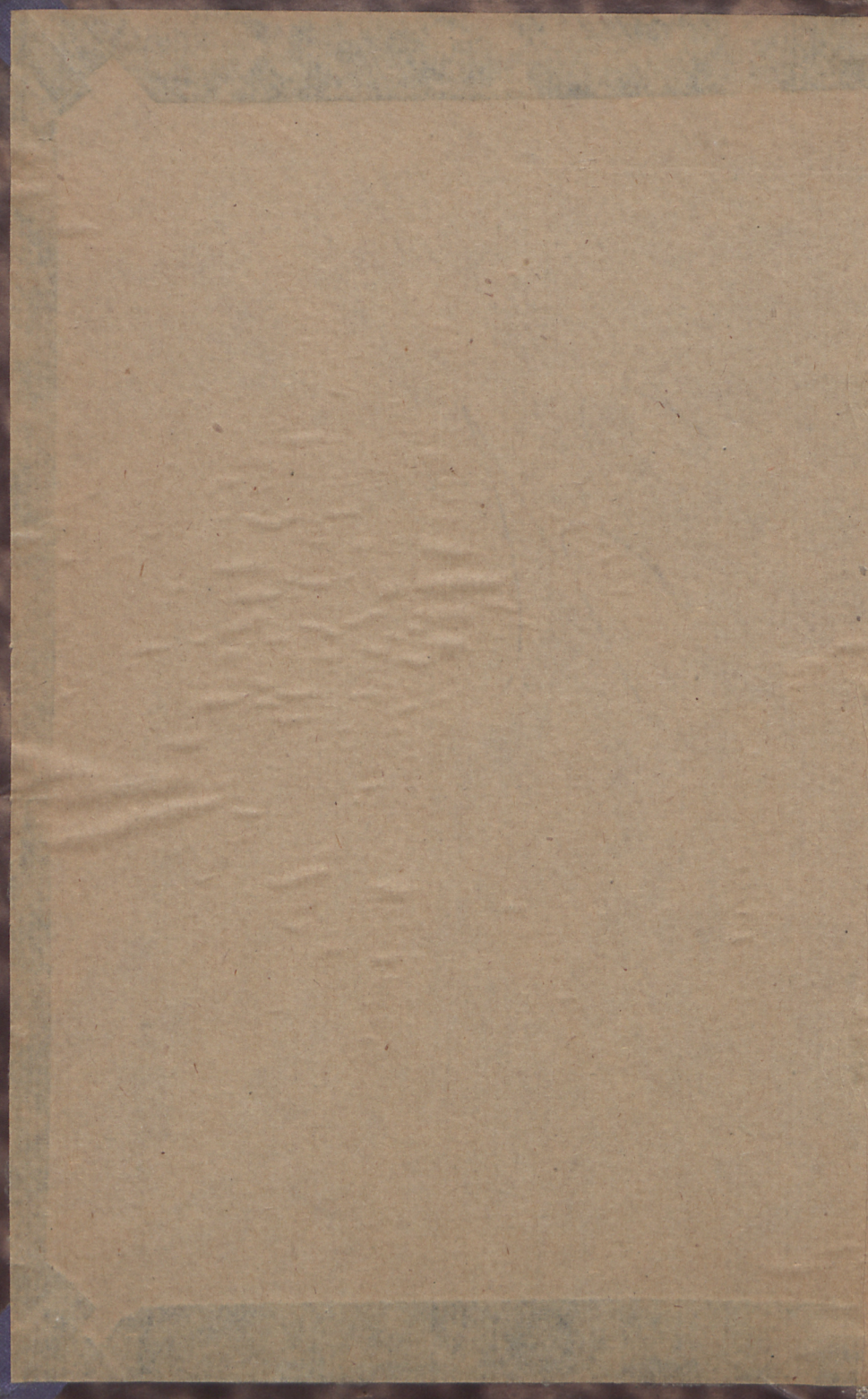


PEDAGOGICZNA
BIBLIOTKA
WOJEWÓDZKA
Gdańsk-Wrzeszcz
K. Marksa 14

7. II
3646





OKRĘGOWA
BIBLIOTEKA
PEDAGOGICZNA
KURATORIUM
O. S. GDAŃSK.

3646

WITKIEWICZ

SZTUKA I KRYTYKA U NAS



• K S I A Ź K A i W I E D Z A •

4895

STANISŁAW WITKIEWICZ
*
SZTUKA I KRYTYKA U NAS

op 223

STANISŁAW WITKIEWICZ

PISMA
WYBRANE

Pod redakcją
JANA ZYGMUNTA JAKUBOWSKIEGO

TOM I



• KSIĄŻKA i WIEDZA •

WARSZAWA 1949

STANISŁAW WITKIEWICZ

SZTUKA
I KRYTYKA
U NAS



• KSIĄŻKA i WIEDZA •

WARSZAWA 1949

„Książka i Wiedza”, Warszawa
Printed in Poland
Październik 1949 rok

K. R-k. Księg. „Dom Książki”

31. 8 50



Inw. 3646

Dz. 57: 8.09

D-04195

Tłoczono 5,500 egzemplarzy
Zakłady Graficzne „Książka i Wiedza” w Łodzi
Obj. 15,5 ark. Pap. dzieł. mat. kl. V, 80 g, 61x86 cm
Zam. nr 1272. Oddano do składu 12. V 49. Druk ukończono 15. X 49.

WSTĘP

I

SPRAWA NOWEGO WYDANIA I ODCZYTANIA PISM WITKIEWICZA

„Brak tradycji naukowej, jak w innych gałęziach wiedzy tak i w krytyce, zmuszał każde niemal pokolenie do podejmowania pracy na nowo, bez należytej znajomości pojęć, wygłoszonych przez poprzedników...“ Od czasu jak Piotr Chmielowski napisał te słowa (*Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, 1902 rok) niewiele zmieniło się w stanie naszej wiedzy o rozwoju i osiągnięciach krytyki. Późniejsze badania (np. Tadeusza Grabowskiego) nie stworzyły dostatecznie jasnej i przekonującej syntezy. Do jej zbudowania brak zresztą było naukowej podstawy w postaci szczegółowych opracowań najwybitniejszych zjawisk w historii krytyki. Pracę badawczą opóźnił fakt trudnego dotarcia do wielu cennych pozycji krytycznych zawartych w czasopismach.

Nikła znajomość osiągnięć naszej krytyki osłabiała niewątpliwie ciągłość literackiej kultury w Polsce. (Karol Irzykowski miał wiele racji, gdy atakował „plagiatorski“ charakter naszych „przełomów literackich“, gdy wypominał „brak szacunku dla myśli przeżytej, przepracowanej, skomplikowanej...“). Np. dopiero w roku 1932 (dzięki wydaniu

Pism krytycznych wybranych w opracowaniu Zygmunta Szweykowskiego) dowiedziało się szersze grono czytelników o świetnych studiach Antoniego Sygietyńskiego na temat Flauberta, Zoli, braci Goncourt lub o trafnej krytyce Kopnickiej, choć wszystkie te prace drukowane były już w latach 1881—1884 (w *Ateneum* i *Wędrowcu*). Nie można oderwać zarówno rzetelnych poszukiwań literacko-naukowych jak i twórczego przejmowania dziedzictwa literackiego od źródłowego zbadania osiągnąć krytyki literacko-artystycznej.

Wybitni krytycy literacy i artyści wieku XIX dokonali w kulturze polskiej pracy ważnej zarówno dla literatury i sztuki jak i dla rozwoju myśli w najszerszym znaczeniu. Wyrażali oni doświadczenia społeczno-kulturalne swoich czasów niejednokrotnie głębiej i prawdziwiej, niż czynili to przedstawiciele innych rodzajów nauki i sztuki. Mieli wysokie ambicje poznawcze i społeczne (wystarczy przypomnieć np. nazwiska Mochnackiego, Chmielowskiego, Witkiewicza, Sygietyńskiego) i kształtowali istotnie zainteresowania i upodobania kulturalno-artystyczne całych pokoleń. Wiele z tych poglądów jest jeszcze dziś w kulturalnym obiegu i oczekuje zbadania i rewizji. Trzeba więc podjąć ten interesujący i pożyteczny dyskurs.

Te wszystkie stwierdzenia nasuwają się w sposób naturalny na wstępie do pism Stanisława Witkiewicza, od którego wystąpienia rozpoczyna się w Polsce poważna krytyka artystyczna. Powtarzamy często jego nazwisko w dyskusjach estetycznych (pamiętamy zwłaszcza o głośnym ataku Witkiewicza w latach 80-90-tych zeszłego wieku na Matejkę, największy wówczas autorytet narodowo-artystyczny), ale w istocie pozostał on pisarzem mało znanym. Ani *Na przełęczu*, ani rozprawka pt. *Mickiewicz jako kolorysta* — dwie pozycje pisarskie Witkiewicza, które poprzez lekturę szkolną

wchodzą w świadomość przeciętnego Polaka — nie reprezentują dostatecznie jego twórczości pisarskiej. W rzeczywistości ogarnia ona znacznie większy zakres: krytykę artystyczną (*Sztuka i krytyka u nas*), obszerne monografie wybitnych malarzy (*Aleksander Gierymski, Juliusz Kossak, Matejko*), szereg prac o trudnej do sprecyzowania strukturze rodzajowej z pogranicza estetyki, socjologii i etyki (*Dziwny człowiek, Chrześcijaństwo i katechizm, Bagno, Po latach, Walenrodyczm czy znikczemnienie, Życie, etyka, rewolucja* — rękopis), wrażenia i obrazy z Tatr (*Na przełęczy, nowełe z cyklu Z Tatr*), wreszcie przekłady w gwarze góralskiej (*Cem ludzie zyjom Tołstoja, Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*), poza tym w dwóch książeczkach — *Testament i Myśli* — zostały wydane przez siostrę pisarza fragmenty z jego listów. (W tym wyliczeniu pomijamy dzieła malarskie, rysunkowe i ilustracje).

Klasyfikacja i ocena całej, tak rozmaitej twórczości pisarskiej nie jest łatwa. Nie przeprowadzono w pełni tej pracy dotychczas. Krytycy i historycy literatury poprzestawali na syntetycznych raczej uwagach, przenikniętych ogólnikową afirmacją twórczości Witkiewicza (Stanisław Brzozowski pisał w roku 1906: „Witkiewicz jest u nas najwybitniejszym przedstawicielem samoistności kulturalnej sztuki, najszerszym, najjaśniejszym z umysłów zajmujących się u nas...“; potwierdzał tę pozytywną ocenę w dwa lata później Ignacy Matuszewski: „...człowiek, który pracował dzielnie i umiejętnie i z doskonałymi rezultatami na tyłu polach, zasługuje już za życia na obszerną monografię, aczkolwiek ceniony bowiem, jest on stanowczo niedoceniany“). Dokładniejsze źródłowe badania nad Witkiewiczem przeprowadził w międzywojennym dwudziestoleciu jedynie Kazimierz Kosiński, który, choćby przez wydobycie materiałów rękopiśmiennych, stworzył naukową podstawę do szczegółowych opracowań.

Ale o prawdziwej znajomości pisarza decyduje ostatecznie czytanie jego utworów. Niewielki wybór pism Witkiewicza (dokonany w 1939 roku przez Kosińskiego w Bibliotece Uniwersytetów Ludowych) nie rozwiązał trudności. Najważniejsze książki Witkiewicza (szczególnie *Sztuka i krytyka u nas*) były już przed rokiem 1939 trudno dostępne. Gorzej przedstawia się sprawa obecnie, choć nie przestajemy powoływać się na Witkiewicza w polemikach artystycznych. Nie tylko zresztą artystycznych. Trzeba pamiętać, że twórca *Sztuki i krytyki u nas* był zarazem autorem wypowiadającym się na tematy społeczno-polityczne i etyczne. Kształtował on nie tylko pojęcia estetyczne. Wywarł znaczny wpływ i na poglądy społeczne inteligencji polskiej na przełomie XIX i XX wieku. Poszukiwania nad genealogią niektórych form tradycjonalizmu w ideologiach ruchu ludowego w Polsce, podjęte przez współczesnych badaczy, doprowadziły m. i. do Witkiewicza i do odmiennego ujęcia społecznego znaczenia jego twórczości. W szczególności z surową krytyką spotkał się rzeczywisty sens społeczny „mody na góralszczyznę“, z którą na trwałe związało się nazwisko autora *Na przełęczy*. Sprawa wydania i krytycznego odczytania na nowo pism Witkiewicza-krytyka i Witkiewicza-ideologa — to niewątpliwie istotny fragment pracy nad odsłonięciem prawdziwego sensu wielu zjawisk artystycznych i społecznych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku.

Tom pierwszy wyboru pism Witkiewicza obejmuje najważniejsze artykuły z początkowego okresu jego działalności krytycznej, z czasów *Wędrowca*, z lat 1884—1887. Autor zebrał je później w pierwszej swojej książce pt. *Sztuka i krytyka u nas*. (Warszawa, 1891 r.). Drugie wydanie, uzupełnione kilku nowymi artykułami, ukazało się w roku 1899.

Niniejszy wybór po raz pierwszy od lat pięćdziesięciu przypomina przełomowe dla polskiej krytyki artystycznej wystąpienie Stanisława Witkiewicza.

II

MALARZ I PISARZ

W dziejach kultury polskiej pozostał Witkiewicz przede wszystkim jako pisarz. Biografia jego ukazuje jednak, że najwyższe zainteresowanie całego życia skupił on na malarstwie. „Ja jestem literatem (?) tylko przez dobrą kompanię, bez niej nie wiem, czy mi się będzie chciało co robić“. Tak pisał Witkiewicz w roku 1887, w okresie swojej współpracy na łamach *Wędrowca* z Prusem, Sygietyńskim, Dygasińskim i Gruszeckim. Miał wówczas 36 lat i bogaty dorobek malarzski. Nazwę literat w stosunku do siebie oznaczał znakiem zapytania, bo dopiero w roku 1884 rozpoczął działalność pisarską i długo przyjmował swoją sławę literacką ze zdziwieniem i niedowierzaniem, choć przewyższała ona uznanie, jakim cieszyło się jego malarstwo.

Od wczesnej młodości przygotowywał się do zawodu malarza. Urodził się 8 maja 1851 roku w rodzinie ziemiańskiej w Poszawszu na Żmudzi. Po powstaniu styczniowym wraz z rodziną przebywał kilka lat na wygnaniu w Tomsku na Syberii. Powrócił do kraju w roku 1868. Studiował początkowo w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, następnie w latach 1872—1875 w Monachium (przebywał tam powtórnie w latach osiemdziesiątych pogłębiając studia malarzskie). Wspomnienia z lat monachijskich przedstawił Witkiewicz w książce pt. *Aleksander Gierymski*. (Jest to zarazem piękna i przejmująca relacja o losach wielkiego, nie do-

cenianego przez współczesnych malarza jak i cenny materiał do poznania początków działalności malarskiej i krytycznej Witkiewicza oraz do interpretacji sytuacji społecznej i poglądów formacji klasowo-zawodowej, z jaką był on związany).

W roku 1882 zamieszkał Witkiewicz w Warszawie. Ówczesną swoją sytuację życiową przedstawił we wspomnianej książce następująco: „Kiedym wtenczas wrócił do kraju, zastałem kolegów, drepcących w dobrze mi znanym deptaku lekcji rysunku i zarobków ilustracyjnych lub brnących w długi dla odmalowania jakiegoś obrazu, wiodących marne gospodarstwo na swoich talentach, zapewniające im tylko przeżycie jako tako dni bez przyszłości. Ale każdy świeżo przybyły miał trudniejsze przeciwności do pokonania, gdyż właściwie nie miał możliwości rozpoczęcia jakiegokolwiek pracy, zapewniającej możność pracy i tworzenia... Były wtenczas w Warszawie trzy pisma ilustrowane: *Tygodnik Ilustrowany*, *Kłosa* i *Tygodnik Powszechny*, trzy pisma, które wegetowały nie podejmując żadnych ulepszeń, nie dążąc do żadnych celów artystycznych. Wydawane i redagowane tylko z dążeniem utrzymania prenumeratorów, przez zgodność z najszerzej rozlaną letnią wodą pojęć, utrzymania prenumeratorów, których się zresztą dobrze nie znało i których ciągle jeszcze usiłowało się brać na nazwiska Matejki i Siemiradzkiego i na podpisy pod rysunkami Andriollego, pisma te nie umiały absolutnie zużytkować żadnego nowego talentu. Nowy człowiek albo taki, który przez parę lat opuścił miejsce przy tej misce z pomyjami, jaką były zarobki artystyczne, przychodząc z powrotem, zastawał miejsce zajęte...“

W dwa lata później, w roku 1884, Artur Gruszecki, nabywszy *Wędrowca*, zaangażował Witkiewicza jako kierownika artystycznego tego czasopisma. Było to zarazem naro-

dzenie się Witkiewicza jako pisarza. Na łamach *Wędrowca* rozpoczął on druk artykułów, które wywołały gorącą dyskusję, najgłośniejszą chyba w dziejach polskiej estetyki, budzącą żywe zainteresowania dla spraw sztuki nie tylko w kręgu specjalistów. „O ile Stanisław Witkiewicz wpłynął dodatnio na rozwój krytyki malarskiej u nas, nie moją rzeczą tutaj roztrząsać — pisał Piotr Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* — nie podobna jednak nie wspomnieć, że namiętnie, z wielką siłą słowa i niemniejszą siłą dowodzenia pisane artykuły w *Wędrowcu* w roku 1885 i 1886... wywarły także i na literatów ogromne wrażenie, stając się powodem do zaciętych rozpraw.“

To zainteresowanie literatów rozważaniami na temat malarstwa było w latach osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych XIX wieku bardzo znamienne, podobnie jak rozprawa malarza-Witkiewicza o wartościach kolorystycznych dzieła poetyckiego (*Mickiewicz jako kolorysta*). Sprawa wzajemnego stosunku dwóch gałęzi sztuk — malarstwa i literatury — była wówczas problemem żywo dyskutowanym. „Literatura zapożycza się u malarstwa...“ pisał Antoni Sygietyński w roku 1883 w studium o twórczości Goncourtów. („Założyli się — cytował dalej Sygietyński słowa p. Lemaitre'a — że tonom, odcieniom, liniom, jakie pędzel tylko byłby w stanie odtworzyć, nadadzą we frazesach pisanych plastyczność namacalną; stąd praca, wysiłek rozpaczny słów ku przyswojeniu sobie barwy i kształtów...“). Witkiewicz i Sygietyński na łamach *Wędrowca* pierwsi w Polsce sygnalizowali (przykład szedł z Francji, z kraju najbardziej odkrywczego malarstwa i wielkiej literatury) awangardową rolę malarstwa realistycznego i impresjonistycznego w stosunku do realizmu i naturalizmu w literaturze. Wpływ Witkiewicza na literaturę był zresztą głębszy. Już w roku 1891 ukazała się jego książka *Na przelęczy*, gdzie malarz-pisarz zaczął słowami „przetapiać naturę na czysty blask światła

i barwy". Podziwiana wówczas przez wielu (m. i. przez Żeromskiego i Orkana), była ta książka ambitną próbą narzucenia literaturze kryteriów wartościowania z dziedziny sztuk plastycznych. Jest to najbardziej świadomy artystycznie przykład impresjonizmu w literaturze polskiej.

III

GENEZA SPOŁECZNA ESTETYKI WITKIEWICZA

Kiedy Witkiewicz zebrał artykuły z *Wędrowca* w książce pt. *Sztuka i krytyka u nas*, pisał we wstępie: „Książka ta jest historią walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nie tylko 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“.

Ale ta walka z estetyką metafizyczną o nowe pojmowanie sztuki była w istocie walką o nowe gusty artystyczne społeczeństwa i nie mogła się toczyć w próżni społecznej. Nie sposób oderwać jej od ówczesnej problematyki filozoficznej, od walk ideologicznych, od konkretnej sytuacji społecznej w Polsce w latach osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych zeszłego wieku, od zasadniczych konfliktów ideologiczno-społecznych, dynamizujących ówczesne życie.

Znów należy przypomnieć datę pierwszych wystąpień Witkiewicza: lata 1884—1887. Był to okres, kiedy racjonalistyczny optymizm filozofii pozytywistycznej, wyrażającej poglądy liberalnego mieszczaństwa, ulegał coraz widoczniejszemu sposępnieniu w obliczu narastających przeciwieństw klasowych. Na widownię historyczną wystąpiły nowe siły

społeczne, ruch robotniczy organizujący się na podstawach socjalizmu naukowego, niepokojący klasy i grupy społeczne związane z ustalonym porządkiem. Zaczynała się krytyka ustroju kapitalistycznego i mieszczaństwa. W tym czasie, kiedy Witkiewicz atakował bez litości gusty i estetykę plutokracji warszawskiej, Jan Ludwik Popławski przeciwstawił na łamach *Głosu* „triumfującemu mieszczaństwu“ wysoką wartość moralną ludu i jego kultury. Ale obok tej w istocie jedynie zamaskowanej ucieczki od rzeczywistych trudności społecznych (krytyka kapitalizmu w enuncjacjach *Głosu* wiązała się z pochwałą zacofanej kultury i gospodarki ludowej), rozpoczyna się wówczas twórcza, konsekwentna krytyka ustroju mieszczańsko-kapitalistycznego przez pisarzy socjalistycznych, odslaniających między innymi właściwe, wsteczne znaczenie solidaryzmu społecznego.

Jak w tym kontekście ideologicznym i społecznym przedstawia się zasadniczy sens estetyki Witkiewicza?

Wyrastała ta estetyka niewątpliwie z buntu i rozczarowania: z buntu przeciwko gustom i estetyce dominujących wówczas klas społecznych, z rozczarowania do ustroju społecznego, który deprecjonował funkcję i sytuację artysty w życiu. Witkiewicz atakował malarstwo Matejki (ściślej: niektóre pozycje tego malarstwa, bo podziwiał przecież Batoręgo pod Pskowem i Kazanie Skargi) i jego szkoły, obrazy Horowitza, Lessera, Siemiradzkiego, Rozena, ilustracje Andriollego, domagał się szacunku dla malarzy realistów, bronił A. Gierymskiego i Rodakowskiego; w ten sposób zarazem atakował kulturę i gusty estetyczne tych grup społecznych, które były wówczas zasadniczym dysponentem wartości materialnych — arystokracji i bogatego mieszczaństwa. „Arystokracja potrzebowała nadwornych pieczeniarzy i znajdowała ich, niestety — pisał Witkiewicz w pierwszym artykule o Matejce — potrzebowała

protegować, dawać małe stypendia, klepać po ramieniu i pozwalała jeść przy swoim stole pod warunkiem, żeby być zabawnym... Czasem jakiś szlachcic z Ukrainy kupował obraz, bo był na nim koń, co przypominał jego ulubionego ogiera... Protegowano też — naturalnie tych, co się dali, tych, którzy stosunkami i stosuneczkami, 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“.

Estetyka Witkiewicza w okresie *Wędrowca* miała — chodzi tu o jej zasadnicze znaczenie społeczne — charakter demaskatorski. Wyszzydzała ona gusty ówczesnej „naczelnej — jak określił sam autor — warstwy społecznej“, plutokracji i odsłaniała zarazem bardzo istotną przyczynę społecznej degradacji sztuki i artystów — ustrój kapitalistyczny. W pismach estetycznych Witkiewicza zjawily się zresztą później niejednokrotnie sformułowania o wyraźnym, bezpośrednim sensie społecznym: „Żeby bogactwo prywatne mogło podlegać jakiejś kontroli społecznej, która by powstrzymywała jego marnotrawstwo na niskie i marne cele, pokazałoby się, że nie naruszając w niczym słusznych praw jednostki ani normalnego biegu spraw ekonomicznych można by miliony zużywać na najidealniejsze cele, na sztukę lub rozmyślania o najbardziej oderwanych zagadnieniach umysłowych“. Były to stwierdzenia artysty, który rozczerował się do ustroju kapitalistycznego. Obnażał on w ten sposób najistotniejszy, obiektywny sens swojej walki o nową estetykę. Sytuacja i świadomość społeczna Witkiewicza zdecydowały też o dalszym rozwoju jego estetyki. Rozczarowanie do ustroju kapitalistycznego prowadziło wówczas na pozycje socjalizmu lub często, poprzez różne formy złudzeń, ucieczki lub pozornej

w istocie krytyki, do faktycznej afirmacji rzeczywistości społecznej. Witkiewicz, rozbitek z dworu szlacheckiego, wyłączony z gospodarczo-społecznych procesów warstwy ziemiańskiej, pokłócony z mieszczaństwem, nie związał przecież swojej działalności z losami klasy społecznej, która ukazywała konkretne możliwości zwycięstwa nad ustrojem kapitalistycznym. Witkiewicz, artysta z zawodu, był przekonany o własnej ponadklasowej roli w życiu społecznym. Dostrzegął rozkładowe oddziaływanie kapitalizmu w dziedzinie życia moralno-obyczajowego, ale ludził się, że da się ono unieszkodliwić poza rzeczywistymi procesami walk społecznych. Była to prosta droga do utopii, jaką stworzył niebawem Witkiewicz, gdy w stylu zakopiańskim, w chałupie góralskiej, ujrzał cudowne panaceum społeczne: „Nad głowami możnych i nad głowami biedaków wznosi się dach jednego stylu: kościół, salon i izba ubogiej chałupy jaśniej blaskiem tego samego piękna. Klasy niższe stały się w tym wypadku źródłem pierwiastku cywilizacyjnego, obejmującego wszystkie warstwy społeczne...“

Taki był ostateczny sens społeczny estetyki Witkiewicza. Rozbrat z rzeczywistymi siłami historii stworzył tę utopię społeczno-artystyczną, jeszcze jedną w dziejach myśli polskiej próbę omięcia dialektyki walk klasowych. Propagowanie stylu zakopiańskiego — zasadniczy rdzeń późniejszej estetyki Witkiewicza — było zarazem pochwałą solidaryzmu społecznego, rezygnacją z postępu społecznego i artystycznego.

Ale w okresie *Wędrowca* dominowały jeszcze elementy buntu społecznego i artystycznego — krytyka reliktywów feudalnych i plutokracji, ostre ataki na idealistyczno-estetyzujące malarstwo Siemiradzkiego, Simmlera i innych, obrona natomiast nowych, realistycznych i rzetelnie ludzkich wartości malarstwa Aleksandra Gierymskiego.

IV

HASŁO „NIE CO, ALE JAK“

Najbardziej znanym punktem estetyki Witkiewicza jest jego twierdzenie, że o wartości dzieła sztuki decyduje nie wartość przedmiotu odtwarzanego, lecz samo wykonanie. „Czy to będzie Zamoyski pod Byczyną — pisał Witkiewicz w polemice z Henrykiem Struve — czy Kaśka zbierająca rzepę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli oboje będą w tej samej porze dnia oglądani. Harmonia barw też wcale nie jest czuła na wypadki dziejowe lub powszednie. . . 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. . . Malarstwo historyczne jest wymysłem teoretycznym. . .“ Twierdzenie to obudziło głośne sprzeciwy szczególnie wówczas, gdy Witkiewicz zastosował je do analizy obrazów Matejki i zaatakował krytyków, którzy oceniali dzieła wielkiego malarza przede wszystkim ze względu na ich patriotyczną tematykę. Powtarzany później niejednokrotnie przez krytyków aforyzm Witkiewicza, że dobrze namalowana głowa kapusty to lepszy obraz niż źle namalowana głowa Chrystusa, zawiera w programowym skrócie to, co przywykliśmy uważać za podstawową tezę estetyki Witkiewicza. (Stanisław Ossowski w książce pt. *U podstaw estetyki* zaliczył Witkiewicza do najgorętszych rzeczników hasła „nie co, ale jak“).

Gorąca polemika, jaką stoczył Witkiewicz w obronie przekonania, że o wartości dzieła sztuki decyduje nie temat,

treść, tendencja, ale wykonanie, artyzm, była w Polsce w osiemdziesiątych latach XIX wieku niewątpliwie rozszerzeniem wrażliwości estetycznej pokolenia. Wiązała ona sprawę sztuki polskiej z nowymi tendencjami sztuk plastycznych i literatury w Europie, z naturalizmem i impresjonizmem. (Juliusz Kleiner słusznie określił rolę *Wędrowca* jako „walkę o europejskość naszej kultury artystycznej“). Polemika, jaka rozgorzała wokół *Matejki*, który był głównym bohaterem dyskusji na temat „nie *co*, ale *jak*“, stała się zarazem walką z atmosferą samouwielbienia i zaściankowości w naszym życiu kulturalnym. Torowała ona drogę nowym talentom i kierunkom, była m. i. sprawiedliwą obroną obrazów A. Giermskiego i Rodakowskiego.

„Ale podziwiając jego talent szermierski — pisał o Witkiewiczu rozważny i zawsze ostrożny Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* — trudno nie zaznaczyć jednostronności, w jaką popadł, wykluczając z dziedziny malarstwa wszelką treść, „anegdotę“, jak mówiono wśród malarzy, a zakładając jego doskonałość na zachowanie logiki światłocienia, harmonii barw i ścisłości kształtu. . .“

To zastrzeżenie Chmielowskiego wyrażało uzasadnioną obawę przed niebezpieczeństwem, jakie niesło zwycięstwo hasła „nie *co*, ale *jak*“: przerost formalizmu w badaniu sztuki i zwężenie skali odczuwania i rozumienia dzieła sztuki przez odbiorcę do spraw przede wszystkim rzemiosła. Sam Witkiewicz nie był w swoich praktycznych badaniach całkowicie wierny głoszonej zasadzie „nie *co*, ale *jak*“. Przeciwnicy wytykali mu słusznie, że niejednokrotnie w ocenie dzieł malarskich (np. Böcklina lub Michała Anioła) wyrażał podziw właśnie dla symbolicznej, literackiej treści obrazów.



ESTETYKA WITKIEWICZA NA TLE EPOKI

Po przeprowadzonej kampanii z estetyką metafizyczną, pisał Witkiewicz: „Z estetyki, której podstawą były niemieckie spekulacje, a rozwinięciem stek sprzecznych, wykluczających się wzajemnie twierdzeń i morze frazesów — nie zostało nic... Z całego bardzo skomplikowanego gmachu, o wielu piętrach, odpowiadających różnym rodzajom sztuki, podpieranego szkarpami dziwacznych dedukcji, 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 istnieć naprawdę.“

Estetyce spekulatywnej przeciwstawił Witkiewicz pozytywistyczny pogląd na sztukę: „Sztuka jest faktem, który rozpoznajemy zmysłami, który jest rzeczą, tworem naszego umysłu, naszych zmysłów, rąk, jest czymś, czego nie możemy mierzyć ani rozpoznawać przy pomocy oderwanego abso-lutu“. Konsekwencją tego stanowiska było odrzucenie teorii, „praw ducha“, rezygnacja z badań nad „tajemnicą idealnego piękna“. Estetyka, która uznawała za cel sztuki piękno, dobro i prawdę, „zastępowała — zdaniem Witkiewicza — jedną zagadkę czymś jeszcze trudniejszym do objaśnienia“. On sam wywodził sztukę z dwóch źródeł: z dążenia do nadsładowniczego odtwarzania wyglądu przedmiotów otaczających człowieka i z potrzeby ornamentu, w którym człowiek znajduje upodobanie. (W teoretycznych rozważaniach, zgodnych ze stanem ówczesnej wiedzy, źródłem dla Witkiewicza była książka francuskiego estetyka Eugeniusza Verona — *L'esthétique*).

Rozprawa Witkiewicza z ówczesną estetyką metafizyczną, wyrastającą z filozoficznych założeń wielkich systemów idealizmu niemieckiego, była w Polsce w latach osiemdziesiątych zeszłego wieku odrobieniem opóźnienia. Był to przecież okres triumfów interpretacji sztuki w duchu taine'izmu. (Jeszcze w roku 1899 pisał Chmielowski: „Jakkolwiek w zastosowaniu sam Taine nie zawsze szczęśliwie teorię swoją rozwinął, faktem jest jednak, że dotychczas została ona najlepszym uogólnieniem w zakresie dziejów...“).

W późniejszym studium o Matejce, w okresie kiedy kampania z czasów *Sztuki i krytyki u nas* należała już do historii, napisał Witkiewicz uwagi, które rzucają wyraźne światło na genezę poglądów estetycznych w czasach *Wędrowca*: „Koniecznością ludzkiego umysłu jest poznawanie przyczyn, warunkujących powstawanie wszelkich najprostszych i najzawilszych zjawisk, i wobec świata sztuki myśl ludzka stoi ciągle, jak wobec najbardziej pociągającej, czarującej i drażniącej zagadki. Nie znalazłszy wyjaśnienia jej w estetyce metafizycznej, myśl z radością rzuciła się na teorię sztuki, wyjaśniającą przyczyny jej powstania i charakter jej dzieł wpływem, jaki na artystę wywiera współczesny mu stan społeczeństwa, wpływem środowiska na jednostkę. Teoria ta, tak nęcąca swoją wspólnością z ogólnymi podstawami przyrodniczego poznawania zjawisk życia, przeoczała fakt, że jakkolwiek silnym i nieuchronnym jest ciśnienie środowiska na jednostkę, odczuwa je ona jednak tylko w pewien sposób, odpowiedni do swojej własnej, szczególnej psychicznej organizacji“.

Mimo wyrażanych niejednokrotnie zastrzeżeń wobec teorii Taine'a (że deprecjonuje ona znaczenie talentu i indywidualności twórcy) zawdzięczał jej Witkiewicz w okresie *Wędrowca* zasadniczy fundament swojej estetyki: dążenie do stworzenia naukowej teorii sztuki opartej nie na metafizycz-

nych założeniach, lecz na obserwacji i doświadczeniu, na badaniach genetycznych i psychologicznych. Z czynników, które determinują, zdaniem Taine'a, proces artystycznego tworzenia, najbliższy był Witkiewiczowi czynnik rasy, odrębności etnicznej. Widoczne jest to zwłaszcza w książce Witkiewicza o Kossaku. Można tu dostrzec jasny związek między ideologią społeczną pisarza i głoszoną przez niego estetyką. Ucieczka Witkiewicza-ideologa, rozczarowanego do kultury mieszczańskiej i kapitalizmu, w dziedzinę mitów ludowych, apoteozujących pierwotność góralską, określała zarazem przemiany w jego poglądach estetycznych. W artykułach z czasów *Wędrowca*, obok formalnych rozważań na temat „samy materialnych warunków twórczości w każdym odłamie sztuki“, obok psychologicznych dociekań spotykamy niekiedy uwagi, które świadczą o tym, że umiał on odczytywać bardzo interesująco filozoficzno-społeczny sens dzieł malarzkich, ich powiązanie z historią (np. uwagi o rzeźbach Michała Anioła) zgodnie z postulowaną wówczas zasadą „porównawczego zestawienia rozmaitych epok rozwoju sztuki ze współczesnymi im zjawiskami społecznymi i umysłowymi“. Kryteria społeczno-historyczne przygluszał jednak coraz bardziej pogłębiający się w pismach Witkiewicza psychologizm, coraz silniejsza stawała się supremacja elementów biograficznych. Coraz bardziej niepojęty stawał się dla Witkiewicza związek sztuki z życiem, bo fenomeny artystyczne sprowadzał on ostatecznie do nieujętych rozumowo, irracjonalnych praw ducha narodu.

Postulowane w okresie *Wędrowca* rygory krytyki obiektywnej, naukowej, uległy szybko fali antyintelektualizmu i irracjonalizmu, ogarniającej na przełomie XIX i XX wieku filozofię, sztukę i estetykę mieszczańską.

WITKIEWICZ-PISARZ

Estetyka Witkiewicza nie jest zdyscyplinowanym jednolitym systemem. Łączy ona elementy pozytywistycznego pojmowania sztuki z tendencjami estetycznymi, które niosła reakcja antypozytywistyczna. Jest to przykład eklektyzmu metodologicznego, połączenie analizy psychologicznej, biograficznej i formalnej, splot metod interesujący dla badacza, ale nie będący, rzecz prosta, przykładem konsekwencji naukowej. Styl artykułów Witkiewicza zdradza sprzeczności i niezdyscyplinowanie jego teorii estetycznych.

Bojownik o naukową teorię sztuki stworzył w literaturze polskiej piękne wzory krytyki impresjonistycznej. Najżywsze do dziś stronicie *Sztuki i krytyki u nas* nasycone są pięknym entuzjazmem dla sztuki. Zamiast dowodu gwarancją prawdy jest tu w ostatecznej instancji autorytet własnego doznania. Sąd o Michale Aniole zamyka Witkiewicz w kształt metafory, ujmującej jego na wskroś osobiste wrażenia: „Michał Anioł... jest to indywidualność ciasna, jednostronna, związana z olbrzymim talentem i rozumem, który opóźnił ostateczne zwyrodnienie i wypaczenie się maniereczne jego talentu... Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego, kopalnianego potwora, idącego wąską, przez siebie wprowadzicie wśród twardych granitów wykutą, ale zawsze wąską ścieżką...“

Sądy Witkiewicza nie układają się w łańcuch wniosków. Witkiewicz nie dowodzi. Nawet wówczas, kiedy operuje przykładami z historii sztuki, kiedy gromadzi spostrzeżenia, ostatecznym argumentem staje się sąd uogólniający, podany w formie sugestii, wypowiedziany raczej impresjonistycznie, przeniknięty świadomie zamierzoną troską o piękno i orygi-

nalność wyrazu: „Pewne idee historiozoficzne, teologiczne, socjalne są cechą wspólną ludzi pewnej epoki. Savonarola i Michał Anioł wyznawali te same idee i byli przyjaciółmi — jeden, formułując ją słowem, doszedł do stosu, na którym go spalono — drugiego smutek i pesymizm wyraził się w ciablach atletów spoczywających na pomnikach Medyceuszów.“

Witkiewicz nazywał siebie „literatem przez dobrą kompanię“, „pisarzem z przypadku“. W istocie stworzył on w okresie *Wędrowca* — w tym najbardziej twórczym i śmiałym okresie swej działalności pisarskiej — nowy rodzaj krytyki. Jest on właściwym twórcą krytyki artystycznej, która łączy rzetelną fachowość z walorami estetycznymi, która entuzjazm dla sztuki wiąże z dosadną pogardą dla komunałów. Walka z mętnością ówczesnej krytyki artystycznej, przeprowadzona z werwą polemiczną, nadaje artykułom Witkiewicza znamię wysokiej wartości literackiej i nie gasnącej świeżości (z tych względów w układzie wyboru — poza zasadniczymi pozycjami estetyki Witkiewicza z okresu *Wędrowca*, jak np. cykl artykułów o Matejce — została uwzględniona polemika z protestem malarzy monachijskich, jeden z klasycznych przykładów prozy polemicznej w polskiej krytyce).

Tę wartość artystyczną artykułów Witkiewicza ocenił polemizujący z nim (w obronie krytyki subiektywnej) Ignacy Matuszewski, gdy pisał: „Czyż wartość jego prac spoczywa w tym, co powiedział obiektywnego o technice malarskiej, o indywidualizmie artystycznym itp? Nie. Nie w tym, co powiedział, gdy to samo mogli powiedzieć i mówili inni, ale w tym, jak powiedział, jak indywidualnie odczuł i przystosował u nas te teorie; w jego stylu, temperamencie, szczerości, zapale, słowem — w tym wszystkim, co stanowi indywidualność pisarza, należy szukać źródła uroku, jaki wieje z jego książki“.

W dziejach polskiej krytyki artystycznej artykuły Witkiewicza z okresu *Wędrowca* były jedną z najgorętszych i najpożyteczniejszych polemik, jakie w ogóle stoczono u nas na temat sztuki. Estetyka polska istotnie żyła długo, jak pisał Witkiewicz, „okruchami formułek, spadłych ze stołu duchowej uczyty, jaką przed kilkudziesięciu laty spożyli estetycy niemieccy kosztem loiki i prawdy“. Sprzeczności poglądów estetycznych Witkiewicza, wyrosłych na pograniczu czasów pozytywizmu i modernizmu, nie powinny przesłaniać historycznej doniosłości jego wystąpienia, w szczególności jego rozprawy z idealistyczną, metafizyczną estetyką, w której — według jego trafnego sformułowania — „tarły się o siebie w najdziwniejszych kombinacjach: Ideal, Prawda, Dobro, Bóg i Piękno“. Warto również przypomnieć piękną niecierpliwość, odwagę i pasję owego tak często deklasowanego malarza i pisarza, gdy atakował on wyolbrzymione ponad rzetelną zasługę autorytety w naszym życiu umysłowym i artystycznym. „Nie należę do tych — pisał ten klasyczny praktyk krytyki wojującej — o których mówi Hamlet, że zanim ssać zaczęli, stroili już komplimenta do piersi matki“.

J. Z. J.

WSTĘP DO PIERWSZEGO WYDANIA SZTUKI I KRYTYKI U NAS

Książka ta jest historią walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nie tylko 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 zrośnięte 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 tym 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 przedstawicieli 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 nie tylko 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 od razu 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, podstępu, złej wiary, zmieszana z naiwnymi błędami lub bezczelnym nieuctwem, powódź, ponad którą z wysiłkiem utrzymuje się hasło, w imię którego spór o pojęcie został podniesiony.

Nie inaczej było ze mną. Gdyby szło o same tylko pojęcia o sztuce, miałbym mniej i mniej zaciekłych przeciwników. Z chwilą, w której by 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 wymięcenie mnie osobiście. Jest to ogromna różnica. Wszystko to odbiło się na stronicach tej książki. Wszystko jednak, cokol-

wiek zrobiono dla zaciemnienia 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, słyhać od czasu do czasu samotny głos, podnoszący dawne przeciw mnie okarżenia, to są 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 dedukcji, 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 rozumnych 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 obłądu 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 nie tylko 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 tym 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 teorie; 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 teorie 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 schematów zaczerpniętych ze sfery oderwanych pojęć rozumowych lub etycznych. Nie umiając badać sztuki, nie mogła ona odnaleźć wspólnej, stałej, zasadniczej podstawy twórczości artystycznej i łączyła sprzeczne zjawiska za pomocą naciągniętych dedukcji, a podobne, 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 kłątwie, albo zapadały w nicość, dla

niej przynajmniej. Nie wiedziała ona, na czym polega talent artysty, i nie domyślała się nawet, co wpływa na charakter dzieła sztuki. Usiłując objaśnić sztukę bardziej jeszcze niedocieczonymi zagadkami, gmatwała się w błędnym kole zdań, które są tylko uszeregowaniem wyrazów szepionych z rzeczami nie na podstawie cech artystycznych, tylko na zasadzie dalszych lub całkiem ze sztuką nie mających związku wyobrażeń. Bełkocąc przy tym 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 skrupować lub złać. 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 materialne 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, wolontariusze krytyki, wierzący, że ona jest łatwą, pisali o myślach i uczuciach, które w nich sztuka wywoływa-

ła, albo też, nie mając nic o niej do powiedzenia, pisali tylko dlatego, że w pismach codziennych, tygodniowych i miesięcznych są odpowiednie rubryki do zapelnienia. Poruczano więc im pisać o obrazach we wtorek, o teatrze w piątek, a o dorożkach 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 podróznego, 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, różnorodność 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 eksploatacji i innych specjalnych i wymagających specjalnego znanstwa 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 móc 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 połapać i zrozumieć, o co właściwie idzie. Sądziło, że szło o sponiewieranie tego, co oni nazywali *malarstwem historycznym*, a 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 tworzono poemata na tle *Oblężenia*, tak dziś znowu całą tę skłonność do przesady, do frazesów, całą nieznamość najprostszych zasad twórczości w sztuce, całe nieuctwo i skłonność do wnioskowania dziwnego, do brania anegdot za treść kierunków w sztuce — zaprzęgnięto do uwielbiania tematów prostych: do *Sójki na gałęzi* lub tym podobnych. Stopniowo jednak, w miarę jak przybywali krytycy spomiędzy 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 bezwzględego, zasadniczego oporu i potępienia. Tak przynajmniej można wnosić ze spokoju, z jakim, po ostatniej walce z impresjonizmem przez dekadentyzm, findesieclizm, symbolizm, przeszła 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 nic na tym 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 nimi. Sztuka jest i wydała już dzieła zupełnej doskonałości, a teorii dotąd nie ma, 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. Kwestia granicy środków artystycznych i technicznych nie była dla nich wcale jaśniejszą niż dla krytyków i estetyków, którzy nigdy nie próbowali malować. Toteż 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, materialnych warunków tworzenia się obrazu lub posągu, ale na tym też i koniec. I zdaje się, że tymczasem inaczej być nie może. Naukowej teorii sztuki dotąd nie ma, jak nie ma ustalonej metody badania jej i nie ma sposobu ścisłego zastosowania tej metody, choćby była. W naukach ścisłych, gdzie teoria nie tylko jest wnioskiem logicznym, ale też i prawem wyprowadzonym z doświadczenia powtórzonego nieskończoną ilość razy i dającego zawsze ten sam ściśle wynik, umysł badacza jest przed możliwymi zboczeniami strzeżony przez rachunek, odczynniki chemiczne i przyrządy działające automatycznie, a poza podmiotowymi jego stanami. Tymczasem przy badaniu sztuki nic z tego. Przypuśćmy, że ktoś odnajdzie metodę badania, poznawania i krytykowania dzieł sztuki, że wia-

domym 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 innych 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 Tymlepiej i doktor Tymgorzej 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 tym życiu codziennym, gdzie się przychodzi stosować zdobytą w niej wiedzę bez żadnych pomocniczych środków badania, jeden lekarz stawia diagnozy 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 fizjologicznych, tak też i sztuka w najgłębszych swych podwalinach opiera się na pewnych fizycznych i fizjologicznych sprawach. Bez psychologii zatem — nie ma 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 dziwić, że sztuka, wzięta we wszystkich swych działach, nie została wciągnięta 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 istnością niezależną od ciała, tylko z nim współtującą 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 materialnym, 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 materiały do badania i poznania ludzkiej duszy. Najpierwotniejsze objawy sztuki zużyte są wprawdzie 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 tym, czym były kopalne resztki zaginionych zwierząt, zanim je anatomia porównawcza objaśniła, zanim z piszczele 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, tym lepiej — jeżeli nie, życzyć by należało, żeby do tego przyszło jak najprędzej.

Filozofię sztuki i Historię 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 skom-

ponowany w myśl swojej zasady podstawowej, a dla do-
wiedzenia bierze te zjawiska, które mu są potrzebne, rzu-
cając ponad przepaściami sprzeczności przeszła swego świet-
nego stylu.

Bez względu jednak na to, jaki jest obecny stosunek psy-
chologii 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 przyję-
tymi w danym czasie formułkami estetycznymi — uświado-
mienie tej prawdy już by dodatnio wpłynęło na krytykę.

Nie mogąc prowadzić badania sztuki sposobami zupeł-
nie 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 porówny-
wać to nieszłębione 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, od-
najdywać wspólne podstawy sztuki na wszystkich szczeb-
lach jej rozwoju i w najsprzeczniejszych pozornie jej
objawach i wiązać z tym wyniki ścisłych badań nad życiem
ludzkiej duszy.

Krytyka musi dojść do tego, żeby nie była na łasce każ-
dorazowych haseł — musi znać i wiedzieć, gdzie jest wspól-
ny grunt każdej twórczości, a co stanowi uprawnioną od-
rębność twórców lub szczególnie charakter pewnej chwili
rozwoju sztuki. Krytyka musi to dobrze zrozumieć, że war-
tość jej tkwi albo w zastosowaniu praktycznym naukowej
teorii sztuki, o ile ona jest, albo też w gromadzeniu ścisłe-
go materiału do budowy takiej teorii.

Zdawałoby się, że na poparcie powyższych twierdzeń wielokrotne 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 od razu z nowym wrogiem, z nowym 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 zdobytym tą drogą, na której nowoczesna nauka szuka i znajduje rozwiązanie tylu nie zgłębionych 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 wnioskowania, 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 potrafił 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 oddziałuje 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 gotowymi pojęciami, tkwiącymi w jego umyśle, poddane badaniu przedmiotowemu, naukowemu, wymaga łącznej pracy geologa, paleontologa, botanika, zoologa, antropologa itd. 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 pałacy 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 upiorów na straszliwych cmentarzach, to wszystko, co straszło i straszy wiejskie dzieci i nie tylko dzieci — zamieniło się w probierce chemika na ciało lotne, zwane metanem albo gazem błotnym, i nie tylko nazwane, ale i poznane dokładnie tak co do składu, który się równa

CH₄, jak i co do stosunku do innych ciał, z którymi wchodzi w powinowactwo, i które, chociaż w pewnych warunkach może być zgubnym dla człowieka, oddaje mu jednak niesłychane dobrodziejstwa jako ciało niezbędne do wytworzenia chloroformu i jodoformu.

W pierwszym wypadku zmienność pojęć o tym zjawisku jest nieskończona; załamuje się ona w subiektywnych wrażeniach, w gotowych pojęciach i stanach duszy i, na ogólnym tle strachu przed czymś nieznanym, może przybierać najrozmaitsze kształty; — w drugim, dla każdego badacza, który powtórzy dokładnie doświadczenie, będzie to zawsze tylko CH₄, 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 czworo wodorek węgla.

Czym jest wyobraźnia ludu, czym poeta lub malarz w stosunku do życia, do natury — tym 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; jakiejś fontanny 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 najsprzeczniejszych paradoksów — niech taki krytyk pisze. Wszystkie jego sprzeczności i niekonsekwencje, wszystkie jego sympatie i antypatie do przedmiotów i po-

jęć, ciągle wybuchy jego uczuć, które przerywają tok rozmowania — wszystko to, jak każda poezja, jest wyrazem jego wzniosłej i wrażliwej duszy.

Nie stworzył on naukowej teorii sztuki, ale jego fanatyczna miłość do niej porwała całe pokolenie 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 tym, czym poeta w stosunku do natury, do życia — i to wielki poeta. Wszystkie jego środki poznania i wypowiedzania 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; — sugestionuje 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 niech więc 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 po prostu powie: „Lubię ten obraz“ i każe się czytelnikom tym cieszyć; albo jeżeli, co gorsza, będzie to jeden z tych umysłów „do wszystkiego“ w tym 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 ta-

kim razie będziemy mieli to właśnie, z czym u nas trzeba 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 on 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 s m a k u, rewiduje, przetrząsa i konfiskuje z zaciekleścią celników każdą myśl świeżą, każdą formę nową, każdy talent odstający od jej szablonu, usiłując zabić wszystko, co nie odpowiada jej ciasnym przepisom.

Krytyka z z a s a d y subiektywna jest takim samym nonsensem, jakim by 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, mącącym 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 erudycji, na gromadzeniu faktów i anegdot z życia artystów, lub katalogowaniem sumiennym dzieł sztuki, jeżeli są tylko krytyką i estetyką poza chwilą, w której zostały stworzo-

ne, 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, nie przeczuwanych przez twórców teorii.

Znamiennym też rysem w historii krytyki jest to, że nie ma w niej ciągłości rozwoju. Jest to kolejne powstawanie i zapadanie w nicłość chwilowo obowiązujących haseł, doktryn, nie zaś pogłębianie, rozszerzanie i wzbogacanie nowymi dowodami teorii, 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 ostatnim?

Odpowiadam po prostu: — 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 artykuły pojawiały, dla wielu treścią ich zdawały się być nazwiska artystów, o których pracach traktowały. Matejko, Siemiradzki, Chelmoński, Kurzawa, Brozik itd., 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 tworzenia 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, rzecz by 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, niepohamowany subiektywizm i unoszenie się zwrotami własnego stylu; dobroduszne gawędziarstwo, pozbawione śladu znajomości najelementarniejszych pojęć o sztuce; — albo lekkomyślne, graniczące z bezczelnością nadużywanie frazesów i cudzoziemskich a modnych wyrazów — oto kilka tych typów krytyki, które mi służyły jako obrazy 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 najwyższym, naczelnym, jedynym stanowisku, jak to w złej wierze lub przez niewiedomość twierdzili ich przeciwnicy.

Przeciwnie, dowiódłszy niezbicie, że wartość dzieła sztuki i jego charakter nie należą do tych lub owych, wyobrażonych w nim 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 artystyzmu.

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 możliwości 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 — tym samym już wnioski te dają się rozwijać szerzej i głębiej. W teorii tej leży możliwość 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 uprzedzeń, odnajdą w niej jednak w ogólnych zarysach postawione zasady, których słuszność nie była naruszona, 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: indywidualizm, 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.

S. W.

Zakopane, 1898 r.

WSTĘP DO DRUGIEGO WYDANIA SZTUKI I KRYTYKI U NAS

Jedną z uderzających cech naszego czasu jest to, że obok wybitnej odrębności nowoczesnych pojęć, przenikającej z niepohamowaną siłą wszelkie sfery myślenia, jednocześnie wszystkie stare cywilizacje zostały jakby na nowo powołane do życia. Wszystko, co ludzkość przemyślała, przeczuliła, 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 najsprzecznijszym umysłom, i zostawia każdemu możliwie wielką swobodę rozwinięcia indywidualnych właściwości.

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

Ludzkość nie rozwija się jednak jednolicie. Równowaga sił, zachwiana w samym zaczątku cywilizacji, wydała te niesłychanie dziś skomplikowane skutki, z których jednym z najbardziej zastanawiających jest istnienie obok siebie ludzi z temperamentu, z organizacyj duchowych należących do epok cywilizacyjnych, rozdzielonych całymi dziesiątkami

wieków. Po prostu ludzie epoki elektrycznej są często pomieszani z ludźmi epoki szlifowanego krzemienia — nie mówiąc już o indywidualach bliższych nam czasów. Co dzień 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 tym „dziś“ istotnym — gdyż postęp idzie teraz tak szybko, że w sztuce od lat jakich pięćdziesięciu dokonano takich przewrotów, na jakie dawniej trzeba by było czekać przynajmniej wiek cały, a może i więcej.

Kto widział wielkie międzynarodowe wystawy sztuk plastycznych, ten mógł zauważyć, iż obok dzieł, których charakterem jest badanie, szukanie prawdy, szperanie zaciekle i wszechstronne w naturze; — chęć objęcia i wyrażenia środkami artystycznymi życia pojętego jak najszerzej, ze wszystkimi przypadkowymi zjawiskami, i dążność do pozbycia się maniery, stylu, wszelkiego szkolnictwa i rozpętania sztuki ze wszelkich formułek ukutych przez estetyków, piszących z zamkniętymi oczami i zatkniętymi uszami prawdziwa na preparowanie ideałów; — jednym słowem, obok tej sztuki, która tak odpowiada dzisiejszemu kierunkowi myślenia, sztuki, która wygląda jak zbieranie przygotowanych materiałów dla jakichś przyszłych geniuszów — tułają się epigonowie sztuki greckiej, renesansu, średnich wieków lub też jakieś „natury problematyczne“, samotne, idące nowymi, całkiem osobistymi drogami.

Między pierwszymi można rozróżnić mierności, wyszkolone w akademiach, o kierunku z góry nakreślonym, ideałach

prawem przepisanych — nudnych kompilatorów i kopistów, mających co najwyżej cyrkiel w mózгах — i ludzi robiących wrażenie, jakby wstali ze starożytnego jakiegoś grobu i przyszli pomiędzy nas w całej pełni swego odrębnego charakteru. Drudzy zdają się pochodzić głównie z tych krajów, które dziś dopiero wciągnięte są w sferę powszechnego cywilizacyjnego ogniska. Wnoszą oni do sztuki europejskiej całkiem nowe pierwiastki, wzbogacają ją nowymi formami, rozbijając jednocześnie mur, dźwignięty przez teoretyków między „ojczyznę sztuki, Italią i Helladą“ a resztą świata, który, według teorii, skazany był na wieczną bezpłodność, nicość w sferze twórczości artystycznej.

„Z zapalną imaginacją pod palącym niebem, z wyostrozonymi zmysłami wśród ostrych ponęt, w otoczeniu natury, która pieszczotami na przemian 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 na wpół się z materii wyzwala, a na wpół jej ulega, nawet się w niej rozkoszuje i gdzie myśl przede wszystkim jest kształtem, a uczucie, ledwie byśmy nie rzekli, dotknięciem. Na tym samym polu ludy północne tylko swoje wysilenia, nigdy swojej siły prawdziwie nie objawia. Brak im do tego nieomal wszystkiego, brak im przede wszystkim tej intuicji form, tej tajemniczej morfopedii, 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 najświetniejszych publicystów polskich, chcąc powstrzymać zgubny, jak mu się zdawało, dla społeczeństwa ruch artystyczny i zbyt czyste (u nas?!) w nim rozmiłowanie. Ostatecznym 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 błąkał 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, po prostu powołując do czynu samą sztukę!

Dziś wiemy już, że cała ta tyrada o Helladzie i Italii jest farszą — 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 Grecji i Rzymu, których poeci, „mistrzowie 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 „intuicja formy“ leży w ich naturze, że twórczość w sferze sztuk plastycznych przychodzi im tak łatwo, jak i twórczość w zakresie słowa.

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

A jak dawniej w budownictwie, tak dziś w malarstwie „ludy północy“ wykazały tak nadzwyczajną siłę twórczą, tak bogato uposażoną 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 Grecji i Rzymu, zapominają zawsze o tym, że istniał Egipt, że są Indie, 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 niczym powstrzymać. I dziś Polacy, Rosjanie, 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 „bezwzględniego piękna“, wcielonego w arcydzieła klasyczne, potępiał i strącał w nicość każdy objaw nowych, oryginalnych form w sztuce.

Dziś zaczyna być jasnym, że „bezwzględne piękno“ nie da się pomyśleć jako czyste, oderwane pojęcie, że nie jest jedynym celem sztuki, a jeżeli w ogóle jest kiedy do osią-

gnięcia, to tylko jako krańcowy cel, kryjący się w pomroce przyszłości, i to pod jednym warunkiem: bez względnej 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 słownych nie ustawali i nie ustają w pracy, zeszywając strzępy starych systemów nowymi nićmi, podstawiając nowe wyrazy na miejsce zużytych i znowu jakiś czas łudzając siebie i drugih, że trzymają prawdę w garści.

Z drugiej zaś strony reakcja przeciw takiemu zacieśnieniu twórczości artystycznej, wychodząc od talentów obdarzo-

nych 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 *p o w a g ą*, z chwilą, w której opanowywała umysł 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 przylepia 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 *p o w a g*, 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, skrępowana 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 bibuly, której cierpliwość mogą podziwiać następne pokolenia.

Jedynym środkiem wyjścia z tego błędnego koła, z tej bezsilności i jałowości dla krytyki, dla teorii jest odnalezienie

nie, 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 jakimkolwiek mianem ochrzczonych kierunków.

Z drugiej strony, ponieważ sztuka istnieje przez ludzi i dla ludzi, dla poznania jej więc 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 artyzmu, jakie kiedyś przyjsć mają.

Jeżeli chodzi o malarstwo, to harmonia barw i loika światłocieniu, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości 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 kwestia 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 materialnym 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

zupelną 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.

S. W.

MALARSTWO I KRYTYKA U NAS

Sprawdzając faktami wartość zdania: „krytyka jest łatwą, a sztuka trudną“ — przychodzi się do przekonania: iż jest to pusty ogólnik, kłamstwo konwencjonalne, 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 tym, 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 atrybucji 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 umiętności artystów.

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

daje możność zwalczania trudności, stawianych przez życie i sztukę.

Po prostu większość artystów jest i musi być maniakami.

W świecie ludzkim, jak w całej naturze, rządzą jedne i te same prawa. Jak wielkie słońca krępują ruch samodzielny mniejszych brył planetarnych i zmuszają je do krążenia w sferze swojej siły ciężenia, tak samo potężne genjusze zmuszają słabsze talenty do abdykowania z ich cech indywidualnych, do zatracenia 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, spleciona smakiem, wynaturza się i martwieje.

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

Historia sztuki na każdej stronicy podaje świetne dowody powyższych twierdzeń.

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

Dziś ciągle widzimy jeszcze te same przykłady: Wiktor Hugo, Wagner, Zola, każdy staje jako jedyny właściciel re-

cepty na ostatnie słowo doskonałości w zakresie tej sztuki, którą uprawia.

U nas Matejko skrępował 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 strzec sztukę od chwilowych zamierań i ułatwiać jej ciągły rozwój.

Krytyk — to sumienie artysty, samowiedza sztuki, wielka, otwarta źrenica prawdy, nie zaproszona 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 rozumieć, 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. Ściśle biorąc, między artystą a krytykiem różnica leżeć będzie tylko w tym, 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.

Obiektywizm 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 — stać musi krytyk i uwzględniając wszystkie subiektywne cechy pojedynczych talentów, wydobyć z ich dzieł to, co stanowi stałą zasadę podstawową sztuki, zasadę, która je ze sobą łączy i stanowi o ich istotnej wartości.

Krytyka sztuki, w obszerniejszym 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 kwestią bytu — szkopułem, o który rozbiło się już tyle umysłów i systemów.

Pominąwszy całą estetykę, spekulującą cudacznymi dedukcjami o pięknie, dobrze i prawdzie, i silącą się objaśnić jedną zagadkę czymś jeszcze trudniejszym do pojęcia: — sztukę — Bogiem — estetykę, która poruszywszy umysły, oddawszy nauce niechcący pewne pośrednie korzyści, schodzi dziś ze świata, nie objaśniwszy nic z istoty artystycznej twórczości. Piękno, Dobro, Prawda, Bóg pozostały po dziś takimi samymi tajemnicami. W najnowszych czasach widzimy zwrot stanowczy. Jest to jakby rezygnacja z dociekania 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 współczesnymi im zjawiskami społecznymi i umysłowymi i dziś już dała w rezultacie wiele obserwacji, prawd nawet, o których się do niedawna filozofom nie śniło.

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

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

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

Tu mimo woli przychodzą na myśl znakomite prace Hippolita 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 jest ostatecznym zadaniem sztuki, czyli że możliwie ścisła prawda osiągnięta, przypuśćmy, w obrazie, nie jest najwyższą jego zaletą, przytacza obrazy Dennera. Są to głowy starców, wypracowane *à la loupe*, jak sam powiada, nie wiedząc, że tym samym 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 dobrym 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. Nie tylko 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 lądzie Europy Francuzi mają dziś najlepszych krytyków. Bo też tylko naród mający żywą, od wielu lat ciągle odmładzającą się sztukę i nieprzebrane skarby artystyczne dawnych czasów może mieć żywą, samodzielną i wszechstronną krytykę. Zalety te widać nie tylko w ścisłych naukowych dziełach, ale i w krytyce bieżącej. Tak pogardzany u nas Albert Wolff może być wzorem treściwego, jasnego formułowania charakteru obrazów czy rzeźby i ciągłego trzymania się na równi ze sztuką, która zawsze wyprzedza teorie.

Gorzej jest w Niemczech z krytyką, bo gorzej ze sztuką. Niemcy, posiadając zdolność i skłonność do tworzenia pojęć ogólnych, nie posiadają obok tego zmysłu obserwacyjnego. Stąd też ich pojęcia ogólne są często 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 powijkaków 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, loicznie — wie, czego żąda.

A u nas?

Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele!

„Idealne pojęcie realnej rodzajowości nadaje mu ton moralny, który, łącząc się harmonijnie z technicznym, materialnym tonem malowidła, podnosi je nad po-

wszedniość rutynicznej faktury". (Nie-Apelles w *Kurierze 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 cywilizacji.

Jakże smutno będą wyglądali przy tym 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 zadowalał się nadaniem miana „polskiego Rafaela, Van Dycka lub Rubensa“, dobre czasy! w których jednak już ś. p. Chirurg Filozofii (Wilkoński) wyśmiewał tę metodę sądenia.

W miarę jak zaczynano więcej się interesować sztuką, krytyka nasza przyswoiła sobie cały żargon konwencjonalnych wyrażeń, których do dziś dnia używa wzbogacając je coraz nowymi, 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 kreacja! 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-Apellesa. Sądzę, że kwestia 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 tym samym 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 materialnej techniki, wpada w szal zachwyty nad duchową stroną dzieła — nie widząc, że w malarstwie wyraz duszy zależy od rysunku, a wrażenie grozy — od rozkładu światła i barwy; że, jednym słowem, gdzie jest niedołęstwo materialnej techniki, jest niedołęstwo ducha. Krytyk warszawski z rozkoszą chwytą „głęboką myśl dziejową“, „dramat życia“ itp. — nie widząc, że głęboką tę myśl wypisały same dzieje, że malarz, który swój talent zużył na opowiadanie znanego faktu historii, nie jest tym samym jego twórcą ani odkrywcą. Kiedy Matejki nie przeczuwał jeszcze żaden prorok, już Witold z Jagiełłą stłukli Krzyżaków pod Grunwaldem! Nie widzi też, że w rubryce wypadków w piśmie brukowym jest co dzień kilka tematów „dramatu życiowego“, rozdzierających serce, przy których krew namalowana cy-nobrem i ciężkie łzy z „cremserweissu“ są tylko trywialne!

Krytyką u nas nazywa się wynurzenie przed czytelnikami z wrażeń odebranych na wystawie. I dobrze jeszcze, kiedy są te wrażenia! Najmarniejszy umysł, szczerze opowiadający pracę swej myśli, może jeszcze zastanawiać. Nasz krytyk nie potrzebuje oglądać obrazów, ma gotową pewną ilość frazesów, które mógłby odlać w stereotypy i tylko wskazywać zecerowi, z której szuflady brać porównania, epitety i zachwyty — odpowiednio do tego, o kim ma mówić. Jednym słowem — krytycy nasi bez żadnego specjalnego przygotowania mówią ciągle — nie o samej sztuce — lecz o tym, co leży poza nią... a najczęściej o sobie.

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

W ogólności krytyka nasza jest pobłażliwą dla wszystkich, a już całkiem czołobitną wobec „mistrzów“. Dobrze się też dzieje naszym malarzom. Awanse z „malarza“ na „naszego znanego“; z „pana N. N.“ na po prostu „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 n a s z y c h; dziś doszliśmy sami do takiego podrażnienia 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 zagranica. Jeżeli chwali, nosimy się z tym 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, stronnicyzmem Niemcem lub Francuzem; pióro jego umaczone w nienawiści narodowej itd.“

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

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

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

Krytyka nasza po prostu załgała się do ostatecznych granic możliwości!

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

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

„NAJWIĘKSZY“ OBRAZ MATEJKI

I

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

Taine w społeczeństwie otaczającym artystę widzi jedyną prawie przyczynę, warunkującą nie tylko 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 historii 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 zadowalnia się mianowicie twierdzeniem, że z chwilą, w której dane społeczeństwo zdobyło pewne maksimum dobrobytu, spokoju i utrwaliło pewien kierunek myślenia i uczucia, w miarę rosnącego pod wpływem tych czynników zamięłowania do zbytków i zewnętrznej okazałości, zjawia się konieczność sztuki. 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, zapełniającej luki rozumowania. Wszakże całemu powstaniu i rozwojowi Odrodzenia towarzyszą największe niepokoje, wojny, zamieszania, walki między potężnymi państwami, prowincjami, miastami, nie mówiąc już o tym, że każdy pojedynczy człowiek mógł spać spokojnie, tylko trzymając za rękojęść miecza. Dość przeczytać pamiętniki Benvenuto Cellini, żeby wiedzieć, jakimi trudnościami otoczone było życie artysty, dość przypomnieć głęboki pesymizm Michała Anioła, żeby wiedzieć, jaka przepaść leżała między nim a współczesnym mu życiem. Jedno tylko łączyło bezwzględnie artystów tej epoki z ich społeczeństwem, to jest: wielka miłość do sztuki, którą było wszystko przejęte.

A jednak i bez tego na pozór koniecznego warunku sztuka może powstać, a nawet istnieć! Pomimo wszystkich analogii między życiem społecznym 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 ziarno wiatr zaniósł na szczyt kościelnej wieży, która tam rośnie z trudem, ale rośnie i rozwija się, czyż nie jest podobną do naszego malarstwa, które

powstało i trwa wśród społeczeństwa nie posiadającego żadnego prawie z koniecznych podług Taine'a przymiotów, warunkujących istnienie sztuki. Owszem, cały wpływ tego społeczeństwa na artystów jest ujemnym i wbrew teoriom Taine'a: o tyle oni tracą na wartości, o ile się do tego społeczeństwa przystosowują, o ile swoje indywidualne popędy i wspólność ze sztuką europejską zatracają na rzecz wymagań swego otoczenia.

Spółcezeństwo, które było obecne na wszystkich polach bitew i na wszystkich barykadach XIX wieku, które przeżywa wewnątrz siebie rewolucje umysłowe, społeczne i ekonomiczne; społeczeństwo tak niejednolite w tej sferze, która stanowi inteligencję — społeczeństwo takie nie miało najkonierniejszych 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 reakcji i osłabienia po zamieszczeniu politycznym, że równocześnie społeczeństwo nasze odczuwało wszystkie skutki wielkiej ekonomicznej i społecznej reformy. Jednak, pomimo tej ostatniej, jedyny warunek, jaki jeszcze istniał, ze wszystkich przez Taine'a wymaganych, był właśnie dobrobyt. Kłamstwem jest, że u nas nie ma pieniędzy na pokrycie kosztów istnienia naszej sztuki.

W rękach naszej arystokracji rodowej i zbożanych rozwojem handlu i przemysłu Polaków moższeszowego wyznania lub niemieckiego pochodzenia jest dosyć bogactwa; ponieważ jednak nie okazali oni do sztuki żadnego zamiłowania, nie wywarli też żadnego wpływu na wytworzenie

warunków, w których by 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 chłopka sukmana lub czerwona chusta dziewczyny czciły się jako „święte szaty“, jak mawiał Chełmoński; z Monachium, gdzie unikaliśmy dziennych spacerów, żeby nie widzieć niemieckiej natury; a leżąc w trawie, w mroku wieczornym, słuchaliśmy cirkania kuropatw, jak dalekiego echa z kraju, i witaliśmy wysmukłą sylwetkę 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 stypendia, klepać po ramieniu i pozwalała jeść przy swoim stole pod warunkiem, żeby być zabawnym. Zresztą, ilustracje rodowych tradycji 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 diabeł malował“, podobny był do jego ekonoma faworyta.

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

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

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych mówiło przez usta swego wiceprezesa, Aleksandra Lessera: „My takich geniuszów nie protegujemy“ (o Chełmońskim).

Cały ten zapal, z jakim porwali się do studiowania 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 materializm (prof. Struve i inni).

Na pochwałę zresztą publiczności, można powiedzieć, że teorie naszych estetyków były dla niej niezrozumiałe; lekano 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 do 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 umiejętności wyzyska-

niu 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 nic w tym dziwnego.

Nie mówiąc już o wrodzonej nam gościnności i towarzyskości, malarze przecież zyskiwali zagranicą 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, wplatanych 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 niejakiem czasie zaczynało się robić „małe arcydzieła” i stawało się znanym.

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

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

Heine

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

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

Spółeczeństwo nie prosiło malarzy, żeby się — jak dawniej mówiono — poświęćali swojej sztuce. Dało im co mogło: czyż nie ucziło największych obiadam i w Re-sursie Obywatelskiej? Czyż mniejszym skąpiło miejsca u prywatnego stołu? Czy nie rozdało tytułów, tytułików, nawet berel? 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 możliwych 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 arystokracji i plutokracji: jesteście barbarzyńcami!

Wszędzie indziej zjawienie się sztuki, o ile nie było wynikiem potrzeb społeczeństwa, wywołało w skutkach przynajmniej zamięłowanie do niej. W Rosji na przykład tak świeża i młoda sztuka ma między ludźmi bogatymi zapalnych 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 eksport. Ci, co nie marnią 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 ubocznym rezultacie, na podtrzymanie wiary społeczeństwa w swoje siły, gdyby nie było świadectwem naszej żywotności, można by 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 od razu 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 tym nie jest wart tego uznania, którym 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: maniery. Mało zaś jest, a może wcale nie ma takich talentów, które by przy dłuższym życiu przetrwały w całości do ostatniego tchnienia, które by nie ginęły naturalną drogą wewnętrznego rozkładowego procesu lub którym by nie pomogło do samobójstwa ich otoczenie.

Matejko od pierwszej chwili miał silnie podznaczoną maniery, 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 od razu jako nadzwyczajny, nie mający może sobie równego we współczesnej sztuce, malarz w r a z u.

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 pomału 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 szczętu i perspektywy, i harmonii barw, i loiki światłocienia, i zmanierował się prawie do reszty w kształtach; dziś, kiedy każdy cal jego „największego“ obrazu przesiąkły jest ideą, 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 wypisanymi mowami malowanych osób; wprawione w ramy obrazu katarynki — 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 Grecja dała mistrzom *Odrodzenia* gotowe formy, które im tak znakomicie ułatwiły twórczość. Wenecjanie 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 kompozycji, którą przeczuwał już Leonardo da Vinci, a która w istocie 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 zupełnym swej indywidualności, będzie posiadał więcej cech dodatnich, odziedziczonych po dawnych artystach, lub będzie odkrywcą nowych prawd i środków, tym 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, która by 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 nie ma 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 czym streszcza się dotychczas zdobyta wiedza, umiejętność i doświadczenie.

Matejko nie wziął nic lub wziął bardzo mało z tych zasobów, jakie już sztuka europejska nagromadziła. Ściśle mówiąc, ma on wszystkie wady, podziela wszystkie błędy pewnego okresu rozwoju sztuki, który już należy do przeszłości całkiem zmarłej. Jego wielkie zalety są zupełnie indywidualne, osobiste, na nim się zaczynają i na nim się kończą. Matejko nie wprowadził do sztuki nic takiego, co by miało rację dalszego rozwijania się i życia. Jego narzędzia,

jego środki nie przydadzą się nikomu i na nic. Jego kolor, kompozycja, światłości 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 rzeczywistymi 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 staroniemieckiej i w ogóle 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 przy tym 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 intuicją, świadczącą o bogactwie i różności stanów psychicznych, w których może się znajdować. Matejki wyraży 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 tego własnego charakteru.

Ten subiektywizm, jako konieczne następstwo, ma cianotę, 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 przy tym i starzy od dzieciństwa. Powaga i jakby jakieś przeczucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu; energia i zaciekłość drga w tych zaciśniętych ustach. Twarze ich są wypracowane, wymęczone wewnętrzną walką, targającą wszystkimi nerwami i mięśniami.

Ile razy Matejko chce być wesółym 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 zmysłowymi i zalotnymi oczami.

W początkach, w *Kazaniu Skargi* mianowicie, Matejko robi cały obraz wyłącznie prawie na twarze, na wyrazy. Spokojne ruchy siedzących lub stojących figur przy słabym akcentowaniu innych stron malarstwa sprawiły to, iż akcja rozgrywa 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 na próżno byśmy szukali.

To, co z początku było wynikiem rzeczywistego, głębokiego uczucia i dążyło do uzewnętrznienia się w ostrym 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 zrutowane, że on nie potrzebuje na nowo 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.

Gdzież dziś się znajdują u Matejki takie oczy jak Skargi, oczy patrzące w jakąś bezdnią, otchłań czy też wewnątrz siebie, gdzie dziś jest taka twarz jak Possewina, twarz, wyrażająca skoncentrowaną 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 prawie 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, przeczuwać.

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

Nie mogę dokładnie wyjaśnić przyczyny takiego przeobrażenia się, lecz jest ono faktem. Subtelne, wyrafinowane i nerwowe twarze znikają, raczej są to te same twarze, tylko one zgrubiały, utyły, spospolicały, wyrosły im podbródki, rozděły się policzki. Na ramionach tych ludzi zjawiają się góry mięskulów, 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 na przykład pochodnia jest tylko przyklejoną do rozczapierzonych palców!

Twarze, tak wypracowane, wydręczone wzruszeniami i uczuciami, jakie przedstawia Matejko, potrzebują dla wyrażenia się w malarstwie mnóstwo 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 na przykład tak skromne i proste kształty sukiennego ubrania zmieniają się pod pędzlem Matejki w jakieś szaty skórzane, przypominające rzeźby Wita Stwosza, Riemen-schneidera czy jakiego innego średniowiecznego rzeźbiarza lub malarza. Na ten charakter rysunków wpłynęły też, być może, i studia nad pomnikami i w ogóle 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 w ogóle ludzkiego umysłu do wszechstronnego pojmowania natury. Wynikiem takich usiłowań, z samowiedzą lub bez niej, jest wytworzenie się w granicach ramy obrazu pewnego konwencjonalnego, 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 manierzysta 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 konwencjonalne 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 porzrucane są kawałki doskonale i bez maniery odtworzonych przedmiotów.

Tam pęcina konia lub łeb buldoga, tu jakiś kawałek zbroi; tam drzewce narysowane prosto, tu draperia pociągnięta długą linią; tam motyw architektoniczny, napiętnowany czystym wrażeniem natury, podnoszą jeszcze siłę dzwactw manierycznych i nie dają się oswoić i pogodzić z tym malowanym światem. Rozważnego, z samowiedzą, a choćby

instynktowo konsekwentnego rozwinięcia motywu formy na próżno tu szukać. Jego obraz jest to zbiór studiów 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 na próżno stara się dostać stopami ziemi. Obraz Matejki jest szczytem wad perspektywicznych!

Kto by malując twarz ludzką przesunął brodę na miejsce czoła, usta na miejsce oczu, a nos zawiesił zamiast ucha, ten by 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 pojedynczo bez żadnej straty we wrażeniu, bez żadnej straty dla sztuki. Owszem, niejednen kapitalny szczegół, który Matejko wpakował bez artystycznej potrzeby, tylko z tej pasji do idei, jaka nim teraz ośwładła, niejednen taki szczegół wtedy by tylko mógł być słusznie 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 tym miejscu pofałdowane i nic więcej. Matejko robi tylko maskę przedmiotów — rzadko całą bryłę, a nigdy przestrzeni — głębi.

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

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

Od pierwszych obrazów Matejko zrobił postęp w modelowaniu, lecz na przestrzeni mało co większej od ludzkiej twarzy. W jednej ze szkół monachijskiej akademii był dawniej zawieszony rysunek Matejki — głowa dziecka. Był to zbiór rysów ujętych w wyraz: oczy, nos, usta, obwiedzione cienkim konturem, podmodelowane odrobiną kreską, trzymały się z sobą pod względem wyrazu, ale bryła, ale głowa nie istniała wcale. Ten kontur i drobna modelacja z załamanyimi światelkami obok cieni są w *Skardze* nawet prawie jedynymi jego środkami — dziś modeluje on szerzej, bardziej w płaszczyznach — widać wprawę w postępowaniu 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 za pomocą kształtu, do przedstawienia ich jednak potrzebne są różne sposoby obserwowania natury. Wyraz twarzy widzi się z bardzo bliska, przy czym 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 organizacji 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 cału 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 nic 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 drobnych ruchów wskazuje, iż Matejko prowadząc racjonalniej swoje prace, z większą świadomością swoich środków, a nade wszystko 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 studiów, 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 serio swoją rolę propagatora pewnych idei i w tej pogoni za apostołstwem zaniedbuje i marnuje to, co stanowi istotną jego siłę, to, co stanowi pierwiastek wiecznotrwały w sztuce — to jest właśnie ów talent.

Nie pamięta o nim wcale, nie szanuje go i poniewiera. Funduje mu modela i na tym koniec!

III

Malarstwo zaczyna się z brzaskiem dnia i kończy się tam, gdzie gaśnie światło słońca, księżyc, gwiazd, gdzie nie dochodzi światło, wytworzone przez człowieka. To ostat-

nie wzbogaciło mnóstwem zjawisk świetlnych naturę i tym sposobem rozszerzyło granicę 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 nie istniejących w rzeczywistości, lecz zgodnie z prawami, które rządzą zjawiskami świetlnymi w naturze. Światło zatem jest zasadniczym, najgłówniejszym pierwiastkiem malarstwa. Ono to stanowi tak dobrze o złudzeniach przestrzeni jak i o wypukłości brył lub harmonii i bogactwie barw. 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 płaszczynę, kiedy stanie przed nią. Zielone liście krzewów, widziane pod słońce, zmieniają się w szarą, cętkowaną blaskami białymi masę; śnieg, kiedy się nań patrzy stojąc plecami do zachodniego słońca, wydaje się czerwonym i jaśniejszym od nieba — a ciemnym i atramentowosinym, kiedy się go obserwuje pod blask wieczornej zorzy. Można bez żadnej przesady powiedzieć, że światło nadaje w y r a z 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 z 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 wesóły, miły i przyjemny. Nagle ściemnienie się w biały dzień napełnia wszystkich niepokojem — tak

jak dzikusów napelnia przerażeniem zaćmienie słońca lub księżycy.

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. W ogóle 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; po wtóre: w celu zwrócenia szczególnej uwagi widza na pewne miejsca obrazu; po trzecie: 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 wrywa ją z tła obrazu i delikatnym rozkładem umożliwia odtworzenie najsubtelniejszych odcieni wyrazu; — kiedy Rembrandt na tle ciemnej nocy maluje ciało Chrystusa, zdejmowanego z krzyża, jakimś blaskiem fosforycznym, dziwnym blaskiem, jakim świeci w ciemnościach próchno, i tym sposobem wywołuje wrażenie czegoś tajemniczego, nadzwyczajnego; — to w każdym razie 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 za pomocą 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 tym 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 nim rzeczywiście, o tym wiadomo już od czasu, kiedy zaczął używać nimbosów, 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 trochę, na ile stać malarstwo, zbliżyć się do rzeczywistości. W przeciwnym razie popełnia się błąd loiczny, bierze się zupełny rozbrat z celem, dla którego używa się światła — nie mówiąc już o tym, 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 swo-

jej pracy, zaprzęganie swego talentu do zadania, któremu on nie może poddać — 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 na przykład, staje w zupełnej z sobą kolizji. 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 manieri, 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 przeladowania 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 kompo-

zycji, a zwłaszcza na jej część środkową pada wśród nocy światło mistyczne (?) i na pozór niewidzialne (panie Sokołowski ?!!). Ono modeluje i uwydatnia postacie samych świętych i jasnością swą nadziemską rozprasza tu i owdzie nocne ciemności. Odbite następnie od wizji oświeca Joannę i rzuca swój blask na króla i królowę. Piękna Agnieszka Sorel o d w u z n a c z n y m s t a n o w i s k u (?), od świętych odwrócona, jest już w lekkim półcieniu. Struga niebiańskiego światła pochodząca z wizji, 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 gazowym, oświetlony był lampkami naftowymi — inaczej nie imponowałoby mu tak bardzo to „mistyczne“, a w istocie nie tylko „na pozór“, ale naprawdę „niewidzialne“ światło. My, którzy co dzień widzimy, jak pierwszy z brzegu restaurator zawiesza nad swoim szyldem nie mistyczną wprawdzie, lecz zwykłą elektryczną latarnię i tym sposobem „kąpie“ się w blaskach, jakich by mu pozazdrościł sam Feb promienny, my pozwolimy sobie być bardziej wymagającymi i widzieć w obrazie Matejki tylko niekonsekwencję, 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!“

Przede wszystkim 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 oświetle-

nia, 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 nikłe, brudne, zimne światło, nieskoncentrowane, nieskupione wyraźnie na niczym 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 pochodzenia 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 kompozycji, a w wskazanym przez p. Sokołowskiego celu, nie zostało wcale rozwinięte, wyzyskane, nie narzuca się widzom, nie zmusza ich do szczególnego zwracania uwagi czy na świętych, czy na Joannę, nie wpływa bynajmniej na wywołanie wrażenia, że tu się dzieje coś nadzwyczajnego, tajemniczego, czy, jak chce „objaśnienie“, „mistycznego“.

Kiedy chcę widzieć, czym może być światło w obrazie, już nie tylko jako środek modelacji, ale jako środek kompozycyjny, to patrzę na Rembrandta, wreszcie Correggia. Kiedy pierwszy wprowadza Chrystusa do grobu Łazarza, to w otoczeniu takich blasków i światel, że widz nie ma żadnej wątpliwości co do intencji artysty. Podobnie, kiedy z tajemniczego cienia wyłaniają się ręce obejmujące jasne ciało Jo Correggia, 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 studiować i zmieniać wszystkie swoje środki. Rok po roku prawie Matejko wystawia olbrzymie, przepelnione pracowicie wykonanymi szczegółami obrazy, eksploatuje swój talent bez wytchnienia — nic 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, którzy by nie wierzyli, że Matejko jest mistrzem nad mistrzami koloru. Estetycy i krytycy, stwierdziwszy z początku, że jego koloryt jest rzeczywiście „historycznym“, najbardziej odpowiednim temu „rodzajowi“ malarstwa, stopniowo przyszli do przekonania, że jest on „energiczny, ciepły, soczysty, pełen werwy, bogaty, świetny“, że jest główną i najlepszą stroną jego talentu i że jego obrazy pod względem koloru są „skończonymi arcydziełami“. Jeżeli dodamy do tego sławnej pamięci epopeję o *Symbolice barw* profesora Struvego i najnowszy wynalazek estetyczny p. Karola z *Pokłosia*, w formie następnego frazesu: „Koloryt Matejki lokalny (?), nie zharmonizowany do jednego tonu, lecz mistrzowski (!)“ — będziemy mieli sumę opinii naszych powag estetycznych co do tej strony obrazów Matejki.

Była jednak chwila, kiedy zarzucano mu fioletowe 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 p ó ł t o n a m i ! Minęło to jednak; odkąd Matejko przeniósł punkt swego widzenia przeszłości na prawowierne podwórko krakowskiej opinii, obrazy jego nabrały od razu „ciepła, soczystości, bogactwa“ itd...

Ponieważ sąd mój o kolorze obrazów Matejki znacznie się różni od przyjętej u nas opinii, muszę tu wykazać, czym jest właściwie, według mnie, k o l o r y t w malarstwie.

Nie wchodząc w kwestię fizyki i fizjologii, czyli natury barw i sposobu, w jaki one działają przy pomocy oka na nerwowe ośrodki, kwestie 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 — czerwonym. Oprócz tego każda barwa dopełniająca zmienia swój ton, siłę swego natężenia odpowiednio do tonu barwy leżącej na przeciwległym biegunie; czyli że każdy odcień barwy czerwonej ma odpowiedni odcień barwy zielonej; każdy ton błękitny dopełnia się od-

powiednim tonem żółtym i tak dalej. Wszystkie zaś zmiany, zachodzące w danych kolorach, polegają na wahaniu się ich między dwiema zasadniczymi 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 nic wiedzieć o pojęciu koloru w obrazach greckich malarzy — w sztuce zaś ludów chrześcijańskich powyższy sposób użycia barwy obowiązuje prawie do XVII wieku wyłącznie.

Sredniowieczni 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, bronii albo też kształt zwierząt i roślin.

Nawet tacy koloryści, jak Tycjan i następní Wenecjanie, w obrazach swoich stoją prawie zupełnie na tym stanowisku kolorystycznym, chociaż w ich portretach szczególnieź zjawia się już inne, bardziej skomplikowane, szersze pojęcie harmonii barw, pojęcie, które już widnieje w późniejszych dziełach szkoły neapolitańskiej, w obrazach niektórych Hiszpanów, lecz właściwie powstaje i dosięga zupełnego prawie rozwoju w malarstwie holenderskim, a w naszych czasach wydaje dzieła skończenie doskonale 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, podobnieź 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 materiału, jaki przedstawia dla malarza zużycie tej strony natury.

Zdaje się, że głównym powodem wytworzenia się kolorystów tego kierunku było studiowanie pejzażu. Tam, w pełnią 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, odruchowym powtórzeniem podrażnień mózgowych, stało się teraz pracą, w której inteligencja i samowiedza są konieczne. Bez obserwacji natury, obserwacji bardzo ścisłej i wszechstronnej, bez ciągłej pamięci na wszystkie zmiany zachodzące w zjawiskach świetlnych pod wpływem pory dnia, stanu pogody, wilgoci zawieszanej w powietrzu i innych czynników — nie można niczego w tym kierunku dokonać.

Kiedy dla pierwotnych malarzy drzewa, przypuśćmy, były zawsze zielone, a niebo i woda zawsze błękitne i stosunek tych dwóch barw opierał się tylko na ich odpowiednim natężeniu i pochyleniu bądź ku ciepłemu, bądź ku zimnemu biegunowi — teraz ziemia i niebo — 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 je 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 wydobyc pełne złudzenie przestrzeni.

Kto widział *Wiosnę* Maksa Gierymskiego, ten mógł podziwiać buraczkowy szynk, dzikie, potwornie zielone okien-

nice, obok ciemnojaskrawobłękitnego szyldu z chromowo-jasnożółtymi 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 życia 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 za pomocą odpowiedniej siły tonów, wziętych w jakiegokolwiek neutralnej barwie — przypuśćmy czarnej. Dobrzy koloryści muszą zawsze pamiętać o tym, że światło oświetlające dany przedmiot o danej barwie lokalnej, wziętej w takiej a w 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 siły 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, jaskrawozielone liście ślazu w słabym tylko stopniu zmieniają swoją barwę lokalną.

Ponieważ takie pojęcie harmonii barwy w malarstwie opiera się całkowicie na zjawiskach barwnych, obserwowanych w naturze, a natura jest w ich urozmaicaniu nieprzebraną —

stąd też cechą nowoczesnych kolorystów, podobnie jak pejzażystów 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 świetnością. Zapewne, wskutek różnej wrażliwości na barwy, dwaj malarze, malujący ten sam motyw barw lokalnych, w różnych farbach widzą ich równoważniki. Przypuśćmy, że dla jednego pogodnie niebo będzie odpowiadać kolorowi pruskiego błękitu trochę rozbielonego — jeżeli drugi będzie w nim 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 indy-

widualne, improwizowane środki, którymi wywołują złudzenia przestrzeni, wypukłości i powietrza. Środki te zmieniają się na przykład względnie do wielkości obrazu — one to warunkują ten nieoszacowany przymiot Rembrandta i weneckich malarzy: — dekoracyjność — przymiot, bez którego absolutnie nie można namalować obrazu trochę nawet większego od ćwiartki papieru.

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

Rzecz oczywista, że cała ta teoria dla ludzi niewrażliwych na barwy będzie tylko zbiorem wyrazów albo może zdań loicznie powiedzianych, lecz ułatwi im tyle, co i ślepemu, orientowanie się w malarstwie. Sądzę jednak, że każdy prawie człowiek, o ile nie jest estetykiem, a ma zdrowe oczy, może, obserwując naturę i szukając w niej sprawdzenia powyższych uwag, dojść do pewnego obznajomienia się z barwami. Ktoś tam powiedział, że głównym, pierwszym warunkiem dokonania czegoś w sztuce jest umieć patrzeć na naturę.

W nowoczesnej sztuce przedstawicielami pierwotnego pojęcia koloru są: Delacroix, Makart i ich naśladowcy lub mniejsze talenta, idące tą samą drogą; Regneault, wielki talent kolorystyczny, wahał się między dwoma kierunkami, jakkolwiek zbliżał się bardziej do drugiego. Pejzażyści francuscy, jak Daubigny, Rousseau; niemieccy, jak bracia Achenbach i Dücker, stoją już zupełnie na nowszym stanowisku.

Jednym z największych, a może największym kolorystą, jaki istniał, jest Szwajcar Arnold Böcklin. Jego obrazy przedstawiają naturę, wziętą pod względem barwy w najwyższej, na jaką stać malarstwo, skali. Wszystkie barwy lokalne są przetransponowane na najświetniejsze tony i ustosunkowane z tak bezprzykładną harmonią, że *f a r b a* 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 nowoczesnym są: Aleksander Gierymski i nieodżałowanej pamięci jego brat Maksymilian.

Chociaż Matejko występował jako twórca *Skargi* wtenczas, kiedy już francuscy pejzażyści malowali swoje kolorystyczne obrazy, rozpoczął on jednak, jak większość współczesnych mu malarzy, od t o n o w a n i a barw lokalnych na zaprawie z jakiegoś brązowego tonu.

Jest to bardzo charakterystyczne, że tacy malarze, jak Makart, jak bataliści monachijscy, a za nimi Brandt, jak Munkaczy, jak wreszcie Matejko, wyszli z m o n o t o n i i — i stopniowo coraz bardziej wyosabniali barwy lokalne. Sławna *Zaraza we Florencji* 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 łatek.

Matejko w *Skardze*, w *Rejtanie* utrzymał obrazy swoje w tonie, na podstawie tej z gruba wziętej harmonii. W sos ciemnobrunatny wmalowane są słabe odcienie barw lokalnych; — barwy te, zimne w światłach, mają cienie zabarwione ciepłym tonem, trzymają się w ogóle loiki kontrastu tonów, jakie daje w n ę t r z e. 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 byle jaką czarną farbą wmalowane, zupełnie bez względu na ton lokalny i refleksy. Twarze, które przypominają kolor heliominiatur, mają zimne światła tak źle usto-

sunkowane, że zdają się posypane jakimś proszkiem fioletowym.

Bądź jak bądź, obraz trzyma się jeszcze w ogólności tonu. Być może, iż malując modele w pracowni, czyli w warunkach prawie całkiem odpowiadających tym, jakie były 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*, od razu wyszła na wierzch cała nieudolność kolorystyczna, zupełne niezwracanie uwagi na ton i oświetlenie, na wartość barw lokalnych, na stosunki planów — w ogóle na to wszystko, co stanowi o kolorze obrazu w pojęciu nowoczesnym.

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. Draperie 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 w ogóle malarza obrazów wielkich — to już w białej draperii, w której finezja tonów dochodzi do szczytu — po prostu robi rzeczy niemożliwe. Białe płaszczyzny mistrza w *Grunwaldzie*, który na powietrzu ma cienie czarnobrunatne, i zielonawoszare szaty w *Joannie* — mogą być tego dowodem.

Matejko nie umie dziś używać przeciwstawienia tonów ciepłych i zimnych. Nie wie też, czy zapomina o tym, że chociaż 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 srebro 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 modelacja 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 „mistycznego“ światła i rozważyć cały brud pierwszych i bezbarwność, bez jasność 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 brudnoczarnej, przezroczystej 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, *Uczcie u Wierzyńka*, nawet ta kolorystyczna strona była na wierzchu. Nie było to prawdziwe jako efekt pewnego oświetlenia wziętego z natury, ale było świetne i harmonijne. Kilka barw lokalnych, którymi świeciły szaty wchodzącego na schody orszaku, były dobrze ustosunkowane i w ogóle obrazek trzymał się kolorystycznego założenia. Jest to jedyna znana mi praca Matejki, w której kolor nie tylko 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 czym, to w kompozycji właśnie,

w sposobie użycia wszystkich innych środków malarskich musi się najdobitniej wyrażać indywidualność artysty, jeżeli gdzie, to w kompozycji najmniej można i należy stawiać formułek i prawideł ogólnych, obowiązujących wszystkie talenta.

Jedyną drogą, na której można jeszcze odkryć jakieś prawo na kompozycję, jest porównawcze zestawienie wszystkich znanych nam dzieł sztuki, zestawienie, które by 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 zadośćuczynienia 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 siebie, swoje uczucia, swoje myśli, a zarazem wywołać w widzu podobneż uczucia lub myśli, od tej chwili widzimy mnóstwo usiłowań w tym kierunku, które w rezultacie wydały pewne, nowe sposoby użycia malarskiego materiału w celach kompozycyjnych.

Pierwotny człowiek więc i pierwotny malarz nie obserwował natury tylko dla przyjemności jej oglądania — widział on przede wszystkim pożytek, czyli swój

stosunek do wszelkich przedmiotów i zjawisk istniejących poza nim. Natura jako obraz, jako całość, związana pewnym punktem widzenia, pewnym oświetleniem, pewnym kolorem, nie przemawiała do jego wyobraźni. On widział i przedstawiał przedmioty, które jemu służyły — czynności ludzi lub zwierząt z chęcią jak najdokładniejszego wyrażenia ich celu i pożytku, wreszcie pojedyncze rzeczy, które uderzały jego umysł swoją nadzwyczajnością.

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 doskonałości kształtów.

Kiedy w egipskim obrazie rozstawione rzędami figury przedstawiają pojedyncze momenta prac rolniczych, w obrazie nowoczesnym nad polem, pokrytym 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 przedstawiają 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 odtwarzania naturalnego układu przedmiotów, to jest takiego, jaki istnieje sam przez się, bez względu na widza — niezależnie od jego do nich stosunku. Jeżeli, przypuścmy, 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 płaszczyz-

nach 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 lejcamy. 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 tym, 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 z daleka obserwuje jakąś grupę ludzi, obejmuje razem z nią większą przestrzeń tła od tego, kto musi obserwować z bliska, przy czym pojedyncze przedmioty swoją wielkością przesłaniają pole widzenia.

Zależność malarstwa od architektury i w ogóle chęć zrobienia z obrazu malowniczego ornamentu trzymała kom-

pozycję malarską w karbach pewnego konwencjonalnego 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 itd. itd., 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 ściąga się do takiego i takiego ustosunkowania przedmiotów. Wszystko, co jest w obrazie, jest w nim dla czegoś i po coś. 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 widziani, 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 tym samym nie wytrzymują ścisłej 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 słusznością 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. (Kwestia 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 brocząca się, bolesny wyraz twarzy, ledwie zauważę innych ludzi, którzy tak jak ja są zajęci ratowaniem nieszczęśliwego, a już wcale nie będę widział, czy sklepikarz z przeciwka dłubie sobie w nosie, jak ulicznicy puszczają papierowy okręt po płynących rynsztokiem pomyjach, a koń dorożkarski porusza obwisłą wargą.

Otóż malarz, który chce na widzu zrobić wrażenie tego nieszczęścia, który sam je czuje i widzi szczerze — chcący lub niechcący użyje takich środków kompozycyjnych, wprowadzi takie światła, takie barwy, takie wyrazy twarzy i ruchy, że widz odejdzie od obrazu ze wspomnieniem nieszczęśliwego zdarzenia lub z uczuciem bolesnym 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 zmęczwszy gmatwaniną, odbierają nawet możliwość doznania prostej estetycznej przyjemności.

Podobnie, 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 kompozycja 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 konsekwencję 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 „historiozoficznych 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 a takim oświetleniu.

Natomiast jeżeli zrobi tak, jak Gerson w swoim plafonie, konwencjonalną, oderwaną figurę kobiecą w stroju, który dla nas stał się już całkiem nieużytecznym, jeżeli ta figura będzie miała twarz zamysłoną 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 nade wszystko, co jest trudniejsze, wykładać „historiozofię“ i tłumaczyć 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 szczerym artystycznym pragnieniem odtworzenia życia, mają ukrytą tendencję, mają pretensje nauczania, pretensję, która co prawda ujawnia się dopiero w objaśnieniu pisanym, 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, wypełniające jego obrazy, są dedukcjami z ogólnego pojęcia danej sytuacji. Z drugiej zaś strony obdarzony on jest nadzwyczajną rozbieżnością umysłu, przypominającą erudytów, wpychających w swoją robotę wszystko, co tylko im przyjdzie na myśl w danej chwili, wszystko, co wiedzą i o czym pamiętają — całkiem bez względu, czy

wszystko to ma jakikolwiek związek z założeniem ich pracy, ze sprawą, ideą lub faktem w niej poruszonym.

Matejko z nadzwyczajną intuicją 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, stryżek, aż do wydzierania sobie oczu pazurami, duszenia się pięścią, kopania nogami — wszystko to przepełnia obraz masą żywych epizodów, które widz wskutek wadliwej budowy obrazu musi oglądać kolejno. Lecz oprócz walczących ludzi to wszystko, co mogłoby znajdować się w sposób przypadkowy na polu walki, jest wymalowane aż do drobnych dziecińczych szczegółów, jak puszki cykorii i pojedyncze kłosa pszenicy czy jęczmienia pod kopytami splątanych i stłoczonych koni. Każdy kawałek płótna jest tym 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 nie tylko przepych, malowniczość i potęga tej sceny są przytomne jego umysłowi; on widzi wszystko to, co się wtedy na rynku krakowskim dziać mogło. I konni rycerze, i ulicznicy, i jakiś jegomość skradający się z pękiem różeg, i jakiś magnat sięgający do kiesy, i mnóstwo innych rzeczy wistych, prawdziwych i całkiem ubocznych, przypadkowych sytuacji okala główną scenę.

Jeżeli to będzie *Odsiecz Wiednia*, to Jan III ze swoim sztabem bohaterów tonie i ginie, pomimo środkowego miejsca, wśród epizodów pierwszoplanowych, które przedstawiają: różne wypadki, jakie mają się dziać

na polu bitwy po jej stoczeniu. Ten cieszy się zdobyczą bogatą, tamten próbuje, czy szabla dość ostra, ów rozpacza, ten się pyszni zwycięstwem, inny odwraca się do widza i porozumiewa się z nim spojrzeniem. Oprócz tego, całkiem już dla idei, unosi się w powietrzu gołąbek i roztacza się tęcza. Wszystko to przedstawione z tym zaciekłym realizmem w drobiazgach, w szczegółach, z naśladowaniem atlasów, stali, skór, złota, z tą modelacją prze-forsowaną pojedynczych przedmiotów, która nie daje możności skupienia uwagi widza na całości, a tym samym odbiera mu możliwość wyprowadzenia ogólnego wniosku, od-szukania idei, o którą tak chodzi Matejce i naszym este-tykom.

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, czym była w jego mniemaniu ówczesna 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 mię-

dzy kochankami króla sadza posła, którego w Warszawie nie było — i wszystko to robi w tym naiwnym 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 diamenty; 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 uczuciami, ubranych we fraki aksamitne, atlasowe 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 — niczym nie wyróżnił ich, nie nadał im żadnego szczególnego charakteru, nie umieścił ich w żaden szczególny sposób, nie przeciwstawił ich niczym 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 historiozofa 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 nim mieć może, nie prawdy lub idei, jaka leży na dnie wielkiego dziejowego wypadku — tylko

tęgo 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 kwestia studiów archeologicznych i garderoby zaopatrzonej w kostiumy. Że Matejko temu życiu nadaje cechy wyłączne, odrębne, indywidualne, jest to znowuż kwestią jego temperamentu, organizacji umysłowej i kwestią jego manieri, która nas mniej razi w zastosowaniu do form ubrania i uzbrojenia, jakich nie widzujemy co dzień, a tym samym nie możemy zauważyć różnicy, jaka leży między obrazem a życiem rzeczywistym.

W naturze t a l e n t u Matejki nie leży symbolika, jest on zanadto indywidualny, by tworzyć komunały, zanadto oryginalny, by z rozważą używać umówionych znaków, z drugiej zaś strony nie zawsze umie skoncentrować kompozycję w sposób wskazujący przyczynowy związek między ludźmi, rzeczami i zjawiskami wypełniającymi jego obrazy.

Kiedy Tintoretto maluje *Cud św. Marka*, to ukazująca się w blaskach, wśród chmur rozdartych figura świętego ma rzeczywiście nagłość i niespodzianość cudownego zjawiska; przez cały obraz przebiega jakby strzelanie piorunu. Od razu znać, że te kije połamały się w rękach oprawców za sprawą tajemniczej, potężnej i zdumiewającej siły.

Czym 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 nieszczerze, 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 leżące figury świętych użyte są lepiej niż we wszystkich innych obrazach Matejki. Wielkość tych figur, ich bezpośredni związek z akcją obrazu łączy się 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 wspaniałe wieże gotyckiej katedry, na ognistym koniu jedzie jakaś natchniona dziewczyna-rycerz z białą, rozwianą chorągwią w ręku; a nad tym wszystkim, w ślepiących blaskach dziwnego światła, jakby tchnienie tego entuzjazmu, unoszą się postacie dwóch łagodnych kobiet i skrzydatego rycerza z ognistym mieczem. Takim powinien być obraz Matejki, taką ma być w założeniu jego kompozycja, lecz nie jest taką w wykonaniu.

Wskutek właściwej mu rozbieżności myśli Matejko włożył 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, które by jeszcze mogły tłumaczyć do pewnego stopnia „myśl ukrytą“ — dla mnóstwa prawdziwych zdarzeń, które mogły by się dziać na ulicy miasta tak dobrze

przy wjeździe Joanny d'Arc, jak przy każdym innym zbiegowisku tłumów.

Żeby obraz ten nie miał pretensji do wyrażania jakiejś 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 w ogóle 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, tak zresztą chórem śpiewała 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 materiały kompozycyjne, pierwiastki malarzkie, które rzeczywiście prowadzą do właściwego celu, lecz w ręku Matejki wszystko to zostało zmarnowane i zaprzepaszczone, ponieważ jego indywidualność jest w zupełnej niezgodzie z narzuconym jej zadaniem wypowiedziania historyzoficznych frazesów.

Bogowie Homera różnią się od ludzi zwykłych tylko tym, że są potężniejsi, więksi od nich, lecz nie są wcale ani lepsi, ani wyżsi moralnie. Ares, trafiony pod Troję, 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 mężowie walczący pod Troją.

W chrześcijańskim zaś pojęciu Bóg i święci tym 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, odpowiadającymi dodatnim, bardziej społecznym instynktom ludzkim.

Niebo Fra Angelica jest to piękny kościół czy sala, w której ciche mniszki, łagodni, dobrzy i grzeczni ludzie żyją z sobą w zgodzie, uśmiechają się dobrotliwie lub patrzą z miłością i zachwytem na siedzących na tronie Boga, Marię, Chrystusa, równie dobrych, skromnych, poważnych, ubranych czysto i pięknie jak wszyscy mieszkańcy nieba.

Potężny Bóg Michała Anioła jest wcieleniem siły rozumu; mądre, myślące oczy małego Chrystusa w *Sykstyńskiej Madonnie* czynią zeń zjawisko niezwykle. Kiedy na obrazie Murilla Chrystus odpina jedną rękę z krzyża, ażeby ucisnąć klęczącego u jego stóp mnicha, to w jego ruchu jest jakaś niezwykła czułość, to w tym samym pomysle leży już nadzwyczaj głębokie pojęcie miłości.

Oto, nie licząc tysiąca innych dzieł sztuki, kilka obrazów, w których to pojęcie bóstwa i nieba, jako istoty i sfery doskonalszej duchowo i moralnie i działającej w tym kierunku na ludzi, objawiło się w sposób niezwykle.

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

Podobnie święci Matejki niczym, absolutnie niczym, oprócz tego, że wiszą w powietrzu, nie różnią się i nie wydzielają z tłumu. Archanioł: ordynarny drab, z karkiem wółu, z wymęczoną twarzą aktora, z szarymi śladami po ogolonym zaroście 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? Czym one są w stosunku do Joanny? Czym 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 „dwuznacznym stanowisku“ nie różni się niczym od świętych kobiet, otoczonych aureolą; podobnie pierwszy lepszy spomiędzy tłumu mógłby zająć miejsce archaniola, nie zmieniając nic w wartości tego czynnika kompozycyjnego. Słowem, jest to znowu dobry materiał malarski, użyty w sposób taki, że nie pomaga wcale do wyświetlenia idei „treści głębszej“, nie przekonywa widza, nie budzi w nim zachwytu, nie zmusza go do widzenia w tych leżących postaciach uosobienia wyższej siły duchowej, pod wpływem której działa Joanna.

Nie tylko jednak tam, gdzie artysta musi wytwarzać nowe formy dla wyrażenia pewnych idei, pojęć, myśli oderwanych, nie tylko 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 wyobrażoną jest w pewnym, przypuśćmy, ubraniu wyrażającym i d e e, 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 wypowiadania filozofii historii za pomocą środków malarstwa.

Malarstwo przedstawia zresztą tak wielkie trudności dla każdego umysłu chcącego się nim posługiwać jako środkiem wypowiedania prawd moralnych czy naukowych, że najbardziej nawet uzdolnieni w tym kierunku artyści słabe zaledwie osiągną skutki w swoich dziełach.

Jest to więc tylko zaślepienie naszej estetyki, która podobne zadania malarstwu stawia i urzeczywistnienie ich widzi w obrazach Matejki, jest to zaślepienie samego Matejki, który nie uświadamia całkiem środków swojej sztuki, a w szczególności natury swego talentu i umysłu.

Matejko namalował dwanaście szkiców do historii cywilizacji w Polsce i napisał do nich objaśnienia. Jeżeli kto chce się przekonać, do jakiego stopnia umysł jego jest nie-filozoficzny, niezdolny do wyprowadzenia jakichkolwiek wniosków ogólnych, prawd wielkich, objaśniających całe szeregi zdarzeń, niech przeczyta te objaśnienia.

Jest to w ścisłym znaczeniu wyrazu: Fürsten und Schlachten Katalog, spis nazwisk, dat i miejscowości, bez żadnej myśli ogólnej, bez żadnego związku. Trzęsianka erudycyjna, zmieszana z tak dziwaczными pomysłami, z tak cudacznym podkładaniem pojęć pod formy, które z nimi nic nie mają wspólnego, że nie pozostawia najmniejszej wątpliwości co do siły filozoficznych uzdolnień autora.

Już to samo, że Matejko mógł ścierpieć, żeby jego obrazy podróżowały z objaśnieniami p. Mariana Gorzkowskiego, sekretarza Szkoły Krakowskiej, który nie umie ani myśleć, ani pisać, którego broszury o obrazach mistrza są stekiem niedorzeczności, kalectw języka i płaskich pochlebstw, kompromitujących wielkiego artystę, już samo to dowodzi, jak niewybredne w gruncie rzeczy są wymagania Matejki od „treści głębszej“ obrazów.

Nasza estetyka i krytyka, załapane nagłym pojawieniem się pierwszorzędných talentów malarskich, nie miały żadnych

podstaw do wydania o nich sądu jako o artystach; nie wiedziały o sztuce jako o sferze twórczości i źródle wrażeń niezależnym, samoistnym, nie umiały odróżnić obrazu od idei i klasyfikowały talenta podług wartości, jaką przypisywały pewnym pojęciom moralnym lub umysłowym, wyrażonym w tytule obrazu.

Toteż dziś, chcąc dotrzeć do indywidualności któregośkolwiek z naszych artystów i wykazać rzeczywiste artystyczne zalety, trzeba wprzód zedrzyć powłokę fałszu, którą ich otoczyła niewiadomość estetyków.

Robota ta obraża dziś jeszcze wiele uprzedzeń i ustalonych choć fałszywych opinii; obraża zresztą podrażnioną 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 tymi trudnościami, które nam się przeciwstawiły, nie narażając się na złamanie lub zwicnięcie 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 otwar-

tych, na dworze, w parku lub lesie. Inny obraz tego 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 nie tylko ciasny burżuaz, stający dęba wobec każdego nowego, wychodzącego poza zakres powszedniości zjawiska, czuł się oburzonym takim pojmowaniem malarstwa — sam Zola, przez usta jednego z bohaterów powieści, literata Sandoza, 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 oświetlenia, zwalczania, zwyciężania, 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 ma-

larstwie zależy od czego innego. Nie ma tak dziwacznej sytuacji, nie ma tak nieprawdopodobnego zachowania się ludzi i rzeczy, tak potwornego przedstawienia loiki zdarzeń, które by 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; 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 rosnąć różom na pustych szczytach tatrzańskich, liliom kwitnąć nad rozpadlinami lodowców; może zaludniać głębie morz pięknyymi 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 na odwrót, najpospolitsza scena, najzwyklejszy 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 konwencjonalny, stylowy, manieryczny, umówiony.

Otóż o tym wszystkim nie wiedziała estetyka i krytyka, nie wiedzieli znawcy, nie słyszała publiczność i sądząc malarstwo z punktu pojęć, tak od niego odległych, tak mało związanych z jego istotą, jego szczególnymi 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 draperie, ruiny zamków; kto malował ludzi dawniejszych, ilustracje do dzieł historycznych, którego figury ubrane były w starodawne szaty i zbroje, piły wino z pucharów i podierały się czekanami... itd. i dalej.

Realistą zaś był malarz przedstawiający deszcz jesienią, błotnistą drogę, ludzi zdrowych i wesołych, obdarzonego 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 codziennym.

Idealistą był ten, co malował Julię przebijającą się sztyletem z miłości, realistą, kto przedstawiał Ba-

się trującą się łebkami zapalek z tego samego powodu.

Realistą był ten, co rysował stojkowego, zatrzymującego rozbiegane konie, idealistą był ten, co malował hajduków miejskich, uzbrojonych w halabardy, ubranych w aksamitne kurty i stalowe hełmy z pióropuszcami.

Jak idealnym dawniej był książę Józef, goly, na koniu bez siodła — realnym zaś w swojej czapce z kitką, w ullańskim 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 Bellona, wieńcząca rycerza w rzymskiej zbroi, zdawała się całkiem możliwą w sztuce, nie obrażała ani idealnych uczuć, ani pojęć o tym, co może być przedstawionym w obrazie lub poemacie — naga, bezimienna kobieta obok nowoczesnego człowieka w aksamitnej kurtce zdawała się czymś niemożliwym, potwornym!

Naga Rusalka, wabiąca spośród lilii wodnych rycerza „w stal zakutego“ — była idealnym, nie obrażającym nikogo tematem; naga dziewczyna, wabiąca z oczeretów myśliwca lub gajowego w łapciach, byłaby czymś 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 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 raju idealnego; zręczni kuglarze techniczni policzeni między „głębokich wyrzazicieli 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 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 najistotniejsze, swoje ciało, swój głos, ruchy, swoje oczy, swój wdzięk i piękno wrodzone, we wszystkim była sobą i niczym 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 urządził widowisko.

Na dnie 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 zmusić do wierzenia w prawdziwość, realność istnienia pięknych i dobrych zjawisk w ludzkim ciele!

Oczywista rzecz, że kiedy wśród takiej „temperatury moralnej“ zjawił się Matejko, który zaczął od smutnych

i w dodatku historycznych tematów, od razu posadzono go w klatkę idealną, czczono za ideały, stworzono dokoła niego tak ciasną atmosferę ducha dziejów i zakrytych, dopóty spajano go haszyszem „posłaństwa“, dopóty wkręcano historiozoficzne patyki w koła jego talentu, aż całkiem go zrzuciono ze wspaniałej drogi, po której iść zaczął — z drogi prawdy.

Matejko jest talentem malarskim na wskroś 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 nienaturalnym, jest to ta różnica, jaka zachodzi między jego sposobem przedstawienia prawdy a każdego innego artysty lub w ogóle człowieka — różnica tym większa, im bardziej jeden z wielu porównywanych talentów będzie wyłączny, szczególny, 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 w ogóle 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, studiów 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 wy-

raza różnorodne uczucia i stany psychiczne, jeżeli wywołuje w twarzach zupełne złudzenie życia; jeżeli swoich figur nie układa w wdzięczne, konwencjonalne 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 studiach i stosach tego, co oni nazywają *documents humains*, o mnóstwie drobiazgowych obserwacji, doświadczeń i badań, ugruntowały przekonanie, że tylko na tej drodze da się osiągnąć prawda w sztuce — że tylko ten jest realistą czy naturalistą, kto swoją robotę prowadzi w powyższy sposób. 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 studiów; — 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 studiów, jakie znam, prowadził bardzo staranne, bardzo zaciekle badania, jakich by się nie powstydział żaden naturalista. Badania te, wskutek tematów bra-

nych z przeszłości, komplikowały się przez mieszaninę poszukiwań archeologicznych i studiów czysto malarskich — jedno i drugie dowodzą jednak, że dążeniem Matejki było osiągnięcie możliwie ścisłej prawdy. Kostiumy, które sobie szył podług dawnych dokumentów, broje, których używał, sprzęty, bronie i klejnoty, wszystko było studiowane do obrazów lub w obrazach ze ścisłością i bezwzględnością, na jaką tylko może się zdobyć talent realistyczny, złączony z wiekiem, idącym do ostatnich krańców temperamentem.

U Matejki wszystko jest żywe. Starodawne ubiory, których krój tak rażąco różni się od dzisiejszych; materie, 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 predylekcję do ciemnych lub brudnych stron życia, wprowadzają je do sztuki bez żadnych obłonek i śmiesznych fartuszków.

W Matejki obrazach złotogłowa, aksamity, atłasy, futra, koronki, broje, skóry, delie, żupany, rękawice, buty, mi-siurki, husarskie skrzydła, płachty namiotów — aż do pę-telek i spinek — wszystko przedstawia się ze swymi szcze-gólnymi cechami kształtu, uderza swoją oryginalnością i drży życiem tych ludzi, którzy je na sobie noszą.

Żeby sobie uprzytomnić tę doskonałość odtwarzania na-tury przez Matejkę, dość przypomnieć drzwi spękane, wy-płowiałą i podartą draperię, zgniecione pióro, żaboty, ko-ronki, gwiazdy i hafty na mundurach, porozrywane петельki kontusza Rejtana, jego pierś obrosłą i inne szczegóły w *Sej-mie Warszawskim*; opaloną kłodę, namiot, husarską broję,

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, łuskowy pancerz Żyżki w *Grunwaldzie*; b o a z e r i e, 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 potrzebowwały 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 szczeru, kiedy pod wpływem narzuconych mu celów i własnych zbroceń myślowych Matejko oddala na ostatni plan kwestie malarskie w obrazach, dziś jeszcze wśród dziwnych pomysłów, spod skorupy maniery 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 — tj. *Kazanie Skargi*, przekonać się można, że nawet w pojmowaniu tematów historycznych Matejko różni się całkiem od tych wszystkich historycznych malarzy, którzy malowali historię tak, jak ją pisali historycy patrzący na dzieje przez pergamin traktatów, z podnóżka tronu lub pola bitew. *Kazanie Skargi* nie jest żadnym urzędowym tematem, jest sceną opartą na motywach psychicznych, uczuciowych, na wyrazach twarzy, na tym, co z życia malarstwo może przed-

stawić — jest to pojęte i skomponowane na wskrós 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, 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 swym 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 konwens, żadna rutyna szkolna, żaden styl umówiony — żaden hamulec w dążeniu do prawdy, oprócz własnej osobowości, tego nieodłącznego od ludzkich dzieł subiektywizmu i co za tym idzie, niestety, własnej manieri.

Obraz ten jest życiem, wziętym 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 nich 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, tj. uważać go za dążenie do przedstawiania

ujemnych, podłych, brudnych lub brutalnych stron życia ludzi i natury, i tak Matejko, wiedziony swoim pesymizmem w poglądzie na naszą przeszłość, stworzył wiele rzeczy, które idealna estetyka powinna była wyświecić i potępić.

Ten sam natchniony Skarga jak pospolicie wygląda w innym obrazie, w *Sędziwoju*, robiącym złoto na dworze Zygmunta III; 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 upiększania, idealizowania życia, a choćby do przemilczania jego stron ciemnych.

Niezależnie od tego zacieśnienia w pojmowaniu prawdy, jakie wynika z indywidualności artysty, sztuka posiada rozmaite środki na wyrażenie różnych cech i właściwości natury. Kształt daje się odtworzyć w malarstwie i za pomocą wyłącznie linii, obrysowującej jego sylwetkę, i za pomocą światłocienia bezbarwnego, jak również przy użyciu całego bogactwa tonów barwnych, jakimi się wszystko w naturze mieni.

Użycie tego lub innego środka jak daje możliwość przedstawienia pewnej tylko strony natury, tak również wpływa na charakter dzieła sztuki.

Michał Anioł, talent czysto rzeźbiarski, rysujący człowieka w abstrakcji, 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.

Podobniez 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 przed-

stawiania 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, czyste j 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 żadnym nie boją porównań.

Meissonier jest wyłącznie rysunkowym talentem, kolor jego obrazów jest zupełnie lichej — obrazy te nie mają też żadnej pretensji do wykładania historii, do przedstawiania czego innego nad to, co z człowieka i natury można za pomocą kształtu wyrazić. Jeżeli krytyka francuska, zamiast cenić go za istotnie niezrównaną doskonałość formy i prawdę kompozycji, zrobiła z Meissoniera największego kolorystę, najfantastyczniejszego romantyka, najbardziej nadzmysłowego wyraziciela idei, proroka swego ludu, „króla ducha“ — w ogóle zrobiła z nim to, co z Matejką nasza estetyka i opinia publiczna, ktoś, kto by chciał z tego chaosu cech i zalet wydobyć istotną treść talentu Meissoniera, mógłby 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 tym; — obra-

zy jego pozostałyby, czym 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 nie ma, a co krytyka nasza uważała za główną ich zaletę, za znamiennej cechę talentu Matejki; jeżeli odrzucimy z nich symbolikę barw i linii, historiozofię, idee, głęboką treść dziejową, posłannictwo apostołskie i wszystkie inne nimbusy, którymi go otoczyła opinia społeczeństwa i teorie idealno-realnych estetyków, a które Matejko uznał niestety za swoje — jeżeli jego sławę obedrzymy z tego całego szychu frazesów, w które go ustroiła niewiadomość, 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 czymś bardzo małym, o czym zaledwie wspominała w ogólnikach — ktokolwiek zaś chciał, żeby Matejkę szanowano i uważano za to, czym on jest w istocie — był bluźniercą „zarażonym realizmem“, „knajpowym estetykiem“, „sekciarzem“ lub czymś gorszym!

A jednak nikt nie czci Michała Anioła za „mistrzostwo koloru“ bo go nie miał, ani za „głęboką treść dziejową“, bo jej nie starał się wyrażać — Michała Anioła czcili współcześnie za doskonałość kształtu, za zamienianie bryły marmuru na potężne, drgające życiem ludzkie ciało.

Kiedyś, gdy przebrzmia echa tej polemicznej walki, kiedy w zapomnienie pójdą opinie dzisiejszego społeczeństwa, kiedy talent Matejki przestanie służyć za oręż do walki między teoretykami, za hasło lub tarczę dla pewnych ciasnych bieżących opinii i interesów — kiedyś przyszłe pokolenia będą go podziwiać za to, czym był rzeczywiście: czcić jako wielkiego przedstawiciela dążeń do opanowania i wyrażania prawdy, życia w malarstwie, jakimi byli zresztą wszyscy wielcy artyści wszystkich ludów i czasów.

MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA

Talent, indywidualność i rozum są zasadniczymi warunkami twórczości artystycznej i bez nich tylko błahe lub połowiczne dzieła wydawać można. W każdym też dziele sztuki, badanym 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 niczym wyróżnić się z tłumu i idą, jak pies za panem, za prądami artystycznych kierunków, tworzonych przez inne talenty.

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

Z drugiej strony wielki talent i indywidualność, nie równoważone inteligencją, tworzą rzeczy, które są po prostu bez sensu — i na odwrót wielka inteligencja, posługująca się choćby średnim talentem, wytwarza nieraz dzieła względnie bardzo dobre.

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

Określenia talentu, indywidualności i rozumu jako sił nie należy brać w ścisłym znaczeniu. Przedstawiają się one

jako odrębne, osobne siły tylko w skutkach, lecz w działaniu same są zapewne wynikiem wielu i różnych stanów anatomicznych i fizjologicznych organizmu.

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

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

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

Widzimy na przykład 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 ciasna, jednostronna, związana z olbrzymim talentem i rozumem — rozumem, który opóźniał ostateczne zwyrodnienie i wypaczenie się maneryczne jego talentu do ostatnich prawie kresów życia.

Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego, kopalnego potworu, idącego wąską, przez siebie wprawdzie wśród twardych granitów wykutą, ale zawsze wąską ścieżką.

Niemniej ciasnym, pomimo całej mnogości swych dzieł, jest Rubens; — a jeżeli brać przykłady ze współczesnych nam ludzi, to Wiktor Hugo może być wymownym dowodem, jak dalece dzieło sztuki traci na zachwianiu się rów-

nowagi między swymi zasadniczymi pierwiastkami. Bardzo określona indywidualność, wielki talent poetycki i wielka zaprawdę inteligencja — lecz w miarę słabnięcia tej ostatniej talent dziczał pod wpływem coraz bardziej zacieśniającej się indywidualności. U nas widzimy Matejkę, który dziś już jest zmanierowany doszczętnie i bezpowrotnie.

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

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

Do psychologów należy objaśnić te dziwne zjawiska indywidualności złożonych, dla mnie wystarczy zaznaczenie faktu ich istnienia i wykazanie ich stosunku do sztuki. Jeszcze ludzie Szekspira, wskutek stale dialogowej formy jego poematów, podobni są do siebie pomimo wszystkich różnic psychicznych — podobni są z tego, że wszyscy w równym stopniu są *w y g a d a n i*. Cały ciężar wszechstronnego talentu i wielkiego umysłu waży na rozmowach; poeta nie występuje poza swymi bohaterami, nie dopowiada za nich sytuacji, otoczenia, pejzażu — toteż do wszystkich ludzi szekspirowskich można powiedzieć to, co mówi Benedykt do Beatryksy: „Chciałbym, żeby moja kobyła była tak rączka w biegu, jak język waćpani“. Ta gadatliwość, wyszukaność przenośni, cięta szermierka dowcipów — czyni z całej mnogości typów Szekspira jedną rodzinę o bardzo wybitnych rysach podobieństwa.

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

Jeżeli weźmiemy Mickiewicza, o którego tu chodzi, to przez ileż stopni i rodzajów uczuć, przez jakie rozległe ho-

ryzonty myśli i przez ile form artystycznych przejdziemy, zanim doczytamy jego dzieła do końca.

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

Od ledwie dających się uświadomić przeczuć, przez wszystkie odbłaski szału miłości — do wspaniałej dumy, nienawiści, rozpacz, szalonego bólu za miliony, pogardy, szyderstwa i dobrodusznego współczucia. Od głębokiego sceptycyzmu — do mistycznego obłądu, od dziecinnego zabobonu — do trzeźwej jasności prawdy.

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

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

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

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

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

O nim to można powiedzieć jego własnymi słowami:

Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą, buja po przestworzu!

Czyli jak prorok patrzy w niebo, gdzie w obłoku

Wiele jest znaków widnych strzeleckiemu oku,

Czy jak czarownik gada z ziemią, która głucha

Dla mieszczan, mnóstwem głosów szeptu mu do ucha.

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

Pomijając inne strony jego twórczości, o tym 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 tymi barwami, ich wzajemnego do 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 tym 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 uprzytomnić 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.

Szczęśliwszy od malarza — poeta nie potrzebuje destylować swojej myśli przez całą rzemieślniczą stronę malarstwa. Płótno, szczecina pędzli, farby (podłe gliny), siccatywy, 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 jakikolwiek jest ten stosunek czytelnika do opisu, każdy może się przekonać, choćby z ilości opisanych barw, czy dany poeta widzi lub nie naturę ze strony koloru, czy dany opis jest dociąganiem się do przedstawienia całego zjawiska optycznego, czy też jednostronnym opisaniem jednej jego części.

Jakże często, czytając pewne opisy, doznaje się wrażenia, że pisarz, który je stworzył, jest ślepy. Ani oświetlenie, ani ubarwienie obrazów nie jest utrzymanym. Opis taki zdaje się spisem przedmiotów, dokonanym przez kornika, martwym wyliczeniem rzeczy, raczej ich użytku, lecz nie wyrażających wcale ich życia, ich fizjonomii.

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 obserwacji to, czego opis ściśle wyrazić nie jest w stanie, to jest ich siłę, natężenie przy danym

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 nim — 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 tym nie ma już co mówić.

. przenoś moją duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłaczanych pszenicą, posrebrzanych żytem;
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
Gdzie panińskim rumieńcem dziewięcielina pała,
A wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą
Zieloną, na niej z rzadka 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 z daleka pobielane ściany,
Tym 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 nie ma dla naszych oczu stałego, bezwzględego, niezmiennego tonu. Biała plama na tle jaskrawozielonym będzie się zdawała różową i, na odwrót, w stosunku do tła różowego — zieloną. Biała ściana domu w stosunku do czystej kartki białego papieru będzie się zdawała brudnawo żółtą, „tym 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 — rozprószenie i przenikanie 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,
Trzepiejąc skrzydełkami, na których się mieni
Z rozmaitością tęczy blask drogieh kamieni:
Tylą farb żywych, różnych, mak zrzenicę mami.

Kto pamięta taką grzędę maków kwitnących, temu cała pstrocizna, zmienność i rozmaitość tego obrazu stanie jak

żywa w oczach, a to wrażenie nieuchwytniej ómy kolorów
jak wymownie podnosi:

Krągły słońceznik licem wielkim gorejącem

A dalej:

.
Tuż za dziećmi paw siedział i piór swych obręcze
Szeroko rozprzestrzenił w różnofarbną tęczę,
Na której główki białe, jak na tle obrazku,
Rzucone w ciemny błękit, nabierały blasku,
Obrysowane w koło kręgiem pawich oczu
Jak wiankiem gwiazd, świeciły w zbożu jak w przezroczu,
Pomiędzy kukuruzy złocistymi laski,
I angielską trawicą posrebrzaną w paski,
I szczyrem koralowym, i zielonym ślazem,
Których kształty i barwy mieszały się razem,
Niby krata ze srebra i złota pleciona,
A powiewna od wiatru jak lekka zasłona.
Nad gęstwą różnofarbnych kłosów i badyłów
Wisiała jak baldakim 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 siwobrodny,
Zlany granatem czarnej, zgniecionej jagody,
A tam się czerwieniły wrzosiste pagórki
Strojne w brusznicę jakby w koralów paciorki. —
Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisały, 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 z bliska „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 cykorii. Widać ją czy to jarzębina „świeżym“ oblewa się „rumieńcem“, czy to będzie:

Ożyna, czarne usta tuląca do malin,
czy róża, którą dość

. postawić przed słońcem,
Aby widzów zdziwiła jasnych barw tysiącem.

Nawet w porównaniach, objaśniających stan psychiczny:

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

U malarzy, posługujących się naprawdę barwą i perspektywą, wykreśloną na płótnie, rzadko nawet można znaleźć utrzymanie skończenia odpowiednio do założonego oddalenia ramy obrazu od oka patrzącego. Nieraz obraz zajmuje taką

przeźreni 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 tym 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,
 Pozłacał się jako łan dojrzałego żyta;
 Gdzieniegdzie kraśna główka dziewicza wykwita,
 Ubrana w świeże kwiaty albo w pawie oczy
 I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,
 Śród głów męskich, jak w zbożu bławat i kąkole.
 Klęczący różnobarwny tłum okrywa pole,

Albo kiedy na bezładnym tle tłoczącego się koło Zosi ptactwa:

. gdzieniegdzie z góry
 Upada, jak kiść śniegu gołąb srebrnopióry.
 W pośrodku zielonego okręgu murawy
 Ściska się okrąg ptactwa, krzykliwy, ruchawy,
 Opasany gołębi sznurem na kształt wstęgi
 Białej, środkiem pstrokaty, w gwiazdy, w cętki,
 w pręgi.
 Tu dzioby hursztynowe, tam czubki z koralu
 Wznoszą się z gęstwi pierza.

W jednym i drugim obrazie z tła ogólnego, z całego mnóstwa przedmiotów, widzianych od razu w masie, wyrrywają się tylko te, które mają najświetniejsze barwy lub najjaśniejsze tony.

Jeszcze jeden przykład:

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

Komu innemu wystarczyłoby wyliczenie zajęcia, płci, stanowiska towarzyskiego tańczących poloneza gości soplicowskich; — kto inny zadowoliliby się wyliczeniem nazw ptactwa 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 rolą“, 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 mchu i trawy, która luja jak na łące.
Po strzechach gumien niby ogrody wiszące
Różnych roślin: pokrzywa i krokos czerwony,
Zółta 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 stop-

niu 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 linijną kaligrafią.

Wracam na podwórko Maćka:

. . . rój królików spod 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.

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

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

Nawet w takim szczególe czuć kolorystę. Mickiewicz widział świat zewnętrzny wszechstronnie, w całej pełni jego barw i kształtów, ruchliwych i zmiennych do nieskończoności. U większości pisarzy dzieje się jak w teatrze, gdzie żywi ludzie ruszają się i czują wśród natury z pa-

pieru, z płótna — u Mickiewicza obłok, drzewo, woda, tuman kurzu, wiatr, piorun, cała ta naturalna sceneria, na której rozgrywa się dramat 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 fizjonomia natury pod wpływem rozmaitego oświetlenia. Nie tylko barwy, lecz i kształty zawsze są w stosunku do wzroku zmienne, względnie do tego, czy je oświeca „słoneczna pożoga“ — czy noc lub dzień pochmurny ocienia.

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 tym nie tylko 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 zapomniał o tym Mickiewicz:

. . . Hrabia ujrzał zamek i zatrzymał konia.
Pierwszy raz widział zamek z rana i nie wierzył,
Że to były te same mury, tak odświeżył
I upięknił poranek zarzysy 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,
Łamiąc promienie wschodu w tęczbach 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, powleczonej emalią czasu, różowe promienie wschodu odbijają się zabarwione blaskami tęczy; od czystej i nowej szyby blask odbija się trochę tylko zmieniony w tonie i sile — lecz czysty.

Kto obserwuje dobrze barwy, obserwuje też siłę natężenia światła i zakres jego promieniowania. Zdolni koloryści jednoczą w swych obrazach zazwyczaj ściśle loikę rozkładu światła z harmonią koloru; — jak dalece Mickiewicz łączył zawsze te dwie zalety, wskazują 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,
 Napełniając wierzchołki i gałęzie drzewa,
 Cały las wiąże w jedno i jakoby zlewa;
 I bór czernił się na kształt 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 okienne szpary
 I zgasło

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

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

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

Mrok gęstniał; tylko w gaju i około rzeczki
W łożach błyskały wilcze oczy jako świece;
A dalej, u ścieśnionych widnokręgu brzegów,
Tu i ówdzie 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 bieliźnie, długą, wysmukłą i cienką,
Suwała się ku niemu z wyciągniętą ręką,
Od której odbijał się drżący blask miesięczny.

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

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

Prawy złocistym piaskiem połyskał się wkoło.

Wszystkie żółte barwy przy świetle księżyca nabierają blasku i siły. Z ciemnego tła nocy ława piasku, obrębiona z jednej strony wodą odbijającą niebo, z drugiej ciemną

zielenią drzew czy trawy — świeci w naturze jak złota lama.

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

. strug dalej upada do dołu;
Upada, lecz nie ginie, bo w rowu ciemnotę
Unosi na swych falach księżycą po złotę.

a dalej:

. strumień na równinie
Rozkręca się, ucisza: lecz widać, że płynie;
Bo na jego ruchomej, drgającej powłoce
Wzdłuż miesięczne światelko drgające migocze.
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 chował się w olszynach,
Które na widnokręgu czerniały kończynach,
Wznosząc swe kształty lekkie, niewyraźne oku,
Jak duchy na wpół widne, na poły w obłoku.

Jak często u innych pisarzy noc rozświetla się blaskami dziennymi, kiedy potrzeba uwydatnić akcję, 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 niby gołąb przeleciała.

albo:

Błysnęła przy księżycu wielka tabakiera.

Są to obrazy na tle nocy miesięcznej, lecz jeżeli mu chodzi o noc ciemną, to ta ciemność jest: „grubą, gęstą, prawie dotykálną“, on ją czuje; na jego oczach, tak wrażliwych na światło i barwę, ciemność ciąży jak jakaś materialna, wazka 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 obwodu,

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

Podobnie 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 światel, 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 rozmaitym oświetleniu zmieniają w różnym stopniu swój ton i siłę, to znowuż niebo jest najbardziej czułe i wrażliwe na każdą przemianę w świetle. Delikatna i przejrzysta tkanka powietrza i pary mieni się tysiącem tonów i 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 zadowolalał się grubym opisem najbrutalniejszych, najjaskrawszych kontrastów barw nieba — kontrastów, które każdy widzi i może przedstawić. Że wschód i zachód czerwienia się, o tym wiedzą najmniej nawet na barwę wrażliwi poeci i malarze. Lecz te pośrednie tony, stanowiące drobne ogniewa łańcucha, wiążące barwy czyste, wymykają się najczęściej spod oka przeciętnego obserwatora; Mickiewicz zaś widział najsubtelniejsze odcienie i odbłaski barw i wyrażał je przy pomocy porównań do odpowiednich barw rzeczy — w tych wypadkach, gdzie ani nasza, ani żadna zresztą inna mowa nie ma właściwego słowa na ich określenie.

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

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

Inny opis wschodu:

Już też i słońce wschodzi, krwawo się czerwieni;
Brzegiem tępym, jak gdyby odartym z promieni,
Na wpół widne, na pół 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 mleczone,
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,
Ze 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 błękitie 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 węzłowi cieni
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, źrenicę: już promień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przeblysnął,
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 sennie,
Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzęsy promienne,
Siedmią barw błyszczący razem: szafirowe razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem,
Aż rozlśniło się jako kryształ przezroczyste,
Potem jak brylant światło, na koniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po niczym niebieskim niebie szło samotne słońce.

Pominąwszy porównanie słońca do księżyca, porównanie nic nie wyrażające — cały ten opis wschodu jest skończonym arcydziełem obserwacji i przedstawienia zjawiska świetlnego za pomocą słów.

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 „ognistym“.

Zacząwszy od tych gwiazd bez blasku, tylko swoją barwą perłową migocących z bladego tła nieba, aż do jaśkrawych światel, mieniających się tęczami w oślepionym 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 tym traci: cały ten ustęp jest mniej od innych melodyjny w dźwięki, a przynajmniej mniej się takim wydaje.

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

Na zachód jeszcze ziemia słońcem ozłocona
Świeciła się ponuro, żółtawo-czerwona;
Już chmura, roztaczając cienie na kształt 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 subtelnych i delikatnych 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 na kształt rąbkowych firanek,
Przejrzysty, sfaldowany, 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 za pomocą słowa jest zadaniem nad wyraz trudnym. Nie dość jest obserwować ją dokładnie, badać tak, jak malarz, ton po tonie, nie dość jest nawet ją pamiętać, poeta musi albo myśleć o tym, kto go będzie czytał, albo też pisząc już, móc zarazem od swego dzieła doznawać wrażeń czytelnika. Inaczej najprawdziej opisane zjawisko barwne nie wywoła odpowiedniego wrażenia nawet w czytelniku wrażliwym na barwność natury.

Kiedy Byron mówi, że z Leili oczów lecą blaski:

Jako z Dżemszyda rubinów ognistych.
(*Giaur* w tłum. Mickiewicza)

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

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

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

Nieprawda! bocian ma czarne skrzydła, lecz wrażenie ogólne, jakie robi cały ptak, jest: plamy białej. Czarne skrzydła polyskującego 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 czarnym skrzydle kruka i w ogóle barwą skrzydeł wyraża się barwę ptaka. Gdyby Mickiewicz dla prawdy zoologicznej napisał:

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

to w umyśle czytelnika zjawiłby się obraz czarnego ptaka, a kojarzące się z tym 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 prawdziwym jak wrażenie odbierane od natury.

Poeta, liczący się z umysłem czytelnika, robi to samo co malarz liczący się z jego okiem. Obrazy, wywołujące na j-p-r-a-w-d-z-i-w-s-z-e w-r-a-ż-e-n-i-e, 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* a *Panem Tadeuszem* zachodzi taka różnica, jak między pierwotnymi okazami sztuk plastycznych a dziełami malarstwa i rzeźby z epok późniejszych wszechstronnego ich rozwoju.

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

Obraz egipski, wyobrażający żniwo, przedstawia się jako szereg pojedynczych postaci ludzkich, ustawionych jedna obok drugiej profilem i wykonywających rozmaite momenty tej czynności. Jeden rżnie, drugi podbiera, trzeci wiąże, czwarty ładuje itd., każda z tych czynności jest przedstawiona z nadzwyczajną prawdą, jak również każda rzecz, każdy przedmiot, narzędzie czy broń są naśladowane wiernie i szczegółowo — lecz obrazu w tym nie ma. Nie ma 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 przypuśćmy 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 tożność. 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. trupa czaszkę ilustrującą dzieło o anatomii, z tą samą czaszką w obrazie: pierwsza przedstawia rzecz bez względu na światło i stosunek jej do innych przedmiotów, druga będzie przedstawiała światła, cienie i plamy barwne, rozłożone na powierzchni czaszki, widzianej z pewnego oddalenia.

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

Człowiek się skomplikował — udoskonalił. Bohaterowie Homera są typami bardzo jeszcze blisko zwierzęcia stojących ludzi. Wszystkie ich uczucia należą do kategorii najprostszych, najmniej skomplikowanych wzruszeń. Pobudki ich czynów są zwykle podłe i niskie, poza miłością rodzinną i przywiązaniem Achilla 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 artystycz-

nego 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. Czując, że ten, kto wyśpiewał te pieśni, z rozkoszą okulby sobie łydki cynowymi lub miedzianymi sztabami, potrzasałby 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 wypowiedzianych, 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 cechą ma umysł przeciętnego człowieka, stojącego na stopniu kultury naszego ludu — cechą tą są napiętnowane wszystkie wiersze *Iliady*.

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

W *Iliadzie* nie ma wcale obrazów. Ludzie i rzeczy są tam rozstawione, jak w egipskich rysunkach, rzędem, bez planów, bez perspektywy, natomiast czynności ich i pojedyncze rzeczy są opisane z 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, pancierz; czym 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 poezja jest w stanie wyrazić.

W tym leży kapitalna różnica między *Iliadą* i *Odyseją* a *Panem Tadeuszem*, różnica, która pomimo wszystkich za pożyczonych 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 tylu 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 nie związany bezpośrednio z zagadnieniami artystycznymi w ogóle, a w szczególności pomieszczonymi 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 smakiem danego czasu i artysty. Podobnie w staroniemieckiej szkole lub w epoce, poprzedzającej Odrodzenie we Włoszech, widzimy nadzwyczajny przepych i świetność plam kolorowych, wyrażających lokalne barwy przedmiotów, a chociaż nie ma w nich harmonii w dzisiejszym pojęciu, wykazują one silną kolorystyczną tendencję.

Nic z tego u Homera. Na jego „ciemnym“ niebie jutrzienka rozśniewa się tylko światłem i raz jedyny wstaje w „szafrowej“ zasłonie. W opisie przedmiotów to samo ubóstwo. Oprócz kilku barw najjaskrawszych, zresztą każdy ton pośredni albo się „bieli“, albo jest „czarny“. 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 Hera wybiera się kokietować Zeusa, to zlawszy „kibić budzącą pragnienie“ wonnym olejkiem, wkłada szaty o haftach misternych, przepaskę zdobną s t u kutasikami, wspaniałą, jasną jak słońce namiotkę, złotą klamerkę i kolczyki trójgwiazdziste i ozdobne postoly — słowem — Hera stroi się tak, jak dziś ubiera się bogata, bez gustu kobieta, chcąc dobrocią materiału swych sukien, złotem swoich broszek i wielkością brylantów imponować swoim sąsiadkom z kanapy.

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

Mickiewicz, jeżeli kładzie nacisk na bogactwo ubrania Podkomorzego, na jego brylantową tabakierę lub piórka, wartujące dukata, to czyni to albo w nawiasach, albo w taki sposób, że czytelnik nie ma ani na chwilę wątpliwości, iż to Podkomorzy tym 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 T e l i m e n a wkłada, lecz które nie czarują poety.

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

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

Lecz włos tak „pokręcony“:

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

Kiedy zaś potem „wleciała przez okno“, to:

. świecąca
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.

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

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

Kiedy zaś znikła, to:

. . . mignęła tylko śród okienka
Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.

W tych i dalszych ustępach zawsze jasno widać, że Mic-
kiewicz 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 śród roli padnie na krzemienia skibę,
Lub wśród zielonej łąki w drobną wody szybę.

Ta Zosia, tak bierna, tak mało skomplikowana pod
względem psychologicznym, widnieje przez barwy i swia-

ta, 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 nawskróś jakby rubinowe;
Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I ząbki, co jak perły wśród koralów świecą,
I lica, choć od słońca zastaniane dłonią
Różową, same całe jak róże się płonią.

a potem:

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

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

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

. kwiat od bladych włosów
Odbijał bardzo pięknie, jak od zboża kłosów!

Albo jak świetnie ukolorowany jest ten obraz:

. . . wśród pączków barwistego maku
Stał ułan, jak słońceznik w błyszczącym kołpaku,
Strojnym blachą złocistą i piórem koguta;
Przy nim dziewczę, w zielonej sukience jak ruta
Pozioma, wznosi oczki 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 podobnym zestawieniem kolorów, a tymczasem Zosia występuje w sukni:

Z zielonego kamlotu z różową obwódką;
Gorset także zielony, różowymi 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 tym:

Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki bursztynu,
Na skroniach zielonego wianek rozmarynu,
.....

Żółte sznurki bursztynu są także herezją 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 prostackie“.

Niemniej od Zosi, Telimena jest zjawiskiem nadzwyczaj barwnym.

Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
Suknię materyjalną, różową, jedwabną,
Gors wycięty, kołnierzyk z korónek, rękawki
Krótkie, w rękę kręciła wachlarz dla zabawki
.....; wachlarz pozłocisty,
Powiewając rozlewał deszcz iskier rzęsisty,

. włosy pozwijane w kręgi,
W pukle, i przeplatane różowymi wstęgi,
Pośród nich brylant, niby zakryty od oczu,
Świecił się jako gwiazda w komety warkoczcu,

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, jasno złoty,
A u tej krucze, długie zwijały się sploty,
Kolor musiał pochodzić od słońca promieni,
Którymi przy zachodzie wszystko się czerwieni.

a przy tym:

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

Telimena jest nie tylko kolorową, jest jaskrawą; jej barwy odpowiadają jej charakterowi, wabi ona nimi mężczyzn, używa barw z rozmysłem dla wywołania efektownych złudzeń:

Stanąwszy nad strumieniem, rzuciła na trawnik
Z ramion swój szal powiewny, czerwony jak krwawnik,
. skronie na dłoniach oparła,
Z głową na dół skłonioną; na dole, u głowy,
Błysnął francuskiej książki papier welinowy;
Nad alabastrowymi stronicami księgi
Wiły się czarne pukle i różowe wstęgi.
W szmaragdzie bujnych traw, na krwawnikowym
szalu,
W sukni długiej, jak gdyby w powłoce koralu,
Od której odbijał się włos z jednego końca,
Z drugiego czarny trzewik; po bokach błyszcząca
Snieżną pończoszką, chustką, białością
rąk, lica,
Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
Gdy wypełźnie 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 ściślejszym 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 za rzecz podrzędną!

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

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

Czy to także technika?

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

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

Taż sama estetyka, stawiając na szczycie poezji epopeję — czyli poezję opisową — pogardza jednak „zmysłowym okiem“ i całym malarstwem, które nim 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 Korneliuszów i Kaulbachów nie umiała malować, nie miała pojęcia o kolorze, to estetycy mówią: cechą idealnego malarstwa jest linia, tymczasem przychodzi Böcklin i maluje fantazje, 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 Grecja, będzie trwał jeszcze wieki i wieki, to tylko dlatego, że jest to naród możliwie zbliżony do prawdy. Anatom i fizjo-

log 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 poprzez 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, która by trwała dłużej nad jeden okres rozwoju myśli.

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

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

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

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 w ogóle 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 triumfach nad najpotężniejszą materialną siłą, lecz myśl ta zawiera się tylko w tytule, gdyż obraz mówi zupełnie o czymś innym.

Nie należy bardzo ufać sądom tłumów o dziełach sztuki. Tłum jednak szuka w sztuce nie tylko 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 najszerszym, 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 nic z idei? nic z uczucia! Nic nawet z tak dobrego tytułu! Walka idei z siłą, chrześcijanie paleni „jak łuczywa“, a jednak triumfujący, wszystko zginęło, zatarło się, pozostawiając na wierzchu techniczną sztuczkę — perłową masę, która i dziś na wystawie krakowskiej triumfuje 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, śliskość

słoniowej kości, fosforescencję perłowej masy, zwartość marmuru lub granitu — i wszystkie swoje siły zużywa na to, żeby z farby wydobyć zupełne złudzenie tych materiałów.

Ta niezgodność między tym, co chciał powiedzieć człowiek za pomocą malarstwa, a tym, co pokazał malarz nie rozumiejąc człowieka, ujawnia się w wadliwości kompozycji i nieproporcjonalności zalet wykonania różnych części obrazu.

Nie trzeba myśleć, że kompozycją w obrazie jest takie lub owe ustawienie figur. Wszystko, co pokrywa płaszczyznę obrazu, jest składową częścią kompozycji. 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 materialnym 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 materiałów jubilerskich i bławatnych, tak samo popsuł założenie oświetlenia,

ton swego obrazu — mrok wieczorny, mnóstwem połysków i drobiazgowych plamek, które dziś jeszcze, pomimo szczerzenia i kurzu, wrywają się, jak na przykład 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 tym 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 stać by było i na jedno, i na drugie.

Zapoznawszy się ze starożytnościami rzymskimi, dowiadyje się widz, że starzec, trzymający na piersiach deskę z wyobrażeniem okrętu, jest *Rozbitkiem*. Postawienie tego starożytnego *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 Marii i Marty* zostaje pień oliwnego drzewa i ręka oświetlona słońcem, z cieniami rzuconymi, użytymi znów z chęcią wywołania w tym miejscu złudzenia, to trzeba przyznać, że zostaje za mało. Naturalnie, jeżeli się przypuści, co usprawiedliwia wielkość figur, że malarzowi chodziło nie tylko o naśladowanie powierzchni przedmiotów, lecz także 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 znużenia, co pozująca do *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 Maria, słuchając Chrystusa, ma w nozdrzach to niechętnie skrzywienie.

Lecz człowiek w obrazie może być użyty nie tylko 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 ręku, lecz ruch jego palców nie pokazuje wcale, co on z nimi robi. Kobieta cofająca się w obrazie *Wazon czy kobieta* właściwie wisi na ręce, za którą ją trzyma handlarz, lecz zgięcie tej ręki nie odpowiada ruchowi ciała; ludzie, którzy zapalają „pochodnie Nerona“ robią to tak niemrawo i niedołąźnie, tak brakuje im celowości w poruszeniach, że ruchy ich wydają się na pół sparaliżowane. Dopiero figury w pewnych pozach, bez żadnych celowych ruchów, są logiczne i często — jako przegięcia ludzkiego ciała dla pewnej linii — bar-

dzo 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 w y r a z u, pozbawieni r u c h u, czyli życia, są jako r z e c z, 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 konwencjonalnego człowieka w jakimś sosie, a raczej garniturze realistycznym.

Jednym z najlogiczniejszych w kompozycji 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 w ogóle 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 Marii i Marty*, 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 w ogóle zadanie wydobycia z farby blasku słonecznego. Najjaśniejszy ton, jakim malarz rozporządza, biała farba — jest o kilkadziesiąt razy ciemniejszą od tego tonu w słońcu; a chociaż blask białej farby daje się podnieść dodaniem do niej ciepłego — żółtego tonu, jednak bez sztucznego wzmocnienia kontrastu cieniów nie podobna 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 jasno traktuje cienie i w ogóle unika bardziej zdecydowanych kontrastów barwnych i świetlnych.

Czy przypuścić, że malarz, opierający cały obraz na tym 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 w ogóle 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 niczym. Siemiradzki maluje farbą olejną, stara się jej nadać mat i nikłość akwareli. Obraz jest jednolicie, więc rozmyślnie zmatowany. Malarz świadomie wy-

rzucił precz środki malarstwa olejnego — rozmyślnie a bez celu pozbawił się siły i blasku.

Rozumiem, że w tym pejzażu, który przeziiera przez gałęzie drzew, w szczerym 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 jasnoszary obłok. Ale tu, w cieniu werandy, pod konarami drzew i sztucznych zasłon, plama słoneczna powinna grać w oku w sposób oślepiający.

Siemiradzki zresztą utrzymuje swoje obrazy w tych połowicznych tonach tak samo w świetle jak i w barwie. Ma on upodobanie w barwach lokalnych, rozbielonych i osłabionych lub przełamanych. Jest to kwestia 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, wyrrywają się jeszcze z tonu obrazu. Czują 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 Tyberiusza.

Obrazy Siemiradzkiego nie robią wrażenia robót tak zwanych „malarzy skończonych“. Nie jest on zbyt określona indywidualnością i nie ma wybitnej i zakończonyj manierj; niejednolitość wykonania, słabsze traktowanie rzeczy trudniejszych obok posuniętego do złudzenia odtwarzania przedmiotów łatwych, resztki jakiegoś konwencjonalizmu 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, diamenty i złoto, cóż możesz więcej chcieć?“ Sądzę jednak, że widz, dla którego najrzędniej nawet użyte sztuczki techniczne nie wystarczają — może od obrazów żądać czegoś więcej jeszcze.

Wychodząc z punktu najwyższego, do jakiego doszliśmy, można by stworzyć wyborne malarstwo, ale wy nużycie się za prędko.

II. 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 zalany słonecznym blaskiem. Siła kontrastu działa tak silnie, podrabia natężenie rzeczywistego słonecznego światła z takim złudzeniem, iż na razie można być olśnionym jasnością bijącą z obrazu.

Obrazy, zwłaszcza jasne, ogromnie tracą, a przynajmniej bardzo zmieniają się, jeżeli są oglądane nie w tym oświetle-

niu, w jakim były malowane, i trzeba niesłychanej siły, blasku i harmonii, dociągniętych do ostatnich krańców możliwości malarstwa, żeby obraz wytrzymał bez krzywdy te fatalne warunki oświetlenia, na jakie bywa narażony często na wystawach w ogóle, a na naszych zawsze.

To sztuczne więc podniesienie wartości światła w obrazie jest środkiem najkorzystniejszego przedstawienia go widzom, środkiem, którego zresztą każdy malarz może dla swej roboty pragnąć i ma prawo używać.

Pomimo jednak wielkich usług, jakie ten środek oddaje obrazowi, nie jest on w stanie pokryć ani błędów oświetlenia, ani błędów harmonii barw zachodzących w obrazie, uważanym jako przedstawienie pewnego motywu oświetlenia, ponieważ stosunki tonów w nim samym, stosunki bezwzględne, stałe, będące warunkiem słoneczności obrazu, nie są zachowane z tą ścisłą loiką, z jaką światło rozkłada się w naturze, jak również nie są w nim użyte te środki malarskie, którymi w sposób sztuczny wywołuje się wrażenie prawdy.

Jakkolwiek w rysowaniu cieni użył Siemiradzki rzeczywiście całą różnorodność ich siły i miąższości: od ostrych, twardo obrysowanych cieni, rzucanych 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 ludz-

kiego, 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 здаwać się ciemniejsza od reszty ciała, przez niezachowanie prawdy w ukolorowaniu.

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 draperii kobiety klęczącej tyłem do widza, jak czarne cienie pod oczami, zwłaszcza u kobiety pochylonej nad białym, oświetlonym słońcem marmurem, jak tony platanu tępe, nie zrefleksowane, nie mające ani głębi w cieniu, ani ostatnich połysków światła; jak zresztą cała prawa strona obrazu popstrzona plamami jasnymi, lecz nie świeącymi, jak zwłaszcza część górna z architekturą, traktowaną tak konwencjonalnie, 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 szczególnie składa się z cząstek, kłócących się między sobą nierównomiernością wykonania.

Niektóre miejsca, jak pierwszy plan z marmurowymi wschodami, jak niektóre twarze w grupie na lewo, brunatna draperia na jakimś chłopaku, kolumna marmurowa, morze, oddalenie, niebo, a nade wszystko 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 zatrzymał w swoim

dążeniu do prawdy, nie przerywał jej wątku i nie spieszył gdzieś dalej, podpierając się rutyną lub zadowolając się po-
lowicznym albo całkiem wątpliwym rezultatem.

Siemiradzki w wykonaniu obrazu nie tylko nie idzie tak daleko, jak w ogóle może zająć sztuka w przedstawieniu ży-
cia, 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 nie-
którymi szczegółami, że mógłby farbę stopić na rzeczywiste
światło i powietrze, lecz ciągle się waha, cofa albo dociąga
się do prawdy tylko w tym, co jest najłatwiejsze.

Jeżeli jednak światło i barwa do pewnego stopnia zbli-
ża się niekiedy w jego obrazach do tych wymagań, jakie dziś
obowiązują w malarstwie, to już pod względem przedstawi-
nia życia, jako r u c h u i w y r a z u, zadowolnia się Sie-
miradzki najogólniejszym szablonem akademicznym, prze-
drzeźnianym przez pozującego modela.

„Robicie kobietom piękne suknie z ciała, piękne draperie
z włosów, ale gdzie jest krew, która rodzi spokój lub na-
miętność, która wywołuje zjawiska szczególne?

Wam zawsze się zdaje, że wszystko już zrobione, kiedyście
narysowali poprawnie twarz i położyli każdą rzecz na swo-
im miejscu, według praw anatomii! Kolorujecie ten kontur
tonem ciała, przyprawionym zawczasu na palecie, starając się
usilnie wytrzymać jedną stronę ciemniej niż drugą, i ponie-
waż 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 wykrę-
tami i za jej wybiegami. Wasza ręka, chociaż nie myślicie

o tym, odtwarza model, jaki kopiowaliście u waszego mistrza (akademii).“

Oto, co można powiedzieć słowami Balzaca, patrząc na ludzi Siemiradzkiego.

Ich ruchy są niewyraźne, niezdecydowane, chwiejne, bez stanowczego podkreślenia celowości; są to błędne ruchy niemowląt — ludzie ci zaledwie umieją stać. Z chwilą, w której wychodzą ze stanu spoczynku, ciało ich traci związek i wzajemną zależność części.

Cóż już mówić o subtelniejszym przejawie życia, jakim jest wyraz! Właściwie nie ma go tu wcale. Zaledwie kilka schematycznych wykrzywień twarzy, jakie można odnaleźć w podręcznikach o wyrazie uczuć — poza tym tylko ten grymas jakby znudzenia, tak często przez Siemiradzkiego używany. Nic ze studiów samodzielnych, nic z obserwacji, nic wziętego wprost z życia, nic przeczonego lub głębiej obmyślanego.

Ludzie ci to pozbawieni talentu i indywidualności aktorki, 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 muskułami 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 tym, co malarz mu daje bez żadnego stawiania dalszych i szerszych żądań.

Trzeba na to szczerze i stanowczo wybierać pomiędzy jednym a drugim punktem widzenia, wyjść ze wszelkich kompromisów, z połowiczności i dążyć w pewnym kierunku aż do ostatnich jego skutków.

Lecz Siemiradzki nie zadowalnia 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 swych 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 ciągle 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 zwiędłą, więc też najczęściej w obrazach Siemiradzkiego brały górę różne akcesoria i zabijały swoją prawdziwością dramat i lirykę, i idee, i w ogóle 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 akcesoriami lub pejzażem.

Tam, spod draperii, 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 przypomimo 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 tym jednak cienia słuszności.

Biorę to, co w robocie Siemiradzkiego jest najlepszego, doprowadzam to do wysokości zasady obowiązującej tegoż Siemiradzkiego i tym mierzę jego talent. Nie żądam od niego, żeby malował uczucia, dramaty czy idee — nie żądam też, żeby się ich wyrzekł. Tylko widząc, iż w całej jego artystycznej działalności ta strona jest najsłabszą, że nigdy nie podnosi wartości obrazów, lecz, owszem, wprowadza do nich połowiczność, balast, który tylko obciąża zobowiązania artysty, nie dając mu nic za poświęcone dlań dobre strony talentu — uważam to za coś, co wychodzi 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 konwencjonalnością przy innych składowych częściach obrazu tak prawdziwych, tak bliskich natury.

Bądź co bądź obraz ten góruje nad innymi obrazami Siemiradzkiego tym, że przynajmniej nikt nie ma do chwalenia przede wszystkim 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 m a k a r t o w s k i m 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, 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 spośród 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 mężczyną. Potężne ramiona i ręce, przy tak ubogich, wąskich 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 nasiąkniętą 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 zimnoróżowe 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 cu-

kierków jaśniejają tyłu sławnymi, nie podrabianymi pięknosciami, 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 mówić 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 kobiety.

Gdyż pomimo wszystkich analogii, jakie zapisała poezja, między kobietą a gwiazdami, różami, perłami, jutrzeńkami, fiołkami i liliami, piękno jej oddziaływa bezwzględnie inaczej niż piękno reszty świata. I ktokolwiek jest człowiekiem, nie może patrzeć na piękną kobietę tymi samymi oczyma, 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 puszką, 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 nie ma racji — jego *Fryne* jest za mało kobietą.

Toteż ci, a takich jest dużo, którzy chwala Siemiradzkiego za to, że jego *Fryne* „nie jest Nana“, jakkolwiek mają rację, lecz racja ta nie podkreśla wcale zalet obrazu.

Jeżeli *Fryne* „nie robi zmysłowego wrażenia“, jak mówiła pewna pani, to nie jest *Fryne*. To nie jest ta nadzwyczajna hetera, pod której urokiem żył cały naród, u której kilka ludzkich pokoleń kupowało rozkosz za skarby bajeczne, która siły swego uroku i wdzięku nie wahała się przeciwstawić bogom, jak swego imienia nie wahała się kłaść obok imienia największego bohatera Grecji.

Wobec tej samej, której sława na równi z tym, 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 Grecji, gdzie pokazywanie się nagich kobiet było zjawiskiem codziennym, ta *Fryne* z fartuszką, małym fartuszką, spełniającym tylko w połowie swoje zadanie, ta *Fryne* robi wrażenie czegoś małego, połowicznego, jej rozbieranie się jest po prostu meskinerią.

Siemiradzki nie wydobyl ze swego obrazu tego wrażenia nagosci, niespodziewanego zjawiska olśniewającego, mając do rozporządzenia tak efektowny materiał, jakim jest piękna

naga kobieta, ukazująca się w blaskach słońca tłumom, które się tego nie spodziewały — nie wydobył, ponieważ tu, jak gdzie indziej, zadowolnił się efektem małym, połowicznym, wszedł w kompromis z małymi konwenansami, przedstawił Grecję w trykotach, odebrał jej zmysłowości szczerłość, tę cechę, która nawet greckim nierządnicom nadaje charakter jakiejś wielkości i siły.

Naturalnie, że gdyby obraz ten nie nosił imienia *Fryne*, nie upoważniałby do tych wszystkich uwag.

Każdy artysta, odpowiednio do swego temperamentu, indywidualności, może widzieć piękno w tej lub innej formie, może zadowalniać 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.

J Ó Z E F C H E Ł M O Ń S K I

Pewnej niedzieli publiczność wychodząca z monachijskiego „Kunstvereinu“, okazywała nigdy przedtem nie znane w niej ożywienie. Spokojni zwykle obywatele Monachium, idący wprost z wystawy milczkiem na „Bockbier“, „Bockwürste“, i „Bockprezeln“ — dzisiaj tłoczyli się na wschodach, stawali pod arkadami, zatrzymywali się pod lipami królewskiego ogrodu i powtarzali wciąż jedno: *Na, na! Zu viel Leben!*

Na ścianach wystawy, w otoczeniu po raz tysięczny powtarzanych scen tyrolskich 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, jedyna zapewne na świecie, dla której może być za dużo światła, barwy, ruchu — z a d u ż o ż y c i a w o b r a z i e!

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 lelków, skrzeczenie żab, skrzypienie derkacza i dalekie dudnienie czapli bąk. On pierwszy, a może jedyny, malował chmurę komarów dźwięczących w powietrzu i huczenie lecącego jak kula chrabąszcza. Jemu chodziło o to, żeby wiatr na obrazie świszczał w badyłach zwiędłych słoneczników, dzwonił deszczem po szybach i stukał wiadrem wiszącym u żurawia, a w ciemnej nocy rozlegało się wołanie zdyszanego koniucha: *Otwori worota!* On robił obrazy, w których z gęstwi mgły miał z dala dolatywać dźwięk dzwonka pocztowego i jęczeć wśród stepów drzemających w szarym oparze, budząc senne, obmokłe dropie. Jemu się zdawało, że lecący w bidce sztafetnik klnie *Trastia twoju mamu!*... kamień o który uderzyło koło. Zza brudnych szyb karczmy słychać skrzypce, basy i wściekły tupot oberka, chichotanie dziewczynek, śpiewy i wrzaski chłopaków, przytupywanie podbitego 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, pokaleczonych dziadów, trzaskanie batów i krzyk handlarza: *Łosni springer!*... wszystko to okryte tumanami pary, obryzgane błotem, miało z płaszczyzny płótna, obwiedzionej złotą ramą, wrywać się i ruszać jak żywe.

W jakikolwiek sposób to życie przejawia się na zewnątrz, od wyraźnych i dobitnych kształtów aż do przeczuć, nie uświadomionych tęsknot i marzeń — wszystko to Chełmoń-

ski 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 znad 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.

Chelmoński pierwszy zaczął malować chłopą 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 rozczulenia widzów, który, obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnymi papierów, nie wiedząc, co w nich stoi; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jeziennych drogach; który pomimo to miał dosyć fantazji i humoru do hulanki i zapraszał panny do tańca, wołając: Pó-dzies, ścierwo! — takiego chłopą dopiero Chelmoński wprowadził do malarstwa.

Nadzwyczajna wrażliwość czucia, ruchliwość myśli, szybkość obserwacji, szalona pamięć natury napępniały jego zapalną wyobraźnię nieprzebranym bogactwem twórczego ma-

teriału, 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 czuciowej, 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 malarzski 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.

Półowa obrazów Chelmońskiego, właśnie wskutek tego, iż założenie ich przechodziło środki malarstwa, zginęła bezpowrotnie; pozostały albo nie dokończone, albo zamalowane, zniszczone i podarte... W wielu tych, co zostały wykonane i wystawione, widz szukający anegdotycznej treści będzie się 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 niesłuchanego 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 k s z t a ł t e m.

Dobry rysownik odznacza się tym, że właściwe, indywidualne cechy kształtu każdej rzeczy widzi, pojmuje i odtwarza z nadzwyczajną wyrazistością i jasnością. Różnorodność form, które Chełmoński wprowadzał do swoich obrazów, wymagała niesłychanie subtelności ich poczucia i olbrzymiej zdolności ich wyrażania: t a l e n t u.

Od chwiejącego się na wietrze źdźbła trawy do wielkich płaszczyzn, potężnych ciał rozhukanych koni; od delikatnych, małych, wielkości paznokcia główek dzieci chłopskich, narysowanych z nadzwyczajną finezją 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 żurawi do wykwintnego, śmigłego, nagłego jak błyskawica ruchu skrzydeł czajki... słowem, gdzie tylko życie wyraża się za pomocą 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 organizacji.

Można powiedzieć, że nim naprawdę artysta umrze, umiera w nim kilku, ba! kilkunastu nawet rozmaitych ludzi.

Kto by zestawił obrazy Chełmońskiego: od cichych sielank, jak: *Matula są?* do rozhukanych koni i dzikich rozpaczliwych wieczorów jesiennych; kto by przeszedł przez wszystkie te drogi, którymi 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 nie dopowiedziane, nie doczute, nie domyślane i zaledwie zaznaczone. Talent jego nie rozwijał się stopniowo i systematycznie, lecz szedł gwałtownymi rzutami, zatrzymywał się na chwilę i znowu porywał się naprzód.

Za mało mam tu miejsca na opowiedzenie historii życia Chełmońskiego — typowego życia polskiego artysty, który „rodzi się jako wiatr na górze“ i jak wiatr często ginie — albo żyje jako nikomu niepotrzebny, problematyczny pierwiastek społeczny; przetrzymuje potworną nędzę, przywyka do samotności i zapomnienia i nagle — dzięki przypadkowi — wydostaje się za granicę, zdumiewa Monachium i Paryż — i wtedy bywa przez rodaków uczczony... obiadem w Resursie Obywatelskiej.

Chełmoński z tym, 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 po-

tężnego jak tam ruchu artystycznego. Chełmoński jest wymownym dowodem, że akademia, zagranice i inne sztuczne środki wychowawcze są zbyt ciężkie dla wielkiego talentu, że są, jak każdy system, tylko „szczytami 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 nade wszystko natury.

Gerson, jako wielbiciel i tłumacz Leonarda da Vinci, tego zacieklego realisty i badacza natury, wszystkim swoim uczniom zaszczebiał nadzwyczajną dla niej cześć i zamiłowanie. Toteż, pomimo systemu uczenia, w którego program wchodziła zwykła akademicka rutyna, wszyscy uczniowie Gersona wyszli od niego przygotowani do pojmowania i odtwarzania każdego kształtu, jaki w naturze spotkali. Gdziekolwiek się znaleźli, na wsi czy w mieście, w salonie czy w polu, obracali się swobodnie i potrafili wszystko rysować. Żeby w równym stopniu byli przygotowani do pojmowania zjawisk barwnych, byłaby to wzorowa szkoła, dająca maksimum tego, co szkoła w ogóle 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 znaczenie 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 żyty od dziecka, że rzucił wszystko, nawet swoje pozaczynane obrazy, i wrócił do Warszawy. Tu, po kilku latach pobytu, stosunki tak się zabagniły, że życie nie było podobne. 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 Loursa, dać nie chciano — ale, co gor-

sza, 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 widnokregi życia.

Wtedy to zjawił się w Warszawie Cyprian Godebski — człowiek z wielkim zapalem i miłością dla sztuki — wychowany w najwykwintniejszej sferze artystycznej i stojący na gruncie najnowszych o sztuce pojęć.

Artykuły jego w *Gazecie Polskiej* zatrzęsły drzemiącymi około zielonego stołu członkami komitetu i wywołały burze protestów i opozycji. Na literacko-artystycznych zebraniach w domu państwa Godebskich przedstawiciele świata finansowego patrzyli ze zdumieniem na oberwańców sadzanych na atlasowych fotelach i odbierających najwyższe honory towarzyskie. Wszystko to, razem z zapalczywymi mowami Godebskiego, który po prostu wymyślał od: „bydłowie“ ludziom nie lubiącym sztuki, bogaczom nie potrzebującym wykwintnego zbytku artystycznego — wszystko to było powodem, że kilka obrazów Chełmońskiego, wiszących od dawna 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 najsprzeczniesze gusta i jest w stanie pojąć i ocenić najoryginalniejsze nawet i najdziwaczniejsze temperamenta artystów.

Toteż Chełmońskiego spieniona czwórka, stojąca w śniegu u drzwi folwarcznych, przed którymi dziewczki nastawiały samowar, zrobiła furorę między publicznością; kupił ją właściciel wspaniałej galerii, Amerykanin Stuart, a nawet pośród jury salonu było ośm głosów za daniem wielkiego medalu; zaś handlarz obrazów, Goupil, nabył z góry wszyst-

kie obrazy, jakie Chełmoński miał w przyszłości namalować.

Lecz chociażby nawet w Paryżu nie poznano się na Chełmońskim, choć się odwrócono do niego plecami, nie przestałby on być tym, czym jest: jednym z największych i najbogatszych talentów polskiej sztuki.

Pobyty 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 kopiających 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, loika światła, ton obrazu — Chełmoński przywykł to obserwować tylko w związku z naszą naturą. Z chwilą też, kiedy jej nie miał dookoła siebie, przestał się tym zajmować.

Słońce, które nie oświecało czerwonej chusty polskiej dziewczki, zmrok, który nie zapadał na puste szare pola jesienne, barwa, która nie była barwą sukmany, świty lub maścią ukraińskiego żrebca — nie interesowały go wcale.

Wskutek tych i innych jeszcze przyczyn, Chełmoński w końcu zdawał się tylko sam siebie naśladować. Obrazy jego, blade, bezbarwne, bez światła, nawet w tym, co było jego największą siłą: w charakterze, w ruchu, w wyrazie, były zaledwie słabym przypomnieniem tego, co dawniej przywykło się widzieć w jego robotach.

Zdawało się, że talent jego jest bezpowrotnie zgubiony, że braknie mu już sił do odnowienia się i dalszej twórczości.

Na szczęście, Chełmoński wrócił do kraju i w szeregu obrazów nieprzyjętych 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.

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 zaszczyć w publiczności gustu do swoich robót, a co za tym 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 ambicji, posięcia 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 nie ma ani jednego talentu, ani nawet całego okresu rozwoju sztuki, który by tę różnaitość zjawisk natury ogarnął, wyczerpał i w swoich dziełach przedstawił. Jak nad poznaniem praw rządzących jej życiem pracują całe armie badaczy — tak samo w sztuce całe pokolenia talentów przechodzą tworząc nieraz arcy-

działa, lecz nie zużywając wcale całego ogromu skarbów w niej ukrytych. To właśnie warunkuje ciągły i wieczny, tak trwały jak ludzkość, rozwój i postęp sztuki. Rozwój ten bywa czasem powstrzymywany przez tych właśnie, którzy się do niego przyczyniają, przez te wielkie indywidualności, przez tych potężnych swoim zacięśnieniem się twórców wielu wiecznie podziwianych arcydzieł. Oni to, opanowując umysły swego otoczenia, doprowadzają zwykle sztukę do muru, o który, jeżeli nie rozbija łba ostatecznie, to kaleczy się srodze i długo musi potem z ran się lizać.

Z błędów nawet wielkich talentów tworzą teoretycy prawa estetyczne — więzienne celki stylów, w których całe pokolenia muszą nieraz pokutować.

Jeżeli porównamy 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, spod przykrycia skóry, przezierna 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 ścięgni — wszystko to wyraża się innymi liniami, innym pochyleniem płaszczyzn do siebie i różnaitą wrażliwością na blask światła. Od wielkich powierzchni mięśni piersiowych do kanciastych załamywań się skóry na kościach stawów; od lśniącej, obcisłej skóry bioder do matowej skóry brzucha i wątłej pachwiny — wszędzie widzimy wielką różnorodność charakteru kształtu. Lecz, jeżeli jeszcze na jednym i tym samym człowieku, np. bardzo tłustym albo zupełnie wychudzonym, linie

zewewnętrzne 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 zaokrąglały; — 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 — jest to 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 przedstawił tylko człowieka — człowieka o pewnej szczególnej organizacji, która się wyraża w odpowiednim charakterze formy. Maniera jego w tych figurach, zawieszonych w abstrakcji, daje się jeszcze usprawiedliwić, nie razi tak dalece; przeciętny widz nie ma czym jej sprawdzić, ponieważ cała różnorodność 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 po prostu 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 pękających 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 ograniczoności umysłu pojedynczego, niezdolności jego do objęcia całego ogromu, całej różnorodności przejawów życia — natury.

Do psychologii należy wyjaśnienie przyczyn i istoty tego zjawiska, tutaj wystarczy wykazanie jego znaczenia w sztuce.

Ta indywidualna siła rzutu, ten skład oryginalny umysłu, który daje artyście możliwość 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.

Manierzyści bywają rozmaici. Obok oryginalnych indywidualności, których maniera wynika z ich szczególnych zdolności pojmowania i odtwarzania natury — są tacy, którzy cudzą manierę przyjmują za swoją nie będąc w stanie nigdy własnymi 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 klatką więzienną, w której się podusiło mnóstwo talentów rzeczywistych, a w której wyhodowało się tylu nudnych kompilatorów. Są manierzyści, którzy przyszedli do przekonania teoretycznie, z góry, że taki a nie inny styl, po prostu maniera, odpowiada jedynie religijnej treści i zamierowali się dobrowolnie, zamykając się w prerafaelistycznej celce.

„Powaga historycznego stylu“ jest takim samym przeniesieniem indywidualnych cech pewnego talentu w sferę praw obowiązujących wszystkie inne talenta — takim samym usankcjonowaniem manieri — zrobieniem z czyjej wyłączości, 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 łatki farby koniecznie w pewnym kierunku, drugi wygładza, trzeci maluje chropawo, ten stara się być zręcznym, ów umyślnie naiwnym w kładzeniu farby — aż do tych, dla których robią umyślnie pędzle pewnego kształtu i którzy tym sposobem kupują swoją manierę, swój styl w fabrykach szczotek i pędzli!

Tak więc indywidualność, siła tak niezbędna w artyście, ma własności 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 jest to 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 się 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 zamilowaniu 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 strzyc 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 odtwarzały; do tych zjawisk barwnych i świetlnych, które przedstawiają inaczej zrównoważone — zharmonizowane motywa kolorystyczne — słowem, spojrzeć na naturę z całkiem innego punktu.

Przez taką kurację przechodzą zawsze prawie, choć bezświadcie, uczniowie szkół, akademii albo prywatnych „mistrzów“, zanim zrzucą z siebie skorupę maniery szkolnej i odnajdą swoją indywidualność, która w końcu doprowadza ich fatalnie do maniery własnej.

Kto jednak chce się zabezpieczyć od zguby i zachować jak najdłużej siłę i świeżość swego talentu — jego zdrowie — powinien powyższą metodę stosować zawczasu, jako stałą jego higienę — powinien badać naturę najwszechstronniej, najszerzej we wszystkich jej przejawach i stale i zawsze mieć ją za jedyną miarę wartości swojej roboty, za jedynego mistrza, którego warto pytać o drogę.

POMNIK MICKIEWICZA

Jednym ze stale powtarzających się objawów naszego życia społecznego są ciągłe zawody, które nas spotykają w każdej publicznej sprawie — zawody, wynikające z nieświadomości sił własnych i fałszywej oceny znaczenia pewnych idei, ludzi, instytucji — całych klas społecznych.

Nasi „mężowie zaufania“, nasze hasła społeczne i polityczne, nasze filary tradycyji narodowych, nasze podwaliny materialnego bytu, wszystko to w chwili stanowczej próby okazuje się zlepkiem gipsowym, zrobionym naprędce, na jeden dzień galowy i pogodny. Dostyc, by przez nie przeszła jedna słota, żeby spod ściekających sopli gipsowego tynku pokazało się rusztowanie ze zgniłych desek i stare szmaty ścierek, z których były zrobione wspaniałe draperie.

Jeżeli w ogóle to, co się nazywa opinią publiczną, jest siłą bardzo wątpliwej wartości, to u nas wskutek przyczyn natury historycznej i tych warunków bytu, jakie nam dziś stwarzają siły i wpływy zewnętrzne — opinia publiczna jest tylko wyrazem jakichś podrażnień nerwowych, chwilowych stanów psychicznych, pozbawionych samowiedzy celów, dążeń i środków.

Dobrze zorganizowana przez dzienniki reklama w ciągu paru tygodni jest w stanie stworzyć wielkie charaktery, nadzwyczajne talenta, nie oglądane dotąd arcydzieła i zbawców społeczeństwa.

Te kilkanaście tysięcy ludzi, którzy czytają dzienniki, przyjmują stylowe zwroty za fakta, bez żadnej krytyki, bez kontroli, i z tego powstaje opinia publiczna. Utrzymuje ona na świeczniku wielkich mężów, wielkie czyny i wielkie sprawy; — ponieważ jednak w samych tych ludziach, czynach, i sprawach nie ma istotnej siły i wartości, giną one nadzwyczaj prędko, zostawiając jako jedyny ślad swego przejścia przez życie społeczne — nowe bankructwo opinii publicznej.

Jednym z takich jest też i sprawa pomnika dla Mickiewicza.

Skoro myśl ta wyszła ze zgromadzenia krakowskich studentów i dostała się do dziennikarstwa, mało chyba było ludzi wątpiących w możliwość jej urzeczywistnienia — owszem, pewnym się zdawało, że znajdą się pieniądze, komitet i nasi rzeźbiarze — o tych ostatnich zresztą myślano najmniej.

Z tego wszystkiego jedne tylko pieniądze nie zawiodły.

Spółceństwo 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 prowadzona była agitacja, i — jak się pokazało w toku sprawy o tym, 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, napewno by uchodził za wariata, to samo jednak społeczeństwo, pod wpływem celu ubocznego, bez żadnego wahania złożyło ogromną sumę na zakup rzeźbiarskiego dzieła, nikomu nie znanego 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 zależy 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, który by mógł zadowolnić naszą opinię publiczną i jej przedstawicieli, związanych w komitety ogólne, ścisłe i szczególne, musiałby być jednym z tych cacek, którymi się bawią monarchowie głębokiej Azji. Musiałby być pawiem rozpościerającym ogon, trzepocącym skrzydłami, grającym czule arie 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 za pomocą granitu i brązu.

Literat, który by dzisiaj, pisząc o Mickiewiczu, nazywał go kochankiem muz, natchnionym wieszczem, prawid o jego skroni wieńczonej laurami, o skrzydłach jego ducha, o jego złotostrunej lirze, itd. gdyby przemawiał tymi

strzępkami retoryki, beztreściwymi, pustymi dla dzisiejszego umysłu, literat taki na pewno by został wyśmianym.

Tylko niepoprawni reporterzy pism brukowych, nie mający czasu myśleć przy pisaniu, posługują się tym językiem sponiewieranych komunalów, 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 zdziczyła *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 w tym wypadku zadowolić komitet budowy pomnika — a jednak komitet ten zażądał *Renesansu*!

Dlaczego? Co jest wspólnego między nami, naszym życiem, między Mickiewiczem a poganizmem czasów *Odrodzenia*?

Nie ma nic i postawienie tego warunku jest jednym z licznych błędów komitetu — jednym z powodów zbankrutowania opinii publicznej.

Tym *Renesansem* przerażano nas — mówił mi jeden z rzeźbiarzy — gdzie u licha kto tu o nim słyszał?

Postanowiwszy z góry formę i styl pomnika, skrupowano indywidualność artystów i skazano ich na kompilowanie cudzych pomysłów. W umysłach rzeźbiarzy pierwsze miejsce zajął *Renesans*. Zamiast Mickiewicza, zaczęły się w nich piętrzyć schody — schody do nieskończoności. Dość przypomnieć sobie figury Mickiewicza z pierwszego konkursu, żeby widzieć jak podrzędną, jak żadną rolę gra on w pomysłach i kompozycjach pomnikowych.

Z drugiej strony, obstalowując dzieło sztuki w stylu *Odrodzenia* komitet wykopał między nim a sobą i spo-

łeczeństwem przepaść, ponieważ żaden porządny Renesans nie byłby w stanie zadowolnić barokowych wymagań, jakie mu stawiano.

Każdy styl jest wyrazem upodobań i charakteru tej epoki cywilizacji, 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, czym jest nasza rzeźba i jakie pierwiastki artystyczne znajdują się w samym społeczeństwie, było stwierdzeniem znanego przysłowia o magnackich zachceniach przy dziadowskiej fortunie.

Jesteśmy społeczeństwem pełnym pośredniej mierności. Nie jesteśmy ani rzetelnymi barbarzyńcami, ani zupełnie cywilizowanymi. Straciliśmy naiwne porywy entuzjazmu ludzi pierwotnych, entuzjazmu, który wyzwalał się z siłą, wznosząc góry z kamienia lub sypiąc je z ziemi na cześć bohaterów narodowych, z drugiej strony te sposoby, te formy, którymi wyraża się część ludów cywilizowanych, są jeszcze u nas albo pretensjonalną tandetą, albo dziecinnym 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 bolesnym, trzeba przyznać, że tak jest, że los na przykład naszych malarzy, jakkolwiek niegodzien zazdrości, jest jeszcze niesłychanie szczęśliwym w porównaniu z losem rzeźbiarzy.

Z chwilą, w której polski rzeźbiarz opuszcza szkołę, kończy się właściwie jego kariera 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 cierpienie 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 nie skończone, jako świadectwo szczerych artystycznych dążeń.

Kamieniarz ze zgrabiętymi rękoma, odkryty 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 aspiracje młodości rozsypują się w gruzy — glina nie zwilżana pęka, 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 im się widma, czarownice, lunacy, 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 suterenu lub poddaszy i zrobimy go nagle monarchą wielkiego państwa, to w najlepszym razie, przypuściwszy w nim maksimum dodatnich stron charakteru — będzie on co najmniej zażenowany, nieśmiały, niezgrabny; nie będzie wiedział w wielu razach, co począć, jak się zachować wobec skomplikowanych stosunków i wymagań, w jakich mu życie wypada.

Tak się też stało z naszą rzeźbą w stosunku do pomnika dla Mickiewicza.

Jak ubogo, mizernie albo pretensjonalnie musiał wyglądać ten polski Renesans, zbudzony nagle i powołany do życia przez komitet pomnikowy, a reprezentowany przez anemiczny, romantyczny proletariat sztuki i przez otyłych jej episierów!

Wszystkie projekta, jakie widzieliśmy za pierwszym konkursem, były albo wyrazem jakichś niepewnych, nieokre-

ślonych, lecz porządných dążeń artystycznych, albo napuszonymi kompilacjami z pretensją 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 konstrukcji i ornamentacji stylowej są jedynymi składowymi częściami pomnika, dającymi 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 wąskim, jakiej wielkości mają być figury, czy i jakie akcesoria mają być użyte — wszystko to są rzeczy względne.

Można powiedzieć, że to lub owo jest niezrozumiałe lub niepotrzebne, będzie to tylko wyraz opinii tego indywidualum, które ją wypowiada, i nie może być uważanym za pewnik.

Zalety utrzymania pewnego stylu są kwestią erudycji, wykształcenia, znajomości historii sztuki i jej zrozumienia.

Istotna więc wartość pomnika zależy od talentu rzeźbiarza.

Rzeźbiarz to swoją indywidualnością nadaje mu rzeczywisty charakter i, siłą swego talentu, rzeczywistą, jedyną wartość.

Jeżeli pomnik, jako dzieło sztuki, jest chwałą dla rzeźbiarza, który go zbudował, to tym samym jest najwyższym wyrazem czci dla tego, czyjej pamięci jest poświęcony.

Co nas dziś obchodzi Wawrzyniec lub Julian Medycusze? Więcej są oni sławni z tego, że ich pomniki stawił Michał Anioł niż ze swoich rządów we Florencji.

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 tyрана?

Kogoż to może obchodzić! Figury te są arcydziełami rzeźby. 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 na przykład 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, nie tylko takie, jakie dotąd zasiadały, ale nawet złożone z ludzi rozumiejących rzecz i lubiących sztukę, 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 Zyplikiewicz — 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 przysz-

łych 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 przeznaczenia.

Komitety ogólne, szczególne i ściśle skompromitowały się i ośmieszyły nie tym, że dotąd nie postawiły pomnika — tylko tym, że wierzyły w siebie, w swój wpływ, swoją moc, w swoje gawędy — a szczególnie te gawędy, zdradzając całą nieznaną istotę sztuki, jej siłę i środków, gawędy te są najwspanialszym pomnikiem 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 rozdzielali 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 rzeczywiście za daleko. Wszakże pp. Rygier i Gadowski 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 poru-

szające tym zbiorowym indywiduum, jakim jest komitet wykonawczy. Obniżają ceny, zmieniają materiały, słowem są to ludzie ożywieni najlepszymi chęciami, najzgodniejszym charakterem i największą ochotą do zbudowania pomnika.

Lecz jak mało artyści!

Jak nic nie szanują swojej sztuki, swego talentu, swojej duszy i godności!

Nie wierzę i nikt nie wierzy, żeby dzieła tych ludzi mogły być wyrazem znaczenia i wielkości geniuszu Mickiewicza. Z tymi usposobieniami można stawać do licytacji in minus w magistracie na wykonanie rynsztoków 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 nieuctwa 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 mogliśmy się zdobyć — ziemnego kopca. Byłby to pomnik bardzo pierwotny, ale mogący jeszcze robić wrażenie jako szczery wyraz czci tłumów.

Licha tandeta, galanteryjne cacko, jakie nam po znížonej cenie chcą ofiarować komitety i laureaci, będzie tylko wywoływać uśmiech politowania i szyderstwa.

W ostatnim konkursie komitet znawców nagroził panów: Godebskiego, Rygiera, Gadowskiego i Trębickiego.

Szczegółowa i ścisła krytyka tego sądu jest dla mnie niemożliwa, ponieważ nie znam wszystkich modeli przedsta-

wionych na konkursie, a nagrodzone jedynie ze zbyt małych fotografii — mogą 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 płaszczykiem. Na narożnikach podstawy figury architektonicznie związane z sylwetą całości, związane tak ściśle, że braknie jej pleców i innych części ciała, znajdujących się na odwrotnej stronie każdego człowieka. Na gzemście niezbędne godła: gwiazda, lira, wieniec laurowy i palma.

Projekt p. Gadomskiego, trzecia nagroda, chociaż więcej schodów. — Mickiewicz w pozie przypominającej jedną z Wenus antycznych, przytrzymuje płaszczyk. Na gzemście figury nie związane wcale z architekturą, jedne włączają się i rozpaczają, że nie mogą zejść z tej wysokości, inne z rezygnacją moczą nogi w wielkich muszlach.

Projekt p. Trębickiego... nie, już dosyć!

Jakkolwiek projekt pana Rygiera najbardziej uwzględnia Mickiewicza (w płaszczyku z książeczką), jest on takim samym preparatem pomnikowym z recepty zużytej, zszarganej i sponiewieranej po wszystkich zaułkach Europy — i razem z innymi nie jest i być nie może pomnikiem dla Mickiewicza.

Komitet konkursowy 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 bez ustanku, komitet ten zawołał:

— Panie Rygier! zrobisz pan nam pomnik, ten nienagrodzony, 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 jedynym na dziś załatwieniem tej sprawy, jedynym uniknięciem skandalu, jakim by był pomnik lichy i niedołężny, 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 płaćnych z części odsetków.

Usunięcie z warunków konkursowych wszelkiej wzmianki o stylach, wszelkich więzów na talent i indywidualność rzeźbiarzy. Cena, za jaką, i materiał, 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 zniemacka. W ich ideałach, celach, w ich marzeniach i ambicji 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 cały konkurs, stworzyłoby się wielki cel dla tych artystów. Całe pokolenie nowe mogłoby się rozwinąć i wykształcić, myśląc o nim, rozszerzając swoje pragnienia i swoją wiedzę odpowiednio do jego wielkości.

Mickiewicz nic by na tym nie stracił, a przy tym z imieniem jego mogłoby być związane inne, również godne czci i uwielbienia.

Tylko pomnik, który sam przez się będzie wielkim dziełem sztuki, może być pomnikiem Mickiewicza.

„W I M I Ę G Ó D N O Ś C I“ (?)

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, Cyprian Godebski, oburzony gospodarką ówczesnego 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 odstępów wypowiedziane zdanie o jednym „z powszechnie wówczas cenionych koryfeuszów historycznego malarstwa“ wywołało

skandal. Posypały się protesty „w imię godności“ prasy, krytyki, rodziny, moralności, społeczeństwa... Stawali świadkowie, którzy się klęli, że znają pana L. od kolebki i wiedzą, że zawsze był najlepszym synem, bratem, kolegą, właścicielem domu itd. W. A. Maciejowski wołał, że przecież go pamięta jako nadzwyczaj pilnego i posłusznego swego ucznia jeszcze na ławie szkolnej. Wszyscy przyznawali panu L. cnoty i zasługi obywatelskie, lecz o s z t u c e, o p r a w d z i e nikt nie mówił; nikt nie starał się dowieść, że pan L. nie jest f a b r y k a n t e m p i e r n i k ó w, nikt nie próbował udowodnić, że oglądanie przez lat siedem i z bliska jego dzieła jest korzystnym dla społeczeństwa. O tym 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 kolacjach!

— 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 niezachwianym; p. L. został i nadal f a b r y k a n t e m p i e r n i k ó w, 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 p r o t e s t malarzy z Monachium, umieszczony został w *Kurierze 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, tj. 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 motywy wystąpienia pp. Brandta, Czachórskiego, Ejsmonda itd. przeciwko moim krytykom.

Przed wszystkim powtarza się to, co się działo z Godebskim; ja mówię, że p. Rozen robi rude cienie i nie umie malować wielkich rozmiarów obrazów; — panowie ci, zamiast powiedzieć: Nieprawda! pan Rozen nie robi rudych cieni i umie malować dekoracyjnie — panowie ci występują w obronie aż „czterech godności“!

Ani słowa, po rycersku!

Szkoda tylko, że zaraz w następnym wierszu zdradzają bardzo dziwne pojmowanie godności prasy i krytyki wyrzucając mnie, że krytykuję „współkolegę“! Tym panom zdaje się widocznie, iż dosyć jest używać — na dwóch końcach świata — siccatiwu, cremserweissu i szczeciny, żeby, trzymając się za ręce, iść ławą i wspólnie okłamywać opinię publiczną!

My tu inaczej pojmujemy godność krytyka i artysty.

Krytyk, który by nie tylko kolegę monachijskiego, ale nawet rodzonego brata przedstawił społeczeństwu za coś lepszego, niż on mu się zdaje, okłamywałby to społeczeństwo, ponieważ swoją godność, gdyż jedynie p r a w d a, 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, które by były w stanie usprawiedliwić kłamstwo w sprawie publicznej.

Pod tym względem godności krytyki i prasy strzedz trzeba i należy, a u nas bardziej niż gdziekolwiek — lecz środkiem do tego nie są koleżeńskie reklamy, jakie pp. Brandt, Kowalski, Kurella itd. chcieliby czytać na szpaltach dzienników.

Kiedy warszawska krytyka pisała tym panom najbardziej płaskie i idiotyczne pochlebstwa, kiedy tytuły ich obrazów podnoszone 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 kułak czekali, aż sława robiona w ten sposób nabrzmieje do składkowego obiadu w Resursie Obywatelskiej, tej korony zaszczytów w polskiej sztuce... Wtedy nikt z was nie wołał: „Czujemy się w obowiązku w imię godności...“ o! nie, wtedy pp. Szerner, Herman, Wodziński i inni siedzieli cicho!

My, w Warszawie, mieliśmy jednak dosyć tych wianków laurowych, ociekłych pomyjami reklamy; my wystąpiliśmy przeciw temu sztucznemu fabrykowaniu sławy i zażądaliśmy śmiało, żeby nas sądzono jako malarzy, artystów, sądzono poważnie i surowo, żeby z nas nie robiono błaznów

lub małych 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 „w imię godności artysty!“

Dlaczego? Czy wprowadziłem do krytyki kłamstwo, oszczerstwo, reklamę, zawiść, czy starałem się obniżyć wartość obrazu poniewieraniem osobistym jego twórcy jako człowieka? Nigdy! Wykazałem, że rude cienie są wadliwą stroną obrazu i że najprawidłowiej nawet przyszyte guziki nic 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, czym on się pokazuje w swoim obrazie, za malarstwo, za talent, tak samo, jak „godność“ szewca polega na tym, żeby nie robił reklamy swoim butom reputacją zyskaną szyciem kamizelek. Malarzom monachijskim chodzi o to, żeby ich szanowano za „ducha“, za uczucie, za patriotyzm, może za filantropię, żeby wnिकano 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 przyklepionej do obrazu i wyrażającej treść jego anegdotyczną. Dobre to były czasy! Jagiełło zbił Krzyżaków, Czarniecki przepłynął Belt, lansierzy zdobyli Somo-sierre, a chwała ich spadała na malarzy. W ich to umysłach jedynie powstawały te wielkie zdarzenia; oni byli tymi głębokimi myślicielami, w których duchu rozegrały się wszystkie wypadki dziejowe od Piasta do naszych czasów, im tylko

świat zawdzięczał istnienie dramatycznych sytuacji, wielkich uczuć... itd.

Sławę „wielkiego, głębokiego artysty“, dzięki tej metodzie krytykowania, zdobywał każdy, komu się udało wziąć mniej lub więcej popularny i drogi sercu czułemu 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 za pomocą czynów obywatelskich, dobroczynnych — w ogóle za pomocą życia cnotliwego.

Z chwilą, w której do takich sławnych malarzy, inżynierów i lekarzy zastosowuje się krytykę ścisłą, kiedy malarza ceni się za jego obrazy, inżyniera za jego drogi lub mosty, lekarza za jego wiedzę medyczną, z chwilą tą zaczyna się szeregowanie i ustawianie wielkości na innej podstawie i wtedy, naturalnie, występuje się „w imię godności artysty i publiczności“ — wtedy niedyskretną krytykę stara się zabić wołaniem o „wnikanie w ducha!“

„Celem krytyki już nie jest wydawanie sądów i wyroków, ale wniknięcie w ducha artysty, 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 nie ma?

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 wpływ Ren. . .“ Albo: „Sympatyczny zawsze artysta rzucił na płótno uroczą postać, marzycielsko wspartą na rączce. — Kobieta! to pole popisu dla tego tkliwego pędzla. . .“ Lub też: „Dzielny, naturalnie, X. roztoczył przed nami całą grozę romantyczną i smętną wspaniałość litewskich mateczników, widzimy groźne postacie Nemrodów, żywione bigosem. . .“ itd. Albo tak np.: „Takiego mistrza palety, jak N., może starczyć na dzieło miarodajne, dzieło będące najgodniejszym pomnikiem; jest on poetą pędzla, zaklął w kształty szlachetne i powiewno-posągowe ideały wyśnione w głębinach narodowego ducha“ i tak dalej, i tak 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 „obiektywną“, 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, sprzedają 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 przedrzeźniają uczucie, wypowiedziane w sentymentalnym podpisie. Chodzi im o ducha, o załapanie uczuć tłumy, obalamuconego kłamstwem reklamy. Z chwilą zaś, kiedy zaczynają pracować dla zagranicy, gdzie od nich żądają tego, co dać mogą, widać zaraz, że są zręczny-

mi, 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 zadośćuczynienia konwencjonalnemu kłamstwu, podniesionemu do godności teorii estetycznej.

Panowie się mylicie: „Te czasy, w których krytyka apriorystyczne, absolutne stawiała zasady, te czasy, w których, poza pewnymi, z góry określonymi teoriami, nie było zbawienia“, czasy te, u nas przynajmniej, jeszcze nie minęły.

Nastąpiło tylko pewne tych ciasnych teorii rozluźnienie, osłabienie ich absolutnego autorytetu, a stało się to bynajmniej nie wskutek protestów lub „apostolstwa“ monachijskich malarzy, tylko dzięki Sygietyńskiego i moim artykułom o sztuce.

Ja to pierwszy wystąpiłem przeciw sądzeniu i klasyfikowaniu malarzy podług tematów, co u nas nazywano kierunkami; ja to walczyłem i walczę, od początku aż do artykułu o obrazie p. Rozena włącznie, za zupełną niezależność indywidualności w sztuce.

Kiedy ja zacząłem pisać, estetyka polska dzieliła malarstwo na: religijne, historyczne, rodzajowo-historyczne, rodzajowe, dodając w nawiasie *genre*, pejzażowe itd. — i ceniła artystów według należenia do jednej z tych kategorii. Ponieważ ci, co należeli do dwóch pierwszych, już przez to samo liczyli się do wyższej kasty, bez względu na swoją osobistą artystyczną wartość, nie potrzebowałem ich bronić. Starałem się wykazać i dowiodłem: że kierunki w sztuce nie zależą od tematów, tylko od indywidualności artysty i że w żadnym razie, jakikolwiek będzie ich rodowód, od Fidiasza, Michała Anioła czy Matejki, nie nadają same przez się istotnej wartości dziełu sztuki, że

wartość ta niezależna jest od tego, czy ono przedstawia Kaśkę z rzepą, czy Jana Zamoyskiego — tylko od tego, czy ten, który je stworzył, miał talent lub był niedołągą.

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 spod jego pióra wyszły, występuje agitator, przedstawiciel pewnych 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 moim rozumowaniu, jak i w rusztowaniu faktycznym, na którym ono się wspiera, muszą być zapewne jakieś braki i wady, dotąd jednak żaden z tych panów nie wykazał mi ani jednego fałszu historycznego, ani jednego błędu logicznego — literalnie ani jednego. Wszyscy, razem z monachijskimi malarzami, wolą zwyciężać jakiegoś p. Witkiewicza, którego dla własnej satysfakcji 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 dostrzegalnie.

Ponieważ w chwili, kiedy zacząłem pisać o sztuce, poniewieranymi przez warszawskich estetyków byli realisci, starałem się więc wykazać, że sekta ta nie jest w gruncie rzeczy tak obrzydliwą i że bardzo porządni ludzie do niej należą. Rzecz bardzo prosta, nie potrzebowałem przecież bronić i zdobywać stanowiska dla tych, którzy siedzieli na tronie chwały, okadzani z trybularza reklamy. Cóż się zrodziło? 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 wariatów, 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 wynaleźć taką miarę oceny artystycznej wartości, w której by się mieściły wszystkie różnice indywidualne, tę estetykę p. Łuszczynski 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 fantazja graniczy z obłędem, którego przeczulona dusza wyraża się harmonią i blaskiem barwy, doprowadzonej do szczytu — i o Meissnerze, 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 Chełmońskim, o Gierymskim, o Matejce, i ja, któremu przypisują specjalność szkalowania jego obrazów, powiedziałem, że wyrazy twarzy w tych obrazach są arcydziełami, którym równych nie podobna jest znaleźć w całej dawnej i terażniejszej sztuce; — pisałem o wielu innych artystach, źle czy dobrze, lecz zawsze starając się wykazać ich cechy indywidualne i zawsze szanując to, co w ich dziełach było szacunku godnym. Pochlebiam też sobie, że znacznie trafniej i sprawiedliwiej obszedłem się z ich indywidualnością, niż panowie malarze z Monachium uczynili to z moją.

Dla udowodnienia, że nie ma złych czy dobrych kierunków, tylko marne lub wielkie talenta, używałem wszystkich mnie znanych faktów z historii sztuki, od rysunku na kości renifera z czasów przedhistorycznych aż do dziś lub wczoraj stworzonych arcydzieł, i brałem te fakta nie tylko z malarstwa, lecz tak dobrze z poezji jak i rzeźby.

Wszakże starałem się wykazać jednostronność teorii Taine'a, podług której wielkość artysty zależy od tego, na ile jest on wyrazem zbiorowego ducha danej epoki; starałem się wykazać, że nie tylko tak nie jest, lecz przeciwnie, często artysta o tyle jest lichszy, o ile swoją indywidualność podporządkowuje pod ducha współczesnych sobie ludzi, i że w każdym razie talent, ta tak osobista właściwość, jest jedynym do wielkości tytułem.

Musiabym 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 bę-

dziecie panowie mogli przekonać się, chociaż za późno, że cały wasz akt oskarżenia jest zbudowany na kłamstwie.

Protest malarzy monachijskich ma to wspólne ze wszystkimi pisanyymi u nas wypracowaniami o sztuce, że się nie trzyma konsekwentnie swego założenia.

„Apostołowanie nie należy do krytyków, ale do twórczości!“ — 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 swymi 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, tym samym 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 tym: „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 (?) itp., zapominając o tym, że my, malarze..." itd.

W chwili więc, kiedy na zasadzie dokumentów, wydanych przez samych protestujących, wylegitymowałem się z moich praw do apostołowania, jestem znowu ich pozbawiony na zasadzie tychże samych kwalifikacji!

Oto do czego prowadzą z białorowe protesty, zlepkę rozumowań, zebranych z rozmaitych mózgów, niezwiązane ani siłą indywidualnego przekonania, ani logicznej myśli.

Jeżeli ja, jako malarz, nie mam prawa do propagowania moich zasad, w takim razie nie mieli ich ani Leonardo da Vinci, ani Michał Anioł, ani Mickiewicz, ani Goethe, ani Wiktor Hugo, ani Delacroix, ani Courbet, ani Millet, ani Zola, ani Matejko, ani — zgrozo! — malarze monarchijscy z p. Brandtem na czele!

Nie na tym koniec sprzeczności i niekonsekwencji w opiniach panów protestujących.

Raz uważają oni swoje krytyki za „apriorystyczne“, bezwzględne opinie, „nie oparte 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 itp., czyli to wszystko, co jest najpozytywniejszym, co jest jedynym faktycznym materiałem, na jakim można budować sąd ścisły o dziele sztuki malarskiej.

Tak zwana „strona psychiczna“, o którą panom chodzi, jest właśnie tą stroną, na której zwykle budują się „apriorystyczne, bezwzględne opinie“. Krytycy i komentatorowie poetów i artystów napisali przecie całe góry tomów o „psychicznej stronie“ Homera, Dantego, Szekspira, Michała

Anioła, w których ich dusze przybierają coraz to inne kształty, odpowiednio do duszy tego krytyka, który w nie wnikał.

W waszym pojęciu, objaśnić stronę psychiczną obrazu — jest to napisać parafrazę jego kartki tytułowej, rozprawić 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 tym, co panowie z Monachium nazywają stroną techniczną, dając tym samym dowód, że nie tylko potrafią wystąpić z fałszywym oskarżeniem, nie tylko w polemice nie mogą utrzymać się w zgodzie z logiką, ale w dodatku nie mają jeszcze teoretycznego pojęcia o swojej własnej sztuce.

Pod tym względem dzielają oni błędne wyobrażenia najbardziej zapędzonych w „psychiczną stronę obrazu“ warszawskich estetyków.

Nie, panowie, teoria cieni, światła, ruchów, refleksów, nawet „szkieletów ruchu“, które was tak dziwią, to nie jest strona techniczna obrazu.

Stroną techniczną jest: olej, siccatyw, farba, płótno, pędzle; jest kwestia malowania *al fresco*, olejno, akwarelą czy gwaszem; jest malowanie impastowe czy laserunkowe, gładkie czy chropawe, używanie szpachli itd., słowem to wszystko, co jest techniką, rzemiosłem, stroną czysto materialną, której części składowe są nawet wyrabiane fabrycznie, bez żadnego udziału w tym artyście.

Ale: barwy, światła, cienie, kształty, tj. 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 przede wszystkim „wnikano w ich ducha“ z pominięciem tego, co oni nazywają stroną techniczną, a co jest artystyczną istotą malarstwa — malarze tacy byliby dziwolągami, gdyby już nas nie przyzwyczaiły do tego wystąpienia Matejki i innych czcicieli idei w sztuce. Dziwnym jest tylko, że ten głos pochodzi z Monachium, w którym, na miejscu, słychać 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 perlowa 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 zadowalnia to, że ona jest na kartce tytułowej.

Panowie mnie przypominacie, że sztuka jest trudna. Wiedziałem o tym bez was — ale teraz przekonacie się, że i krytyka wcale nie jest łatwą, że trzeba dobrze się namy-

ślić 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“.

W ogóle sposób i forma mego pisania nie podoba się panom z Monachium. „Czują się oni w obowiązku za-protestować 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 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 redakcji — a forma ta jest chyba odpowiedzią, skoro mam zaszczyt być przez szanowną redakcję zaangażowanym, nigdy zaś przedtem nie używałem innej formy. Skończyło się na tym, 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.

Zabawnym jest to, że kiedym zaczął pisać o krytykach, większości malarzy bardzo się podobała moja forma, po-

dziwiano „ciężość dowcipu i siłę stylu“, z chwilą zaś, w której zaczynam pisać o malarzach w tej samej formie, staje się ona tak wstrętna, że aż ogłaszają przeciw niej protest zbiorowy!

Zapewne, nie należę do tych, o których mówi Hamlet, że „zanim ssać zaczęli, stroili już komplimenta do piersi mamki“, ale żeby moja forma miała obrażać aż cztery godności, w to trudno mi uwierzyć.

Nie używam nigdy ani grubiańskich obelg, ani tak ulubionych przez warszawską krytykę płaskich pochlebstw, tego służalstwa wobec „mistrzów“, tej uprzejmości dla „naszych znanych“. Nie piszę tym stylem, przeciw któremu panowie z Monachium nie mają nic do zarzucenia, który jednak jest równie zgubnym dla postępu prawdy jak ubliżającym godności prasy, ponieważ pod 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 wsącza puls krwi gorącej i rozprasza monotonię smug jednolitych na harmonijną różnorodność pół-tonów.“

Albo: „Nie tylko 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, materialnym tonem malowidła, podnosi je nad powszedniość rutynicznej faktury.“

Albo też takie wyznanie: „Szeregując wybliski dążeń nowych według ich wartości wewnętrznej, zamierzamy przede wszystkim zaznaczyć 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 w ogóle jakiegokolwiek godności, to my tutaj dawno już potępiliśmy ten sposób robienia nierządnic 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 pozabawionych temperamentu i osobowości, i przez towarzystwa, w których bardziej ceniona jest przyzwoitość niż siła przekonań.

Toteż 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 wynaleźć szparkę, przez którą by najmniej światła się przestawało.

Fałszywe pojmowanie dobra publicznego i różne inne względy wprowadziły to kłamliwe chwalenie, to przecenianie wartości ludzi, instytucji, 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 ambicji, cały ten aparat płaskiej grzeczności, którą u nas ludzie się wzajemnie okadzają dla rozweselenia opinii publicznej.

W czasach wrzenia wielkich myśli, ścierania się silniejszych przekonań, nikomu by nie przyszło do głowy wołać publicznie: „Ten kawaler niegrzecznie mówi, my nie chcemy się z nim bawić“ — jak to uczynili ze mną malarze monachijscy.

Falszywym jest twierdzenie, jakobym posługiwał się „drwinkami jako argumentami“. Argumenta faktyczne lub myślowe wypowiadam w formie plastycznego porównania, które panom się zdaje konceptem — 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 pasją, 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 bliskich prawdy, prawie ścisłych, „tłumacząc“ — jak sami mówicie — teorie 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 hipokryzji. Obrazy moje, jakkolwiek liche, nie są tak bardzo gorsze od waszych, a nade wszystko nie ma w nich ani koni wyprowadzanych z sutoch stajen, ani cudzych psów, śniegów, figur, drzew, pomysłów — ja się nie orientuję w cudzej robocie dlatego, żeby handel szedł, jak się praktykuje w Monachium.

Jeżeli jest dokument, na podstawie którego można by malarzy pozbawić głosu w kwestiach 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 teorii, ponieważ nie dotknęliście ich wcale, walcząc z jakimś nie istniejącym panem 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 zrobić.



„Wniknąłem w ducha i wykazałem dążenia“ monachij-
skiego protestu, jest on w założeniu oparty na fałszu, w prze-
prowadzeniu myśli nielogiczny, a jego forma, styl, przy-
wodzi na myśl zdanie Goncourtów: *La platitude du style*
vient de l'âme.

Koniec

Edycja niniejsza wybranych artykułów Stanisława Witkiewicza opiera się na ostatnim (drugim) wydaniu (kontrolowanym przez autora) *Sztuki i krytyki u nas* (Lwów 1899). Pierwsze wydanie ukazało się w Warszawie w roku 1891. Większość artykułów składających się na książkę pt. *Sztuka i krytyka u nas* drukował Witkiewicz najpierw w tygodniku *Wędrowiec* w latach 1884—1887. Cykl artykułów pt. *Malarsstwo i krytyka u nas*, zawierający rozprawę Witkiewicza z ówczesną krytyką artystyczną, ukazał się w *Wędrowcu* w roku 1884 (nr. 52) oraz w roku 1885 (numery 5-9, 12, 16, 17). Studium *Mickiewicz jako kolorysta* było drukowane początkowo w *Wędrowcu* w roku 1885 (numery 49—53). (Poza przedrukami w obu wydaniach *Sztuki i krytyki u nas* rozprawa o Mickiewiczu wyszła osobno w międzywojennym dwudziestolecu — Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa, bez daty, Wielka Biblioteka, nr. 39 — oraz po ostatniej wojnie, w roku 1947, w *Bibliotece pisarzy polskich i obcych*, Warszawa, Książka).

Głośnie krytyka Matejki (pt. *Największy obraz Matejki*) ukazała się po raz pierwszy w *Wędrowcu* w roku 1887, numery 1—8.

S P I S R Z E C Z Y

WSTĘP	V
WSTĘP DO I WYD. SZTURI I KRYTYKI U NAS	1
WSTĘP DO II „ „ „ „	22
MALARSTWO I KRYTYKA U NAS	31
„NAJWIEKSZY” OBRAZ-MATEJKI	42
MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA	112
HENRYK SIEMIRADZKI	148
FRYNE	157
JÓZEF CHEŁMOŃSKI	168
MANIERA	178
POMNIK MICKIEWICZA	185
„W IMIĘ GODNOŚCI”	199
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	221

PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA

Gdańsk-Wrzeszcz
Al. Gen. J. Hallera 14



3646