okresy trwania. *Barok albo rococo* wyżerało jak robactwo wnętrza *gotyckich katedr*, zasklepiało ostrołuki gotyckie swymi płaskimi obłąkami, zalewało tynkiem żebrowania sklepień i laskowania filarów i rozpościerało gipsaturę swoich płaskich ornamentów i bogactwo swojej malowniczości po strzelistym i wzniosłym gotyku. Kto miał rację? Czy zjadany gotyk, czy żrący *Zopf*? My mówimy, że gotyk, my, eklektycy XIX wieku, oddajemy lub wracamy cześć każdemu pięknu i wracamy gotyk do jego pierwotnego stanu, do jego praw wydartych i sponiewie-

ranych przez piękno *innego* typu. Jednym z najpiękniejszych objawów tej restytucyi praw gotyku jest kościół Panny Maryi — do którego Matejko wniósł napowrót duszę gotyku, przepojoną swoją wielką i dziwną indywidualnością. Kto miał rację, czy ów biskup, czy proboszcz, który stawiał te ołtarze z czerwonego marmuru i miał, podobno, sprzedać ołtarz Wita Stwosza, czy też Matejko, który wyśpiewał tam swoją litanię w tej świetnej glori barw?...

Z orzeczeń hr. Tarnowskiego wynika, że i prawda i piękno są w sztuce *konieczne*, że jakkolwiek prawda bez piękna sztuki nie stanowi, ale piękno bez prawdy nie może istnieć. Ponieważ ja widzę całe setki, może nawet tysiące dzieł sztuki, w których tego, co *ja* za piękno uznaję, niema, ponieważ z drugiej strony widzę, że wszystkie przeze mnie i wielu innych ludzi za piękne uznane dzieła sztuki nie są bez prawdy, muszę uznać, iż w dziełach sztuki (malarskiej, rzeźbiarskiej i poezyi) pierwiastek prawdy jest powszechniejszym, konieczniejszym od piękna.

Albo by więc należało wyprzątnąć muzea *sztuk pięknych* z dwóch trzecich dzieł sztuki w nich zawartych i złożyć je w zbiorach czegoś, co jeszcze niema nazwy — albo też uznać, że dzieła te — to jest brzydkie — mają prawo wspólnego pobytu z dziełami pięknymi na zasadzie pierwiastku prawdy, który je z niemi łączy i jest podstawą twórczości artystycznej.

Hr. Tarnowski w jednym miejscu tak mówi o tem, czem właściwie jest piękno: „Niejeden artysta czuje instynktem, że nie jest zdolnym stworzyć obrazu pięknego (mówimy pięknego *w prawdziwem znaczeniu słowa*, nie w znaczeniu regularnych profilów i wielkich oczów, *ale życia, wyrazu, prawdy połączonej z poezją, która nie wylacza bynajmniej ani fizycznej ani moralnej brzydoty*“⁴. Cóż to wszystko znaczy? To znaczy: że

piękność jako coś, co ma „swoje jestestwo“, nie istnieje, ponieważ to, co hr. Tarnowski podaje tu jako cechy piękności, *jest istotą prawdy*: — „piękność, która nie wyłącza brzydoty“, jest pięknnością tak wielostronną i rozciągłą, że obejmuje właściwie całe życie, bez wyłączeń i w takim razie teoria sztuki, mogłaby przestać używać tego terminu — i zadowolić się w zupełności *prawdą*.

Dalej, mówiąc o zmienności mód i smaków w sztuce, pisze: „Wszystkie te mody, te przemijające upodobania przeszły, a *piękność prawdziwa, piękność absolutnej najbliższa*, została na swoim miejscu w nieśmiertelnej chwale swojej rzetelności swojej prawdy istotnej, wiekuistej, nieziennej, jak fizyczna natura ludzkiego rodu i jak istota ludzkiej duszy, którą oddawała w swoich arcydziełach najlepiej, najwyżej, najmądrzej“. To jest nawet pięknie powiedziane, ale jakąż to może mieć wagę w teorii sztuki? Czy z tak nieściśłą miarą, która z jednej strony dotyka niewiadomego świata „absolutnej piękności“, a z drugiej „fizycznej natury ludzkiego rodu“ i „istoty duszy“ — czy z taką miarą można mierzyć lub oceniać zjawiska tak konkretne, jak dzieła sztuki? Jest to szereg zagadek: od „piękności prawdziwej“ do „istoty ludzkiej duszy“ — zagadek, które wyrażają rozmaite przeczucia, powstające pod wpływem wrażeń od piękna, i które wymagają rozjaśnienia i wytłumaczenia, zanim dadzą się użyć za wykładnik jakichkolwiek wartości. To jest wszystko, co hr. Tarnowski mówi, charakteryzując, czy określając piękno. Sądzę, że nikt, wniknąwszy w istotę tych określeń, nie będzie miał wątpliwości, że przy pomocy takiej teorii niepodobna sztuki mierzyć, oceniać i niepodobna się porozumieć co do jakichkolwiek kwestyj, mających ze sztuką związek. „Piękno absolutne“ jest to coś, o czem nie mamy absolutnie żadnego pojęcia — a to jest ta ostatnia instancja, w której się mają rozstrzygać bez apelacyi

sprawy sztuki! Czyż nie słuszniej w takim razie jest mówić o kształcie, barwie i światłocieniu, wyrażających „wyraz, życie, prawdę“ — choćby nawet „połączoną z poezją“ — mówić o czemś, na co możemy znaleźć miarę i sąd, oparte na porównaniu z naturą? Hr. Tarnowski mówi z powodu złych obrazów: „Biedna natura, wielka artystka, która wszystko właśnie harmonizuje, wszystkie sprzeczności umie godzić, gdyby mogła, wydałaby takim swoim wielbicielom i naśladowcom proces o oszczerstwo“. Otóż, natura zapomocą obiektywnej krytyki, opartej na poznaniu prawdy w sztuce, wytacza i rozstrzyga te sprawy z względną przynajmniej słusnością — niedostępną dla wyroków, opartych na „absolutnej piękności“.

„A piękno, zapyta kto, czy nie jest także prawem artystycznej twórczości? — O pięknie już mówimy: bo czemże jest to odzwierciedlenie się ducha w materji, jeżeli nie pięknością?...“ Tak kończy ks. Morawski część swojej rozprawy, poświęconą „twórczości“, uwarunkowanej przez „prawa ducha“. Piękno więc jest streszczeniem tych wszystkich praw, których wartość dla teoryi sztuki, których wyłączną należność do ducha wyżej scharakteryzowałem. Oczywiście rzecz, iż wiedząc, jak dalece te „prawa ducha“ są niejasne, niepewne, nieokreślone, jak mało są jego wyłączną właściwością, nie można i od *piękna* ks. Morawskiego, od tej ich syntezy, spodziewać się większej ścisłości, większego użytku w krytyce sztuki, niż od „absolutnego piękna“ hr. Tarnowskiego.

Ks. Morawski rozdział o *Pięknie* zaczyna pytaniem, związanem z ostatecznymi wnioskami rozdziału o *Twórczości*. „Ale co jest tej twórczości końcem? Co sztuka stworzyć usiłuje?“ i odpowiada: „Oczywiście — piękno. Od tego się nazywa sztuką piękną, i tem się różni od nauki i od rzemiosła“. Dalej stwierdziwszy, iż kwestya: Co jest piękno? — jest zagadką, której rozwiązania szukają napróżno od wieków estetycy, przy-

toczywszy Platona, św. Augustyna, Tomasza z Akwinu, wreszcie Baumgartena, ks. Morawski znajduje, że chociaż w orzeczeniach ich znajduje się *coś* prawdziwego, jednak „skoro spróbujemy je stosować do *rzeczy konkretnych*, spostrzegamy, że są *nieużyteczne*, nie znajdujemy związku między temi abstrakcjami a rzeczywistością“. Należy w tem miejscu sobie przypomnieć, że tak się dzieje ze wszystkimi innymi „prawami ducha“. Dalej przytacza ks. Morawski bezskuteczność konkursu Akademii paryskiej „na najlepsze orzeczenie piękna“ i przychodzi do wniosku, że nie tylko nie możemy wiedzieć, co jest piękno, ale nawet nie daje się ono po prostu określić, gdyż tam, „gdzie oprócz myśli wchodzi w grę *uczucie*, tam już *pojęcia tracą wyraźne granice*“. Zgodnie z tem ks. Morawski mówi, iż możemy piękno tylko omówić „przez *pewne* wyjaśnienie i wskazanie cech najwybitniejszych w rzeczach, które owe przymioty (piękna) najpełniej posiadają“. „Takie tylko orzeczenie piękna jest możebne“, konkluduje dalej i słusznie dodaje w końcu, że żadne podobne wyjaśnienie „nie może służyć, ani być istotnie zrozumianem bez konkretnych wyjaśnień i wypełnień — których bądź co bądź *szukać trzeba w obserwacji, w podglądaniu i rozbiórce zjawisk, którym piękno przypisujemy, jakoteż stanów duszy, w których piękna używamy*“.

Daleko zatem odeszliśmy od „praw ducha“, od tego absolutu, którego piękno jest ostatecznym wyrazem, od tych marzeń o formach, unoszących się nad rzeczywistością. Estetyka ks. Morawskiego zwija skrzydła metafizycznego lotu i schodzi na dobrą drogę skromnego badania stanów duszy, powstających pod wpływem wrażeń od rzeczy, które za piękne uznajemy. Idźmy zatem dalej i zobaczymy, czy ks. Morawski na tej drodze się utrzymał, czy poszedł we właściwym kierunku i dokąd zaszedł.

„Pięknem — mówi on — nazywamy to, co nam się po-

doba“. Lecz — dodaje — nie każde upodobanie jest upodobaniem w pięknie; takim jest tylko „*jakiś* szczególnie, czyste, delikatne, bezinteresowne, które harmonijnie nastraja i podnosi duszę“. Dalej, ponieważ piękno „wchodzi do duszy przez zmysły“, warunkiem doznania wrażenia piękna jest w pierwszym rzędzie „dogodzić odpowiedniemu zmysłowi pewnem dostrojeniem, zgodnością z organicznymi jego prawami“, gdyż „jeżeli zmysł jest obrażony, to odrazu powstaje niesmak — i delikatny czar piękności już się rozwiął“. Następnie z tem wrażeniem zmysłowem kojarzy się czynność wyobraźni, która „potrąca uczucie, porusza serce, a na to wszystko patrzy rozum, który, nawet kiedy się zdaje najbierniej zachowywać, zawsze przecież swemi wskazówkami i wymaganiami wpływa na ruchy innych sił duszy“. Słowem, ks. Morawski grupuje tu władze duszy, potrzebne nietylko przy odbieraniu wrażeń piękna — lecz tak samo przy każdej innej sferze poznawanych zjawisk. Brzydota nie inaczej może być poznana, jak tylko współdziałaniem tych samych procesów umysłowych.

Idźmy dalej: „jeżeli która z tych sił, czyli władz wewnętrznych będzie niezadowoloną z przedmiotu, który wszedł do duszy przez zmysły, powstanie zawsze *jakiś* rozdźwięk, zamęt, *jakiś* rozstrój w upodobaniu estetycznym, które właśnie zupełnego zestrojenia i harmonii z duszą wymaga“. „Ostatecznie więc przedmiot, który mamy uznać za piękny, wnikając do głębi naszego „*ja*“, zadowolić musi wszystkie władze i siły duszy, z którymi się w naszym wnętrzu spotyka“. Zadowolić zaś nas może „przez pewną kongruencyę, przez zgodność z istotnymi prawami i wymaganiami tych władz wewnętrznych“, czyli przez „*pełną kongruencyę przedmiotu z wymaganiami podmiotu*“. Dotąd więc wiemy tylko o warunkach, przy których tworzy się w nas pojęcie, że dana rzecz jest piękną — warunkach, które, odrzuciwszy parafrazę w języku filozoficznym,

streszczają się w tem prostem i pospolitem orzeczeniu, postawionem na początku przez ks. Morawskiego: „*Pięknem nazywamy to, co nam się podoba*“ — czyli, że miarą piękna jest nasz *stan subiektywny* wobec pewnego zjawiska.

Więc „dusza ludzka przedstawia się nam jako miara piękności“ — mówi ks. Morawski i pyta dalej: „*ale czy każda dusza jest zarówno tą miarą?*“ — odpowiada zaś: „Rozumie się, że o ile jakiś człowiek jest duchowo nierozwinięty, albo w pewnej części swej duchowej istoty „*atrofiowany*“, o tyle jest niezdolny *normalnie* odczuć i ocenić piękna“. Zatem „dusza, jako miara piękności“, nie ma początku ani końca, i z góry już należy przypuścić w niej zboczenia, stany „*nienormalne*“, których zakres oczywiście musi być niesłychanie szeroki wobec znanej, nawet przy powierzchownem badaniu, różnorodności odcieni *norm* ludzkich charakterów. Dzicy, którzy służyli jako dowód przeciw prawdzie, teraz służą jako przykład tych właśnie zboczeń rozwoju duszy, tych „*atrofii*“ i nie „*normalności*“. Lecz trzeba pamiętać, że gdy chodzi o różnice wyobrażeń o pięknie, ludzie jednej rasy, jednej kultury, wierzeń, tradycyi, stanowiska społecznego i wykształcenia naukowego, przedstawiają różnice i przeciwieństwa, nie dające się przez żadne kompromisy złagodzić. I w tym wypadku niema tej trzeciej jednostki do porównania, jaką jest natura przy rozpoznawaniu prawdy w sztuce. Tu wprost się czuje i mówi: To mi się nie podoba, więc jest brzydkie! I słuszność takiego sądu nie podlega żadnej rewizyi, żadnej apelacyi, co zresztą wynika z twierdzeń samego ks. Morawskiego. Przy pewnym zbiegu warunków wytwarza się to, co nazywamy *smakiem* pewnej epoki cywilizacyjnej, kiedy pewną grupę ludzi ogarnia jedno upodobanie i jedno pojęcie piękna; — lecz nie jest to ani trwałe, ani niezmienne, ani wieczne jak ludzkość, jak *normalna ludzka natura* — ludzka dusza, — to trwa pewien okres

i znika, potem przychodzi nowe, inne piękno i to znika, ustępuje miejsca innemu — i tak jest dotąd bez końca.

Dusza ludzka funkcjonuje w wielkich zarysach ciągle jednak, — stany duszy, odpowiadające uświadamianiu piękna, są te same zawsze i wszędzie. Botokudos z krążkiem, wprawionym w wargę, utatuowany lub umalowany i obwieszony piórami papug, wzbudza *te same uczucia*, wywołując wrażenie piękna w innym Botokudocie, co lilia polna i Salomon kapiący od złota w ludziach, którym się *podobają*. Wrażenia, uczucia i proces ich powstawania są te same, lecz przedmiot, który je wywołał jest całkiem inny, a dla teorii, dla krytyki, która sąd swój opiera na *Fięknie*, musi być ono czemś tak określonym, tak wiadomym i stałym, jak dla zbijanej przez ks. Morawskiego i hr. Tarnowskiego krytyki, która się opiera na ocenieniu harmonii barw, loiki światłocienia i doskonałości kształtów, wyrażających naturę — jest prawda.

Ks. Morawski mówi, że powszechne głosowanie oświadczyłoby się na pewno za Salomonem, kapiącym od złota, nie za lilią polną, którą za piękniejszą uznał Chrystus, — dlatego, że do zrozumienia lilii „potrzeba pewnego wykształcenia umysłu, do jakiego większa część ludzi nie dochodzi“. Gdzież są w takim razie prawa ducha? Gdzie są te formy idealne, które choć istnieją poza rzeczywistością, jako „tajemniczo z duszą spokrewnione“, muszą być w myśl ks. Morawskiego jej znane — muszą stanowić część jej świadomości? Gdzie są one w tym wypadku i czemu opuszczają duszę w tej chwili i przestają jej sądem kierować? „Prawa ducha“, jeżeli nie są jedynie zestawieniem tych dwóch wyrazów, muszą być stałe, niezmiennie i stale w każdej czynności ducha obecne, a jeżeli piękność jest ich syntezą, w takim razie dla dusz wogóle nie powinno być żadnych co do niej wątpliwości, — a tymczasem Salo-

mon i lilia, dziś jak dawniej stanowią krańce przeciwieństw dla sądów o pięknie. Gdzież więc jest prawo?

„Właściwą miarą piękna jest ostatecznie *człowiek idealny*: t. j. podmiot, w którym *przypuszcza się* naturę ludzką, rozwiniętą wszechstronnie i doskonale, podług istotnych tejże natury praw i wymagań“. Czyli, że „piękność“, która ma być sama miarą wartości dzieł sztuki, której definicyi szukano zresztą od wieków napróżno, — czyli, że ta miara tak niewiadoma, ta trawa bez nazwy z bajki, ma być jeszcze mierzona nową zagadką „*człowiekiem idealnym*“, o którym tyle tylko możemy „przypuszczać“, że jest rozwinięty podług istotnych „ludzkiej natury praw i wymagań“. Lecz jeżeli ten człowiek idealny jest nieznan, tem niemniej stałość, trwałość i niezmiennosc pewnych przymiotów ludzkiej natury jest nienaruszalną, czyli, że dla trwałej harmonii podmiotu z przedmiotem jest podstawa faktyczna w tej zasadniczej niezmiennosci ludzkiej duszy, — a tymczasem ludzkość dotąd nie zgodziła się na żaden stały ideał piękna, dotąd nie znalazła przedmiotu, któryby miał niezmienną wartość dla wszystkich czasów i pokoleń. Kartagińczycy, Rzymianie, Persowie, Grecy, Turcy, Sławianie, Germanowie i Chińczycy, mają naturę według jednych praw i wymagań zbudowaną; — od bieguna do bieguna jęk bólu, skarga rozpacz, westchnienie miłości, ryk szaleństwa rozbrzmiewa jednakiem echem; miłość i nienawiść, zemsta i przebaczenie wszędzie są znane, i od czasu jak ludzkość ma świadomość siebie, znane były zawsze; — natura ludzka jest jednaka, a piękno jest ciągle inne, ciągle nowe, ciągle zmienne i ciągle, bodaj na tym samym stopniu rozwoju. Pojęcie prawdy w sztuce rozszerza się, uzupełnia, udoskonala w treści i w środkach przejawiania się, — a piękno jest ciągle tylko *stanem duszy*, który wywołują najsprzeczniesze, najbardziej wykluczające się formy. „Człowiek idealny“ jest to ludzkość cała, od niewia-

domiego początku do nieznanego końca — i ten „człowiek idealny“, ten „podmiot“ dotąd nie znalazł „przedmiotu“, z którymby mógł pozostawać w stałej harmonii, nie znalazł niezmiennego i trwałego piękna, — a jednak czasu miał dosyć!

Ten „człowiek idealny“ raz rozbudowuje się szeroko i przysadzisto w doryckiej świątyni, to strzela w niebo iglicami gotyckich katedr, — to stoży się w piramidy *Gopuramów* kręgami duszącego się nawzajem nadmiaru form geometrycznych, roślinnych i zwierzęcych; to wznosi gładkie ściany pylonów, o płaskim, ledwie zaznaczonym ornamencie hieroglifów; to stawia w długich szeregach całe stada granitowych sfinksów, to wyciąga, jak potężne ramiona dla objęcia świata, kolumnady św. Piotra. Któryż z tych i tysiąca innych objawów, sprzecznych nieraz do ostatniego krańca, jest wyrazem „idealnego człowieka“, jest w zgodzie na stałe z „podmiotem“ ludzkiej natury? Kto miał rację: czy Egipcianie, którzy strawili życie całych ludów dla wykucia i wypolerowania swoich alei ze sfinksów w najtrwarszych granitach, czy też to mrowie ludzkie, które podbijało lby tajemnicze, pokaleczyło granitowe ciała, które zrobiło ze świątyń i pałaców łomy surowych bloków, biorąc głowy Faraonów na kamienie węgielne do fundamentów, a kapitele kolumn na cembrowania studzien?

Co jest dziwne, to to, że ks. Morawski wie o tem, że piękna „przedmiotowego“ nie odkrył ani on, ani nikt dotąd, że tylko stany ludzkiej duszy przy wrażeniach piękna są jednakie, — nie przedmioty, które je wywołują, a pomimo to buduje na tem swoją miarę wartości dzieł sztuki. Stany duszy, odpowiadające temu wrażeniu, które określamy wyrazem piękno, możemy i uświadamiać i formułować — ale przedmiotów wywołujących te stany mamy tyle i tak sprzecznych, że nie możemy znaleźć żadnego, któryby stale, zawsze

i jednako na wszystkich działał. „Absolutne piękno“ równa się absolutnemu i stałemu podobieństwu, jednorodności wszystkich osobników ludzkiego rodu. I wrażenie tego absolutu jest niezależne od przedmiotu — może nim być tak dobrze Wenus Milo, jak pierwszy lepszy kamień przydrożny — tak dobrze lilia polna jak Salomon w chwale, — wartością tych przedmiotów jest *stan ludzkiej duszy*, jaki wywoła wrażenie od nich odebrane.

Ks. Morawski mówi: „W rzeczywistości wszyscy niedoskonałymi jesteśmy i przeto w upodobaniach i sądach swoich o pięknie skłonni jesteśmy do brania osobistych, może zwichniętych, może zdrożnych zachcianek, za wymagania natury i normy piękności“.

Któż więc i kiedy był, przynajmniej na drodze do tego ideału? Iktinos czy twórca Albrambry, czy też Mansard? Praksyteles czy Piotr Vischer, Michał-Anioł, Van Ostade, czy Boucher? Ludzkość raz mówi tak — drugi raz mówi całkiem przeciwnie, — a czasem zgadza się na wszystko, na wszystkie formy piękna i doznaje jednakich wrażeń od Michała-Anioła i od najdelikatniejszego z japońskich malarzy, którego dzieło jest czemś graniczącem z abstrakcją, jako nikłość, subtelność i dyskrecya. Któryż więc z tych stanów duszy, odpowiadających zgodności z przedmiotem, wyraża największe zbliżenie do ideału? Ks. Morawski uważa tę niezgodność dusz ludzkich co do pojęcia piękna za stan chorobliwy, za wynik „atrofii“, zwichnięcia pewnych dusz, może być, — choroba to jednak trwała i powszechna jak ludzkość i w skutkach dla rozwoju sztuki raz dobroczynna, gdyż ona to warunkuje tę różnaitość, to bogactwo, tę różnorodność form artyzmu; — drugi raz zgubna, gdyż wywołuje walki między wyznawcami różnych kultów piękna, w czasie których cierpią lub giną wielkie arcydzieła sztuki. Ks. Morawski znajduje, iż pomimo tych zbo-

czeń, to „co jest w nas najgłębszego, jest zdrowem i szlachetnem, *prawdziwie ludzkim*. I stąd w pewnej mierze *prawdziwe piękno* rozeznąć i sądzić o niem możemy“. A dalej mówi: „pewne rzeczy i pewne dzieła sztuki, które do samego gruntu natury naszej trafiają, są dla wszystkich i nieśmiertelnie piękne“. To jest wszystko, co dodatniego ks. Morawski o samem pięknie powiedział, o tem pięknie, którego wyrzucenie ze świata i sztuki mnie, wraz z hr. Tarnowskim przypisuje, pięknie, które jest syntezą „praw ducha“, treścią i krańcowym celem twórczości, i które powinno być miarą wartości dzieł sztuki, podstawą sądów krytyki. Czy jednak wszystko to, komukolwiek ułatwiło pojęcie piękna, przypuścimy, w malarstwie? Czy ktokolwiek z tych, którzy przeczytali te słowa powtórzone sumiennie, bez żadnego tendencyjnego przekręcania, czy ktokolwiek widzi w umyśle jakiś obraz, zupełnie wyraźny, konkretny, który jest stałym, niezmiennym, nienaruszalnym typem piękna, który może być wspólnym wykładnikiem wartości artystycznej, tych tysięcy tysięcy obrazów, które ludzie stworzyli? Sądzę, że nikt — ja przynajmniej nie. Sam ks. Morawski zresztą podaje te „prawa ducha“ w formie tak niepewnych wyrażzeń, tak warunkowych, w których się ciągle zjawiają takie wyrazy, jak „jakiś“, „pewien“, „przypuszczalny“, iż niema chyba złudzeń, że i te jego określenia, tak samo jak Platona, św. Augustyna lub Baumgartena „są nieużytecznymi abstrakcyami, których nie można stosować do rzeczy konkretnych“. Więc czyż z taką miarą można przystępować do mierzenia wartości, do sądzenia, krytykowania dzieł sztuki? Nie — nie można. Jest to miara bez końca i bez początku; jest to coś, co jest szersze od sztuki dopóki się kryje w mgłach metafizycznych pojęć — i ciaśniejsze od niej z chwilą, w której tę miarę chcemy zastosować do danego, wiadomego dzieła sztuki, lub też do któregośkolwiek okresu jej historii.

Ostatecznym wnioskiem ks. Morawskiego jest, „że piękno, które ma *człowiekowi idealnemu odpowiadać i bezwarunkowo* mu się podobać, *musi być* przedmiotową doskonałością, *ideałem obiektywnym*, przedstawiającym się w świetle dla człowieka dostępnem“. Jeżeli kiedy przychodzi na myśl Ruskin, to w tej właśnie chwili: „Każdy wie co być powinno, ale nie każdy wie co być może“. Piękno jest więc tu określone przez porównanie z dwoma absolutnie nieznanymi rzeczami: „człowiekiem idealnym“ i „ideałem obiektywnym“, czyli jest to „doskonałość uzmysłowiona“, albo: „blask doskonałości“, „lub (proszę to zauważyć!) *co na jedno wychodzi*, „blask prawdy“, *bo prawda w platońskim znaczeniu doskonałość obejmuje*“.

Co za miłe i niespodziane spotkanie! *Prawda*, którą wszystkie „prawa ducha“ miały poniżyć, która „sama sztuki nie stanowi“, która nie jest elementem „twórczości“, która właściwie jest zawadą, przeszkodą w pięciu się ku wyżynom ideału, — ta prawda, o którą ja staczam walki z całą estetyką włącznie z ks. Morawskim i hr. Tarnowskim — ta właśnie prawda, pod piórem tego samego ks. Morawskiego, staje się krańcem wszechpiękności, rzeczywiście syntezą wszystkich „praw ducha“, równą „absolutnemu pięknu“, równą absolutnemu „obiektywnemu ideałowi“. I nie tylko tak jest, — lecz ks. Morawski na końcu swojej pracy scharakteryzowawszy w sposób zapewne daleki od prawdy, lecz bądź co bądź dla *natury* zaszczytny, obecność w niej piękna, wróciwszy jej wiele z tych cech, których ją pozbawił, poszukując „praw ducha“ — kończy całą polemikę ze mną następnym wykrzyknikiem:

„Jeżeli zaś bierzemy naturę w pełni (t. j. tak, jak ja ją biorę w mojej książce) jako obejmującą człowieka, właściwą swą koronę i wszystkie piękności duchowego jego życia — wtedy trudno nie przyznać, że sztuka wobec niej ma-

leje... Jedno wejrzenie jasnych oczu dziecka więcej posiada wdzięku, niż wiele Madon Rafaela“.

Bardziej *krańcowo-realistycznego* zdania o stosunku sztuki do natury nie powiedział nikt chyba.

Wobec tego, czytelnik może zapytać: — Dlaczego więc ks. Morawski napisał swoją książkę i o co właściwie my się sprzeczamy? Ja również nieraz w ciągu tej polemiki stawiam to pytanie. Odpowiedź na nie dają słowa ks. Fr. Krupińskiego, umieszczone na czele mego artykułu. Bądź co bądź, albo teorye moje nie są tak bardzo dalekie od prawdy, albo też są równie dalekie od niej, jak zasady ks. Morawskiego, skoro wszystko co przeciw nim ks. Morawski powiedział, przywiodło go w rezultacie do uznania, zwalczanego tytuł faktycznymi i rozumowymi dowodami, pierwiastku prawdy za istotę sztuki, — i to z większą jeszcze wyłącnością, niż ja to czynię w mojej książce.

Tak niespodziany skutek tej polemiki wynika nietylko ze szczególnych właściwości rozumowania ks. Morawskiego; — przyczyna tego leży w samej treści jego teoryi, narzucającej z góry sztuce prawa i obowiązki, których sztuka spełniać nie chce, i które wskutek tego są w zupełnej sprzeczności z faktami konkretnymi, jakimi są dzieła sztuki. Nie mając faktycznego gruntu pod sobą, teorya ta musi manewrować wyrazami bez treści, przenośniami, określeniami określeń, aż w końcu płacze się sama w tej gmatwaninie, zatracając logikę i rozwiewa się w nicłość.

Hr. Tarnowski i ks. Morawski, oczywista rzecz, stają w obronie „malarstwa historycznego i religijnego“. Kwestyę pierwszego pomijam tu zupełnie, gdyż przeciwnicy moi nie postawili żadnych nowych dowodów, iż „malarstwo historyczne“ stoi wyżej od innych „rodzajów“ malarstwa swoją treścią anegdotyczną; odpowiedzi zaś na ich zarzuty i twierdze-

nia znajdują się już w mojej książce. Kwestya zaś „malarstwa religijnego“ przedstawia pewne strony nowe i zajmujące.

Otóż ja dowodziłem, że podział dzieł sztuki na rodzaje podług ich treści anegdotycznej i hierarchia artystyczna, oparta na takim podziale, nie mają podstawy, uzasadnienia w samej sztuce; że to, iż obraz przedstawia św. Trójcę lub św. Pawła, jak nie wpływa na jego charakter, tak też nie stanowi nic o jego wartości, — że pierwszy jest zależny od indywidualności artysty, wartość zaś od siły jego talentu. Historia sztuki dowodzi tej prawdy z niezachwianą bezwzględnością, a zatem wiązać dzieła sztuki w grupy i rodzaje, na zasadzie ich treści anegdotycznej, niezgodnem jest z faktycznym jej stanem — i nieloicznym ze względu na tę miarę sądu, jaką ja do artyzmu stosuję. Ks. Morawski i hr. Tarnowski z tą czujnością, z jaką we mnie ciągle podejrzewają „realistę“ najgorszego gatunku, wyprowadzili z tego różne wnioski o mnie i o podstawach mojej krytyki i przeciwstawili im swoje, na innej podstawie ugruntowane twierdzenia. I tutaj zresztą powtarzają się te same omyłki co do pojmowania słów moich — jak w całym ciągu prac moich przeciwników.

Hr. Tarnowski mówi o mnie tak: „dla malarstwa religijnego nasz autor ma zmysłu najmniej“. „W konsekwencyi jego teoryi, malarstwa tego właściwie być nie może, bo człowiek nie widział Boga, więc z rzetelną prawdą nie może Go namalować. Że może wymalować *religijne uczucie w człowieku*, w jakimkolwiek jego odcieniu i stopniu, *to w rachubę nie wchodzi* — jak i to, że nie Bóg tylko sam, ale i ludzie mogą być (*i właśnie oni są*) przedmiotem religijnego malarstwa, że Boga jakim jest w niebieszech człowiek nie widział, ale Pana Jezusa widział na ziemi kiedyś, a zawsze wyobrazić sobie może. *To wszystko nie wchodzi w rachubę*“. Wola hr. Tarnowski ze szczerem oburzeniem i ironią. A tymczasem jego słowa

są tylko parafrazą zdań mojej książki. W artykule o obrazie Munckaczego: *Chrystus przed Pilatem*, mówię o tem, że postać Chrystusa sama przez się, nie wpłynęła na charakter dzieł sztuki, gdyż pojęcie tej postaci na tle ogólnego charakteru pojęć i usposobień pewnej epoki, załamując się w indywidualności artystów, wytwarzało coraz inne, coraz nowe formy i nadawało jak samej postaci Chrystusa, tak dziełom sztuki, tak różne, odmienne cechy, iż pomimo tego samego tematu, nie można ich wliczać do zjawisk artystycznych jednego rodzaju, charakteru i wartości.

To jest prawda bezwzględna, od której niema apelacji, gdyż potwierdzają ją wszystkie znane mozaiki, freski, miniatury, obrazy i rzeźby wszystkich czasów, — sądzę też, iż stwierdzenie tej prawdy nie wskazuje jeszcze we mnie braku „zmysłu do religijnego malarstwa“. Dalej mówię, że ci co piszą o „boskości“, „nadziemkości“, „nadmysłowości“ figur w obrazach religijnych, nie zdają sobie sprawy, że malarstwo w ludzkich postaciach niema absolutnie żadnego środka do wypowiedzenia innych stanów duszy lub innych wzruszeń uczucia — prócz ludzkich; „boskość“ więc jest absolutnie niedostępna dla sztuk plastycznych — o ile ją sobie wyobrazimy jako coś całkiem od ludzi odmiennego — coś poza ludźmi i ponad ludźmi.

A dalej mówię, że jeżeli wogóle wszystkie bóstwa nie mogą być inaczej jak w ludzkiej — lub zwierzęcej zresztą — postaci wyobrażone, to „cóż mówić o Bogu chrześcijan, który został człowiekiem, który chciał przejść przez wszystkie ludzkie cierpienia i odczuć je naprawdę jak człowiek“. Cóż innego mówi hr. Tarnowski w swoich ironicznych *ex abundantia cordis* apostrofach do mnie? Czyż nie ten sam zakres możności przedstawienia w sztuce religijności zakreśla, co ja przy braku „zmysłu“ do religijnego malarstwa?

Hr. Tarnowski może być zupełnie spokojny. Żeby „boskość“, „nadziemskość“, „nadmysłowość“ mogły się przejawiać *w sztukach plastycznych*, tak, jak się jako *pojęcia* zjawiają w myślach i wyrażają w słowach, ja obecność ich uznałbym na równi ze wszystkimi innymi zjawiskami w sztuce, które dostrzegam. Ja tylko niekoniecznie widzę „boskość“ w „nimbusie częstochowskiego obrazka“, a nadewszystko, i to najbardziej razi moich krytyków, ja twierdzę, że wszystko co się w malarstwie ma przedstawić, musi się przedstawić w kształcie, barwie i świetle — więc i „boskość“, żebyśmy ją mogli w obrazach wyrazić, nie inaczejby się przedstawiła i nie innej podlegałaby mierze i krytyce.

Ks. Morawski jest zdania, że „dla ocenienia i zrozumienia dzieł religijnej sztuki, potrzeba patrzeć na nie okiem religijnem“. Bynajmniej tak nie jest: *malarstwo* religijne podlega tak samo sądowi, opartemu na wymaganiach *artyzmu*, jak i każdy inny z *rodzai*, na które estetyka sztukę podzieliła. Strona zgodności pojęcia danej sceny religijnej z *naszemi wyobrażeniami* o niej, stanowi inną sferę naszych pojęć i nie przecenia wartości dzieła sztuki, jako takiego. Portret mego dziadka może być arcydziełem malarstwa, lecz może nie odpowiadać tym wrażeniom i wspomnieniom, z których *w moim umyśle* składa się jego postać i portret ten, nie przestając być arcydziełem, nie będzie dla mnie żadną pamiątką. Dzieła więc *malarstwa* religijnego musimy sądzić z punktu barw, kształtów i światła, ponieważ niczem innym one nie są, tylko: obrazami.

Ks. Morawski też znajduje, że malarstwo religijne jest dla mnie nieprzystępne. „Jak dalece — mówi — nasz malarz-krytyk nie rozumie, czym jest właściwie malarstwo religijne, dowodem jest rozdział, który napisał o Chrystusie przed Piłatem Munckaczego“. Otóż w sprawie tej zasadniczymi punktami

są pytania: co sztuka może z religii wyrazić i jakimi może to uczynić środkami, a następnie sprawdzenie opinii moich i ks. Morawskiego przez porównanie ich z obrazami treści religijnej.

Ks. Morawski mówi, że „prawda“ religijnego malarstwa „zależy nie na czem innym, tylko *na wiernem odbiciu pojęć religijnych*“. Dalej mówi: „Jeżeli dla samego ocenienia i zrozumienia dzieł religijnej sztuki, potrzeba patrzeć na nie okiem religijnem, to tem bardziej potrzeba religii dla tworzenia takich dzieł“. „*Trzeba najprzód znać dokładnie cały dogmat, bo najmniejsze zboczenie pędzla, albo dłuta od jego normy, czyni dzieło sztuki z punktu religijnego niemożliwem*“. „Trzeba znać tradycje chrześcijańskiego malarstwa, jego symbolizm“. A dalej twierdzi: „Nie dosyć znać religię, *trzeba wierzyć* i być przejętym uczuciem religijnem — inaczej niepodobna wogóle uniknąć rzeczy, obrażających religijne uczucie“.

W końcu mówi: „*niema na kuli ziemskiej ani jednego prawdziwie religijnego obrazu, któryby wyszedł z pod pędzla człowieka bez religii*“.

Niestety tak nie jest. Wniosek ks. Morawskiego jest loiczny, lecz właśnie „doświadczenie“, na które on się powołuje, przeczy mu. Perugino, „boski“ Perugino, ten *najreligijniejszy* malarz odrodzenia, był człowiekiem *całkiem niereligijnym*. Vasari pisze o nim:

„*Był to człowiek mało religijny, którego nie można było przekonać, że dusza jest nieśmiertelną, nawet słowami odpowiedniemi dla jego mózgu z porfiru*“.

Nie, nie był on religijnym, a zamordowanie i spalenie ciała Savonaroli przez Aleksandra VI, zerwało resztę jego węzłów z religią i Kościołem. Zamknął się; malował swoje *religijne obrazy* i zbierał pieniądze, które bardzo lubił, nie chcąc wiedzieć o reszcie świata. Biografowie uderzeni tą sprzeczno-

ścią i chcący go rehabilitować, nie znajdują innego dowodu dla poparcia swoich twierdzeń, jak tylko: „*religijną wzniosłość dzieł jego*“. Fakt ten jednak nie ulega wątpliwości, a zarazem podrywa powagę zdania ks. Morawskiego.

Bez wierzeń religijnych, bez uznawania dogmatów, można być religijnym i *wysoce chrześcijańskim* malarzem i tą cechą świecić w historii sztuki i estetyce; — i naodwrot, z wiarą w dogmaty i w imię wierzeń religijnych można dokonywać czynów niechrześcijańskich. Torquemada, Arbues, Filip II, ks. Alba, wierzyli w dogmaty i całą siłę swych dusz wyteżali dla zapewnienia tryumfu wierzeń religijnych, a pozostała po nich pamięć najsroźszych mąk, morderstw, trupów i zbrodni. Perugino nie wierzył w dogmaty i stworzył rasę ludzi dobrych, słodkich, zatopionych w cichej ekstazie, zamarzonych w jakieś ciche szczęście wewnętrzne — stworzył chrześcijan.

Dogmata, wierzenia, to jest pojęcia, koncepcye myślowe, nie dają się w sztukach plastycznych wyrazić inaczej, jak tylko przy pomocy symboli — umówionych i stałych znaków, — prowadzi to do hieratyzmu, do sztuki z góry skazanej na martwość, która się nie może i w myśl swej treści dogmatycznej nie powinna rozwijać i zmieniać.

Jeżeliby więc w religii chrześcijańskiej nie było nic więcej prócz dogmatów, sztuka chrześcijańska byłaby tylko zbiorem symboli, znaków umówionych, figur hieratycznych, któreby wszystkie czasy i wszystkie talenta powtarzały bez zmiany, i wtenczas rzeczywiście istniałoby *malarstwo religijne* w pojęciu estetyków — gdyż wszystkie jego dzieła byłyby jednakie i do siebie podobne. Mielibyśmy wtenczas w chrześcijańskiej sztuce takie postacie, jakimi Egipcyanie wyrażali swoje wierzenia — swoich bogów, — stałe, niezmiennie hieroglify.

Na szczęście Bóg chrześcijan jest tak bezpośrednio złączony z ludźmi, tak do ostatniego tchnienia po ludzku czuje i przemawia ludzkimi słowy, że chrześcijaństwo już przez to swoje człowieczeństwo nie dało sztuce umrzeć w pętach dogmatów, symboli i hieratyzmu.

Ks. Morawski mówi o uczuciach religijnych, otóż one to stanowią treść istotną religijnych obrazów, od Giotta do Uhdego; — te tylko uczucia: nie nadziemskie, nie nadludzkie, nie nadmysłowe poruszają twórczością na tle podań i wierzeń religijnych. W uczuciach tych są dwie strony: strona etyki chrześcijańskiej, wynikającej z miłości bliźniego, i strona bezpośredniego stosunku z Bogiem — miłości Boga ponad wszystko. Pierwsza nie potrzebuje rozbioru, nie przedstawia spornych punktów; — uczucia ludzi dla ludzi są znane i wiadome, i wiadomo jakimi środkami i w jakiej mierze — w jakich kształtach mogą się w sztuce objawić. Lecz miłość Boga — cała ta strona „boskości“, „naziemskości“, „nadmysłowości“ oto, co należy zbadać i poznać, jak się w sztuce przejawiało i stwierdzić, czy rzeczywiście są jakieś szczególne wyrazy uczuć, stanów duszy lub cielesnego wyobrażenia Boga, któreby były ponad ludzkimi uczuciami, któreby nie dawały się wyrazić, wypowiedzieć kształtami i słowami ludzkimi, i któreby w takim razie, przejawiając się jak w malarstwie, w kształcie, barwie i świetle — stanowiły rzeczywiście całkiem osobną, jednolitą sferę twórczości i osobną „religijną sztukę“.

Otóż, jeżeli odrzucimy — rzecz ważną w sztuce, lecz należącą do innej kategorii środków — symbole, i przystąpimy do sztuki bez żadnych z góry powziętych wyobrażeń o tem, jaką ona być powinna, bez uspasabiania siebie pewnymi wyobrażeniami, uprzedzeniami, tylko z zupełną prostotą i szczerością, w takim razie dowiemy się, że takich

wyrazów, takich form sztuka absolutnie nie posiada. Że wyrażając miłość Boga, religijną ekstazę, używa w malarstwie kształtów, a w poezji słów tych samych, któremi wyraża miłość inną — nie miłość chrześcijańską bliźniego — tylko tę miłość kobiety i mężczyzny, tę błogosławioną i przeklinaną, czczoną i potępianą ekstazę zmysłów, ogarniającą całą ludzką istotę, i ponad którą ludzka dusza nie zna większych wzruszeń, niema wyższych stanów.

Glosa św. Teresy, mistyczne strofy św. Jana od krzyża, przemawiają językiem najsilniejszej miłości; nie znajdują ani jednego wyrazu, ani jednego okrzyku, ani jednego bólu, ani jednej nadziei, któreby nie brzmiały w całej poezji, wyrażającej miłość. Św. Teresa i św. Jan od krzyża, są to szczerzy, wielcy poeci religii i o ile mówią językiem poezji, językiem sztuki, nie mogą znaleźć w nim żadnego innego sposobu wypowiedzenia miłości ku Bogu, prócz tego, którym objawia się miłość ludzka.

Św. Jan od krzyża chcąc wyrazić treść dogmatyczną, teologiczną swoich wierzeń, dodaje do swoich strof mistycznych, wyrażających proste ludzkie uczucia, tom czy dwa tomy teologicznych komentarzy i wtenczas przestaje być poetą, dzieło jego przestaje być sztuką, a staje się traktatem naukowym z dziedziny teologii. Dopóki jednak mówi jak poeta, każde jego uczucie, każde jego pragnienie, każdy jego wyraz jest identycznie podobny do tych, które wyrażają miłość ziemską. I tak jest nie tylko w sztuce: w obrządkach, w ich obrazowości, symbolizmie, formach, w jakich przejawiamy uczucia religijne, nie zdobyliśmy się na żadną inną symbolikę, żaden inny wyraz — od ucałowania ziemi do czci relikwii — nie zdobyliśmy się na nic innego, nic wyższego, ponad to, czem się wyraża ta miłość — „ziemska“.

Czy wobec tego malarstwo mogło znaleźć inne poru-

szenia mięśni twarzy, inny ruch oczu, inny gest ciała niż ludzki? Nie mogło — i nie znalazło. W malarstwie, jak w poezji, ta sfera uczuć religijnych, sfera najwyższego z punktu wiary ich napięcia, wyraziła się identycznie temi samymi kształtami, barwami i światłami, którymi się w niem wyraziła miłość. Ekstaza religijna i ekstaza miłości nie mają różnych form przejawiania się w sztuce. Trzeba tylko bez względu na aureole otaczające głowy figur w takich obrazach, z pominięciem wielu innych symbolicznych znaków, przyjrzeć się im i porównać z życiem, z tem, co się wie z bezpośredniej obserwacji natury, żeby ta prawda rzucała się odrazu w oczy. A wobec tego to, co ja powiedziałem o zakresie i możliwości „malarstwa religijnego“, przestanie może być dowodem, że ja go „nie rozumiem“, że nie mam do niego „zmysłu“. Wobec *każdego* malarstwa, ja staram się stać na stanowisku krytyki artystycznej i przedmiotowej; staram się uświadomić sobie jasno, gdzie jest bezpośrednio wrażenie od tego, *co naprawdę* jest w obrazie, a gdzie zaczyna się robota mojej wyobraźni, pobudzonej tem wrażeniem i snującej dalsze kojarzenia się wyobrażeń z gotowego materiału nabytych uprzednio wiadomości lub przeżytych stanów duszy. To też ja nie mogę tak, jak ks. Morawski, wierzyć, żeby obraz *Duccia z XIII wieku*, przedstawiający zdjęcie z krzyża, wyrażał ten sam *pierwiastek psychiczny* — co obraz Rubensa tej samej treści anegdotycznej.

Ks. Morawski sam opisuje tak obraz Duccia: *„barbarzyńska nieznajomość kształtów i ruchów ciała, członki strasznie chude, postawy osób drewniane“*, — proszę teraz wyobrazić sobie obok obraz Rubensa, cały zbudowany na *znajomości kształtów*, na wyrażeniu *fizycznej pracy* dźwigania zsuwającego cię ciała, z tą Magdaleną Rubensowską, z całym przepychem cielesnym, zdrowiem, siłą, sytością i *grymasem*, udającym boleść i znaleźć

między temi dwoma zjawiskami jakąś inną analogię prócz identyczności przedmiotu anegdotycznego. Obrazów Duccia nie widziałem, ale znając obrazy i rzeźby owej epoki i zestawiając je z Rubensem, muszę przyjść do przekonania, że ks. Morawski nie doznaje *wrażeń religijnych* od samych obrazów, tylko oświetla je sam swoim stanem duszy, widzi je po przez sferę swoich wierzeń i wyobrażeń i wtenczas, oczywista, wszystko pod czem daje się podpisać tytuł religijny lub święte imię, będzie się wydawało jednego charakteru i jednej wartości. A kiedy już mówimy o Rubensie, to zwrócę tu uwagę na jedną z niekonsekwencji sądów ks. Morawskiego o sztuce, dowodzącą zarazem, jak dalece moi przeciwnicy nie wiedzą, w jaki sposób ich pojęcia mogą się wcielić w dzieło sztuki.

Mówiąc o malowaniu postaci Matki Boskiej, ks. Morawski uważa, że przedmiot ten, „wymaga wielkiej delikatności uczucia i wielkiej baczności, aby się uwolnić od wpływu modeli. *Każda obfitość ciała jest tu nie na swoim miejscu*“. Przytacza dalej obraz p. Krudowskiego, w którym „jest to pewnym rozdźwiękiem, że *Matka Boska jest za silna, za wiele ma ciała*“. cytuje obraz p. Styki, w którym Matka Boska „ma rysy realistycznie ordynarne, które nie wynoszą jej ponad otoczenie i nie pozwalają wierzyć w jej nadziemski charakter“. Dalej mówi: „Wybudowanie zaś i uwydatnienie fizycznej strony Aniołów, mija się zupełnie z celem i duchem religijnej sztuki“. Tu widocznie przychodzi mu na myśl Rubens i zapewne Duccio, — ze szkopułu tego ks. Morawski wydobywa się w następujący sposób: „*Kto tyle cudownych wniebowzięć wymalował, co Rubens, temu Matka Boska daruje, że jej czasem za wiele dał ciała*“. Może być, że daruje, — ale my naszego sporu w tej instancyi rozstrzygać nie możemy, my musimy napewno wiedzieć, w czem ks. Morawski widzi, a w czem nie widzi „uczuć i ducha religijnego“ i zgodności

obrazu z dogmatem. Ks. Morawski mówi, że „widz tego (to jest, że Matka Boska Rubensa ma za wiele ciała) nie spostrzeżę“. Jak jaki widz. Podług mnie: Wniebowzięcia, Sądy ostateczne i wogóle religijne obrazy Rubensa, sążone z punktu uczuć religijnych, są po prostu wstrętne.

Czy ta bachantka, czy nimfa tłusta z nabrzmiętymi policzkami i wytrzeszczonymi oczami, którą tyle razy się widziało idącą nago w orszaku pijanego Sylena, teraz przebrana w czerwoną suknię i stojąca ciężko na obłoku, podtrzymywanym przez aniołów opasłych — czy może stanąć, naprzykład, obok obrazu treści pokrewnej Fra Angelico, którego imię ks. Morawski też wspomina? Jakie złudzenia trzeba rzucić w przepaść, która dzieli te dwa światy, żeby znaleźć w nich wyraz tych samych uczuć, tych samych stanów duszy? Ks. Morawski tak względny dla Rubensa, wyklucza bezwzględnie Michała-Anioła z pomiędzy twórców, mogących być wzorami sztuki religijnej. „Michał-Anioł w szczególności dla nikogo i w niczem do naśladowania nie jest“ — mówi ks. Morawski. Do naśladowania nie jest nikt, — jeżeli jednak ks. Morawski nie widzi, że Michał-Anioł jest *jedyny*, który wyraził Boga — nie Chrystusa łagodnego i dobrego, — tylko to wcielenie siły twórczej: Boga Stwórcę i Pana — w takim razie, proszę darować, ale nie ja jeden *nie rozumiem* religijnego malarstwa...

Ks. Morawski mówi, że ja go nie rozumiem, ponieważ wobec obrazu Munkaczego nie doznaję „wstrętu niezwykłego“. To prawda — ale za to doznaję „niezwykłego wstrętu“ — i stanowczo bardziej usprawiedliwionego — wobec gołych, opasłych, ciężkich holendrów Rubensa, przedrzeźniających skromność i świętość.

W artykule o obrazie Munkaczego, nie mówiłem o tem, którego Chrystusa, z obrazów, ja uważam za najlepszego, jako pojęcie psychiczne, jak również nie powiedziałem, jak to chcą

ks. Morawski i hr. Tarnowski, że Munkaczego Chrystus jest lepszym od wszystkich innych; — nie wynikało to z założenia mego artykułu, w którym chodziło o wykazanie zmienności i względności tego pojęcia, od początku istnienia jego w sztuce do naszych czasów. Ponieważ teraz z toku polemiki wynika potrzeba wypowiedzenia takiego zdania — wypowiadam je prosto i bez zastrzeżeń: Munkaczy, a jeszcze bardziej jego uczeń Uhde, są o całe niebo bliżsi chrześcijaństwa, niż Rubens, Tycyan, Vandyck, Veronese, Rafael i Tintoreto, i całe mnóstwo wielkich rzeczywiście artystów, których pojęcie charakteru chrześcijaństwa, nie zgadza się jednak z tem, co ja w niem czuję i widzę.

Sądzę też, że ten *człowiek* Munkaczego, jeżeli nie odpowiada w zupełności pojęciu postaci Chrystusa, ten człowiek, w którego „myślącem czole widać obecność idei“; w którym widać „energię, upór, siłę charakteru, która się nie cofnie przed żadną groźbą“; w którego „twarzy niema ani złości, ani gniewu“, z której „nawet w tej tragicznej chwili nie znika dobrotliwy uśmiech“, którego „usta wyrażają wielką łagodność“, że człowiek ten bliższym jest postaci Chrystusa, jakiego nam w prostych słowach przedstawia ewangelia — niż tłusty, czerwony blondyn Rubensa, o świecących policzkach i zamasztych ruchach, niż wielki Pan Veronesa, uczujący w Kanie. Kto, bez względu na swoje *bóstwo*, przeszedł i przeżył to, co Chrystus i przeżył to *po ludzku*, ten musiał mieć i siłę charakteru i energię i wytrwałość posuniętą do uporu, a że był tak łagodnym i dobrym, więc przymioty te nie usunęły z jego twarzy wyrazu dobrotliwego.

To wyraża obraz Munkaczego i trudno jest pojąć dlaczego mamy się od niego odwracać ze wstrętem, a patrzeć z przyjemnością lub zachwytem na obrazy Rubensa. Czytelnik, który zna jeden i drugie, który czytał ewangelię — musi

sam sobie wybrać, które z tych zdań jest słuszne, ponieważ słowa w tym wypadku nie dają dostatecznego materiału dla wyobraźni. Trzebaby zestawić obok siebie całą moc obrazów treści religijnej i czytać jednocześnie ewangelię, żeby dobrze sobie uprzytomnić, które z nich mogą być ilustracją do jej słów prostych i wzniosłych.

Estetycy i krytycy widać tego nigdy nie czynią.

Ks. Morawski sądzi, że ja jestem z sobą w sprzeczności, raz uznając *prawdę* za zasadę bezwzględną i godząc się jednocześnie na tę różnorodność jej przedstawiania, jaką widać w sztuce, to znowuż nie uznając „religijnego malarstwa“ za jednolity *rodzaj*, dlatego, że idea religijna tak rozmaicie się w sztuce wyraża. Otóż, *rozmaitość przedstawienia prawdy* ma swoje źródło *w nieprzebranej różnorodności zjawisk życia*, której dotąd sztuka nie wyczerpała; — dotąd przychodzą ciągle nowe indywidualności, które odkrywają coraz nowe światy życia i wprowadzają coraz nowe formy do sztuki. Malarstwo zaś religijne w pojęciu estetyków opiera się na *dogmacie*, na *przedmiocie niezmiennym*, który powinien zatem przedstawiać się w sztuce w niezmiennych i stałych formach; a tymczasem formy sztuki religijnej — „religijnego malarstwa“, zmieniają się do nieskończoności. Z tego wynika, że mówiąc o *malarstwie prawdziwym*, dajemy rzeczywiście zbiorową nazwę grupie jednorodnych przedmiotów, — lecz mówiąc o *malarstwie religijnem*, grupujemy przedmioty nie na zasadzie ich cech, wynikających z ich charakteru, jako dzieł sztuki, tylko na zasadzie tych pojęć umysłowych, które z niemi łączymy, ze względu na dalsze kojarzenia się wyobrażeń — a jest to ogromna różnica.

Kończę swoją polemikę z ks. Morawskim i hr. Tarnowskim, stwierdzając jeszcze raz ich zupełną dobrą wiarę, z jaką przeciwstawiali swoje pojęcia o sztuce moim teoryom.

Staralem się, o ile tylko się dało poprzestać na kwestiach które dotykały istotnych zagadnień teorii sztuki, redukując do minimum polemikę, dążącą do wykazania mimowolnych, zapewne, omyłek w cytowaniu lub streszczaniu zdań moich — pomyłek, które wywoływały niepotrzebne ataki polemiczne, — nie dotykające powierzchownie nawet treści moich teorii. Zasady, na których hr. Tarnowski i ks. Morawski opierają swoje wnioski o sztuce, są tak chwiejne i niepewne, iż nie wytrzymują żadnego zestawienia ze zjawiskami konkretnymi. Z drugiej strony, wskutek tego, że moi przeciwnicy mało są obeznani z samą sztuką, do której dostępu bezpośredniego bronią im ich teorie, utworzone poza życiem i poza sztuką, teorie te same przez się już chwiejne, rozsypują się w mnóstwie sprzeczności, niekonsekwencji, nieloiczności i subiektywnych wstrętów. Moi krytycy są *za mało obiektywni*, za dużo jest w ich sądach ich idyosynkrazyi, ich wstrętów, wynikających bądź z ich usposobień, bądź też z ich wierzeń i pojęć etycznych.

Hr. Tarnowski mówi ze szczerem przejęciem o zgubności obiektywnej krytyki. „Zróbcie naprzód — woła — żeby ten krytyk nie miał ani myśli, ani uczucia, ani wyobraźni, ani duszy, żeby był mechaniką, nie człowiekiem, a wtedy żądacie, żeby nie zachwycał się tem co piękne, nie oburzał na to co brzydkie“. Dalej mówi, że „jeżeli dzisiejsza filozofia wychowa ludzkość w przekonaniu, że człowiek niema duszy, a piękność niema swojej istności i *swoich praw*, może wtedy udadzą się i krytycy z „cyrklem w głowie“, zamiast myśli, fonografy powtarzające nieświadomie to, co złożyła w nich jakaś zewnętrzna przyczyna i nie dodające nic z siebie, bo w sobie nic własnego nie mają. Ale jeżeli ten ideał krytyki kiedy urzeczywistnić się zdoła, na co przyda się sztuce i jakby ona na nim wyszła? *Po ścisłym zbadaniu i spisaniu wszystkich*

praw logiki światłocienia przez malarzy, po ścisłym skontrolowaniu przez krytyków, czy one są należycie zachowane, rzecz byłaby skończona, księga sztuki zamknięta. Nastąpiłaby nieruchomość i niezmiennosc taka, jak w sztuce chińskiej, która także podobno pryncy ma w sobie wiele“.

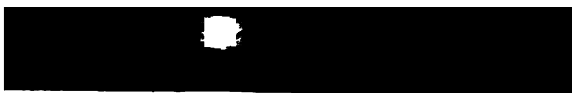
Otóż, mnie się zdaje, że krytyka przedmiotowa, która oprze się nie na subiektywnych upodobaniach danego krytyka, tylko na stałych prawach twórczości, tak mało wpłynie na „nieruchomość“, „niezmiennosc“ sztuki, tak mało przyczyni się do „zamknięcia księgi sztuki“, jak teoria Kopernika wpłynęła na sparaliżowanie ruchów słońca i planet.

Jak słońca krążyły po swojemu niezależnie od tego, czy ludzie wyobrażali ten ruch podług Ptolomeusza lub Tychona de Brahe, jak nie wstrzymały się, kiedy Kopernik zmienił pojęcia ludzi o nim — podobnież twórczości nie może powstrzymać i zamknąć znajomość praw, według których ona działa. Jeżeli sztuki nie zabiła dotychczasowa estetyka, ze wszystkimi swemi „prawami ducha“, ze wszystkimi obowiązkami, które sztuce narzucała, to tem mniej jej zaszkodzi estetyka, która zamiast narzucać sztuce formułki, — z niej samej wyprowadzi istotę jej praw, będzie je objaśniać i utrzymywać stałą harmonię między Sztuką a zmieniającymi się pokoleniami ludzkości.

Zakopane 1898 r.

SZTUKA.





MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA.

Talent, indywidualność i rozum, są zasadniczymi warunkami twórczości artystycznej i bez nich tylko blahe 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, przypuśćmy 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 ubogiego 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 po prostu bez sensu, — i naodwrot wielka inteligencja, posługająca 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 fizyologicznych organizmu.

Otóż, czy weźmiemy Michała-Anioła, czy Leonarda da Vinci, Danta, Szekspira, Mickiewicza czy Goethego — Słowackiego lub Byrona, w dziełach ich zawsze znajdziemy współrządne działanie talentu, indywidualności i rozumu — działanie, wyteżone 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.

Jest to indywidualność *ciasnna*, jednostronna, związana z olbrzymim talentem i rozumem — rozumem, który opóźnił ostateczne zwyrodnienie i wypaczenie się manieryczne jego talentu do ostatnich prawie kresów życia.

Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego kopalnego potworu, idącego wązką, *przez siebie* wprowadzie wśród twardych granitów wykutą, ale zawsze wązką 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 swymi 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 niezłożone 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 dyalogowej formy jego poematów, podobni są do siebie pomimo wszystkich różnic psychicznych, — podobni są z tego, że wszyscy w równym stopniu są *wygodani*. 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 szer-

mierka 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 czem 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 obłądę, — od dziecinnego zaboronu — 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 manieri, tyleż wspaniałych indywidualnych charakterów.

Oto jest wielostronna indywidualność, talent niewyczerpany w środkach i kierowany potężnym, nawet wtenczas gdy zdaje się łamać, 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 zrozumiała 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 szeptem 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, pustą nazwą, oderwaną od całości obrazu — nie wyrażającą nic.

Szcześliwszy od malarza — poeta, nie potrzebuje destylować 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 wraże-

nia, że pisarz który je stworzył jest ślepy. Ani oświetlenie, ani ubarwienie obrazów nie jest utrzymanem. Opis taki zdaje się spisem przedmiotów, dokonany przez komornika, martwem wyliczeniem rzeczy — raczej ich użytku, — lecz nie wyrażającym wcale ich życia — ich fizyognomii.

Nie tak jest u Mickiewicza. Światło i barwa widnieją w każdym jego opisie, zachowane w bezprzykładnej harmonii. Pod jego słowa można podkładać tony barwne, naturalnie wiedząc z obserwacyi 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 niema 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 *panieńskim 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 kolorowymi pierwiastkami. Nie *rzeczy* — lecz ich *barwy* stanowią właściwy jego urok.

Opis ten jest tylko przedstawieniem barw lokalnych bez względu na harmonię — 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 nie tylko widzi dobrze barwę przedmiotów, ale zaznaczając zmianę ich *natężenia* w stosunku do siebie, daje dowód głębokiego poczucia harmonii.

Żadna barwa w naturze niema dla naszych oczu stałego, bezwzględного, 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 prze-

nikanie światła wszędzie i zawsze zgodnie z loiką światłocienia 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 *rozmaitością tęczy blask drogich kamieni*:
Tylą farb żywych, różnych, mak źrenice mamy.

Kto pamięta taką grzędę maków kwitnących, temu cała pstrocizna, zmienność i różnorodność tego obrazu, stanie jak żywa w oczach, a to wrażenie nieuchwytnej 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,
Reucone 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 *koralewym* i *zielonym* ślazem,
 Których *kształty* i *barwy mieszały się* razem,
 Niby krata ze *złota* i *srebra* pleciona,
 A powiewna od wiatru jak lekka zasłona.

Nad *gestwą różnofarbnych* kłosów i badylów
 Wisiała jak baldachim *jasna mgła* motylów,

Jest to 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 danym 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 brusznice, jakby w *korarów 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 *zblizka* „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 słońcu 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 skądinąd dobrzy 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,
Pożłacał się jako łan dojrzałego żyta;
Gdzieś tam gdzie krasna główka dziewicza wykwita,
Ubrana w świeże kwiaty, albo pawie oczy
I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,
Śród głów męskich jak w zbożu bławat i kąkole.
Kłęczący różnobarwny tłum okrywa pole.

Albo kiedy na bezładnem tle tłoczącego się koło Zosi
ptastwa:

.
. gdzieś tam z góry
Upada jak kiść śniegu gołąb srebrnopióry.
Wpółrodku zielonego okręgu murawy
Ścisła 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, wyrwywają się tylko te, które mają *najświecniejsze 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*,
Wyłtocona promieniami zachodniego słońca
I odbita o ciemne murawy węzłowania.

Komu innemu wystarczyłoby wyliczenie zajęcia, płci, stanowiska towarzyskiego tańczących poloneza gości soplicowskich; — kto inny zadowoliłby się wyliczeniem nazw ptastwa, otaczającego Zosię — Mickiewicz wszędzie i zawsze widzi człowieka i naturę, jak malarz. Nazwisko, ani przeznaczenie rzeczy nie wystarcza 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* :

Nad murawą *czerwone* 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 mehu 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 nie mniej 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 linijską kaligrafią.

Wracam na podwórko Maćka:

. . . rój królików z pod ziemi 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*.

Odrzuć tu, że Mickiewicz patrzy na króliki z punktu widzenia Maćka, siedzącego na ławie czy przyzbie domu i mogącego ręką gładzić trzode „*białopuchą*”. Nawet te trzy strugi miodu, wódki i piwa:

Jeden biały jak srebro, krwawnikowy drugi,
Trzeci żółty; troista w górze grają tęczą,
.

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, pio-run, cała ta naturalna scenerya, na której rozgrywa się dram-at lub farsa człowieka, jest również żywą, scharakteryzowaną ściśle, — *uosobioną*. 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 zmiennie, względnie do tego, czy je oświeca „słoneczna pożoga“ — czy noc lub dzień pochmurny ocienia.

Stąd 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 zmieni się wcale.

Zapominają o tem nietylko barbarzyńcy, szukający drugiego oka i ucha na twarzy, przedstawionej z profilu, lecz również często artystyczna krytyka, szukająca 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 upięknił poranek zarysy budowy;*

*.
Wieża zdała się dwakroć wyższa, bo stercząca
Nad mgłą ranną; dach z blachy złocił się od słońca,
Pod nim błyszczała w kratkach reszta szyb wybitych,
Zamiąc 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 gdyby 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, powlęczonych 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 jednocześnie w swych obrazach zazwyczaj ściśle loikę rozkładu światła z harmonią koloru; — jak dalece Mickiewicz łączył zawsze te dwie zalety, wskazują następujące 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*,
Napętniając 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 zjechał Soplicowo, jest po prostu arcydziełem światłocienia i koloru.

*Mrok gęstniał. Tylko w gaju i około rzeczki
W łożach, błyskały wilcze oczy jako świeczki;
A dalej, u ścięzionych widnokręgu 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 następnym 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 księżycy, 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 wkoło*.

Wszystkie złote barwy przy świetle księżycy 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 księżycy *pozłotę*.

a dalej:

Strumień na równinie
Rozkręca się, ucisza: lecz *widac*, 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 widnokregu czerniały kończynach,
Wznosząc swe kształty lekkie, niewyraźne oku,
Jak duchy *nawpół widne, napoły w obłoku*.

Jak często u innych pisarzy noc rozświetla się blaskami dziennymi, kiedy potrzeba uwydatnić akcyę, jak wtedy

widać i błękit 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 cięży, jak jakaś materyalna, ważka opona z ciemni.

Oto inny znowu motyw koloru i światła:

*Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku
Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.
Dawno wszedł dzień, a jeszcze ledwie jest widomy:
Mgła wisiała nad ziemią, jak strzecha ze słomy
Nad ubogą Litwina chatką; w stronie wschodu
Widać z bielszego nieco na niebie obwođu,
Że słońce wstało, tędy ma wstąpić na ziemię,
Lecz idzie niewesoło i po drodze drzemie.*

Żeby malować, nie dość jest *wiedzieć*, że takie a takie zjawisko 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,

patrzac na kształty i barwy swojej wyobraźni tak, jak gdyby malował z natury.

Podobnież jest z poetą. Tylko ten może tak opisać mglisty ranek, kto go widział — tylko ten zna *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 znówuż niebo jest najbardziej czułe i wrażliwe na każdą przemianę w świetle. Delikatna i przejrzysta tkanka powietrza i pary mieni się tysiącem tonów i półtonów 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 się grubym opisem najbrutalniejszych, najjaskrawszych kontrastów barw nieba — kontrastów, które każdy widzi i może przedstawić. Że wschód i zachód *czerwieni* 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 niema 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, wyzlaca, 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,*
Na wpół widne, na połę 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 wokoło 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 czoła bladnie.
Prawą skronią złożone na węzłowiui cieni
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się, i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, zrenicę: 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 rozślniło się jako kryształ przezroczyście,
Potem jak brylant światłe, nakoniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce.*

Pominąwszy porównanie słońca do księżyca, porównanie nie nie wyrażające — cały ten opis wschodu jest skończonym 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“.

Zaczawszy od tych gwiazd bez blasku, tylko swoją barwą *perłową* migocących z bladego tła nieba, aż do jaskra-

wych światła, mieniających się tęczęmi 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 mnie się takim wydaje.

Również prawdziwe i rozmaite są zachody słońca w *Panu Tadeuszu*: oprócz wyżej przytoczonego, oto jeszcze parę przykładów:

. *Na zachód, jeszcze ożłocona*
Ziemia świeci ponuro, żółtawo-czerwona;
 Już chmura, rozciągając cienie nakształt sieci,
Wyławia resztki światła, a za słońcem leci,
 Jak gdyby je pochwycić 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,
Okrąg niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,
U góry błękitnawy, na zachód różany;
 Chmurki wróżą pogodę: lekkie i świecące,

 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, ba-

dać 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, mózdz zarazem od swego dzieła doznawać wrażeń czytelnika. Inaczej najprawdziwiej 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 Dżemazyda rubinów ognistych.

(Giaur, w 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 orientального. — Wątpię, czy Mickiewicz zrobiłby podobne ustępstwo z wymagań artystycznych na rzecz etnografii.

Mickiewicz 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 zjawilby 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, którymi ona wywołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być często inne niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła sztuki musi być równie prawdziwem, jak wrażenie odbierane od natury.

Poeta, liczący się z umysłem czytelnika, robi to samo, co malarz, liczący się z jego okiem. Obrazy, wywołujące *najbardziej prawdziwe 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 włoskiem XVI wieku, holenderskiem z XVII stulecia lub dzisiejszem — to jasno przedstawi się nam nietylko 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 i t. d., każda z tych *czynności* jest przedstawiona z nadzwyczajną prawdą, jak również każda *rzecz*, każdy przedmiot, narzędzie czy broń, są naśladowane wiernie i szczegółowo — lecz *obrazu* w tem niema. Niema całości wrażenia pola, na którym 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 dzisiejszym pojęciu.

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

Tylko przy takim stosunku artysty do natury tworzy się dzieło sztuki zupełne. Stojąc na stanowisku pierwotnym, 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. trupią 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 podle 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 olbrzymimi głazami, dziurawią dzidami brzuchy; żrą, piją i co chwila, 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 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 cynowami lub miedzianymi sztabami, potrząsałby dzidą spiżową, albo pysznił się „ogromnym brzuchem“, świecącym na słońcu.

Twórca „Iliady“ i „Odysei“ jest geniuszem, lecz barbarzyńcą, któremu po prostu 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 ciąglem drobiazgowem gadulstwem.

W *Iliadzie* niema 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 nadzwyczajną drobiazgową plastyką.

Jeżeli rzadko wiemy, jakie światło przyświeca tym walcom, to nigdy prawie nie można wiedzieć skąd 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 gdyby nim wcale nie był, byłoby lepiej, i że jeżeli w stosunku do Byrona, poeta rosyjski, wołając do Mickiewicza: „Tyś sam bóg“, ma słuszność — to tak samo można powiedzieć o jego stosunku do Homera.

Lecz trudno, grecka kultura ciąży od tyłu wieków 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*; jest to niesłychanie interesujący przedmiot, lecz niezwiązany 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 ukolorowaniu, 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 sma-

kiem danego czasu i artysty. Podobnie 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 tendencję.

Nic z tego u Homera. Na jego „ciemnem“ niebie jutrenka rozlśniewa się tylko światłem i raz jedyny wstaje w „szafranowej“ zasłonie. W opisie przedmiotów 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; wspaiała, 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 materyału swych sukien, złotem swoich broszek i wielkością brylantów imponować swoim sąsiadkom z kanapy.

Podobnie 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 niema 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 *Telimena* wkłada, lecz które nie czarują poety.

Tam, gdzie Mickiewicz roztacza 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 *zieleności* tonąc po kolana.
Z grząd *znizając 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 zielonymi 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,
Czerwieniły się na wskrós jakby rubinowe,
Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I zębki, co jak perły wśród koralów świecą
I lica, choć od słońca zasłanianie dłonią,
Różową, same całe jak róże się płonią.

a potem:

. ujrzał najwyraźniej,
Przypomniał, poznał włos ów krótki, jasnozłoty,
W drobne, jak 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 ciąglem 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 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“.

Nie mniej 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,
Którymi przy zachodzie wszystko się czerwieni,

a przytem:

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

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

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

Gdyby malarz, najbardziej zapędzony w kolorystyczną manię, 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 „wewnętrznego oka“, zapędzona w mglistą matnię idealno - realnej filozofii, uważa kolor w obrazach malowanych za rzecz *podrzedną!*

Kolor to technika — materyalizm, grubo realizm, na-

turalizm, 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 realisci 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 historycznemi, 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 przeniesienia 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 fantazyę, bajki, świat całkiem zmyślony, idealny, maluje *tylko kolorem*.

Gdyby 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 roztapianie 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 ewangelię.

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 pierwiastku prawdy*.

Jeżeli cały naród marmurowy, który stworzyła Grecya, będzie trwał jeszcze wieki i wieki, {to tylko dlatego, że jest to naród możliwie zbliżony do prawdy. Anatom i fizyolog nie mają nic do zarzucenia tym nagim ciałom atletów i bogiń.

Podobnież w dziełach innych sztuk naśladowniczych, pierwiastek prawdy jest to 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 nie tylko 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 uczuciowych, 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 zaletę.



„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 identyczności tych zjawisk, usuwa i pomija mnóstwo pierwszej wagi faktów z historyi sztuki, które to podobieństwo zacierają.

Przypuśćmy, że na wytłumaczenie charakteru dzieła sztuki znajdzie się w większości wypadków dosyć materiału w charakterze sfery, w której ono powstało, ale najsłabszą stroną teorii Taine'a są ustępy, dotyczące *przyczyny powstania* i istnienia artystycznego ruchu. Taine zadawał 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 rękojeść miecza. Dość przeczytać pamiętniki Benvenuto Cellini, żeby wiedzieć, jakimi trudnościami otoczone było życie artysty, dość przypomnieć głęboki pesymizm Michała - Anioła, żeby wiedzieć, jaką 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 a życiem przyrody, nie zawsze można jednak dowieść ich identyczności. Zresztą, czyż pod wpływem przypadkowych czynników, nawet rośliny nie wyrastają w warunkach całkiem nieprawdopodobnych! Brzoza,

której ziarnko 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 ztracają na rzecz wymagań swego otoczenia.

Spółeczeństwo, które było obecne na wszystkich polach bitew i na wszystkich barykadach XIX wieku, które przeżywa wewnątrz siebie przewroty umysłowe, społeczne i ekonomiczne; społeczeństwo tak niejednolite w tej sferze, która stanowi inteligencję — 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 zamieszanu 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 niema pieniędzy na pokrycie kosztów istnienia naszej sztuki.

W rękach naszej arystokracji rodowej i zubożonych rozwojem handlu i przemysłu Polaków moźszeszowego wyznania, lub niemieckiego pochodzenia, jest dosyć bogactwa; po-

nieważ jednak nie okazali oni do sztuki 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 czeły się jako: „święte szaty“, jak mawiał Chelmoński; z Monachium, gdzie unikałszy 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“ pieczeniarzy i znajdowała ich, niestety; potrzebowała protegować, dawać małe stypendya, klepać po ramieniu i pozwalała jeść przy swoim stole pod warunkiem, żeby być zabawnym. Zresztą, ilustracje 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 ekonomą faworyta.

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

Poza tem wpośród 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 zapal, z jakim porwaliśmy się do studywania 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 czym jeszcze zachowały się jakieś nasze cechy barwy i kształtu; cały ten zapal ginął bez echa wobec społeczeństwa, które dziś jeszcze za pośrednictwem estetyków i krytyków woła o idee, myśli, historię, filozofię, 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 powiedzieć, że teorie naszych estetyków były dla niej niezrozumiałe; lękano się występować przeciw zdaniom drukowanym i wypowiedzianym 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 którymi wznosił się rysunek, spreparowany na Dorém 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 umiejętnym 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, składanymi malarzom, ze względami krytyki, z przywilejami towarzyskimi, jakich im udzielano. A jednak tak było i nie w tem dziwnego.

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

Protegowano też — naturalnie tych co się dali, tych, którzy stosunkami i stosunczkami, płaską uniżonością 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.

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

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

Heine.

Trzy były drogi do wyboru: albo zostać w kraju i ginać pomału, albo chodzić na obiady i wieczory i dać się protegować — albo też wynieść się za granicę, — 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 — *poświęcili* swojej sztuce. Dało im co mogło: czyż nie uczcilo największych obiadami w resursie obywatelskiej? Czyż mniejszym skąpiło miejsca u prywatnego stołu? Czy nie rozdało tytułów, tytułików, 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 materialnej stronie istnienia sztuki, tym, którzy posiadają całe powiaty ziemi, miliony i tak zwane pałace — to jest arystokraci i plutokraci: jesteście barbarzyńcami!

Wszędzie indziej zjawienie się sztuki, o ile nie było wynikiem potrzeb społeczeństwa, wywołało w skutkach przynajmniej zamiłowanie do niej. W Rosyi naprzykład, 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.

Gdyby istnienie naszej sztuki nie wpływało, w ubożnym rezultacie, na podtrzymanie wiary społeczeństwa w swoje siły, gdyby 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 jest to coś, co trzeba szanować.

Nie chcę bynajmniej twierdzić, iż Matejko *rzeczywiście* poza tem nie jest wart tego uznania, którem 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: maniere. 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 nadzwyczajny, 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, religię, sprawy społeczne, wykladał historię, — 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 pomalutku tracił te wszystkie przymioty 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 szczytu 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 na nowo 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, harmonię barw i dekoracyjność malowania; Velasquez, 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 Gierymski.

Ponieważ wszystkie te zdobycze, jak dotąd przynajmniej, uważamy za dobre, ponieważ niektóre z nich okazały się kardynalnymi prawami, bez których nie możemy dziś pojąć nawet malarstwa, jasnym jest, iż mierząc wartość i znaczenie jakiegokolwiek bądź talentu, należy wszystkie te strony wziąć w rachubę. Jasnym też jest, że im dany talent, przy zachowaniu zupełnem swej indywidualności, będzie posiadał więcej cech dodatnich, odziedziczonych po dawnych artystach, lub będzie odkrywca 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 można, dała jak najbezwzględniejszy i sprawiedliwy wynik sądu.

W robocie malarskiej dwa są wybitne momenta: naśladowanie natury i wynalezienie środków przedstawienia jej w warunkach tej sztuki. Cały prawie materiał malarza leży poza 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, czego 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 mó-

więc, 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, co by miało rację dalszego rozwijania się i życia. Jego narzędzia, jego środki nie przydadzą się nikomu i na nic. Jego kolor, kompozycja, światłocień, 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 *rzeczywistości arcydziełami*, jak doskonałymi są rozmaite inne szczegóły jego obrazów, lecz środki, którymi je wy dobył, 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*.

Jest to kierunek tak indywidualny, że już w drugim pokoleniu wydaje tylko niedołącznych manierzystów, 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 pewnymi 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 rzeczywistym mistrzostwem, nadzwyczajną intuicyą, świadcząca o bogactwie i różnorodności stanów psychicznych, w których może się znajdować. 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 przecucie 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 mięskami.

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, Zamoyskiego, 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 wyrazów, 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 odcienie wyrazów zginęły, pozostał tylko pewien ogólny i stały typ z tak silnie zaakcentowanymi rysami, że to, co dziś Matejko wkłada z wyrazu, już nie jest w stanie zgrubiałych i skamieniałych w manierze twarzy poruszyć.

Gdzie 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 energię 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 pra-

wie w starców. Dziecko w ostatnim obrazie jest pięćdziesięcioletnim karłem; Joanna może dziewicą, ale najmniej czterdziestoletnią i wcale nie *wpatrzoną* w wizję, którą ona jedna ma widzieć, a jej koń, według pana Sokołowskiego, przeżuwać.

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

Nie mogę dokładnie wyjaśnić przyczyny takiego przeobrażania się, lecz jest ono faktem. Subtelne, wyrafinowane i nerwowe twarze znikają, raczej są to te same twarze, tylko one zgrubiały, utyły, spospoliciały, wyrosły im podbródki, rozděły 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 swymi palcami Stańczyk w *Holdzie 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 sukiennego 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 jak najsilniejszego 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. Wynikiem 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 kompozycji, lecz z chwilą, w której pozuje przed nim model lub manekin, ubrany w zbroje lub 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, porzucane są *kawałki* doskonale i bez maniery odtworzonych 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 jest to 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 „Grunwald“, jest po prostu potwornością! Jego zalet trzeba szukać na całowych przestrzeniach, kiedy omyłki rysunkowe można mierzyć łokciem!

Obraz taki można pokrajać na kawałki i oglądać je po-

jedynco bez żadnej straty we wrażeniu, bez żadnej straty dla sztuki. Owszem, niejednen kapitalny szczegół, który Matejko wpakował bez *artystycznej* potrzeby, tylko z tej pasyi do *idei*, jaka nim teraz owładła, niejednen taki szczegół wtedyby tylko mógł być słuszenie oceniony, oglądany z przyjemnością — może nawet podziwiany.

Jakże daleko od tego obrazu do „Kazania Skargi“, w którym figury są jeszcze na właściwych planach, obraz skomponowany w głąb, płaszczyzny przedmiotów trzymają się 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 wymodelowana, 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 po-fałdowane i nie 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 pasją w kształty widać dzielnego malarza, — lecz jaka szkoda, że on nie umie nie 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

twarży. 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 pod względem wyrazu, ale *bryła*, ale głowa nie istniała wcale. Ten kontur i drobna modelacya z załamaniem światełkami 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 obydwa te objawy życia wyrażają się w malarstwie zapomocą *kształtu*, do przedstawienia ich jednak potrzebne są różne sposoby obserwowania natury. Wyraz twarzy widzi się z bardzo blizka, przyczem obserwuje się przedmiot mały, określony krótkimi liniami, wymodelowany małymi 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, którymi cał po calu, budował każdy malowany przedmiot.

Rzecz oczywista, że gdy przyszedł z tymi środkami do

gwałtownych ruchów, gdzie całe ciało ludzkie czy zwierzęce, zdaje się być sformułowane w jednej wielkiej linii, ruchów, przy których nie ze szczegółów i drobiazgów, rzecz oczywista, że jego środki okazały się całkiem prawie nie wystarczającymi.

Kto widział szkic do „Grunwaldu“, 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 „Grunwaldzie“, jak i w ostatnim obrazie, zawsze jednak jest to jedna ze słabych 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 odtwarzania 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 mar-

nuje 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 poniewiera. Funduje mu modela i na tem koniec!

III.

Malarstwo zaczyna się z brzaskiem dnia i kończy się tam, gdzie gaśnie światło słońca, księżyca, 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, odpowiadający 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 zużyte, 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 głębię 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 umozębnia 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* użycie go w malarstwie.

Jeżeli mówię ze *znajomością*, to nie chcę przez to powiedzieć, że malarze ci robią to koniecznie z teorii 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 zapomocą tych środków. Użycie zaś w obrazie czynników świetlnych na zasadzie *teorii*, 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 „Grunwald“. Że Matejko nie umie z farby wydobyć *blasku*, nie umie tak ustosunkować siły tonów świetlnych, żeby to, co ma być światłem, było niem rzeczywiste, 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 w stanie odtworzyć; lecz raz je wprowadziwszy, trzeba być konsekwentnym i *bezwzględnie* trzymać się założenia, zużyć wszelkie możliwe środki, żeby choć tro-

chę, na ile stać malarstwo, zbliżyć się do rzeczywistości. W przeciwnym razie popełnia się błąd loiczny, bierze się zupełnie 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 obecności 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 jak najlepszemu przedstawieniu wyrazu, to Matejko był tu zupełnie *szczery* 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, może, 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 *manier*y, 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 Sorel o *dwouznacznem stanowisku (?)*, od Świętych odwrócona, jest już w lekkim półcieniu. Struga niebiańskiego światła pochodząca z wizyi, a która króla i królowę 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 imponowałyby mu tak bardzo to „mistyczne“, 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 latarnię i tym sposobem „kapie“ się w blaskach, jakichby mu pozazdrościł sam Feb promienny; my pozwolimy sobie być bardziej wymagającymi i widzieć w obrazie Matejki tylko niekonsekwencyę, 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, „mistyczne“ czy też „ziemskie“, musi sobie koniecznie zdać sprawę z *wartości tonów*. — *inaczej żadne, ale to żadne, najlichsze nawet światło trzygroszowej łójówki nie będzie się świecić*. Jeżeli zaś wprowadza się dwa rodzaje oświetlenia, jeżeli na jednym z nich opiera się całą kompozycją 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 niki, brudne, zimne światło, nieskoncentrowane, nieskupione 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 mi bynajmniej o to, żeby Matejko legitymował się z *pochożenia* tego światła; powiedziałem już, że malarz może użyć światła w sposób najbardziej sprzeczny z rzeczywistym światłem — ale *musi* on je rozłożyć i ustosunkować na podstawie ściśle prawdziwej.

Światło w obrazie Matejki nie trzyma się loiki światłocienia, użyte niby jako motyw kompozycyi, a w wskazanym przez p. Sokołowskiego celu, nie zostało weale 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 modelacyi, ale jako środek kompo-

zycyjny, 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 wykonanymi 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, gdyby 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 przyszedli 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 „*skończonymi arcydziełami*“. Jeżeli dodamy do tego sławnej pamięci epopeję o „*Symbolice barw*“ profesora Struvego i najnowszy wynalazek estetyczny p. Karola z „*Pokłosa*“, w formie na-

stępnego 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 półtony*. — ale Matejko malował wtedy „Rejtana!“ Surowy wyrok, wydany na sprawców pewnej chwili historycznej, tak dalece obraził wszystkich, iż nie tylko pisano na Matejkę paszkwile, ale nawet zainteresowano się jego *półtonami!* 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, czym 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 kompetencji, 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 mieniającą się powierzchnię perłowej masy, czy będziemy obserwować metaliczne blaski pawiego pióra, zawsze będziemy mieli ten sam wynik. Podobnież biały krążek na czerwonej powierzchni będzie się wydawał zielonym i na odwrót, na zielonej czer-

wonym. 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 dwiema zasadniczemi w malarstwie barwami: błękitną i żółtą, czyli jak nazywają malarze tonem *zimnym i ciepłym*.

Otóż najpierwotniejsze, najelementarniejsze zużycie 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 ornamenty 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 nie wiedzieć o pojęciu koloru w obrazach greckich malarzy, — w sztuce zaś ludów chrześcijańskich powyższy sposób użycia barwy obowiązuje prawie do XVII 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, podobnież, 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 kolorowymi dywanami, w których pojedyncze plamy mają kształt człowieka, jego sprzętów, broni, albo też kształt zwierząt i roślin.

Nawet tacy koloryści, jak Tycyan i następnicy Wenecyanie, w obrazach swoich stoją prawie zupełnie na tem stanowisku kolorystycznym, chociaż w ich portretach szczególniej 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 osiąga 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 kombinację. Trzeba sobie wyobrazić całe bogactwo barw lokalnych, tysiące tonów, powstałych wskutek promieniowania i wzajemnego ich zabarwiania się, wytwarzanie się nieskończonej ilości pośrednich, przelamanych półtonów, żeby sobie uprzytomnić ogrom i bogactwo materyału, jaki przedstawia dla malarza zużycie tej strony natury.

Zdaje się, że głównym powodem wytworzenia się ko-

lorystów tego kierunku było studyowanie pejzażu. Tam, w pełni jasnego dnia, wśród natężonego rozblasku wszystkich barw lokalnych i niezliczonej w odmianach grze oświetlenia podbili 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 ściślej 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 niczego w tym kierunku dokonać.

Kiedy dla pierwotnych malarzy drzewa, przypuścimy, były zawsze zielone, a niebo i woda zawsze błękitne i stosunek tych dwóch barw opierał się tylko na ich odpowiedniem 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 zabarwień, przy których tak, jak to ma miejsce w naturze, pierwotny, lokalny kolor prawie zupełnie przechodzi w inną barwę.

W naturze, a w szczególności w przedmiotach, wytworzonych przez człowieka, nie zawsze obok siebie leżą barwy jednej skali natężenia — harmonizujące między sobą jako barwy dopełniające się, — nowoczesna jednak harmonia barw w malarstwie, ustosunkowując je odpowiednio do tonu światła użytego w obrazie, utrzymuje w równowadze. Jest to właśnie jedną z cech dzisiejszych kolorystów, że biorą oni barwy lokalne z najsprzecznieszych biegunów barw dopełniających się i harmonizują je tak, że kolor farby przetapia się zupełnie 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 przestrzeni.

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 najpyszniej tonu, w jakim obraz ze względu na oświetlenie był malowany.

Jakkolwiek nieharmonijnie może się kto ustroić w barwy, dla malarzy nowoczesnych będzie zawsze możliwym do zużycia w obrazie — i zharmonizowania z jego tonem. Czyli, — według nowoczesnego pojęcia układ plam kolorowych na zasadzie jakiegoś umówionego szablonu harmonii nie może być w 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 zapomocą odpowiedniej *sily tonów*, wziętych w jakiegokolwiek neutralnej barwie — przypuśćmy czarnej. Dobrzy koloryści muszą zawsze pamiętać o tem, że światło, oświecające 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 czerwoną w świetle i czysto błękitną w cieniu, jaskrawo-zielone 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 — stąd też cechą nowoczesnych kolorystów podobnie, jak pejzażyistów holenderskich z XVII wieku — jest *wielostronność*, wskutek której jeden i ten sam malarz jest w stanie robić obrazy całkiem do siebie niepodobne.

Dwa obrazy równie dobrze *zharmonizowane*, 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 *światłością*. 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 obadwaj, 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, — podobnie w kolorze *harmonia*, a więc *wartość koloru rzeczywista* polega na *prawdziwym ustosunkowaniu pojedynczych tonów barwnych*.

Streszczając dodatnie cechy malarza kolorysty, można powiedzieć: wyteża 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 innymi środkami, niż

natura, musi wywoływać wrażenie rzeczywistego świata. I tu malarze kolorysty mają swoje, najczęściej całkiem indywidualne, improwizowane środki, którymi wywołują złudzenia przestrzeni, wypukłości i powietrza. Środki te zmieniają się naprzykład względnie do wielkości obrazu — one to warunkują ten nieoszacowany prymiot Rembrandta i weneckich malarzy: — dekoracyjność, — prymiot, bez którego absolutnie nie można namalować obrazu, trochę nawet większego od ówiartki papieru.

Oto mniej więcej, jak się przedstawia kwestya koloru w malarstwie, sformułowana na podstawie obserwowania natury i dzieł sztuki.

Rzecz oczywista, że cała ta teoria dla ludzi nie wrażliwych 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 nowszem 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 bezprzykładną 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 Gieryski 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.

Jest to 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 monotonię obrazu. Dawniejsze obrazy Brandta są całe zasmarowane asfaltem, mają białe światła i kilka kolorowych, najczęściej czerwonych latek.

Matejko w „Skardze“, w „Rejtanie“, utrzymał obrazy swoje w tonie, na podstawie tej z gruba wziętej harmonii. W sos ciemno-brunatny wmalowane są słabe odcienie barw lokalnych; — barwy te *zimne* w światłach, mając cienie za-barwione *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 po prostu 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 eszcze w ogólności tonu. Być może, iż malując modele w pracowni, czyli w warunkach prawie całkiem odpowiadających tym, jakie były przyjęte 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 zwaćcać ze stosunkami tonów — to już w białej draperyi, w której finezya tonów dochodzi do szczytu — po prostu 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

choć farba biała jest najjaśniejszą na palecie, nie da jednak w obrazie takiego blasku, jak stosunkowo ciemniejsza barwa żółta i czerwona. Niezwracanie 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 Matejki atlas lub złotogłów zdają się być fotografowane z natury, w obrazie wskutek nieumiejętnego zabarwienia światła w stosunku do cieniów czuć tylko surową farbę, a modelacya trzyma się tylko przeciwstawnością tonów świetlnych, nie zaś barwnych.

Ostatni obraz jest pod względem koloru robotą nadzwyczaj słabą. Jeżeli tylko wziąć płomień pochodni i ton „mystycznego“ światła i rozważyć cały brud pierwszych i bezbarwność, *bezzasność* drugiego — dosyć będzie, żeby wiedzieć, co myśleć o kolorystycznych zaletach obrazu. Cóż mówić o tych brudnych półtonach na twarzach, a w szczególności na twarzach Świętych, o tych pojedynczych barwach, ciężących w brunatno-czarnej przezroczyściej masie.

Tak więc obrazy Matejki, sądzone z punktu widzenia nowszego kolorystycznego kierunku, nie wytrzymują żadnej krytyki. Z drugiej strony zajęty tak bardzo szczegółami, *wyrazem*, a jak teraz *tendencją*. Matejko nie dąży do zrobienia ze swego obrazu świetnego kolorowego dywanu, harmonijnego na sposób pierwotny.

A jednak w jednym z obrazków Matejki, „Uccie 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. Jest to jedyna znana mi

praca Matejki, w której kolor nie psuł obrazu, — lecz owszem był jego zaletą.

V.

Kompozycja 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 inależy stawiać formułek i prawideł ogólnych, obowiązujących wszystkie talenta.

Jedyną drogą, na której można jeszcze odkryć jakieś *prawo* na kompozycję, 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 zadosyćczynienia 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 odtworzeniem 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 *sobie*, swoje uczucia, swoje myśli, a zarazem wywołać w widzu podobne 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 jak najwszechstronniejszego 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 tę 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 odtwa-

rzania *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 dokładności 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, naładowanymi śmieciem, lub z karetą z białymi 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 w jednolitości tą samą siłą, jaką jej się trzyma w naturze, to jest prawdą światła, prawdą barwy, kształtu i układu.

Indywidualność 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 zblizka, przyczem pojedyncze przedmioty swoją wielkością przesłaniają pole widzenia.

Zależność malarstwa od architektury i wogóle chęć zrobienia z obrazu malowniczego ornamentu trzymała kompozycję malarską w karbach pewnego konwencyonalnego stosunku. Symetria, równoważenie 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 kompozycja jest w użyciu, urozmaica się jednak ona i rozszerza tymi motywami *układu*, jakie wprowadziło do malarstwa komponowanie na podstawie obserwacji natury.

Jak już zaznaczyłem, pojęcie *kompozycji* nie zacieśnia się do takiego i takiego *ustosunkowania przedmiotów*. Wszystko co jest w obrazie, jest w nim dla czegoś i pociś. Światło, barwy, użycie pewnych szczegółów, stosunek wielkości figur do rozmiarów obrazu, wszystko to są czynniki kompozycyjne, z którymi się trzeba rachować.

Kompozycja, 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, potracając o pewne przytomne każdemu umysłowi wspomnienia lub pojęcia, wywołują całe szeregi ich kojarzeń się, nastrojając

w końcu jego duszę na ton odpowiedni obrazowi, lub zmuszając jego myśli do pójścia w żądanym kierunku.

Z kompozycji takiej wychodzą zwycięsko tylko ludzie nadzwyczaj szczerzy, uczuciowi, którzy sami dla siebie są w stanie 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 różnorodnymi stanami psychicznymi, 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 możliwość *doznania jak najsilniejszych wrażeń, obudzenia jak najjaśniejszych pojęć przy najmniejszym wysiłku umysłu: 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 kombinacji umysłowej, musi być tak skomponowany, żeby *wszystko* co w nim jest, było użyte *wyłącznie* w tym celu, — żeby po prostu *zmuszało* widza 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. Przede wszystkim będę widział: *ranę zadaną jego głowie, krew broczącą 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 doróżkarski 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 *przede wszystkim* 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 doznawać widz, powinno pochodzić od *twarzy* 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 idee.

Hipolit Taine, wtłaczając gwałtem fakta z historii sztuki w ramy swojej teorii, pominął całkiem *Dysputę o Sakramencie i Szkołę Ateńską* Rafaela, ponieważ psuły one konsekwencyę jego twierdzenia, że *renesans* miał na celu *tylko malowniczość*, lub tylko przedstawienie żywego, zdrowego zwierzęcia.

Obrazy te jednak są właśnie *typami* użycia środków malarskich w celu wypowiedania pojęć rozumowych i stały się wzorem dla takiego twórcy „historyozoficznych frazesów“, jak Kaulbach.

W obrazach takich użycie *znaków symbolicznych* i przedstawienie 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 naukowymi — to obraz będzie przedstawiał: *pewną kobietę, czytającą książkę w pokoju, przy stoliku, w takim i takim oświetleniu.*

Natomiast, jeżeli zrobi tak, jak Gerson w swoim plafonie, konwencyonalną, oderwaną figurę kobietą w stroju, który *dla nas* stał się już całkiem *nieużytecznym*, jeżeli ta figura będzie miała twarz *zamyśloną i wątpiącą*, rękę *wyrażającą wahanie się, badanie, roztrząsanie*, 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 „historyozofię“ i tłu-

maczyć z pewną tendencją *ducha dziejów*, musi *koniecznie* używać swojej kompozycji w powyższy sposób, — musi brać w rachunek *psychologię 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.

Jeżeli 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* tendencję, mają pretensję *nauczania*, pretensję, która, co prawda, ujawnia się dopiero w objaśnieniu pisanem, w rejestrze figur i spisie wypadków, i która, co gorzej, wpływa haniebnie na kompozycję 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 szczególne, zapelniające jego obrazy, są dedukcjami z ogólnego pojęcia danej sytuacji. Z drugiej zaś strony obdarzony on jest nadzwyczajną rozbieżnością umysłu, przypominającą erudyków, 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 jaki-

kolwiek związek z założeniem ich pracy, ze sprawą, ideą lub faktem w niej poruszonym.

Matejko z nadzwyczajną intuicyą 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 przepelnia obraz masą żywych epizodów, które widz wskutek wadliwej budowy obrazu *musi oglądać kolejno*. Lecz oprócz walczących ludzi, to wszystko, co *mogłoby* znajdować się w sposób *przypadkowy* na polu walki, jest wymalowane aż do drobnych dzieciennych szczegółów, jak puszki cykoryi i pojedyncze kłosy pszenicy czy jęczmienia pod kopytami splątanych 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 gołabek i roztacza się tęcza. Wszystko to przedstawione z tym zaciekłym realizmem w drobiazgach, w szczegółach, z naśladowaniem atlasów, stali, skór, złota; z tą modelacją przeforsowaną pojedynczych przedmiotów, która nie daje możliwości skupienia uwagi widza na całości, a temsamem odbiera mu możność wyprowadzenia ogólnego wniosku, odszukania *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, czemu 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 politycznym; wiesz na ścianie sali sejmowej portret obcego monarchy, który tam nie mógł się znajdować; w łoży między kochankami króla sadza posła, 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 żaden szczególny sposób, nie przeciwstawił ich niczem tym ludziom, którzy *rzeczywiście* brali udział w tej scenie, nie wyodrębnił ich od tła prawdziwej, malowanej z różnymi przypadkowymi szczegółami sali. Dobrze jeszcze, że w tym wypadku wszystkie poprawki *historyzofa* 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 — jest to tylko kwestya studyów archeologicznych i garderoby zaopatrzonej w kostyummy. Że Matejko temu życiu nadaje cechy wyłączne, odrębne, indywidualne, jest to znowuż kwestyą jego temperamentu, organizacyi umysłowej i kwestyą jego manieri, manieri, która nas mniej razi w zastosowaniu do form ubrania i uzbrojenia, jakich nie widzujemy codziennie, a tem samem 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 kompozycyę w sposób, wskazujący przyczynowy związek między ludźmi, rzeczami i zjawiskami, zapelniającemi jego obrazy.

Kiedy Tintoreto maluje „Cud św. Marka“, to ukazująca się w blaskach, wśród chmur rozdartych figura Świętego, ma rzeczywiście nagłość i niespodzianność 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 gołabek 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 malarskimi, 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 kompozycyjnym.

Noc pogodna. Ulicą miasta, nad którą się wznoszą wspinałe wieże gotyckiej katedry, na ognistym koniu jedzie jakaś natchniona dziewczyna - rycerz z białą, rozwianą chorągwią w rękę; wokoło 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, zasadnicze części kompozycji, 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 jakiegś idei*, żeby miał przedstawiać po prostu: 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 olbrzymi, potworny, oto wszystko, — lecz są takimi samymi brutalami, tchórzami, opojami i lubieżnikami jak Ajaksy, Achillesy i wszyscy inni mężowie, walczący pod Troją.

W chrześcijańskiem zaś pojęciu Bóg i Święci, tem się właśnie różnią od ludzi, że są od nich wyżsi, doskonalsi *duchowo i moralnie*. Oczywiście rzecz, że w sztuce musiało się to pojęcie wyrazić formami, odpowiadającemi 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, Maryę, 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 uściskać 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 niezwykły.

Kiedy kto chce widzieć *Świętych*, nie będzie ich szukał pośród gołych, opastych, zmysłowych i nieskromnych Holendrów Rubensa. Tym ordynusom ciężko jest na obłokach, śmiesznie z aureolą świętości lub męczeństwa.

Podobnież *Święci* Matejki niczem, absolutnie niczem, oprócz tego, że wiszą w powietrzu, nie różnią się i nie wydzielają z tłumu. Archanioł: ordynarny drab, z karkiem wołu, z wymęczoną twarzą aktora, z szarymi śladami po ogolonym zarostie i rudą peruką clowna; jedna ze *Świętych* na olbrzymich grubiańskich łapach podaje, z niemożliwym przedrzeźnianiem wdzięku, lilię 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 one są 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 Sorel „o dwuznacznym 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 wyświeślenia *idei* „treści głębszej“, nie przekonywa widza, nie budzi w nim zachwyty, nie zmusza go do widzenia w tych lejących postaciach uosobienia wyższej siły duchowej, pod wpływem której działa Joanna.

Nietylko jednak tam, gdzie artysta musi wytwarzać nowe formy dla wyrażenia pewnych idei, pojęć, myśli oderwanych, nietylko tam Matejko nie może temu zadaniu sprostać, lecz i tam nawet, gdzie legenda i tradycja zostawiły formę gotową, streszczającą doniosłość zdarzenia lub osoby historycznej, tam, gdzie jakaś postać przez całe miliony ludzi wyobrażaną jest w pewnym, 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 wypowiedzania *filozofii historii zapomocą środków malarstwa*.

Malarstwo przedstawia zresztą tak wielkie trudności dla każdego umysłu, chcącego się niem posługiwać, jako środkiem

wypowiadania 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 niefilozoficzny, 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 dziwacznymi pomysłami, z tak cudacznym podkładaniem pojęć pod formy, które z niemi 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 stemkiem niedorzeczności, kalectw języka i płaskich pochlebstw, kompromitujących wielkiego artystę, już samo to dowodzi, jak niewybredne w gruncie rzeczy są wymagania Matejki od „treści głębszej“ obrazów.

Nasza estetyka i krytyka, załapanie nagłem pojawieniem się pierwszorzędných talentów malarskich, nie miały żadnych podstaw do wydania o nich sądu, jako o artystach; nie nie

wiedziały o sztuce, jako o sferze twórczości i źródle wrażeń niezależnym, samoistnym, 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 któregośkolwiek z naszych artystów i wykazać rzeczywiste artystyczne zalety, trzeba wprzód zedrzyć powłokę fałszu, którą ich otoczyła niewiedza 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 się to 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, gonili 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 *burżuaz*, stający dęba wobec każdego nowego, wychodzącego poza zakres powszedniości zjawiska, czuł się oburzonym takim *pojmoowaniem* 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 z czasem 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 oświelenia*, zwalczenia, 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 rację; 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, towarzyskiego, przyrodniczego, czy jakiego innego — *prawda* w malarstwie zależy od czego innego. Niema tak dziwacznej situa-

cyi, niema tak nieprawdopodobnego zachowania się ludzi i rzeczy, tak potwornego przestawienia 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 nie tylko w znaczeniu powtórzenia form rzeczy znanych, lecz również w utrzymaniu prawdy stosunku jakiegokolwiek danej bryły do oświecającego ją światła.

Malarz może kazać rosnać różom na pustych szczytach tatrzańskich, liliom kwitnąć nad rozpadlinami lodowców; może zaludniać głębie morz piękniemi kobietami, może na kłębach chmur stawiać pałace i wieże świątyń, 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 i 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 zwię-

zanych z jego istotą, jego szczególnymi przymiotami, 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 Julię, przebijającą się *sztyletem z miłości*, *realistą*, kto przedstawiał Basię, trującą się *lebkami zapalek z tego samego powodu*.

Realistą był ten, co rysował *stójkowego*, zatrzymującego rozbiegane konie, *idealistą* był ten, co malował hajduków miej-

skich, 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 wędzideł 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 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 *Rusałka*, wabiąca z pośród lilii wodnych rycerza „w stal zakutego“ — była idealnym, nieobrażającym nikogo tematem; naga dziewczyna, wabiąca z oczeretów myśliwca lub gajowego w łapciach, byłaby 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 reminiscencyi 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, włóczący melancholię swojej duszy wśród mroków jesiennego wieczoru — między brudnych

realistów; malarze, przedstawiający jeden i ten sam motyw uczuć, ten sam nastrój psychiczny, zostali rzućeni 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 malarskiej, 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* najistoicniejsze, 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 czyichś mózgów, wynikiem *idealnych* porywów twórcy dramatu, który grała, lub dziełem reżysera, który urządzał widowisko.

Na dzień tej krytyki leży sceptycyzm, posunięty do niemożliwych granic, pesymizm niezmierny w ocenianiu ludzi, którego nawet tak konkretna rzecz, jak *żywy człowiek*, nie jest w stanie przełamać, nie jest w stanie zmusić do wierzenia *wo 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 zakrytyki, dopóty spajano go ha-

szyszem „posłannictwa“, dopóty wkręcano historyozoficzne patyki w koła jego talentu, aż całkiem go zrzuceno ze wspólniejszej 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, nie dający się 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 zasadniczymi błędami, wydaje się nienaturalnem, jest to ta różnica, jaka zachodzi między jego sposobem przedstawienia prawdy, a każdego innego artysty lub wogóle 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, podobnie 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 delii, 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, konwencyonalne 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 prawdę w sztuce — że tylko ten jest realistą czy naturalistą, kto swoją robotę prowadzi w powyższy sposób. Jest to 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 nadzwyczajnym 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 zaciekłe badania, jakichby się nie powstydzil żaden naturalista. Badania te, wskutek tematów branych z przeszłości, komplikowały się przez mieszaninę poszukiwań archeologicznych i studyów czysto malarskich — jedne i drugie dowodzą jednak, że dążeniem Matejki było osiągnięcie możliwie ścisłej prawdy *Kostyumu*, które sobie szyl podług dawnych dokumentów,

zbroje, których używał, sprzęty, bronie i klejnoty, wszystko było studyowane do obrazów, lub w obrazach ze ścisłością i bezwzględnością, 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 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 predylekcyę do ciemnych lub brudnych stron życia, wprowadzają je do sztuki bez żadnych obłonek i śmiesznych fartusków.

W Matejki obrazach, złotogłowia, aksamity, atlasy, 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 splekane, wypłowiałą i podartą draperyę, zgniecione pióro, żaboty, koronki, gwiazdy i hafty na mundurach, porozrywane pętelki kontusza Rejtana, jego pierś obrosłą i inne szczegóły w *Sejmie Warszawskim*: opaloną kłodę, namiot, husarską zbroję, bochenek chleba, zbroję Batorego, jego delię i tyle innych tak żywych, tak plastycznych i prawdziwych rzeczy w Batorym; te przepyszne nogi zakute w stal, żelazne rękawice i misiurki, lu-

skowy pancerz Żyźki w *Grunwaldzie*: boazerye, dywany, atlasy, biblię 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 szczytu, kiedy pod wpływem narzuconych mu celów i własnych zboczeń myślowych Matejko oddał 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 historję tak, jak ją pisali historycy, patrzący na dzieje przez pargamin 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, — jest to 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, Zamoyskiego, 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 — słucha, 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 najzrozumialej, 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 potężnych słów mówcy. Choćby kto nie słyszał imienia Skargi, nie wiedział nic o naszej historii, wobec tego obrazu nie będzie miał żadnych zagadek, żadnych wątpliwości, ponieważ przedstawia on życie *prawdziwe* z jego trwałymi wiecznymi 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 po-

gładzie 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 hulatyki, 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 *wpiększania, 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.

Podobnie rysunki malarzy japońskich dla Europejczyka, zanim przywyknie do ich sposobu przedstawiania natury, wydają się pozbawionymi wszelkiej prawdy — z chwilą jednak, w której się przystosuje do tej koniecznej, niestety, strony malarstwa, — do *sztuczności* środków przedstawienia życia — odkrywa się w nich nadzwyczajną ścisłość obserwacji, subtelność

wyrazu, prawdę ruchu — to wszystko, co innymi 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 zacofanymi. — Cóż mówić o Matejce, który używa wielu sposobów średniowiecznej sztuki, który często zdaje się przemawiać do ludzi wieku XIV lub XV. Lecz odrzuciwszy to, co stanowi różnicę między nim a najnowszymi kierunkami, przychodzi się do wniosku, że pewne strony natury, życia, ludzkiej duszy, przedstawił on z siłą i *prawdą*, które się żadnymi nie boją porównać.

Meissonier jest wyłącznie *rysunkowym talentem*, kolor jego obrazów jest zupełnie lichey, — obrazy te nie mają też żadnej pretensji do wykładania historii, 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, niedoścignionymi wzorami doskonałości kształtu, a imię jego stałoby zawsze obok imion największych artystów.

Podobnie z Matejką: jeżeli odsuniemy z jego obrazów „mistrzostwo kolorytu“, którego w nich niema, a co krytyka nasza uważała za główną ich zaletę, za znamiennej cechę talentu Matejki; jeżeli odrzucimy z nich symbolikę barw i linii, historyzofię, idee, głęboką treść dziejową, posłannictwo apostołskie i wszystkie inne nimbuse, którymi go otoczyła opinia społeczeństwa i teorye idealno-realnych estetyków, a które Matejko uznał niestety za swoje, — jeżeli jego sławę obedrzymy z tego całego szychu frazesów, w które go ustroiła niewiedomość, nieuctwo jego otoczenia, — Matejko pozostanie jeszcze olbrzymim talentem, 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 organizacji 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 czei 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, gdy przebrzmiały 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 opinii i interesów — kiedyś przyszłe pokolenia będą go podziwiać za to, czem był rzeczywiście: czcic 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 całym wyjątkowych warunkach, mogła i powinna była stać się ogniskiem tego, bądź co 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 pierwszorzędного 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 indywi-

dualność 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 *szczegól-nych, osobistych każdego pojedynczego talentu*.

Ścisłe biorąc, zadanie szkoły w tym wypadku powinno się redukować do dania najogólniejszej 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 tymi 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 wyłączość nie pochodząca z indywidualnych, szczerých 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 okruców 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 szkolarstwa 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 kompozycyi, swoje sposoby malowania, aż do upodobań w pewnych farbach.

Nagrody i odznaczenia, zdobyte w szkole, dowodzą najczęściej tego tylko, że dana indywidualność dała się nagiąć lub zabić rutynie panującej w danem ciele akademicznem.

Zjawiskiem, które codzien 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, rozpięta z powijaków, uwolniona z ciągłego dozoru, budzi się i pożąda odpowiednich form do uzewnętrznienia się; w końcu, sztuka poza szkołą robi postępy, wobec których

umiejętność z niej wyniesiona, jest najczęściej dziecinnym 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, któremi ich 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 odciskiem cudzej indywidualności.

Znałem takich bardzo cenionych artystów, którzy w chwilach rozpaczliwej szczerości oddawali jedną połowę wyniesionej z akademii mądrości, byleby zapomnieć drugiej...

Tylko wielka samowiedza, krytycyzm i silna indywidualność mogą wyleczyć z akademizmu. Kuracya to trudna i kosztowna, a często bezskuteczna, gdyż maniera przyczepia się jak trąd i niszczy samodzielność i energię talentu.

Sztuka tak, jak wiara, kona w formułkach. Gdzie niema 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. Profesor 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 artystycznej 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 XV wieku, ten musi wprzód odbudować sobie *formy i barwy* owoczesnego życia. Nie było wówczas fotografii dającej niefalszowane dokumenta prawdy, poznać więc to dawne życie można, tylko studiując dawną sztukę, a przytem nieodłączną od niej *czyjącą 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 przestudował wszelkie materiały archeologiczne, z bajeczną pracowitością i sumiennością badał wszelkie okruczki, 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 odosobnieniu 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 śniegiem, 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 najbliższem 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 pasterskiem, 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 nieschodzącą z placu „Ucztę Wierzyńka“. Myśl ich tłucze się ciągle po wertepach archeologii między XIII i XVII wiekiem — XVIII 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 doprowa-

dzał 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, sfłoczonych 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 nieartystyczne zagadnienia.

U góry stał „mistrz“ przyjęty i uznany bezwzględnie, otoczony gronem nauczycieli zmanierowanych, ciasnych i zużytych, a szkoła, oddana na łup manieri, rutyny i kręcenia się w ciasnem 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 poczawszy, żyć przestaje“.

Trzeba sobie przypomnieć, z jaką naprzykład wrzawą wyszli ze szkoły panowie Rossowski i Krzesz, — ludzie, którym bądź co bądź nie można odmówić zdolności. Cóż dzisiaj zostało?

„Skazana“ p. Rossowskiego była receptowem powtórzeniem manieri i sposobu pojmowania Matejki. Oprócz siły talentu i szczerości, było w tem wszystko: mnóstwo epizodów, mnóstwo aluzji 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 staczaniem się po pochyłości szkolnej krakowskiej rutyny.

I nietylko młodsze pokolenie, bezpośredni uczniowie Matejki, ale jego rówieśnicy, może koledzy, są spustoszeni do szczeru jego manierą; panowie Łuszczkiewicz, Cynk, Picard, Eliasch albo już całkiem nie tworzą, albo też w tem, co zrobili lub robią, odznaczają się wszystkimi wadami „mistrza“ — naturalnie, nie mając żadnych jego zalet.

Jest to bowiem nieodłączną cechą naśladowców, że złe strony ich wzorów występują w nich jeszcze potworniej. Naśladowca zdradza najhaniebniej tego, kogo naśladuje.

Szczęście to wielkie dla naszej sztuki, że żyjemy w czasach tak ułatwionych stosunków międzynarodowych. Dzięki wystawom powszechnym, dzięki ułatwionej komunikacji, dzięki zresztą bardziej w nas rozwiniętemu pierwiastkowi osobowości, w sztuce naszej utrzymują się pewne niezależne osobistości i prądy. Dzięki tym warunkom niejednen uczeń krakowskiej szkoły otrząsa jej prochy na progach Paryża, Monachium, Wiednia, lub też, co najrozumniejsze, na polach własnego kraju.

W ostatnich pracach krakowskiej szkoły, maniera Matejki zdaje się słabnąć. Obrazy pp. Lisiewicza, Unierzyckiego, Łuskiny, 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

XV 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, spłowiła i poplamiona, dostaje się na plecy dziadowskie.

W obrazach o treści religijnej, niema śladu samodzielnego myślenia lub czucia. Resztki włoszczyzny lub Delaroché, 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, nie wychodzące poza konwencjonalność „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, nic — 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 samem 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 co najmniej zacieśnieniem i skrępowaniem.

Jakkolwiek *odrodzenie* greckiej i rzymskiej sztuki w XVI wieku, nie było przygotowane żadnymi teoretycznymi formułkami, jakkolwiek było szczerym i nagłym wybuchem podziwu i eutuzyazmu dla wydobytych z gruzów arcydzieł; jakkolwiek tylko atawizm pewnych cech rasowych i przesiąknięcie całej umysłowości starożytną kulturą, mogły umożliwić tak szczere przejęcie się przez artystów *odrodzenia* jej formami — pomimo to wszystko czuć, że im w tych formach za ciasno. 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 rzekomemu spokojowi i nieruchomości greckiej. A idąc dalej, z wielką słusnością można żałować, że grecka sztuka *narzuciła się* wszystkim tym talentom i geniuszom, że je skrępowała 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 XVI 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, mogłoby się stać chwałą i źródłem bogactwa swego czasu, pomnikiem samodzielnej cywilizacyi, 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 materyalne 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 wprawdzie 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 za granicę, 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 w końcu 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 Ableger*”. — 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 zajść przy dzisiejszym stroju 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 średnio-wiecznym kurzem pracowni wpuścić świeże powietrze — powinna się zreformować.

Tylko zupełna decentralizacya, utworzenie niezależnych oddziałów, — szkół, na których czele staliby ludzie o różnych zdolnościach pedagogicznych, artyści jak najdalej naprzód posunięci pod względem umiejętności — mogą z krakowskiej szkoły zrobić instytucję 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 linią kaligrafię i mający minimum wspólności z dzisiejszym kierunkiem malarstwa. A jednak pod jego jurydykcyą, o ścianę, pod tym samym dachem wrzała najsilniejsza reakcyą przeciwko *linii*. klasycyzmowi i wszystkiemu, czego on był genialnym przedstawicielem. Kaulbach nietylko, 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 materyalnych, 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, podobnież, jak to zabarwienie zmienia się odpowiednio do różnych poruszeń czuciowych. Przedstawienie zapomocą 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 też ma być właśnie ten, nie żaden inny; te usta mają posiadać wszystkie szczególne odcienie wyrazu i wszelkie od ogólnego typu odstępstwa. Modelacya, delikatne lub gwałtowne nachylania się płaszczyzn, linia okrągła, pociągła lub kanciasta musi odpowiadać tylko tej a nie innej twarzy; barwa czoła, policzków, powiek, nie powinna być powtórzeniem żadnego konwencyjonalnego 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 wogóle, 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. modelację, 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 natury.

Jeden z nich będzie przedstawiał *indywidualność portretowanych osób*, drugi swoją własną; obydwaj mogą być ludźmi wielkiego talentu, lecz pierwszy będzie bardziej wielostronnym i obdarzonym większymi środkami artystycznymi niż drugi.

Od czasów Velasqueza, Van Dycka, Rembrandta i Halsy, samo pojęcie portretu, jego kompozycya nie zrobiła żadnych *postępów*, nie poszła naprzód — nie zmieniła się. Można po-

wiedzieć, 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 rzeczywistym życiu dzieje się zapomocą 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 rozpraszając 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 modelacyi biała plama twarzy Dietla, odrywająca się z ciemnego tła portretu, malowanego przez Matejkę. Wyras 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 oznaczonym wyrazem niepokoju i gwałtowności, kiedy widzimy, że wszystkie te twarze są podmalowane jednakim brunatnym sosem, mają tak samo podrysowane 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 linię 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, — po prostu 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 wyłączność 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 brunatnoczerwone wyłogi jego sukni. Cały portret Szujskiego, jak i hr. Potockiego, podsmażony jest brunatnym sosem, na który w światłach wmalowane są lekkie odcienie barw lokalnych i z pod którego przegładają ciemne kontury. Wskutek tego całość robi wrażenie jakiejś przeźroczystej bryły, gdzieś niegdzie okurzonej. Pod względem koloru, pomimo brunatnej twarzy, portret Zybkiewicza jest utrzymany w silnych i zharmonizowanych plamach barw lokalnych i w całości robi wrażenie bardzo kolorowej makaty; 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 chimera. 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 wy-

raza tę „historyczną prawdę“, tego „ducha dziejów“ ten „charakter epoki?“

Cenię zresztą *talent malarza za znajomość* — choćby najgruntowniejszą — *historyi*, jest to oddawać mu honory bardzo wątpliwej wartości.

Tylko talenta bardzo wielostronne, jak najmniej zacięzione 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 siwymi oczkami w oczy widza. Na jego wąskich i zacięśniętych 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 utrzymane w wielkiej jednolitej plamie ciemnej, — wszystko malowane skromnie, w sposób przypominający Holbeina. Cały obraz robi wrażenie spokoju i rozwagi.

Drugi, dość otyły mężczyzna rozrzucił swoją delię, 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 którym 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, wziętem z natury i włożonem w ramy. Patrząc na taki portret, nie przychodzą na 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 odcienie wyrazu, muszę podziwiać jego panowanie nad środkami sztuki malarskiej.

Autorem tych portretów jest Rodakowski.

Jest tu i trzeci jego portret, malowany przed kilkadziesiąt 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 pod ociężałych 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 dokładnem 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 przytem 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 uciezki malarzy, nie wiedzących co zrobić — brunatnej farby w cieniach. Cienie te są rzeczywistymi odcieniami danej barwy lokalnej, którą się widzi w świetle.

Portrety Rodakowskiego przedstawiają daną indywidualność 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 strona 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-brunatnym 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 po prostu 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 podobnie, 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 portrety, — p. Horowitz nie nabył wcale większej wprawy. Nie mówię tu o lakierniczej, technicznej 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, nie rażących nikogo, układnych 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 malarzowi*.

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 Alfred hr. 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 męczycznę, mierzącego futro i przyglądającego się w lustrze. A chociaż nawet ruch głowy odpowiada takiej sy-

tuacyi, wątpię, czy ona może charakteryzować człowieka, którego przedstawia portret.

Nie ulega wątpliwości, że nawet w tem futrze, z tą spokojną techniką, łagodną modelacją, rysami powtórzonymi 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 najslabszych portretów na wystawie jest portret marszałka Wodzickiego, malowany przez Siemiradzkiego. Jest to rzecz niemająca nawet zalet prostego akademickiego studyum. Z ca-

tego dość dużego płótna wrywa 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. Domawiają 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 wzruszenia 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 *mistrzostwo*.

A więc nie z idei? nie z uczucia! Nie nawet z tak dobrego tytułu! Walka idei z siłą, chrześcijanie paleni „jak łączywa“, 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 stonowej

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 kompozycyą 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 małych, drugorzędnych rzeczy dla głównego zadania i choćby się miał rozminąć z prawdą, z rzeczywistością, chociażby miał użyć najdziwniejszych, najfantastyczniejszych pierwiastków, będzie zawsze miał rację, jeżeli jego obraz będzie porywał wyobraźnię i myśli, i budził wzruszenia.

Te biedne „Świeczniki chrześcijaństwa“, szereg ledwo widocznych słupków, są przywalone i przygniecione materyalnym ogromem, samą przestrzenią zajęta 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 rysunkowymi traktuje człowieka. Wazon i kobieta mogą być przeciwstawione sobie, jako *rzeczy piękne*, lecz widz wie bardzo 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 przede wszystkim 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 rzuconymi, 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 najsłabszą stroną figur Siemiradzkiego. Nie włada on *absolutnie wyrazem* i nie jest w stanie twarzą i ruchem człowieka wypowiedzieć tego, co z jego uczuć na zewnątrz się przejawia. Żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć, poza akademicznym 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 chrześcijan. A przecież jedną całuje kochanek, druga związana powrozami, siedzi w *jaskini*, trzecia patrzy na coś, co mogło wzruszać, a przynajmniej interesować nawet 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 w końcu 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 rękę, 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 brakuje im celowości w po-

ruszeniach, 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 pojmować 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 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, jest to jedna z najlepszych figur Siemiradzkiego. „Taniec 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 plamka światła, leżąca na *dużej ciemnej płaszczyźnie*, jest motywem nadzwyczaj ułatwiającym trudne wogóle zadanie wydobywania z farby blasku słonecznego. Najjaśniejszy ton, jakim malarz rozporządza — biała farba — jest o kilkadziesiąt razy ciemniejszą od tego tonu w słońcu; a chociaż blask 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? 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 wyrывa 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 przeziiera 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 oblok. Ale tu, w cieniu werendy, pod konarami drzew i sztucznych zasłon, plama słoneczna powinna grać w oku w sposób oślepiający.

Siemiradzki zresztą utrzymuje swoje obrazy w tych polowicznych tonach tak samo w świetle, jak i w barwie. Ma on upodobanie w barwach lokalnych, rozbielonych i osłabionych lub przełamanych. Jest to kwestya jego osobistych upodobań, z których nie można mu robić zarzutu. Lecz te tak nikłe tony błękitne, fioletowe, żółtawe, wskutek nie zawsze odpowiedniego zabarwienia cieniów i światła, pomimo całej nikłości, wrywają 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 orgię z czasów Tyberyusza.

Obrazy Siemiradzkiego nie robią wrażenia robót tak zwanych „malarzy skończonych“. Nie jest on zbyt określoną indywidualnością i niema wybitnej i zakończonej maniery; *niedojrzałość 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 kariery 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 najzręczniejsze 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 powierzchnię, 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 zalanym 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 wogóle, 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 malarskie, którymi w *spośób sztuczny* wywołuje się wrażenie prawdy.

Jakkolwiek *w rysowaniu* cieni użył Siemiradzki rzeczywistość całą różnorodność ich siły i miąższości: od ostrych, twardo obrysowanych cieni, rzuconych z bliska, 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 wrażliwym 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, po prostu, zdawać się ciemniejsza od reszty ciała, przez niezachowanie prawdy w ucolorowaniu.

W innych miejscach znowu cienie są za ciemne, za czarne, jak to bywa w 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 platanu tępe, nie-refleksowane, nie mające ani głębi w cieniu, ani ostatnich

połysków światła; jak zresztą cała prawa strona obrazu poprzeczona plamami jasnemi lecz nie świecącemi, jak zwłaszcza część górna z architekturą, traktowaną tak konwencyonalnie, rutynicznie, tak bez względu na prawdę, na ton obrazu, na wszelką łączność z całością.

Cały zresztą obraz dzieli się na dwie rażąco różnej wartości części, a dalej w każdym szczególe składa się z cząstek, kłócących się między sobą nierównomiernością wykonania.

Niektóre miejsca, jak pierwszy plan z marmurowemi 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 zadawalniając się połowicznym, albo całkiem wątpliwym rezultatem.

Siemiradzki w wykonaniu obrazu nietylko nie idzie tak daleko, jak wogóle może zająć 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*, zadawalnia się Siemiradzki najogólniejszym szablonem akademycznym, 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! Kolorujecie ten kontur tonem ciała, przyprawionym 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 stąd, żeście skopiowali naturę!

„Nie schodzicie dostatecznie do istoty formy, nie idziecie 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 niema 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 przeczutego lub głębiej obmyślanego.

Ludzie ci, to pozbawieni talentu i indywidualności aktorzy, niepewni swoich słów i ruchów, zażenowani 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 mięskami lub drapekami i nic więcej.

Malarz może jednak uważać i używać człowieka nie tylko jako istotę ożywioną, ale po prostu 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, konwencjonalny, 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 zadawalnia 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, akcję 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 materiałów w martwej naturze.

A że naśladować „złoto, srebro i drogie kamienie“ łatwiej, niż zmienną, złożoną z mnóstwa pośrednich tonów, powierzchnię ciała ludzkiego, — skórę, raz całkiem matową, to znowu mającą połysk atlasu, raz ciasno opiętą na silnych mięśniach, to znowu wiotką, miękką, jakby zwiedłą, więc też najczęściej w obrazach Siemiradzkiego brały górę różne akcesorya i zabijały 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 zgnębiony szczegółami martwymi, 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 szarymi, jakby popiołem przysypanymi 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 wnioskam 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 *nie* podnosi wartości obrazów, lecz owszem wprowadza do nich *pełnowiczność*, balast, który tylko obciąża zobowiązania artysty, nie dając mu nic za poświęcone dlań dobre strony talentu — uważam to za coś, co wychodzi poza granice 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 blizkich natury.

Bądź co bądź 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 omieszkiał 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 póż 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, wązkich biodrach i udach, odbierają jej cechę kobiecości. Jest ona jakimś hermafrodytą, istotą połowiczną, w której potęgę kobiecego czaru trudno uwierzyć.

Żywe są tylko piersi, na których drży światło, w których się mieni krew, których skóra zdaje się być nasiąknięta słońcem i ciepłem.

Lecz tuż obok, ręce z szarymi, brudnymi 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 pudełka od cukierków jaśniejają tyłu sławnymi, nie podrabianymi 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 repoussoiru zginęłaby całkowicie.

Jakkolwiek w ocenianiu *piękna* osobiste upodobania grają tak stanowczą rolę, że trudno jest wyprowadzić ogólną zasadę, jednak i tu można ją odnaleźć.

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 krystalizować się te cechy, które mówią o kobiecości, w których się mieści ten zmysłowy pierwiastek *piękna* kobiety.

Gdyż pomimo wszystkich analogii, jakie zapisała poezja, między kobietą a gwiazdami, różami, perłami, jutrzenkami, fiołkami i liliami, piękno jej oddziaływa bezwzględnie inaczej, niż piękno reszty świata. I ktokolwiek jest człowiekiem, nie może patrzeć na piękną kobietę temi samymi 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 *kobiecych, żeńskich*.

Kiedy Alma Tadema maluje swoją *Safo* o twarzy męskiej, z wargą przyciemnioną puszkami, o kształtach silnych dobrze wyrośniętego chłopca, to ma słuszość i mają rację 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 chwala Siemiradzkiego za to, że jego *Fryne* „nie jest *Nana*“, jakkolwiek mają rację, lecz racya 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 Grecyi.

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 „ładną“ 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 *fartuszkim*, małym fartuszkim, spełniającym tylko w połowie swoje zadanie, ta Fryne robi wrażenie czegoś małego, połowicznego, jej rozbieranie się jest po prostu *meskineryą*.

Siemiradzki nie wy dobył 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 wy dobył, ponieważ tu, jak gdzieindziej, zadowolnił się efektem małym, połowicznym, wszedł w kompromis z małymi konwenansami, przedstawił Grecyę *wo trykotach*, odebrał jej zmysłowości *szczerść*, 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 zadawalniać 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 mleczkiem na „Bockbier“, „Bockwürste“ i „Bockprezel“, — 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 z życia wszystkim znanego modela, o nosie czerwonym i takiejże kamizelce; obok konwencjonalnie uśmiechniętych Niemek, manekinów ze szkoły Pillo-tiego 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, je-

dyna 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; nie tylko 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* dźwięczących w powietrzu i huczenie leżącego jak kula chrabąszcza. Jemu chodziło o to, żeby wiatr na obrazie świszczał w bądylach zwiędłych słoneczników, *dzwonił* deszczem po szybach i *stukał* wiadrem wiszącym u źrórowia, 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 lejący w bidce sztafetnik klnie *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 podpiętego dziada, w którym krew stara zagrała... Jemu się chciało, żeby malowany jarmark brzęczał i dźwięczał całym warcholem i wrzaskiem rzeczywistego życia. Kwik gryzących się koni, turkot bryczek, śpiewy obrzękłych, pokalczonych dziadów, trzaskanie batów i krzyk handlarza: *Eos*

ni springen... wszystko to okryte tumanami pary, obryzgane błotem, miało z płaszczyzny płótna, obwiedzionej złotą ramą, wrywać się i ruszać jak żywe.

W jakimkolwiek sposób to życie przejawia się na zewnątrz, od wyraźnych i dobitnych kształtów aż do przeczuć, nieuświadomionych 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 rynsztoku; 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, używał 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 rozczerzenia 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 za-

sypywał na jesiennych drogach; który pomimo to miał dosyć fantazyi i humoru do hulanki i zapraszał panny do tańca, wołając: *Pódzies ścierwo!* — takiego chłopą, dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa.

Nadzwyczajna wrażliwość uczucia, ruchliwość myśli, szybkość obserwacji, 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 zewnętrznym, 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 ociężałej, słabej wrażliwości uczuciowej, mający mało materiału obserwacyjnego i ruchliwości umysłu, to cały efekt obrazu zginie dla niego bez śladu, sam malarz będzie się tylko cieszył tymi *malowanymi dźwiękami* i drgnieniami serca, delikatnymi jak muśnięcie skrzydeł komara.

Jeżeli jednak *wielki talent malarcki* usiłuje wyrazić to wszystko, to czy widz zrozumie i odczuje tę stronę jego utworów, czy nie, — pozostanie zawsze *doskonały obraz*; — a o to tylko chodzi w malarstwie.

Połowa obrazów Chełmońskiego, właśnie wskutek tego, iż założenie ich przechodziło środki malarstwa, zginęła bezpowrotnie; pozostały albo niedokończone, albo zamalowane, zniszczone i podarte... W wielu tych, co zostały wykonane i wy-

stawione, widz szukający anegdotycznej treści, będzie się błąkał bez wyjścia — lecz zawsze będzie uderzony siłą ich wyrazu i życia.

Barwa, kształt i światło są środkami wyrażania się malarza, lecz nie każdy talent używa ich w jednakim stopniu. Wskutek niesłychanego ich bogactwa, nie każdy może objąć całość tego ogromnego świata, nie zawsze 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 niesłychanie subtelnego ich poczucia i olbrzymiej zdolności ich wyrażania: *talentu*.

Od chwiejącego się na wietrze źdźbła 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 opitych dziadów; od kulejącego *skrocza* kozackiego konia, do czepiających się kopytami za obłoki ukraińskich czwórek; od ciężkiego lotu skrzydlisk żórawi 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, że nim naprawdę artysta umrze, umiera w nim kilku, ba! kilkunastu nawet rozmaitych ludzi.

Ktoby zestawił obrazy Chełmońskiego: od cichych sielanek, jak: *Matula są?* do rozhukanych koni i dzikich rozpaczliwych wieczorów jesiennych; ktoby przeszedł 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, niedoczone, 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.

Zamało 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 —

wydstaje 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 artyzm, od razu zdobył Monachium: za pierwszy rysunek zrobiony w akademii dostał medal i rzucił ją po miesiącu; za obrazy zaś zyskał wziętość 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 zbyt ciężkie 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 zaszczerpiał nadzwyczajną dla niej cześć i zamiłowanie. To też, pomimo systemu uczenia, w którego program wchodziła zwykła akademiczna rutyna, wszyscy uczniowie Gersona wyszli od niego przygotowani do pojmowania i odtworzenia 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 maksimum 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 czym był zżyty od dziecka, że rzucił wszystko, nawet swoje pozaczynane obrazy i wrócił do Warszawy. Tu, po kilku latach pobytu, stosunki tak się zabagnały, 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 Cypryan 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 drzemiacymi 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 atlasowych fotelach i odbierających najwyższe honory towarzyskie. Wszystko to, razem z zapalczywymi mowami Godebskiego, który po prostu wymyślał od: „bydłowie“, ludziom nielubiącym sztuki, bogaczom niepotrzebującym wykwinętego 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 w stanie 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.

Pobył za granicą, 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 obserwacji, którymi 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 eleganckich 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, — Chelmoński 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, Chelmoński 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, Chelmoński wrócił do kraju i w szeregu obrazów, nie przyjętych na wystawę Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, pokazał, że może jeszcze odbierać szczere 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 zatępują 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 je za ewikcyę 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 i t. d. 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 zalaływało karczmą, wiatrem błędzącym po jesiennych polach i wiosennymi roztopami.

„Obraz pański, przedstawiający *cztery psy i jednego konia*, nie został przyjęty na wystawę Towarzystwa 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 robił, 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, zmieniających 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 wpłynąć na podniesienie poziomu pojęć o sztuce. Zmienione 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 motywy sądu, oceniającego wogóle obrazy przy przyjmowaniu ich na wystawę?

Sąd taki musi być z konieczności *względny*. Postawiwszy *minimum* swoich żądań, poza którym zostaną rzeczy, nie mające 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 zapełniane wszelkie „salony“ sztuk pięknych. Zastosowanie bowiem sądu *ścisłego*, krytycznego, oceniającego dzieła sztuki z punktu możliwie bezwzględnych wymagań, wyludniłoby w tej chwili wszystkie wystawy, „salony“, a nawet muzea. Sądeni i sędziowie musieliby wywędrować wraz ze swemi dziełami. Krytyka bowiem *ściśla*, 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 *względnej*, 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 grubymi ciemno-zielonymi badyłami, wśród których rumienią się maki. W środku skrawek porośniętego trawą ugoru, przez który idzie rudy, letni zajęc, ponad wszystkim ciemne, *bardzo za ciemne* niebo. Poza tem niebem fałszywym w tonie, wszystko jest prawdziwe i żywe.

Drugi: noc letnia; szara droga ciągnie się w głąb obrazu, na lewo krzak rzuca czarną plamę cienia, w dali las, u dołu wlecze się mgła lekka; w pogodnem niebie ponad horyzontem samotna gwiazda. Ponad drogą polatują dwa lelaki, a za nimi ich cienie. Znawcy zoologii mówią, że za duże. Lecz w stosunku do czego? Mniejsza o to, z punktu malarskiego obraz zupełnie prawdziwy.

Trzeci: niebo gwiazdziste, 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; — jest to zarzut, nie dotyczący artystycznej wartości obrazu. Prawda w sztuce nie zależy od prawdziwości sytuacji przedstawionej — niebo Chelmońskiego z całym swoim nieporządkiem astronomicznym jest zupełnie prawdziwe.

Czwarty: nad borem wschodzi księżyc, oświecając wierzchołki choin i piaszczystą wydmy, porozrzynaną plamami trawy. Niebo pogodne, z ledwie widzialnymi lekkimi obłokami. Za dużo światła po brzegach drzew przy tym poziomie księżyca — zresztą obraz zupełnie prawdziwy i jako powietrznosc 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 swymi *koniczkami, pejzażkami, 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 harmonię 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 zapelniają same *bezwzględne doskonałości* — obrazy, których kształt, barwa,

światłocień są matematyką, na której żąb krytyka nic nie nchwyci.

Idziemy na tę wystawę.

Na progu wita nas pana Tomkowicza „Szalona“ czy „Obłąkana“. — Rysunek, kolor, kompozycya, światłocień, wszystko — w najgorszym gatunku. Rzecz pracowita, bez żadnego dodatniego rezultatu — *nieudolność*, oto czem jest ten obraz.

Dalej olbrzymi obraz p. Kurelli, *Chrystus błogosławiący 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 maniery pejzażowej z przed czterdziestu laty. P. Kędzierskiego „Jeździec na tropie“, nadzwyczajny szyk i elegancya w ruszaniu pędzlem, resztki maniery Brandta i jego motywów bez prawdy i natury. P. Jasiońskiego mizerną manierką spreparowany zachodzik słońca, taki powszechny, z recepty ogólnie przyjętej i *przeznaczony do zakupu*. P. Szpadkowskiego „Wyprawa po lubczyk“, romantyczne zachcenia bez żadnego skutku. P. Andry-

chiewiczza „Mamusia“, rozplywająca się w berbarwności 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 rudymi 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 Chelmońskiego.

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 Chelmońskiego.

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 śmietaną. Krytyka jednogłośnie go potępiła — a jednak cieszy się takimi względami komitetu, że nawet dostałem nań 60 rubli zaliczki! Dlaczego? Czy może

aus Mitleid, jak mówił pewien handlarz obrazów w Monachium?

Sądzę, że przykładów tych dosyć; nie niema przykrejszego, 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, któraby 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 lelaków, bo *gęsi*, pomimo tak zaniedbanej reputacji, 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, dliczając 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 niedołączom, — 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 uprzejmiem zachęcaną do *odnawiania* się, żeby nie znajdowała ona przytułku u p. Krywulta?

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 sądzienia sztuki.

Zastrzegam się, iż nie przypuszczam żadnych osobistych tego postąpienia pobudek. Fakt, że niedawno znaj-

dowały 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 kostyумы, handlarze starożytności i pewna część ludności, wynajmująca powierzchnię 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 odcienie 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, nieszczęśli-

wych bohaterów dramatycznych obrazów i średniowiecznych uczonych.

Oto staruszek z ogromną siwą czupryną i rozwianą brodą, — to pracowniany Bóg Ojciec lub legendowy Ahaswerus; a oto wchodzi bachantka i rekomenduje się, rozpinając stanik. Tu znów matka przynosi małe dziecko, które już wiele razy pozowało jako niemowlę Jezus; a oto tłusty, jowialny i czerwony jegomość, specjalność: Mnich przy kuflu.

Temu tylko te mięśnie się kurczą, którymi się śmiech wyraża; tamten wygląda jak maska rozpaczy z muzeum figur woskowych, — wszystko po 50 fenigów 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 zapomocą mimiki, bądź ruchów.

Jak na manekinie rozwieszona draperya, martwymi, sztywnymi fałdami zabija ruch figury, — tak mięśnie twarzy takiego żywego manekinu, godzinami całemi pozostają w jednakowym naprężeniu i dają taki martwy, przeciętny typ śmiechu czy smutku, pomieszanego z nudą i apatyą.

Wyraz twarzy człowieka poruszonego rzeczywistością uczuciami, jest wynikiem kombinacji najrozmaitszych linii, wiążących się z sobą loicznie i modyfikowanych indywidualnymi, stałymi 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 obserwacyi życia“.

Kaulbach wyśmiewając Pilloti'ego, wyrysował natchnienie, pukające do jego pracowni, któremu Pilloti odpowiada: Przepraszam, nie mogę przyjąć, mam modela.

Obraz Brozika 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 Brozika. 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 dzwonkowego 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 Brozika nie może za-

panować: nie jest w stanie z martwej maski ich twarzy wydobyc wyrazu.

Są to ludzie pozujący u fotografa — sztywni, przyszurowani 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 krańcami 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 Husa, która jest jednym z głównych przedmiotów w obrazie, żeby się przekonać, jak niedołąźnie Brożik włada formą. Czoło ma zaledwie najelementarniejsze kształty — jest to takie formalne czoło, mogło być takie lub inne, nicby charakter twarzy na tem nie stracił. Nos narysowany linią prostą, martwą, bez żadnego wgięcia na załamach kości, z ogromnem czarnem nozdrzem wmazanem u spodu, nie odpowiada wcale chudości i bledości całej twarzy. Huss jest to po prostu ów model chory na katar kiszek — model skopowany bez żadnej finezyi, lub też pa-

mięciowa robota malarza, pozbawionego wyobraźni i obserwacji.

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 Brożika 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 czarno-cielistemi 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 świecącymi na niej sześciami czy więcej figurami pierwszego planu, jest też takim banalnym,

najłatwiejszym i zużytym sposobem wydobycia przestrzeni z płaszczyzny płótna.

Jeżeli się całe tło obrazu zasmaruje brunatno-zielonym 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 modelację swego obrazu do takiego samego komunału, jakim jest jego charakterystyka.

Pewna jednolitość tonu w tym obrazie nie wynika z utrzymania właściwego natężenia barw lokalnych i zharmonizowania 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 odcienie 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 familijne.

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 kostyummy, 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, wyszarżanych i spłowiałych materij. Czyżby Brożikowi się zdało, że człowiek starożytny, już tem samem ma być zjedzony od moli i zbutwiały od wilgoci, nawet wtedy, kiedy go do życia wskrzesza sztuka?

Streszczając wszystkie szczegółowe uwagi nad tym obrazem, można przyjść do przekonania, iż jest on banalnem 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 wydobyć 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 ubo-

czny bierze za istotę malarstwa, i o tyle wyteża swoje zdolności, o ile tego potrzeba dla dociągnięcia się do powierzchniowego charakteru swego wzoru.

Munkaczy układając strzępiastymi plamami swoje barwy, światła, zawsze prawie dochodzi do zrobienia bryły, do wydobycia plastyki i wyrażenia pewnych uczuć, jak również do wywołania pewnego wrażenia całością obrazu.

Naśladowający go Brożik, skoro doszedł do zrobienia 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 Brożika 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 łatwiej daje się wzruszyć i porwać sytuacji widzianej na scenie.

Widz obeznany ze środkami i środawkami 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 Bada-

rzewskiej, — dla innych niezawsze Chopin wystarcza; kiedy jednych symfonia Beethovena usypia, innych wprowadza w szal zachwytu.

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 dlaczego* 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 idzie 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 obcymi jej w początku pierwiastkami, przeradzała 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 silila się na wyrażenie w całej okropności cierpień fizycznych lub rozkoszy materialnej, 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 XVI stulecia staje się pogańskim Jowiszem lub wielkim panem, jak w obrazach Veronesa, w Holandyi po prostu tyje i występuje u Rubensa obłany tłuszczem, obnosząc między nimfami i sylenami swoje lśniące i upasione ciało.

Zopf, który zrobił ze wszystkich Świętych jakichś zalotnych baletników, przedrzeźniających wdzięk uśmiechów Corregia — nie inaczej 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 nie ma wspólnego z realizmem Ribeiry lub Caravaglia. 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 huczny lot olbrzymich ptaków,

A rozhukanych koni on nie kielza — —
 On, piórem z ognia jest dumnych szyszaków —
 Wielki czyn częściej go ubłaga, niż iza
 Prózna 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 Offenbacha!

Munkaczy tak dobrze jak Giotto lub Rafael, Murillo czy Rembrandt, wyraża tylko pojęcia swego czasu, a nade wszystko *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 czym 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 spotworniałych pod wpływem fantazyi. Cóż mówić o Bogu chrześcijan, 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 wydobyć 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 skurezów 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 mo-

zemy, jak możemy je nazwać słowami dla wszystkich zrozumiałymi.

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 nieokreślonem chcieć wytłumaczyć, objaśnić i określić cokolwiekbądź 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 czczą 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 energię, 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.

Cokolwiekbądź można powiedzieć o takim pojęciu postaci Chrystusa — jest to Chrystus *nowy* — Chrystus, który *myśli* i ma samowiedzę swoich czynów.

Nie można żądać od malarstwa, żeby w tym jednym momencie życia, który ono może przedstawić, wyrażało cały ciąg myśli, zdarzeń, które się działy i wypadków, które przyjść mają. Jeżeli malarz przedstawi *charakter* człowieka i jego stosunek do innych ludzi, zrobi już bardzo wiele przy ubogich środkach swojej sztuki. Środkami tymi są wyrazy twarzy — charaktery, typy — na tych też motywach, wyzyskanych

w sposób niezwykle, 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 starszyna poważna, nadęta albo zła i przewrotna, przemawia do Piłata skupionego w sobie, rozważającego — jego szeroki kadłub, głowa duża, wciśnięta w ramiona, mały nos kruczkowaty — robią wrażenie jakiejś zamyślanej sowy.

Prawdziwemi w tym obrazie są — sama scena, a nadewszystko wyrazy twarzy — charakterystyka.

Niema tu żadnej banalnej, przeciętnej fizyognomii 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 malowanymi płasko, zaledwie naszkicowanymi, trzymającymi się obrazu tylko prawdą stosunku wielkich plam barw lokalnych.

Nad temi, tak wykwiwnie malowanymi stopami, unoszą się fałdy manierycznych, zawsze jednakich draperyj, naznaczonych w wielkich płaskich szmatach, jednakowo wyszarzanych, jakby wydobytych z szafy antykwaryusza.

Oświetlenie obrazu, *urządzone* na możliwie wyraźne wydobycie 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 naturze; 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 wydobywania, podkreślenia modelacyi, usprawiedliwienia rozkładu światła.

Malarz, który wyrobi sobie bezwiednie jakąś manierę swoją, *swoją styl*, lub z całą nawet samowiedzą, pogodzi się z manierycznym 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 rozkraj-

nemi 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 przeczernieniem cieniów. Cały obraz jest namalowany w tonie ciepłym, brunatnym nawet. Wogóle Munkaczy mało akcentuje stosunek zimnych i ciepłych tonów w zabarwieniu światła, refleksów i cieniów.

Istotne, trwale zalety obrazu Munkaczego, które się oprą zmianie gustów i kierunków w sztuce, są zatem: wyrazy twarzy i charakter figur, jakkolwiek bardzo ogólnie naznaczony. Poza 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 zachwyty 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 tymi obrazami leżą tylko w indywidualnych cechach i sile talentu dwóch malarzy; poza tem są one najzupełniej do siebie podobne, należą do *jednego rodzaju* — jednego typu artystycznego.

Charakter *Grunwaldu* stanowi: natłok nadzwyczaj ściśle i drobniawo skończonych szczegółów, z zupełnem zatraceniem całości obrazu; błędy perspektywy linijnej i zupełna nieobecność logiki światłocienia i harmonii barw, którą rozrywają plamy czystych kolorów lokalnych z jednakowo, brunatno zabarwionymi cieniami. Poza 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 XV wiekiem a nami nie leżała olbrzymia droga, którą sztuka przeszła, zdobywszy w tym rozwoju ogromny zasób doświadczenia i wiedzy. Malują 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 drobiazgowo obserwacya lub wyobraźnia zdoła zapamiętać lub w umyśle wywołać. W jednym i drugim obrazie widać, że talentem i indywidualnemi upodobaniami nie kieruje inteligentna rozwaga; 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 nie 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 *zupełnym arcydziełem*; żeby Piechowski namalował całość obrazu z taką ścisłością, jak chustkę i perkaliki 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 powiedziane, do pewnego stopnia indywidualnemi 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 obydwaj 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 obydwaj 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, którymi wypisują się pojęcia rozumowe. Jest to fałsz zupełny.

Dość spojrzeć na budowę i wykonanie najlepszych 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 poza to założenie nie wychodzą. Matejko jest, a przynajmniej był szczerym malarzem, dla którego forma i barwa były nie tylko środkami, *lecz i celem*. Czy to będzie natchniona twarz Skargi, czy

odrapane drzwi w Rejtanie, wszędzie widać zacieklą chęć wywołania, możliwie silnego wrażenia rzeczywistego życia z płaszczyzny płótna.

Kiedy Kaulbach drżącym konturem wykreśla w idealnym gmachu, zgrupowanych w ornament ludzi różnych czasów, to mając w pamięci fikcyjny świat sztuki, nie przychodzi na myśl pytać o logikę 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 ktokolwiek bądź, — 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 niema!

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 za-barwia swemi upodobaniami smak otoczenia, że poza 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 zrozpaczony śmiercią Rafaela. Na przelomie 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 wspaniałe 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 zanikania pewnych form życia, za zanikanie samego życiowego pierwiastku.

Estetyków też i krytyków nie powinno przerażać zjawianie się nowych, odmiennych talentów, idących na przelaj upodobaniom chwili, lecz przeciwnie, powstanie ich powinno cieszyć każdego, kogo dalszy rozwój i istnienie sztuki obchodzi.

Czy kto zabłoconemi szkapami zajężdża 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 codzien 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 zo-

stały prześcignione, jakkolwiek nasz czas może im przeciwstawić dzieła równej wartości, chociaż odmiennego charakteru.

Nasze malarstwo nie jest jednolitem. Jest to 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 silnymi talentami.

Matejko, Grottger, Kossak, Gierymscy, Chełmoński, Brandt, Rodakowski, Siemiradzki, Gerson, — ile imion, tyle odrębnych światów lub światków, a chociaż 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 zapanować 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 materyalne warunki życia nie będą, tak jak dziś się dzieje, kłaść nieprzebitej często zapory ich rozwojowi.

L'artiste est un soldat, qui de rangs d'une armée sort et marche en avant — ou 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 ~~piar~~ wzór jej jest bardziej zmanierowany i jednostronny.

Naśladować Mickiewicza jest prawie niemożliwem, 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*.

Podobnie dzieje się z naszym malarstwem, — w prądach przerzynających jego całość, można odkryć: w jednych pierwiastki dalszego rozwoju i życia, innymi znowuż płyną miazmata rozkładu, maniery naczelných talentów.

Uczniowie krakowskiej szkoły w większej części są tylko nudnymi kompilatorami maniery 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 chłop, 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 nietylko powinien umieć malować, ale przede-

wszystkiem 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 *względnić*, 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 nic z prawideł i teorii.

Obraz p. Szymanowskiego pierwszym dwom warunkom odpowiada w bardzo wysokim stopniu.

Patrząc na jego dziewczyny niema 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 składowemi częściami. Nie widzi się tu osobno nogi, chusty, twarzy, fartucha — widzi się *odrazu dwie dziewczyny* rozmawiające pod oknem. Pan Szymanowski dobrze, po malarzku 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 wyrywa 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 cienką 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 oświetlenia 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“ i t. d.“ Falszywe obserwacye prowadzą do fałszywych wniosków. Lesser nie jest nawet chrzestnym ojcem naszego malarstwa.

Zamożny dyletant z minimalnym talentem, bez żadnej indywidualności, kształcił się w Niemczech, kiedy sztuka stała tam na najniższym poziomie.

Wywołane protekcyą romantycznego króla Ludwika, malarstwo niemieckie było w owym czasie zupełnie na łasce i służbie swego chlebobdawcy. Z góry, teoretycznie i z pedanteryą określone formuły o zadaniach sztuki, wytworzyły szkołę, rutynę, zanim sama sztuka żyć zaczęła. Życie sztuki zależne jest od indywidualnych porywów talentu — w Niemczech zaś przygotowano naprzód powijaki teoretyczne, w które złożono — trupa sztuki. Na nie też nie przydało się ozdabianie tej mumii kwiatami prarafaelizmu, hellenizmu i germańskiej tradycyi.

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 protekcyja sztuki stworzyć nie może. Wszystko co oprócz Kaulbacha wydała ówczesna niemiecka

sztuka, jest tylko zbiorem martwych kompilacji, 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, skopiowane podług form starożytnych. „Nowoczesne Ateny“ godne są swego Periklesa — Ludwika, którego Fidyaszem był Schwanthaler, a Aspazyą — Lola-Montez.

Kaulbach w swoich freskach na Nowej Pinakotece, zniszczonych już przez słońce, wyśmiał dostatecznie serwilizm, pedanterię, 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 wtłacza swoich uczniów. Następnie jednak bierze górę indywidualność, łamie skorupę szkolnego konwensu i nadaje całkiem nowe cechy dziełom artysty. U Lessera nie widać tego wcale. Oprządził się w szarą, bezbarwną tkankę niemieckiej rutyny — nie zrzucił jej ani na chwilę. Nie dodał do niej nic z siebie — nie zmienił ani jednej kreski. Wrócił do kraju z tłumoczkim, wypchanym receptami monachijskiej szkoły i podług nich przyprawiał 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 winażować. 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.

Inicytorowie 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.

Spółeczeństwo, które nie potrzebuje sztuki, patrzy na jej dzieła tylko jak na ilustrację 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 tendencję 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 XVI 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, Francji 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 zaciętym *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 jest to najsamodzielniejszy, najbardziej indywidualny z dzisiejszych artystów, którego przodków trzeba chyba szukać aż w czasach poprzedzających *Odrodzenie*. Jakkolwiek prawdziwość szczegółów archeologicznych niema 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 *Tygodnika Powszechnego* pocieszyć się, nie znalazłszy „koników na błocie i śniegu“. Tu już tylko sama „kreacya“, „natchnienie“, „połot ducha“ i „styl historyczny, w którym mieści się odpowiednia godność i powaga“ i t. d.

Obok Broźnika, Meiningenów i pomnika Mickiewicza, wystawa obrazów Lessera jest jednym z wymownych faktów, podkreślających niekonsekwencję i brak krytycyzmu naszej krytyki. Estetyka nasza poniosła w ostatnich czasach kilka bolesnych porażek.

Na wystawie Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych znajduje się „Kolumb“ Broźnika.

Lecz gdzież są widzowie? „Czy klaszczą w ręce zadzi-

wione? Niema ich — niema już tego entuzjazmu, 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 łapano 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, naokoło ludzie o sceptycznym uśmiechu, w olbrzymich, potwornych okularach, klęcząc, mierzą cyrklami powierzchnię 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 odkrywey 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 kopię zamieścił *Tygodnik Powszechny*, — wszystko to są pantofle, uszyte na jednym kopycie.

Co się tyczy obrazu Wertheimera „Kleopatra i Antoniusz“ — jest to lichota, której nie warto było wcale spro-

wadzać, 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 szkalarowanie dobrych“. Podporządkowanie swobody sądu krytyki pod jakiegokolwiek uboczne względy, prowadzi zawsze nietylko 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 środkom malarstwa. — Poza wyrazem uczuć, wszystko się dopowiada akcesoryjami; ale nawet przy użyciu najbardziej konwencyonalnych 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 konwencyonalnego 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 wypowiedzania zdań zapomocą malarstwa, a jednak zużywszy wszystkie możliwe środki pomocnicze, to jest symbole, lub wszystkim znane akcesoryja, niè 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 jest to bardzo wiele i największe arcydzieła rzeźby lub malarstwa tę tylko stronę życia wyrażają. Obraz

Giron'a ma przedstawiać „dwie siostry“, a przedstawia w istocie 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 niezbyt 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 potrafiły. 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 harmonię 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 niewytrzymany: — 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 szarem błotem. Niebo fał-

szywe 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. Jest to plastyka niedokończona, której braknie ostatnich zasadniczych tonów. Wszystkie poziome płaszczyzny są za ciemne w stosunku do prostopadłych, wskutek tego ulica nie dosyć leży, a postacie koni i ludzi nie dosyć stoją.

Zrobiwszy pierwsze figury nie dość wypukłe, drugoplanowe 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 światel, które przy oświetleniu, jakie jest w obrazie, okalają kształty, czepiając się wszelkiej poziomej płaszczyzny. Kapelusz stojącej na pierwszym planie kobiety, pomimo jaskrawego pióra, wtłacza 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 sza-

rzeje 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 zblizka na pojedyncze przedmioty, są jako tako silne, z właściwego zaś oddalenia nikną i zlewają się w szarą bezbarwną masę. Podobnie 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 zblizka 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 subtelnne przejścia półtonów nikną dla oka. Otóż obraz wielki musi być tak modelowany, żeby zblizka 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 zblizka oglądać, ginie zupełnie, lub, co gorsza, psuje całość obrazu. Giron ma pod tym względem wielkie zalety. W ogólności jednak jest to 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 do-

trzymane 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 wylatane majtki wyglądają jak teatralny wytrzebany kostyum, nie jak ubranie biedaka. Zanadto widać modela w tym obrazie i zanadto na wierzchu siedzi pewien 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 na pamięć. 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 podolać nieprzebranemu bogactwu natury.

Jakkolwiek maniera kanciastego rysunku słabo jest zaakcentowana u Giron'a, widać ją jednak zanadto, jak w jednym tak i w drugim obrazie.

Ten ostatni przedstawia Paryżankę — wykwintną kobietę w czarnym kostymie, namalowaną płasko i mającą brudny, fałszywy cień na podbródku.

WYSTAWY KONKURSOWE.

I.

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.

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, 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 malarzkim. W przeciwnym razie, najnieodolniejsze 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 wzniesionymi w górę, z rękami złożonymi na kolanach.

Jeżeli nas interesuje człowiek swoją twarzą, to przede wszystkim na nią patrzymy. 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 świetną 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 błyszczy 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 pewnymi kątami. Pierwszym więc warunkiem dobrej modelacyi 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 zetknięciu 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 roztopia się przez całe mnóstwo coraz słabszych tonów, przy zupełnem zatraceniu malowania, w znaczeniu technicznym, 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 wykwiintnej modelacyi.

Lecz nie tylko bryła martwa jest tu prawdziwa; bryła ta, tak plastyczna, jest w istocie 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 materjalną bryłę jak można najpodobniej do natury — takim było zadanie obrazu panny Dulębianki — 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 zapamiętać 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 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 zielonkawymi tonami, różowieje energiczna, surowa twarz starej kobiety, ubranej czarno. Czarne, wielkie oczy, obramowane czarnemi ostremi

rzesami, patrzą z płótna w oczy widza z najdzwyczajnem 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 *perspektywo* 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 pauny 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*, niezgłębianych 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, szczerłość 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 kitajką 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 duże ręce, to są trochę krzywi, ale wszyscy, poza większemi lub mniejszemi niedokładnościami budowy, są skondensowanym wrażeniem momentalnych poruszeń ciała i wyrazów uczuć.

Nawet malutkie figurki publiczności w tle obrazka jak są doskonale utrafione w proporeyi, sformułowane do koniecznych, najogólniej wyrażających człowieka plam i linijek.

Oświetlenie cyrkowe, składające się z mnóstwa światła, jest trudne, jak również kolor, który trzeba z pamięci malować. Są to najsłabsze strony obrazu p. Wolskiego. Kolor

zwłaszcza jest tak rażąco nieharmonijny, że psuje doskonale 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. Czulość na działanie światła, szybkość reakcyi, oto, co zakreśla obszar fotograficznej reprodukcji natury. Przy dawniejszych sposobach, fotografia dawała tylko odtworzenia przedmiotów martwych lub człowieka przysrubowanego do słupka. Dzisiaj, mgnienie oka trwające momenta ruchów, lub najsubtelniejsze, przelotne wyrazy uczuć, są chwywane z całą finezyą i ścisłością przez aparat fotograficzny.

Zupełnie tak samo dzielą się malarze: od szybkości uświadamiania wrażeń wzrokowych, siły pamięci i intuicyi 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 stółek, parasol, kółdra, 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. Stółek, który podtrzymuje oparty o niego parasol; który stoi mocno, jest właściwie oświecony, jest już żywy. Kółdra, która dobrze leży na nogach, ma właściwą sobie miąższość i modelacją, 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 obwódka oczu połyskują przy lada wzruszeniu, jak ich blada, z éwiekowatymi palcami ręka sięga drżąc, nie tylko 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.

Pan Maszyński nie sili się na scharakteryzowanie ruchu i wyrazu choćby kosztem małych błędów w szczegółach, zadowalniając się bardzo ogólnym 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 niema tu wcale.

Obraz nie jest naturą, jakkolwiek ją odtwarza. Środki, którymi rozporządza malarz przy malowaniu słonecznego motywu, są o setki razy słabsze od środków natury. Talent kolorystyczny wychodzi z takich trudności sztucznymi, swymi, szczególnymi sposobami, wywołując wrażenie prawdziwe. Pod-

niesienie siły kontrastu tonów świetlnych i barwnych, sformułowanie plam światła i cieni w wielkich płaszczyznach i inne improwizowane pod pędzlem sposoby są wstanie nieraz, wywołać wrażenie słońca w obrazie.

Niema go w obrazie p. Maszyńskiego, niema 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 *pięroszą nagrodą*.

— „Czyś pan widział kiedy anioła?” — 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 codziennie zmysłami.

Fantastyczne kształty, wytworzone przez naiwność pier-

wotnej 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 spełniały ich wyobraźnią.

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 pożyczonymi u różnych ptaków, niedobranemi parzyście pod względem miary, są zupełnie nieobmyślonym, 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 prawdy 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. Kotarbińskiego.

Jeden malarz francuski, Levy, zrobił *pietę*, w której, u głowy Chrystusa siedzi dumny anioł chwały i pokazuje martwe, okaleczone ciało podnosząc całun; u nóg zaś, ze *zwinietymi* skrzydłami klęczy płacząc i całując rany nóg bladych, 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 kolorze, ponieważ mat odbiera połowę przynajmniej siły tonom ciemnym.

Obraz ten dostał *pierwszą nagrodę*.

Trzecim laureatem konkursu jest pan Ciagliński, którego obraz *Sadzawka Siole* 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 in-

teresu 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. Ciagliński, wykrcęjąc 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. Ciaglińskiego, 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 Hucula w olbrzymiej czapie, z nawisłymi 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, wbitą w zapadły kadłub, co nie przeszkadza jednak tej krzy-

wej twarzy wyrażać doskonale odczuty gniew, graniczący z zupełnym 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, niema 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 przedpięcia, 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, zatracañ się, połysków, które charakteryzują właściwy kształt rzeczy; — lecz to, co stanowi istotę obrazu, to jest

całość. sam obraz, uważany jako jeden przedmiot, wydobyć 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 pana Szymanowskiego jest traktowany z grubą; jestto szkic z bardzo dzielną dążnością wydobyć *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 *swymi* 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 kompozycya robi wrażenie sceny ze szpitala waryatów. I nie tylko w obrazie p. Gersona, — *Szkoła ateńska* Rafaela, tak dobrze jak *Reformacya* Kaulbacha, przedstawiają zbiorowisko grup lub figur luźnych, zebranych z końca świata, działających 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 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 czemś 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 wiadać jeszcze parę głów i na przodzie wystaje z za ramy głowa czyjaś, — nie to jest wadą, gdyż prawda w malarstwie nie zależy od prawdziwości przedstawionej sytuacji.

Lecz dwór Kazimierza Sprawiedliwego powinien raczej być dworem Bolesława Kędzierzawego, tak się tu wszystko *kędzierzawi* w strzępki i kłaczki, zaczawszy 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 sali 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 wszystkich 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 wyswabiała się od form, przyjętych, 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 Huculów pana Szymanowskiego. Malowany starannie, czysto, równo, spokojnie i jednakowo we wszystkich prawie szczegółach, — jako całość urządzony jest zupełnie konwencyonalnie, z tłem takim, jak gdyby wszyscy ci państwo pozwali u fotografa do familijnej grupy. Oprócz rażącej proporcji 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 tułowiów, 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 żółtawo-szare, przerywane miedziami 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 kłęczący chłop, obejmując małą córeczkę grubemi rękami, w których trzyma różaniec; dziecko składa drobne rączyny i oboje modlą się. Na bruzdzie, w płachcie leży zsypane żyto; trochę dalej para wołów z pługiem i wyprzągnięty wóz za miedzą.

Żeby te woły nie były tak bardzo małe i nie razily 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 barwy, czyli dążność do namalowania wszystkiego bez *manieri* — 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 bładem słońcu, świecącym po przez chmury, takie oświetlenie figury jest możliwem, ale powinno ono być zaznaczone i na ziemi — na reszcie przedmiotów, czego w obrazie p. Zarębskiego niema.

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 czyjegoś płotu.

Jestto dobry obraz.

P. Pankiewicza: marchewki, ogórki, kalafiory, główki kapusty, cebule, selery, pory — cały stragan z jarzynami, namalowanymi z nadzwyczajną prawdą. Te wszystkie odcienia i odbłaski zieleni, od ciemnej naci selerów do bladego, nasiąkniętego białością wnętrza rozciętej kapusty, studyowane są z nadzwyczajną zawziętością. Nie jest to tak zwane malowanie *sumienne*, 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 ludzłą. 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; podobnie

głowa dziewczyny, wystająca z 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 jaszkrawej, 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 niewytrzymanie kontrastów świetlnych. Z oddalenia, odpowiedniego jego wielkości, nie można go widzieć i dopiero zbliżka i kilka-

krotnie 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 jest to robota, w której widać wprawę w używaniu pewnych środków malarskich, rutynę szkolną, bez panowania nad zasadniczymi pierwiastkami sztuki — nad tonami barwnymi i świetlnymi.

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 nie wyrażające właśnie wskutek swego naciągnięcia. Kompozycja jak z żywych obrazów teatralnych; frontem do paradyżu. Cały obraz malowany na jakiejś białej zaprawie i modelowany jednakowo, zaczawszy 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. Po prostu 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 akademyczne 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, którym były zaciągnięte.

Pana Maszyńskiego *Wnętrze* malowane bardzo starannie. Wszystkie te rdzawe zbroje i rynsztunki, 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, zrobiona jest częściowo, z kawałków nie dobrze dopasowanych. Głowa do tułowia, ani dłoń do ręki nie są dobrze przyczepione, 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 nie-

dociągnięta. 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 zaprawionymi tym samym czarnym tonem. Nie jest to maniera, skamienienie w jakichś stałych formach, lecz pobieżne i płytkie traktowanie sztuki.

Jest to robota malarza z talentem, który jednak zadawalnia się tem, co w sposób najszybszy i najłatwiejszy można osiągnąć.

Za to pana Jasińskiego *Węgieł* 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 najzgubniejszą jest zamięłowanie 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 szaro-perłowych. 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 Chelmońskiego.

Taka *Ostatnia pociecha* p. Rosenbauma może raz na zawsze obrzydzić posiadanie pociech 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 nagromadzonymi 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 opinię 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 karyery 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 przeżuwania 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, nieprawdziwych. 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 kwestyę 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 dochodzą 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 rażącą: — głowę dziecka, — jest robotą, utrzymaną w granicach szkolnych, programowych malowideł.

Nie chodziło również sądowi konkursowemu o wykazanie swego wstępu do manieri — gdyż jednakowo nagroził

czyste dążenia p. Zarębskiego i do szczętu zmanierowany pejzaż p. Kochanowskiego...

Nie trzymali się też sędziowie wystawy jakichś upodobań w tematach; grzeczny dwór króla Kazimierza jest przecie tak dalekim od burdy Huculów 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. Wrótnowski, 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 zamilowanie ludzi do grosza* — miał rację. Jednakże, rozejrzawszy się bliżej, jasno widać, że *ilość* przysyłanych 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 wozenia 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 *brzączącego*, — 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 niema. Krytyka poważna i poważana, która obowiązuje *szanujące się* organa prasy, jest dotąd niemowlęcym 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 uprzednimi wynikami sądów reputacji, 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 chwianiem 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*“; podobnie 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 najpoważniejsi *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 energię 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 wyrzeczy się kiedykolwiek swych odwiecznych aspiracyj na korzyść abstrakcyjnych teoryj naturalizmu?“ (Prof. Struve).

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 najmniej bezpiecznej 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 odmawia 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 Chińczycy 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 zachwyt i rozczulenie, ile razy spotykają się z czemś, co *usiłuje* zbliżyć się do doskonałości kolorowanej fotografii, albo materialnego złudzenia rzeczywistości.

Kiedy teatr meiningeński wystąpił z pysznymi *akcesoryami*, sprzętami, kostyumami, z całym dążeniem do wydobycia w sceneryi zupełnego, fotograficznego, raczej dotykającego złudzenia natury — wiadomo, z jakim zapalem 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 rozpięrały 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 indendentą.

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 kawalerji.

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. Nie może linka rozciągnięta przed obrazem, jeżeli malarz usiłował robić *szczególki* 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 zblizka, 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 opowiedziałby o wszystkich kwiatkach jedwabnych na pasie, o wszystkich pętelkach i guziczkach żupana, wszystkich piórkach u czapki i całą swoją drobiazgowością nie wywołałby tego wrażenia natury i prawdy — po prostu życia.

Uganiając się za erudycją archeologiczną, za prawdziwością kostyumu, uzbrojenia, tego wszystkiego, co jest najmateriałniejsze, 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 cyrkiem, ekierką, grafionem; są to przedmioty *saprojektowane* perspektywicznie na płaszczyźnie płótna, lecz pozbawione tych cech, które w naturze dostrzega bystra i wrażliwa obserwacja, albo też pokazuje fotografia momentalna.

P. Rozen pojmuje prawdę w malarstwie ze strony najmateriałniejszej, rzeczowej; przedstawienie użytku i zastosowania rozmaitych rzeczy, zdaje się być celem jego obrazu.

Jeść to 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 fotografię 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 po prostu, to wszystko jeszcze, co stanowi życie, ruch, wyraz, zmienność i różnorodność typu, pódz, 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.

Jeżeli to manekin, który zamiast korby w brzuchu, ma zdolność słyszenia i na rozkaz malarza przybiera odpowiednio pozy.

Jeżeli w obrazie ma być przedstawiony ruch, wyraz, wogóle życie człowieka lub zwierząt, wtedy najniebezpieczniejszym wrogiem artysty staje się właśnie *model*.

Doskonałość 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 kostyum.

Cóż mówić o obrazach takich, jak *Przeгляд kawaleryi*, który w założeniu był już skazany na to, żeby w nim panowały modele.

Cały ten szwadron ułanów ma jednakowo i jednako źle narysowane i osadzone w kołnierzach głowy. Jest to zgromadzenie opasłych prałatów z przyprawionymi 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 zblizka oglądał, ten powinien dawać taką już doskonałość tych subtelnych szczegółów, żeby ona mogła przynajmniej zrównoważyć brak całości w obrazie.

Nietylko jadący klusem, 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 łebka od szpilki, potrafił pokazać charakter i wyraz, Maks Gierymski, przedstawiając najprostszy, najmonotonniejszy motyw ruchu w szeregu idących stępa kozaków, lekkimi, pochylonymi zwrotami wydobyl 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 kleli się na imię Verneta, mówiąc o ruchu końskim. Dziś wiadomo, że ruchy koni Vernetowskich są nic nie warte.

Z jednej strony Meissonier, jako malarz, z drugiej przyrodnicy, badając mechanizm ciała zwierzęcego, odkryli: pierwszy zewnętrzne przejawy prawdziwych ruchów, drudzy objaśnili prawa rządzące nimi. W końcu przyszła *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 *szemat* ruchu, choćby najściślej zachowany, nie wystarcza do wywołania wrażenia rzeczywistego życia. Nietylko kąty, pod którymi 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 *szematy*, szkielety ruchu, wykończone z jednakowym pedantyzmem.

P. Rozen zachował wyraźną różnicę między angielskimi końmi sztabu i krótkonogimi, ciężko, bardzo za ciężkoglówymi końmi żołnierzy, porobił dużo części pojedynczych stannie i dobrze, lecz na tem się zatrzymał. Proporceye całości, związanie części między sobą, w wielu miejscach przedstawia rażące błędy, a stojące konie, mianowicie zad kasztanowaty, są bardzo manierycznie modelowane.

Bądź co bądź, ta strona kształtu w pojedynczych figurach lub ich fragmentach, ma dużo rzeczy rysowanych w sylwecie porządnie, dokładnie i modelowanych umiejętnie; natomiast pod względem koloru i efektu świetlanego zyczyćby 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 usprawiedliwienie rudoczerwonych 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-czerwonymi 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 wrywają 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, srebro i stal, powinny mieć silniej zaakcentowane różnice tonów barwnych i świetlnych, żeby się nie zlewały w monotonię tępej cynkowej bieli.

Całkiem już niemożliwe, okropne są konie maści kasztanowej; po prostu są one obdarte ze skóry i świecą się krwawym ścierwem, tak są fałszywe w kolorze lokalnym, tak rutyniczne w zabarwieniu połysków.

Pod względem barwy obraz p. Rozena nie tylko 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

szczególami, użył w swoim obrazie słońca bladego, nie rozrywającego silnymi cieniami kształtów *rzeczy*.

Pomimo to, iż „Przeгляд 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 w stanie wydobyć 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 dziś 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 opracowanych 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 .objektywne 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, zapelnionych albo szematycznymi ogólnikami, albo pozującymi modelami, i od czasu do czasu maluje pejzaż, w którym odrazu widać samodzielny talent i studia?

Pejzaż, którym pogardzał Michał-Anioł, który nasi estetycy umieścili na przednajniższym szczeblu *rodzajów* malarstwa, był też do niedawna jeszcze powszechnie uważany za bardzo podrzędny objaw arcyzmu.

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 stałymi farbami, uznanymi za najwłaściwsze i najestetyczniejsze, nie zajmowały się pejzażem wcale prawie, uważając go za rozpustny sposób tracenia 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 którymi 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 konwencyonalnymi formułkami, papierowymi bohaterami, niezapominającymi ani na chwilę o tem, żeby się pięknie zaprezentować publiczności.

W rzeczywistości życia 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 łyżę fałszywe, udany ból i rozpacz.

Takimi właśnie udającymi na zimno aktorami, zaludnia zawsze p. Gerson swoje obrazy „głębszej treści“.

Jego postaci ludzkie są zupełnie pozbawione indywidualności, nie wyrażają nigdy chwilowych, nagłych stanów uczuciowych, objawiających się w różny sposób u ludzi, obdarzonych rozmaitymi 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 uświadczenia 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 szewe? 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 upostaciowanie różnych pojęć umysłowych: *Filozofię, Poezyę, Sztukę, Naukę*; może on przedstawiać *Gościnność, Wspaniałomyślność, Zapal i Równowagę, Natchnienie* i t. d.

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 Towarzystwa 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 *konwencyonalnymi*, 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, zrozumiałymi dla każdego widza, obeznanego ze sztuką antyczną i renesansem; cały ten *volapük graficzny*, za pomocą 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 innem 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.

Wtedy to w sposób rażący widać, że jak w pojęciu, są oni tylko oderwanymi od życia formułkami, podobnie 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 w stanie ich *zrefleksować*, jak nic nie jest w stanie 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 bladej 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 konwencyjonalnej 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 „Pomorzenie“, „Górale“ czy „Kazimierz i Żydzi“ — wszędzie i zawsze *szemat* — człowiek stoi wśród żywego pejzażu, z którym nic

niema wspólnego w pojęciu, a jest w największej kłótni pod względem wykonania.

Niedawno jeszcze wisiały 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 tłómaczek bardzo powszedniego sentymentalizmu i z tym tłómaczkiem 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 styłowymi 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 w raz dla ludzkiej twarzy.

Po zaśnieżonych halach kłębią się ciężkie chmury, czernej w oddali granatowe obszary lasów, na przodzie wielkie, szare głązy, obwieszane kosodrzewiną, wsparte jedne nad drugimi, wiszą nad czarnym otworem pieczary. Potrzaskane i obumarłe smreki, 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 szczególnieją rażą zniszczeniem barw lokalnych i zatraceniem słonecznego oświetlenia, przyjętego w obrazie. Ciemna kosodrzewina, białe owce, mchy rude, piargi i głązy, 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 znajdują jakkolwiek 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 poniewierać, polujący na „treść poważną“ malarz dzieł monumentalnych: jak: „Kopernik“, Jagiełło 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, szlachetniej i pożyteczniej* jest malować choćby gorsze, a nawet liche 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 niedołęznego środka, którego ostatecznym wynikiem była zawsze prawie kaligraficzna wprawa.

Reakcja przeciw temu zacieśnieniu sztuki dochodziła czasem do takiej zaciekłości, że razem z linią odrzucano też kształty, które ona wyrażała i układano obrazy tylko ze strzępów plam barwnych; twierdząc zresztą słusznie, że skoro mogą

mieć rację bytu obrazy dobrze rysowane i całkiem podle w kolorze, to równą podstawę istnienia mają obrazy doskonałe w kolorze i wcale nie rysowane. Linia, *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 ruchu, 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 pewnymi 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 studiował, w tego wyobraźni muszą powstawać obrazy ruchu z tą samą nagłością i przy wykonywaniu ich będzie się on posługiwał podobnymi najłatwiejszymi, najprostszymi środkami.

Inne temperamenta artystyczne dochodzą innemi drogami do poznania i odtworzenia tych błyskawicznych objawów życia, inny też jest wynik ich roboty.

Między głębokimi, poważnemi studjami 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 do-

skonałością 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, jest to 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 i t. d. Ma on wszystkie wady akademicznych kolorystów z przed trzydziestu laty, z dodaniem jeszcze nikłości, bladłości, 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 *bladłości* 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.

Światłocien i plastyka, traktowana bardzo powierzchownie w obrazach kolorowych, znacznie silniej i głębiej wzięta jest w ilustracyach 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 również 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 malarzkiej dotykał on wszelkich tematów, czasów, najrozmaitszych ludzi i zwierząt. Czy komponował obrazy na tle dawnego życia żołnierskiego, czy ilustrował wojny tegoczesne, 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 sytuację, 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 ilustracji Kossaka.

Ta zdolność obejmowania i przedstawiania tyłu 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 wszystkie kształty robią do siebie podobne. — Kossak zachowuje *indywidualny* charakter form, bez czego niema 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 niema 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 ilustracja i z całą starannością, na jaką się może zdobyć nasze drukarstwo.

Albo *Pamiętniki starającego się!*

Czego tam niema! 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. Jest to wyraz szczerego temperamentu malarzkiego, 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 — niema tam śladu tych wszystkich rzeczy, tak koniecznych dla dzisiejszego malarza. Jego pracownia jest to zwykły pokój. Parę sztalug z podmalowanymi akwarelami, parę rysunków na stole, sztych ze *Smali* Verneta na ścianie, czapka szwoleżera jako pamiątka — i to wszystko.

Gdzie są te kostyумы, 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 rozmaitość studyów, wyrażająca chęć po-

zbycia się szkoły, rutyny, maniery, chęć zamienienia płótna na tchnienie życia...

Nie z tego!

On ma wszystko w swojej głowie zredukowane, ściśnięte do rozmiarów i sił potrzebnych w jego sztuce. On ma jedne 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 bladymi tonami barw lokalnych, i rudą też farbą podznaczone w cieniach — i obraz gotów.

Jest jedna książka, której zobrazowanie może zapalać w najwyższym stopniu ambicję 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 różnaitość 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 stapać, ale pływać wśród liści, w ich barwie się kąpać“, jest to tak olbrzymie zadanie, któremu podolałoby 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 do szczętnie, pozbawiony dwóch kapitalnych cech poematu Mickiewicza: *prostoty i prawdy*, jak również znajomości życia i lu-

dzi, których miał przedstawiać, nie kierujący się zupełnie obserwacją rzeczywistości, talent nawskróś ornamentacyjny, winiętkowy, zaprzężony 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, mającej cokolwiek bądź 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 ilustracji Andriolego, zresztą nie.

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 różnorodność życiowych objawów.

Z całą konwencyonalnością 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 zajść 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! — Jest to 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, pobudzało 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 szkolarstwa, jest to samodzielny, szczery 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, nieprzystająca do warunków ustalonych w społeczeństwie rodzinnym, 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. Mamyuczonych, 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 nimi 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 życiem 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 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 zdobyty, drogą osobistych, zwykle poniżających stosunków; pracą w pismach ilustrowanych, lub malowaniem na łożcie 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. Jedna 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 czwałem 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 tajnem 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, dotknięty nieszczęściem, zmarł dnia 14 czerwca 1885 r.

Obrazy jego mało są znane w kraju. Jedne utonęły w sułtańskich skarbcach — inne rozkupiono za granicą.

Na warszawskiej wystawie znajdował się jeden tylko obraz, przedstawiający: „Sprzedaż niewolnicy“ — zakupiony następnie przez króla belgijskiego. Obraz ten skończony starannie, drobiazgowo, z nadzwyczajną wprawą, zdradzającą malarza władającego w zupełności techniką — może być uważany jako typowy wyraz talentu Chlebowskiego. Tem śmieiej 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 przedewszystkiem uderzeni odrębnością cech etnograficznych. Desenie dywanów, forma broni, 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 do 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.

Bądź co bądź, 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 zaszczepić 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, pośięścia znaczenia, sławy czy bogactwa. Kto ma manierę, ktokolwiek on będzie, — Michał Anioł, Rubens, Matejko czy Makart — czy nawet Andriolli, jeżeli tylko ta maniera odpowiada przeciętnemu 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 różnaitość zjawisk natury ogarnął, wyczerpał i w swoich dziełach przed-

stawił. 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 trwałe 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 *sacieśnieniem 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* — więziennicze celki *stylów*, w których całe pokolenia muszą nieraz pokutować.

Jeżeli porównamy którekolwiek 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, przeziiera cała budowa mięśni i szkieletu i charakteryzuje się różnaitością modelacyj. Różna miąższość mięśni, zbliżenie kości do powierzchni skóry, nagromadzenie tłuszczu i naczyń krwionośnych, sprężystość i energia ścięgna — wszystko to wyraża się innemi liniami, innem pochyleniem płaszczyzn do siebie i różnaitą wrażliwością na blask światła. Od wielkich powierzchni muskułów piersiowych, do kanciastych załamywań się skóry na kościach stawów; od lśniącej obcisłej skóry bioder, do matowej skóry brzucha i wątlej 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, zaczawszy od twarzy, skończywszy na palcu u nogi, przez całe ciało przechodzi ta sama linia i wszystkie płaszczyzny jednako się modelują. Wszystkie powierzchnie mięśni tak samo się zaokrągłają; — ciało zdaje się być wydęte, jednako wszędzie gładkie, śliskie, podlane tłuszczem i jednako na zetknięciu się płaszczyzn poderżnięte dłutem. Z drugiej strony, wszyscy jego ludzie są do siebie podobni, — jestto rasa napiętnowana tak wyłącznymi cechami anatomicznymi i psychicznymi, 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 przytomna 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. Pamiętam 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 *siły indywidualności* i jest nim rzeczywiście, — wszystko to jest zarazem pierwiastkiem *manieri* — fatalnym, podług mnie, wynikiem ograniczoneści 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 wstanie nigdy własnymi oczami 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 kanony, formuły piękna*, które na kształt przepisów policyjnych, powstrzymują jednostki w ich samodzielnych w świat sztuki wyprawach. Tak zwany *styl klasyczny, akademiczny*, „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 wyhodowało się tylu nudnych kompilatorów. Są manierzyści, którzy przyszli 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 samem przeniesieniem indywidualnych cech pewnego talentu, w sferę praw obowiązujących wszystkie inne talenta, — takim samem usankcjonowaniem *manier*, — zrobieniem z czyjejś wyłączności, ciasnoty: — zasady ogólnej.

Najlichszymi 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 naciwnym* 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 wyłącznością 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 wyłączność, takie zacieśnienie, by dojrzeć w swoich dziełach ich skutki w *manierycznym* powtarzaniu się pewnych form, pewnych sposobów przedstawiania natury; w zamiłowaniu do pewnego wyglądu roboty; w łatwości z jaką mu przychodzi używanie pewnych środków; w stałym zabarwianiu tonów pewnym kolorem, nawet w układzie farb na palecie; w odruchowym sięganiu po pewną farbę i tak dalej i dalej; — kto zauważy to w sobie a nie chce jeszcze zginąć, 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 z 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 kuracją przechodzą zawsze prawie, choć bez świadomie, 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, najszerszej 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 nie 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 ogólno-

ludzkich uczuć, myśli i dążeń, może również patrzeć na naturę jedynie i wyłącznie z punktu *malarskiego* — widzieć w niej pewne *stosunki barw, światła 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 wywołania 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 jest to 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 logiki 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 którem 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 pociągami, 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 nie 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 swymi 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 czuciowe, o wyrażenie złych czy dobrych stosunków między ludźmi. Sama już wielkość figur w tych obrazach, proporcjonalnie do całości, wyklucza wszelką kompozycję, 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, jest to zbiór plam barwnych, światła i pewnych kształtów.

Nie należy stąd wnioskować, żeby umysł Gierymskiego nie był wogóle zdolny do pojmowania lub przejmowania się innymi 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 nie tylko 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 ciągła, 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 za pomocą 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*, ktoby 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 różnorodności 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 wszystkie 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 przepelnia obrazy Gierymskiego.

Jest to *jedyny* malarz polski, który jest rzeczywiście malarzem, który wszystko *modeluje kolorem* — dla którego niema umówionych i stałych przypraw.

Nawet jego ilustracje, rysunki na drzewie, mają te same zalety świetlności i kolorowości. Z żalem się myśli o *tem*, że poszły one pod nóż drzeworytniczy, pod którym

zwykle znikała cała subtelność ich wykończenia i nieporównana logika 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 ilustracjach naprzykład, mających nie więcej nad całą wysokość, 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 tejże samej wrażliwości na barwne zjawiska, jest nadzwyczajne nateżenie 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 poznania prawdy, i w której leży pierwiastek *maniery*.

Lecz Gierymski zmanierowanym dotąd nie jest. To nateżenie 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 cie-

płych 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 przemaalowywane, 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 po prostu 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, logiczny w światłocieniu, malowany z mistrzowską dekoracyjnością, przy wykwintnem 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, u nas może niema żadnego takiego, któryby przeprowadził swój talent przez taką moc prób, doświadczeń, któryby tyle przestudyował, 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 schlebianiu płaskim gustom otoczenia, Gierymski więcej niż kto inny męczył się i szarpał przy swoich obrazach, i wogóle w całej swojej artystycznej karierze.

Był on jednym z tych artystów, dla których na naszym kapitole nie było gotowych wianków, ponieważ jego obrazy, mające cechy tak wysokiego artyzmu, nie podpadały ze względu na treść anegdotyczną, pod kategorię „poważnych, głębokich, natchnionych“ dzieł sztuki, nie dawały materiału do hipogryfowania na wykrzykniku, otwierania upustów erudycyi historycznej lub stylowych wycieczek w głębi 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 możliwość 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 proporcję, 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 nieznane zjawiska, podobnież 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 manieri 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 materiał oryginalny.

Zaczawszy od obrazka zatytułowanego: „Stuku puku w okieneczko“, sięgającego w czasy nieśmiałych próbek tabakierkowych do ostatnich obrazów, owych dwóch jeźdźców pę-

dających na widza, przesuwiają się przez roboty Brandta: Franz Adam, Kotzebue, Horschelt, Maks Gierymski, aż do rozbiele-
nia, które dziś nazywa się *plein air*, a po nad wszystkim
unoszą się Kossak, właściwy wynalazca typu Lisowczyka, w tej
zawieszanej czapce, na koniu z łbem kozackim i wygiętą szyją.
To, co stanowi istotną własność Brandta, jest to rzeczywiste
poczucie harmonii koloru i pojmowanie, na czym polega efekt
malowniczości.

Jego obrazy nie przedstawiają po największej części
właściwych barw rzeczy, wziętych i ustosunkowanych w pe-
wnym motywie oświetlenia naturalnego, lecz są kombina-
cyami plam barwnych, zharmonizowanych na zasadzie prawa
o barwach dopełniających się, mają zalety kolorystyczne ta-
kie, jakie mają dywany perskie, lub wszelkie inne okazy
ornamentyki barwnej.

To pojmowanie harmonii barwy w malarstwie ma taką
samą rację 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 niema.
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 lo-
kalne barwy przedmiotów. 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 po-
wodzenie.

Sienna, asphalt, Bein-schwarz, nareszcie niebieskawo-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, którego by on nie zastosował, ciągle wprowadzając do swoich obrazów wyniki doświadczeń i wysiłki innych artystów, a dodając do nich swoje poczucie koloru, spryt *w urzędzeniu* 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, którymi 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 zręcznością, 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 rażący 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. Wykwintne ruchy zamieniają się na paralityczną sztywność, naturalny i prosty układ w bezsensowne rozsypanie przedmiotów, światło rozproszone i delikatna modelacya w monotonię i zupełną płaskość („U przewozu“).

Gwałtowne ruchy zwierząt czy ludzi wydają się powszechnie trudniejszymi do *wykonania* w malarstwie; w rzeczywistości ruch taki, wskutek 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 niema w umyśle zapamiętanego z natury materiału krytycznego, przyjmuje *śmiałość ruchu* na wiarę — bez kontroli.

Niemcy pozbawieni do szczytu 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 i krzyżowaniu linii, wskutek swojej ma-

lowniczości, strzępiastości, dziwaczności kształtów w kostymach, broniach, sprzętach, wskutek swojej techniki *podrabiającej* śmiałość malowania talentów, władających w zupełności formą, techniki polegającej na grubem, śmiałem podmalowaniu, na którym leży drobna, zręczna robota szczegółów, często nie wyrażających — wskutek tego wszystkiego *obrazy te są żywe*, nie przedstawiając jednak rzeczywistego życia. Z chwilą, w której się od nich żąda prawdy i logiki w wyrazie, celowości ruchu, odpowiedniości naprężenia siły do celu czynności — koniec! Niema w nich tego wcale.

Ludzie i konie Brandta *udają*, i wskutek tego zachowują się niewłaściwie. W jednym z ostatnich obrazów (reprodukcyja w *Tygodniku ilustrowanym*), który w krytyku monachijskim wywołuje wykrzykniki zachwytu dla jego prawdy i życia, — dwóch drabów trzyma *słomiane powrósło, potargane, rozsypujące się*, trzyma z takim udawaniem przesadnym, trzyma z takimi minami przedrzeźniającemi wysiłek, z takim pochyleniem, jak żeby trzymało co najmniej tysiąc funtową sztabę żelaza. Przez to powrósło skacze ktoś na koniu, zdejmując nie wiadomo czemu czapkę, — ani kulbaka nie trzyma się grzbietu konia, ani jeździec kulbaki, ludzie zaś trzymający powrósło, *nigdy* w naturze nie nachyliby się tak do siebie, ponieważ niechybnie dostaliby w twarz kopytami.

Ten przykład starczy za wiele innych, ponieważ tak samo dzieje się 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 dwudziesto-

letniej karyery namalował ich bardzo dużo, ciesząc się stale wielkiem powodzeniem na targowisku dzieł sztuki. Obrazy jego były zawsze poszukiwane przez handlarzy, zarabiających na nich doskonale; niema zresztą w Niemczech ani jednego chyba zbioru prywatnego lub galerii publicznej, w którejby można było z nimi się nie spotkać.

Wśród tego mnóstwa można wybrać takie, które będą typowymi 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, kompozycji, 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.

Do najlepszych bodaj obrazów Brandta, z jednej z wcześniejszych jego manier, można, zdaje się, zaliczyć: „Czarneckiego pod Koldyngą”. Wybitna cecha jego talentu: poczucie malowniczości wyraża się tu w sposób niezwykle w ciemnej sylwecie fortecy, wznoszącej się ze zbocza zaśnieżonej góry, na tle mrocznego nieba i w grupach wylądowującego na brzeg ośnieżony wojska.

Z wielką umiejętnością ustosunkowany rozmiar obrazu do wielkości figur i układ ciemnych grup na tle śniegu, pozwala widzieć całość skomponowaną w wielkich plamach i rozeznąć w mroku zalegającym obraz pojedyncze postacie, wydzielające się z ciemnych sylwet. Obraz ten ma też wielkie zalety tonu.

Że ta zdolność odnawiania częściowo swego materiału twórczego dowodzi żywotności i ruchliwości talentu,

nie ulega zaprzeczeniu; — jak nie ulega wątpliwości, że ludzie mniej zdolni od Brandta i nie mający tyle co on *indywidualności*, idąc za nim, zbijają się w bandę karyerowiczów sztuki, podrabiających, na żądanie handlarzy, wszelką modną manierę, — po prostu 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 fizyognomię, 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 logicznie rozwijającej się natury artystycznej, jest Meissonier. U tego żadnych skoków — żadnych zbroczeń. Od pierwszego obrazka, który zrobił jako samodzielny artysta — do ostatniego, wykonanego w lat pięćdziesiąt, u szczytu chwały, jest to szereg dzieł, przedstawiających stopniowy i ciągły rozwój pewnego artystycznego motywu. Rozwój tak ściśle konsekwentny, że można na nim sprawdzić w zupełności ogólną teorię 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 kostymie, 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 kompozycję.

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, daleko sięgający kierunek artystyczny, podstawą którego jest — prawda.

Rzecz oczywista, że kierunek ten, słuszny sam w sobie, o tyle będzie trwał, o ile się znajdą indywidualności artystyczne, które potrafią iść w tym kierunku i dalej go rozwijać.

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 wrażenia tak względne, tak subiektywnie zabarwione, prawda powinna być braną z wszelkimi zastrzeżeniami.

Kierunek, któremu Meissonier otworzył na rozcień wrota, wyraża co najmniej dążenie 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 do doskonałości natury.

Ścisłe i konsekwentne trzymanie się zasady, tak łatwo dającej się naruszyć, jak prawda w sztuce, jest tylko możliwe przy olbrzymiej, trzeźwej inteligencji, kierującej talentem. Bez tego artysta jest na woli *smaku* swoich współczesnych, wrażliwości na dzieła innych artystów, swego własnego chwilowego upodobania, nacisku krytyki, współzawodnictwa i wogóle mnóstwa pobocznych wpływów.

U Meissoniera ta trzeźwa inteligencja, 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 rewolucję w malarstwie. Prawda ruchów, dziś dostępna każdemu przy pomocy momentalnych fotografii, 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 latach takich studyów, Meissonier jest zdania, „że konia nie można wystudować, 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 rozsądnikach 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 na przykład pochód Napoleona w 1814 roku. Motyw tego obrazu jest tak prosty, że się redukuje do jeźdźca z koniem, idącym stępą. 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, kapełusze, których subtelne pochylenia, 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 paltocie, 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 latach studyów, Meissonier zdecydował się namalować konia w ruchu gwałtownym. Jest to moment z bitwy pod Friedlandem. Idący cwałem do ataku kirasjerzy, wałą się zmieszana ławą przez kłosującą pszenicę — zdala na wzgórkach otoczony sztabem Napoleon, wita ich czy żegna uchyleniem kapelusza. Ten ukłon bóstwa bitew wywołuje szalony zapal. Wszystkie pięście zbrojne prostymi mieczami wznoszą się w górę; gardła ryczą: *Vive l'empereur!* Wychudłe i zmęczone twarze żołnierzy po prostu rozdzierają się od wrzasku. Lecący na przodzie oficer, staje w strzemiinach, odwraca się w przepysznym ruchu w stronę cesarza i konwulsyjnie wstrząsa szablą. Wszystkiego tego nie trzeba się domyślać, nie trzeba szukać w historii 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 ilustracje 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 Meissonier'a 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 „armię reńską“ Meissoniera, żeby pojąć jak zasadniczą i subtelną jest charakterystyka jego figur. Wątlý 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 głęboością obserwacyi i nieprzepartem dążeniem do prawdy.

Oświetlenie w obrazach Meissonier'a jest ściśle, logicznie przeprowadzone przez wszystkie płaszczyzny, załamania linii — *notabene* oświetlenie w pejzażu tak trudne i skomplikowane. Meissonier nie lęka się żadnego motywu światła, żadne *rucone* cienie, przerywające figurę, twarz, czy jaki inny poje-

dyńczy przedmiot, nie żenują go. Buduje swój światłocien 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 Meissonier'a. Przewaga formy jest stanowczą. Kolor występuje zaledwie w roli komparsa — redukuje się do mniej więcej dobranych barw lokalnych, z cieniami zabarwionymi stale jedną brunatną farbą. Żadnych subtelnosci kolorystycznych, surowa farba ciągle się wrywa 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 dobranymi odblaskami tonów świetlnych.

Malowaniu jego braknie tonu ogólnego — harmonii, tego co Niemcy nazywają *Stimmung*.

Obrazy Meissonier'a są małe, tak małe, że nietylko nasza niemowlęca, ale i bardziej wyrobiona krytyka, nieraz lekko traktuje te *miniaturowe* obrazki. Wynika to z grubego materializmu 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 talent, 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

szczerbach skał i zrębach domów, kańciaste linie mięśni atlety, — oto, między innymi są słowa, któremi się wyowiada 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 harmonię stosunku ich części składowych. Małe figury Meissonier'a 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 innymi środkami technicznymi, 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 którymi znajduje się sławny „Znawca sztychów“, nie sprzedaje wcale, pomimo bajecznych sum, które mu za nie ofiarowano.

Po śmierci jego zostaną własnością Francji.



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 cywilizacyi 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 szczudłach.

Zapewne, są w sztuce, przypuścemy w malarstwie, prawa, zasady, bez których malarstwo nie byłoby sobą — prawa te

są zarazem koniecznymi materyalnymi warunkami istnienia samej sztuki. Takimi są naprzykład: perspektywa, harmonia barw — światłocień — 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 zatem 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 jest tak odrębną, że trudno jest między ich otoczeniem a nimi 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 poezyę 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 poza wszystko, co ziemskie“. W istocie jednak granice jej lotu są daleko ciśniejsze. 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 niema w naturze. Wszystkie najbardziej fantastyczne i dziwaczne istoty są zaledwie spotwornieniem, skarykaturowaniem istot prawdziwych; wszystkie najwyuzdańsze kombinacye zjawisk fantastycznych są tylko potwornem przestawieniem 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 pozlepił 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 zmii i skrzydeł nietoperza, ani paszczy krokodyla, ani oczu bazyliuszka. Rzeczywiście, jeżeli fantazyja ma być władzą tworzenia, czy wyobrażania kształtów, jakich wcale niema 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 będącymi 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 czem leży istota zalet kolorysty, ani też o ile dany obraz do niej się zbliża. Ostatecznie porównywając je z obra-

zami, 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 predylekcyę 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 odcienie. 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 wszystko, co wpływa na natężenie światła lub jego barwę, oddziałują 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, powi-

nien wszystkie przedmioty oświecić 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 odbłask 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 oświeca nimi najbliższe sobie przedmioty. I tak dalej i dalej — przelamywanie 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 oceny 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 harmonię barw, jakkolwiek mogą w rozmaity sposób widzieć barwy lokalne. Jest to 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 za tem idzie, wszystkich zachodzących między niemi 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 harmonię, 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 zarzutu, 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 niemi zachodzi zbyt wielkie podobieństwo, jeżeli naprzykład w całym szeregu obrazów powtarza się jeden i ten sam motyw formy, barwy i światła — jest to 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 kombinacyę 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 tworzonym 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 Tycjana 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? Skąd się biorą te wszystkie monotonne, rude, czarne lub szare płachty, jakimi jest większość obrazów jeszcze dzisiaj? Oto stąd, że malarze są źle uczeni, źle wychowywani.

Jednostronność kierunków, panująca do niedawna w szkołach i akademiach, doprowadza do tego, że cała obserwacya 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! — były 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 harcapy w 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, kolorysty 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, cokolwiekby 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 ponurego obrazu doznaje pewnego zdziwienia — rozczarowania. Jest to Idyla przejmująca dreszczem!

Odplywający gdzieś w dal ocean zostawił na sterzącym, pośród rozbryzganych 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 łędwie, — 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 materialnej 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 zmienna jest jak nic na świecie —

a głębia tajemnicą bajki; którego strasznej siły najsłabszy przejaw jest zgubą człowieka. Idylla takiego żywiołu nie może być inną, jak w obrazie Böcklina.

Böcklin jest głębokim myślicielem — poetą, — jest to jego zaleta niezależna od geniuszu malarza. „W sztuce, jak w moralności — powiada Renan — mówić jest niczem — czynić wszystkim“. Otóż Böcklin nie w podpisie tłumaczy ideę swoich obrazów, lecz swymi artystycznymi 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 oczereciem, wśród którego płynie strumień i stoją wierzby, — przelatuje ciemną, porozrywaną błyskawicami chmurą, burza, kołysząc gałęzie drzew i chyląc badyle trzciny. Na ziemi leży trup, który 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, obwiniętą wieńcem zielonych żmii — patrzy jakąś straszłą, rozwartą, krwawą żrenicą; drugie miotane gniewem szamocą się, śmigając w rękę węzowymi 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 trakta-tem 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 instru-ment 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 wy-buchu 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, gonącą wzrokiem gdzieś za dale-kości widnokregu. Malownicze linie zrujnowanej architektury — silna i świeża roślinność, wśród której górują olbrzymie cy-prysy, nachylone w stronę lądu wielkiem technieniem wiatru, idącego z bezmiernych płaszczyzn morza i morze, którego ostatnie, płytko rozlewające się fale, szemrzą i chlupocą u pod-nóża 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 wierz-chołkach cyprysów i szczytach ruin złoci się odblask zachodniej zorzy.

A oto znowu wśród ogrodów i winnic stoją starorzym-skie winiarnie, w kwiatkach pod błękitnem niebem, 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 logiką

praw fizycznych; jeżeli w pochmurny dzień przedrze się z za kopyły obłoków jeden promień słońca — w tej chwili wszystko się zmienia. Światła, półtony, cienie, refleksy, przeinaczają się drogą naturalnego dążenia do równowagi świetlnej, do harmonii. Malarz nie ma tych prostych, co natura środków. Malarz musi *sztucznymi* środkami wywoływać wrażenie *prawdy*. W tem właśnie leży mistrzostwo Böcklina. Właściwie, techniki, w tem znaczeniu, jakie zwykle się temu wyrazowi nadaje — u niego nie czuć i nie widać. Niema tu lakiernictwa. Wobec jego obrazów nie przychodzi na myśl, ani „śmiałość“, ani „zręczność“, ani „delikatność pędzla“, — ani żaden inny cenniony 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 kombinacji, — tworzonymi przez niego bez żadnej recepty — z niepojętą siłą intuicji, otwierającą mu tajemnice tworzenia się zjawisk świetlnych w naturze.

Komu się zdarzyło być w ciasnym wąwozie górskim — w wązkim 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 zapewne odczuwał to wrażenie, jakiegoś nieuniknionego niebezpieczeństwa, które przykuwa na miejscu lub nagli do ucieczki. To właśnie wyraża obraz Böcklina, na którym widać straszego, stalowego gada, 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 niepodobna, — 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 harmonię. 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 ptactwo, 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 pałacem królewskim, z przeplancowanemi 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, złożoną bramą, otwieraną przez przyzwoiętego, 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 pło-

wemi oczyma po ścianach, podniecając się do zachwyków od czytaniem katalogu. Niemiec, jeżeli tu bywa, to przejezdny lub malarz; zwykły Monachijczyk nigdy. Nie dziw, niema tu nigdzie napisów: *Hofbräuhausbier, 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 kamienie.

Wszystkie te obrazy wymownie ilustrują 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, Fübrichów, Genellich i t. p., dających odgrzany klasycyzm z romantycznym sosem na zimno, — żeby się dłużej zatrzymać przed melancholijnymi obrazami Feuerbacha, bajecznymi do dzieciństwa Schwinda; pysznemi 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 r. 1846 w Düsseldorfie. Wszechstronna jednak jego natura nie dała się w karbach jednej szkoły utrzymać. Udał się też wkrótce do Brukselli, a stamtąd 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 stamtąd 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 talencie poznał i rozmiłował się w jego obrazach; był nim hrabia Schack. Dzięki zdobytym tu środkom materyalnym, talent jego mógł się w całym swoim przepychu okazać.

W r. 1858 został wezwany razem z Begasem, Lenbachem i Rambergiem, na profesora do nowo otworzonej 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, był 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 przerażliwych 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 fantazy.

Nie odrazu Böcklin był takim; — piętno szkoły widać na pierwszych obrazach, przypominających Poussin'a. Wprędce

jednak otrząsnął z siebie wszelki wpływ zewnętrzny i zajął 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 XIX stulecia.



KRAKOWSKIE SĄDY.

„Serwilizm“ — „warcholstwo“; „stańczykostwo“ — „anarchia“; „służalstwo“, „głupota“, „skandal“; „krzykacze“, „protestanci“, — w ten lub gorszy jeszcze sposób rozmawiano u nas przez parę tygodni, — zacząwszy dyskusję tam, gdzie ona zwykle się kończy, t. j. od oszczerstw, osobistych insynuacyj, omal że nie 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 tak pierwsza, tak i ostatnie nie opierały się na faktycznych lub rozumowych dowodach, tylko na osobistych sentymentach i upodobaniach.

Dzisiaj położenie się wyjaśnia. Nad wzburzonymi 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 dyskusji 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 usprawiedliwili 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 poezji, 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 którym 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 wystawionymi *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 przychylnie 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. Zimbuscha, 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. Dy-

kasa za zupełnie nieodpowiedni i proponuje Nr. 11 pana Cołińskiego.

Pomimo tak nieprzychylnych zdań sędziów, p. Dykas dostaje pierwszą nagrodę, 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 złożona. Orzeł ma być bardziej realistycznie wykonany, nie heraldyczny i w postawie, znamionującej 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 książkę Paskiewicz, 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. Nagrodił też nie

p. 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, wspaniałość... jest to coś całkiem dziwnego, 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, jest to 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 — jest to 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 niema u nas rzeźbiarzy? Niema artystów? Są tylko kamieniarze, u których można obstalować taki a taki „monument“ — za taką a taką, o ile można najniższą cenę?

Takby wypadało sądzić z protokółu krakowskiego sądu.

Zachodzi tylko pytanie, czy sąd ten jest kompetentny, 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 Nru 11 i negatywnego zdania p. Odrzywolskiego, który zauważył, iż „nie odpowiada ściśle materiałowi przepisанemu w warunkach konkursu — niema 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 ko-

micznem o „wrażeniu niewieściem“, jakie robi postać Mickiewicza.

P. Popiel powtarza zdanie Guillaume'a, 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 nowożytnej rzeźbie.

Pan Popiel znajduje, że „klasyczna forma“ *nie jest obcą* i czasom odrodzenia — kiedy ona jest ich zasadniczą cechą!

Nie pierwsze czasy odrodzenia mają, jak chce p. Popiel „więcej bujności“, tylko ostatnie. Nieśmiało wykluwający 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 nieśmiałe kształty średniowiecznej sztuki. Idąc dalej, w końcu „bujnieje“ tak dalece, że wyradza się w przeładowany i stworzony „barok“.

Pana Popiela nie razi podobieństwo Mickiewicza do rzymskiego senatora w projekcie Nr. 11: „boć profesor i wiesz 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* — *Sonet* czy *Walenroda* — może wyobrazić Mickiewicza, stojącego na Rynku krakowskim, zawiniętego w prześcieradło, t. j. togę rzymską?

Taki Mickiewicz byłby takim samym nonsensem, jak goły książę Józef — Thorwaldsena.

Jedyny Mickiewicz, na jakiego mogą i muszą się zgodzić wszystkie czasy i pokolenia, jest Mickiewicz taki, jakim był! — W tej formie oryginalnej, indywidualnej niema miejsca na poprawki ani p. Popiela, ani p. Celińskiego, ani kogokolwiek bądź na świecie.

Stroną modelu p. Dykasa, którą najwięcej się zajmowano, był brak ducha narodowego — lub jakiegokolwiek ducha, życia, poezyi, natchnienia i t. d.

I w tej kwestyi najwięcej zapału i siły w żądaniach okazał dyr. Guillaume — Francuz — 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 nieznaną 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 przede mną“ — 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 ciągle 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.

Nasi „mężowie zaufania“, nasze hasła społeczne i polityczne, nasze filary tradycyj narodowych, nasze podwaliny materialnego bytu, wszystko to w chwili stanowczej próby, okazuje się zlepkiem gipsowym, zrobionym na prędcę, na jeden dzień galowy i pogodny. Dostyć, by przez nie przeszła jedna słota, żeby z pod ściekających sopli gipsowego tynku, pokazało się rusztowanie ze zgniłych desek i stare szmaty ścierek, z których były zrobione wspaniałe draperye.

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 niema 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 znajdą się pieniądze, komitet i nasi rzeźbiarze, — o tych ostatnich zresztą myślano najmniej.

Z tego wszystkiego jedne tylko pieniądze nie zawiodły.

Społeczeństwo zapłaciło gotówką odsetki od długu zaciągniętego u poety. Sto tysięcy guldenów wydanych na *dzieło sztuki*, jest olbrzymią sumą w stosunku do zwykłych kosztów, którymi 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 nie-wiadomego.

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.

Stąd 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 opinię publiczną i jej przedstawicieli, związanych w komitety ogólne, ściste i szczególne, musiałby być jednym z tych cacek, któremi się bawią monarchowie głębokiej Azji. Musiałby być pawiem rozpościerającym ogon, trzepocącym skrzydłami, grającym czule arye i przewracającym oczami.

Sądząc z tego, czego żądano od pomnika, Mickiewicz musiałby 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 panegirykiem 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, i t. d., gdyby przemawiał tymi strzępkami retoryki, beztreściwymi, pustymi dla dzisiejszego umysłu, literat taki napewnoby został wyśmianym.

Tylko niepoprawni reporterzy pism brukowych nie mający czasu myśleć przy pisaniu, postugują się tym językiem sponiewieranych komunałów, ukutych przez sztuczny zapal; 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 zdziżały *zopf* niemiecki, mógłby wybrnąć w rzeźbie z tego zadania, on tylko byłby w stanie wyrazić duszę, przepelnioną tylu wykrzyknikami zachwytu, 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?*

Niema 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, skrępowano 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 *wo 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 samem 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 entuzjazmu ludzi pierwotnych, entuzjazmu, 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, które 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 opinię 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 rzeźbiarzy, 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 zgrabiałymi 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 aspi-

racye młodości rozsypują się w gruzy, — glina nie zwilżana pęką, kruszy się i zamienia w pył.

Tu, — przede mną 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.

Jest to 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 napełnia, a przynajmniej zaokrągla kieszeń.

I tych ludzi wezwano właśnie, żeby wyrazili cześć milionów temu, co cierpiał i kochał za miliony!

Jeżeli weźmiemy ubogiego człowieka z suterren 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 rzeczach, co počąć, 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 ane-

miczny, *romantyczny* proletaryat sztuki i przez otyłych jej episierów!

Wszystkie projekta, jakie widzieliśmy za pierwszym konkursem, były albo wyrazem jakichś niepewnych, nieokreślonych, lecz porządných dążeń artystycznych, 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 indywiduum, które ją wypowiada, i nie może być uważanem za pewnik.

Zalety utrzymania pewnego stylu są kwestyą erudyoyi, wykształcenia, znajomości historyi 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 rzeźbia-

rza, który go zbudował, to tem samem jest najwyższym wyrazem czci dla tego, czyjej pamięci jest poświęcony.

Co nas dziś obchodzi Wawrzyniec lub Julian Medyceusz? 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. Dlaczego *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, nie nie zrobią, dopóki nie przyjdzie rzeźbiarz z dość silną indywidualnością i dość wielkim talentem, żeby się narzucić tym wszystkim retorom i teoretykom.

Jedyny możliwy dyktator w tej sprawie, to nie jest marszałek Zybkiewicz — to jest rzeźbiarz, który będzie mógł powiedzieć jak Puget: *Je suis nourri aux grands ouvrages; je nage, quand 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 niemowlęstwa naszej sztuki.

Dopóki „grono“ filistrów będzie dyrygowało indywidualnością i talentem rzeźbiarzy, niech się nikt nie spodziewa pomnika mającego jakąkolwiek wartość, jakąkolwiek odpowiedzialność jego przeznaczeniu.

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 niezajomość istoty sztuki, jej sił i środków, gawędy te są najwspanialszym pomnikiem niedołęstwa 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 projekty, 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 złożonych z hrabiów, adwokatów, literatów, redaktorów politycznych dzienników, krakowskich studentów i transcendentalnych estetyków, uprzejmość ta szła rze-

czywiście 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 nie 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. Zapłaciły one wprawdzie za omyłki i nieuctwo komitetów, narastające jednak odsetki wrócą 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 znizonej cenie chcą ofiarować komitety i laureaci, będzie tylko wywoływać uśmiech politowania i szyderstwa.

W ostatnim konkursie komitet znawców nagrodił panów: 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 ze zbyt małych fotografii, — mogę więc tylko ogólnie je scharakteryzować.

Projekt p. Godebskiego dostał pierwszą nagrodę.

Jest to rzecz przeważnie architektoniczna, — tak, że wobec dużych brył i schodów podstawy, rzeźba zdaje się być tylko częścią ornamentu — nie treścią pomnika. Mickiewicz siedzi wysoko na wielkim i bogatym cokole, a nad nim jakaś duża postać kobieca trzyma wianek. Reszta figur razi swoim charakterem kompilacyjnym.

Projekt p. Rygiera, mniej schodów, druga nagroda. — Mickiewicz z książeczką w ręku otula się płaszczkiem. 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 gzemie 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 płaszczek. Na gzemie figury, niezwiązane wcale z architekturą, jedne włóczą 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 pana Rygiera najbardziej uwzględni Mickiewicza (w płaszczku z książeczką), jest on ta-

kim 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 nagroził tych panów na zasadzie swojej szczerzej opinii, wynikającej z jego pojęć o zadaniu i kształcie pomnika, — i opinia ta powinna była kierować dalszymi losami sprawy.

Nic z tego!

Komitet ścisły, złożony z pp. Matejki, hr. Przeździeckiego, 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 misję tę przyjął.

— „Nowy skandal!“ — wołają dzienniki. — Nie, jest to ostatnia scena farsy, której nie należy pozwolić dokończyć.

Trzeba pogasić kinkiety, rozpędzić aktorów, zapuścić kurtynę na to co było i zacząć całą robotę na nowo, na innych podstawach.

Skąd 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 indywidualność rzeźbiarzy. Cena, za jaką i materyał, z którego ma być pomnik wzniesiony, powinny być jedynymi z góry postawionymi i obowiązującymi wymaganiami.

W końcu komitet znawców, sądzących projekty, powinien być wybierany przez rzeźbiarzy.

Niech Mickiewicz czeka sto lat na pomnik, ale niech pomnik ten będzie wart jego poezji. A jeżeli kiedy jakaś burza dziejowa rozsypie go w gruzy, niech jego szczątki warte będą tej czci, jaką są otoczone rumowiska wielkich dzieł sztuki.

Rzeźbiarze, których dziś wezwano do zrobienia pomnika, byli tym wypadkiem zaskoczeni zniecka. 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 rozwi-

nać 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.



* * *

Wszystkie w poprzedzającym artykule wyrażone przewidywania sprawdziły się, niestety, w sposób straszliwy. Po zdjęciu zasłon, pomnik Mickiewicza przedstawił się jako rzecz okropna. Zabito go napowrót deskami i zaczęto naradzać się. Między innymi, byłem też wezwany do wypowiedzenia zdania, które streściłem w niżej umieszczonym liście. Jak wiadomo, komitet na zburzenie pomnika się nie zdobył, polecił tylko p. Rygierowi wymodelować i odlać inną figurę Mickiewicza i przerobić grupę starca z chłopakiem. Sądząc jednak z tego co dotąd było zrobione, trudno przypuścić, żeby ta łatanina mogła do czegoś dobrego doprowadzić i ocalić pomnik od tego losu, który mu się należy, to jest: od zburzenia.

L I S T

do ścisłego Komitetu pomnika Mickiewicza.

Szanowni Panowie!

Pomnik Mickiewicza jest po prostu potwornym!

Przy najniższym nawet poziomie wyobrażeń o rzeźbie, trudno pojąć, że ktoś miał bezczelność odlewać to z brązu i kuć w granicie.

Główna figura nie potrzebuje, zdaje się, żadnych komentarzy i żadnej krytyki. Już to samo, że mogło powstać pytanie:

— Czy należy ją zburzyć, czy zostawić? — wskazuje, że trzeba ją zburzyć jak najspieszniej.

Lecz, jeżeli główna figura pomnika, jego treść istotna, cel i powód, dla którego został zbudowany, jest taką — cóż mówić o reszcie?

Na pozór ta reszta w robocie pana Rygiera wydaje się lepszą, lecz tylko na pozór.

Mickiewicz jest objawem indywidualnym, na wyrażenie którego niema jeszcze w rzeźbie europejskiej gotowego komunału. Mickiewicza trzeba było pojąć i sformułować samodzielnie — i powstał stąd zupełny *balwan*.

Nie tak jest z symbolicznymi figurami. *Począ. Ojczyzna. Odwaga* i tak dalej, zasiadają na wszystkich pomnikach świata, ponieważ się na wszystkich placach miast i miasteczek, — gotowe, sformułowane z godłami, symbolami, z całym aparatem póż, szat, ruchów i gestów. Rzeźbiarz, który nie czuje i nie myśli samodzielnie, ma olbrzymi materiał do wyboru i nadzwyczajne ułatwienie w porozumieniu się z widzami, w zmuszeniu ich do pogodzenia się z dającą się łatwo zrobić pospolitością.

Brutalnie niedołączna i nędzna figura Mickiewicza, jest przynajmniej szczerem przyznaniem się do zupełnej nieudolności; podczas kiedy reszta figur równie niedołącznych, bezmyślnych, bez treści, uczucia i znaczenia, oszukuje widza tem zakradaniem się do jego wspomnień, oszukuje go kilku szczegółami gładziej wykonanymi, odrobiną pewnego banalnego piękna w głowach kobiecych.

Żadna z tych figur nie mówi nic i nie wyraża nic. A jednak zapal, poryw, natchnienie; męstwo i rozpacz, strach

i radość, i wiele innych uczuć lub stanów psychicznych, dają się wyrazić środkami sztuki rzeźbiarskiej i można przy ich pomocy powiedzieć dużo lub wszystko o człowieku, którego pomnik wyobraża.

Lecz jeżeli kto nie zadawalnia się w pomniku *portretem*, jeżeli używa figur dodatkowych, akcesoryi i symbolów dla wyrażenia jakiejś treści, to figury te muszą coś mówić, muszą cieszyć się lub rozpaczać, wyć, śmiać się, konać lub szaleć, spać nawet, — co kto chce, byleby nie były tymi sztywnymi manekinami, oblepionymi banalnością i niedołęstwem kształtu, jakimi są figury pana Rygiere.

Nie są one w żadnym związku ani z Mickiewiczem, ani z tem, czem jest on dla polskiego narodu, same zaś są bezdusznymi niedołęgami, utrzymującymi się z trudem na wązkim skrawku polerowanego granitu.

Pierwsze wrażenie, jakie one robią, jest poczuciem niewygody i obawy, że pospadają; wrażenie to pozostaje na zawsze i panuje ponad wszystkiem, co one mają wyrażać. Są to ludzie zajęci wyłącznie *siedzeniem*, tulący się do ścian podstawy, zaledwie mogący poruszyć rękami, w obawie utraty równowagi.

Co wyraża, czego chce siedząca na przodzie figura kobieca? Nie przedstawia ona żadnego uczucia, żadnego symbolu. W jej ruchu niema ani wyrazu czci dla Mickiewicza, ani wołania do tłumu, by cześć mu oddał. Celuje długim, zeszywniałym palcem gdzieś w pustą przestrzeń, — celuje lewą ręką, co ruchowi temu odbiera resztę wyrazu i charakteru. Przyklejona obciętym, sztywnym grzbietem do granitu, ubrana jest w draperyę z potwornie grubego dywanu, łamiącego się w twarde kije i tak ciężkiego, iż nie mogłaby go dźwignąć. Lecz takie figury kobiece w koronach, trzymające takie deseczki z napisami, ruszające w podobny spo-

sób ręką, są jedną ze składowych części banalnego pojęcia pomników; są jakby jednym ze szczegółów liberyi pomnika i widz, pozbawiony głębszego krytycyzmu, zadawalnia się tem przeciętnem wyobrażeniem czegoś, co mu przypomina pomniki w ogóle, jak zadawalnia się w literaturze pustym, zaokrągłym frazesem, który swoim dźwiękiem odpowiada przeciętnemu upodobaniu, a swoją treścią nie zmusza do myślenia i czucia na nowo. Figury takie wyzyskują lenistwo ludzkiej myśli i niewybredność, płaskość pojęć o sztuce.

Siedzący u jej stóp ptak ma być orłem. Lecz zwykły orzeł, bijący kozy po turniach i walczący o świstaki ze strzelcami, ma dwa razy więcej siągu w skrzydłach, — cóż mówić o tym symbolicznym orle, którego lot streszczał dla Mickiewicza najsilniejszy poryw młodości, będącej według niego najszczytniejszym przejawem życia. Wobec wykrzyknika: „*Młodości! orla twoich lotów potęga*“ — ptak pana Rygiera na krótkich, szerokich skrzydłach, z ciężkim tułowiem, głową wrony i długim niezgrabnym dziobem, jest marnym i wstrętnym. W dodatku łapą grubą, jak ludzkie ramię, sięga po różgi liktorskie! Dlaczego? Przecież Mickiewicz nie był pachołkiem policyjnym.

Siedzący na przeciwnej stronie i okrywający swoją chudą nagość kawałem grubego wołjoku, człowiek, cierpi jeszcze bardziej wskutek wazkiego siedzenia. Sądząc po mieczu i tarczy, ma on zapewne uosabiać jakąś cnotę wojenną. — Lecz którą?

Oto jest jeden z tych spospoliciatych symbolów, który w rękę wielkich rzeźbiarzy zamienia się na pyszne figury młodego zapału i odwagi, lub pewnego siebie, spokojnego męstwa, — a który na pomniku Mickiewicza swoim wychudzeniem, swoją bezmyślną twarzą, swemi wycieńczonemi, krótkimi nogami, swoim stosowaniem się do kształtów granito-

wej podstawy, robi wrażenie nieszczęsnego, drżącego z zimna niewolnika, trzymającego miecz, którego użyć nie potrafi, którego sam się boi, a nadewszystko boi się, by nie spaść na ostre, granitowe stopnie. Wogóle, niewygodna, jaką cierpią te figury, robi przygnębiające wrażenie. Co wyprawia dziewczynka siedząca u nóg kobiety z lirą! Jak układa tułów sztywnie, jak rozkracza, jak skraca nawet nogi, żeby się utrzymać na wązkim skrawku siedzenia sobie przeznaczonego. I wszystko napróżno — tylko przypuściwszy, że ją trzymają śruby, można się pozbyć obawy, że spadnie i rozłtucze się o granit. Ciekawem jest, co właściwie ma ona wyrażać? Niezgrabna, płaska z rozczapierzonymi palcami ręka zwisa na podstawce z jakimś żebrackim ruchem. — Dlaczego? Podobnież niewiadomo, dlaczego ma ona obnażone ramię. Ubranie jej jest takie, że tylko gwałtem dałoby się ściągnąć z ramienia. Jeżeli rzeźbiarzowi chodzi o pokazanie nagiego ciała, musi to zrobić tak, żeby jego figury nie przypominały unieruchomionego modelu lub martwego manekinu, na którym fałdy dają się szpilkami przytrzymywać.

Figura kobiety z lirą, jakkolwiek siedzi wygodniej, nie zyskuje jednak przez to nic na charakterze, wyrazie i znaczeniu. Zbliża się ona najbardziej do tego szablonu, z którym się spotyka na wszystkich banalnych pomnikach, na wszystkich okładkach księgarskich katalogów i ilustracji, na ozdobniejszych afiszach i tytułowych kartach gwiazdkowych wydań poezyi. W pomniku tym co chwila razi nieproporcjonalność między wartością artystyczną, która jest tak marną a wartością materyalną pracy i trwałością materyału, z którego wykonane są tak liche, blade i pospolite pomysły.

Starzec z senną, ślepą twarzą, z tym żebraczym ruchem, czego chce? co wyraża? Zdaje się, że starzec taki musi być na każdym pomniku z urzędu — że bez niego nie można

sobie pomnika wyobrazić. Czasem leje wodę ze dzbana i wtedy wyobraża: Rzekę, — czasem wkłada maskę Homera, dostaje lutnię do ręki i siedzi jako uosobienie poezyi, — czasem po prostu siedzi, — bo bez niego nikt nie może być uczczonym. W Krakowie, ma na kolanach księgę i wspiera się na ramieniu chłopaka, zadzierającego wysoko nogę, by się złączyć ze starcem w grupę. Sztwywny ten chłopak, sięgający po omacku do szabli jest jedynem, obok *ukrytego* na tarczy orła, uosobieniem w pomniku *polskiego ducha narodowego*, on jeden wskazuje, że pomnik ten nie stoi w Augsburgu, Bordeaux lub Valparaiso, — ma on koszulę wyciągniętą na majtki, a majtki schowane w cholewy... Oto jedyny symbol, jakiego pan Rygier użył dla wyrażenia *polskości* tego pomnika!

Jeżeli figury te mają wyrażać to, co naród polski czuje i rozumie w Mickiewiczu, jeżeli one mają streszczać to, co w nas żyje z jego poezyi lub to, co ta poezya wzięła od narodu — w takim razie należy pod nimi podpisać: „*Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy!*“

Lecz w rzeźbie figury ludzkie mogą być użyte nietylko jako wyraz życia, mogą one również służyć jako ornament, jako części sylwety architektonicznej pomnika, jako malownicze rozwinięcie jego linii lub płaszczyzn. Pod tym względem figury pana Rygiera tak bezduszne i pospolite, tak pozbawione wyrazu i charakteru, są również niedołączne. Sztwywna, patykowata ręka figury, trzymającej deskę z napisem, sterczy z równej ściany podstawy, jak drąg od miejskiej pompy. Połamane prostokątnie nogi żołnierza, odbierają ciągłość liniom podstawy i rozbijają ją na drobne, ostre zgięcia. Lepiej od innych pod tym względem przedstawia się jeszcze figura kobiety z lirą; — lecz wszystkie one sterczą na sztywnych, ordynarnych bokach podstawy, nie związane niczem, żadną linią, ani bryłą, ani płaszczyzną, nie związane ani między

sobą, ani połączone z ostremi, prostymi liniami granitowych bloków.

Architektura podstawy nie przechodzi poza dziecinne budownictwo z klocków. Jej prostactwo, ubóstwo, grubijanstwo, streszcza się ostatecznie w niezgrabnych, ciężkich słupach, powiązanych łańcuchami, otaczających pomnik od dołu. Haniebny ten ornament używa się dziś chyba dla strzeżenia chodników dokoła więzień lub arsenałów.

Cały ten pomnik sądzony z punktu artystycznego, zaczawszy od nastroszonych na głowie Mickiewicza liści, skończywszy na łańcuchach opasujących podstawę, *jest hańbą sztuki i powinien być zburzony doszczętnie*. Lecz niezależnie od swego charakteru i wartości artystycznej, pomnik ten ma być symbolem Mickiewicza i narodu, który mu pomnik stawia.

Znanem jest w sztuce zjawiskiem nieodpowiedniość środków artystycznych do myślowego założenia lub uczucia, które poruszało artystę. Nieraz zupełnie rozwinięta i doskonała dusza artysty walczy z niedołęstwem technicznem lub nieumiejętnością, nieznajomością środków swojej sztuki. Lecz dusza ta daje się odszukać i odcyfrować w najnaiwniejszych, najśłabszych dziełach pierwotnych okresów rozwoju sztuki. W pomniku Mickiewicza, pod niedołęstwem formy nie kryje się duch żaden, myśl ani czucie.

Pomnik ten robi takie wrażenie, jak żeby go stawiał cudzoziemiec, który nietylko z polską, ale wogóle nawet z europejską cywilizacją nie ma nic wspólnego. Dla niego wyrazy: *Adam Mickiewicz* nic nie znaczą, nic nie wyrażają — są tak dalece pustym dźwiękiem, że musi wypisywać całe szeregi sentencji, usprawiedliwiających to, że osoba nosząca to imię i nazwisko, została odznaczona pomnikiem.

Lecz kto na dźwięk tego imienia nie wie wszystkiego,

co jest z niem związane, czegoż się dowie z napisów umieszczonych na pomniku.

„*On kochał naród*“ — mówi tablica, trzymana przez kobietę w koronie. Lecz „*Naród kochał*“ i Kościuszko i Niemcewicz i Staszyc i Skrzynecki, i tysiące bezimiennych ludzi, którzy dali zań życie. Naiwna ta formułka nie streszcza ani Mickiewicza jako jednostkę, ani nie wyraża tego, czem był dla polskiego narodu. Sądzę, że człowiek czujący i myślący, choćby znał Mickiewicza tylko z wypisów szkolnych, jużby nie mógł takiego nonsensu napisać, cóż dopiero odlewać to z bronzu.

O Byronie w żadnym razie nie można powiedzieć, że kochał angielski naród, ani o Heinem, że kochał Niemców, — czy wartość ich dla narodu angielskiego lub niemieckiego jest przez to mniejszą — lub czy tytuły ich do posiadania pomników są mniej słuszne?

Niepodobna wynaleść mniej stosownych napisów nad te, które okalają podstawę u góry. Pomijam już sposób, w jaki są wypisane, sposób dowodzący zupełnego lekceważenia i Mickiewicza i tych milionów, za które cierpiał, a które te napisy mają czytać. Lecz to, co wybrano dla umieszczenia, to, co w imieniu Mickiewicza ma mówić potwór, stojący u góry, wskazuje, że ten, kto te napisy wybierał, ani na chwilę nie zastanowił się nad duszą i charakterem Mickiewicza. Dostyć jest przecież przeczytać kilka jego listów, żeby wiedzieć, że dla Mickiewicza napis taki byłby po prostu wstrętnym. Mogły te słowa mówić osoby jego poezyi, ale Mickiewicz ze swoją olbrzymią prostotą, ze swoją bezwzględną obojętnością na to, co i jak kto o nim sądzi, nie mógłby od siebie, na rynku, tego powiedzieć — nie powinien też tak przemawiać nawet odlany z bronzu. Jest to tak sprzeczne z jego duszą, że do najwyższego stopnia obraża ten pietyzm, z jakim się przywykło

o nim myśleć. Ludzie tacy, jak Mickiewicz, nie umierają; — chociaż jego kości leżą na Wawelu, jest on zawsze żywą, ciągle obecną siłą, o której należy pamiętać, i z którą należy się liczyć w każdej chwili, a zwłaszcza budując pomnik, mający z konieczności wyrażać i to, jakim był sam Mickiewicz i to, jakim był jego stosunek do społeczeństwa.

Jeżeli się nie chce robić szablonowych ogólników, jeżeli się nie chce zadowolnić banalnymi, zszarganymi po wszystkich śmietnikach sztuki skrawkami cudzych pomysłów — koniecznie trzeba myśleć o duszy tego, dla którego pomnik się stawia, — w przeciwnym razie powstaje ten zlepek bezdusznej pospolitości, ta nędzna bez charakteru sztuka, której nie zbawią najszumniejsze napisy.

W Weronie stoi biały posąg, na którego podstawie wyryte jest jedno słowo: *Dante* — i słowo to mówi wszystko.

Mickiewicz, na pomniku pana Rygiera, z temi „katuszami“, „milionami“, „Ojczyzną“ i „cierpieniami“ jest czemś marnem — zdaje się, że ktoś wprowadza go do towarzystwa i rekomenduje, jako sławnego i zasłużonego poetę — Mickiewicza!

Tak nieszczęśliwie dobrane napisy mają zapewne dopowiadać to, czego rzeźba wyrazić nie mogła.

Lecz co wyrażają figury? Która z nich jest symbolem Mickiewicza, lub czy wszystkie razem zdolne są wywołać w umyśle widza wrażenie, któreby się jednoczyło ze wspomnieniem osoby Mickiewicza, lub wrażeniami od jego poezyi?

Zakrywszy napis, niepodobna domyśleć się, nietylko już dla kogo z imienia i nazwiska jest ten pomnik wznie-siony, ale nie można nawet odgadnąć, za jakie czyny ten ktoś został pomnikiem uczczony.

Jedynem napomknieniem o poezyi może być lira, trzymana przez jedną z figur kobiecych. Lecz pominawszy to, że ta sama lira służy na innych pomnikach za symbol muzyki, niepodobna odgadnąć, czy trzymająca ją figura jest upostaciowaniem poezyi, czy też przygrywa sobie na lirze, śpiewając lub deklamując.

Figura kobiety w koronie nie ma nic wspólnego ani z Mickiewiczem, ani z poezją, ani z Polską, ani z narodem. Żołnierz z dobytym mieczem, tarczą i szyszakiem; chłopak sięgający po omacku do miecza, pęk kijów i topór kata — wszystkie te symbole przypominają pomniki niemieckich generałów z przed kilkadziesiątu laty.

Jedynym znakiem, że Mickiewicz miał coś wspólnego z literaturą, a raczej z pisaniem, jest zwitek pomiętego, grubego na cal przynajmniej kartonu, który trzyma w potwornej ręce.

I to ma być pomnik dla poety!

Jeżeli to co mruczy, gdzieś w przestrzeń, ślepy i senny starzec, pobudza chłopaka do sięgania po szablę, i jeżeli ten ruch ma wyrażać wpływ poezyi Mickiewicza na karmione nią pokolenia, to z jednej strony: ponieważ na pomniku niema nic coby charakteryzowało inne kierunki myśli i inne uczucia, które poezya Mickiewicza w narodzie zapalała — symbol ten staje się zbyt ciasnym — zbyt wyłącznym. Z drugiej strony, jeżeli prawdą jest, że ta poezya była jednym z czynników, wywołujących zbrojne porywy polskiego narodu, to również prawdą jest, że ani ta poezya, ani te porywy nie były tem zaspanem niedołęstwem, jakie przedstawiają figury pana Rygiera. Z bronią na pole bitwy, — czy z myślą na pole walki duchowej, poezya ta szła z zapalem i natchnieniem.

Mickiewicz, który do ostatniego tchnienia był człowie-

kiem i poetą, stojącym na najwyższym, najszczytniejszym wirchu ludzkiej myśli i czucia; Mickiewicz, który w każdym zetknięciu się z ludźmi, wydobywał z nich najsilniejsze natężenie czucia, do jakiego tylko byli zdolni, — Mickiewicz nie może być usymbolizowany w niedołącznej, sztywnej, pospolitej i martwej rzeźbie pana Rygiera.

Ubóstwo myśli i czucia tego pomnika streszcza się w tem bezprzykładnem ubóstwie kształtów — w tem niedołączeniu użycia środków rzeźbiarskiej sztuki.

Rzeźbiarz to co myśli i czuje, wypowiada ruchem, wyrazem, typem i charakterem swoich postaci, wypowiada symbolem i akcesoryami, wypowiada nawet samemi liniami i proporcjami składowych części, od czego zależy ogólny charakter takiego dzieła, jak pomnik.

Żaden z typów, charakterów, wyrazów, ruchów, — żaden — oprócz liry — z symbolów, żadne z akcesoryi użytych w tym pomniku, nie wyrażają Mickiewicza, — nie wyrażają ani tego, jakim on był — ani tego, czem był dla narodu polskiego.

Ta kupa granitowych kłoców i niedołącznych figur *nie jest pomnikiem godnym Mickiewicza i powinna być zburzoną.*

Powinna być zburzoną, ponieważ to, co jest hańbą sztuki, nie może być wyrazem czci narodu dla jego największego poety.

O tem, że pomnik ten jest tak nędznym, że bezwzględnie nie może pozostać, sądzę, że nikt — absolutnie nikt — ani na chwilę nie wątpi.

Ten *Naród*, który stawia pomnik, który z oburzeniem patrzy na tę potworność, mającą wyrażać jego uczucia dla Mickiewicza, — ten naród powinien pomnik stojący na Rynku krakowskim zburzyć i postawić in ny.

Jedyną zasadą, w imię której ludzie bronią tego pomnika, jest to: że *pieniądze wydane*.

Marna to zasada!

Jeżeli ludzie, którzy *dobrowolnie* przyjęli od społeczeństwa mandat do przeprowadzenia budowy pomnika — ludzie, dzięki którym pomnik taki, jak jest, potworny, stoi z brązu i granitu — jeżeli ci ludzie nie poczuwają się do winy i do obowiązku zwrócenia społeczeństwu zmarnowanych pieniędzy, lub jeżeli są na to za ubodzy — jeżeli nie chcą lub nie mogą użyć tego jedynego środka rehabilitacji — w takim razie to społeczeństwo powinno mieć tyle dumy i godności, naród polski tyle patriotyzmu, żeby bez klótni i wrzasków złożył drugie sto tysięcy i zbudować kiedyś pomnik godny Mickiewicza.

Nie mówmy, żeśmy za biedni — to nieprawda!

Suma ta jest śmiesznie małą w porównaniu z tem co wydajemy na mnóstwo nieużytecznych, szalonych lub szkodliwych przedsięwzięć. Suma ta jest tak małą i marną, że prywatne bogactwo nie odczułoby jej ubytku, przelewając ją do publicznego skarbu.

Żadne, a tembardziej takie jak nasze społeczeństwo, nie może się bezczęścić dla oszczędzenia trochy pieniędzy.

Za oszczędność taką naród polski płaciłby wiekami upokorzenia, dopóki by jakiś szczęśliwy przypadek nie zburzył tego pomnika, nie zrobił tego, na co nam nie starczyło woli i charakteru.

Zburzenie pomnika jest klęską — ale klęską, w której tkwi bohaterstwo — klęską materialną bez upodlenia. Lecz pozostawienie wyłatanego, poskrobanego, opiłowanego pomnika, byłoby płaską meskineryą.

Trzeba pamiętać, że to stawia *naród*. — że to jest

skrystalizowany wyraz prawie stu lat polskiej historii — i że naród będzie za to odpowiadał i wiecznie się wstydził.

Gdzieindziej pomniki stawiają królowie lub rządy, przemijające jednostki, na które spada śmieszność lub hańba — na pomniku w Krakowie podpisał się *polSKI naród*, którego hańbić nie wolno nikomu.

Zakopane 15 marca 1895 r.



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 konkursy 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 najhaniańszych warunkach, przedstawiają swoje dzieła sądowi, złożonemu z członków komitetu Towarzystwa i dobranych *ad hoc* pp. Pruszyńskiego, Syrewicza i Kryńskiego.

Sędziowie, *najlepszej* podług siebie pracy, dają 2-gą. *wyrażnie drugą* nagrodę, 3-cią następnemu z kolei, uznanemu za dobre, dzieło, *pierwszą* zaś, 600 rs., rozdzielają, jako *małe*

napiwki, dla reszty wystawców! Czy jest coś bardziej niezgodnego z logiką?

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 naszych 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 zbogaconego żyda, dającego noworoczne gratyfikacje swojej służbie.

Następnie: p. Madejski przedstawił skromny biust, bardzo łatwy do wymodelowania, przeciętny portret spokojnego modelu, skopiowanego dobrze przy pomocy cyrkla. Niema w tem nic, coby go wynosiło ponad zwykle 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 nadzwyczajnem: wyrazu — życia, tego w robocie p. Madejskiego niema. Jest to porządna drobiazgowa robota i nie 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 przestraczem.

Tę siłę oddziaływania, ten związek wzajemny między dwiema istotami żywemi, 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 pozostawać żadnych wątpliwości.

A skoro tak, skoro *świąteczny 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, modela 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 idiotą 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 zadowolilił siebie. Jeżeli swoje dzieło pokazuje ludziom, to znaczy, że dba o ich współczucie, opinię, o sławę lub bogactwo, które mu dać mogą; skoro ludzie ci odwracają się do jego dzieła plecami, skoro im to jest niepotrzebne, nie zajmuje ich, nie entuzjazuje, pocóż 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 miernotom, 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 frazezem, 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 jasnym, zrozumiałym, wiadomym, 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. Protokoły 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 „posagowym, 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 nie tylko skromny filister, interesujący się sztuką, nie tylko tani amator, „protegujący“ malarstwo i rzeźbę, nie tylko 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 zбочenia sztuki z wielkiego, jasnego gościńca na manowce prowadzące do upadku.

Świat klasyczny jest po prostu upiorem dla nowoczesnych ludzi, upiorem, który ze swego wspaniałego grobu wy-

chodzi od czasu do czasu i zatruwa swoim technieniem ich myśli, paraliżując samodzielne porywy mas i indywidualów.

Swoją legią geniuszów zagradza drogę rozwojowi; oślepia, zahypnotyzowuje całe pokolenia, które idą z oczami zwróconymi 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 cywilizacje 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 przepelnione 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 egińskie, 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 wyłącznie, ani koniecznie poważną i spokojną.

Nie, grecka rzeźba nie jest winna, że z jej rzekomej 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 psychiczne zbliżone bardzo do tych, które uważamy za wymarłe; lecz niema między rzeczywiście wielkimi artystami ani jednego, któryby się w tej formułce spokoju, powagi i oczu bez żreń nie mieścił, któryby jej nie rozsadzał albo nie odrzucał całkowicie.

„Rodzajowość rzeźby“ — jeżeli rozumiem o co twórcą tego frazesu chodzi — to w takim razie cała rzeźba średniowieczna, cała rzeźba przedrenesansowa włoska; Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Verocchio 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 rozwał, rozsadał rzeźkomy „spokój“ klasyczny swoimi olbrzymami, którzy nosząc na ramionach góry mięśni, nie gorsze od Herkulesa farnezyjskiego, są jednak ludźmi z duszą smutną, skupioną, kryjącą wysiłkiem woli jakiś bezmiar cierpienia.

Francya, która od XVI 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 „zrzekli 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“; rzucił się też na kamień całą siłą swojej potężnej indywidualności i zamieniał go na drgające życiem, elastyczne, czujące ciało ludzkie. Po prostu niepodobna wierzyć, że to człowiek zrobił, że to nie są nagle w chwilowym ruchu skamieniały 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 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 *zopfu*! Zwalali ogromne skały, piętrzyli na tem kolumny kościołów, dokoła których rozpoczynał się taniec anielskich korowodów, i z pośród gzemów i kapitelów leciał na ścianę sąsiedniego domu i tam gdzieś pod dachem rozpływał się w ledwie dostrzegalnych 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 „posagowość“ rzeźby, nie krępowali się żadną formułą, dążyli do całkowitego wyrażenia *siebie i świata zewnętrznego* i tylko *materiałne warunki* istnienia sztuki kładły nieprzepartą tamę dążeniu do ożywienia marmuru i bronzu.

„Monumentalnym i posagowym“ jest taki Thorwaldsen, taki Schwanthaler i całe mnóstwo rozmaitych wielkich Niemców, pedantów, kompilatorów, którzy mają w głowie cyrkiel i formułkę 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 golenie, biodra i łopatki. Z owych to czasów pochodzi stojący w Warszawie Kopernik, który tak daleko posuwa zamiłowanie do „posagowego bezwstydu“, że będąc ubranym w strój kanonika i futro, bądź co bądź stara się być nagim i świecić z pod ubrania gołymi 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 n. p. trzeba się co chwila potrać, powinny być oglądane jedynie w deszcz, ponieważ wtedy ich mokre szaty nie rażą, widać przyczynę, dla której brązowy 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 jakiegokolwiek bądź kierunku, do jakiegokolwiek bądź 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 zapomocą kształtu daje się wyrazić, cały świat zewnętrzny i cały świat niezuć i myśli ludzkich może i powinien być pobudką twórczości rzeźbiarskiej, która może przybierać coraz nowe, coraz inne cechy, zmieniać się i przerażać dotąd, dokąd ludzkość będzie istniała i dokąd będą się rodzić 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 swymi upodobaniami; zwykle też ludzie mówią: *wolę* pejzaże niż potrety, Kostrzewskiego niżeli Michała - Anioła, lub naodwrot.

Sąd taki, oczywista, nie przedstawia żadnego ogólniejszego znaczenia, nie może być wziętym za podstawę nauko-

wego badania sztuki, — nie jest ani wykazaniem jej właściwości, ani wad lub zalet danego jej dzieła — jest po prostu stwierdzeniem pewnych subiektywnych wrażeń, bez krytycznego ich sprawdzenia lub wyprowadzania jakichś ściślejszych wniosków.

Jeżeli jednak idzie o wynalezienie podstawy 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 przedstawionej 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, uję-

tych 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 codziennym 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 materji 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 kombinacji 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 słusznie wy-

wołuje 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, niespodzianność ruchów i wyrazów, — oto co jest najtrudniejszym do wcielenia w sztukę, 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 skurecz bolesny, jedna pięść, wyrażająca siłę uderzenia lub noga drgająca ruchem — będą zawsze więcej warte od wymierzonych, wycyrklowanych, zbudowanych podług najczystszego 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 stosunku 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 musku-

łów, linii i płaszczyzn, i nie zniszczyć typu i charakteru indywidualnego — na to potrzeba zdolności rzeźbiarskich nadzwyczajnych.

Cała prawa strona twarzy jest po prostu *żywa* — zdumiewająco żywa.

Niech się kto jej przyjrzy, nie odgadnie, czem to zrobione. Jest to 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 niepodobna 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 nierównomiernie — w jednych miejscach widać na nim żywą tkankę 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 nagle, oślepiające wrażenie, nagle drgnięcie życia, które zdaje się rozsadzać wątłą, lecz zwięzłą, nerwową budowę ciała chłopaka. Twarz jego nie mniej 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 możności pełnego 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 samodzielnym — nie śmie z bezwzględnością, na przykład, ludzi *Odrodzenia*, kopnąć w to wszystko, co się tuła w opiniach estetyki i tłumy z banalnych komunałów, w rodzaju „monumentalności“ i „posagowości“ 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: niedokończony, niedomierzony, — potargany pysznemi częściami obok ledwie zaczętych; tu jaśniejący wyrazem, — czystym życiem, w którym nikła wszelka robota i technika, tam rażący konwenansem w draperyach — 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 uprzymnili 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 okrucy Partononu, tors belwederski, resztki grupy Niobidów, Wenus Milo, jak i wszystkie inne niezliczone *części i kawalki* grup i posągów, czczone jako najwyższe arcydzieła rzeźby — wszystko to musiałoby ustąpić miejsca lada cyrklowej 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 wylaniający 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 przyszli 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.



Z WYSTAWY SZTUKI W BERLINIE

1891 r.

I.

W dniu 1 maja, cesarz niemiecki, poprzedzony przez dwóch heroldów, niosących złote palmy pokoju, otworzył międzynarodową wystawę sztuki, w sposób tak uroczysty, z jakim się odbywają akty pierwszorzędnej państwowej doniosłości.

Wszystko, co przy dzisiejszych pojęciach może imponować władzę, znaczeniem, zaszczytem, zasługą lub odznakami zasługi, co w życiu nadaje cechy potęgi, przepychu i bogactwa, wszystko to przyszło oddać cześć usiłowania tysiąca ludzi, których jedyną zasługą jest: staranie się o zamienienie płaszczyzny płótna na złudzenie rzeczywistego, *widzialnego* świata, powtórzenie wszystkim codziennych przytomnych zjawisk, wynalezienie pewnych stosunków barw i kształtów, lub stworzenie fikcyjnego, bajecznego świata, któryby pomimo to miał pozory rzeczywistości.

Ludzkość jednak dyabelnie się skomplikowała!

„Bryła świata“ jest już tak nieforemną, że jej naraz całej „ruszyć z posad“ niepodobna.

Ludzkość lub naród obserwowany jako całość, jako

jednostka, robi czasem wrażenie waryata — tak sprzeczne hasła, sprawy, potrzeby, tak nie dające się napozór godzić z sobą myśli i uczucia, działają w jednym i tym samym czasie, szarpiąc w różnych kierunkach społecznem ciałem.

Kiedy jedni, wskutek nagromadzenia bogactwa, znajdują się poza granicą jakiegokolwiek skrepowania materialnymi warunkami bytu i mogą się oddawać — o ile tego chcą — najbardziej niezależnemu i wyrafinowanemu życiu umysłowemu, — drudzy, przygnieci całym ciężarem społecznego gmachu, gdzieś w cieniach muszą walczyć o najpierwotniejsze, najprostsze warunki istnienia.

Pomimo jednak całej różnorodności w skali używania spokoju i bogactwa — cała ludzkość bierze udział w rozwoju sztuki. Niema takiego biedaka, tak opuszczonego dziecka ludzkiej rodziny, któreby na swój sposób i swoimi środkami nie starało się czynić zadość tej dziwnej potrzebie ludzkiej duszy, jaką jest sztuka. Różnice leżą w formie i sposobie przejawów — treść pozostaje wszędzie i zawsze ta sama. Od dzikich z wysepki Oceanii, do ludzi używających najwyższych przywilejów życiowych w wyrafinowanej cywilizacji europejskiej — każdy ma upodobanie w kombinowaniu pewnych kształtów i tonów barwnych lub dźwiękowych, w odtwarzaniu rzeczywistego, widzialnego świata, wypowiedaniu swoich uczuć zapomocą środków któregokolwiek bądź odłamu sztuki, lub też w podziwianiu jej dzieł, w doznawaniu od nich wrażeń.

Artyści i widzowie czy słuchacze znajdują się we wszystkich czasach i krajach.

Zapewne, są społeczeństwa, które mniej niż inne, tego potrzebują, lecz i tam nawet jednostki odrywają się od ogólnego ruchu społecznej masy i idą za tym wielkim wszechludzkim głosem, który je ciągnie daleko „za dymy wiosek

rodzinnych“; na nieznanie i ciężkie często przeprawy, na walkę i pracę, której wynik jest czasem tak nieprzewidywany, że najśmielsze przypuszczenia współczesnych im ludzi wobec tego błędna.

Sztuka danego społeczeństwa może mieć czasem względną tylko wartość artystyczną, a jednocześnie bardzo wielką doniosłość społeczną.

I nieprawdą jest, żeby istnienie sztuki zależne było od ukształtowania się pewnych wypadków historycznych, od nagromadzonego bogactwa lub zabezpieczonego spokoju, żeby ona zjawiała się w czasach jakiegoś idealnego zrównoważenia się prądów społecznych, umysłowych lub politycznych.

Naprzód, że takie czasy, jeżeli kiedy były — to były tylko krótkotrwałymi chwilami, zbyt krótkimi wobec wielkich okresów rozwoju sztuki, trwających wieki. Ściśle zaś biorąc, ludzkość zawsze i wiecznie znajduje się w stanie wrzenia, walki, ścierania się skrajnie sprzecznych dążeń myślowych lub interesów materyalnych. Ani Grecya w chwili tworzenia swoich świątyń i posągów, ani średnie wieki, ani czasy *Odrodzenia* nie były czasami spokoju.

Wielka rewolucya francuska w walce z całym światem, nurzając się w rzekach krwi, miała jednak czas urządzić trymfalne przyjęcia dla zrabowanej w Rzymie antycznej rzeźby i zdążyła nadać swoje piętno całemu jednemu okresowi sztuki.

Niderlandy po wojnie z Hiszpanami nie miały nic pilniejszego, jak zabrać się do malowania dziesiątków tysięcy obrazów.

Nasz czas, który według utartego komunału, jest „tańcem na wulkanie“ — z niemniejszym zapalem i niemniej świetnym skutkiem oddaje się twórczości artystycznej. Czy pogrom pruski powstrzymał Francję w jej zapale do sztuki?

Czy nie tą sztuką, wziętą w najszerszem pojęciu, Francya utrzymała się na stanowisku wszechświatowego znaczenia?

Przejawiając się z taką siłą, z taką elementarną koniecznością, sztuka nietylko bezpośrednio w danym czasie jest tak ważnym czynnikiem społecznym.

Epoki historyczne przechodzą i giną, zapalają się coraz nowe ogniska cywilizacyi, lecz każdy jej okres zostawia w dzieństwie wszystkie ludzkości pragnienia niezaspokojone. I gdyby jednocześnie cywilizacye umierające nie zostawiały dzieł myśli ludziej: kilku dobrze wyrobionych pojęć moralnych, kilku prawd ścisłych i olbrzymich śladów twórczości w sztuce, niktby o nich nie wiedział i żadne szlachetne serce do nichby nie było.

Gdyż prawdą jest niezbitą, iż w ludzkim świecie niema większej, bardziej niespożytej, niepokonanej siły — nad *myśl*.

To jest właśnie to coś, „czego nic nie zagrzebie“, co z poza mroku wieków, z pod całych pokładów rumowisk świata, promienieje, oświeca i ubarwia tak wogóle ciemną dolę ludzkości.

Dlaczego tak jest, objaśni może z czasem psychologia; czy dobrze, że tak jest? pytanie zbyteczne wobec faktu, że inaczej być widać nie może, pytanie zresztą, którego nie myślę rozstrzygać, chodzi mi w tej chwili jedynie o stwierdzenie tego olbrzymiego znaczenia sztuki, które jeżeli gdzie, to u nas było bardzo zapoznawane, lub też całkiem fałszywie pojmowane.

Powszechność ruchu artystycznego i wszechludzkie znaczenie sztuki, stwierdzają herby wszystkich państw europejskich na frontonie gmachu wystawy i nazwiska wszystkich prawie ludów europejskich, wypisane nad pojedynczymi oddziałami, z których się składa wystawa.

Nie braknie tu nikogo, aż do samotnego Turka i Ja-

pończyka. Nawet Francuzi, którzy z politycznych względów nie przyjęli zbiorowego udziału w wystawie, mają jednak swoich przedstawicieli.

Ogólne wrażenie pięciu prawie tysięcy wystawionych przedmiotów, jest średnie. Czegoś, coby już całkiem wychodziło za normę znanych sposobów i wiadomych motywów, niema prawie. W pewnych razach widać *zbliżanie się* do szczerzego, czystego pojęcia i doskonałego wykonania, ale też całe masy miernoty lakierniczej i starzyzny z przed pięćdziesięciu laty, szczególnie w niemieckim oddziale.

Przy dzisiejszych tak bardzo ułatwionych stosunkach międzynarodowych, ogólne różnice wskutek wzajemnego przenikania się artystycznych prądów, muszą się koniecznie ścierać, jeżeli nie całkiem, to do pewnego stopnia.

Indywidualność jednak pozostaje nietkniętą, owszem z wielką, może większą niż kiedy siłą, może się rozwijać i wypowiadać.

Wystawy międzynarodowe, dając możność jednoczesnego obejrzenia twórczości rozmaitych ludów, ułatwiają też sprawdzenie trwałości wpływu cech rasowych na charakter dzieł sztuki. Uogólnienia wyrażające ten charakter, obowiązują tylko na pewien czas i nie dają się z wieku na wiek utrzymać w stosunku do danego narodu.

Włosi średnich wieków, renesansu, albo ci, których widzimy na dzisiejszej wystawie, są tak mało do siebie podobni w sztuce, że niema między nimi cienia pokrewieństwa.

Obok narodów, które mają za sobą długie wieki tradycji artystycznych, stają do międzynarodowego konkursu Judy, które teraz dopiero wchodzą na drogę twórczości w sferze sztuki — i takie nie są wcale ostatnie.

Owszem, tradycja w tym wypadku odgrywa rolę hamulca, pęt kępujących indywidualne porwy rasy i jedno-

stek, pęt, które niszczą lub paczą budzenie się nowych kierunków, od istnienia których zależy rozwój i życie sztuki.

Tylko siłą oryginalności, cech szczególnych, wyłącznych, tak dobrze naród, jak jednostka zajmuje odrębne i wybitne miejsce w ludzkości.

To też ludy, które dziś zaczynają dopiero brać udział w ogólnym ruchu artystycznym, tem zaszczytniejsze zajmują w nim stanowisko, im bardziej niezależne, własne, oryginalne pierwiastki formy, barwy, życia, przejawiają się w ich sztuce, naturalnie, jeżeli te pierwiastki użyte są przez rzeczywiste talenty.

Dzisiejsza wystawa stwierdza fakt, że interes artystyczny nie leży już więcej *w tematach i głębokich treściach*. Wszelkie malarstwa, których zaletą i punktem wyjścia była ilustracja pewnych wypadków, symbolika lub filozofia, są całkiem już prawie wycofane z obiegu.

Te dzieła sztuki, które budzą najwyższy interes, przed którymi w każdym oddziale najchętniej zatrzymuje się każdy, kogo obchodzi artyzm — przedstawiają często najprostsze motywa natury lub życia ludzkiego — lecz przedstawiają je z talentem.

I nietylko cudzoziemiec, zdumiony prostotą przedmiotu i bijącą prawdą przedstawienia, zatrzymuje się przed tymi obrazami; z podziwem patrzą na chwiejące się nad stawem sitowie i białe lilie przeglądające się w jego sinej wodzie, nawet ci, których wogóle ruch umysłowy ich społeczeństwa nie lub prawie nie obchodzi — nie mogąc się wstrzymać od wyrażenia swego entuzjazmu — naturalnie po francusku:

— *Ah! ce sont des Czajki, des oiseaux! Oh charmant!*

II.

Ile razy mówiąc o sztuce, nie chce się zadawałniać frazesem lub dziwacznie ukutym terminem, ile razy się chce dotrzeć do jakichkolwiek pewnych, ściślejszych o niej pojęć, zawsze się spotyka z nieprzebytą gęstwą tajemnic, zagadkowych pytań, które przy dzisiejszej naszej wiedzy psychologicznej zaledwie w przybliżeniu dają się wyjaśnić lub rozwiązać.

Jedną z takich zawiłych kwestyj w teorii sztuki jest *stosunek talentu i umiejętności*.

Na każdym kroku można sprawdzić, że w sztuce umiejętność przedstawia się jako coś odrębnego, niezależnego od talentu. Że każda z tych władz artysty może istnieć osobno i może być w zupełnej z drugą niezgodzie. Od czasu zwłaszcza, jak wykształcenie artystów zostało wciągnięte w normy zwykłego tresowania ludzi zapomocą szkolnych programów, spotyka się mnóstwo: malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, którzy posiadając umiejętność często bardzo wysoką, nie mają jednocześnie talentu i robią wrażenie takie, jakby umieli mówić, a nie umieli myśleć.

Dowodzi to jednej prawdy, która wydaje się na razie paradoksem, a która jednak jest zupełną prawdą. Mianowicie: że każdy człowiek, który odróżnia koniczynę od konia, który widzi różnice wymiarów żdźbła i słonia, różnice kształtu kuli i sześcianu, który widzi kontrast barwy fioletowej i pomarańczowej lub zielonej i czerwonej, że każdy taki może się nauczyć rysować, rzeźbić i malować, podobnie jak każdy posiadający słuch muzyczny, może się nauczyć grać na jakimkolwiek instrumencie.

Różnica zaś między zwykłym człowiekiem a artystą leży w tem, że ostatni jest wyjątkowo uzdolniony w pewnym odłamie sztuki, że on lepiej, dokładniej, doskonalej włada jej

środkami, a nadewszystko w tem, że artysta *musi* siebie, swoją duszę uzewnętrzniać zapomocą danej sztuki; że ona jest szczególną wyłączną jego potrzebą, że pewne stany czuciowe, psychiczne w tej chwili, w jego mózgu, zamieniają się na obrazy, kształty lub dźwięki, bez jego woli i wiedzy.

Jeden malarz mówił raz: Jestem straszliwie zmęczony, *przez cztery godziny byłem koniem!*

Otóż tu jest właśnie ten subtelny węzełek, wiążący umiejętność z talentem, narzucający prawidłowość ich stosunkom.

Konia narysować potrafi dokładnie i proporcjonalnie weterynarz, podobnie jak nauczyciel teorii światłocienia potrafi go prawidłowo oświetlić, wymodelować, ale namalować konia *żywego* potrafi ten tylko, kto w danej chwili zdoła nim być, to jest odczuwać w zupełności jego naturę i chwilowy ruch i wyraz.

Obserwując malarzy przy robocie, zwłaszcza tych, którzy się odznaczają szczególną zdolnością odtwarzania życia w ludziach i zwierzętach, można widzieć, jak trzymając paletę i pędzle, nie mogą się oni wstrzymać od przybierania ruchów, które malują, jak im twarz drga tym wyrazem, który jest na obrazie, jak zresztą ręka z pędzlem rusza się odpowiednio do tętna akcji malowanej.

To identyfikowanie się artysty z jego robotą jest koniecznym warunkiem jej *szczerości* — przymiotu, bez którego dzieła sztuki są całkiem pozbawione *osobowości*, charakteru.

Rzeźbiarz lub malarz który nie czuje tego, co ma przedstawiać jego dzieło, którego robota nie jest wynikiem bezpośredniego stosunku jego *ja* do świata zewnętrznego — nie jest w stanie zachować tej *miary* wyrazu, ruchu, siły; tej skali natężenia światła lub barwy, tego stosunku tonów, jakich wymaga przedstawienie danego momentu życia.

Aktor, który bierze wyraz z tragedyi i nie czuje go sam, nie czuje w sobie tego jęku, wrzasku lub szeptu, ~~z~~ jakim ten wyraz powinien być powiedziany — nie powie go nigdy tak, żeby w nim czuć było rzeczywiste życie.

Żadna nauka, żadna tresura najdoskonalszej szkoły nie da mu właściwego wyrazu i ruchu — jeżeli to co on gra nie identyfikuje się z jego indywidualnością. Pod tym względem wymagana przez krytykę od aktora *objektywność* — dowodzi tylko nieznamości istoty artyzmu w krytykach.

Ile razy się czyta, że ten lub ów aktor znakomicie przedstawił bohatera szekspirowskiego, że wniknął w jego intencje i oddał to, co Szekspir chciał wyrazić, można być pewnym, że aktor ten wyraził szczerze i bez zastrzeżeń *siebie* i tym sposobem przekonał widzów i wziął ich z sobą w zmysłony świat sztuki. Tem lepiej, jeżeli bohater dramatu odpowiadał charakterowi artysty, lub jeżeli indywidualność aktora jest bardziej złożoną, wielostronną, bogatą, jeżeli jego dusza jest bardziej wrażliwą, jeżeli w niej przełamuje się *więcej* promieni życia.

Artysta musi widza czy słuchacza *przekonać*, a na to *musi być sobą*. Jego umiejętność musi być taką, jak jego talent i indywidualność — ani mniej ani więcej.

Ta elementarna prawda, wyrażona w tak powszechnie znanym komunale: styl to człowiek — czyli: *co człowiek to styl* — nie przeszkadza jednak w zakładaniu licznych instytucyj dla sztucznej hodowli artystów, w postaci rozmaitych szkół, albo w pisaniu i wydawaniu *podręczników stylu* literackiego, lub też w formułowaniu ideałów piękna i zadań sztuki, poza którymi mają się ciągnąć błędne manowce upadku i brzydoty.

Stanowczym momentem twórczości artystycznej jest przystosowanie widzianego w wyobraźni obrazu do fikcyj-

nych środków, jakimi rozporządza dany odłam sztuki. I na tym właśnie punkcie następuje zwykle skrepowanie tak dobrze oddzielnego artysty, jak całych okresów rozwoju sztuki.

Nauczyciele i szkoły, jak dotąd, pojmują swoje zadanie, nie jako dążenie do rozwinięcia *samego talentu*, tylko jako *wyuczenie ucznia na pamięć pewnego motywu kształtów*, jak było do niedawna wyłącznie, kształtów ludzkiego ciała. Otóż, ponieważ każdy człowiek nawet z bardzo słabo określoną indywidualnością ma swoje szczególne upodobania, zacieśniające granice zjawisk dostępnych jego pojęciu, narzuca więc te swoje pojęcia uczniom, daje im umiejętność, która, o ile dobrze służy miernotom niezdolnym do samodzielnego zdobycia artystycznych środków, o tyle fatalnie wpływa na rozwój i istnienie rzeczywistych talentów, jeżeli one nie są związane z jakąś szczególną siłą oporu i zdolnością odradzania się.

Wszystko to nazywamy wprawą, rutyną, o ile nie jest wynikiem indywidualnych właściwości artysty, jest szkodliwym balastem dla talentu; kurzem, rdzą, która osiada na władzach duszy i zabija jej zdolność bezpośredniego odczuwania zjawisk zewnętrznych i szczerego wyrażania powstających pod ich wpływem uczuć i stanów psychicznych.

Nie tak nie przeszkadza dokładnie obserwować i szczerze czuć i odtwarzać życie, jak wszelkie szematy, które są umiejętnością wziętą z drugiej ręki.

Głowa lub noga, którą się uczy modelować w akademii z greckiego posagu, lub z natury *pod kontrolą nauczyciela*, staje się szematem, w który potem się włącza każdą nogę lub głowę i przestaje się odczuwać i rozumieć indywidualny charakter kształtów, traci się zdolność pojmowania objawów rzeczywistego życia.

Tylko ta umiejętność jest potrzebną artyście i pożyteczną, którą on zdobywa, dążąc do wyrażenia siebie, szuka-

jąc form odpowiednich swojej indywidualności; poza tem niema artyzmu, niema sztuki, jest tylko jakiś surogat podrabiający sztukę.

Malarz, rzeźbiarz, aktor czy poeta, mogą się uczyć tylko u *natury*. ponieważ ona jedna ma nieprzebrany skarb form różnorodnych, ponieważ jak mówi Goethe: „*Die Natur versteht gar keinen Spass, sie ist immer wahr, immer ernst, immer streng, sie hat immer Recht und die Fehler und Irrthümer sind immer der Menschen*“.

III.

Lecz nietylko nauczyciel lub system szkolny z góry narzucony, działając na niezupełnie rozwinięte i nieustalone pierwiastki indywidualności ucznia, dają mu umiejętność, która nie odpowiada jego talentowi, a co najmniej go krępuje; na drodze naturalnego oddziaływania wzajemnego narodów, ras, lub też wpływu jednego okresu rozwoju sztuki na następne, powstają podobne lub identyczne zjawiska.

Jakkolwiek jeden i ten sam naród w różnych czasach nadaje bardzo różne piętno swojej sztuce, są jednak pewne zależne od rasowych przymiotów cechy, których nie może jedna rasa zapożyczać od drugiej, nie narażając się na tworenie rzeczy udanych, pozbawionych charakteru i miary.

Włoch, robiący uwagę o braku soli w zupie, czyni to z taką gwałtownością gestów i mimiki, jakiej Niemiec nie użyje, opowiadając o najstraszniejszym dramacie rodzinnym.

Z włoskiego też malarstwa przeszło do sztuki innych ludów mnóstwo form wyrażania uczuć, które oderwane od swego gruntu, używane przez ludzi, którzy ich się *wyuczali na pamięć*, stały się tymi nudnymi wykładanymi i używanymi w akademiach szablonami wyrazu i ruchu.

Siła, z jaką od XV wieku sztuka grecka narzuciła się nowoczesnej cywilizacji, jest po prostu przerażająca.

Dziś, kiedy się ogląda w muzeach zgromadzony dobytek artystyczny ludzkości, ze zdumieniem się czuje, że nasi bezpośredni, najbliżsi przodkowie: *artyści średnich wieków*, są od nas dalsi, mniej rozumiali, mniej swojscy, niż ci, co stawiali i ozdabiali Partenon. Klasyczna sztuka wykopała nie dający się dotąd wyrównać rozdół w rozwoju tych pierwiastków artystycznych, które tak samodzielnie jakiś czas krzewiły się wśród narodów osiadłych na obszarach, lub poza granicami dawnego, klasycznego świata.

I tam nawet, gdzie, jak to było we Włoszech, razem z wyjściem na wierzch klasycznej sztuki, przyszły pokolenia, które mogły się z nią złąć, zidentyfikować, których dusze w zupełności *prawie* dawały się formami sztuki antycznej wyrazić, to i tam nie przyszło to bez pewnej krzywdy dla ogólnego bogactwa artystycznych zdobyczy.

Żeby Michał-Anioł ze swoim geniuszem i swoją wielką smutną duszą, szukał dla wyrażenia siebie form w bezpośrednio otaczającym go świecie, jakiejże nieporównanej siły charakteru i niczem nie przyćmionej oryginalności, dzieła pozostałyby po nim. Dziś widząc rzeźby Michała-Anioła obok marmurów pergamskich, z żalem się widzi, że przed nim już inni to zrobili i zrobili z większą jeszcze siłą, z większym mistrzostwem, z taką jakąś nieokielznaną potęgą ruszając kamieniem, że zdaje się, iż to nie robota rąk ludzkich, tylko przejaw jakichś sił elementarnych natury.

Z przykrością też się zestawia to mistrzostwo w obchodzeniu się z kamieniem, którego olbrzymie bloki zamieniają się na lecące w powietrzu draperye, który zdaje się być czemś miękkim, rozciągliwym, podatnym — z tym, nie dającym się zaprzeczyć faktem, że posągi z grobowców Medyceuszów są

niepokończone, po prostu dlatego, że zabrakło w bloku marmuru miejsca na szyję i głowy.

Michał - Anioł był zbyt wielką, zbyt określoną indywidualnością, żeby rzeźba antyczna mogła go w zupełności pokryć i unicestwić. To też z pod całej tej skorupy „zdrowego bydłęcia“ przeziiera smutek i skupiona w sobie dusza Michała - Anioła i smutek ten różni jego rzeźbione i *rysowane* posągi od rzeźby antycznej, a zbliża do tych *wielkich* rzeźbiarzy włoskich, których wschód *odrodzenia* ledwie musnął swymi promieniami, jak na przykład Donatella.

Widząc tę niesłychaną siłę charakteru i wyrazu, tę rozmaitość form, jakimi włada ten ostatni, widząc w takim jego św. Janie twarz dziecka, która po prostu jest niczem innym, jak samem życiem, nie można się oprzeć myśli: czy stanowisko, jakie Michałowi - Aniołowi i Rafaelowi dano w historii sztuki, nie wynika *w znacznej mierze z ich przejęcia się klasycznymi formami*, klasyczną kulturą, która opanowała z takim despotyzmem współczesnych im ludzi, iż wszystko, co nie nosiło jej charakteru, zdawało się tem samem już niższem, marniejszym.

Dziś mierząc jednych i drugich tą miarą, która zawsze i wszędzie daje się stosować — to jest: naturą — jest się skłonny do postawienia takiego Donatella w szeregu *najpotężniejszych* talentów, którym pokłonić się mogą nawet Michał - Anioł i Rafael.

Skutki wpływu sztuki klasycznej, tak niesłychanej doniosłości dla nowoczesnej cywilizacji, nie zawsze wynikały z jej istotnych cech i właściwości. Zdruzgotana i zmiażdżona leżała ona przykryta rumowiskami i tylko stopniowo wydostawały się jej skarby na wierzch i stopniowo mogło się też urobić prawdziwe pojęcie jej charakteru.

Jaka szkoda, że Walka bogów z Pergamu dziś dopiero

została odnaleziona. Żeby to nastąpiło sto lat temu, nie mielibyśmy całej legendy o *spokoju greckim*, całej estetyki zbudowanej na tej legendzie, całej teorii o powadze i spokoju rzeźby, nadewszystko nie mielibyśmy tego tłumu „*monumentalnych pomników*“, czy „*pomnikowych monumentów*“, — którymi *drugie odrodzenie* po rewolucyi francuskiej zapełniło Europę.

Nikt jednak tak lichy nie wygląda w „*klasycznej szacie*“, jak Niemcy!

Nigdzie nie widzi się tyle umiejętności bez talentu, tyle erudycyi klasycznej, nigdzie nie rzuca się silniej w oczy rozbrat między społeczeństwem a sztuką, jak w Niemczech, a w szczególności w Monachium „*Niemieckich Atenach*“, wychodowanych przez protekcję w atmosferze ukutych pedantycznie teoryj estetycznych.

Widziałem tam scenę, która wśród tych wszystkich Propilei, Gliptotek, świątyń chwały i nie wiem czego, w sposób rażący wskazywała, że duch niemiecki potrzebuje innego wyrazu; że wyraz ten mógłby się znaleźć i być całkiem poważnym artystycznym nabytkiem, ale, jak dotąd nawet, trzeba jeszcze go szukać, trzeba czekać na jego pojawienie się.

Przed laty dziesięciu 8.000 gości strzelców ze wszystkich stron Niemiec, od Bałtyku po Dunaj, od Warty do Renu, zebrało się w Monachium dla spróbowania celności oka i pewności ręki.

Długie błękitno-białe i czerwono-czarno-żółte chorągwie wity się nad ulicami, po których ciągnęły deputacye strzelców, wiejąc sztandarami o herbach i barwach swoich państw, państewek i prowincyj. Szły towarzystwa gimnastyczne w zwartych szeregach, od sześcioletnich bębnow do olbrzymów dźwigających góry muskułów na karkach; studenci, każda korporacya z seniorem na czele, z chorągwiarni, z twarzami posiekanemi, zaciągnąwszy w szeregi *filistrów*, tak

miejscowych jak i zamiejskich. Dalej historyczny pochód, przedstawiający znaczenie strzały, kuli i prochu w życiu ludzkim. Więc czereda myśliwych w pysznych strojach XVI-go wieku dźwigała jelenie, sarny, dziki.., szli łucznicy, sfory psów rwały się na smyczy z rąk pacholców z ogromnymi kapeluszami na plecach i pękami postronków u pasa. Jechały konno damy w aksamitach i piórach; zbrojni kawalerowie, zręczne panie i sokolnicy. Dalej parę szwadronów szwoleżerów, przebranych w rajtarskie zbroje z czasów Tillego; piechota Walensteina, z mieczami, wozami zdobycznymi i markietankami; całe kompanie lancknechtów. Szły złocone wozy, na których jechała to Germania w purpurze, to bogini myślistwa okryta skórą, obwieszona kłami odyńców i niedźwiedzi, oparta o dąb drżący na kołach; dudniły głucho armaty i brzmiały całe tłumy orkiestr. Kurz, wrzawa, turkot i tętent, powiewanie sztandarów i od czasu do czasu olbrzymie: *Hoch!* wzlatujące w powietrze. Był to zarazem prawdziwy wylew — potop piwa!

Przed każdym domem stały beczki, koło nich rodziny gospodarzy i piramidy kufli. Różnobarwny wóz pochodni tyśiącem gardel wchłaniał z opoconych naczyń płyn przezroczysty, brunatny, na którym kipiała biała i gęsta piana, spadająca na bruk śnieżnymi płatami.

Cały ten pochód wylał się na wielką, zieloną łąkę, otoczoną z jednej strony małym wzgórzem, na którym stoi potworna, ciężka, olbrzymia, spiżowa Bawaryja, a za nią mały budynek w którymś ze stylów greckich — *świątynia sławy*, która się zdaje zabawką spiżowego kolosu, i w której, jak owady na szpilkach, trzymają się ścian całe szeregi biustów wielkich i sławnych Niemców.

Tam to, na tej łące, zwanej *Theresien-Wiese*, odbywało się strzeleckie święto — *Schützen-Fest*. Ośm tysięcy karabi-

nów dziurawiło przez cały tydzień tarcze; ośm tysięcy gardzieli spijało rzeki piwa; ośm tysięcy żołądków trawiło ciała wołów, pieczonych w całości, publicznie, na umyślnie w tym celu zbudowanych roznach.

Była to Germania, stara Germania, która przełamywała skorupę form nowoczesnych i pokazywała zdrową i tęgą twarz barbarzyńcy.

Kto nie strzelał ten jadł, pił, palił cygara i fajki, których dym w spokojnem powietrzu unosił się błękitnym obłokiem nad hałaśliwem mrowiskiem.

W dymie jaśniało widzenie, ku któremu zwracały się wszystkie oczy. W błękitnym obłoku leciała beczka, beczka prawdziwego *Hofbräuhausu*, a na niej olbrzymia dziewczyna w staro-niemieckim stroju, z tęgiemi łydkami, z pieniającymi się kufkami piwa w obnażonych rękach, z rzodkwiemi i *wurstami* za paskiem, śmiejąc się zalotnie, tańczyła, śmigając w powietrzu długimi warkoczami płowych włosów. Na głowie miała zamiast kapelusza strzelecką tarczę.

Był to szyld na tymczasowej knajpie, wystawionej na uroczystość strzelecką — malowany przez Fritza Kaulbacha — była to jakby figura madonny u cudownego źródła — piwa! Jak Wenus z gorzkiej piany morza, tak ona powstała z słodkiej piany piwa. Był to skryształizowany w plastyczną formę uśmiech wielotysięcznego tłumu, typowy, klasyczny wyraz niemieckości. Żeby Niemcy byli zdolni do wielkich, nagłych, naiwnych, szczerých porywów bez pedanteryi, zburzyliby nudną, nikogo nie obchodzącą Bawaryę i postawili na jej miejsce tę *Schützen-Lisl*, dając jej do boku mądrego, strzyżonego pu-dła, zamiast lwa sennego, siedzącego u kolan Bawaryi.

Tak się nie stało! Entuzjazm rozbił się na mnóstwo drobnych iskier. Fajki, cygarniczki, chustki do nosa, serwety i obrusy; spinki, szpilki, broszki, kufle, nadewszystko kufle,

wszystko to zostało ozdobione kopiami *Schützen - Lisl*, a na każdej prawie ulicy jedna przynajmniej knajpa-świątynia jest od owego czasu, pod wezwaniem *Schützen - Lisl*, to znaczy: Elżbietki strzelców.

IV.

Bawarya Schwantalera pozostała na swoim miejscu i na długie wieki zapewne pozostanie i będzie świadczyła o fatalnym wpływie protekcji na sztukę, będzie świadczyła o tym dziwnym fakcie, że owoczesna sztuka istniała nie wskutek tego, że się porodzili artyści utalentowani i oryginalni, którzy mieli coś do powiedzenia i pokazania, tylko, że *zapotrzebowanie* artystów przez protektorów wywołało ich twórczość i nakreśliło drogi, po których ona iść miała.

Powtarzanie na nowo tego, co gdzieś i kiedyś zostało już dokonaniem samodzielnie, tego, co powstało, dzięki pewnym szczególnym wpływom, które działając jak siły przyrody, warunkowały wytworzenie się i rozwój pewnych form, jakie tylko przy tych warunkach mogły osiągnąć zupełną doskonałość, powtarzanie takie zawsze wyda dzieła połowiczne i będzie zmarnowanym wysiłkiem ludzkiej myśli, nie wzbogacającym niczem cywilizacyjnych zdobyczy.

Miliony wydane na pałace *rococo* i zamki romańskie czy gotyckie przez króla Ludwika II, są stracone bez żadnego zysku, jeżeli nie liczyć napiwków, dawanych służbie przez zwiedzających; miliony wydane na wieżę Eiffla, choćby nie przyniosły żadnych zysków pieniężnych, nie są stracone, ponieważ wieża ta jest epoką w budownictwie żelaznym, jest jakby próbowaniem skrzydeł nowego cywilizacyjnego pierwiastku.

Otóż w Monachium czy Berlinie nie spotyka się w nowo-

czesnej rzeźbie nic prawie takiego, coby, będąc dodatnim pierwiastkiem artystycznym, było zarazem czemś szczególnem, *niemieckiem*, coby się łączyło z życiem rzeczywistym, jakie otacza tę sztukę.

Ci wszyscy jenerałowie w mokrych majtkach i frakach, zawinięci bez sensu w płaszcze małpujące greckie draperye; ci królowie obwieszani ociążałymi od wody płaszczami, jadący konno, w otoczeniu jakichś istot bezpłciowych, które nie wiedzą co robić z rękami, nogami, głowami, nie wiedzą po co siadły lub stoją, więc zwieszają na prawo lub na lewo tabetyczne członki odpowiednio do wymagań symetrii; ten Goethe, *Geheim-Rath*, który postrzegł jakiś nieporządek w swoim ubraniu, nie śmie go jednak wobec publiczności usunąć, więc się skromnie zakrywa płaszczykiem, — wszystko to są, razem z grupami na moście, pod zamkiem, dowody, że wyczyć, wyszkolić można ludzi pozbawionych całkiem nawet talentu, i że ich dzieła, jeżeli czasem mogą mieć jakieś znaczenie pamiątkowe dla społeczeństwa, nie będą nigdy miały wartości w sztuce.

Są pomniki, które opróżnienia wielka idea i pokrywa sobą ich braki artystyczne; nieforemna góra ziemi może czasem stać za dzieło sztuki w tym wypadku; są pomniki, których wartość artystyczna przenosi wartość człowieka lub idei, dla której są postawione, ale są też i pomniki, w których ani wartość artystyczna, ani idea, w imię której pomnik został zbudowany, nie przedstawiają żadnego znaczenia, albo jeżeli mają jakie, to tak ciasne, że idea schodzi tam do poziomu zwykłego interesu.

Takim właśnie pomnikiem jest *kolumna zwycięstwa*, wzniesiona w Berlinie na pamiątkę rozbicia Francji przez Prusy.

Kiedy pułki Napoleona I-go opuszczały Niemcy po

ostatecznym pogromie swego wodza, niemieccy chłopci całowali kopyta koni najeźdźców, prosząc, żeby pozostali, ponieważ cała groza wojny, cała brutalność i egoizm zwycięzców, nie zdołały zaćmić idei, która szła przed sztandarami francuskimi. Nie mówię już o tem, że kolumna Vendôme, jako dzieło sztuki, przewyższa o całe niebo berlińską, ale gdyby nawet było przeciwnie, jeszczeby ludzie mogli patrzeć na nią z pewną czcią, pamiętając na źródło tej siły, która rozorała kołami armat nowe drogi ludzkości.

„Nie wahałem się wszystkimi siłami wzniecić *nienawiści* do Francji, jako jedyne go środka zjednoczenia Niemiec“ — powiedział kiedyś książę Bismark z właściwą mu otwartością. Dziś wiadomo, że w samych nawet Niemczech jest dużo ludzi, którzy nie widzą żadnej korzyści w tem zjednoczeniu, a jeżeli się go trzymają, to dlatego, że dziś niema wyjścia, że nienawiść, nieufność i strach, obsiadły dokoła najeżone bagnietami Niemcy, i że tylko w zjednoczeniu, to jest: w połączeniu wszystkich armij oddzielnych państewek w jedną potworną armię niemiecką, jest siła i obrona.

To też pomnik z granitu, brązu, złota i mozaiki, stojący na skraju Thiergartenu, ma zapewne znaczenie pamiątkowe dla Niemców, nie wyraża jednak żadnej idei, któraby poza Niemcami budziła sympatye lub porывała umysły. Jako dzieło sztuki zaś stoi niżej nawet, niż zasługa żołnierzy i wodzów niemieckich, którzy bądź co bądź swoje krwawe posłannictwo spełnili mężnie i z chwałą.

Nie równie potwornego nie wydała rzeźba nowoczesna, jak złocona bogini zwycięstwa, wieńcząca ten pomnik. Jest ona przytem tak olbrzymia, tak przygniatająco ciężka, że cały pomnik ginie, staje się jakąś zabawką, ustawioną przez dzieci z klocków, zabawką marną wobec ogromu nieforemnej bryły złota, jaśniejącej na niebie.

W tym, jak w tylu innych nowoczesnych pomnikach widać, że: ponieważ potrzebny był pomnik, więc się znalazł rzeźbiarz i architekt, którzy go zrobili za taką i taką sumę, w takim i takim czasie, i na tem koniec.

Na szczęście Berlina i chwałę niemieckiej rzeźby, w drugim końcu Lindów stoi pomnik Fryderyka Wielkiego, rzeźba Raucha.

Jest to portret, wykonany z materiału, wziętego z drugiej ręki, ale nadzwyczajny talent rzeźbiarza zrobił z tej figury zupełnie żywego człowieka.

Czy Fryderyk Wielki miał ten ruch przechylania się w siodle, nie wiem, ale figura ta jest w niem kapitalnie osadzona i wybornie związana z ruchem idącego małego truchta konia, który jakkolwiek słabiej modelowany, ma jednak tę zaletę, że nie jest stylizowany, że nie zaczepia ani o „Helleadę“, ani o *Zopf*, że wyraża dążenie do przedstawienia życia prawdziwego. Figury na podstawie więcej już mają draperyj i bezcelowych fałdów i mniej natury w ruchu i modelacyi, jednak, jakkolwiek nie dorównają jadącemu u góry królowi, o wiele są lepsze od tego, co się widzi na innych pomnikach Berlina.

„Fryderyk Wielki“ Raucha i „Amazonka walcząca z lwicą“ Augusta Kissa, jeżeli nie są jedynymi, to w każdym razie są rzeczywistemi ozdobami tego tak mało artystycznego miasta.

Z trudnością się wierzy wobec zwykłej nieruchomości niemieckiej sztuki, że to Niemiec modelował tego konia drżącego i szamocącego się w wstrętnych uściskach wiszącej na jego szyi bestyi. Wyraz całej głowy, w której resztki strachu mieszają się z wściekłą złością, jest kapitalny, jak i cały ruch nóg i lot kosmyków grzywy i ogona.

Ruch amazonki równie dobrze pojęty i wyrażony, lwica

ma zresztą najmniej natury, szczególnie z lewego profilu jest słabo modelowaną.

Sylweta tej olbrzymiej grupy i pojedyncze części przedstawiają nadzwyczajne życie *w rysunku*, natomiast powierzchnia ciała amazonki, konia i lwicy jest modelowana tym starym sposobem zagładzonych, zaokrąglonych płaszczyzn, które odbierają skórze człowieka i zwierząt naturalną giętkość i ruchliwość tkanki. W dodatku bronz czy spiż, z którego to jest odlane, jest cyzelowany, czy też odlany tak gładko, że się połyskuje jak nowy kociel.

Lecz mniejsza o to. Jest to kapitalna rzeźba, która swoim temperamentem i indywidualnością w sposób rażący odstaje od ogólnego tła niemieckiej sztuki, która straciwszy swój dawniejszy przymiot badania naiwnego natury *w spokoju*, tak niefortunnie oblekała się w cudze dotąd szaty.

Ulice i place Berlina i Monachium są dostatecznie ugarnirowane okazami tej sztuki; gdzie jednak nagromadzono rzeczy, które albo po prostu są wstrętne, albo nieporównanie śmieszne ze swoją pretensją antyczną, lub udawaniem życia, ruchu, udawaniem nawet spokoju i bezruchu, to w Muzeum narodowym.

Ach! ten Prometeusz z zaczesanymi na skroniach włoskami, tańczący na swoich *łańcuszkach*, jak wróbel na nitce; ta rozkraczająca się na grzbiecie, czegoś, co ma być zapewne panterą, bachantka, podobna do przewróconej brzuchem do góry salamandry, to całe mnóstwo białych marmurów, których marmurowość jest jedyną zaletą, jest to coś strasznego, jest to tak zabójczy materiał dowodowy przeciw sztuce hodowanej w cieplarniach szkolnych, karmionej *stylem*, protekcją i stypendyami, iż trudno uwierzyć, że dotąd trwa jeszcze ten sposób pielęgnowania ideałów.

Kaulbach, który pomimo całej swojej linijnej kaligrafii,

był wyższym umysłem i talentem od całej współczesnej mu generacyi, Kaulbach wyśmiał tych Niemców, którzy wypuszczeni ze szkoły, dostawszy się do Włoch dla ostatecznego przesiąknięcia „Helladą i Italią“, widząc tam tańczących przed karczmą chłopów, wyjmują *piony* ze swoich buraczkowych kamizelek, z czasów Ludwika I-go i starają się złapać *równowagę* figury, podług antycznego szablonu, który im wbito w mózgi.

W muzeum berlińskiem jasno się widzi, jak takiemu panu rzeźbiarzowi drogą rozwlekłych refleksyj przychodzi postanowienie wykonania czegoś, jak n. p. „Antinous“ starożytny. Ostawia się więc gipsowymi odlewami z antyków, ogląda czasem gołego modela, studjuje anatomię skorygowaną antycznym *kanonem* — no, i na jego szczęście stoi to dzisiaj w Muzeum narodowem, jako świadectwo, że ten kto to zrobił, jest absolutnie pozbawiony talenta, temperamentu, indywidualności, poczucia kształtu i życia, że w jego mózgu jest tylko pion, cyrkiel i formułka o „greckiej powadze“.

W całej tej galerji, oprócz „Psyche“ Begasa, która jeszcze ma ruch i wyraz, i umierającego Achillesa czy Hektora, nie wiem przez kogo wykonanego, który, konwencjonalny w ruchu i wyrazie, dobrze jest jednak modelowany, w całej tej galerji niema nic, absolutnie nic!

Pod opieką protekcyi można hodować owce, może ananasy, ale nie sztukę!

Mało co lepiej przedstawia się rzeźba niemiecka na dzisiejszej wystawie.

V.

Oto na wstępie ogromny model części pomnika Waszyngtona. Kolosalne figury, wyglądające jak wymodelowany karton któregoś z uczni Kaulbacha. Jest to rzeczywiście coś

straszego, jak dalece komunał, szablon, recepta na tworzenie pomników, ułatwia robotę i umożliwia zavalanie świata tą sztuką, która nie nie mówi, nie nie wyraża, ponieważ w niej niema indywidualności artysty.

„Synowie Ameryki“ tarzają się na ziemi obok siedzącej bez ruchu, życia, zapachu swojej matki. Ta główna grupa, jak i dwie płaskorzeźby, wszystko to jest zrobione z odpadków różnorodnych przeistoczeń, przez jakie przeszła w różnych czasach klasyczna rzeźba.

Jest to robota R. Siemeringa, nieobmyślana w ruchu, wyrazie, bez charakteru i temperamentu, słabo i szablonowo modelowana.

Dużo jest na wystawie robót G. Eberleina na tle nimf i amorów. Staranie się o wydobycie *mięszkości* tkanki ciała doprowadziło do tego, że te wszystkie pół lub całkiem nagie panny mają skórę grubą, fałdującą się na zgięciach, jak u starców lub słoni, co im odbiera wdzięk, który starają się niezgrabnie podrabiać, swymi uśmieskami, paluszkami, lokami, kwiatkami i skrzydełkami.

Reinholda Begasa pomnik grobowy przedstawia łożko, na którym leży na wznak młody mężczyzna z profilem Szopena, opierając głowę na kolanach kobiety w negliżu; dwoje małych dzieci kładzie kwiaty na jego nogach. Jest to w każdym razie pomnik wesoły. Robota, w której przeważa zrzeczność drobiazgowa, pewien szyk, elegancja, *smaczek*. Obnażone ramiona, ręce, bosc zgrabne nogi, ładna, bez wyrazu twarz kobiety, mogą rozproszyć wszelkie wspomnienia trumny, cmentarza i żalu.

Dobra rzeźba, wielkiego talentu, usprawiedliwia wszystko, ponieważ to bezpośrednio, od niej samej, wrażenie, dominuje ponad celem, dla którego ją przeznaczono. Jeżeli jednak mierzyć charakter dzieła sztuki jego założeniem, to jakże często

widać, że indywidualność, charakter artysty idzie sobie swoją drogą, zostawiając nietkniętem to zadanie, które chciał lub powinien był osiągnąć. Zdobyta raz umiejętność władania formą, pozwala rzeźbiarzowi *wykonywać obstalunki*, bez względu na to, czy to będzie sarkofag, kominek, karyatyda, czy fajka piankowa; ma on na wszystko stałą, gotową formę; nie potrzebuje na nowo myśleć, zresztą, gdyby chciał nawet, nie potrafi, ponieważ trzyma go w swojej mocy — rutyna.

Biusty Begasa są tak pobieżnie traktowane, jakby był polskim, nie mającym na modela rzeźbiarzem i tej pobieżności, szkicowego modelowania nie okupują ani jasno sformułowanym wyrazem, ani charakterem przedstawianych ludzi.

Że temat, bajka, anegdota, którą ma opowiedzieć dzieło sztuki, nie wpływa nic, lub wpływa bardzo mało na jego charakter, a całkiem nie stanowi o jego wartości, można się na każdym kroku przekonać tak dobrze w malarstwie, jak i w rzeźbie.

Dwóch rzeźbiarzy wystawiło jeden temat: *Matkę modlącą się o zdrowie dziecka*, i obiedwie te grupy we wszystkim między sobą się różnią. Pojęcie życia, ugrupowanie, poczucie formy, modelacja, skończenie — wszystko jest inne.

Maks Baumbach (*„Das Gebet“*) przedstawił kobietę w koszuli, siedzącą na zwykłym, wyścielanym fotelu; na kolanach jej leży dziecko — chłopczyną może sześćioletni, jeżeli nie trup, to prawie umarły, dobrze odczuty i dobrze zrobiony, rzeczywiście chore, nieszczęsne dziecko. Ale, jeżeli chodziło o wyrażenie tego dramatycznego momentu rozpacz, to matka *odsłaniana* na ile się tylko da z koszuli, odsłaniana z chęcią pokazania *nagości* kobiecego ciała, psuje nastrój całości, narzucając się swoim nagim, wielkim ciałem myśli widza i rozpraszaając wrażenie, które robi twarz konającego dziecka,

swoją konwencyonalną, tłustą, ładną, z wzniesionemi oczami twarzą.

Ten sam temat („*Im Gebet*“) inaczej się przedstawia w rzeźbie Wilhelma Haverkampa. Kobieta wątła, mizerna, z zapadłymi policzkami, z ostrym, wyrafinowanym profilem, włosami przyczesanymi gładko, w najzwyczajszej sukni dzisiejszej, *padła nagle na kolana*, wznosząc w górę *w salamanych konwulsyjnie* rękach dziecko w pieluchach. Żeby cały ten posąg rozpadł się w gruzy i pozostały jedynie ręce, nie byłoby żadnej wątpliwości, że tylko najstraszniejsza rozpacz mogła je tak załamać. Te ręce *same się modlą*, chociaż na nich leży dziecko.

I nietylko w pojęciu życia, więc i kształtu, który je wyraża, w samej robocie aż do techniki, rzeźba Haverkampa jest inną od rzeźby Baumbacha.

Dobra w ruchu figura małej, nagiej dziewczynki, przeciągającej się i ziewającej, jest znowuż modelowaną na stary sposób okrajania płaszczyznami gliny, bez chęci zrobienia powierzchni żywego ciała. Nazwiska rzeźbiarza niema w katalogu.

Na przeszło dwieście robót rzeźbiarskich niemieckiego oddziału niema właściwie nic, coby wychodziło poza normę średnich wymagań, oprócz może rąk Haverkampa. Zresztą, to całe mnóstwo Nimf, Psyche, Wenus, Świętych, biustów portretowych lub fantazyjnych, bachantek i Klityj, i tak dalej i dalej, są to wszystko bardzo zszargane i spowszedniałe komunały.

Nic niema nudniejszego nad wyliczanie nazwisk artystów i opisywanie treści dzieł sztuki, które nie przedstawiają żadnego motywu do wyprowadzania jakichkolwiek wniosków, wyświetlających zagadki twórczości artystycznej. Wstrzymuję się więc od dalszych uwag nad tą rzeźbą, która cała dowodzi,

że umiejętność bez talentu, że szkolna tresura prowadzi tylko do rutyny i zastoju sztuki, i że istnienie takiego mnóstwa miernot wskazuje, jak dalece ludzie, wogóle, zaopatrują się w dzieła sztuki, z pobudek nie mających nic z zamiłowaniem do niej wspólnego.

Zastanawiającem jest, że w tej rzeźbie wogóle nie można odnaleźć żadnego szczególnego *niemieckiego, dodatniego* pierwiastku. Nie mówię: *niemieckiego* w znaczeniu jakiejś wiecznej, stałej cechy *niemieckiej*, tylko czegoś, coby *dzisiejszą* rzeźbę Niemców różniło od rzeźby innych ludów. Nie, taka rzeźba może istnieć wszędzie, gdzie jest glina, gdzie są szpachle, gdzie można mieć marmur, no i gdzie można się w szkole *wyuczyć* naśladować antyki, lub naśladować cokolwiekbądź, co inni zrobili, domieszawszy do tego tę *refleksyjność, rezonowanie, pedanterję*, które są ujemnymi stronami *niemieckiej* sztuki.

Zresztą może *ujemnymi* dla nas, i *koniecznymi* dla Niemców. Wszakże *meiningeński* teatr i wogóle *niemiecki* teatr istnieje i ma sławę, pomimo, iż sądzony z punktu *naszego* pojmowania życia, zdaje się być sceną manekinów, poruszanych estetycznymi sprężynami.

Rozglądając się wśród białych gipsów i marmurów, banalnych uśmiechów, póź konwencyonalnych, zadowolonej z siebie miernoty, lub nadętej szkolnej rutyny, zalegających sale oddziału rzeźby, jest się nagle uderzonym stojącą pośród zielonych krzewów ciemną ponurą figurą kobiety, pochylającej się ze złowrogim jakimś niepokojem nad nagim, leżącym u jej nóg trupem.

Czy to pobojuwisko wojenne, czy też trup wydobyty z kopalni, z tego pobojuwiska walki człowieka z naturą — wszystko jedno. Oto rzeźba, która nie szuka za sobą wzorów, która jest szczerym wyrazem duszy rzeźbiarza, biorącego dla wypowiedzenia siebie to, co artysta musi brać z zewnątrz,

to jest kształt z najbezpośredniejszej sfery — z życia, które go otacza. Jest to grupa z bronzu F. Meuniera, belga.

Trup z poranioną klatką piersiową, z zapadłym brzuchem, wyciągnięty na wznak, nad nim z rękoma złożonemi na kolanach, zaciśniętymi, pochyla się *pomału* — to *czuć i widać* — jakby lękając się, żeby w nim nie poznać syna, zwykła, biedna robotnica, w tem obcisłym ubraniu: kaftanie, spódnicy i czepeczku, jakie noszą chłopki w północnej Francyi.

Cóż za życie!

Tu już nic z „monumentalnej pomnikowości!“

Ani w kształtach, ani w pojęciu, ani w układzie, ani w technice niema w tem nic z tej rzeźby, która poprawiała naturę nie dlatego, żeby miała coś więcej niż natura do powiedzenia, nie dla lepszego jej wyrażenia, tylko dla osiągnięcia pewnej konwencyonalnej linii, pewnego umówionego charakteru, *stylu*, odpowiadającego pewnemu ideałowi piękna, czyli *smakowi*, panującemu w danej chwili.

Rzeźba Meuniera po przez *odrodzenie* klasycznej sztuki i wszystkie stąd wynikłe konwenanse, podaje gdzieś w XV wieku rękę pokrewnym sobie surowym badaczom natury.

Drugi posąg tegoż Meuniera, również trochę większy niż naturalna wielkość, przedstawia robotnika w fartuchu z twardej skóry i nagolennikach, którego potężne ramiona i barki wystają z pośród rozerwanej koszuli.

Jakże daleko jesteśmy od tych posągów przedstawiających Pracę, w których piękna i zgrabna kobieta, odsłaniając z kokieterią pierś jedną i trochę łydek, trzyma z wdziękiem młotek, mając u stóp małe zębate kółko. Ten robotnik ze swoją tępą, prostą twarzą, z temi potężnymi barkami, wygląda sam jak maszyna do kucia i dobywania z czeluści pieca rozpalonych brył stali; zdaje się, że młot i obcęg są

z nim zrośnięte, są częściami naturalnemi jego silnego, stalowego ciała.

Cechą rzeźby Meuniera jest to, że poza dążnością wyrażenia danego momentu życia nie robi on nic dla ornamentyki; nie zużywa jednej grudki gliny dla jakiegobądź innego celu, czy to będzie zręczność techniczna, czy erudycya anatomiczna; kształt jest dociągnięty do ostatnich prawie granic charakteru. Z konturów nie można nic ująć, ani nic do nich dodać, tak dalece jest to jasno i ściśle sformułowane.

Widząc tę rzeźbę, zdaje się, że jej twórca nie miał i nie używał wcale modelu; zdaje się, że patrzył na samo życie lub widział je dokładnie i jasno w swojej wyobraźni, i modelował tylko to, co w niej widział, nie wprowadzając żadnej rozumowanej poprawki, żadnej nabytej umiejętności, nie wprowadzając nic, coby leżało poza jego indywidualnemi upodobaniami i indywidualną zdolnością pojmowania życia.

Pierwiastek *jego* manieri leży tu, może w tej skromności kształtu, w tem redukowaniu go do ogólnego efektu sylwety; idąc dalej w tym kierunku, może on zredukować kształt tak dalece, że może już go być za mało, że ta skromność i prostota staną się manierą.

Ale teraz — jeszcze daleko do tego.

VI.

Przechodząc przez jedną z sal wystawy, spotyka się z czemś niemniej uderzającym jako *dzisiejszość*, z czemś, co bardziej jeszcze niż Meuniera robotnicy, może napędzić skrupułów całej estetyce „wewnętrznego oka“, z czemś, czego „rodzajowość“ wobec „pomnikowych“ rozmiarów, mogłaby u nas narazić twórcę na bardzo ostre wymówki ze strony krytyki.

Otoczony aksamitnymi kanapami i palmowymi liśćmi, wśród tłumu eleganckiej publiczności *siedzi w błocie*, w kupach błota, modelowanych z nadzwyczajną prawdą, dróżnik. Rozkraczone nogi w grubych trzewikach, toną w błocie, w rękach zgrubiałych i obłoconych leży graca do zgarniania błota; na grzbiecie bluza; twarz stępiała, zbydlęcona, z wyrazem strachu ogłupiającego, patrzy rozszerzonymi źrenicami w oczy widza.

Na podstawie napis: *Twój bliźni!*

Jeżeli kiedy w najszlachetniejszych porywach młodości odczuwało się naprawdę ludzką nędzę; jeżeli się cierpiało za tych, którzy są skazani na nieskończone pasmo dni ciemnych i ciężkich; za tych, którzy żyli tylko po to, żeby żyć, żeby utrzymać byt, po prostu żyli dlatego, żeby ich funkcyje fizyologiczne nie ustawały, nie mając czasu ani na myślenie, ani na marzenie, na to wszystko, co nadaje jakikolwiek urok życiu, nie mając nawet czasu *wyjsć na spacer* — to, wobec tego posagu, z pod całej góry egoizmu i obojętności, nabytej w dłuższym życiu, zaczyna wołać o sprawiedliwość ten głos z młodości.

Naturalnie, że wobec ubóstwa środków rzeźby do wyrażania jakichś pojęć moralnych czy umysłowych, dalsze, nie czysto rzeźbiarskie zachcenia artysty, muszą być dopowiedziane, wytłumaczone w podpisie.

Niezależnie od tego jednak, ten człowiek rzeźbiony jest tak dalece żywy, prawdziwy i tak dalece przedstawia jasno okropną dolę ludzką, że bez podpisu nawet może doprowadzić do analogicznych myśli.

„Córa Hellady“, rzeźba, powołana, jak wiadomo, do przedstawiania bogów, bogiń, bohaterów i ideałów, tarzająca się w tej kupie błota, cóż to za straszny widok dla naszej estetyki, brzydzącej się „rodzajowością“.

I tego zbydlęconego, zabłoconego nędzarza wydaje kto? „*Italia!*“ Twórcą tej rzeźby jest *Achile d'Orsi*, a właścicielem *Galeria nazionale* w Rzymie!

Zgroza!

Ciekawe byłyby szczerze wynurzenia naszych estetyków „niedawnych czasów“ o takiej potworności. Zdaje się, że nawet formułka o „zdrowym postępie pogodzonej z tradycją“, nie przykryłaby tak strasznej herezyi estetycznej.

Lecz mniejsza o to!

Czy dzieła Meuniera i D'Orsiego są dowodem wyswobodzenia się rzeźby nowoczesnej z pod wpływu klasycyzmu, wyswobodzenia się, które już w zupełności dokonało się w literaturze i całkiem prawie w malarstwie?

Oby tak było.

Niedawno jeszcze pamiętam gwałtowne spory o to, czy można lub nie rzeźbić naturalnej wielkości chłopów lub zwyczajnych surdutowych ludzi. Zdaje się, że kwestya za została dziś rozstrzygniętą i rozstrzygniętą, jak zwykle, nie przez estetykę idącą wolnego truchta w klasycznej uprząży, ale przez artystów, przez śmiałych, idących na przelaj, nowemi drogami nowatorów.

Charakterystycznym jest, że w tej walce zwykle nie artystyczna strona dzieła sztuki, nie kształt, pojęcie przedmiotu, ale temat obraża najbardziej ustalone opinie.

Courbet wywołał burzę nie swoim malarstwem, które miało dosyć wspólnego ze sztuką urzędową jego czasu, lecz głównie tem, co lub kogo malował.

Nie trzeba myśleć, że wyswobodzenie rzeźby z pod nacisku klasycyzmu jest koniecznie związane z braniem tematów podobnych do posągu d'Orsiego.

Bynajmniej. Reakcyja przeciw doprowadzonemu do krań-

ców konwencyonalizmowi, w pojmowaniu piękna, dochodzi do krańcowej opozycji w przedstawianiu brzydoty.

Ludzkość, jeżeli straciła trochę ze swoich złych, nie straciła jednak nic ze swoich dobrych i pięknych właściwości.

Dziś, jak w Grecyi, są piękne kobiety i piękni mężczyźni i mogą być przedmiotem dzieła sztuki w ich *dzisiejszym kształcie*.

Dzisiejszy naprzykład ubiór kobiet (1891) tak dalece nadaje się do rzeźby, jeżeli nawet chodzi o samo tylko piękno linii, że jedynie potworna rutyna, niedołęstwo, spętanie myśli formułkami konwenansu, może wstrzymywać od wprowadzenia tych kształtów do rzeźby.

Dosyć być na jednym przedstawieniu którejkolwiek nowoczesnej sztuki, żeby widzieć ile *posągów* przechadza się po scenie, kiedy gra Modrzejewska, posągów, które nie są bynajmniej komponowanymi na linie konwenansami, tylko szczerym wyrazem uczuć lub stanów duszy, przejawiających się w doskonale pięknych kształtach człowieka, którym poruszają.

Kierunki szkolne wbijają w mózgi swoich wychowanców kołki graniczne, poza które nie śmiać oni wyrzeć, zostawiając całe skarby kształtów nietkniętymi. Dokoła nich wre życie pełne charakteru i siły i piękna i brzydoty; oni, ponieważ nie widzą w tem życiu mokrego prześcieradła, rozpiętego na manekinie, zamykają się w swoich celkach z cyrklem, pionem i antyczną formułką i do nieskończoności przezuważają dawno wyssaną strawę.

Człowiek nowoczesny nie dlatego źle lub śmiesznie wygląda w rzeźbie, żeby rzeczywiście był takim czemś niedołężnym i niezgrabnym, tylko dlatego, że ci, co go rzeźbią, nie starają się przedstawić go w jego istotnym, indywidual-

nym charakterze, lecz naciągają ten charakter do stylu posągów antycznych lub renesansowych i otaczają formami sztuki, które powstały w innych czasach i warunkach, i nie mają nic z dzisiejszemi formami życia wspólnego.

Prześcąńcie ludziom w surduty nadawać pozy Wener, Kupidynów, Antinousów lub Herkulesów; prześcąńcie maczać ich surduty i spodnie, prześcąńcie ostawiać ich emblematycznemi figurami, wziętemi z greckiej rzeźby, a pokaże się, iż rzeźba może się zupełnie wyswobodzić z pod kontroli i powagi antycznego świata.

Prawda, że pomysłowość krawców i tych ludzi, którzy mają możność narzucania swoich upodobań całym pokoleniom, stwarza czasem tak dziwaczne albo potworne mody, iż człowiek traci w nich całkowicie swój kształt przyrodzony i zamienia się w jakiś dziwny budynek, z którego, jak ze skorupy żółwia, wysterkają jedynie ręce i głowa. Niedawna krynolina, ubrania kobiet z XVII wieku, albo z końca XVIII, z temi spódnicami nastroszonemi w formie dzwonka, z tem olbrzymiem uczesaniem głowy, przy którym twarz wydawała się małym krążkiem różowym, — są to kształty, które zdają się być całkiem niemożliwymi do rzeźbienia dla ludzi, którzy na nie nie patrzą codzien.

Czy jednak rzeczywiście nie można i nie należy przedstawiać ich w rzeźbie?

Jeżeli malarstwo bardziej wyemancypowane z pod cenzury antycznej, używając tych form, pogodziło z niemi widzów; jeżeli w portretach Velasqueza przestają nas razić olbrzymie bufiaste rękawy z XVII wieku; jeżeli w obrazach francuskich z XVIII wieku, te, nie wiem jak nazywające się, formy spódnic są z takim wdziękiem noszone przez pudrowane piękności, dla czegóżby i rzeźba nie miała ich używać?

Godnem zanotowania jest, że jakkolwiek rzeźba nie używała krynoliny, jako rzeczywistej krynoliny, niemniej jednak współczesne panowaniu tej mody posągi nie mogły się oprzeć rozkładaniu i rozwiewaniu antycznych draperyj od dołu w ten sposób, że ogólna sylweta figur zbliżała się do modnego kształtu.

Zresztą, nie chodzi bynajmniej o konieczne przykrycie *nagości*, tym lub owym kostyumem.

Zmodernizowanie rzeźby, odnalezienie nowych form nie zależy jedynie od jej *ubrania*. Człowiek dzisiejszy bywa też nagim i pięknym.

Wszakże rzeźbiarze francuscy XVIII wieku rzeźbili nagie kobiety, *portretując* owoczesne sławne piękności i znaleźli całkiem oryginalne formy, bardzo różniące się od antycznego szablonu.

Pani Du Barry Houdona, chociaż ma księżyc Diany na czole, jest tak całkiem inną w swojej nagaści od bogiń greckich i tak nadzwyczajnie piękną ze swemi szczególnymi cechami kształtu, iż sama już wystarczyłaby jako dowód, że rzeźba może iść dalej naprzód, niekoniecznie patrząc za siebie.

Ale dzisiejsi, szkoleni w akademiach rzeźbiarze, z jednej strony nie śmiają wprowadzić dzisiejszego *ubranego* człowieka do rzeźby; z drugiej znowu, przedstawiając *nagie ciało*, starają się je *usprawiedliwić* nimfami i boginiami greckimi, i oczywiście tem samym już są skrępowani w swobodnem użyciu takich form ludzkiego ciała, jakie mogliby widzieć w naturze.

Oczywiście nie wszyscy. Dziś, jak zawsze, rodzą się i tworzą wielkie indywidualności i talenty, które nie pytają o formułki i idą bez zastrzeżeń za swemi szczeremi upodobaniami.

Ogólne jednak oswobodzenie się rzeźby nastąpi tylko wtedy, kiedy się ona urwie z tego sznurka, na którym przywiązana do akademickiego kołka, pasie się na klasycznej, zdeptanej łączce i o ile nie wierzga oryginalnością, ma zawsze pełen żłobek obstalunków *monumentalnych*, czci, chwały i akademickich tytułów.



STYL ZAKOPIAŃSKI.

—♦♦♦—
Aby szkołę ocenić, nie dość widzieć
nauczyciela, trzeba poznać ucznia.

Roczniki 1857.

W jednym z zeszytów *Wisły* (1891) p. Leopold Méyet ogłosił dwa liryczno-panegiryczne artykuły na cześć zakopiańskich szkół zawodowych i ich kierowników. Ponieważ sąd mój różni się bardzo od uwielbienia bez zastrzeżeń, jakie żywi p. Méyet; rachunek zaś zysków i strat społecznych, zrobiony przeze mnie jest tak dalece inny, sama zaś sprawa wiąże się z zagadnieniami pierwszorzędnej społecznej doniosłości, — uważam więc za konieczne, oprócz wykazania faktycznych fałszów artykułu p. Méyeta i nieznamomości przedmiotu, o którym pisze, przedstawić zarazem całą sprawę artystycznego przemysłu ze strony zasadniczej.

I.

Niema tak mało rozwiniętego ludu na ziemi, któryby nie miał swojej sztuki w tej lub innej formie. Potrzeba i zamysłowanie w graficznem lub plastycznem odtwarzaniu świata

zewnątrznego, lub też w wytwarzaniu pewnych kombinacji barwnych i liniowych czyli ornamentów, towarzyszy ludzkości od kolebki jej społecznienia.

Na granicy podbiegunowych krajów południa, ludożer-czy Patagończyk wypłata z morskiego sitowia ozdobne ko-szyki; na drugim biegunie, każda z małych grup etnogra-ficznych, rozrzuconych po tych surowych obszarach, ma swoją sztukę, swoje szczególne upodobania w kombinowaniu barw i kształtów.

Kuklanka kameczadała, zszyta z rozmaitych odcieni sierści renifera, szleja na psa pociągowego, czy też drewniane sprzęty aleuta: wszystko to pokrywa pewien ornament, który oprócz znaczenia, jakie ma bezpośrednio dla jego twórcy, jest zara-zem dodatnim pierwiastkiem cywilizacyjnym, dowodem czło-wieczństwa danej grupy istot, a przy pewnym zbiegu oko-liczności staje się źródłem społecznego bogactwa.

I od bieguna do bieguna, przez wszystkie klimaty, rasy, przez wszystkie szczeble cywilizacji spotykamy się z tym objawem działalności ludzkiego ducha. Bez względu na najtrudniejsze warunki życia, najkrwawszą walkę o byt, najstraszniejszą przemoc sił natury, człowiek oddaje się wszę-dzie i zawsze twórczości artystycznej.

Jesto to więc jedna z tych potężnych właściwości ludz-kiej duszy, bez której po prostu nie można pojąć człowieka, jak nie można go pojąć bez mowy. Łączy się też ona bez-pośrednio ze wszelkimi innymi wielkimi objawami umysłu ludzkiego.

Od narodzin najpierwotniejszych pojęć religijnych, do zawiłych lub wspaniałych systemów teologicznych, wszystko znajduje w sztuce swój wyraz, krystalizuje się w jej kształtach.

Można powiedzieć, że myśl ludzka przybiera materialną, dotykalaną postać, piętząc się w Gopuramy indyjskie; stożąc

się w egipskie piramidy, sięgając w niebo wieżami gotyckich katedr, lub zakopując się w ziemię w grotach Ellory i w symbolicznych znakach katakumb, które też stają się ornamentem.

Wszystkie zresztą objawy życia wywołują odpowiednie zastosowanie sztuki. Bogactwo, potęga i duma królów szuka w niej swego wyrazu, jak niedola biedaków zapomnienia.

Trony i zwykłe stołki, ściany pałaców i chałup lub namiotów; puhary i czary ze złota i zwykłe garnki, wszystko pokrywa ornament lub obraz, mozaika barw i kształtów.

Hełmy, zbroje, miecze, łuki i dzidy, armaty i strzelby tak dobrze jak kolebki, wrzeciona, pługi, kosy i sierpy są pobudką do wytwarzania ozdobnych kształtów.

Nie możemy wspomnieć imienia któregokolwiek bądź ze znanych ludów starożytności, żeby jednocześnie nie przychodziła nam na myśl jego sztuka ze swemi szczególnymi cechami, które nazywamy stylem.

Rzym czy Grecya, Indye, Persya czy Babilon, Meksyk czy Egipt, Maurowie czy Chińczycy, aż do naszych czasów, w których rozwój sztuki przybrał tak powszechny i potężny charakter, w których każdy naród bez względu na to, czy przedstawia wielkie państwo, czy też w granicach etnograficznych rozwija się społecznie, każdy wytwarza swoją sztukę i wnosi ją do ogólnego bogactwa ludzkości, zdobywając zarazem dla siebie zaszczytne, indywidualne stanowisko.

Obok narodów, które jak: Włochy, Francya, Niemcy, Anglia, mają starą i skomplikowaną kulturę artystyczną, odnawiającą się i rozwijającą dalej, wszystkie inne ludy europejskie dążą do rozwinięcia samodzielnych pierwiastków artyzmu.

Jednym z bardzo znamienitych, silnych i oryginalnych ruchów artystycznych jest rozwój sztuki w Rosyi.

W krajach, w których cywilizacya przeszła, wielorakie i różnorodne przeistoczenia, zostawała pod mnóstwem skompli-

kowanych wpływów, między rozmaitemi warstwami społecznymi leżą często rzeczywiste przepaście w upodobaniach i formach życia. Chłopa francuskiego mało zapewne obchodzi sewrska porcelana, meble rococo, lub dzisiejsze pałace paryskich bogaczy; klasy uprzywilejowane wytwarzają formy zbytku, nie mogące przesiąknąć do życia biedaków, wskutek zbyt wielkiego zróżnicowania się warunków życia i charakteru ludzi.

W Rosyi natomiast, można spotkać te same motywy ozdób w chałupie wielkoruskiego chłopca i w pałacach najpotężniejszych i najbogatszych panów. Niezależnie od wszystkich różnic społecznego stanowiska, bogactwa i zbliżenia się do kultury zachodniej, człowiek należący do klasy uprzywilejowanej, używa łyżki, miski, obrusa lub ręczników, które z innego materiału, lecz w tej samej formie, w tym samym *stylu* znajdują się w chałupie biedaka.

To upodobnianie się gustów w różnych warstwach społecznych, wynika czasem z przyczyn leżących poza sztuką — naprzykład narodowych, jest jednak dla danego społeczeństwa zawsze momentem dodatnim, wprowadzeniem w życie pierwiastku, który nadaje mu większą spójnię i większą odporność wobec asymilacyjnych wpływów i zachceń otoczenia.

W Niemczech, pod naciskiem silnego rozbudzenia, w ostatnim dwudziestoleciu, poczucia narodowej odrębności, rozwinęła się gwałtowna dążność do nadania wszystkim formom życia cech szczególnych, niemieckich.

Za punkt wyjścia w sztuce stosowanej wzięto styl, zwany staroniemieckim i z wielką energią wprowadzono go w życie. Miasta zaroily się domami w tym stylu, wnętrza mieszkań ozdabiają się sprzętami i tkaninami tego samego charakteru. Potworzyło się mnóstwo przemysłowo-artystycznych stowarzyszeń, które nieustannie pracują nad nadaniem staroniemieckiego stylu każdej rzeczy zbytkowej lub przedmiotom codziennego

użytku. Obywatel Monachium czy Berlina, który zadawałniał się bardzo pospolitemi ścianami i stołkami, naraz buduje sobie *alt deutsche Stübchen* i z pedanterią przesiaduje w niej parę godzin dziennie, w mrocznym oświetleniu okrągłych, oprawnych w ołów, szybek.

Nie zawsze równocześnie, lecz równie silnie i stale, jak dążność do wyodrębniania się jednostek narodowych, działa inna zasada, mianowicie dążność do udzielania innym swoich cech lub przyjmowania ich od drugich.

Pomimo wojen, walki, rabunku dla zysków materyalnych, rozdzierających ludzkość, dąży ona we wszystkich innych kierunkach działalności do jak najwszechstronniejszego poznania się, zbliżenia i zamienienia każdej zdobyczy cywilizacyjnej oddzielnych ludów na dobro powszechno-ludzkie. Wymiana myśli i usług; przeszczepianie upodobań i pojęć, przenikanie się rozmaitych prądów cywilizacyi, odbywa się, dziś zwłaszcza, z nieprzepartą, nieokiełznaną siłą.

Paryżanin staje się Japończykiem w swoich artystycznych upodobaniach, jak Japończyk Europejczykiem w obyczajach, pojęciach i formach życia.

Na wielkie międzynarodowe wystawy zbiega się cała ludzkość, z całą mnogością i różnorodnością drobnych części, na jakie się dzieli; znosi wszystkie skarby swojej wiedzy i sztuki, poznaje się i brata, a jednocześnie wstają z grobu wszystkie cywilizacje umarłe w całym przepychu swoich szczególnych, oryginalnych właściwości.

Giną przedziały czasu i przestrzeni, żyjemy jednocześnie we wszystkich częściach świata, jednocześnie w wieku XIX po Chrystusie i XX-tym przed Jego narodzeniem, w epoce elektrycznej i w epoce kamiennej. I każdy z tych czasów, jak każdy z tych narodów przychodzi *ubrany w swoją sztukę*.

Żelazno-ceramiczne gmachy dziś powstałe, ścięte ściany

asyryjskiego budynku i chata Karaibów, stoją obok siebie świadcząc o konieczności, która zmusza umysł ludzki do twórczenia nieustannego w zakresie sztuki, świadcząc zarazem, że jak w stosunkach między jednostkami ten tylko człowiek brany jest w rachubę, który się odznacza indywidualnością, zdolnością i wiedzą; podobnież w morzu ludzkości te tylko narody dają się rozeznąć osobno, które mają swoje dodatnie pierwiastki cywilizacyjne, które przyczyniają się do zwiększenia ogólnego dobra ludzkości.

Naród, który tego nie czyni, jeżeli nie może siłą pięści imponować światu, nie istnieje.

Kiedy wszystkie narody europejskie ogarnia pożar wojny, wielki czy mały naród, który nie wykazuje jak największej gotowości i zdolności bojowej, nie istnieje, nie bierze go nikt w rachubę, tratuja go kopyta zwycięzców i zwyciężonych, a po walce nie dostaje się mu nic: ani chwały, ani zysków.

Podobnież w czasach jakichś wielkich ruchów umysłowych, kiedy ludzkość opanowuje w sposób wyjątkowy jakąś idea, kto się nie przyczynia do jej rozwoju, zrozumienia, wprowadzenia w życie, o tym nikt nie wie i o niego nie dba.

Jedną z takich idei jest sztuka; twórczość artystyczna przy dzisiejszem bezprzykładnem jej natężeniu, wydobywa na wierzch imiona ludków, małych grupiek etnograficznych, o których istnieniu ledwie wiedzieli podróżnicy lub słyszeli etnografowie.

Z drugiej strony wielcy zdobywcy świata rozpowszechniają sztukę swoich narodów tak daleko, jak sięga ich oręż; podobnie jak jednostki, obdarzone wielkimi talentami, narzucają swoje upodobania indywidualne całym pokoleniom.

Legie rzymskie na wydłużonych drogach swoich pochodów stawiały tryumfalne łuki, amfiteatry i arkady wodociągów; Francuzi w ciągu jakichś pięciu lat roznieśli na ostrzu

bagnetów styl cesarstwa po całej Europie; Makart w ciągu swego krótkiego życia zdążył zaszcześcić w całych Niemczech swoje gusta w urządzaniu i dekorowaniu mieszkań, zwłaszcza pod względem doboru i ustosunkowania barw; pewne motywy ozdób i ornamentów będą też zawsze związane z jego imieniem.

Twórczość artystyczna, niezależnie od olbrzymiego znaczenia, jakie przedstawia w umysłowości społeczeństw, ma jeszcze wielką doniosłość ekonomiczną — jest źródłem bogactwa, cennym przedmiotem handlu, mającym zbyt na całej kuli ziemskiej.

Chińczyk i Japończyk sprzedają swoją sztukę na rynkach europejskich; Indye ozdabiają pałace i muzea Anglii, Persya pokrywa swymi kobiercami podłogi całego świata, a głównym artykułem wywozu Francyi, obok wina szampańskiego, jest sztuka i przemysł artystyczny. Lugduńskie materye idą na Wschód daleki, jak tkaniny Wschodu stają się koniecznym przedmiotem europejskiego zbytku. Niezależnie od przedmiotów oryginalnych, będących w obiegu, powstają we wszystkich krajach fabryki podrabiające te cechy szczególne sztuki różnych ludów, na użytek wielkich mas, biorących udział w powszechnym ruchu artystycznym.

Nietylko indyjskie wazy, droższe od wagi złota, chińskie porcelany i brzozy, i bajeczne perskie kobierce są w obiegu. Setki tysięcy drobiazgów, pokrytych ornamentem japońskim lub jego naśladowaniem, rozchodzi się w milionach sztuk, przenika wszędzie, rozpowszechnia upodobanie w tych formach; w zapadłe kąty świata przynosi drobne iskierki dalekich ognisk cywilizacyi, robi imię ludu, który je wytworzył, znanem i popularnem, przynosząc mu jednocześnie wielkie zyski materyalne.

Biedne, ledwo znane etnografom fińskie plemię Mord-

wów, ze swoich siedzib w głębi Rosyi, rozpowszechniło dziś po całym świecie wzory swoich wyszywań; hafty srebrne polskich chłopek, wystawione w Anglii, stały się ozdobą najwspanialszych sukien damskich, i gdyby były dostarczone w odpowiedniej zapotrzebowaniu ilości, stałyby się przedmiotem ożywionego handlu.

Sądzę, że przykładów tych dosyć dla dowiedzenia, że sztuka i przemysł artystyczny są pierwszorzędного znaczenia pierwiastkami w życiu ludzkości, tak koniecznymi, tak niezbędnymi, tak powszechnymi i nieodstępnymi jej towarzyszami, iż niepodobna prawie przypuścić istnienia społeczeństwa jako tako ucywilizowanego, któreby swojej sztuki i swoich upodobań artystycznych w życiu codziennem nie miało.

A jednak społeczeństwo takie istnieje i jest to właśnie nasze społeczeństwo. Wprawdzie zjawilo się u nas malarstwo, które sążone z punktu względnego, w stosunku do ogólnego europejskiego ruchu, ma bardzo wielkie zalety i wybitne cechy oryginalności, powstało ono jednak wbrew wszystkim tego społeczeństwa dążeniom, naprzekór jego potrzebom i ideałom bieżącym. I, jak to malarstwo zyskało sobie w końcu uznanie, nie z tytułu swoich właściwości artystycznych, o które nikt nie dbał, podobnież w życiu naszego społeczeństwa nie widać w żadnym kierunku nietylko już istniejących oryginalnych, samobytnych upodobań artystycznych, ale nie widać żadnej w tym kierunku tendencyi, ani nawet teoretycznego przeświadczenia w opiniach ogółu o znaczeniu i społecznej wartości sztuki.

Spółcezeństwo, dla którego obraz miał wartość jedynie z tytułu większej lub mniejszej popularności anegdoty, którą ilustrował, społeczeństwo takie nie mogło oczywiście mieć jakichkolwiek pojęć o potrzebie posiadania swego smaku arty-

stycznego, swego *stylu* w budownictwie, sprzętach, naczyniach, tkaninach, słowem, w całym swoim otoczeniu.

Nie mamy nic takiego, coby, nosząc cechę arcyzmu, wyrażało zarazem nasze plemienne upodobania i coby jednocześnie mogło być z bogaceniem ogólnego dobra ludzkości.

Nic! ani łyżki, ani miski!

Nasze stoły i stołki są tandetnym podrabianiem jakichś znoszonych gustów cudzych, nasze dywany i kotary fabrykują się w wielkich warsztatach, wyrabiających tandetę dla tych, którzy nie mają czasu na używanie wrażeń od sztuki i zadawalniają się byle czem, i tylko ze względów formalnych, przez instynkt naśladowczy lub próżność. Proszę sobie uprzytomnić mieszkanie przeciętnie zamożnego człowieka u nas, z jego stołem nakrytym bawełnianym pluszem przed kanapą, z jego jutowemi firankami, z jego albumami o niklowych rogach, cynkową, bronzowaną lampą i motylem z kolorowej bibułki; taboretami, pokrytymi drukowaną w perskie niby wzory bawełną, belgijskim dywanem w pstre kwiaty, i proszę w tem wszystkim pokazać jedno drgnięcie oryginalnej myśli, samodzielnych upodobań.

Jeżeli weźmiemy ludzi jeszcze bogatszych, to spotkamy się z przedmiotami droższymi, z lampą brązową, z jedwabnym aksamitem i prawdziwym adamaszkiem na meblach, pokrytym oczywiście w dniu powszednie fartuszkim, ponieważ adamaszek i aksamit są tylko dla gości.

Lecz przypuśćmy, że są nawet tacy, którzy kupują dywany, brzozy i adamaszki dla siebie, i tu można stwierdzić fakt, że gusty ich stosują się do mody bieżącej, zmian sezonu. Niema w tem żadnej ciągłości upodobań, żadnego rozwoju samodzielnych artystycznych pierwiastków.

Nie mamy nic dla siebie i nic też dla drugich.

Ani na wystawach, ani na targowiskach niema żadnego przedmiotu, któryby nosił nasze imię.

Jesteśmy zupełnymi w tym kierunku nędzarami; zapożyczamy się u wszystkich, nie dając w zamian nic, oprócz pieniędzy, których, według powszechnej opinii, mamy jednak ciągle zamało, nawet na najkonieczniejsze potrzeby.

Ktoby jednak zadał sobie trud obliczenia, ile rocznie wydajemy na sprowadzanie tysięcy drobiazgów i niedrobiazgów ozdobnych we wszystkich stylach, jakie wytwórcy tandety stosują, tenby przeraził może to społeczeństwo, któremu się zdaje, iż jest zbyt ubogiem na danie materialnych podstaw istnienia sztuce, społeczeństwo, które wskutek ciasnego utilitaryzmu, świadomie oszczędzało w wydatkach na własną sztukę to, co bezświadomie wydawało na zagraniczną tandetę!

W stosunku do europejskiego przemysłu artystycznego jesteśmy czemś mniej nawet, niż dzikie plemiona Afryki, dla których drukują perkale w angielskich fabrykach, z uwzględnieniem ich upodobań, dla których wyrabiają sznury bursztynu nad Bałtykiem, licząc się z ich potrzebami.

Nas nikt nie pyta, co nam się podoba i czy nam się podoba; weźmiemy wszystko, co nam z łaski swej niemieccy tandeciarze zechcą sprzedać.

Charakterystycznym jest, iż jednocześnie piwowarzy londyńscy piszą na swoich butelkach porteru: *Brewed expressly for Poland!* W tym więc kierunku mamy wyrobioną i dobrą opinię!

Konsul francuski przedstawił swemu rządowi memoriał o środkach, jakimi można wyparować przemysł niemiecki z Królestwa; nie było w tym memoriale żadnej podobno wzmianki o naszych gustach i potrzebach; powiedziano tylko było: *„tanie i jak najwięcej na kredyt“*.

Taki jest rachunek naszego udziału w powszechno-ludzkiej robocie około rozwoju sztuki.

Rachunek ten jest rozpaczliwy i sprawa pozornie wydaje się bez wyjścia. Gdyż trudno przypuścić, żeby społeczeństwo, tak zupełnie pozbawione w tej chwili artystycznego zmysłu, mogło się naraz samo przez się zmienić, zbudzić w sobie oryginalne upodobania i stworzyć samodzielną sztukę; z drugiej strony zjawienie się jakiegoś geniusza, któryby ze swego *ja* wydobył nowe formy artystyczne i narzucił je swemu społeczeństwu, tworząc z nich styl, zależne jest od przyczyn nam nieznanych, na które nie możemy w żadnym razie oddziaływać, pozostawałoby więc czekać takiego człowieka, jak czekano Mesjasza, nie wiedząc dnia ani godziny, kiedy przyjdzie i nie mając pewności, czy wogóle przyjdzie.

Na szczęście to, co zwykle nazywamy *społeczeństwem*, rozumiejąc pod tem mianem te warstwy społeczne, które używają *maximum* przywilejów życiowych, które mają największą moc inicjatywy i środków, słowem, tak zwane klasy *wyższe*, nie stanowią wyłącznie społeczeństwa, nie wyrażają wcale całej sumy jego właściwości dodatnich czy ujemnych.

Poza temi klasami jest jeszcze *lud*, który dzięki wielorakim przyczynom pozostał na uboczu, nietknięty prawie przez wpływy, które pokryły kosmopolitycznym pokostem upodobania i formy życia klas „wyższych“. Lud ten ma w sprawie, o której tu mówię, tę *wyższość* nad niemi, że zachował swoje szczególne, niepodrobione pierwiastki arcyzmu, powstałe w czasach pierwotnego ustalania się cech narodowych, pod wpływem przyczyn, które dawniej znacznie silniej oddziaływały na wyodrębnienie się jednostki plemiennej, niż dzisiaj.

Otóż, nie czekając na przyjście geniusza, któryby w sposób cudowny z niczego stworzył oryginalne formy artysty-

czne, należy się zwrócić do ludu i z jego zasobów, które napewno są samobytne i oryginalne, wziąć pierwiastki tych form i przenieść je do życia całego społeczeństwa, przystosowując je do bardziej złożonych i wykwintniejszych potrzeb; wzbogacając jednocześnie nietylko siebie o jedną cechę dodatnią, ale pomnażając zarazem dobro ogólnoludzkie.

Słowem, trzeba, żeby w sztuce stosowanej odbył się ten proces, który od czasów romantyzmu odbywa się w literaturze, i o którego skutkach zbyt długim byłoby mówić, tak są dziś powszechnie znane.

Ponieważ materyał literacki, to jest mowa pewnego ludu, z trudem się daje przyswoić przez inny lud, wsiąkanie więc literackich prądów narodowych w literaturę powszechną, odbywa się powolniej i zresztą na drodze pośredniej, z pomocą tłumaczeń. Nie tak jest z innymi sztukami, których środki wyrażania się są zrozumiałe powszechnie.

Dość wspomnieć imię Chopina, żeby każdy pojął, jaką drogą motyw sztuki ludowej staje się nietylko bogactwem danego społeczeństwa, ale zarazem jednym z najcenniejszych klejnotów europejskiej cywilizacji. Przypuśćmy teraz, iż przeświadczenie o konieczności zużycia sztuki ludowej, wprowadzenie jej do życia całego społeczeństwa staje się powszechnem; że wszystkie dodatnie tego faktu następstwa są dla ogółu jasne, zrozumiałe, dowiedzione i chodzi tylko o to, żeby przyszedł ktoś, co tego dokona, ktoś, który tym sposobem zainauguruje prawdziwą epokę w rozwoju jednego z najważniejszych pierwiastków cywilizacji. Spełnienie tego zadania jest takiej doniosłości, płynąca stąd chwała, jeżeli komu o nią idzie, tak wielką, że najtęższy umysł i najambitniejsza dusza może się o to pokusić.

Otóż p. L. Méyet, nie rozumiejąc zresztą całej doniosłości tego zadania, twierdzi: że p. Franciszek Neužil, dy-

rektor fachowej szkoły w Zakopanem, jest wynalazcą i twórcą stylu ornamentacyjnego, opartego na motywach naszej sztuki ludowej.

Według p. Méyeta było tak: lud posiada swoją sztukę, przychodzi p. Neužil, poznaje się na niej odrazu, wprowadza ją do szkoły, przystosowuje do wyższych wymagań artyzmu, nawet uszlachetnia, z bogactwem zatem społeczeństwo nabytkiem niezaprzeczanej wartości; wzbudza zachwyt najwyższych sfer Wiednia; prasa fachowa i niefachowa Austrii i Niemiec ocenia ten nowy styl w sposób najpochlebniejszy, a londyńska idzie dalej i żąda wprowadzenia stylu zakopiańskiego do szkół fachowych Anglii — to znaczy, że sztuka ludowa, dzięki p. Neužilowi, przechodzi na własność i pożytek Europy. Widzimy z tego, że rozwiązanie sprawy jest zupełne, ze wszystkimi dodatnimi jej następstwami.

I wszystko byłoby dobrze, gdyby p. Neužil rzeczywiście to zrobił.

Ale p. Méyet się myli. Kto inny, nie p. Neužil wprowadził do szkoły ornamentykę góralską, kto inny ją odkrył, poznał się na niej i nauczył szkołę i p. Neužila cenić i stosować ją w przemyśle drzewnym.

II.

Rzeźbiarska szkoła w Zakopanem i garncarska w Kołomyi, są wymownym dowodem, jak dalece, do niedawna jeszcze, nie przychodziła u nas nikomu na myśl potrzeba rozwijania samodzielnych, artystycznych pierwiastków; jak dalece z pod uwagi ludzi, dbających o rozwój przemysłu ludowego, wymykały się tego ludu artystyczne zdolności, objawiające się w ornamentyce i kształtach jego naczyń i sprzętów domowych.

Z drugiej strony, inicjatorowie tych szkół dowiedli nadzwyczaj ciasnego pojmowania wpływów szkoły, niezdawania sobie sprawy z całego szeregu skutków działania takiej silnej dźwigni społecznej, jaką jest system szkolny i jego dążenia.

W Kołomyi, wśród ludu tak nadzwyczajnie artystycznego, jak Hucuły, mającego swoją oryginalną ceramikę o bardzo wytwornych kształtach i ornamentyce, założono w r. 1875 szkołę garncarską i oddano ją na łup niemieckiego nauczyciela, Grzegorza Baechera. W ciągu swojej sześcioletniej działalności zdążył on nie tylko wyuczyć swoich uczniów wyrobu niezdarnych nakrapianych i marmurkowych naczyń, ale zaraził swymi wzorami oryginalnych garncarzy ludowych, dla których szkoła zdawała się powagą godną naśladowania. Za szczęśliwy też można uważać wypadek, że Baecher nie miał żadnych zdolności organizacyjno-administracyjnych, ani też dosyć silnej protekcji, któraby go bądź co bądź mogła na stanowisku utrzymać; dość, że po latach sześciu udało się go usunąć, a szkołę do gruntu zreformować i rozwinąć.

Dziś, dzięki p. Waleryanowi Krysińskiemu, szczeremu reformatorowi i dotychczasowemu kierownikowi, szkoła kołomyjska zdobyła sobie bardzo wybitne stanowisko, jako krzewicielka stylu ceramicznego, opartego wyłącznie na motywach ceramiki ludowej. Wyroby jej są tak poszukiwane, że w Znamie założono fabrykę, podrabiającą naczynia kołomyjskie pod nazwą: *Neu Znaimer Geschirr* (*Świat*, 1891, Nr. 14). Należy też się spodziewać, że resztki wpływów Baechera znikną niedługo zupełnie, i że lud, widząc swoją sztukę cenioną i szanowaną, wróci do niej i zechce jej się trzymać i dalej rozwijać.

Mniej więcej podobnie działo się w Zakopanem.

Szkołę otwarto w r. 1876 i czasowo oddano pod kierunek Macieja Marduły, po roku jednak próby udano się

„pod opiekuńcze skrzydła austriackiego ministerjum handlu“, jak mówi p. Méyet, które objęło kierownictwo całej sprawy, nadało szkole organizację i dyrektora w osobie p. Franciszka Neužila. Odtąd szkoła bardzo pomyślnie i z wielkiem, jak twierdzi p. Méyet, zadowoleniem swoich inicjatorów, t. j. Towarzystwa tatrzańskiego, zaczęła spełniać swoje posłannictwo: podniesienia dobrobytu i moralności (?) górali, a jednocześnie, o czem, ani p. Méyet, ani Towarzystwo tatrzańskie nie wiedzieli, szkoła zabijała oryginalną sztukę ludu, wśród którego osiadła „I wszystko szło jak z płatka!“

Wprawdzie p. Buls, burmistrz miasta Brukselli, po kilku dniach pobytu w Zakopanem w r. 1883 pisał co następuje o kierunku szkoły: „Obawiamy się jednak, by wybór modeli nie zagładził oryginalności sztuki, która może być wrodzoną góralowi. Należałoby było wziąć jako punkt wyjścia sztukę prostą, wydaną przez górali w ozdobach ich sprzętów domowych, narzędzi, ich ubiorów, a rozwinąwszy tym sposobem żywioly, możnaby dojść do utworzenia stylu ozdobnego, któryby miał wartość już przez samą swą oryginalność“.

„Kobieta umysłu wykształconego i smaku wytrawnego, hrabina K. (dzisiejsza hr. Raczyńska), lepiej pojęła sposób, jakby można rozbudzić zdolności artystyczne górali“.

„Poleciła ona ozdobić swój domek na sposób tutejszy, pomagając sobie tworam i wieśniaków i otrzymała wynik prawdziwie zadziwiający, łącząc ze sobą, z wytwornym gustem światowej kobiety przedmioty ozdoby, które znalazła po chatkach okolicznych, hafty na sukniach, kobierce tkane przez Rusinki z materiałów używanych w okolicy, oraz wyroby z drzewa, jakie sporządzają górale“.

„Hrabina K. zebrała prócz tego próbki zmysłu artystycznego, podobnego do tegoż u górali, jednak z zastosowa-

niem o wiele rozleglejszem, by wzbudzić rozwijające się ich zdolności w tym samym kierunku“.

„*Oto raczej prawdziwe wzory dla młodych górali, niż odlewy z gipsu, sprowadzone z Wiednia lub Stutgartu!*“

Opinie te jednak p. Balsa nie obchodziły nikogo, a najmniej widocznie Towarzystwo tatrzańskie, które *in powyższej formie* przedrukowało je w swoim organie: *Pamiętniku Towarzystwa tatrzańskiego* za rok 1883, przedrukowało, lecz nie wzięło do serca i nie zrobiło nic dla ochrony pierwiastku tatrzańskiego, który przecie ma trochę większą społeczną doniosłość, niż kozice i świstaki, bronione surowymi ustawami przed niszcycielstwem.

Jest to bardzo charakterystyczne dla naszych stosunków, iż na naszą sztukę ludową i krzywdę, jaką jej wyrządza niemiecka szkoła, pierwszy zwraca uwagę cudzoziemiec, przejezdny, belgijski turysta!

Turysta ten jednak, nie znając naszego kraju, brał hafty Rusinek i skrzynie krakowskie za wyroby i sprzęty ludu góralskiego, których w owym czasie w zbiorach hr. K. jeszcze nie było, i które później dopiero utworzyły śliczny zbiór, darowany przez A. hr. Krasieńskiego Muzeum tatrzańskiemu.

W r. 1886 byłem po raz pierwszy w Zakopanem. Było to w zimie i po zawałonych śniegiem wirchach nie można było robić wycieczek, z konieczności więc zwracało się większą uwagę na samą dolinę i brzeżki północnych wzgórz, po których czepiają się góralskie chałupy, na co wszystko latem, wobec ogromnego interesu, jaki budzą góry, zwykle zważa się zbyt mało.

Zwiedzając chaty góralskie z pp. Dembowskiemi, uderzeni byliśmy nadzwyczajnem charakterem i ozdobnością tego budownictwa, oraz bogactwem ornamentyki, pokrywającej większość sprzętów codziennego użytku.

Pp. Dembowscy zaczęli też zaraz zbierać okazy tej tuki ludowej i zbiór ich jest dzisiaj zawiązkiem rzeczywistego muzeum do etnografii ludu góralskiego, a zarazem skucieniem wzorów, z których mógłby czerpać motywy każdy, oby ornamentykę góralską chciał stosować i rozwijać.

Szkoła rzeźbiarska pod dyrekcją p. Neužila funkcjonowała w Zakopanem już od lat ośmiu, *nie zwracając żadnej solutnie uwagi na miejscowe pierwiastki snycerstwa*, nie wprowadzając do swoich wyrobów nic ani z natury, która ją otaczała, ani z oryginalnej sztuki ludu, którego poziom artystyczny miała podnieść — nic, oprócz głowy górala na tyrolskim łożu do rozcinania kartek.

Kiedyśmy się zwrócili do p. Neužila i wskazali na potrzebę i obowiązek szkoły stosowania i rozwijania góralskiej ornamentyki i budownictwa, p. Neužil odpowiedział, że: *„to jest chłopski motyw i zu bisantinisch“*, żeby można było go prowadzić do szkoły i zastosować w ozdobnym, drzewnym zemyśle.

Wróciwszy do Warszawy, pisałem o tem w *Wędrowcu*, bez żadnego oczywiście praktycznego rezultatu.

Myśl jednak stworzenia z góralskiego budownictwa ornamentyki *naszego* oryginalnego stylu ozdobnego nie zmarła i nie zginęła.

Pierwszem wprowadzeniem jej w życie, były dywany, wyte według wzorów danych przez panią Maryę Dembowską, a wzorów z góralskich wyszywań na suknie, i rama jaworowa inkrustowana cisem, której wzór dała też pani Marya Dembowska, a którą ukończył stolarz i rzeźbiarz Chramiec zwany Francuzikiem.

Był to początek, pierwsze zarzewie tego ogniska, któryśmy usiłowali rozpalic wśród społeczeństwa, nie przewidując wcale, że to możliwe, i nie przypuszczając, że to jest potrzebne.

Niedługo potem Róża hr. Raczyńska, nie mogąc również nakłonić szkoły do zajęcia się sztuką ludową, kazała dla siebie zrobić w szkole krzesła podług oryginalnego wzoru ze zbiorów pp. Dembowskich, a następnie skomponowała łożko i parawan, ozdobione ornamentami góralskimi, zebranymi przez pannę Magdalenę Andrzejkowiczównę, podług rysunków której, szkoła podjęła się wykonać je w r. 1887.

Było to pierwsze zastosowanie góralskiej ornamentyki od czasu założenia szkoły.

Po wykonaniu obstalunków hr. Raczyńskiej, szkoła nie przedsięwzięła żadnych samodzielnych w tym kierunku robót. Przedtem jeszcze p. Karol Potkański, chcąc mieć meble w góralskim stylu, zwrócił się już nie do szkoły, lecz do byłych jej uczniów, pracujących niezależnie, którzy według rysunków panny Andrzejkowiczówny i wzorów oryginalnych, zebranych przez pp. Dembowskich, zrobili krzesła, stół, półkę i szafy na książki.

Szkoła tymczasem nie dawała znaku życia i prawdopodobnie dotąd brnęłaby spokojnie w motywach tyrolsko-wiedeńskich, gdyby nie następujący wypadek:

Hr. Artur Potocki zaprosił na polowanie arcyksięcia Rudolfa i dla ozdobienia myśliwskiego domu w dzikich puszczech na granicy Bukowiny, prosił swoją siostrę, hr. Raczyńską, o meble zakopiańskie, które też według jej pomysłów i rysunków panny Andrzejkowiczówny zostały wykonane. Szkoła nie trzymała się wprawdzie ściśle podanych sobie wzorów i wprowadziła rozmaite swoje dodatki, których wartość jest jeszcze do dowiedzenia, w każdym jednak razie tyle tylko miała w tem zasługi, że obstalunek przyjęła i, jak mogła, wykonała.

Arcyksięciu meble te tak się podobały, iż wróciwszy do Wiednia, zwrócił na nie uwagę ministeryum, które też

dało szkole w tym kierunku instrukcye i od tego czasu *styl zakopiański* istnieje i... przynosi chwałę kierownikowi szkoły.

Dla ścisłości dodam, iż między pierwszymi zwolennikami góralskiego stylu i zbieraczami okazów góralskiego arcyzmu znajduje się p. Zygmunt Gnatowski, któremu też Zakopane będzie zawdzięczało pierwszy dom w stylu zakopiańskim, mający się wkrótce budować.

Taką jest w krótkości historia początków stylu zakopiańskiego, historia pierwszej próby wytworzenia naszych samodzielnych, szczególnych form artystycznego zbytku.

Tymczasem p. L. Méyet pisze w *Wiśle*: „*Za wielką zasługę dyrektora szkoły poczytujemy, że potrafił sużytkować znajdujące się w Zakopanem i okolicy prastare, rodzinne motywy rzeźb dekoracyjnych*“.

„Z inicjatywy hr. Róży Raczyńskiej i znanej malarki p. Magdaleny Andrzejkowiczówny, wzory ornamentyki góralskiej znalazły piękne i szerokie zastosowanie. Przeniosła je do fabrykacyi koronek p. Neužilowa“.

„P. Neužil motywy te uszlachetnił, nadawszy im po wielu próbach i usiłowaniach kształty architektoniczne. Tym sposobem szkoła zaczęła wyrabiać przedmioty uderzające oryginalnością kształtów i ornamentyki, które im zjednały nazwę stylu zakopiańskiego“.

Tak mówi p. Méyet.

Jakim sposobem szkoła zaczęła wyrabiać przedmioty w stylu zakopiańskim, wykazałem wyżej, w jaki jednak sposób p. Méyet wytłumaczy cudowną kombinację, w której cała zasługa przypada p. Neužilowi, pomimo to, że inicjatywa należy do kogo innego, o tem na stronicach *Wisły* nie znajdujemy żadnej wzmianki.

Natomiast p. Méyet, na zasadzie swoich opinij o działalności p. Neužila, uważa „za niesłuszne i bardzo bezzasa-

dne“ zarzuty, które ja przed paru laty czyniłem szkole, jako „rozsadnikowi tyrolsko-wiedeńskiego gustu, niemieckiej trucizny, zabijającej artyzm góralskiego ludu“.

Ale p. Méyet czerpał swoje wiadomości tylko z jednego źródła i przyjmował je bez żadnej krytyki, chociaż, jak to widać z obszernych cytatach ze sprawozdań p. Esnera, źródło to mogło obudzać bardzo poważne wątpliwości. Jeżeli p. Esner widział w Zakopanem *łosie*, których w górach nie było i *wilki*, których od lat trzydziestu tu niema, mógł też i w szkole przez pryzmat swoich uprzedzeń, widzieć więcej i lepiej, niż rzeczywiście było.

Działalność dyrektora, przy takiej, jak w Zakopanem, organizacyi szkoły, jest wielostronną; nietylko sprawy pedagogiczne, nietylko artystyczny kierunek i techniczne wykształcenie uczniów, administracya szkoły, która jest zarazem fabryką przedsiębiorczą rozmaite, wchodzące w zakres jej specjalności, roboty, polega również na dyrektorze.

Sądząc po porządku panującym w szkole, po stałym przyroście uczniów, nauczycieli i oddziałów, p. Neužil musi być rzeczywiście obdarzony wielką zdolnością organizacyjno-administracyjną. Strona ta jego działalności nie należy wprawdzie do treści mego artykułu i nie podlega mojej kompetencji, uważam jednak za stosowne wspomnieć tu o tem, co jest w szkole dobrego, dla odjęcia pozorów nawet, stronniczości moim zdaniom.

Nie chodzi mi tu ani o p. Neužila, ani o p. Méyeta, chodzi o sprawę, to jest o to, żeby z jednej strony *roznosi-ciele kultury* nie ogłupiali ludu i nie zabijali w nim oryginalnych uzdolnień; z drugiej, żeby im nie pisano reklam, obalających opinię publiczną i tworzących fikcyjne filary społecznej pracy.

Za dużo już razy bankrutowaliśmy na takich wyśrubowanych „mężach zasługi“.

Zostawiając więc, o ile są słuszne, pochwały, dotyczące administracyjno-organizacyjnej działalności p. Neužila, nie mogę jednocześnie zostawić mu laurów twórcy zakopiańskiego stylu, którymi go wieńczy p. Méyet, jak również nie mogę bez krytyki zostawić samego systemu nauczania i nie wykazać jego zgubnych wpływów na umysł uczniów i sztukę ludową.

P. Méyet w swoim artykule nie unikał sprzeczności, głównie dlatego, że bądź co bądź, na przekór faktom, chciał dla p. Neužila zagarnąć całą możliwą chwałę i zasługę.

Raz mówi, iż zarzut, że szkoła nie zajęła się sztuką góralską, jest bezzasadnym; dalej znowu stara się wytłumaczyć szkołę, dlaczego tego nie uczyniła, przyznając tym sposobem słuszność uprzednio zwalczanym zarzutom.

„Wreszcie — pisze p. Méyet — niepodobna zgodzić się na to, żeby szkoła miała tak jednostronny i wyłączny kierunek krzewienia stylu zakopiańskiego. Styl ten nie da się przedewszystkiem przeprowadzić i zastosować do tych licznych przedmiotów, które szkoła wyrabia“.

Otóż p. Méyet się myli. *Styl*, to jest pewien charakter kształtu, ile razy istniał, gdziekolwiek i w jakimkolwiek czasie, zawsze pokrywał sobą to wszystko, w czym się upodobania artystyczne danego czasu i ludu wyrażały — wszystko: od szpilki do działa. Każdy przedmiot z czasów *rococo*, bez względu na swoje przeznaczenie, nosi tak znamienne cechy, iż niepodobna się co do jego pochodzenia ani na chwilę mylić człowiekowi, choć trochę z tym stylem obeznanemu.

Podobnież za Napoleona I: rękojeść szpady pierwszego z brzegu kapitana, jakiegokolwiek pułku, nosiła piętno tego samego charakteru, co tron cesarza lub dyadem cesarzowej. I tak jest i było zawsze.

Szkoła więc zakopiańska mogła się pokusić o pokrycie ornamentem góralskim lub nadanie góralskiego kształtu tym wszystkim drobiazgom galanteryjnym i meblom, które w niej się wyrabiały, i mogła to uczynić nie zacieśniając bynajmniej swoich zadań, rozwijających się dotąd w granicach tyrolsko-wiedeńskiej galanterii.

P. Méyet, broniąc dalej szkoły, twierdzi, iż to rozwinięcie ludowej sztuki nie było wcale jej zadaniem.

„Należy wreszcie pamiętać, jakie okoliczności powołały szkołę do życia i jaki miała cel swego istnienia. Celem tym było bezrolnych i bezdomnych górali wykształcić na zdolnych stolarzy, tokarzy, cieśli i rzeźbiarzy; przez pracę i naukę podnieść umysłowy i moralny poziom tego ludu i dać mu możliwość zarobkowania“.

Pomijając *moralność*, której krzewienie z trudnością daje się pogodzić z zadaniami „Szkoły fachowej dla drzewnego przemysłu“, zachodzi pytanie, co to jest ta nauka, i w jaki sposób szkoła mogła podnieść umysłowy poziom góralskiego ludu ?

Przedewszystkiem zadanie szkoły zakopiańskiej jest jasno określone: jest to szkoła fachowa, kształcąca w rzeźbiarstwie, ciesielstwie, tokarstwie i stolarstwie; oczywista rzecz, że każdy z tych fachów, żeby miał pozostać tylko w granicach służenia najprostszemu celom praktycznym, nie potrzebowałby tak skomplikowanego mechanizmu szkolnego dla rozwinięcia się. Jeżeli więc założono dla nich szkołę, to dlatego, że chciano je podnieść na wyższy stopień rozwoju, w którym rzemiosło łączy się z artystem. Otóż szkoła została założona wśród ludu, który nie był bynajmniej pierwszym lepszym dzikusiem, mieszkającym w pieczarach i pijącym z garści. „Budarze“ góralscy nie mieli nic do nauczenia się pod względem obrobienia drzewa, pod względem technicznym, a byli zarazem uro-

dzonymi snycerzami, władającymi doskonale swoją oryginalną ornamentyką i w życiu codziennem używali sprzętów, które, jak się potem okazało, stały się *wzorami dla szkoły, mającej niby „podnieść umysłowy i artystyczny poziom ludu!”*

Że szkoła swoimi wzorami, systemem, stylem, zaimponowała góralom, to jedynie dlatego, że lud ten nie miał świadomości znaczenia swojej sztuki i nie miał dość odporności społecznej wobec powagi nauczycieli z urzędu i przedstawicieli klas „wyższych“. Otóż, żeby szkoła dobrze pojęła odrazu swoje powołanie, mogłaby rzeczywiście podnieść poziom artystmu góralskiego, udoskonalając i rozwijając jego formy, zastosowując je do skomplikowańszych i wykwinniejszych wymagań artystycznego zbytku. Jak już wykazałem, początkowa działalność szkoły nie dążyła wcale do podniesienia i rozwoju już istniejących u ludu zakopiańskiego pierwiastków artystycznych; przeciwnie, negując całkowicie ich istnienie, szkoła podstawiała na to miejsce swoje, wątpliwej wartości upodobania, będące zresztą stekiem znoszonych po niemieckich szkołach motywów.

Chodzi teraz o to, czy p. Neužil, zostawszy raz, pomimo woli, krzewicielem zakopiańskiego stylu, idei przez kogo innego podniesionej, pojmuje ją dobrze i rozwija umiejętnie?

Pan Méyet pisze: „Pan Neužil motywy te uszlachetnił, nadawszy im po wielu próbach i usiłowaniach kształty architektoniczne. Pominąwszy już to, że „nadanie architektonicznych kształtów“ nie jest wcale „uszlachetnieniem“, jak się to p. Méyetowi wydaje; ale czemże jest to samo *uszlachetnienie*, w czym się ono objawiło i jak wogóle pojmuje szkoła styl zakopiański?

Styl w meblach leży w ich budowie, kształcie i pokry-

wającym go ornamentem, w tym też oczywiście leży i styl sprzętów góralskich.

Pierwsze meble — łóżko i parawan — jakie szkoła wykonała podług rysunków panny Andrzejkowiczówny, nie były zbudowane po góralsku. Raz, że łóżko u górali jest sprzętem mało lub nie ozdobionym, a parawanów oczywiście po chałupach się nie używa.

W meblach tych góralska ornamentyka była zastosowaną w ten sposób, iż na taflach prostokątnych, ujętych w listwy, były płytko nacinane ornamenty, wzięte z łyżników i stołków zakopiańskich. Cały sprzęt miał naturalny kolor drzewa, a desenie i kwiaty były napszczone *bardzo bladymi, splowiałymi* tonami barwy zielonej i czerwonej, które są jedynie używane przez górali. Otóż, szkoła, pomimo całej mnogości drobiazgowych ozdób, które wprowadziła do swoich mebli, *nie wyszła poza takie pojmowanie stylu*. Biurka, toalety, szafy, umywalki i łóżka, wszystko to jest w podobny sposób skonstruowane, bez uwzględnienia kształtów, jakie mają oryginalne sprzęty góralskie. Pierwszy rysunek panny Andrzejkowiczówny stał się punktem wyjścia dla szkoły w stosowaniu góralskiej ornamentyki i poza ten szablon szkoła nie wyszła, potęgując tylko to, co było w nim wadliwego.

W r. z. na wystawie szkolnej można było widzieć całkowite umeblowanie w tym *stylu*. To, co uderza w nim na pierwszy rzut oka, jest to *nadzwyczajna pstroczizna*. W ramach z ciemnego drzewa oprawione tafle jasno-żółte, pokryte ornamentem napszczonym czerwoną i zieloną barwą, i obwiedzionym ciemnymi brunatnymi konturami. Gzemsy z jasno-żółtego drzewa również na konturach ornamentów podrysuwane brunatnymi liniami. Jakieś złoczone słońce i srebrzony księżyc, razem z mnóstwem kratak, kolumenek, półeczek i innych pstrych drobiazgow, rozrywają cały sprzęt na masę drobnych

kawałków, chaos plamek kolorowych, w którym całość przedmiotu zatracą się w zupełności. Oto wrażenie, jakie robią meble w stylu zakopiańskim. Czy to jest „szlachetne“?

Samo to wyrażenie użyte dla określenia cech takiego przedmiotu, jak szafa lub stół, jest już bardzo luźne. Jeżeli jednak będziemy je brać tak, jak się zwykle używa w zastosowaniu do sztuki, to wyraża ono zawsze: prostotę, brak krzykliwości i jaskrawości w barwach, drobiazgowości w kształtach; otóż tych właśnie cech braknie zupełnie w stylu szkoły zakopiańskiej. Jeżeli styl ten będziemy mierzyli tem, co widzimy u górali, to jest on tak daleki od góralskiego, iż tylko po zbadaniu rozmaitych drobiazgowych ornamentów można odkryć, iż coś z góralszczyzny wsiąkło w wyroby szkolne. Przedewszystkiem: *pstrociana* nie jest cechą ani góralskiej chaty, ani sprzętów. Zielona i czerwona barwa, która *czasem* pokrywa półkę, listwę, skrzynię i bardzo rzadko krzesła, nie jest ani tak rażąco krzykliwa, ani też nie występuje w drobnych plamkach na tle jasno-żółtem, jak to widać na meblach szkoły.

Tam, gdzie szkoła skopiowała kształty góralskiego sprzętu, jak np. w krzesłach ze zbioru pp. Dembowskich, dała niefortunne zagłębienie na siedzeniu w postaci koła, które jest po prostu trywialne; następnie, chcąc uczynić krzesło wygodniejszym, zniżyła nogi i rozszerzyła siedzenie, zostawiając dawne rozmiary oparcia, wskutek czego krzesło straciło proporcję, stało się niezgrabnem i robi wrażenie czegoś ulomnego, garbatego.

Z jednego z najpiękniejszych sprzętów góralskich, z *półki* na miski, szkoła nie zrobiła żadnego użytku, jakkolwiek dałby się z niej zrobić sprzęt bardzo wykwintny i pożyteczny, który zdaje się prawie koniecznym nad każdym stołem do pracy lub biurkiem. Widziałem wprowadzić w szkole *kopię* z *półki*

od Klusia z Olczy, ale w tym wypadku szkoła wybrała wzór najniefortunniejszy, który zresztą nie jest nigdzie więcej używanym.

W szafach, biurkach, kredensach, szkoła, trzymając się ciągle swoich pstrych tafli, oprawionych w listwy, nie zużyła tak doskonałego motywu, jakim są odrzwia góralskie, prostokątne czy łukowate.

Wogóle szkoła mało zwraca uwagi na architektonikę góralskich sprzętów, a często stosuje góralski ornament w sposób bardzo niewłaściwy.

Tak np. pokrycie nóg od stołów *falistym* żłobkowanym ornamentem, wziętym z *łyżnika*, który wisi poziomo, odbiera nogom charakter silnej, dźwigającej blat stołowy podpory — zdają się one zrobione z czegoś miękkiego, co nieustannie drży i chwieje się.

Słowem, szkoła, jak dawniej, szła ślepo za wzorami niemieckiego przemysłu, tak dziś zwrócona w inną stronę, drepce na miejscu tam, gdzie ją postawiły wzory pierwszych inicjatorek góralskiego stylu. Wprawdzie szkoła ten motyw pierwotny zmienia do pewnego stopnia i komplikuje, lecz bynajmniej nie rozwija, nie doskonali i wcale już nie „uszlachetnia“, i nie zbliża się do czystości charakteru ludowej sztuki.

P. Méyet nie wypowiada żadnych prawie zdań własnych o artystycznej wartości wyrobów szkolnych, przytaczając natomiast obficie pochwały rozmaitych wiedeńskich powag.

Wierzę najzupełniej, że wyroby szkoły takie, jak są, mogły się w Wiedniu podobać. Na gust, upodobania niema prawideł. Jeżeli szkoła takimi meblami, jakie wyrabia, mogła sobie zdobyć chwałę i zyski, tem lepiej dla niej, ale tem gorzej dla *góralskiego stylu*.

Myli się też p. Méyet, twierdząc, że szkoła zakopiańska

zastosowywała kwiaty tatrzańskie w ornamentyce. Oprócz tak już specjalnie przez tyrolskie wyroby rozpowszechnionej szarotki, która wystylizowana i powiększona w szkole, stała się podobną do wiązki rzodkwi, nie użyła szkoła żadnego roślinnego tatrzańskiego motywu.

Jest jedna roślina, okrywająca stoki wszystkich regli i wąwozów pysznemi gwiazdami, roślina, którą natura urobiła sama, jako prawidłowy gotowy ornament, dający się żywcem użyć, umieścić jako rozeta w kasetonie, albo na wierzchu takich przedmiotów, jak szkatułki i skrzynki — to *Carlina*, *Dziwięciornik*. Napróżno zwracaliśmy nieraz uwagę szkoły na tak wyborny motyw, napróżno też kwitnie po reglach tak ozdobny Złotogłów, Soldanela i pełny jaskier po halach i lasach, i mieczyki po polach... Szarotka i szarotka na skrzynkach, talerzach, nożach, łyżkach, widelcach, gdzie tylko można przyjąć tę nieszczęsną, nudną szarotkę, wszędzie ją przystosowano w sposób rutyniczny i pozbawiony wdzięku i charakteru.

Że szkoła przyniosła *materyalną* korzyść swoim uczniom, nie ulega wątpliwości. Wyroby ich są rozkupywane przez zgromadzającą się latem w Zakopanem publiczność i rozwzione jako pamiątki i niedrogie podarki. Dzieje się to jednak nie dlatego, żeby one miały jakiś szczególny wdzięk, charakter i wartość artystyczną, tylko dlatego, że przysłowie: *Polak głupi wszystko kupi*, jest „mądrością narodów“, dotąd nie zakwestyonowaną.

Ten więc pożytek materyalny, którego źródłem jest brak jakiegokolwiek pierwiastku oryginalnego w upodobaniach artystycznych naszego społeczeństwa, szkoła niewątpliwie przyniosła, zabijając jednak jednocześnie w swoich uczniach ich oryginalne góralskie pojmowanie piękna w ornamentyce i nie-

tylko wypaczyła i zepsuła ich upodobania, ale w dodatku zaszczerpiła w nich pogardę dla ich własnej sztuki.

P. Méyet, który szkołę studyował przez okulary dyrekcyi i opinie p. Exnera i wiedeńskich powag, o tem wszystkim nie wie, ponieważ p. Méyet nigdy widocznie tą sprawą się nie zajmował i nie badał jej bezpośrednio; nie chodził po warsztatach, nie mówił z chłopakami o tem, co oni robią i jak robią, i coby robić powinni.

Co do mnie, ponieważ miałem z tem przez lat kilka do czynienia, mogę p. Méyeta upewnić, że uczniowie szkoły mają tak dokładnie nabity umysł rutyną szkolną, iż ile razy proponowałem im rzeźbienie ornamentu góralskiego, odwracali się ode mnie z pogardą, twierdząc, że to nie warto, że to nie „rzeźba“, i jeżeli czasem dawali się przekonać, to z wielkim trudem, i tylko czyniąc ustępstwo dobrym osobistym stosunkom.

Jednym z nadzwyczaj wykwintnych sprzętów góralskich jest *czerpak*, używany w szalaszach do picia żentycy.

Otóż oddawna naprózno namawiałem wielu chłopców, żeby zajęli się wyrabianiem czerpaków, które będąc rzeczywiście ozdoby przedmiotem, mogły zarazem stanowić „pamiątkę z Zakopanego“, mającą istotnie taką wartość, jako sprzęt czysto góralski, ale żaden nie chciał. Przeszłego więc lata, podług oryginału ze zbiorów pp. Dembowskich, narysowałem parę zmniejszonych wzorów i zwróciłem się do jednego z wykwalifikowanych rzeźbiarzy:

— Proszę — odpowiedział — ja skończyłem szkołę, byłem pół roku w Wiedniu, w muzeum, jabym się wstydził taką chłopską robotę robić.

— Tak!

Po usilnych namowach zgodził się jednak, a spróbowawszy raz, robił czerpaki z przyjemnością i sprzedał ich

około dwustu, a sprzedałby więcej, gdyby nie zabrakło drzewa na ich wyrób, i gdyby zresztą miał czas wolny od wyrobu niezliczonej masy tych nieszczęsnych, obrzydliwych talerzy z szarotką, wielką, jak indycza łapa, lub różą, podobną do popekanego kartofla.

Ach te talerze! te niemieckie talerze, które mogą jeszcze nie razić, jeżeli się czyta na nich: *Friaches Butter* — ale od których mdłości porywają, jak się je widzi otoczone szeregiem ordynarnych liter, składających polskie wyrazy. Pisownia tych wyrazów wymownie też świadczy, że w tym kierunku wymagania szkoły są bardzo skromne.

GOSC W DOM BOG W DOM — zamiast *Gość w dom Bóg w dom*; PAMIATKA Z GOR — zamiast *Pamiętka z gór* i t. d., gdzie tylko brzmienie polskiego wyrazu wymaga kreski, wyrzuca się ją, żeby nie psuła niemieckiego ornamentu, okalającego brzeg talerza.

P. Méyet i, według jego opinii, Towarzystwo tatrzańskie „nie zawiedli się bynajmniej w zamiarach i oczekiwaniach, jakie pokładali w szkole“, której „zadanie doskonale zrozumiał światły jej przewodnik“ i „wprowadził na tory najwłaściwsze dla szkolnictwa przemysłowego“. Tak twierdzi p. Méyet, a cytowany przez niego obficie p. Exner, mówiąc o pierwszych krokach szkoły pod kierunkiem Macieja Marduły, pisze: „Nie umiano wyzyskać wrodzonych zdolności górala, jego zmysłu do pięknych kształtów i barw“ — sędzę, że po tem wszystkim, co wyżej powiedziałem, dla nikogo już, nie ulega wątpliwości, że „wrodzone zdolności górali“ pozostały równie mało wyzyskane *na korzyść górali*, przez p. Neužila i jego szkołę.

Taki jest stosunek szkoły do *najważniejszej*, podług mnie, strony jej zadań, obowiązków i celów.

Po czterech latach jej istnienia, trzeba odrabiać i ple-

nić to, co szkoła zaszczepiła, a sama szkoła, która miała podnieść poziom artyzmu górali, widzi się zmuszoną przy zmianie okoliczności *łatać swój artyzm „chłopskimi motywami“*.

Jakkolwiek techniczna strona wyrobów szkolnych przedstawia niejedną rzecz, podlegającą krytyce, zostawiam kwestyę tę na teraz na stronie, ponieważ jest ona mniejszego znaczenia od tych uwag, jakie nasuwa sposób uczenia, przyjęty w szkole.

O ile swemi artystycznymi dążeniami szkoła zaszkodziła tak bardzo rozwojowi oryginalnej sztuki ludowej, o tyle też swoim systemem nauczania zaszkodziła rozwojowi samodzielności umysłowej swoich uczniów.

III.

Na innym miejscu pisałem z powodu szkoły zakopiańskiej: „W całej też szkole niema ani jednego *wyższego* nauczyciela Polaka, a przy sumiennem i wzorowem nawet nauczaniu nauczycieli-cudzoziemców, trudno od nich wymagać upodobania w naszych formach artystycznych i inicjatywy w ich rozpowszechnianiu“. P. Méyet, przeciwnie, znajduje, że stosunki szkolne pod względem narodowościowym są zadawalniające, ponieważ jest w niej *tylko trzech* nauczycieli Niemców.

Rzeczywiście, w moich słowach tkwi pewna przesada.

Sądząc po cudzoziemskich nazwiskach nauczycieli, słysząc, że członkowie „ciała nauczycielskiego“ porozumiewają się pomiędzy sobą jedynie w języku niemieckim, i że w rozmowie ze mną używają albo niemiecczyny, albo też gwary „Predliczków“, zalewających niegdyś Galicyę, brałem wszystkich tych panów za Niemców. Dziś z przyjemnością stwierdzam, iż na *siedmiu* znanych mi nauczycieli wyższych, *dwóch* mówi po polsku dobrze i pochodzi podobno z ludności miejscowej. Jeżeli

w szkole znajdują się oprócz tego *workmistrze*, wybierani nawet z pomiędzy byłych szkoły uczniów górali, to jest to niższa kategoria nauczycielska, nie mająca samodzielnego w szkole stanowiska, i o której nie wspominałem.

Otóż, jakkolwiek wolałbym, żeby ludzie, których się w Zakopanem wita, mówiąc: — Dzień dobry! — odpowiedzieli mniej więcej w podobny sposób, zamiast, jak się to zdarza: — *Hab' die Ehre!* — lub: — *Morgen!* — nie myślę jednak wdawać się tu w jakieś ścisłe i wyczerpujące z Niemcami rachunki.

Sądzę, że wszyscy zaczynamy mieć aż nadto tego wzajemnego szczucia się, które w stosunku do zakopiańskich nauczycieli byłoby tem niesłuszniejsze, iż przyszli tu oni wezwani na ratunek przez nas samych, i że to, co robili, robili jak mogli i umieli najlepiej i najsumienniej.

Jeżeli więc poruszam tu kwestyę ich niemieckości, to jedynie ze względu na pedagogiczne skutki ich narodowego pochodzenia i źródło systemu nauczania, przyjętego w szkole.

Dla badającego szkołę, sposób uczenia przedstawia równy interes, jak i ostateczny wynik stosowania tego sposobu. Poza wyjątkowymi indywidualnościami szkoła wyciska swoje niezatarte piętno tak na kierunku późniejszej działalności swoich uczniów, na charakterze ich robót, jak i na samym ich umyśle, uważanym, jako narzędzie myślenia i działania.

P. Méyet, którego ani na chwilę nie opuszcza uwielbienie dla p. Neußila, tak pisze o tej ważnej kwestyi: „Nadzwyczaj uzdolniony i zamiłowany w swym zawodzie, traktował go od samego początku umiejętnie i sumiennie. Nauczanie rozpoczął zapomocą *okazywania elementów snycerstwa na drzewie in natura*“ (?!)

Co to jest „okazywać elementy snycerstwa na drzewie *in natura*?”

Drzewo in natura jest to drzewo, stojące w lesie lub w polu bez względu na to, czy to będzie jodła, smerek, dąb, buk lub jawór, w jaki więc sposób p. Neužil okazywał na takim drzewie elementy snycerstwa, tego nie zdoła pojąć ten, kto nie jest wtajemniczony w arkany gwary, używanej w szkole, z której ten frazes widocznie pochodzi, jeżeli nie jest dosłownem tłumaczeniem z niemieckiego języka, w którym drzewo ma dwie nazwy: *Holz* i *Baum*.

P. Méyet nie tłumaczy się z tego bliżej i jaśniej, mówi tylko, że „wzory do tego (drzewa *in natura*) p. Neužil sam wykonywać musiał, następnie zaś przeszedł do modelowania według modeli, również przez siebie przygotowanych, a to z powodu braku środków i narzędzi naukowych, które później dopiero nadeszły”. Tyle mówi p. Méyet o systemie nauczania, przyjętym w zakopiańskiej szkole i znajduje, że: „sposób ten chlubnie świadczy o metodycznym umyśle kierownika i dlatego też rezultat zastosowania tego sposobu nauczania okazał się znakomitym nawet u uczniów najmniej wykształconych. Z wychowawców szkoły, *kształconych dotychczas mechanicznie*, p. Neužil zaczął wyrabiać artystów lub uzdolnionych *rękodzielników* i odrazu postawił szkołę tak, że już w pierwszym roku swego istnienia zaliczono ją do najlepszych w Przedlitawii”.

Wszystko to jest poparte świadectwem p. W. F. Exnera, który nie ustępuje p. Méyetowi w uwielbieniu dla zakopiańskiej szkoły i jej dyrekcji.

Jeżeli p. Méyet rozumie przytoczony wyżej frazes o drzewie *in natura*, w takim razie posiada klucz do znajomości celów i systemu nauczania szkoły zakopiańskiej, miarę do ocenienia jej wartości, której nie posiadają jego czytelnicy.

Pozostaje więc im dla poznania i ocenienia szkoły, zamiast czytać sprawozdania p. Exnera, zamiast wypytywać dyrektora lub nauczycieli, w jaki sposób kształcą uczniów *na drzewie in natura*, pójść po prostu do szkoły, oglądnąć roboty uczniów; widzieć ich przy pracy w szkole i poza szkołą, poznać materiały naukowy, jaki szkoła im daje i zbadać, w jaki sposób on się przez nich przyswaja, i na tych danych oprzeć swój sąd o „elementach snyderstwa“ i ich wpływie na wykształcenie górali. Jest to tem konieczniejszem, iż teoretyczne, najjaśniejsze nawet, określenie celu nauki i najważniejszych na pozór środków dopięcia tego celu, jest często w zupełnej sprzeczności z praktycznem ich zastosowaniem.

Niemcy lubią wydobywać ze zjawisk i rzeczy *elementy*, elementy wszystkiego: formy i treści, które czasem są tak dalekie od tego, co w danem zjawisku lub rzeczy spostrzega umysł innej rasy, że po prostu niepodobna się zrozumieć. Nadzwyczaj mała zdolność obserwacyjna, brak krytycznego zmysłu, przy niezwykłej skłonności do tworzenia pojęć ogólnych, do układania metod i systemów wyrozumowanych, prowadzi umysł niemiecki do stawiania szematycznych klatek, w które rzeczy i zjawiska wtłaczają się nie ze względu na swoje rzeczywiste, indywidualne cechy, tylko na te *elementy* cech, które na drodze oderwanego rozumowania, z zamkniętymi oczami odkrywają się przy profesorskiem biurku.

Tak też jest i z niemiecką pedagogią.

Nasza literatura pedagogiczna, dotycząca nauki rysunku i malarstwa, składa się dotychczas z jednego podręcznika, przełożonego z niemieckiego za staraniem *Przeglądu pedagogicznego*, na którego stronicach praca ta była drukowaną, zanim wyszła w osobnej odbitce, jest to: *Metoda nauki rysunku T. Flin-ceru*, inspektora szkół w Lipsku, gdzie metoda ta jest po-

wszechnie zastosowaną, a w całych Niemczech ma licznych zwolenników.

Książka ta, opatrzona w tłumaczeniu dopiskiem p. Gersona, z jednej strony wymownie wskazuje, jak dalece uznawany teoretycznie cel nauki bywa w niezgodzie ze środkami, które mają do niego prowadzić, z drugiej strony jest typowym okazem wszystkich dziwactw, potworności, po prostu nonsensów, do jakich na drodze do stworzenia zamkniętego, zakończonego systemu dochodzi umysł niemiecki. Tu już żadnych „fragmentów“; wszystkie luki metody najstaranniej zatłkane „strzępami szlafroka niemieckiego profesora“, o których mówi Heine, strzępami tak poważnymi, tak uczonymi, iż nie można się dziwić nawet, że zaimponowały pedagogom, którzy tę książkę naszej literaturze przyswoili. Zbyt daleko odszedłbym od głównej treści mego artykułu, gdybym chciał tutaj całego Flicera krytykować; biorę z niego to tylko, co dla ogólnego scharakteryzowania niemieckiej pedagogii jest potrzebne, i co przedstawia pewne analogie z metodą szkoły zakopiańskiej, a tem samym może służyć do jej objaśnienia.

P. Flicer powiada na wstępie bardzo słusznie, że nauka rysunków powinna dążyć do tego, żeby uczeń przede wszystkim pojmował jasno to, co ma rysować; żeby robota nie była mechanicznem kopiowaniem wzoru, tylko świadomem odtworzeniem doskonale rozumianego kształtu. Na tych jednak zasadach, do których można dojść na drodze rozumowania, kończy się niestety sensowna część książki p. Flicera. — Z chwilą, w której występuje do czynu sama *metoda* nauki rysunku, występuje też na wierzch czysto niemiecki brak krytycyzmu, niezdolność widzenia *rzeczywistych* związków i analogij między rzeczami, a zarazem unosi p. Flicera niepowstrzymana skłonność do zamieniania kształtów rzeczywistego świata na oderwane, o ile się tylko w tym wypadku da, po-

jęcia, zamieniania tych pojęć w szematy i ułożenia ich, jak w skrzynce, w głowie ucznia w ścisłym, systematycznym, z góry przewidzianym porządku.

Chodzi mu o to, żeby obserwacya przedmiotów prowadziła umysł ucznia do wynalezienia w nich kształtów geometrycznych, szematów, które są podług niego *elementami* kształtu. Jeżeli widzisz kurę, to masz ją *pojmwować* jako *trójkąt*, podobniez głowę lisa lub liść klonu — tak każe p. Flinger! W innych przedmiotach, oczywiście można dopatrywać się innych figur geometrycznych, trójkąt jednak jest zasadniczym, podstawowym kształtem, ułatwiającym pojęcie wszechświata. Słowem, chodzi w tem kształceniu o wbiecie w umysł ucznia jakichś ogólnych kształtów, oderwanych od rzeczy lub związanych z nimi tylko bardzo odległemi lub z trudnością naciąganiem analogiami. Metoda ta, ułożona na to, żeby zabić do szczytu, o ile ją uczeń posiada, zdolność obserwacyjną i zastąpić ją rusztowaniem geometrycznych linii i punktów, według swego twórcy, a zapewne i według tych, którzy *wzbo-gacili* nią naszą literaturę, ma utrzymywać umysł ucznia w ciągłej czujności, w nieustannem naprężeniu dla pojęcia istoty, elementu kształtów, ukrytych w rzeczach konkretnych. Dla osiągnięcia tego celu metoda p. Flingera posługuje się środkami naprawdę cudownymi.

Tak np. dla wytłumaczenia uczniowi, czem się różni linia spiralna od ślimakowej, mówi: (proszę się nie śmiać!) „*Wystaw sobie chrabąszcza, postępującego po śmidze wiatraka, od środka do jego końca w czasie ruchu i przypuść, że postępuje z prędkością jednostajną. Jaką postać będzie miała linia, którą ciało tego chrabąszcza zakresli w powietrzu?*”

Odpowiedź: Postać linii spiralnej.

Pytanie: Jaka linia powstanie, jeśli chrabąszcz będzie postępował biegiem przyspieszonym?

Odpowiedź: Linia ślimakowa⁴.

I to pisze nauczyciel rysunków, który przecie powinien coś wiedzieć o tem, *co można, a czego nie można widzieć*, i że to, czego nie można widzieć, nie może być przedstawionem w sztuce, opartej na wzroku i nie może być *wyobrażeniem*.

Tylko Niemiec, dla którego chrabaszcz i wiatraki istnieją nie jako konkretne przedmioty, ale jako oderwane pojęcia, może podobny nonsens napisać i to dla *objaśnienia* czegoś niewiadomego!

Metoda p. Flicera, jakkolwiek przeciwna temu nawet, co widzimy w dawnej, dobrej, szczerzej sztuce niemieckiej, oddaje zapewne Niemcom pewne usługi, skoro *pomimo* niej, czy też przy jej pomocy zdołali oni podnieść swój przemysł artystyczny. Ponieważ ma ona wszelkie specyficzne cechy umysłowości niemieckiej, odpowiada więc ich rasowym właściwościom i jest naturalnym i koniecznym ich wynikiem, i w Lipsku czy Chemnitz jest całkiem właściwą i na miejscu.

Inaczej się rzecz przedstawia, jeżeli ją zastosujemy do siebie.

Według mnie, system uczenia, jeżeli ma być dobry, powinien opierać się na właściwościach organicznych każdej rasy. Rezultat wychowania i wykształcenia, to jest: uspołecznienie i udoskonalenie władz umysłowych człowieka w swoich celach przedstawia się identycznie dla wszystkich narodów, ale droga, po której się do niego dochodzi, musi być dla każdego inną. Każda rasa musi mieć swoją pedagogię.

Ile krzywdy naszej umysłowości przyniosło przeszczepianie niemieckiej kultury, obliczyć niełatwo, jakkolwiek na każdym kroku spotyka się ślady tej transfuzji, często całkiem fatalnej w skutkach.

Jeżeli prawdą jest, że praktycznym rezultatem filozofii Hegla dla Niemców jest dzisiejsza ich potęga państwowa, to

wiemy, że dla nas była ona tylko źródłem filozoficznej literatury, na którą dziś nie można patrzeć inaczej z naszego punktu widzenia, jak na proste, zwykle obłąkanie. Cała nasza estetyka, zrobiona przez Niemców z rasy, chociaż Polaków z przekonania, jak Libelt, aż do prof. Struvego i jego symboliki linii identycznej z trójkątami p. Flicera, cóż to za zatracenie, zaprzepaszczenie ogromnego wysiłku myśli nie tylko na marne, ale nawet ze szkodą społeczną.

Niemiec poszukujący elementów, istoty rzeczy, jest szczęśliwy, skoro je znajduje na drodze swoich abstrakcyjnych spekulacji i skoro one mu wystarczają; my, jeżeli przyjmujemy na wiarę jego złudzenia, doprowadzamy myśl naszą do brzegu przepaści, na dnie której jest szpital wariatów lub przytułek dla idiotów.

Przypuściwszy, że i my, na drodze całkiem samodzielnej, możemy dojść do niemniej potwornych nonsensów, jeżeli jednak to głupstwo będzie wynikiem koniecznym naszych szczególnych właściwości psychicznych, może więc być uważanem za niezbędny w naszym gospodarstwie umysłowem objaw, jako pewne stadium rozwoju myśli, którego uniknąć niepodobna.

Jeżeli Niemiec widzi w kurze trójkąt — Bóg z nim! niema on zdolności obserwacyjnej, kombinuje tak pomału, że kura dawnoby już była na drugim podwórku, zanimby on pojął istotę jej kształtu; uświadamia przytem wrażenia z trudnością i o kurze nie miałby może żadnego wyobrażenia, żeby nie mógł do niego dojść na drodze oderwanych rozmyślań o elementach kształtów.

Ale dla naszego umysłu zaczynanie od *elementów*, pojętych tak, jak w metodzie Flicera i wogóle stosowanie systemu uczenia, którego podstawą są „trójkąty“ i szematy, nie tylko że jest niepotrzebnem, ale po prostu szkodliwem.

A jednak w Zakopanem czy gdzieindziej, ciągle w ten lub inny sposób szukamy *trójkąta w kursze*. Marnujemy nadzwyczajny zapal, jaki w ostatnich dwudziestu latach okazuje u nas mnóstwo ludzi do sztuki, marnujemy dlatego, że sposoby uczenia stosowane u nas, są rutyną do najwyższego stopnia przeciwną i wstrętną naszej naturze. Nie zdołaliśmy w żadnym kierunku nauczania wytworzyć nie tylko jakiegoś szczególnego naszego systemu, któryby wynikał z naszych dodatnich przymiotów rasowych, ale nawet takiego, któryby się opierał na wielkich, zasadniczych własnościach ludzkiego umysłu.

Od lat kilkunastu patrzę na całe setki kobiet, pracujących w Warszawie nad sztuką. Jakież z tego rezultat? Niech kto sobie przypomni tak zwane wystawy szkiców i te gablotki, wypełnione wachlarzami z pięknych atlasów, zmienionych w ścierki przy pomocy malowanych na nich kwiatów, te brudne saszetki, poduszcзки, ekrany i te papiery do listów, popstrzone niezdarnymi kopiami *pieczętek* i kalkomanii, i zapyta dlaczego tak jest?

Czy nasze kobiety są szczególnie pozbawione zdolności umysłowych i artystycznych instynktów? Bynajmniej. Wiadomo, że imponują one cudzoziemcom swoją inteligencją, oryginalnością i żywością wyobraźni; że zachwycają wdziękiem, gustem i pięknem swoich sukien, a jednak wachlarze i saszetki przez nie ozdobione, są tak brudne i szpetne, że tego do ręki wziąć bez obrzydzenia niepodobna.

Przyczyną tego jest jedynie system uczenia, stosowany *do panien*. Dziewczyna, która, albo idąc za instynktem naśladowczym, albo ze szczerych osobistych pobudek, zaczyna się uczyć malarstwa, spotyka się od razu z gipsową głową lub figurami geometrycznymi, jeżeli nie ze wzorkiem Hermesa albo Juliana, dostaje biały papier, czarną kredę, wiszorek

i przez kilka kwartałów, a jak dobrze idzie lat parę, *maże* wszystko na czarno, nie widząc żadnego związku, żadnej analogii między swoją robotą a otaczającym ją światem żywym. Na wyższym stopniu wykształcenia dostaje modela, druciarza uwalanego w sadzy i *maże* go znowu na czarno; potem, jak już doszczętnie *oduczy się widzieć barwę w naturze*, dostaje farby olejne i maluje głowę starca — koniecznie starca — z natury.

Tu rozpoczyna się pierwsze rozczarowanie, a czasem rozpacz. Ile razy trzeba przyciemnić ton barwny, uczennica, pamiętna czarnej kredy, sięga do *farby czarnej*, albo dla odmiany do rudej i maluje, maluje bez końca głowy i głowy, aż do zupełnego znudzenia i zniechęcenia, które jest końcem edukacyi. Następnie kupuje co najpiękniejszego atlasu, *wynajmuje w składzie papieru chromolitograficzny wzorek kwiatu*, który mogłaby zerwać na łące lub kupić u ogrodnika, i środkami zdobytymi w szkole przy rysowaniu kredą czarną gipsu, maluje wachlarz na... wystawę szkiców.

Oto jest droga, na której marnuje się tyle szczerego, niekłamane go zapału i rzetelnych zdolności naszych kobiet do sztuki.

Dlaczego nie mogą one zdobyć się na nic dobrego, nie przeszedłszy przez zagranicę: Paryż, Włochy, czy Monachium? Czy u nas niema światła, ludzi i kwiatów do malowania? Bynajmniej! Tylko dlatego, że muszą one gdzieindziej zrzucić z siebie niedoleżną rutynę, którą je obdarza sposób uczenia, przeznaczony *dla panien*. Dobrze jeszcze, że nasi nauczyciele nie podzielają zdania p. Flincera, twierdzącego, że „ornament płaski jest dla kobiet właściwszy do studyowania, niż wypukły!...”

Jeżeli teraz przejdziemy do Zakopanego, spotkamy się z podobnemi objawami, z rutyną szkolną, w której kleszczach ginie samorzutność umysłu ucznia.

Oto jest sala rysunków. Głowy z gipsu i modele orna-

mentów gipsowych, od szematycznych kształtów, dążących do zrobienia z kury trójkąta, do skomplikowanych, drobiazgowych ozdób — wszystko to oblamowane konturem i blade, brudno podsmarowane wiszorkiem. Dalej, wystawa modelacy — szematy i ogólniki! Liście, które się przedstawiają jako geometryczne figury, kwiaty w postaci ściętych w kanty i złożonych w kupkę prawidłowych bryłek, tu i tam nie z natury, nie z tego świata, którego wrażenia przynosi uczeń w mózgu, i o które powinny się zaczepiać nauka, jeżeli ma rzeczywiście dążyć do „wYROBIENIA ARTYSTY“.

Szkoła zaczyna tam, gdzie się nauka powinna kończyć.

Naturalną drogą poznawania jest przejście od szczegółów do utworzenia ogólnego pojęcia przedmiotu. Szkoła i metoda p. Flicera prowadzą naodwrot. Naprzód dają uczniowi to, co jest rezultatem badań pewnego umysłu, wszystko jedno, czy to będzie Flicer, czy Michał - Anioł — dają esencję tego, co pewien, wiadomy umysł wynalazł w danej rzeczy, wtłaczają uczniom w głowę to, co jest ostatecznym wynikiem całego szeregu studyów i co *w tej formie* może być całkiem dla umysłu ucznia niewłaściwe i niedostępne. Dodać do tego należy, że ten wzór stosuje się do wszystkich uczniów, bez względu na ich indywidualność. W tych naukach, w których się wszystko sprawdza doświadczeniem lub rachunkiem, jak przypuścimy fizyce lub astronomii, nie może być mowy o indywidualnych, wynikających z temperamentu pojęciach, ale w sztuce czystej, czy stosowanej, koniecznym, zasadniczym fermentem twórczości jest ten subiektywny pierwiastek, który pozwala danemu artyście widzieć i przedstawiać to, czego inny dopatrzeć się nie jest w stanie; bez tego niema artyzmu. Niema artyzmu jednostki i niema artyzmu narodu. Otóż system szkoły zakopiańskiej dąży i z wielkim skutkiem do zniszczenia indywidualności ucznia zapomocą wtłaczania weń

gotowych form, szablonów oderwanych całkiem od życia, natury, całego otoczenia, w którym uczeń przebywa poza szkołą. P. Méyet się myli: szkoła nie tworzy ani artystów, ani „samodzielnych rękodzielników“ — szkoła wyrabia zrutynowanych rzemieślników, obracających się w kółko wśród szematów ze szkoły wyniesionych.

W sali rzeźby figuralnej widzi się kilku uczniów, którzy kopiują dużą nogę drewnianą podług wzorów systematycznie ułożonych, od najogólniejszego szematu, ujętego w wielkie ścięte płaszczyzny, do skończonej całkowicie, ze wszystkimi nabrzmiałymi żyłami, ze wszystkimi mięskami i stawami manierycznie pokręconymi. Drudzy kopiują rękę, a inni „Niewolnika“ Michała - Anioła w podobnyż sposób urządnego. Systematyczność, z jaką jest ułożona ta nauka, odbiera, oczywista rzecz, uczniowi wszelką potrzebę samodzielnego wnikania w kształty odtworzonego przedmiotu. Ponieważ uczeń nie widzi przed sobą żywej nogi, dla przedstawienia której w rzeźbie potrzebowałby odnaleźć *swój* sposób, swoje środki, powtarza więc mechanicznie szereg szematycznych kształtów, na końcu którego znajduje się noga i to do szczytu zmanierowana.

Obok stoją posągi Świętych, wykonywane według małych wzorków, robionych przez nauczyciela lub też *oryginalnie* skomponowanych przez ucznia. Oczywiście, że ta oryginalność jest tylko streszczeniem tego systemu ogólników, przez który umysł ucznia już przeszedł, jest objawem nabytej w szkole umiejętności. W Niemczech można wszędzie widzieć nowoczesną rzeźbę kościelną, która jest jakimś wymuskaniem akademicznego klasycyzmu, z lekkim podkładem udanej naiwności i silną domieszką rzemieślniczej rutyny. Otóż te figury, które się robią w szkole, są wiernem przeniesieniem na nasz grunt

kościelnej sztuki, wyrabianej hurtownie, sposobem fabrycznym dla parafialnych kościołów Bawaryi i Tyrolu.

Uczeń, który przechodzi systematyczny kurs szematów, który w pierwszym zetknięciu się ze sztuką dostaje do kopiowania Michała - Anioła, ujętego jeszcze w szemat i wogóle dostaje wzory, w których niema całkiem szczerego, naiwnego pojęcia natury, uczeń taki może pozostać nazawsze tylko rutynistą, jeżeli nadzwyczajna już jakaś siła indywidualności w nim się nie kołace.

Nie trzeba jednak myśleć, żeby szkoła nie miała innych wzorów. Przeciwnie, odlewy gipsowe, rozwieszane na ścianach sal szkolnych, przedstawiają wiele i doskonałego materiału naukowego, któryby mógł się bezpośrednio zaczepić o proste i maiwne pojęcia artystyczne, jakie w tym ludzie i w każdym zresztą istnieją. Żeby szkoła w rzeźbie figuralnej używała żywych modeli, a jeżeli już na nie nie może się zdobyć, zwróciła się do tych rzeźbiarzy, którzy wskutek swojej prostoty, szczerości pojmowania natury, swego bezpośredniego z nią stosunku, nieprzełamanego przez żaden szemat — są najbliżsi prawdy, mogłaby rzeczywiście z „kształconych dotychczas mechanicznie“ rutynistów, zrobić rzeźbiarzy, którzy, o ileby mieli wybitniejsze talenty, byłiby rzeczywistymi artystami.

Ale ani średniowieczni rzeźbiarze niemieccy, ani przedrenesansowi włoscy nie mają w szkole zwolenników, pomimo prześlicznych modeli gipsowych, w które szkoła jest bardzo obficie zaopatrzona.

Taki „Święty Jan“ Donatella, jakkolwiek jest tak nadzwyczajnem arcydziełem wyrazu, jest jednak wzorem, stojącym daleko bliżej sztuki ludowej, niż szemat z Michała-Anioła lub jakaś płaskorzeźba z XVII wieku. Podobnież apostołowie któregoś z Niemców, może Riemenschneidera, są stokroć bliżsi,

jako pojmowanie natury, arcyzmowi ludu, przez który nie przeszła klasyczo-akademicka kultura, aniżeli te wzory, które zawsze widać na szkolnym warsztacie.

To też posągi Świętych do ołtarzy, wyrobione w szkole, nie mają absolutnie żadnej wartości artystycznej.

Pierwszy lepszy krzyż na Żmudzi, wystrugany przez nieuczonego snycerza wiejskiego, zastanawia oryginalnością pojęcia religijnego tematu i samodzielnością wykonania. Widzi się w nim zaczątek sztuki rodzącej się, podczas kiedy w wyrobach szkoły zakopiańskiej widzi się upomadowanego trupa sztuki — znoszoną, sponiewieraną rutynę i nie więcej.

To też uczniowie szkoły w tych rzadkich wypadkach, w których są powoływani do zrobienia czegoś z natury, okazują nadzwyczajne niedołęstwo, skrepowanie, a ostatecznym rezultatem ich roboty nie jest wydobywanie indywidualnych cech odtworzonej twarzy lub figury, lecz przeciwnie, zniwelowanie jej do szematu, pozbawienie charakteru i sztuczne zagładzenie powierzchni.

P. Méyet twierdzi, że p. Neužil „zaczął wyrabiać artystów”, otóż nie tylko p. Neužil, ale nikt nie jest w stanie *wyrabiać artystów*, nikt, ani dyrektor, ani szkoła. Szkoła również mało ma wpływu na *stworzenie* artysty, jak *incubator* na utworzenie kurczęcia. Szkoła, jako przyrząd do wylęgania, może tylko dać lub nie pewną sumę warunków, potrzebnych do swobodnego rozwoju talentu. Może albo ułatwić uświadomienie i rozwinięcie się indywidualności, albo też, co się częściej zdarza, skrepować ją, nim przyjdzie do samowiedzy i złamać talent, wtłaczając go w niewłaściwe mu formy.

Wychodząc z tej zasady, nie mogą szkole zakopiańskiej robić zarzutów z tego, iż od czasu, jak ona istnieje, nie powstał *żaden, absolutnie żaden* samodzielny talent, któryby okazując w wyższym stopniu swoje uzdolnienie i indywidualność,

posługiwał się wyniesioną ze szkoły nauką. Może się taki talent nie urodził, to pewna jednak, że p. Neužil ze swoim systemem „okazywania elementów snycerstwa na drzewie *in natura*“ takiego talentu nie wyrobił i wyrobić nie mógł. Owszem, każdy, kto nietylko „widział nauczyciela“, ale „poznał i ucznia“ szkoły zakopiańskiej, mógł się przekonać, do jakiego stopnia przejście przez szkołę ściiera na czas jakiś lub na zawsze te cechy dodatnie, które można widzieć w pierwszym lepszym juhasie. Jak w obejściu się, tracą oni swobodę i śmiałość, zwykłą góralom, a w mowie zarywiają szkolnym żargonem, podobnież myśl ich, skrępowana formułkami, nie śmie puszczać się na jakąkolwiek samodzielną robotę. Pierwszy lepszy juhas, wycinający w zimowych miesiącach kozikiem „łyżniki“, które dziś służą za wzory szkolne, może być uważany za samodzielnego artystę, uzdolnionego rękodzielnika, którego ręka chodzi za wskazówkami oryginalnej, twórczej myśli.

Jeżeli się spytam górali, kto najlepiej „cyfrował“ łyżniki i czerpaki, odpowiedzą: Kluś Hareński z Olcy lub Skokuń i Ciućka, Bulcyki zaś byli doskonałymi stolarzami; kto najlepiej stawia chałupy, odpowiedzą: Wojtek Mateja lub Maciek Gąsienica, albo Bartusiów Jasiek (Obrochta) — oto „artyści i uzdolnieni rękodzielnicy“, ale nie są nimi ci wszyscy chłopcy, którzy kopiują szkolne wzory szematycznie i pozostają w tych pętach na zawsze.

Czy kto słyszał kiedy w Zakopanem o jakimkolwiek uczniu szkoły, któryby się czem szczególnem odznaczał, któryby był *osobistością*, miał jakąś szczególną reputację, wyróżniającą go z szarego tłumu zwykłych uczniów? Napewno nikt, ponieważ takiego niema.

Szkoła nie mogła „wyrobić“ artystów, ale jeżeli jacy byli, to napewno nie pomogła im do rozwinięcia się, napewno

spaczyła lub pozabijała wiele zdolności swoim systemem, który odrazu stawiał między umysłem ucznia i naturą *szemat*, a na miejsce tych „elementów snycerstwa“, które górale mieli gotowe, *podstawił inne* — tylko *inne* — nic więcej.

Jeżeli pewien motyw kształtu zamieni się innym, nie będzie to wcale znaczyło postępu w sztuce. Nie trzeba myśleć, że *zniemczenie*, przypuśćmy, jest identyczne z wzniesieniem się na wyższy stopień cywilizacji — bynajmniej — a zwłaszcza tak nie jest w wypadku szkoły zakopiańskiej, która sama mogła się przekonać, że dopiero *styl góralski* zrobił jej sławę i rozgłos. Ze szkoły zakopiańskiej nie wyszedł dotąd żaden samodzielny artysta-rzemieślnik, któryby choć w setnej części miał wartość takiego *Skryblaka*, Hucuła, którego roboty przysłano na wzór szkole, albo takiego Bachmińskiego, którego motywy są wzorami kołomyjskiej szkoły garncarskiej. Szkoła zakopiańska nie może się tem wcale pochwalić, nie trzeba więc robić jej fałszywej zasługi z „wyrabiania artystów“, których dotąd nie było i niema.

Natomiast po rozmaitych kątach Zakopanego można widzieć tych zanudzonych chłopców, robiących talerze z szarotkami, kasetki z szarotkami, noże, nawet łożka i szafy z szarotkami, robiących te ciupażki drewniane i sztywne figurki górali, tę całą galanterię, z którą tak łatwo może rywalizować wędrowny żyd lub Niemiec, sprzedający na przenośnym straganie wyroby jeżeli nie lepsze, to nie gorsze, i nie różniące się swoim smakiem artystycznym od zakopiańskich.

Jaka szkoła, tacy też z niej wychodzą ludzie.

Nie trzeba przytem zapominać, że materyał jaki miała szkoła zakopiańska w swoich uczniach, jest jednym z najlepszych, jakim może rozporządzać nauczyciel, gdyż górale, jak wiadomo, należą do najinteligentniejszych szczepów naszego

ludu i w dodatku obdarzeni są wybitną zdolnością i zmysłem artystycznym. Że szkoła tych zdolności nietylko nie wyzyskała, lecz owszem, zmarnowała je swoim systemem i kierunkiem, nie ulega, dla mnie przynajmniej, żadnej wątpliwości.

Taki jest rachunek szkoły zakopiańskiej, zrobiony bez kontroli p. W. F. Exnera.

Żeby sprawa ta była tylko kwestyą tego: czy p. Méyet ma lub nie ma i nadal uwielbiać p. Neužila, nie wartoby było o niej mówić wcale.

Jest ona jednak jednym z ogniw wielkiego szeregu spraw społecznych, wyborną ilustracją wielu anomalij naszego życia, niezależnie od znaczenia lokalnego, które ze względu na to, czem jest Zakopane, ma niezwykłą doniosłość.

Zakopane, dla mnóstwa wiadomych powodów, stało się polem prób, na którym stosują się rozmaite społeczne urządzenia, polem użyzionem, jak żadne inne, przez masę dobrych chęci i dobrych uczynków.

Wszystko, co tu powstaje, powstaje z inicjatywy prywatnej, z samodzielnych pobudek ludzi dobrej woli i wysoce społecznych instynktów — nie zawsze jednak uświadamiających wszystkie skutki swojej inicjatywy i nie dość krytycznie patrzących na ludzi i ich działalność.

Wskutek tego Zakopane jest jeszcze w stanie chaotycznego krzyżowania się rozmaitych wpływów i przeciwstawiania się bardzo sprzecznych interesów i egoizmów. Chaos ten zresztą zaczyna się trochę porządkować, w niektórych przynajmniej punktach, dzięki niespodziewanemu przyjściu nowych i poważnych czynników społecznej pracy.

Jak wogóle przy ocenianiu znaczenia społecznych zagadnień, wykazywano u nas nadzwyczajną jednostronność, podobnież w ocenie góralskiego ludu przeceniano nadmiernie

niektóre jego cechy, lub odnajdywano takie, których w nim niema, a jednocześnie nie widziano wielkich jego przymiotów w kierunkach działania, które zdawały się do niedawna jeszcze albo bardzo podrzędnymi, albo też bez żadnej społecznej doniosłości.

Tak też było z góralskim zmysłem do budownictwa i ornamentyki; charakterystycznym jest, że żaden z budowniczych, bywających od lat dwudziestu w Tatrach i budujących wille w Zakopanem, nie zwrócił swej uwagi na pierwiastki budownictwa góralskiego, że żadnemu z nich nie przyszło na myśl zużyć je praktycznie lub opracować teoretycznie — żadnemu. Czekali oni widać, aż zrobi to za nich i dla nich *chirurg*. Dr. Wł. Matlakowski, którego praca, objaśniona mnóstwem rysunków, wyjdzie niebawem nakładem Akademii Umiejętności w Krakowie.

Wynikiem tego stanu rzeczy jest, że w Tatrach to wszystko, co tu zbudowali ludzie klas „wyższych“ i czego w tym kierunku nauczyli górali, jest z małymi wyjątkami tandetą ostatniego rzędu, która na tle natury takiej, jak tatrzańska, wygląda po prostu, jak kupa śmieci, przyniesiona wiatrem ze świata.

Nie dalej, jak przeszłej zimy (1890 — 1891), staęło w Zakopanem około pięćdziesięciu domów, będących pod względem stylu tem, co szkoła nazywa *Holzconstruction*, a ozdobionych ornamentem, noszącym w żargonie nazwę „*a cackies!*“

Ale u nas nikomu nie przychodziło na myśl, że *skorupa człowieka* może być równie interesującą, jak widok Gałucha lub Morskiego Oka, i że może być równą atrakcją dla podróżników, a tem samem stać się źródłem zysków dla ludności miejscowej.

Nietylko jednak pomniki Rzymu, nietylko pałace Wene-

cyi mają urok i siłę przyciągania turystów; są w Holandyi i Niemczech małe miściny, których charakterystyczne lub dziwaczne domki budzą interes i zwabiają ludzi żądnych nowych i oryginalnych wrażeń, na czem oczywiście mieszkańcy tych domków mogą jedynie zyskiwać.

Nie z tego w Zakopanem! Tu trzeba się odwracać i uciekać w góry, żeby nie widzieć budownictwa *moderne*, wypierającego „staroświecką nutę“, jak mówią górale.

Ponieważ od pewnego czasu zaczyna się objawiać pewna skłonność na lepsze, trzeba by pomyśleć o tem, żeby tę skłonność wyzyskać na korzyść ogólną i pożytek miejscowy.

Jest jedna instytucya w Zakopanem, która ze swego założenia zdaje się już być powołaną do tego, żeby stała się opiekunką i krzewicielką góralskiej sztuki — to Muzeum tatrzańskie imienia prof. Tytusa Chałubińskiego.

Rzeczywiście, jeżeli Muzeum nie ma pozostać jedynie zbiorem wypchanych zwierząt, suszonych owadów i roślin, oraz okruchów skał i kamieni; jeżeli ma być rzeczywiście *tatrzańskim*, obejmującym to wszystko, co się pod tą nazwą dobrego lub ciekawego ukrywa, to w pierwszej linii powinno przechować u siebie to, co stanowi wyraz duszy tatrzańskiego ludu, to jest jego sztukę. I nie tylko przechować, ale stać się czynnym narzędziem krzewienia dodatnich jej pierwiastków — wzorem i przykładem, jak należy zużytkować tę sztukę, przystosowując ją do wyższych doskonalszych potrzeb życia.

Zgromadzić wszystko co się da z góralskiej ornamentyki, zachować czysty pierwowzór góralskiego budownictwa w oryginalnej chałupie, a obok tego, ponieważ Muzeum potrzebuje domu dla siebie, — postawić dom z *zastosowaniem góralskiego stylu*. — oto, co podług mnie, jest obowiązkiem Muzeum i środkiem, przy pomocy którego może przekonać ono ludzi o potrzebie własnych, szczególnych upodobań arty-

stycznych i uratować dolinę Zakopanego i całe Podhale od utraty oryginalnych cech charakterystycznych i od ostatecznego zeszczenia, które mu niechybnie grozi.

Zakopane, 1891 r.

* * *

Od czasu, kiedy powyższe słowa były pisane, sprawa *Stylu zakopiańskiego* została rozstrzygniętą ostatecznie.

Zwycięstwo tej myśli jest zupełne.

Trzeba oddać sprawiedliwość naszemu społeczeństwu, że tak dla niego nowa i niespodziana idea, została przez nie przyjęta dobrze i otoczona sympatją.

Zakopane buduje się i przebudowuje wyłącznie w stylu góralskim, który już dziś idzie dalej i stawia w różnych stronach kraju dwory wiejskie — do czego szczególnie się nadaje. Meble zakopiańskie rozchodzą się po całej Polsce. Zostały wytworzone wzory wszelkich sprzętów drewnianych lub ceramicznych. Styl zakopiański wkroczył do kościoła: stawia ołtarze, ozdabia okna i cały sprzęt kościelny. Wprawdzie władza kościelna w Zakopanem uznała za słuszne usunąć z kościoła tych, którzy tę ideę stworzyli i kilka lat dla niej pracowali, — pospolite te jednak w Zakopanem sposoby obchodzenia się z ludźmi, którzy tu przynoszą dobre idee i uczucia, nie zdołają zabić już naszej myśli, ani przeszkodzić jej rozwojowi.

1898 r.



POLEMIKA OSOBISTA.



PROFESOROWI STRUWEMU.

Wydobywszy na światło *zalety* prof. Struvego, jako krytyka dzieł sztuki, uczyniłem mu krzywdę — krzywdę bardzo wielką.

Dziesięć lat spokojnie i wygodnie rozpierał 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 dowodzeniem swoje założenie, nie może umysłu swego utrzymać w korbach logiki.

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 profesora Struvego, mija się z logiką.

Wprawne jego oko zajrzało na samo dno mojej duszy

i odkryło, 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 karierę, 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 moimi 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. Chełmońskiego“.

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 Chełmońskim.

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 rozbiegając prace prof. Struvego, najwyraźniej i najszczerzej chwaliłem za to, że żąda krytyki surowej, spr-

wiedliwej, bezględnej, a tymczasem prof. Struve mówi, że ja to właśnie na „sumienną i bezwzględną krytykę sarkam“ i chciałbym „ją zglądzić 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* zamierzają dyskretnie o *Wędrowcu*...“

Drugim osobistym zarzutem, który mi robi prof. Struve, jest *bezimiennosc*.

„...mam prawo żądać, żeby ze mną człowiek poważny nie polemizował pod osłoną 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 pan 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 pana W., zairzałem 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 tylko jedną literą *W*?

Co znaczy to moje incognito? Jakie szanse zyskałby prof. Struve, a jakie jabym stracił w walce, gdyby nazwisko moje stało wypisane pod mymi 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 wyprowadza 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 łąającym 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 przeze mnie w krytyce dzieł prof Struvego.

Jeżeli jednak prof. Struve czuje się pokrzydzonym 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 Heimkehr 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 zadziwienie z powodu, że doskonały portret Rodakowskiego zawieszony jest gdzieś pod sufitem, „podczas kiedy roboty *takich fabrykantów pierników*, jak pan L. *et consortes*, zajmują najlepsze miejsca na wystawie przez całe lata“. Tak stanowczo i bez żadnych obsłonek wypowiedziane zdanie o jednym „z powszechnie wówczas cenionych koryfuszów histo-

rycznego malarstwa“, wywołało skandal. Posypały się protesty „w imię godności“ prasy, krytyki, rodziny, moralności, społeczeństwa... Stawali świadkowie, którzy się kłęli, że znają pana L. od kolebki i wiedzą, że zawsze był najlepszym synem, bratem, kolegą, właścicielem domu i t. d. W. A. Maciejowski wołał, że przecież go pamięta jako nadzwyczaj pilnego i posłusznego swego ucznia jeszcze na ławie szkolnej. Wszyscy przyznawali panu L. cnoty i zasługi obywatelskie, lecz o *sztuce*, o *prawdzie*, nikt nie mówił; nikt nie starał się dowieść, że pan L. nie jest *fabrykantem pierników*, nikt nie próbował udowodnić, że oglądanie przez lat siedm i zbliżka jego dzieła jest korzystnem dla społeczeństwa. O tem nie było mowy.

Natomiast posypały się insynuacje na Godebskiego. Jedno z pism, bodaj *Kłosa*, napisało, że p. Godebski tym tylko artystom oddaje sprawiedliwość, którzy u niego bywają na kolacyach!

— Nieprawda! — odpowiedział Litwos — pan L. nie bywa u p. 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 przeze mnie obraz p. Rozena, zajmuje się głównie „godnością“:

„Nie wchodzimy w rozbiór, czy w tym wypadku zarzuty i uwagi p. Witkiewicza są słuszne 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 p. Witkiewicz poglądy swoje wypowiada i to względem współkolegi“.

Oto są motywa wystąpienia pp. Brandta, Czachórskiego, Eismonda i t. d. 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 obrobie 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 ławą i wspólnie okłamywać opinię publiczną!

My tu inaczej pojmujemy godność krytyka i artysty.

Krytyk, któryby nie tylko kolegę *monachijskiego*, ale nawet rodzonego brata przedstawiał społeczeństwu za coś lepszego, niż on mu się być zdaje, okłamywałby to społeczeństwo, ponieważłby 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 i t. d. 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 anegdoty, 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 kulak, 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 błaznów, 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 „doświadczzonego 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 najprawidłowiej nawet przyszyte guziki nie mówią o 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“ *szeroka* polega na tem, żeby nie robił reklamy swoim butom reputacją, zyskaną szcieniem kamizelek. Malarzom monachijskim chodzi o to, żeby ich szanowano za „ducha“, za uczucie, za patryotyzm, może za filantropię, 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 czasy! Jagiełło zbił Krzyżaków, Czarniecki przepłynął Belt, lansierzy zdobyli Samosierrę, 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... i t. d.

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 *szerogowanie* 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 wyro-

ków, *ale wniknięcie w ducha artysty, wytłumaczenie 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 niema?

Wiemy już, co 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 wplaw 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 smętną wspaniałość litewskich mateczników, widzimy groźne postacie Nemrodów, żywione bigosem... i t. d.“ 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-posagowe ideały, wysnzione 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 bałamuci“ 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 szanownych 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 prze-

drzeźniają 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 zręcznymi, 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 teoryjami, 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 i t. d. — 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. Starłem się wykazać i dowiodłem: że kierunki w sztuce nie zależą od *tematów*, tylko od *indywidualności artysty*, i że w żadnym razie, jakkolwiek będzie ich rodowód, 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 *Kaszkę z rzepą*, czy *Jana Zamoyskiego*. — tylko

od tego, czy ten, który je stworzył, *miał talent, lub był niedołęgą.*

Malarze monachijscy mówią: „Pan Witkiewicz, sam malarz, nie jest w stanie *wznieść się do tej obiektywności i bezstronności, jaka od krytyka jest wymagana.* Z szeregu artykułów, jakie z pod jego pióra wyszły, *występuje agitator, przedstawiciel personalnych dążeń malarskich, 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 obojętna), 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. Jest to zresztą stała metoda wszystkich moich przeciwników od prof. Struvego do p. Gomulickiego, 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 faktycznem, 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, wolał 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 jak najszersze 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*, sta-

rałem się więc wykazać, że *sekte* 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 fantazya 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 skalowania 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 niema złych czy dobrych kierunków, tylko marne lub wielkie talenta, używałem wszystkich mnie znanych faktów z historyi sztuki, od rysunku na

kości renifera z czasów przedhistorycznych, aż do dziś lub wczoraj stworzonych arcydzieł i brałem te fakta nietylko z malarstwa, lecz tak dobrze z poezyi, 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 nietylko 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 za późno, 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: „Pan Witkiewicz, sam malarz, nie jest w stanie wznieść się do obiektywności i bezstronności, jaka od krytyka jest wymagana“.

Potem: „Pan 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: „Pan Witkiewicz jest przede wszystkim malarzem, bo głównie *techniczną stroną obrazów rozbiera, z pominięciem strony psychicznej; tłumaczy teorię cieniów, światła, ruchów, refleksów, szkieletów ruchu (?) i t. p., zapominając o tem, że my, malarze i t. d.*“

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, nie związane 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 *tłumaczę teorię cieni, światła, ruchów, refleksów, szkieletów ruchu* i t. p., 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 — jest to napisać parafrazę jego kartki tytułowej, rozprrowadzić zawartą w niej anegdotę w masie słów, w ogromnym artykule, pełnym aluzji 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 fałszywym 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 podzielają oni błędne wyobrażenia najbardziej zapędzonych w „psychiczną stronę obrazu“ warszawskich estetyków.

Nie, panowie, teoria cieni, światła, ruchów, refleksów, nawet „szkieletów ruchu“, które was tak dziwią, to nie jest strona techniczna obrazu.

Stroną techniczną jest: olej, siccativ, farba, płótno, pędzle; jest kwestya malowania *al fresco*, olejno, akwarelą czy gwaszem; jest malowanie impastowe czy laserunkowe, gładkie czy chropawe, używanie szpachli i t. d., słowem to wszystko, co jest *techniką*, rzemiosłem, stroną czysto materialną, 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 sprawiedliwiej 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 byłiby 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 w stanie 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. Wiedziałem 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 czym 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 redakcja 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 czym 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 „ciętość 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 ulu-

bionych przez warszawską krytykę płaskich pochlebstw, tego słuźalstwa 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 stylowymi 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 wsacza puls krwi gorącej i rozprasza monotonię smug jednolitych na harmonijną różnorodność półtonów“.

Albo: „Nietylko rzucona w głuchą przestrzeń bezdusznej materii, 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“.

Mógłbym 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 przekonania.

To też dziś razem z monachijskimi malarzami społeczeństwo i prasa boją się każdej myśli, wypowiedzianej bez półsłówek, każdego śmiałego zdania. Jest ono jak człowiek, który tak przywykł podpatrywać przez dziurkę od klucza, że nawet kiedy ma drzwi otwarte na rozcież, stara się wynaleść szparkę, przez którąby najmniej światła się przedostawało.

Fałszywe 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 nieudeptania odcisków ambicyi, cały ten aparat płaskiej grzeczności, którą u nas ludzie się wzajemnie okadzają dla rozveselenia 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.

Fałszywem jest twierdzenie, jakobym posługiwał się „drwinkami jako argumentami“. Argumenta faktyczne lub myślowe wypowiadam 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 pałą, na jaką się może zdobyć.*

I dotychczas nie mam powodu wierzyć w bezskuteczność 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 blizkich prawdy, prawie ścisłych, „*tłumacząc*“ — jak sami mówicie — teorye cieniów, kształtów, refleksów, barw, o czym 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, nie zawsze 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 bronię 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 niema 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.

Ile razy wskutek któregokolwiek z moich artykułów o sztuce wybuchła mniej lub więcej silna zawierucha polemiczna, zawsze miałem przeciwko sobie całe dziennikarstwo warszawskie, z wyjątkiem jednego, jedyne go Bolesława Prusa. Dziś, w sprawie rozbitego posagu Kurzawy, ze zdziwieniem widzę, że większość, prawie wszystkie dzienniki i wybitniejsi pisarze, jeżeli nie w zupełności zgadzają się ze mną, to jednak w ocenie 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. Maszyńskiego, spieszącego załatwić przy okazji rachunek ze mną jako krytykiem, wymagają uprzątnięcia zanim przystąpię do oceny konkursu rzeźbiarskiego.

Nizka 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, eo się

w niem pisze, przedstawia jakąkolwiek konsekwencyę, jakiegokolwiek zasady. Ponieważ *Kuryer Poranny*, nawymyślawszy mi od „rozczochranych krzykaczów“ i „waryatów nizko stojących w sztuce“, a Kurzawie od „pijaków i od waryatów“, nazajutrz uznał Kurzawę za jedynego artystę, który ma najwyższą zaletę „oryginalność“, za jedyne, który budził nadzieje, ponieważ nawet rozbicie posągu znalazło w *Kuryerze* głębokie współczucie, wyrażone w słowach bardzo oględnych — nie mogę zatem dłużej zajmować się czemś, tak lichem i niewyraźnem, 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 konsekwencyj, 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 dostrzegł 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, coby 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 błędzą oślepieni blaskiem owego słońca Szekspira, niż przez złą wolę.

Mój artykuł, umieszczony w Nrze 4 *Wędrowca* z roku 1886, 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 Nru 27 *Kuryera Warsz.* z r. 1890.

Wtedy, przed czterema laty, na konkursie malarskim sędziowie byli rozrzutni i dali aż *dwie pierosze nagrody pp. Maszyńskiemu i Kotarbińskiemu*, drugą zaś p. Ciaglińskiemu.

Ja zaś twierdziłem, że nagrody te powinny były się dostać: pannie Dulębiance, p. Merwartowi i p. Wolskiemu.

Otóż p. Maszyński dowodzi, że ponieważ wtedy żądałem nagrodzenia *główki*-portretu — jestem z sobą w sprzeczności, napadając dziś za to, że *głowę*-biust nagrodzono, że dalej, występując wtedy przeciwko ocenianiu dzieła sztuki z punktu idei w niem ukrytych, dziś żądam, żeby Kurzawę ceniono za *światny 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.

Że 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. Niema w tem nic, coby go wyносиło ponad zwykle 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 nadzwyczajnem: wyrazu — życia, tego w robocie p. Madejskiego niema. Jest to porządna drobiazgową robota i nic więcej.

Niech pan M. zestawi te dwa zdania i zrozumie, że nie chodzi tu o *główkę*, że między portretem panny 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*. Jest to 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.

to, co pisałem dalej o p. Wolskim:

Jakkolwiek połączenie *wielkiego talentu z wielkimi wadami* może wydać się nieprawdopodobnem, a nade wszystko niezgodnem 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 niemający 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, szczerłość 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 p. Wolski. Charakter, typ figur jest doskonale sformułowany. 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 łasce modelu — jeżeli go nawet miał, to widać doskonale, że go nagiął do swo-

ich 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 wystarcza na to, żeby się przekonać o wartości krytycyzmu p. Maszyńskiego:

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 przestraczem.

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 *świąteczny pomysł*, którego napewno dwa razy na tydzień nie miewają sędziowie konkursowi, został doskonale i jasno wyrażony zapomocą środków sztuki rzeźbiarskiej — dzieło Kurzawy było dziełem *szakomitem*. 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 wystawiano.

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 pannie Dulębiance, o pp. Merwarcie i Wolskim, a co o panu Maszyńskim:

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 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 zapadłe, otoczone brunatno-siną obwódka oczu połyskują przy lada wzruszeniu, jak ich blada, z ćwiekowatymi palcami ręka sięga drżąc, nie tylko po list z ostatnimi wieściami — ale po sucharek, po chustkę do nosa!

Nie 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 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 niema 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 słusność 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, t. j. nie będą miały żadnej.

Kulminacyjnym punktem wystąpienia p. Maszyńskiego przeciwko mnie, są następne 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 bądź co bądź były, są i będą podstawą pięknej artystycznej rzeźby?

Obstawianie za „znakomitością“ dzieła p. Kurzawy, ze względu głównie *pomysłu*, jest widocznym przechylem się p. Witkiewicza ku zasadzie świetnych pomysłów ze szkodą świetnej techniki rzeźbiarskiej.

P. 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 malarzkim*. W przeciwnym razie najnieodolniejsze nawet ilustracje katechizmu miałyby zawsze większą wartość od najgenialniejszych dzieł sztuki, których temat wychodzi poza kres umoralniających lub podnoszących ducha sentencji.

i po tem zestawieniu p. M. przychodzi z nadzwyczajną łatwością do przekonania, że ja zmieniłem 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 utrzymuje się ciąglą walką, ponieważ tak moje kryterium, jak moja logika, nie byłyby nie 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 nie tylko mnie nie obciąża, lecz przeciwnie, staje się bardzo

zgunnym dla reputacji 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 żywymi w swojej rzeźbie, w ich pozach, ruchach, wyrazach twarzy“ i tak dalece pamiętałem o mojej krytycznej zasadzie, że to podkreślił. P. 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 p. Maszyński znowu popełnia błąd wspólny wszystkim moim przeciwnikom, miesza *techniczne środki ze środkami artystycznymi*, pokazując tem, że teoria sztuki jest mu nie wiele więcej znaną, niż p. Stravemu 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 anioła?“ — pyta Żółkowski w „Złotym cielecu“ 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 codzień 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 przepełniały 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, i fantastyczne pierwiastki. W najlepszym razie będą to bezmyślne komplikacje kształtów przez kogoś wynalezionych, lub martwym ornamenta stylowe i symbole równie martwe w chwili, kiedy przestają być dla wszystkich zrozumiałe.

Aniołowie p. Kotarbińskiego, ze skrzydłami pożyczonemi u różnych ptaków, niedobranymi parzyście pod względem miary, są zupełnie nieobmyślonym, lub niedosnutym motywem, wprowadzonym na zimno. Pan K. ich nie *widział*, nie widział, jak zlecieli z ciemnego nieba i *zwinęwszy* 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 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 pana 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 pana Kotarbińskiego.

Jeden malarz francuski, Levy, zrobił obraz, w któ-

rym u głowy Chrystusa siedzi dumny anioł chwały i pokazuje martwe, okaleczone ciało, podnoszące całun; 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 spuszczoneymi na usta, płaczą 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 *świety 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 świątynnym pomysłom*, ja tylko występowałem i występuję przeciwko *świątynnym podpisom pod lichymi obrazami* i przeciwko braniu tych *podpisów za wartości 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 tymi samymi środkami rozumowymi i faktycznymi, jakiej bronię w artykule o rzeźbie Kurzawy, lub o konkursie malarskim z przed czterech lat.

Lecz pan 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, podobnie z pomieszania pojęcia tematu i pomysłu wynika mnóstwo błędów naszej krytyki, a zarazem jest to źródłem tego niezliczonego mnóstwa chybionych napaści na mnie.

Pan M., który się posługuje tak nieścisłymi określe-
niami, jak: „piękne kształty“, „piękna artystyczna rzeźba“
i miesza to ze „świetną techniką rzeźbiarską“, zmieszał też
podpis: *Mickiewicz budzący geniusza poezyi z pomysłem rzeźbiar-
rza*, 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 przestrachem.

a który to pomysł jest tak *ściśle, organicznie* związany z *ukła-
dem 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 wzięłam za *motto* mego arty-
kułu w *Wędrowcu*, a które p. Maszyński wypomina mi, jako
stojące *w sprzeczności* z tem, co dziś mówię o Kurzawie, wy-
pisuję 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 ochrzczone tak dobrze rozprawa o znacze-
niu Mickiewicza w poezyi, oda na cześć jego, jak również
opraz lub rzeźba, albo też pantomima w cyrku. Jest to zre-
szta, jako temat, jako *frazes*, rzecz bardzo banalna i każda
akademia mogłaby zadać taki temat swoim uczniom na kon-
kursową kompozycję; chodzi więc o to, jak to *pomyślał*, skom-

ponował 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 todzie z lirą w rękę, z wieniec 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 „najnieodolniejsze nawet ilustracje 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 słusność.

Ponieważ jednak dziś, jak dawniej, dzieła malarstwa i rzeźby sędzę jedynie z punktu ich *artystycznej* wartości, na próżno więc p. Maszyński usiłuje odnaleźć sprzeczności i niekonsekwencye w moich zdaniach, na próżno, 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 pezwolił sobie na ironię — anemiczną wprawdzie — ale zawsze ironię, która w jego oczach była zapewne jakim *coup de grâce* — ostatecznem przybiciem przeciwnika:

Ponieważ może mnie jeszcze kiedyś spotkać to nie-szczęście, że będę należał do sądu konkursowego, pragnąłbym więc bardzo dowiedzieć się tak dla mojej osobistej nauki, jak i dla wyświecenia ogólnie sprawy, która właściwie zasada p. Witkiewicza jest zasadą, a która frazesem, czy ta z przed lat czterech, czy ta dzisiejsza?

Pyta pan M. — otóż ja, wobec tego, co wykazałem wyżej, pozwolę sobie uważać to nie za ironię, tylko za szczerę 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 zniedołężniałym 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 możliwymi 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 zbocze-

nia estetyczno - logiczne, wykazałem strupieszalność i nicotę 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, prosilibym moich dawniejszych, dzisiejszych i przyszłych przeciwników, żeby, ponieważ nie mogą pojedynczo dać rady memu „rozczochanemu krzykactwu“, niechby się związali w jakieś towarzystwo, przewertowali moje artykuły w rozmaitych komisjach 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 pedanteryą w stosunku do moich przeciwników, jest im całkiem nieznaną. — Szkoda!



SPIS RZECZY.

	Str.
Przedmowa * *	I
Przedmowa * * *	XXIII

Krytyka.

Malarstwo i krytyka u nas	3
Impresyonizm	84
Jeszcze o krytyce	129

Sztuka.

Mickiewicz jako kolorysta	215
„Największy“ obraz Matejki	252
Wystawa sztuki w Krakowie:	
I. Szkoła krakowska	322
II. Portrety	335
III. Henryk Siemiradzki	345
Fryne	353
Józef Chełmoński	365
Trwale nieporozumienie	375
Przegląd artystyczny:	
I. Obraz Brożika	385
II. Obraz Munkaczego	394
III. Piechowski, Matejko, Szymanowski	401

