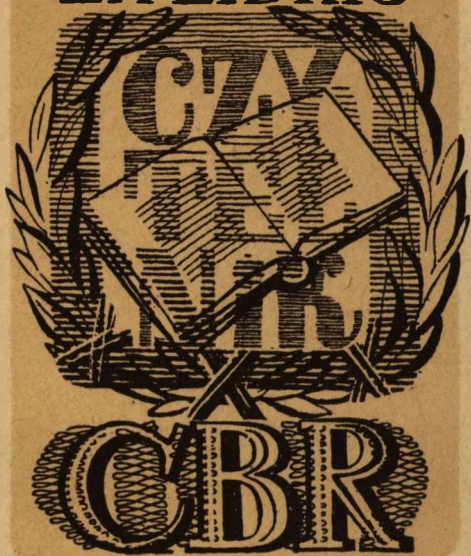




EX·LIBRIS



19147 D

BIBLIOTEČKA UNIWERSYTETÓW LUDÓWYCH 268

STANISŁAW WITKIEWICZ

WYBÓR PISM



TOM I

V

2136

Nr. inv.: 1161



NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA — 1939

Dziś
Bibl. Rac.



~~BIBLIOTEKA~~
2757

A. 47893/1

WYBÓR PISM S. WITKIEWICZA:

Tom I — W promieniu zagadnień sztuki

Tom II — W okolicy Tatr

Tom III — Listy

WYBORU DOKONAŁ K. KOSIŃSKI



1474

Lit 120

W 538/66/5

W PROMIENIU ZAGADNIEŃ SZTUKI

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE



1474



1000182643

STANISŁAW WITKIEWICZ.

Urodzony dnia 8 maja 1851 r. w Poszawszu na Żmudzi, spędził Witkiewicz dzieciństwo w dostatnim domu szlacheckim na łonie kochającej się wzajem rodziny. Dzieciństwo jego przypada na lata pięćdziesiąte, w których społeczeństwo polskie po długotrwałej reakcji od czasu upadku powstania listopadowego zaczęło ponownie nawiązywać kontakt z dorobkiem romantyzmu polskiego. Na okres ten przypada chłopięctwo Witkiewicza, który już wtenczas przeżył atmosferę napięcia uczuć patriotycznych, co po latach odezwie się w jego twórczości. Po wybuchu powstania jako 13-letni chłopiec brał udział w akcji o tyle, że dowoził powstańcom do lasu żywność i amunicję. Po jego upadku przyglądał się (w Szawlach) wieszaniu powstańców, co odtworzył potem ze wspomnień w jednym ze swoich szkiców rysunkowych — dowód, jak silne było wrażenie i mocne przeżycie! W rezultacie rok 1863 zaciążył nad nim na całe życie i można zeń wyprowadzić całą jego ideologię patriotyczno-moralną. Na okres jego pierwszej młodości przypada wygnanie z rodziną do Tomsku na Syberii i późniejszy pobyt w Petersburgu. Wygnanie, jak sam wyznawał w swojej korespondencji, zahartowało mu duszę i nauczyło go kochać bliźnich, dało mu nadto świadomość, że człowiek ma obowiązki względem innych przez to samo tylko, że jest człowiekiem. Na wygnaniu zrodziło się w nim również zamiłowanie do sztuki, zbudził się Witkiewicz-artysta. W r. 1868 wrócił sam bez rodziny do kraju, gdzie zetknął się z atmosferą postyczniową, z objawami potępienia samego faktu powstania, ze strachem przed śmielszą myślą patriotyczną, w czym widział młodociany Witkiewicz upadek moralny narodu. Już wtedy stanął w opozycji przeciw oschłej małości ducha pokolenia i przeżywał bunt młodzieńczy i protest przeciwko rezygnacji Polski z dążeń do niepodległości. W tym czasie

udał się Witkiewicz w celu rozpoczęcia starań o amnestię dla rodziny do Petersburga, gdzie następnie wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych.

Zresztą nie na długo, bo już w r. 1871 widzimy go w Warszawie. W listach ówczesnych, do rodziny pisanych, wygłasza 20-letni młodzieniec pierwsze swoje, nader już charakterystyczne sądy o sztuce i Matejce, które zapowiadają w nim przyszłego krytyka wielkiej miary. Nastroje ówczesne, obojętne dla sprawy sztuki w Polsce, sprawiają, że po roku pobytu w Warszawie wyjeżdża do Monachium na dalsze studia malarskie.

Pierwszy okres monachijski Witkiewicza obejmuje lata 1872 — 1875. Wiele danych z tego okresu zamknął potem w książce o Aleksandrze Gierymskim. W Monachium skrytykowały się ostatecznie jego poglądy na sztukę w ogóle, a na malarstwo w szczególności. O Akademii monachijskiej wyrażał się z uznaniem, ponieważ, jak twierdził, nie było w niej żadnego systemu, który by zabijał samodzielność talentów. W ogóle w Akademii monachijskiej podkreślał Witkiewicz różnorodność kierunków, od klasycyzmu z gipsowymi odlewami posągów i biustów do zupełnej orgii kolorystów szukających tylko barwnego zestawienia plam, harmonijnego ich ustosunkowania się, wydobycia z nich tonu i świetności.

W Monachium obracał się Witkiewicz w środowisku własnym, polskim. Był duszą młodej cyganerii malarskiej przy jednoczesnym smutku w głębi duszy, o czym świadczy fakt, że rozczytywał się wówczas w pismach Schopenhauera i napisał podobno nieznany dziś poemat o potędze śmierci. Witkiewicza i towarzyszków rozpierała żądza sztuki, której znaczenia społecznego nie doceniało się wówczas w Polsce. Witkiewicz tymczasem od zarania pragnął uspołecznienia sztuki. Jeszcze przed wyjazdem do Monachium paliły mu się w głowie tematy społeczne: chciał oddać pędzlem nędzę polskiego bytu, całą ogólnoludzką krzywdę społeczną, wszystko, co było głodne i chore, co wyrывało z duszy krzyk protestu i buntu. Był Witkiewicz wtenczas jeszcze tylko malarzem, ale już wzbierały w nim zagadnienia, którym da wyraz w swoich pismach. Tymczasem atmosfera monachijska cyganerii, wypełniona dziwactwami, nędzą, głodem i chło-

dem, gorączkowymi przeżyciami, tęsknotą, wyczerpała jego siły żywotne i po trzech latach pobytu w Monachium, zmęczony, wyczerpany, z organizmem podatnym do gruźlicy, wrócił Witkiewicz do kraju i osiadł w Warszawie w r. 1875.

Następuje drugi jego okres warszawski, od r. 1875 do lat osiemdziesiątych. Były to lata wzmózonej pracy społecznej w Polsce. Pozytywizm warszawski nazywał ją „pracą organiczną“: obejmowała ona wszelkie dziedziny życia prócz sztuki. Pustkę czuli koło siebie ci, którzy wraz z Witkiewiczem znaleźli się teraz na gruncie warszawskim. Dość powiedzieć, że Juliusz Kossak utrzymywał się wtedy w Warszawie z retuszowania fotografii, inni malarze pędzili marny żywot ilustrując nieliczne pisma ówczesne. A jednak te lata warszawskie Witkiewicza — to najpiękniejsze jego lata, pełne zapału i twórczej, owocnej pracy w atmosferze przyjaźni i wspólnych wzlotów do ideału. Witkiewicz wynajął dawny pokój praczek w Hotelu Europejskim i tam urządził pracownię. Gromadzą się u niego towarzysze z lat monachijskich; bywa tam i młody Henryk Sienkiewicz, bywa Adam Chmielowski, malarz, przyszły realizator idei św. Franciszka z Assyżu, twórca zakonu Albertynów. W tych latach warszawskich, w których zajaśniał talent Chełmońskiego i w których rozbrzmiał talent Aleksandra Gierymskiego, powstał też szereg obrazów Witkiewicza. Wszyscy dręczyli się w atmosferze warszawskiej pustki i chłodu. Młody Sienkiewicz w lutym 1876 r. opuścił kraj i wyjechał do Ameryki, dokąd wybierali się również Witkiewicz i Adam Chmielowski. Aleksander Gierymski żyje czas jakiś w Warszawie, aż i on opuści kraj na zawsze. Adam Chmielowski załamuje się wtedy ostatecznie i rozpoczyna straszną wędrówkę ducha przez melancholię do odrodzenia się religijnego. Witkiewicz dostaje w tym czasie gruźlicy, która ciągnie się od-tąd za nim przez lat trzydzieści. Wtedy dla poratowania zdrowia wyjeżdża do Meranu, a potem do Monachium, gdzie kontynuuje studia, po czym wraca znów do Warszawy, aby tu się osiedlić na stałe.

Dochodzimy do jego lat bojowych, do trzeciego okresu warszawskiego, od r. 1882 do 1890, licząc w tym kilka krótszych pobytów w Zakopanem. Stosunki w Warszawie zastał Witkie-

wicz niezmienione. Ta sama obojętność otaczała sztukę i artystów. Pozostawała mu ta sama praca ilustracyjna w czasopismach warszawskich, jak Tygodnik Ilustrowany, Kłosa i Tygodnik Powszechny. Ale teraz Witkiewicz z tą atmosferą pustki i z bezduszością krytyki zaczyna walkę, na śmierć i życie, jak się wyrazi. Z tych czasów również datuje się jego serdeczna przyjaźń z Bolesławem Prusem, Dygasińskim, Antonim Sygietyńskim; koło przyjaciół uzupełniał pogrążający się coraz bardziej w odosobnieniu duchowym Aleksander Gierymski. W r. 1884 przyjął Witkiewicz propozycję Artura Gruszeckiego i został kierownikiem artystycznym „Wędrowca“, z którego uczynił placówkę w walce o nowe pojmowanie sztuki w Polsce i o należne jej miejsce w życiu. I oto nagle zajaśniał potężny jego talent pisarski, posypały się jego artykuły polemiczne i krytyczne, przejawiał się jego wybitny talent opisowy, słowem, rozpoczął się Witkiewicz — pisarz. Uwydatnił się w tych artykułach jego zmysł społeczny i patriotyzm, ukazały się w nich szerokie horyzonty jego myśli. Te artykuły polemiczne zebrał potem w książce pt. *Sztuka i krytyka u nas* (I wyd. w r. 1891, II w r. 1898) dając w niej całokształt swoich ówczesnych poglądów estetycznych.

Estetyka Witkiewicza z okresu obydwoch wydań SZTUKI I KRYTYKI U NAS opiera się na podstawach przyrodniczych, jest *naturalistyczna*. Nie ulega wątpliwości, że wywarł wtedy na niego wpływ Hipolit Taine ze swoją FILOZOFIĄ SZTUKI. Właściwy pogląd *psychologiczny* Witkiewicza na sztukę wtedy się jeszcze nie skryształizował ostatecznie, co dokona się dopiero w latach późniejszych, zakopiańskich, a przejawia w studiach o MATEJCE, w książce o JULIUSZU KOSSAKU, o ALEKSANDRZE GIERYMSKIM i o DZIWNYM CZŁOWIEKU (Józefie Siedleckim).

Z Tatrami po raz pierwszy zetknął się Witkiewicz w r. 1886, kiedy dla poratowania zdrowia wyjechał do Zakopanego. Spędził tam około dwóch miesięcy, w lutym i marcu, i odbył pierwszą swoją wycieczkę zimową w Tatry doznając wrażeń, którym dał bezpośredni wyraz w szkicu pt. TATRY W ŚNIEGU. Odtąd niemal rokrocznie jeździ do Zakopanego i wtedy to, jesz-

cze przed zamieszkaniem pod Tatrami, powstało jego dzieło NA PRZEŁĘCZY, drukowane w r. 1891. Na stałe do Zakopanego przeniósł się Witkiewicz w r. 1890.

W Tatrach i pod Tatrami znalazł dla siebie nowy świat, nowe piękno i nowych ludzi, a co za tym idzie, i nowe zagadnienia. Zetknął się tutaj jeszcze z Chałubińskim, stojącym już u kresu życia. Odtąd staje się jednym z tych, którzy pielęgnują kulturę Podhala i z niej jak ze źródła chcą wyprowadzić odrodzenie polskiej kultury narodowej. Kiedy przed Witkiewiczem nawet Chałubiński spoglądał na kulturę Podhala z punktu widzenia regionalnego, Witkiewicz przekonał się o jej wartości ogólnopolskiej i sięgnął do niej po nowe pierwiastki dla życia polskiego. Jego zdaniem, na Podhalu przechowały się istotne cechy plemienne polskie w mowie, zdobnictwie i budownictwie. Pierwiastki oryginalne polskie z dawnych wieków dochowały się według niego w budownictwie ludowym na Podhalu jako zabytek starej drzewnej kultury polskiej. A zatem styl zakopiański byłby wskrzeszeniem dawnego ogólnopolskiego stylu, byłby nawrotem do polskich pierwiastków plemiennych w budownictwie. Warunkiem każdego stylu jest, zdaniem Witkiewicza, jego zdolność rozwojowa przy możliwości ograniczenia się do pewnych zasadniczych motywów twórczych. Za współtwórców stylu zakopiańskiego uważał Witkiewicz górali, owych „budarzy“, którzy chwyтали w lot jego projekty, naszkicowane nieraz na kartce papieru. Witkiewicz pracował, aby dokonać odrodzenia sztuki polskiej przez opromienienie jej własną narodową kulturą. Długi ciąg domów, począwszy od KOLIBY, PEPITY, OKSZY, ZOFIÓWKI do WILLI POD JEDLAMI i na ANTAŁÓWCE, do kaplicy GNATOWSKICH w kościele zakopiańskim świadczy o gorączkowym jego trudzie w tym względzie.

W ostatnich latach życia oddał się był Witkiewicz niemal wyłącznie refleksjom na temat narodu i Polski. Oderwany od kraju przebywał od r. 1908 do końca życia w Lowranie nasłuchując wieści z Polski i zbliżającej się burzy dziejowej. W tych jego ostatnich latach życia odegrał wielką rolę przyszły wódz narodu — Józef Piłsudski. W nim skupiły się jego tęsknoty, z nim zespoliła się jego wiara w męstwo polskie

i w zmartwychwstanie Państwa Polskiego. Kiedy Piłsudski szedł na wojnę, umierający Witkiewicz słał mu błogosławieństwo. Potem jego promieniem ostatnim były Legiony, w których skupił się jego patriotyzm niepodległościowy. Umarł Witkiewicz w Lwowie 5 września 1915 r.; pochowany został w Zakopanem.

K. K.

I

ZE „SZTUKI I KRYTYKI U NAS“ (1898)

Brak naukowej teorii sztuki

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 by-

ła 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 nieznamości nawet najelemetarniejszych, 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, powtórzono nieskończoną ilość razy i dającego zawsze ten sam ściśle wynik, umysł badacza jest przed możliwymi zбочeniami 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 wiadomym 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, kto 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 wnio-

sków. Nie może on po prostu powtórzyć doświadczenia, ponieważ nie może dla badanego przedmiotu stworzyć tych warunków, w jakich go poznawał twórca metody.

Krytyka nie może być subiektywna

Jeżeli wyobrazimy dwóch ludzi jednakowo 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 potrącił ich dusze, jest identycznie ten sam dla obydwóch. Stosunek dwóch różnych dusz do jednego i tego samego przedmiotu jest różny. I nie tylko dwóch ludzi zachowuje się i oddziaływa inaczej wobec tej samej rzeczy — jeden i ten sam człowiek stosuje się rozmaicie, odczuwa i tłumaczy inaczej te same zjawiska pod wpływem różnych stanów duszy.

Jeżeli jednak ten kawałek ziemi, dający się objąć jednym spojrzeniem, damy choćby dziesięciu ludziom dla zbadania i objaśnienia go z punktu przedmiotowego, naukowego, możemy być pewni, że pomi-

mo 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 część umysłowości poety i mogą się znaleźć w jego opisie. To są dwa zasadniczo różne punkty widzenia i równie różne w skutkach dla ludzkiej myśli.

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

Skarb palący się w wieczornym mroku; dusza geometry pokutująca na miedzy, przeprowadzonej z ludzką krzywdą; zdradny duch, wabiący za sobą w błotne topiele, goniący za człowiekiem, a uciekający gdy się go goni; przewodnik 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 *meta-nem* albo *gazem błotnym* i nie tylko nazwane, ale i poznane dokładnie tak co do składu, który się równa CH_4 , jak i co do stosunku do innych ciał, z którymi wchodzi w powinowactwo i które, chociaż w pewnych warunkach może być zgubnym dla człowieka, oddaje mu jednak niesłychane dobrodziejstwa jako ciało niezbędne do wytworu 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 CH_4 , bez względu na stan jego duszy, usposobienie, wierzenia i porę dnia, w której zjawisko się ukaże: — w jasne południe i o kurów pianiu będzie to tylko *Czworowodorek węgla*.

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, skrzącej 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 szczerść dziecka z olbrzymią wiedzą, doświadczeniem, znanstwem, 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 antypa-

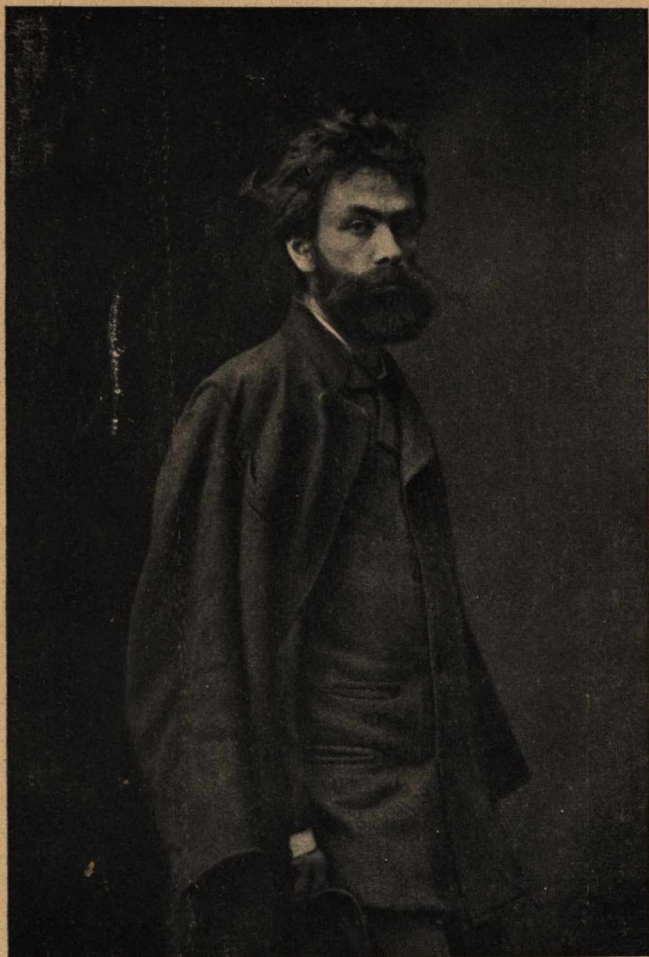
tie do przedmiotów i pojęć, ciągle wybuchy jego uczuć, które przerywają tok rozumowania — wszystko to, jak każda poezja, jest wyrazem jego wniosłej i wrażliwej duszy.

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

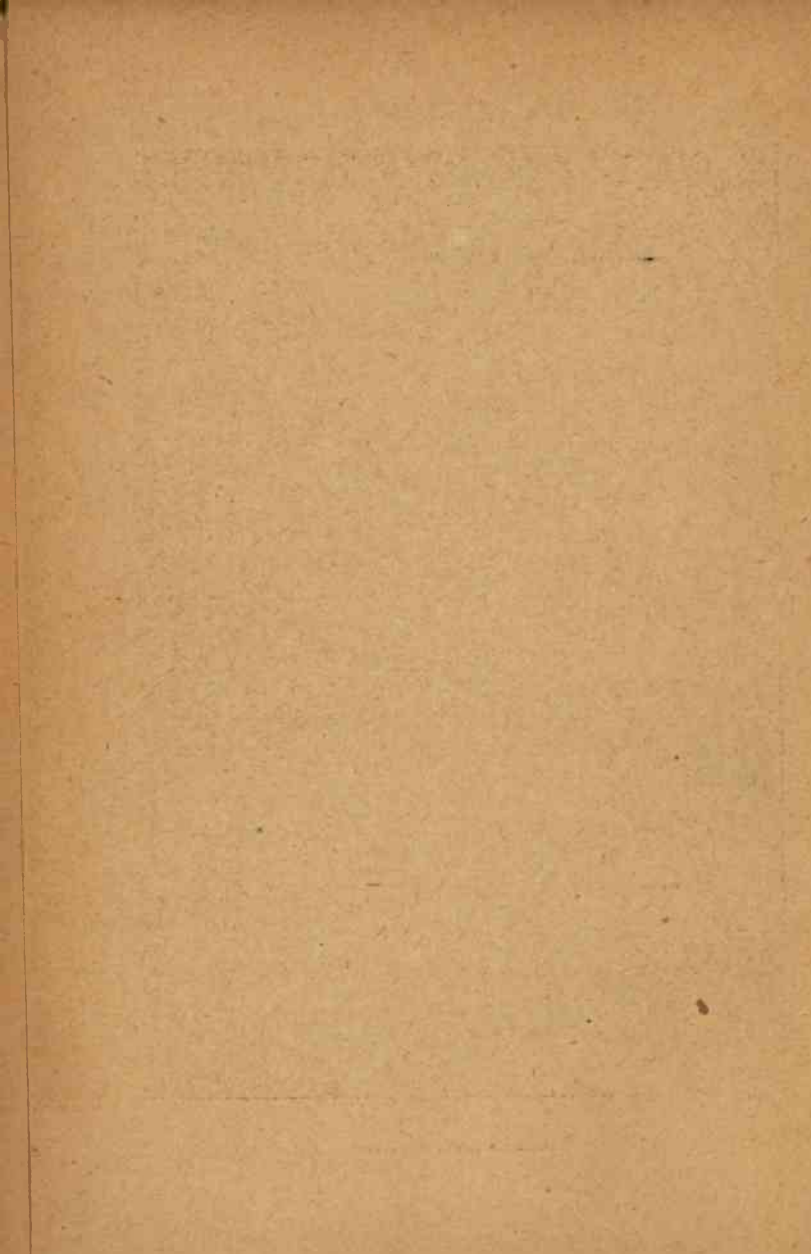
Z jego dzieł można poznać Ruskina, można się nim zachwycać w każdym wierszu, można pójść za nim i polubić to, co on lubi lub znienawidzić to, co on nienawidzi; suggestionuje on tak jak nikt. Lecz ochłonawszy człowiek widzi jasno, że to nie jest naukowa teoria sztuki — tylko sama sztuka. Zaczyna się przepadać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

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

Jeżeli jednak 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, za-



Stanisław Witkiewicz



chodzącym 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 takim razie będziemy mieli to właśnie, z czym u nas trzeba było walczyć, co należało z polskiej krytyki wymieść.

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

Krytyka z *zasady* 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 wie-

lostronny 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, mączącym jasność pojęć i sprawiedliwość sądu, wpływem. Jak dotąd dzieła krytyków i estetyków, o ile same 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 stworzone, tracą zupełnie znaczenie dla następnego pokolenia twórców lub widzów i słuchaczy. Przedstawiają wprawdzie interes dla historyków rozwoju ludzkiej myśli, ale nie są już kierownikami nowych ludzi, gdyż treść ich nie odpowiada przyrostowi twórczości, nie obejmuje zjawisk nowych, nieprzeczuwanych przez twórców teorii.

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

II

Z ROZPRAWY pt. „MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA“ (1885)

Talent, indywidualność, rozum — zasadnicze warunki twórczości.

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 ubogiego materiału z jakimś ciasnym uporem, jednostronnie, wydaje dzieła zmanierowane do szczętu, podobne do owoców zamkniętych w ciasnym naczyniu w czasie wzrostu i przybierających kształty potworne.

Z drugiej strony wielki talent i indywidualność, niezrównoważone 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 wykwitem 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 ścisłe, 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 manieryczne jego talentu do ostatnich prawie kresów życia.

Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego kopalnego potwora, 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 równowagi 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 niezłożone 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 stałe dialogowej formy jego poematów, podobni są do siebie pomimo wszystkich różnic psychicznych — podobni są z tego, że wszyscy w równym stopniu są wygadani. Cały ciężar wszechstronnego talentu i wielkiego umysłu waży na rozmowach; poeta nie występuje poza swymi bohaterami, nie dopowiada za nich sytuacji, otoczenia, pejzażu — toteż do wszystkich ludzi szekspirowskich można powiedzieć to, co mówi Benedykt do Beatryxy¹⁾: „Chciałbym, żeby moja kobyła była tak zręczna 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 odcienie ludzkiego temperamentu — przedstawiają tyle form artystycznych, że dzieła każdego z nich wzięte razem zdają się być pracą nie pojedynczego człowieka, lecz wielu i to bardzo różnych ludzi.

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

¹⁾ w *Wielę hałas*u o nic — akt I sc. I.

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

Od ledwie dających się uświadomić przeczuć, przez wszystkie odblaski szału miłości do wspaniałej dumy, nienawiści, rozpacz, szalonego bólu za miliony, pogardy, szyderstwa i dobrodusznego współczucia. Od głębokiego sceptycyzmu — do mistycznego obłędu, 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 tak różne postacie z „Dziadów“ — aż do starych safandulów i dziwaków z „Pana Tadeusza“ — cóż to za bogata galeria portretów, przedstawiających bez żadnej manieri tyleż wspaniałych indywidualnych charakterów.

Oto jest wielostronna indywidualność, talent niewyczerpany w środkach i kierowany potężnym, nawet wtenczas gdy zdaje się łamać, rozumem.

Mickiewicz jako poeta — malarz

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 natura, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły



do naszego umysłu, była dla niego zupełnie zrozumiałą i jasną.

O nim to można powiedzieć jego własnymi słowami:

„Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą, buja po przestworzu:

Czyli jak prorok patrzy w niebo, gdzie w obłoku
Wiele jest znaków, widnych strzeleckiemu oku;
Czy jak czarownik gada z ziemią, która głucha
Dla mieszczan, mnóstwem głosów szepce mu do
lucha“.

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

Pomijając inne strony jego twórczości — o tym właśnie poczucie *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 stosunek, jaki zachodzi między tymi barwami, ich wzajemnego na siebie oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przełamywanie się i kombinowanie barw w naturze.

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

Barwa obok kształtu jest istotą malarstwa. Zużywszy odpowiednio wszystkie swoje środki malarz daje dzieło, które w 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 uprzytomniać te wrażenia w umyśle.

Dla ludzi, nie obserwujących natury ze względu na barwę — opis jej będzie tylko martwym dźwiękiem, pustą nazwą, oderwaną od całości obrazu — nie wyrażającą nic.

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

Jakkolwiek poetą jest mowa ludzka w określeniu 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 komornika, martwym wyliczeniem rzeczy — raczej ich użytku, lecz nie wyrażającym wcale ich życia — ich fizjonomii.

Nie tak jest u Mickiewicza. Światło i barwa widnieją w każdym jego opisie, zachowane w bezprzykładowej 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, połu-

dnie, zmrok — noc ciemną lub miesięczną, to siła na-
tężenia światła, więc i barw lokalnych, ilość szczegó-
łów, występujących przy nim, na ile tylko to daje się
słowami wyrazić — jest przedstawiona jak u najlep-
szych kolorystów - malarzy.

.
.
Zeby 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 przed-
miot i maluje *patrzac* na *kształty* i *barwy* swojej wy-
obraźni tak, jak gdyby malował z natury.

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

Równowaga barw i światła, czyli harmonia, po-
mimo ciągłego chwiania się pod wpływem różnych zja-
wisk atmosferycznych istnieje w każdym choćby naj-
bardziej przejściowym i krótkim momencie świetlnym.

Jeżeli barwy lokalne przedmiotów przy rozmai-
tym oświetleniu zmieniają w różnym stopniu swój ton
i siłę, to znowuż niebo jest najbardziej czułe i wrażli-
we na każdą przemianę w świetle. Delikatna i przej-
rzysta tkanka powietrza i pary mieni się tysiącem to-

nów i półtonów świetlnych i barwnych, tonów tak ni-
kłych, że tylko bardzo wrażliwe oko kolorysty może
je obserwować ściśle i przedstawiać prawdziwie.

Takie właśnie oko posiadał Mickiewicz. On nie
zadawała się grubym opisem najbrutalniejszych, naj-
jaskrawszych kontrastów barw nieba — kontrastów,
które każdy widzi i może przedstawić. Że wschód i za-
chód *czzerwienią się*, o tym wiedzą najmniej nawet na
barwę wrażliwi poeci i malarze. Lecz te pośrednie to-
ny, stanowiące drobne ogniwa łańcucha, wiążącego
barwy czyste, wymykają się najczęściej spod oka prze-
ciętnego obserwatora; Mickiewicz zaś widział najsub-
telniejsze odcienie i odbłaski barw i wyrażał je przy
pomocy porównań do odpowiednich barw rzeczy —
w tych wypadkach, gdzie ani nasza, ani żadna zresz-
tą inna mowa nie ma właściwego słowa na ich okre-
ślenie.

Opisując w Panu Tadeuszu po kilka razy te sa-
me zjawiska świetlne, jak np. wschody i zachody słoń-
ca, Mickiewicz przedstawia je za każdym razem ina-
czej, odpowiednio do stanu pogody — inaczej tak co
do samego przejścia całego zjawiska jak i co do barwy.

Sztuka i natura

Sztuka nie jest naturą: środki, którymi ona wy-
wołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być czę-
sto inne niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła
sztuki musi być równie prawdziwe jak wrażenie od-
bierane od natury.

Poeta, liczący się z umysłem czytelnika, robi to

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

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

Jeżeli rzeźby i rysunki egipskie z okresu, kiedy jeszcze sztuki nie zabiła tam religia, porównamy z malarstwem włoskim XVI wieku, holenderskim z XVII 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 wykonywujących rozmaite momenty tej czynności. Jeden żnie, 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 — cho-

dziło 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 tak jak artysta w dzisiejszym pojęciu.

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

Tylko przy takim stosunku artysty do natury tworzy się dzieło sztuki zupełne. Stojąc na stanowisku pierwotnym tworzy się właściwie rysunki techniczne, które jeżeli mają nadzwyczajną wartość jako dokumenty historyczne, to w tym samym stosunku tracą na wartości artystycznej. Proszę porównać np. 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 proste i niskie, poza miłością rodzinną i przywiązaniem Achilla do Patrokla. — *Zemsta* w tym świecie należy jeszcze do bardzo wykwintnych uczuć.

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

Dziecinny umysł w ciągłym podziwiew wobec bogactwa materialnego rzeczy widnieje tam z każdego słowa. Czuć, że ten, kto wyśpiewał te pieśni, z rozkoszą okułby sobie łydki cynowymi lub miedzianymi sztabami, potrzasałby dzidą spiżową albo pysznił się „ogromnym brzuchem“ świecącym na słońcu.

Twórca „Iliady“ i „Odyssey“ 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.

Prawda w sztuce — Naturalizm

Jak wiadomo, nasza estetyka „wewnętrznego oka“, zapędzona w mglistą matnię idealno-realnej filozofii, uważa kolor w obrazach malowanych 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.

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 epepeję — czyli poezję opisową — pogardza jednak „zmysłowym okiem“ i całym malarstwem, które nim się posługuje.

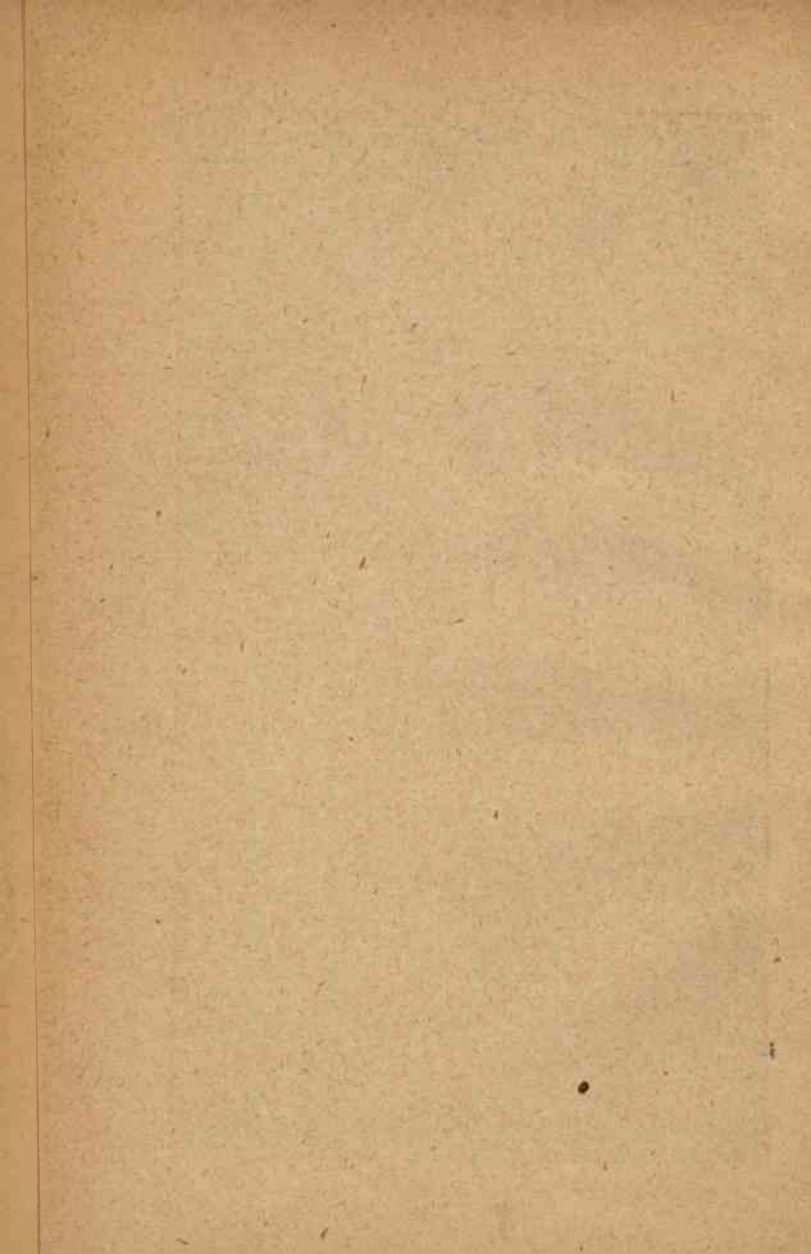
Wszystkie prawie błędy krytyków wynikają z przenoszenia indywidualnych cech, a nawet błędów i wad pewnych talentów, w sferę obowiązujących dla wszystkich prawideł.

Jeżeli nowoczesna sztuka niemiecka, nie najnowsza, ale sztuka Korneliusów i Kaulbachów, nie umiała malować, nie miała pojęcia o kolorze, to estetycy mówią: cechą idealnego malarstwa jest linia — tymczasem przychodzi Böcklin i maluje 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 swoich poglądów krytycznych, że mogliby nią mierzyć i ca-



J. Matejko — Kazanie Skargi



ły 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 fizjolog nie mają nic do zarzucenia tym naszym ciałom atletów i bogiń.

Podobnie 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 ściślejszej 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.

III

Z tzw. MAŁEGO STUDIUM O MATEJCE (1903).

O duchu narodu. Sztuka objawem życia narodu

W ciągu ośmiowiecznego istnienia Polski na obszarze objętym zatartymi dziś śladami jej granic wytworzyła się straszna, nienaruszalna, niezniszczalna siła: Duch narodu. Historia nie wie dnia jego narodzin ani dnia krwawej kąpieli, w której go chrzczono; to pewna, że wzrósł on, zmęźniał i opanował Polskę w bohaterskich czasach Bolesława Chrobrego — i dotąd trwa. On był i jest tą siłą, która utrzymuje rzecz i imię Polski, która stanowi istotne jej granice. On to nie dał jej zginąć w strasznej zawierusze, która rozpętała się nad Polską ze śmiercią Bolesława Chrobrego, on imię Polski, zatracone w miazdze małych państewek podziałowych, wypisał znowu na sztandarze Przemysława, on krzepił Łokietka i jak huragan szedł przez pola Grunwaldu, a kiedy po dwóch wiekach potęgi szwedzki potop zalał Polskę, duch ten, utajony w piersi Kordeckiego, wybuchnął z siłą, która zdaje się cudem i duch ten nie dał dawnej Polsce zginąć w zupełnym spodleniu, on dał jej Raclawice. Dziwna to siła. Jest ona jak te no-woodkryte ciała, promieniujące z najmniejszej cząsteczki energii, która zdaje się nie wyczerpywać i być nie-

proporcjonalną do masy tej cząsteczki. Mówimy: *Duch narodu* i wyobrażamy całość pewnego obszaru ziemi, zamieszkałą przez ludzi, z których każdy jest tym duchem ogarnięty i daje w sumie to, co stanowi życie i historię narodu. A tymczasem duch ten niekiedy opuszcza tłumy i pozostaje w jedynej duszy, jak Joanna d'Arc, Kordecki, Kościuszko... Były chwile, kiedy zdawało się, że na obszarze Polski nie było śladu tego ducha i serce jego biło we Włoszech — w legionach Dąbrowskiego. Odtąd rośnie on i potężnieje, nie zmorzony klęskami, nie dający się zabić przez żadne prześladowania. Jest to znamienym zjawiskiem, że Polska w ciągu tych stu lat staczając się z klęski w klęskę, z nieszczęścia w nieszczęście w miarę jak polityczny jej upadek, wyrażający się utratą resztek cieniów jej niepodległości, się zwiększa, że Polska rośnie jako siła ducha. Dopóki naród miał do stracenia jakąkolwiek resztkę dawnych urządzeń politycznych, dopóki o nie walczył własną bronią, dopóty był zwyciężany i po każdej przegranej tracił coś materialnie. Z chwilą, w której jedynym pozostałym dobrem i jedyną siłą stał się *Duch narodowy*, nie tylko że się nie dajemy, ale zwyciężamy. Jest pewna granica ucisku, poza którą naród staje się nieściśliwy i nie ma mocy, która by go mogła zgnieść, zdusić i pozbawić życia. Chyba żeby go wyrznięto do nogi jak Jaćwież. I to jednak nie zawsze jest pewne. Z grobów wstają mściciele — dowodem Grecja. Taka jest logika ludzkiego życia — logika bezwzględna, nieprzeparta. Zestawmy państwo niemieckie z częścią Polski, zabraną przez Prusaków, zobaczymy, co się dzieje pod zabo-

rem rosyjskim... Siły narodu nie stanowią ani wymo-
wni panujący, ani bagnety, ani miliony, ani ziemia —
siłę narodu stanowi jego *Duch*, on jest istotą jego życia
i czynu. Duch ten przejawia się w najrozmaitszych
sferach działania. Ci, co ziemię polską trzymają w poli-
tycznym posiadaniu, czują pod stopami jakby nieu-
stanne wrzenie wulkanu, czują ciągłą, trwałą, nieu-
stanną robotę tego ducha, który rozsadza skorupę nie-
woli i ujawnia się milionami iskier. Iskry można zga-
sić — ale ognisko jest wiecznotrwałe. Ilu za naszego
życia przeszło przez polską ziemię ludzi uzbrojonych
w największą władzę, prawo i siłę zniszczenia, ludzi
opanowanych śmieszną nadzieją, że za ich marnego
życia zginie naród... Ludzi tych prochy wiatr roz-
wiał, a naród jest, rośnie, pracuje, walczy — żyje.

Jednym z takich objawów życia jest *Polska
Sztuka*.

Ledwie obeschła krew na świeżych pobojo-
wiskach, jeszcze nie przegniły drzewa szubienic, jeszcze
ku dalekiej północy po mrocznych drogach wygna-
nia ciągnęły się tłumne szeregi więźniów, kiedy Ma-
tejko w roku 1865 wystawił *Kazanie Skargi* w Pary-
żu, przyjęte tam z największymi honorami, umiesz-
czone w salonie honorowym i nagrodzone złotym me-
dalem.

Obraz Matejki: Kazanie Skargi

„..... będziecie jako wdowa osierociała — wy, co-
ście drugie narody rządzili, i będziecie ku pośmiechu
i urąganiu nieprzyjaciołom swoim. Język swój, w któ-

rym samym to królestwo między onymi słowiańskimi wolne zostało i naród swój pogubić i ostatki tego narodu tak starego i po świecie szeroko rozkwitnionego potrącić i w obcy się naród, który was nienawidzi, obrócić, jako się inszym przydało. Będziecie nie tylko bez pana krwi swojej i bez wybierania jego, ale też bez ojczyzny i królestwa swego, wygnańcy, wszędzie nędzni, wzgardzeni, ubodzy włóczędzy, które popychać nogami tam, gdzie was pierwej ważono, będą...¹⁾. Tak mówił w strasliwym natchnieniu proroczym Skarga i takim go namalował Matejko. Matejko miał zdolność czucia tak wielką, tak głęboką, że sięgała ona do wyżyn, na których się takie proroctwo mogło narodzić. On nie malował alegorycznego obrazu, nie układał symbolicznych hieroglifów, nie wypowiadał historiozoficznych frazesów. On czuł szczerze, prosto, bezpośrednio to, co mógł i powinien był czuć Skarga, kiedy się przed jego myślą otwierała w dali czasu ta przepaść niewoli i zatracenia. Żeby takiemu państwu jak ówczesna Polska, jeszcze stojąca na wysokości najwyższej potęgi, móc przepowiedzieć taką przyszłość, trzeba niesłychanej siły umysłu i niesłychanej głębokości uczucia i trzeba tej burzy natchnienia, w której dusza ludzka dochodzi do szczytu mocy, do szczytu skupienia i zatracenia się w jednej idei. Skarga w obrazie Matejki ma szeroko rozwarte oczy, które nie patrzą na żaden bliski przedmiot, ma wzrok człowieka, który wi-

¹⁾ Cytuje tu Witkiewicz ustęp z Kazania III Sejmowego modernizując język Skargi. I tak: u Skargi jest: osierocała, między, i w obcy się naród... obrócić etc.

dzi coś straszliwego, nieuniknionego na dnie przepaści, sięgającej w jakąś głąb tajemniczą. Nie widzi on ani tego króla, który się ciągle czuje wyższym ponad wszystko, ani Zamoyskiego, jedy- nego, który czuje razem ze Skargą, którego każdy nerw twarzy drży wzruszeniem; ani tych oligarchów, siewców zamętu i zniszczenia; ani tych wysokich dostojników Kościoła, prymasa i nun- cjusza — ani nikogo z obecnych. On o nich już prze- myślał, on ich już przeczuł i wycisnął najjistotniejszą treść ich dusz, są oni liczbami tego obrachunku, któ- rego ostateczny wynik streszcza jego prorocstwo, on mówi ponad nimi do wieków i pokoleń, te słowa, któ- re są szczytem jego uczucia i jego wymowy.... Matejko tak ściśle ujął w twarzy Skargi to, co odpowiada psychicznej możności powzięcia takiej myśli, że kiedy czytając jego kazania przychodzi się do tych słów, ta twarz dziwna, natchniona, która w obrazie zdaje się lecieć jak ptak na tle ciemnego wnętrza, ta twarz dzi- wna ukazuje się żywa, dotykalna, straszliwie obecna. Można nie znać historii polskiej, można nie wiedzieć nic o stosunku ludzi, którzy ten obraz wypełniają, a jego treść najgłębsza, to jest niezmienna treść ludz- kiej duszy, będzie zawsze i dla każdego jasna, ponie- waż wyrażają ją z niesłychaną siłą i ścisłością wyra- zy uczuć skryzalizowane na twarzach. Obraz ten jest nie tylko ilustracją historycznej chwili z dziejów Pol- ski, nie tylko świetnie rozwiązaniem zadaniem arty- stycznym, jest on również rozwiązaniem zagadnienia psychologicznego i takimi są wszystkie prawie najlep- sze obrazy Matejki.

Wydobyć z możliwą siłą indywidualny charakter danego człowieka i z równie wielką potęgą i prawdą oddać wyraz jego uczuć, jego stanu duszy w danej chwili i pod wpływem danych zdarzeń, oto to zagadnienie, które było najistotniejszą treścią twórczości artystycznej Matejki. Pod wpływem celów ubocznych, nacisku umysłowego otoczenia, wypadków życia i własnego zwyrodniania się psychicznego Matejko treść tę komplikował przez wstawianie w obraz pierwiastków obcych sobie, znaków symbolicznych lub alegorii, które nigdy nie prowadziły do celu, a zawsze prawie psuły artystyczną stronę obrazu.

Matejko a teoria środowiska

Matejko miał duszę smutną z natury. Nie tylko wyszedł on z pesymistycznego poglądu na historię i w pierwszych obrazach brał z niej tylko to, co było najsmutniejszego, najtragiczniejszego, ale on nie mógł wyrażać prosto i szczerze jasnych i wesołych stron życia. Nie mógł, bo nie czuł. Stworzył swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałym, niesłychanie silnym napięciem energii psychicznej, która orze w bruzdy i fałdy ich twarze o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na których zdają się ciężać pokłady całe odziedziczonej kultury, powstałej pod najwyższym ciśnieniem życiowego tragizmu. Dzieci, kobiety, i te pyszne młode postacie męskie, i ci starcy potężni, wszystko to patrzy oczami, w których lśni żar namiętności

zdużonej bezmiernym smutkiem, nie dającym się otępować przecuciem złowrogich nieszczęść. Nie tylko w każdym obrazie, w którym dzieje się coś jaśniejszego, Matejko umieszcza jakąś postać, która paraliżuje i mrozi pogodę i wesele, która stoi jak widmo czyhającego nieszczęścia, ale ci ludzie, którzy mają się weselić, którzy są sprawcami i czynnikami radosnej chwili, zdają się nie wierzyć w to, co się dzieje; spełniają jakiś zewnętrzny obrządek radości, ale w ich oczach mroczy się smutek, w ich ustach drży ból tajony, na ich czołach rysują się zmarszczki cierpienia, ich śmiech jest bolesnym, nieszczerym skrzywieniem ust, ich ruchy są niechętnym dźwiganiem członków, jakby skreconych, obezwładnionych bólem i zmęczeniem. Z Matejką wchodzi się zawsze w świat zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych, żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia.

Krytyka usiłując zrozumieć przyczyny i istotę twórczości danego artysty szuka zwykle wyjaśnienia tych kwestii w wpływach zewnętrznych i warunkach życia — w środowisku, wśród którego artysta się rodzi i tworzy. Zdawałoby się, że jeżeli gdzie, to właśnie w twórczości Matejki można by znaleźć potężne teorii środowiska poparcie. Urodzony w Krakowie, gdzie każda cegła muru, każdy kamień w bruku mówi o przeszłości, gdzie głos jej zdaje się wołać z wież i krużganek, gdzie tragiczne i potężne widma zdają się błędzić wśród pospolitego tłumu w dzień biały, gdzie stoją najświetniejsze pomniki chwały i najstraszniejsze świadectwa niewoli, gdzie najświętsze relikwie narodowe można widzieć własnymi oczami i dotykać własnymi

rękami, gdzie od progu kościoła na duszę ludzką rzuca się po prostu huragan, chaos, świat cały wrażeń, wspomnień, obrazów, imion, zdarzeń, szarpiających ją w dwa krańce czucia, między boleść i radość, między nadzieję bezbrzeżną i rozpacz bezdenną; gdzie to, co nazywamy tradycją, przestaje być dalekim widzeniem, lecz staje się rzeczą dotykalaną, obecną, straszną i radosną, wobec której człowiek czuje pod żebrami własne serce, jak-by je kto ścisnął i szarpał silną pięścią — urodzony w tym Krakowie Matejko mógłby być posądzony, że wszystko to, co czuł, wiedział, myślał, czym był, było to zasługą tego dziwnego i przejmującego środowiska. Jeżeli jednak przypomnimy, że na kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców Krakowa, na całe mnóstwo kupców, uczonych, piekarzy, malarzy, szewców, mnichów, księży, urzędników, fryzjerów, literatów i dorożkarzy, że na kilkadziesiąt tysięcy ludzi ciągle i stale, przez kilkadziesiąt lat porozbiorowego istnienia znajdujących się pod wpływem i wrażeniem tego środowiska, znalazł się jeden, jedyny Matejko, bez poprzedników i bez następców, zrozumiemy, że jakkolwiek to środowisko mogło nań wpływać, to jednak był on takim, jak był, dlatego tylko, że był sobą — był Janem Matejką, potężną duszą, oryginalną i samodzielną do ciasnoty, niezależną, niepodległą i samowolną do uporów, fanatyczną w swoich dążeniach i w swojej potwornej pracy. Nie możemy nawet sobie pozwolić na poetyczne przypuszczenie, że dusza Matejki wytworzyła się pod wpływem wiekowego oddziaływania Krakowa na jego przodków, że w nim się skupiły i skryształizowały pierwiastki psychiczne, będące dziedzictwem licznych

szeregów pokoleń zrodzonych w murach Krakowa — Matejki ojciec był Czechem. Słowem, Matejko jest jedną z najoryginalniejszych postaci w sztuce, zjawiskiem tak niespodzianym i jedynym jak Böcklin. Świat polski załamał się w jego dziwnej duszy swymi najbardziej tragicznymi i bohaterskimi pierwiastkami, ponieważ ta dusza była z natury w sposób szczególny do tego usposobiona.

Rasa ludzi, stworzona przez Matejkę, na tle jej szczególnych przymiotów indywidualnych poruszana jest wiecznie trwałymi, żywiołowymi stanami uczuć, które wyrażał on z drżącą porywającym życiem prawdą. Ta prawda, dzięki której z taką jasnością ujawniają się stany dusz, które każdy może z łatwością pojmować i odczuwać, działa tak przekonywująco, że przeszłość Polski stała się dla wszystkich widzów Matejki taką, jaką on ją widział i malował. Jest ona jak żywa w tych obrazach, ponieważ bezwzględna ich szczerosc ma taką siłę sugestywną, że nie zawsze się godząc na jego pojmowanie historycznych zdarzeń nie można się oprzeć wyobrażeniu ich takimi, jak je Matejko ukazał. Obrazy jego były jak objawienie dla myśli ludzi, którzy o tej przeszłości marzyli, a którzy nie mogli jednak jej wyobrazić, ponieważ bezdusznosc tego, co przed Matejką ukazywała sztuka z przeszłości, było zaporą dla wyobraźni narzucającą jej widma nędzne, blade, powszednie, bez krwi i życia. Ukazanie się obrazów Matejki było jakby rozdarciem zasłony, oddzielającej nas od świata dawnej Polski, było rzeczywistym odwaleniem grobowego kamienia i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wy-

dawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki ich najtajniejszych myśli, współbytującym z ich losami i współczującym ich najgłębszym uczuciom. Przez ten świat umarły wiódł on ludzi mu współczesnych jak Wirgiliusz Dantego przez kręgi piekieł.

Jeżeli zawsze prawie możemy, a nawet musimy, uświadamiać przebieg procesu myślowego, który nas doprowadza do pewnych wniosków, to przeciwnie, przy pojawianiu się w wyobraźni obrazów często bardzo nie widzimy bezpośredniej przyczyny ich powstania, nie uświadamiamy przebiegu kolejnych zjawisk, które je wywołują. Nagle ukazuje się przed tym wewnętrznym wzrokiem widzenie, wywołane jakąś robotą czucia i myśli, która się odbywała w duszy bez kontroli świadomości, widzenie, które jest błyskawiczną syntezą całego mnóstwa wrażeń, spostrzeżeń, wniosków i wzruszeń. Takie widzenie Matejki ujrzałem raz nagle wśród rozmowy, która nie miała z nim nic wspólnego, słuchając muzyki, która nie była w żadnym związku uczuciowym z wrażeniami od jego obrazów, widzenie, które jednak streszcza to, czym był Matejko w owych czasach dla myśli polskiej. Ujrzałem nagle wewnątrz jakiegoś mrocznego, opuszczonego kościoła; w wielkim, starym, prawie czarnym konfesjonale zagłębiony siedział Matejko z wyrazem strasznego żalu w zalanych łzami oczach, patrzących jak oczy Skargi w jakąś przepaść. Przy konfesjonale stał Rejtan, w tym rozdartym kontuszu — i mówił. A za nim ze strasznym skupieniem, rozpaczą, łzami, zgrozą cały tłum królów, het-

manów, prymasów, wojewodów słuchał słów, które zdawały się szarpać sumieniami i palić mózgi. Na przodzie leżała krzyżem jakaś postać, z wyciągniętymi przed się załamanyymi rękami, przywalona płaszczem królewskim o białych orłach i koroną — zdawało mi się, że to Stanisław August. Było to przeszło trzydzieści lat temu. Widzenie to pozostało zupełnie wyraźne i jasne, pomimo że wypadło mi z całą niezależnością myśli, z całą bezwzględnością sądu i szczerością słowa przeprowadzić krytyczny rozbiór malarstwa Matejki.

Mówię tu o tym, gdyż widzenie to streszcza w sobie istotę stosunku Matejki do polskiej umysłowości, zwłaszcza do umysłów ludzi owego pokolenia. Wszyscyśmy odczuwali ten smutek, który rodzi się z „wspominania czasów szczęśliwych w nędzy...“ Cały ten skarb przeszłości był tym boleśniejczy do dźwigania, że zdawał się bezpłodnym i niepotrzebnym, skoro jedynym jego następstwem była niewola i nędza. Poczucie winy przeszłości, którą się brało na siebie, przygniatało dusze, a sumienia doznawały gorzkiej i żrącej radości nurzając się w wyrzutach i biczowaniu się moralnym.

Matejko, wyszedłszy z tego pesymistycznego założenia, z czasem, jakby czując odradzenie się żywego ducha narodowego i jego ciągłość w dziejach, doszedł do innego myślowego stanowiska, zaczął odtwarzać dnie chwały i potęgi, ale jego smutna dusza rozpościerała jakiś mrok złowrogi nad tymi obrazami.

Obrazy Matejki: Unia lubelska i Rejtan

Unia lubelska jest jedną z najsmutniejszych, najbardziej przygnębiających scen, jakie Matejko namalował. Zaczawszy od Zygmunta Augusta, który zdaje się jednoczące się narody błogosławić krzyżem na jakiś beznadziejny, złowrogi pochód, skończywszy na klęczącym na przodzie młodym paziu, wszyscy ci zebrani w pysznej renesansowej sali ludzie zdają się odprawiać jakiś żałobny obrządek. Pominąwszy nawet Chodkiewicza, który łka z twarzą ukrytą w załamanych rękach protestując w obrazie, jak protestował w sejmowej sali, w obrazie tym nie ma ani jednej twarzy radosnej, ani jednego ruchu entuzjastycznego. Nad tymi potężnymi postaciami, nad przepychem ich szat, bogactwem sali, nad tym zjawiskiem życia wysokiej kultury unosi się złowroga cisza, jakby przecucie nieszczęścia, bezruch i przygnębienie. Obraz ten jest smutniejszym od Rejtana, przedstawiającego najtragiczniejszą przecie, najstraszniejszą chwilę polskiej historii. W Rejtanie widać silne namiętności, walkę, ścieranie się dusz, napięcie życia, które odbiera obrazowi tę straszną grozę, jaka tkwiła w przedstawionej chwili dziejowej. Ubóstwo środków malarstwa, nie mogącego powiedzieć, co było przed i co się stało po przedstawionym w obrazie fakcie, prowadzi do nieporozumień między widzem a malarzem. Pewne jednakże uczucia mogą towarzyszyć czynom różnej i sprzecznej wartości etycznej. Gniew, zdumienie, przerażenie, tak samo wykrzywią twarz człowieka, czy będzie on podłym czy wzniosłym. Rejtan, który pada na progu tej sali, gdzie się dokonał naj-

straszniejszy i najpodlejszy czyn historii, nie może mieć innego wyrazu twarzy niż człowiek, który by z pobudki osobistego egoizmu w ten sposób protestował przeciwko jakimś czynom dodatnim, lub w uniesieniu sprzeczki, dla błahych osobistych powodów, tarzał się na progu izby. Jest to właśnie nieszczęściem *historycznego* malarstwa, że treść myślowa obrazu, że anegdota historyczna nie daje się wypowiedzieć nawet w przybliżeniu. Historia działa imionami, datami, liczbami, działa ciągłością zdarzeń, ciągłym odnajdywaniem przyczyn i wskazywaniem ich skutków, sumowaniem sił, czasów i przestrzeni i treść każdego przez nią opowiedzianego wypadku daje się zrozumieć tylko w związku z długim szeregiem zdarzeń. Malarstwo, skazane fatalistycznie na przedstawienie jednego momentu, jest bezwładne i bezsilne wobec tych zagadnień, o których poucza historia. Malarstwo też historyczne uciekało się do alegorii, do symbolów, nawet do napisów na obrazie, żeby wypowiedzieć jego treść myślową. Matejko, którego umysł i artyzm był najściślej przystosowany do pojmowania i wyobrażenia rzeczy konkretnych, dotykalnie ujętych w dobitne i wyraźne formy, Matejko bił się z tą ograniczonością środków swojej sztuki, bił się i psuł niekiedy swoje obrazy lub wstawiał w nie naiwne pomysły, które miały dopowiedzieć to, co w jego myśli wrzało z historycznej treści i co się burzyło w jego głębokoboku czującym sercu. Rzuciwszy Rejtana na próg sejmowej sali, czując, że ani przepiękna twarz Szczęsnego Potockiego, ani wrząca gniewem twarz Ponińskiego, ani zdumiona do obłędu postać Branickiego, ani wspañiały Franciszek Potocki nie wyrażają stosunku Rej-

tana do tego, co ci ludzie zrobili z Ojczyzną, Matejko wiesz na ścianie portret Katarzyny, sadza Repnina w łoży, wprowadza różne postacie i drobiazgi rzeczowe, których wyjaśnienie można znaleźć w katalogu i wtenczas dopiero odbudować w umyśle całą istotną treść historyczną przedstawionej chwili. Ale tym razem, pomimo całego tego łamania się myśli ze środkami sztuki, obraz jest świetny.

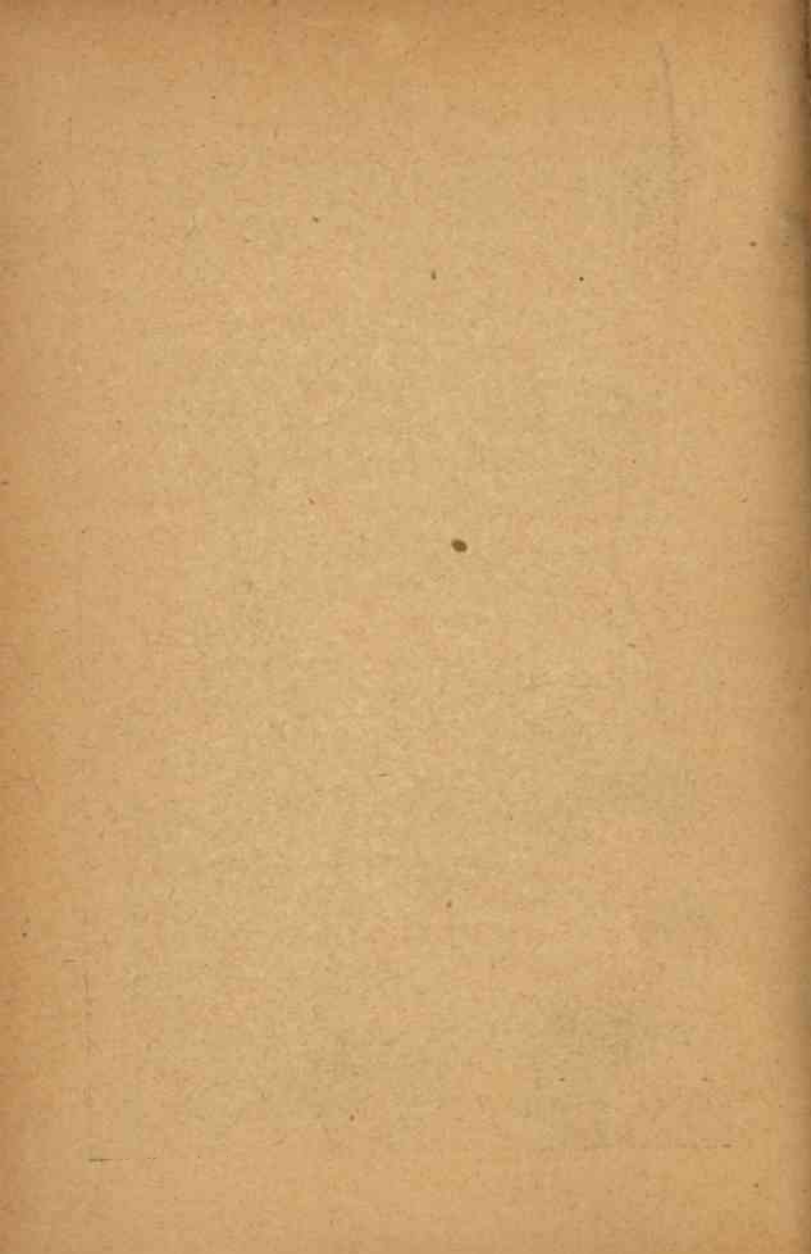
Najpyszniejsze strony talentu Matejki to bezprzykładne prawie panowanie nad wyrazem ludzkich uczuć, ta zdolność odczucia do najwyższego napięcia tego, co się może dziać w ludzkiej duszy, poruszonej tragicznym zderzeniem się namiętności ze światem zewnętrznym, ta zdolność bije z każdej twarzy, z każdej postaci. Tu, jak gdzie indziej, ludzie Matejki, źli czy dobrzy, podli czy wzniośli są ludźmi niepospolitymi, silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, pospolite natury. Poniński jest tak potężny jako wyraz ludzkiej namiętności jak każdy inny, w tym czy innym obrazie Matejki, człowiek — jak Rejtan, będący na przeciwnym biegunie uczuć i etyki. Rasa ludzi Matejki jest jak rasa ludzi szekspirowskich. Szekspira idiota jest zwykle genialnie dowcipnym, a jego rzeźmieszki i zbiry obrzynając kieszenie i podrzynając gardła wypowiadają sentencje godne geniuszu samego Szekspira. Tak jest też z Matejką.

Wielkość Matejki

W Matejce jest jakby dwóch ludzi, dwóch artystów, którzy nie zawsze umieją stopić siebie w jedno



J. Matejko — Rejtan



i nadać wspólnemu dziełu jednolite wrażenie całości. Matejko, który tworzy obraz w wyobraźni, widzi go jako jednolity wyraz danego zdarzenia, wynikającego ze splątania się sprzecznych lub zgodnych uczuć rozmaitych ludzi. Widzi scenę, która ponad swoją malowniczością rozegrywa się cała na twarzach, które będąc odbiciem jego własnej, zawsze jednej i tej samej duszy, nadają całemu pomysłowi jednolity wyraz. Ale Matejko, który obraz wykonywa, rozważa i wprowadza doń różnorodne pierwiastki myślowe, wynikające z innego stanu duszy, z innego usposobienia, a które w malarstwie muszą przybierać pewne formy i barwy, muszą zabierać część obrazu dla siebie i to z takim despotyzmem, że pierwotny, jednolity jego charakter ulega rozbiciu, chwieje się i rozprasza. Widzi on wielki wypadek historyczny, ujęty w kilka postaci, które wyobraża z jasnością, siłą i dobitnością niesłychaną, lecz on jednocześnie tę historię bada w szczegółach, on wie co się działo dnia tego i tego lub co się mogło dziać, gdyż obyczaje na to pozwalały, lub tego wymagały — wszystko to usiłuje wtłoczyć w obraz.

Nietsche mówi, że się z czasem lubi nie to, czego się pożąda, ale samo pożądanie; sama funkcja, która służy do zdobycia czegoś, staje się potrzebą, staje się konieczną czynnością duszy i ciała. W sztuce spotykamy się z tym ciągle, a u Matejki w stopniu najwyższym. On cały swój świat musiał wybudować sam własną myślą i czuciem, musiał z prochu wytworzyć ludzi i ich rzeczy, nie widma, nie ogólniki konwencjonalne, ale żywych ludzi, żywe delie, żupany, zbroje i pióropusze, i studia w tym kierunku stanowią ogromną część pra-

cy, którą zużyła jego twórczość. Bezkarne tego się nie robi, ogarnia z czasem człowieka pasja do widzenia, dotykania, odtwarzania tych rzeczy, do ujawniania, choćby dla własnej satysfakcji, całego bogactwa erudycji historyczno-obyczajowej i archeologicznej. Ten drugi Matejko, ten niezmordowany pracownik, ten szczerzy malarz, rozkoszujący się zjawiskami wzrokowymi dla ich własnej treści, ten malarz i historyk bierze górę nad Matejką, twórcą idei obrazu i zatracą ją w mnóstwie szczegółowych, czysto malarskich lub obyczajowo-archeologicznych zagadnień. Jeden Matejko czuje głęboko i namiętnie, z siłą i ostatecznym napięciem duszy to, co się dzieje z upadającą Ojczyzną, sprzedaną i zhańbioną, ale ten drugi Matejko, ten malarz realistyczny, ten wiecznie pasjonowany odtwarzacz rzeczywistości, widzi w sali, w której rozegrywa się tragedia rozbiorowa, widzi kawałek złoczonego ornamentu oberwanego na drzwiach i pozostałą po nim plamę surowego drzewa, widzi rozdartą aksamitną draperię i wszystkie haftki i pętelki Rejtanowego kontusza, i brylanty orderów, i połysk atlasów, i miękkość skóry, i zgniecione pióro, i stojący na podłodze dukat, i z całą namiętnością wielkiego temperamentu rzuca się na te drobiazgi i nie drobiazgi i zapominając o Polsce, Rejtanie, Stanisławie Augustie, o tragedii straszliwej, wpija się w nie z całą siłą swego wielkiego talentu i maluje dotykalne, wypukłe do najmniejszego połysku, do najsłabszego refleksu, żywe własnym indywidualnym życiem rzeczy, które zajmują pewną przestrzeń, z którymi coś się dzieje i które pochłaniają część uwagi widza. To jest tragizm Matejkowskiej sztuki, w tym tkwi jej niezgoda z psychologią wi-

dza, w tym widnieje nieprzystosowanie aparatu wzrokowego do stanów psychicznych. Nie można jednocześnie cierpieć na widok nieszczęścia i jednocześnie oglądać materiał, z którego jest zrobione ubranie ludzi, którzy są tym nieszczęściem dotknięci. Świadomość w tym wypadku panuje nad zmysłami i pozwala oku tyle tylko widzieć, ile to jest potrzebne dla uświadomienia nieszczęścia. Ileż razy mamy oczy otwarte, patrzymy, a nie widzimy nic! Patrzyć a widzieć, są to dwie zupełnie różne sprawy. Otóż Matejko nie umie, nie może tak skoncentrować swojej świadomości, żeby logicznie utrzymać wrażenie, które leży w założeniu obrazu. Wyobraźmy sobie, że ktoś opowiada o scenie hołdu pruskiego i jako jeden z najważniejszych momentów tego historycznego zdarzenia, w którym kryły się takiego znaczenia wypadki, uważa obicie przez jakiegoś człowieka, może nawet przez specjalnego urzędnika, pauprów krakowskich różgami, żeby pamiętały o dniu tym. Co byśmy myśleli o umysłowości takiego opowiadacza i o jego talencie narracyjnym? A jednak Matejko czyni to w swoim obrazie, obrazie tak zresztą świetnym. W malarstwie miejsce, które przedmiot zajmuje, jego wielkość w stosunku do innych przedmiotów, siła światła i barwy, która zeń promienieje, stanowią o jego większym lub mniejszym w obrazie znaczeniu, i zrobiwszy na pierwszym planie ilustrację anegdoty z życia przeszłości, Matejko nadał jej znaczenie wyjątkowe, uczynił ją współrzednym czynnikiem w akcji, która się odbywa u góry — współrzednym ze złożeniem przysięgi hołdowniczej przez księcia Albrechta. W tym jak i w innych obrazach jest pełno, zawsze prawie, po-

dobnych kompozycyjnych niekonsekwencji, które są tym bardziej widoczne, że Matejko z całą siłą plastyki wydobywał każdy taki motyw, że nie wchodził w żadne kompromisy i ten swój zawzięty realizm wkładał w każde pociągnięcie pędzla na wszystkich planach całego obrazu. I tylko dzięki tej niesłychanej potędze wyrazu, jaka bije z twarzy przez niego malowanych, obrazy jego nie stają się studiami martwej natury. Zniżyć o odrobinę skalę napięcia uczuć i siłę ich wyrażenia, a dusza uleci z Matejkowskich obrazów pozostawiając skorupę barwnych i dotykalnie prawdziwych strojów, muzealną garderobę, która może zdumiewać bogactwem i przepychem okazów. Ale we wszystkich obrazach Matejki z dobrych czasów jego twórczości wyraz życia jest z tak niesłychaną siłą wypiętnowany na twarzach, z taką nieustraszoną pasją wrąbany w ich mięśnie, że człowiek żywy, czujący, drgający namiętnością i wzruszeniem góruje w nich ponad przepychem purpury i aksamitów, adamaszków, atłasów, aitembasów, sobolich szub, lśniących pancerzy, złotolitych pasów, turkusów, pereł, piór strusich i orlich, dywanów perskich i makat tureckich, skór rysich i tygryskich, weneckich koronek i skór korduańskich — góruje ponad tym bezcennym bogactwem cywilizacji, łączącej w sobie blaski wschodniego i zachodniego świata.

W tym wielkość Matejki.

Istota polskiego sumienia. Jeszcze Polska nie zginęła

Jest on jednym z tych ludzi, którzy jak słupy ogniste wśród mroku niewoli wiodą naród wzniosłymi drogami i nie dają mu ani spodleć, ani zginąć w rozpacz, ani zapomnieć nadziei.

Dusze ludzkie dostrajają się do zagadnień, które im stawia życie, wyęzają się do miary wypadków i do wielkości idei, która je ogarnia. Pokolenia, żyjące w marnych zabiegach egoistycznego dobrobytu, mają dusze powszednie, niskie. Sfera myślenia i uczuć ciasna i ograniczona, cele małe i wąskie tworzą małe dusze. Matejko wyszedł z pokolenia i czasów, w których dusze ludzkie gorzały jak w wulkanie, w wielkich pragnieniach, niezmiernej nadziei i równie niezmiernej rozpacz, czuł on w sposób wielki i głęboki i przeszedł przez dusze polskie, porywając je na wzniosłe szczyty uczuć, powiększając je, i tym sposobem spełniając to posłannictwo, które przed nim spełniali wielcy poeci. I każdy, kto w sferze myśli i czucia spełnia czyn bezwzględnie wielki, w który składa całą moc swojej duszy, spełnia to samo posłannictwo, którym jest utrzymanie, wzmożenie i podniesienie ducha narodowego.

Jest jedna książka konieczna a dotąd nie napisana: Historia stu lat niewoli, historia Polski porozbiorowej. Wziąć za punkt wyjścia ostatni dzień bytu dawnej Polski i ostatni dzień walki o byt przeszły, a pierwszy o przyszły — Maciejowice, i przeciwstawić każdej sferze życia owoczesnego to, co się w tej sferze stało w ciągu stu lat walki i pracy. Byłaby to jedna z najbardziej krzepiących książek, która by dowodziła, że

w sferze ludzkiego bytu siły fizyczne i siły ducha nie są równoznaczne, że moralna wartość rozbitego narodu może być większą siłą niż materialna i brutalna potęga zorganizowanego państwa, byłaby to książka, której każda stronica dowodziłaby, że „żywi nie powinni tracić nadziei“.

Właściwie naród polski w swojej historii miał dwóch ludzi czynu, stworzonych na miarę jego losów i na miarę siły indywidualizmu tej rasy. To Bolesław Chrobry i Napoleon I. Pierwszy z surowizny słowiańskiej wytopił i wykuł Państwo Polskie, drugiego geniusz był tej miary, że mógł się stać siłą, skupiającą rozprysnięte atomy i po upadku państwa wydobyć z mętów dziejowych polski naród. Żeby w kilkanaście lat po upadku, z brudnego rozlewiska anarchii wytworzyć społeczeństwo tej ofiarności, tego skupienia, tej dyscypliny, tego podporządkowania jednostki pod sprawę ogółu, tego czynnego organizacyjnego ducha, trzeba było człowieka tej potęgi co Napoleon, to jest indywidualności takiej mocy, która by się narzuciła z siłą żywiołową nawet tak wyuzdanemu indywidualizmowi jak polski. Porwał on tę iskierkę ducha narodowego, która gorzała w legionach, i w huraganie swoich czynów rozdał do olbrzymiej potęgi, w której stopiły się egoizmy i wypaliły się rdzy, pokrywające sumienia. Współdziałanie z tym tytanem rewolucji było dla polskiego ducha narodowego patęzną dźwignią, odrodzeniem poczucia własnej wartości a więc i praw, uświadomieniem własnej siły i porywem potężnej woli do życia. Jakkolwiek historia niszczy legendę Napoleońską ukazując jego złą wiarę w stosunku do Polski,

duch narodowy przeżył z nim jednak tak świetną, tak bohaterską, tak wzniosłą chwilę, która go dźwignęła do wysokości, z jakiej go już późniejsze klęski i upadki strącić nie mogły — i trwa dotąd.

Wysłuchując się w tętna narodowego życia ma się czasem wrażenie, którego się doznaje słuchając poloneza Chopina, w którym jest ten potężny lot jakiejś milionowej jazdy, zbliżającej się gdzieś z oddali wieków, z hukiem wracającego z odpływu oceanu, lot i szum potężniejący razem z pieśnią ogromną zapalem i męstwem i stapiający się w jakiś olbrzymi poryw huraganu dusz. Życie narodowe trzeba rozpatrywać z wielkiego oddalenia bezosobistego i w wielkich okresach czasów, w których się zatracają małe jednostkowe sprawy i czyny, żeby zrozumieć i ocenić jego przyrost i rozwój. Nie jesteśmy lepsi od innych społeczeństw i obserwacja bezpośrednia dni powszednich nieraz jest potwornie bolesna i upokarzająca, ale całkowity obraz narodowego czynu wykazuje to stałe wzrastanie narodowego ducha i dźwiganie się z klęsk, nieuniknionych w walce o istnienie.

Kiedy Mickiewicz pisał: „O ile powiększycie i polepszycie dusze wasze, o tyle polepszycie prawa wasze i powiększycie granice“ — mała tylko garść ludzi mogła zrozumieć prostą i głęboką treść tych słów.

Naród polski musiał przejść przez cały szereg zmarnowanych wysiłków czynu, klęsk straszliwych, zanim zaczął jak dziś pojmować, że najpotężniejszą jego siłą, najdzielniejszą jego bronią jest myśl wielka, jest duch wzniosły i mężny, który z każdej klęski,

z każdego pobojuwiska dźwigał okaleczoną Polskę i zapalał nową zorzę nadziei.

Siła ta utrzymała nas przy życiu.

Po stu latach niewoli ukazuje ona zdumionemu światu nie tłum spodlonych niewolników, lecz Naród świadomy swojej odrębności i praw swoich, Naród, który żyjąc w najcięższych warunkach, broniąc się dzień i noc od sił przemożnych ani na chwilę nie stracił współczucia dla wzniosłych i wielkich celów ludzkości i płacił duchem i krwią podatek na polach bitew o wolność ludów, na arenach walk politycznych o swobodę myśli.

Nie tylko szukanie oparcia i pomocy u państw obcych jest liczeniem na siły zawodne, które od klęski nie chronią — dobrobyt, przemysł, handel, rolnictwo, nawet nauka są ogólnoludzkimi zagadnieniami i wszędzie koniecznymi przejawami życia społecznego, nie one utrzymują odrębność narodową, lecz ta odrębność nadaje im cechy szczególne, narodowe. Są to narzędzia i środki bytu i walki, lecz narzędzia, którymi musi kierować świadoma siebie myśl narodowa. Ona powinna być tym pierwiastkiem, który musi być równie silnym i jasnym w dniach chwały i w dniach klęski, w dobie nędzy i dobie świetności.

Ta świadomość narodowa, ta nieprzeparta potrzeba istnienia według własnej treści i formy, ukryta w piersiach jednostek, wyniosła z rozgromu Państwa Polskiego poczucie i pojęcie *Ojczyzny*, zawsze żywej i wszędzie obecnej.

Kościuszko wyparł się przypisywanych mu słów bluźnierczych: *Finis Poloniae*. Nie powiedział on tego

i nie pomyślał, czuł on, że zwałiska ustroju państwowego nie zabiły *Narodu*, że naród żyć i potężnieć nawet może nie mając granic, strzeżonych przez zamki warowne, że rubieżami narodu jest siła jego myśli — jego ducha.

Siła ta musi się przejawiać i krystalizować w czynach lub słowach, które są wyrazem czucia jednych pokoleń, a pokarmem dla dusz pokoleń następnych.

Takim przejawem, taką ostoją polskości jest nasza poezja. Nikt lepiej i głębiej tego nie czuł i nie pojmował nad Mickiewicza, i nikt potężniej nie wcielił w życie tej myśli.

Dziś duch tej poezji zastępuje nam wszystkie zamki obronne, które zaniedbali wznieść nasi królowie. Strzeże on granic Ojczyzny silniej i skuteczniej niż wielkie wojska, niż działa i karabiny, niż skarb pełen złota. Nie tylko strzeże, zdobywa on dla nas moc nad duszami ludzkimi, rozszerza panowanie naszej myśli daleko poza dawne granice Polski.

Ażeby być tym, czym jest, żeby z geniuszu poety zrobić zbroję i tarczę narodu, musiał on wierzyć, wierzyć bezwzględnie, że: **JESZCZE POLSKA NIE ZGI-
NEŁA.**

Są to największe, najdonioślejsze słowa, jakie od stu lat usta polskie wymówiły.

Jest to treść i istota polskiego sumienia.

Na dymiących się pobojowiskach, wśród pożogi miast zdobywanych, ponad cichymi polami wsi polskiej, przy huku kół i młotów warsztatu, przy pracy badaczy naukowych, w szczęściu i niedoli, z kajdanami na nogach czy z blaskiem zwycięstwa na czole,

wszędzie i zawsze, gdziekolwiek jest Polak, niesie z sobą ducha tych czterech wyrazów.... Są one nieodłączne dla wszystkich narodów od wyrazu: Polak. Wrogowie zrobili z nich wyraz pogardy i obelgi, przyjaciele — szczytne streszczenie naszego bohaterstwa i wierności.

Mazurek Dąbrowskiego, ta skromna żołnierska piosenka, urodzona wśród legionów na Włoskiej ziemi, stała się potężnym hymnem narodowym, który w dniach wielkich brzmi jak potężny huragan dusz, a w dniach powszednich dźwięczy nieustannie w duszy jak słodka, kojąca mękę życia nadzieja.

Niech każdy z nas zajrzy w głąb duszy i niech ją wyobrazi bez tych słów, bez tej myśli.... przerazi się tą pustką rozpaczliwą, beznadziejną, jaką by w niej ujrzał, gdyby pamięć tych słów zagasła.

Życie rozprasza nas po świecie, od bieguna do bieguna, lecz wszędzie idą z nami te słowa cudowne, strzegą sumienia i polskości duszy, działają z oddalenia jak siła, skupiająca rozproszone atomy narodu, siła, która krzepi i „powiększa“ nasze dusze.

Słowa te to nasz największy, najpotężniejszy skarb narodowy, i człowiek, który je wypowiedział, powinien być czczony na równi z największymi geniuszami, jacy Polsce przyświecają.

Słowa te jednak są tak konieczne, tak z nami zrośnięte, iż się zdaje, że każdy je sam wiedział, że sam je, zanim żyć począł, wypowiedział, lub że się urodził gdzieś w niebie nad polską ziemią, że nie było i nie ma wiadomego człowieka, który je wymówił pierwszy — dla wielu też nawet jego nazwisko jest nieznane.

Tak być nie powinno.

Powinniśmy zachowywać imię jego w czci największej i stwierdzić to czynem.

Słusznym, dobrym i koniecznym jest, że stawiamy pomniki wielkim przodownikom narodowego życia, że zamierzamy teraz postawić pomnik Matejce — pomniki to mowa pokoleń, one wyrażają jakim był naród, bo mówią kogo ten naród czcił — uczcijmy więc tego, który wypowiedział słowa, będące najistotniejszą treścią wszystkich naszych walk, wszystkich bólów, rozpaczy i niczym nie zabitej Nadziei.

Postawmy Józefowi Wybickiemu, twórcy pieśni JESZCZE POLSKA NIE ZGINEŁA — pomnik w Krakowie.

Wierzę, że nie ma pod słońcem ani jednego Polaka, który by nie pośpieszył choćby z najmniejszym datkiem na pierwszą wieść o tym zamiarze. Wierzę, że ponad wszystkimi koniecznymi walkami wewnętrznymi, ponad wszelkimi waśniami społecznymi i politycznymi, wszędzie gdzie tylko brzmi polska mowa, wszyscy jednakowo wierzą w treść tych słów i wszyscy staną, by stwierdzić to czynem, na jaki kogo stać.

Kto pamięta czterdzieści ostatnich lat historii Polski, czyje życie rozpoczęło się w ogniu najwyższego napięcia narodowej świadomości, kto wypadł w świat jakby z czeluści rewolucyjnego wulkanu osmolony tym żarem, a idąc przez życie, chociaż się dużo nauczył, nie stracił jednak nic z tego blasku idei i uczuć, które wówczas gorzały nad światem, ten przeżywa w tej chwili dziwne wrażenia. Był czas, czas straszny, kiedy reakcja po wielkiej klęsce, anemia narodowa, wynika-

jąca z usunięcia z życia społecznego całego tłumu ludzi najdzielniejszych, wywołały niesłychany upadek ducha, obniżenie się jego poziomu do niziny bagiennej. Myśl narodowa, jakby przerażona tymi szczytami, na których już była z poezją romantyczną, cofała się w zakątki pospolitego interesu i naród rozbijał się na atomy jednostkowego egoizmu, który podstawiał swoje ograniczone hasła na miejsce wielkich idei. Kto wtenczas czuł inaczej, temu się zdawało, że szedł samotny drogą wyciągniętą w daleką przyszłość zostawiając za sobą w mroku tłum zhamowany strachem i niedołęstwem. Gdzieś jednak zdążyły małe garstki albo pojedynczy niestrudzeni wędrowcy. Z czasem przybywało ich coraz więcej, coraz szerzej zataczało krąg swój światło i szło ze wszystkich stron *Odrodzenie*. Dziś rozlewa się ono wielkim kręgiem ogarniając coraz więcej dusz i coraz silniej znacząc wzmożenie się narodowego ducha. Fala życia wraca z odpływu i zbliża się ku tym kresom, od których odrzuciła ją w dal wielka klęska przed czterdziestu laty.

W tym jasnym zjawisku jest jeden punkt ciemny, jeden zgrzyt okropny. Oto przyrost i świadomość własnej siły stały się dla niektórych z nas pobudką obniżenia idei narodowej do tego hańbiącego ludzkość poziomu, na którym stoją dziś idee, kierujące potężnymi, więc bezkarnymi państwami na Zachodzie i na Wschodzie. Ta brudna, spieniona nienawiścią fala rozpętania egoizmów narodowych splamiła już niektóre sumienia polskie...

Strzeżmy się!

Trzeba rozróżnić energię społeczną, pracę we

wszystkich zagadnieniach bytu wspólną z całą ludzkością, skierowaną do zaspokojenia wszelkich potrzeb życia, od wzrostu świadomości narodowej, od przybytku narodowego ducha. Ta absolutna energia narodowa, niezależna od stanu ekonomicznego czy politycznego, ona to właśnie stanowi ten pierwiastek, który bezustannie skupia i sprzęga rozpraszające się pod wpływem jednostkowych egoizmów atomy narodowego ciała. Pewna treść uczuciowa i myślowa, wyłączna, szczególna, stanowiąca poczucie indywidualności narodowej, jest jak sztandar, w bitwie skupiający żołnierzy jednej broni i nie dający im się rozproszyć w zamęcie walki.

Otóż, była chwila, kiedy ta świadomość narodowa jakby znikła ze znacznego obszaru społecznego życia i przejawiała się tylko w Sztuce, jak niegdyś w poezji. Po długich latach milczenia i zapomnienia pierwszy raz imię Polski zostało wypisane w rzędzie narodów żyjących na wystawie sztuki w Berlinie, w roku 1891. Trzeba to raz na zawsze pamiętać, że w rzędzie tych co szli w pierwszym szeregu tego ruchu, jednym z największych był — Matejko.

Absolutna wartość jego sztuki, wartość wieczna i wszechludzka, tkwi w sile jego talentu — szczególną zaś treść i wartość ma ta Sztuka dla naszego narodu przez to, że wyraża z taką potęgą najistotniejszą, najgłębszą treść narodowej myśli.

Sztuka polska w znacznej mierze była taką, jaką ją przeczuwał Cyprian Norwid, kiedy pisał:

I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła.

.

Więc musi przyjść czas:
Gdy może z chleba lepiąc w kazamatach
Powstanie jaki Polski Benvenuto
i w orlim hełmie wyrzeźbi ROZKUTĄ!

IV

Z DUŻEGO STUDIUM O MATEJCE (1908)

Polichromia w Kościele Mariackim

Oprócz tego mnóstwa obrazów i obrazków, portretów, studiów artystycznych, szkiców kompozycyjnych, studiów archeologicznych z zabytków dawnego życia, Matejko stworzył polichromię kościoła Panny Marii, polichromię, która jest jednym ze świetnych czynów jego twórczości.

Stojąc w prezbiterium tego cudownego kościoła i przenosząc wzrok z ołtarza Wita Stwosza na ściany, malowane według Matejki kartonów i pod jego bezpośrednim dozorem i wpływem, nie czuje się żadnej niezgody między tymi dwoma nadzwyczajnymi dziełami sztuki, nie uświadamia się czterech wieków, dzielących czas ich powstania. Owszem, ile razy widzi się dzieła Matejki i przeniesie się je myślą w jakąkolwiek inną epokę sztuki, zawsze się czuje, że gdzieś ponad renesansem, ponad współczesnymi kierunkami, sztuka ta styka się bezpośrednio ze średniowieczną. Podobnie, patrząc na skupioną na ramie grupę poważnych, surowych, rzeźbionych z wybitnym dążeniem do wydobycia indywidualnego charakteru postaci Wita Stwosza, przychodzi na myśl Matejko, który środkami ma-

larskimi wydobywał ten sam efekt dobitnej modelacji rysów od światła, padającego z góry, jaki widzi się w cudownym tryptyku Stwosza. Czy do Matejki przylgnał ten charakter przy studiowaniu zabytków średniowiecznej sztuki, czy też był wynikiem tego, że Matejko sam był takim średniowiecznym duchem? Pierwsze jest możliwe — drugie jest pewne. Ktoś nazwał Matejkę genialnym barbarzyńcą; genialnym jest on niezawodnie, a barbarzyńcą o tyle, że wskutek tego własnego ducha średniowiecznego tworzył niekiedy tak, jak gdyby między wiekiem czternastym a nami sztuka nie zdobyła pewnych doświadczeń, które podniosły cały jej poziom nie krępując jednak indywidualności artystów.

Sztuka Matejki wkraczając do kościoła Panny Marii nie była intruzem, który wchodząc gdzieś rozpiera się brutalnie, poniewierając to, co tam zastaje — nie była parweniuszem, uczącym się etykiety na królewskim progu, który ma przestąpić. Matejki polichromia nie jest w stosunku do ścian strzelistych Mariackiego kościoła tym, czym były sztukaterie lub malowania baroku, ogarniające brutalnie gotyckie nawy i sklepienia — nie była też wynikiem nauki, erudycji, zdobytej mozolnymi studiami w zakresie gotyckiego stylu. Nie, Matejko wszedł tam jak zabłąkany wśród ludzi dziewiętnastego wieku duch średniowiecza, którego coś wyzwoliło i otwarło właściwe mu światy. Czy ta polichromia jest w swoich szczegółowych motywach ściśle gotycką czy może niekiedy taką nie jest, nie mam potrzebnych wiadomości do jej drobiazgowego skrytykowania. Ale w charakterze, w pojęciu, w ogól-

nych liniach, w jakości i natężeniu barw jest ona absolutnie z tego samego, co sztuka Wita Stwosza, świata. Ta cudowna litania, którą Matejko wyśpiewał na ścianach prezbiterium, zdaje się tam konieczną, zdaje się od wieków otaczać tryptyk Stwosza, być organiczną jego częścią. To złoto, purpura, turkusowy błękit, te pręgi czarne i pomarańczowe, te ponsowe fasowania, te zwoje stylizowanych roślin, gwiazdy i krzyże — wszystko to zdaje się być uzmysłowieniem tego porywu duszy, zmaterializowaniem tego snu bajecznego, który ogarnia człowieka od przestąpienia progu Mariackiego kościoła.

Dawno przestał on być tylko ceglana budowa, dawno stał się czymś żywym, istniejącym własnym bytem, a zarazem legendą, ale legendą, której się nie czyta z kart książki, lecz którą się widzi ze zdumieniem w dzień biały, wśród powszedniego życia, stojącą w blaskach barw i światła, żarzącą się uczuciem i promieniącą myślą. Ten kościół — to jakby westchnienie wieków, westchnienie piersi, stopionej z milionów istnień. Żyje on i tą swoją zaczarowaną muzyką hejnałów zdaje się skupiać w jednej chwili wszystkie przeszłe i przyszłe czasy w jednym czuciu, w jednej myśli, w jednym okrzyku.

Polichromia kościoła Mariackiego jest jednym z objawów tego stałego, nie dającego się niczym wstrzymać odradzania się narodu polskiego, tego przyrostu sił narodowego życia, które nie tylko musi walczyć o byt, nie tylko stawia podwaliny przyszłości, ale jeszcze przeszłości wraca cały jej blask i chwałę. I nigdy może w ciągu wielowiecznego istnienia koś-

ciół Mariacki nie jaśniał takim przepychem, stwierdzającym siłę życia społecznego i siłę indywidualnego ducha jednostki. Matejko miał duszę proporcjonalną do spełnienia zadania, które wziął na siebie, dlatego też dzieło jego jest w zgodzie z tym, czym jest kościół Mariacki jako zabytek, i z tym, co w nim tkwi z narodowego religijnego ducha.

V

Z KSIĄŻKI pt. JULIUSZ KOSSAK. (1900)

Opowieść o starym dziadku

Raz przyszedł do mnie pewien bardzo mądry góral i pyta: „Panie, powiedźcie mi, jako ja się mam utrzymować, co bym był cłkiem cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostał?”

W pytaniu tym leży istota kwestii bytu narodów. Być cywilizowanym, to jest żyć na równi z resztą ludzkości, a nie zatrzeć, nie zatracić swojej własnej odrębności plemiennej — to znaczy dla narodów — żyć. W ludzkości nurtują stale te dwa prądy: powszechnej, wszechludzkiej cywilizacji i dążenia do odrębności jednostek plemiennych.

Spod fali ogólnoludzkiej wyłania się pierwotna indywidualność rasy, gromadzi się jej własny dorobek cywilizacyjny i stopniowo utrwala się typ człowieka, który, żyjąc i tonąc w morzu ludzkości, współczując wszystkiemu, co ludzkie, zachowuje jednak swój własny, odrębny i niezależny charakter, własną, szczególną treść ducha i właściwą sobie formę życia.

Między tymi dwoma biegunami ciągle się chwieją kierunki, w których rozwija się życie umysłowe społeczeństw.

W pewnym czasie dany naród dąży do jak najściślejszego zespolenia się z resztą ludów, najwszechstronniejszego przyswojenia sobie cudzych zdobyczy umysłowych i form bytu; to znowu zwraca się do swego wnętrza, do swoich własnych zasobów cywilizacyjnych i wszelkimi siłami stara się czuć i myśleć — żyć po swojemu. Wtedy ten zasadniczy, szczególny pierwiastek rasowy, skryształizowany w jakimś dodatkim ideale społeczno-narodowym, jak i to wszystko, co nim jest nacechowane, nabiera szczególnego uroku i znaczenia, porywa i opanowuje umysły i czasami prowadzi do szkodliwego zacieśnienia, wycieńczenia, martwoty i ciemnoty; niekiedy zaś jest ze wszech miar zdrowym i pożytecznym fermentem umysłowym, nie tylko dla danego społeczeństwa, ale i dla ludzkości w ogóle.

Nie tak dawno można było u nas obserwować bardzo wyraźnie kolejne występowanie i zmianę tych dwóch prądów: ogólnocywilizacyjnego i wyłącznie narodowego kierunku umysłowego.

Reakcja po klęsce, w której się złamało szalone naprężenie świadomości narodowej, objawiła się jako niemiłosierna samokrytyka, jako gwałtowne dążenie do wyjścia za kopce swojej wsi, jako najsilniejsze pragnienie przyswojenia sobie tego, co inne społeczeństwa europejskie zdobyły w zakresie cywilizacji. Ruch ten, pod hasłem pozytywizmu, był poddaniem własnej przeszłości i terażniejszości krytyce surowej, zacieklej, często ciasnej i niesprawiedliwej, lecz zawsze mającej u podstaw wysokie wszechludzkie ideały, był gwałtowną i niemiłosierną rewizją wszystkich podstaw, na

których spoczywały etyczne i umysłowe pojęcia polskiego społeczeństwa. Był to przejaw tego „stanu kastylinarnego“, o którym mówi Nietzsche — mściwej nienawiści przeciw wszystkiemu, co już było, co jest, co nie może już więcej być w przyszłości. „Na wyłomie“ stawali wielkiego talentu i temperamentu polemiści zatykając na zdobytych rumowiskach dotychczasowych ideałów sztandar wiedzy — wiedzy takiej, jaka wówczas obowiązywała świat naukowy europejski i była dla owego pokolenia kryształem ostatecznej prawdy.

Rozpaczliwy zgrzyt Słowackiego: „Choć pióro moje w twojej krwi zaszargam, sięgnę do wnętrza trzew twych i zatargam“ był zwykłym, przez powołanych i niepowołanych używanym, hasłem w artykułach społecznych; inni pisali o wszystkim zaczynając od słów: „Światła, światła! wołał umierający Goethe...“ „Nagi trup Leonidas“, „bez czerwonego kontusza, bez złotego pasa“ porywał wyobraźnię... Czysta i wielka, nadludzka jakaś, niezależna od ras i klimatów zorza wszechwiedzy miała objąć wszystkie ludy i stopić je w jedną olbrzymią, wszechludzką duszę...

Jednocześnie jednak wystraszone i zanemizowane społeczeństwo przykrywało swoje sobkostwo i zmaterializowanie tymiż hasłami pozytywistycznymi. Żydowski handel i niemiecki przemysł i cała ta robota nad zdobywaniem grosza stawały się cnotą społeczną pod znakiem „Pracy organicznej“. W społeczeństwie tworzyło się pewne zamieszanie pojęć i występowało wyraźnie obniżanie się ideałów życia.

Swojski i popularny ideał sprzed niewielu lat zanikał, rozlewał się w kosmopolitycznym geszefcia-

rze lub „pozytywiście“, nowy dotąd się nie uformował, nie określił; nowe pojęcia tkwiły luźnie w społeczeństwie nie napiętnowane i nie przesiąknięte jego cechami indywidualnymi. Dla wielu umysłów zdawało się jasnym, że świadomość narodowa się zatracza, że może przyjść chwila, w której ludzie „zapomną na ustach wyrazu“, i że „gdy Bóg z Mojżeszowego objawi się krzaka“ to „przerazi je wszystkie spytawszy: A jaka?...“¹⁾

Ruch pozytywistyczny rozszerzył jednak niesłychanie zakres pojęć umysłowych, rozbudził dusze, otworzył mnóstwo okien na szerokie horyzonty, lecz oczywiście nie mógł odpowiedzieć na wszystkie pytania, jakie mu stawiano, nie mógł rozwiązać ostatecznych, końcowych zagadnień ludzkiej myśli, czego przede wszystkim od niego żądano i czego z głęboką dobrą wiarą się spodziewano. Posunął on społeczeństwo naprzód za ogólnym prądem europejskiej cywilizacji, lecz żeby trwać i rozwijać się, potrzebował ciągłego i silnego napięcia świadomości, nieustannej i czujnej pracy myślowej i zasobu wiedzy, którego w odpowiednim stopniu nie było. Społeczeństwo, które tak jak człowiek pojedynczy nuży się brakiem określonych

¹⁾ Ma tu Witkiewicz na myśli fragm. XXV z Przypowieści i Epigramatów Słowackiego (wyd. Gabrynowicza t. I str. 283):

Szli krzycząc: Polska! Polska! — wtem jednego razu
Chcąc krzycheć zapomnieli na ustach wyrazu,
Pewni jednak, że Pan Bóg do synów się przyzna
Szli dalej krzycząc: Boże! ojczyzna, ojczyzna!
Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka,
Spojrzał na te krzyczące i zapytał: Jaka?

i ustalonych pojęć i celów, zaczynało się też męczyć walką zasad i nowością hasel i zagadnień sobie narzucanych...

Jeżeli w jakimś towarzystwie porusza się idee i sprawy mało znane, lecz budzące wielki interes, wywołujące silną robotę wewnętrzną umysłu, objawiającą się na zewnątrz polemiką, w której ludzie starają się wzajemnie sobie wyjaśnić, przyswoić te świeżo poznane pojęcia, przystosować je do swojego ja ustalonego — to wkrótce ludzie, biorący udział w polemice, uczuwają znużenie, bezowocność rozmowy, pewien przymus i przykrość, rozmowa się rwie lub grozi zejściem na tory osobiste... Nagle, ktoś zaczyna opowiadać, często wszystkim dobrze znaną, historię swego dziadka, historię, której treść wewnętrzna, humor, czy objawy uczucia odpowiadają przeciętnemu nastrojowi, zaczepiają o wrażenia i wspomnienia bliskie każdemu ze słuchaczy... Po chwilowej trudności zatamowania rozmowy, z której nie było wyjścia, wszyscy z przyjemnością zaczynają słuchać opowiadania o dzielnym, poczciwym i oryginalnym dziadku i przeżywają dobrą chwilę w sferze bliskich i bezpośrednich wspomnień i wzruszeń.

Taką chwilę przeżyło nasze społeczeństwo, kiedy w nieukołysłany jeszcze wir, zatoczony przez ruch pozytywistyczny, Sienkiewicz rzucił swoje *Ogniem i Mieczem*.

Oprócz tej warstwy społeczeństwa, która w nowym ruchu udziału nie brała, która nie pracowała nad odbudowaniem z nowego materiału zdruzgotanego gmachu ducha — wszystko zresztą stanęło zdumione.

Autor *Szkiców Węglem*, *Janka Muzykanta*, *Bar-tka Zwycięzcy*, autor mnóstwa felietonów, w których wołał o postęp, o światło, w których przetrzepywał zdiurawioną przez mole tradycję, ten, który nie wierzył, „żeby wóz społeczny tak leciał w przepaść, żeby pod jego koła trzeba było podkładać dokumenta wymagane u kanoniczek“, ten człowiek z *Teki Worszyły* zawrócił nagle na miejscu i poszedł, jak się zdawało, na przełaj ruchowi, do rozbudzenia którego w tak znacznej mierze się przyczynił.

Zdziwienie, a nieraz i oburzenie, było powszechne. I nie tylko obozy literackie, nie tylko kółka młodzieży, nie tylko pisma pozytywistyczne, nawet ludzie, którzy wiedzieli o zamiarze Sienkiewicza napisania powieści historycznej, mieli chwilę rozterki i ciężkiego z nim nieporozumienia.

Nie mam zamiaru rozbierać tu całego procesu psychologicznego, który się w owej chwili odbył w naszym społeczeństwie — za daleko bym odszedł od mego założenia — dość będzie kilku rysów dla pojęcia doniosłości zmiany pewnych kierunków myślenia, jaka się wówczas u nas dokonała.

Po chwilowym zwątpieniu, w którym zdawało się, że „duszę anielską“ chcą na powrót „uwięzić w czerepie rubasznym“, po gwałtownych krytykach z punktu pojmowania zdarzeń historycznych i ze stanowiska nowoczesnych i, trzeba dodać, wyższych od dawniejszych szlacheckich, ideałów etycznych, opowiadania o „Starym dziadku“ zaczęto słuchać z przyjemnością, co przyszło tym łatwiej, że brzmiało ono niekiedy z porywającym siłą życiem i fantazją. Z tych

kart buchnęła nagle żywiołowa siła plemienna; spod całego samokrytycyzmu, pozytywizmu, pracy organicznej, odezwało się silne i czyste echo tych samych drgnień duszy, tego samego sposobu przejawiania się uczuć, tego samego wyrazu na ból i radość, na rozpacz i szczęście...

Spółczeństwo, które przez kilkanaście lat usiłowało wyjść z siebie, które miało tylko „socjalne“ dążenia, które goniło za nowymi pojęciami, hasłami, często po prostu za wyrazami z zachodu, które zdawało się zapominać „na ustach wyrazu“, nagle uświadomiło swoją szczególną odrębność, odnalazło w swojej duszy treść wspólną z tymi, którzy poprzez zmienne losy dziejów kładli swoje kości „jako sztandary wojsk zatraconych...“ I co ważniejsze, ta warstwa społeczeństwa, która była tylko skibą odwróconą pod zasiew przyszłości, którą z tradycją szlacheckiego wszechwładztwa mogła wiązać tylko tradycja niewoli i wyzucia z praw ludzkich — ta warstwa znalazła w tych ksiązkach również wyraz swojej duszy — lud czyta je i czuje w nich tętno swego serca...

Jeden ze strumieni myśli narodowej, wyparty z łożyska przez zbieg wydarzeń, wracał doń osadzając muł użyźniający, zebrany po obcych brzegach, i grając szumem fal dobrze znanym...

Znaczenie tej chwili było jednak donioślejsze. Naród, jak człowiek pojedyńczy, żeby żyć i działać, musi mieć nienaruszoną elementarną energię życia. Tę energię, niezależną od wszelkich wpływów zewnętrznych, od szczęścia czy nieszczęścia, nędzy czy bogactwa, ciemnoty czy rozumu, tę energię, przez którą się

chce żyć bądź co bądź, przez którą wierzy się w siebie na przekór złemu losowi, klęskom, poniżeniu, niewoli. Trzeba mieć tę odwagę, która pod kartaczami mówi: „Raz kozie śmierć!“, odwagę ryzykownego czynu, nie wątpiącej przedsiębiorczości, wiary w swoją moc i wartość, trzeba czuć przebiegającą po drogach nerwowych pasję życia, trzeba czuć w duszy poryw ku przyszłości, trzeba być ufny i nieustraszoną do lekkomyślności i dumnym pomimo szat zdartych na strzępy. Z powieści Sienkiewicza wydobyła się nie tylko bierna świadomość narodowej odrębności, buchnęła z nich elementarna siła narodowego życia z taką mocą sugestywną, że ludzie wątpiący ocknęli się i kajali się za swoją niewiarę, za poniżenie dusz własnych, które było poniżeniem wielkiej przeszłości i tej przyszłości, w którą nikt żywy nie wątpi. Mniej lub więcej bogactwa, mniej lub więcej nauki, mniej lub więcej gospodarczego ładu nie stanowi istoty narodu, choć oddziaływa na jego losy, naród stanowi tylko ta elementarna siła jego osobowości, ta niepokonana żywotność jego treści plemiennej, która ogarnia całość życia i nadaje wszelkim jego przejawom swoją szczególną cechę. Tę treść plemienną, ten absolutny pierwiastek narodowości wskrzesała poezja Sienkiewicza i w tym tkwi ogrom jej znaczenia i przyczyna tej czci, którą naród go otoczył. Literatura nasza od owego czasu nie zatrzymała się ani na chwilę w rozwoju. Poszła dalej i wyżej, głębiej i bezpośrednio sięgnęła w życie, z surowszą powagą ujawniła tragedię dusz ludzkich, znalazła jeszcze większą potęgę słowa, jeszcze skuteczniejszą moc opanowywania umysłów, — ale

tamta chwila odrodzenia absolutnej energii życia nie może być przekreślona przez nikogo.

Nie tylko u nas tak bywa. W życiu wszystkich ludów, objętych pewnym kręgiem jednakiej cywilizacji, przychodzą takie chwile osłabienia indywidualności narodowej, poddania się wpływom zewnętrznym, po których następuje reakcja i odrodzenie gwałtowne plemiennego ducha.

Tak być musi. U nas już się zaczęła reakcja odwrotna, już są ludzie, którzy całą siłą dusz przejmują się tym, co się tworzy gdzie indziej, lgną do prądów myśli, do form twórczości innych społeczeństw. I taki płodozmian jest konieczny, jeżeli naród ma żyć na równi z innymi ludami.

Myliłby się jednak bardzo ten, kto by myślał, że znowu nie przyjdzie ktoś opowiadać o „starym dziadku“, lub że następne pokolenia nie mając nowych nie wydobędą z pyłu niepamięci starych ksiąg, w których krystalizuje się *ja* narodowe i nie będą ich czytać i żyć nimi...

Nie tylko ksiąg, cała sztuka we wszystkich swych odłamkach, bez względu na ich środki, jest tym najbezpośredniejszym wyrazem ludzkiej duszy, odzwierciadlającym wszystkie jej stany; więc obraz, posąg, muzyka, tak dobrze jak książka, będą raz wyrazem roztapiania się duszy narodowej w morzu ludzkości, to znowu skupiania się jej w sobie, wyłamywania z własnych głębin swoich szczególnych kryształów myśli i uczucia.

Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija

się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna, i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał — jest Juliusz Kossak.

Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka.

Był on malarzem wsi polskiej, tej wsi, gdzie na miedzy „ciche grusze siedzą“ i z której wyszło to wszystko, co było cnotą i zbrodnią, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowiło rdzeń i istotę polskiego życia.

Dziś mogąc zajrzeć w całkowitą działalność Kossaka dopiero się widzi cały ogrom tego, co on działał, całą mnogość objawów życia, które odtworzyła jego niezmordowana ręka, nigdy nie wyczerpana, świeża, jasna i żywa wyobraźnia.

Rzeczywiste życie ludzkie nie rozegrywa się w próżni lub wśród kartonowych dekoracji — otacza je i warunkuje świat zewnętrzny również żywy, i jak z jednej strony człowiek od niego zależy, tak z drugiej znowu narzuca mu swoją wolę, nagina lub łamie dla swojej potrzeby, wygody i fantazji. Wszystko to napełnia obrazy Kossaka. Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach.

Od traw i kwiatów łąkowych, od badyli burzaków, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla, grzebiącego na podwórku Wojtkowej chałupy, do potężnych żubrów, beczących w ciemnych ostępach

puszczy; od wydm piaszczystych i grząskich topielisk do szczytów skalnych, od biednych chłopskich szkapek do bohaterskich koni bojowych; od opłotków cichego zaścianka do huraganów bitew — gdzie tylko się przejawiało życie polskie, wszędzie szedł za nim talent Kossaka, skupiał jego promienie i odtwarzał w swoich dziełach z niesłychaną prawdą i siłą.

Całkowity zbiór jego prac robi wrażenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze, przepojone zapachem łąk skoszonych, wód świeżych, żywicą sośniny, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która tylko co przeszła i łączy się bezpośrednio z tym, co tętni życiem dokoła.

Odtwarzając przeszłość Kossak bezwiednie czy z samowiedzą trzymał się sposobu, którego czasem używa nauka wyjaśniając dawne formy bytu tym, co w życiu dzisiejszym jest najpierwotniejszym, najprostszym, najdalszym od poziomu nowoczesnej kultury. Brał on dzisiejsze formy życia tam, gdzie one zdają się najbliższe tego, co mówią naoczni świadkowie przeszłości, i przenosił je w dalekie okresy historii; znajdował w świecie go otaczającym żywą, dającą się bezpośrednio obserwować formę dla objawów życia, którego ducha poznawał z dziejów. Młodością swoją zresztą sięgał Kossak w czasy, w których było jeszcze mnóstwo i ludzi żywych, i stosunków, i sposobów życia, i obyczajów, nacechowanych archaizmem dawnych wieków.

Z tą samą samorzutnością i szybkością obserwa-

cji i świadomości, z jaką poznawał życie współczesne, Kossak od razu zrozumiał, co z niego daje się przenieść w dawne czasy bez pozbawienia ich właściwego charakteru.

Jeżeli podróżnicy arabscy, opisujący lud Mieszka I, widzą w nim cechy, przymioty lub wady, w których my, ludzie dzisiejsi, możemy się przejrzeć, z wszelką pewnością można przypuszczać, że w naszych oczach połyskuje ten sam ogień, że w naszych ruchach powtarza się ten sam, sprzed wieków, rytm życia. Jeżeli czytając Paska spotykamy się ze sposobem bycia i uczucia, który dziś jeszcze ma te same cechy, jeżeli odnajdujemy zwroty mowy, wyrazy, żarty lub klątwy, które dziś brzmią tak samo, z zupełną słusznością można twierdzić, że treść i duch owych czasów da się wyrazić formami, w jakich się objawia życie dzisiejsze. Lecz ponad tą względną prawdą odtworzenia różnych czasów musi się unosić bezwzględna prawda życia, która jedynie przekonywa, która dziełu sztuki nadaje trwałą wartość, niezależną od czasu, miejsca, okoliczności, w jakich się ono ludzkiemu umysłowi ukazuje. Tak też tworzył Kossak i w jego ręku ożyła przeszłość tak, jak żeby w tej chwili jeszcze była zjawiskiem niezgasłym.

Był on tak dalece malarzem życia, że do czego się dotknął, wszystko zaczynało się skrzyć, mienić i ruszać jak drgająca woda górskiego potoku.

Całości życia żaden pojedynczy talent objąć nie może, Kossak jednak przedstawia taką mnogość zjawisk, taką wielostronność charakteru, iż zdumiewać się trzeba, że to wszystko, co zrobił, wyszło spod jednej

ręki, że jedne i te same oczy mogły widzieć tak krańcowo różne zjawiska.

Wartość dzieła sztuki jest wieloraką — bezwzględna mierzy się tylko cechami artystycznymi. Lecz dzieło sztuki jest wyrazem ludzkiej duszy, czasem tylko duszy tego człowieka, który je stworzył, czasem zaś żyje w nim zbiorowa dusza pewnego narodu. Kossak, obok bezwzględnej wartości, jaką sztuce nadaje wielki talent i silna indywidualność, ma dla nas szczególną wartość jako malarz najwybitniejszych cech naszego życia i naszej ziemi.

Juliusz Kossak jako malarz — stosunek do natury

Dla dokładnego pojęcia natury i środków talentu Kossaka należy się rozejrzeć w całym procesie powstania jego obrazu, od gromadzenia materiałów do ostatecznego wyniku pracy.

Natura dla malarza jest tym, czym kwiat dla pszczoły. Jakiegokolwiek będzie jego dzieło, jakkolwiek daleko będzie ono odbiegać od świata zewnętrznego, który nas otacza, nie może ono całkiem się od niego oderwać, dlatego po prostu, że przestałoby istnieć. Czy pszczoła urobi z zebranych w kwiatach pyłków i soku miód czy wosk, składowe części tych tak dalekich z pozoru od kiści kwiatów rzeczy leżały na dnie kielicha lilii, wśród płatków róży lub puszkę lipowego kwiatu albo strzępiastych kulek białej koniczyny... Podobnie w robocie malarza — cały surowy materiał twórczości leży w naturze. Cokolwiek on robi, jakkolwiek zmienia i wygina kształt rzeczywisty w swoim dzie-

le — natura stoi przed nim jako wzór, jak wielki skarbiec form i zjawisk, otwarty dla wszystkich, a tak bogaty, że nie ma indywidualności, która by w nim nie znalazła odpowiedniego sobie wyrazu. Chcąc więc poznać drogi, którymi idzie twórczość danego artysty, chcąc zbadać naturę jego talentu, trzeba podpatrzeć, jaki jest jego bezpośredni stosunek do natury.

To, co od razu uderza przy oglądaniu studiów Kossaka to, że on przede wszystkim miał niesłychaną pamięć widzianego świata. Kształt i barwa, które raz się odbiły na jego mózgu, pozostawały w nim w pierwotnej określoności i czystości na długie czasy. Ponieważ Kossak był prawie zupełnym samoukiem, rutyna więc w studiowaniu natury miała — i to w pierwszych może latach jego twórczości — przeszkadzała mu w używaniu własnego, najodpowiedniejszego dla jego indywidualności, sposobu zbierania materiału. Z chwilą, w której Kossak jest zupełnie rozwiniętym i samodzielny człowiekiem, między jego umysłem, okiem i ręką nie staje żadna zaporą. Przystępując do natury ma on świadomość tego, że kilka subtelnych kresek, kilka bladych lecz harmonijnych plam barwnych wystarczą mu dla wsparcia tego, co on zachował w pamięci, do rozświetlenia zaobserwowanego zjawiska, dla wzmocnienia blasku wyobraźni. Nie studiuje on natury sumiennie, to jest nie zasiada przed nią w okularach pedantyzmu i szkolnej teorii. On chwyta swoje wrażenia — wrażenia czyste i proste — a że w naturze nie widać ani techniki takiej, ani owakiej, ani barw czystych, ani przełamanych, tylko widać niebo, drzewa, góry, konia lub człowieka, oblanym słońcem po



Juliusz Kossak — Bitwa pod Wiedniem

Z rysunku do Dziennika Wyprawy Wiedeńskiej Mikołaja Dyakowskiego

gody lub zatopionych w mroku jesiennej słoty, więc Kossak zatracą robotę, technikę, linie, plamy, — z jakimś lękiem przed spłoszeniem życia notuje je nikłymi środkami technicznymi, lecz tak cudownie przystosowanymi do zjawiska, że dają one zupełne wrażenie natury — życia.

Kossak rysuje z natury cienką i bladą kreską, często tak delikatną jak najniklejsza pajęczyna, lecz tak pewną, stanowczą, tak wyrażającą dobitnie i silnie kształt widziany, a przy tym tak ściśle i logicznie, że przekonywa ona zupełnie i daje wrażenie żywego przedmiotu.

Podobnie z kolorami. W jednym z jego notatników jest studium kolorowe podolskiego pejzażu, które następnie posłużyło za tło do obrazu. Wielkie fale ziemi zachodzą łukowatymi liniami w dal widnokręgu; w jarze, wśród kępy drzew, majaczej zabudowania wsi. Przez faliste pagóry ciągną się smugi pól różnobarwnych, żółtych rżysk, czarnoziemiu i zielonych ugorów; na wierzchołkach wyniosłości siedzą sterty zbóż; gdzieś zza chmur przedziera się słońce i rzuca zadreżoną złotą na obszary pszenicznych ściernisk... Słowa moje nie mogą dać pojęcia tego obszaru świata, który rozlega się na tej małej kartce papieru, jak nie mogą dać wyobrażenia tej subtelnej harmonii barw i tonu, tego nadzwyczajnego poczucia wartości barwy lokalnej i siły natężenia światła i cieniów. Ani słowa nie mogą wywołać w umyśle czytelnika tego wrażenia, ani europejskie sposoby reprodukcji barwnych obrazów nie mogą wiernie tej kartki odtworzyć. Tylko jedni Japończycy swymi kolorowymi drukami, zrobionymi nie

maszyną lecz ręcznie, mogliby facsimilować tę subtelność linii i barwy, tę dążność do czystego oddania szczerego, nie załamane go w żadnej rutynie ani manierze, wrażenia. Japończycy przychodzą koniecznie na myśl przy oglądaniu Kossaka studiów z natury. W pewnym odłamie japońskiej sztuki widnieje ta sama subtelność poczucia życia, ta sama chęć zapamiętania, zatracenia materialnych środków, ta sama czystość i szczerłość w odtwarzaniu widzianego zjawiska. Jego albumy, notatniki i luźne kartki na każdej stronie pełne są takich studiów, zadziwiających subtelnością sformułowania w linii i plamie barwnej zjawisk życia.

Kossak nie studiuje bryły przedmiotu, okrągłości, wszystkich połysków i refleksów światłocienia, które dają się obserwować dokładnie i stają się interesujące przy spokojnym i dłuższym spostrzeganiu. Jest on malarzem ruchu, zmienności zjawisk, niepochwytnej chwili, która ledwo dotyka naszej świadomości.

Gdyby słowa były zawsze właściwie używane, takich właśnie malarzy jak Kossak w swoich studiach i kompozycyjnych szkicach, takich jak Japończycy, nazywanoby impresjonistami. Stosowanie tego wyrazu do tych, którzy roztaczają przed widzem całą kuchnię malarską, całą robotę techniczną, wydzierającą się na pierwszy plan poprzed istotę obrazu — jest zupełnym nonsensem.

Kossak, który kilku kreskami wywołuje wrażenie żywego konia, Japończyk, który dla wyrażenia *Jesieni* pokazuje z za brzegu obrazu jeden liść klonu, szczerwieniasty i wilgotny, i przecina bladoszare tło nieba kilku ukośnymi smugami deszczu — oto są rzeczy-

wiście impresjoniści — artyści, którzy od natury doznają tylko wrażeń i tylko tych wrażeń chcą udzielić widzom — bez żadnej teorii i bez żadnych dominujących nad wrażeniem życia środków technicznych. Każda technika, którą widać — jest lichą techniką — tak jak każda, która ułatwia zamienienie płaszczyzny płótna na wrażenie życia, na blask, na ruch, na czucie — jest doskonałą; od prostej kreski do najbardziej skomplikowanego układu barw, wszystko jest dobre, jeżeli prowadzi do tego wyniku, o który w sztuce idzie: do wypowiedzenia siebie i wywołania pokrewnego wrażenia w widzu.

Temperament Kossaka, jego pobudliwość, interesowanie się przede wszystkim życiem w ruchu, przelatującą szybko chwilą, potrzebowały dla wyrażenia się takich właśnie środków, jakimi Kossak tak cudownie władał.

Koń w sztuce polskiej

Przedmioty, które artyści przedstawiają w swoich dziełach, nie zawsze są w zupełnej zgodzie z naturą ich talentu. Człowiek w ogóle nie jest tak jednolity, żeby zawsze jego pragnienia i przedsięwzięcia były w zgodzie z jego siłami i środkami. Balast umysłowy pobudza często talent do chwytania się tematów, w których występują rzeczy, dla przedstawienia których potrzeba nieraz współdziałania kilku rozmaicie uzdolnionych artystów. Tak na przykład tematy historyczne, które porywają wyobraźnię na zasadzie całkiem innej

niż sztuka sfery pojęć, wymagają niejednokrotnie zakresu umiejętności, której dany malarz nie posiada.

Matejko, zatopiony myślą w przeszłości, której ból lub chwałę przedstawiał, bierze się do malowania Grunwaldu, tematu wychodzącego zupełnie poza jego umiejętność, poza temperament, poza naturę jego talentu. Koń też w jego obrazie, jak w obrazach dawnych malarzy, stoi o całe światy niżej od siedzącego na nim człowieka. Najmniej zmanierowanym koniem Matejki jest kuc, na którym siedzi dziecko w czerwonej polskiej sukni, z ręką opartą na szpicrucie jak na marszałkowskiej buławie. W innym obrazie, w *Śmierci Warneńczyka*, jest koń pod królem, w którym jest jednak wielka siła rzutu naprzód. Matejko w ogóle jest naturą bogatą, w której są jakieś przepaście z ukrytymi siłami twórczymi, którym życie i własna Matejki indywidualność nie dały się w pełni objawić.

Maksymilian Gierymski z tą subtelnością, z jaką malował swoje pejzaże, tak nieporównanie prawdziwe, takiej niesłychanej naturalności układu, tak bezwzględnie oczyszczone z wszelkiego konwenansu, z równą prawdą umieszczał w nich konie, bądź pod partyzanckimi żołnierzami lub kozakami, bądź chłopskie szkapki, stojące na wicherze i słońcu, lub też zbyt liczne konie jeźdźców osiemnastego wieku. Obrazy jego nie są malowane ani dla przedstawienia ze szczególnym naciskiem konia ani człowieka. Przedstawia on świat widzialny w całości nie nadając pojedynczym przedmiotom szczególniejszego znaczenia, — lecz wszystko stapiając w harmonijnym nastroju, w wyrazie natury, który objawia się porą dnia, pogodą, rodzajem oświe-

tlenia i ubarwienia całego obrazu. Konie i ludzie zatopieni są w pejzażu, są częścią kolorowej panoramy, zalanej tonem pewnego światła, które wydobywa barwne plamy pojedynczych przedmiotów o tyle, o ile ich płaszczyzny przyjmując pod różnymi kątami promienie świetlne uwidoczniają się i o ile ich ton barwny wrażliwy jest na oświetlenie. Lecz każda taka plama obrazu, ten koń lub człowiek jest zawsze dobry w charakterze, zawsze żywy, jest sobą, choćby pomiędzy siatki gałęzi, spoza pni drzew lub krzaków widniał tylko łeb konia lub plecy człowieka. Koń chłopski czy kozacki, pański wierzchowiec, ułożony do polowania, lub biedny koń żołnierza - powstańca — są charakterystyczne, prawdziwe — są tym, czym by były w naturze i są tam, gdzie być mogą naprawdę. Ma on zresztą swój typ konia, pewien jego temperament, który szczególniej lubi. Jego konie są spokojne, żyte z człowiekiem, nie ma w nich tej indywidualnej siły życia, której skala większą jest nad potrzeby człowieka, która przelewa się przez brzegi i daje się ukrócić tylko potężnymi żelazami wędzideł lub groźbą bata.

Konie w obrazach Brandta mają bardziej znaczenie malowniczych sylwet, plam barwnych, użytych z poczuciem dekoracyjnej ich wartości jak w perskim dywanie, niż żywych i celowo ruszających się zwierząt. Brandt ma dwa mniej więcej typy konia, to jest: konia kozackiego, zdartego silnie trzęzłą, i większego konia o podgiętej szyi, na którego sadza pancernego i husarzy. W jednym i drugim wypadku koń ten nie ma szczególnego wyrazu życia lub subtelnej prawdy ruchu. Rusza się on rozrzucając swoje zwykle wielkie

i rozpląszczone kopyta, wiszące u nóg o mięśniach pła-
skich, bez skurczu, i z trudem dźwigając łeb ciężki na
cienkiej szyi, jeżeli chce stanąć dęba. Jest piękną pla-
mą barwną w zieleni stepu lub na tle białych ścian
chałup albo drzew i namiotów, pstrzy się połyskami,
strzępkami, łatami — nie modeluje się, lecz uplasty-
cznia obraz odcinając się przeciwstawnością ciemnej
na jasnym lub jasnej na ciemnym tle sylwety.

Malarzy, którzy bądź przez szczerę zamięlowanie
do konia go malowali, albo przez to, że malując ży-
cie na polskiej wsi nie mogli nie zaczepić o konia, ma-
my dużo. Był czas, że krytyka nasza ze zgorzeniem już
mówiła o „konikach na błocie“ — tak dalece roilo się
od nich w polskiej sztuce, co było prostym wynikiem
tego, że większość naszych malarzy rekrutowała się
ze wsi. Malowali więc konia z dawniejszych: Sypnie-
wski, malował Gerson, później Antoni Piotrowski, Sta-
niśław Wolski, Włodzimierz Łoś, Masłowski, Ryszkie-
wicz, Rozen, Fałat, Owidzki, jedni samodzielnie z bez-
pośrednich, własnych studiów — inni, jak Szerner, Ko-
walski, Chełmiński i tylu innych, kompilując obrazy
innych malarzy, mających powodzenie na targowisku
sztuki. Jednym z wybitnych malarzy, który nowoczes-
nego żołnierskiego konia maluje z nadzwyczajną siłą
i życiem, jest Wojciech Kossak — syn Juliusza.

Plemienny temperament Kossaka

W naszej sztuce jest dwóch malarzy, którzy po-
trafili wyraz życia wyteńczyć do ostatnich, najwyższych
jego stopni, to Juliusz Kossak i Józef Chełmoński.

Obydwaj olbrzymiego talentu i bezprzykładnej wszechstronności, objęli oni ogromny zakres życia, a z konia zrobili w sztuce to, czego nie zrobił dotąd nikt, ani u nas, ani gdzie indziej.

Chełmoński, przez dzisiejszą bieżącą a nie mającą o nim żadnego pojęcia krytykę nazywany „największym polskim pejzażystą“, obejmując swoim talentem to wszystko, co obejmował Kossak, bierze jednak życie jeszcze szerzej, jeszcze głębiej i, poza przedstawieniem z tych lub innych pobudek zjawisk zewnętrznych, wyraża nadto osobiste stany psychiczne, ich związek ze stanami natury, sięga głębiej w ludzką duszę, odczuwa życie w większych obszarach i panuje nad bogatszymi środkami artystycznymi, dającymi mu możliwość wszechstronniejszego i głębszego przejawiania siebie i życia. Jednolicie optymistyczna i dzielna natura Kossaka nie dawała mu przystępu do tych stron życia, w których się kryją źródła żalobnych i tragicznych pierwiastków ludzkiego bytu.

W Chełmońskim, poza niepohamowaną energią czynu, kryły się głębokie tęsknoty, nieukożone smutki, dążenia ku niewiadomemu, które przetapiane na dzieła sztuki, z tego samego materiału, z tej samej wsi polskiej, z której czerpał Kossak, wydobyły niedostępne dla Kossaka objawy artyzmu.

Kossak rozumiał i odtwarzał tylko moment czynu, przejawienie się energii życia na zewnątrz w ruchu, Chełmoński, obejmując w zupełności całość tych samych zjawisk odczuwał jednocześnie tę burzę wewnętrzną, która nie objawia się w czynie zewnętrznym, którą się przeżywa z opuszczonymi rękami, ten poryw

naprzód, który nie rusza z miejsca ciałą będąc czystym porywem czucia i myśli, wydzierającej się z klatki możliwego życia ku światom przeczuwanym...

Sztuka Kossaka i Chełmońskiego, niezależnie od siły ich talentu i zakresu zjawisk, które odtwarza, jest jednym z najszczerzych, najdobitniejszych objawów naszego plemiennego charakteru — jak jest zarazem streszczeniem stosunków obyczajowych pewnego okresu rozwoju naszego społeczeństwa i obrazem wszechstronnym naszej ziemi.

W potok rozpaczliwego liryzmu Gustawa rzuca Mickiewicz taki cudowny obraz zwycięstwa króla Jana pod Wiedniem:

Tu krwawe z chmur pohańskich świecą się księżycy¹⁾,

Tam Niemców potrwożone następują rotę;
Każe wodze ukrócić, w toku złożyć groty,
Wpadam, a za mną szabel polskich błyskawice!
Przerzedzają się chmury, wrzask o gwiazdy bije,
Gradem lecą turbany i obcięte szyje,
Janczarów zgraja pierzchła lub do piasku wbita,
Zrabaną z koni jazdę rozniosły kopyta.

W tym wspomnieniu zabaw dziecinnych, wywołanym żalem za utraconą miłością, Mickiewicz pokazał jakby niechcący całe swoje mistrzostwo obrazowa-

¹⁾ Ustęp z IV cz. Dziadów — w wierszu drugim u Mickiewicza:

Tam Niemców potrwożonych następują rotę...

nia słowem życia, a zarazem streścił sposób działania, temperament bojowy tego wojska, „które — jak mówi jego historyk Konstanty Górski — zwyciężając tysiącami dziesiątki tysięcy, nigdy nieprzyjaciela nie liczyło“.

Sformułowanie plemiennego charakteru pewnego narodu jest trudne, jest zwykle za ciasne lub niesłuszne, gdyż pewne ogólnoludzkie cechy przywłaszcza się zwykle na rzecz jednego plemienia, szczególnie jeżeli w określeniu jego charakteru bierze się w rachubę uspołecznienie, pewną sumę ustalonych pojęć i pewien zakres obowiązków, stanowiących więźbę społecznego ustroju. Natomiast są takie stany ludzkiej duszy i takie chwile życia, w których istota duszy narodowej objawia się bez żadnych obsłon, wyraźna, określona jak zręby kryształu — jest to sfera uczuć sposób przejawiania się ich w stanowczych, rozstrzygających chwilach istnienia. Po tym, jak się kto w takich razach zachowuje, możemy się poznawać wszędzie, jak możemy krople krwi naszej rozpoznać w ludziach, w których nie zostało nic ze świadomości narodowej.

Jednym z zakresów czynu, w którym się przejawia z bezwzględną szczerością temperament narodowy, jest wojna i w ogóle każda sfera i chwila życia, w której władze duszy wywołują czyn prawie bezrefleksyjny, kiedy między tym czynem a pobudką do niego nie ma chwili wahania, kiedy czyn jest tak bezpośrednim następstwem wzruszenia, jak strzał działa skutkiem dotknięcia iskry do naboju. Wtedy widać całą siłę napięcia życia, energii, całą szybkość postanowienia, pewność i śmiałość wykonania i stopień reakcji

psychicznej, będącej następstwem spełnienia zamierzonego czynu.

Uzewnętrznienie się plemiennego temperamentu jest przejawieniem się ludzkiego czynu w pewnym czasie i przestrzeni, jest wyładowaniem się energii z pewnym napięciem, wywołującym pewną sumę skutków; — temperament więc ten musi się objawiać w pewnej szybkości, sile, w rozmachu i zręczności ruchów tak, jak pierwiastki, z których się składa charakter narodowy — przejawiają się w naturze uczuć, towarzyszących dokonywaniu pewnych czynów, spełnianiu pewnych obowiązków społecznych.

Ponieważ cała ta sfera ludzkiego życia przejawia się na zewnątrz w pewnych kształtach i barwach, odtworzenie więc jej leży w granicach środków malarzkich i stanowi jedno z najbogatszych źródeł twórczości w sztuce.

Jak nasz charakter plemienny objawia się zawsze z jednaką siłą w wojnie — tak też objawił się w malarzu polskich wojen — w obrazach Kossaka.

Krytyka nasza, jak wiadomo, nie uznała Kossaka za malarza „historycznego“, ponieważ podług niej „akwarela nie ma warunków malarstwa historycznego w wielkim stylu“...

„Historycznym“ malarzem pewnego narodu może być nie ten, kto będzie ilustrował anegdoty z przeszłości, nie ten, kto pewną ilość archeologicznych drobiazgów rozpostrze na płaszczyźnie obrazu, tylko ten, w którym drży tego narodu dusza, objawiająca się w uczuciach, więc w ruchach i wyrazach ludzi, zapełniających jego obrazy. Podobnież „prawda historycz-

na“ bez „prawdy życiowej“ będzie zawsze kłamstwem, będzie tylko złudzeniem ludzi, którzy nie wiedzą jaki zakres umysłowości obejmuje nauka, a gdzie się zaczyna i kończy świat sztuki.

Obraz, ilustrujący jakąś anegdotę z przeszłości, choćby najwierniej zachowywał prawdę archeologiczną rzeczy, nie będzie wyrażał prawdy historycznej, jeżeli osoby, działające w obrazie, nie będą się zachowywać z temperamentem ludzi żywych danej rasy, danego narodu, jeżeli w tym obrazie nie będzie prawdy ruchu i wyrazu, prawdy kształtu, barwy i światła.

Odsiecz Wiednia

Tylko szowinizm narodowy, niesprawiedliwość, wynikająca z próżności rasowej, przywłaszcza sobie najwyższą chwałę i najzaszczytniejsze miejsce na kartach historii. Wszystkie ludy mogą się chlubić dniami bohaterstwa i zwycięstw i smucić lub hańbić dniami klęski i poniżenia. Jednakże, gdy chodzi o wojnę, trzeba przyznać, że ta jedyna szczytniejsza poezja, tkwiąca w tej krwawej i ohydnej robocie, poezja przeciwstawienia męstwa przeważającej sile, ten urok pokonania wyższością duchową materialnie, liczebnie silniejszego nieprzyjaciela, że ta poezja unosi się nad wszystkimi polami bitew, na których walczyła i zwyciężała skrzydlata jazda polska dawnych wieków.

Jest jedna chwila w historii, która się zdaje bajką powstałą w poetycznym marzeniu o chwale wojennej — to *Odsiecz Wiednia*, ta cudowna zorza dogasającego ogniska narodowej chwały.

Jazda polska z królem Janem na czele idzie wielkimi pochodami najśpieszniej, jak może. Austrii tak bardzo chodzi o tę pomoc, że nasze wojska znajdują wszędzie po drodze przygotowaną żywność dla ludzi i koni; wszystkie potrzeby przewidziane, wszystkie przeszkody usunięte. Wojska sprzymierzone spotykają się w Tulnie; wodzowie niemieccy próbują nie poddać się pod rozkazy króla, ale pod groźbą powrotu wojsk polskich idą pod komendę, która każdemu zresztą żołnierzowi przyniosłaby tylko zaszczyt i chwałę. Następuje epizod z podjazdem. Wodzowie niemieccy wyrzekają, że nie mogą dostać języka, gdyż nieprzyjaciel znosi kilkutyśięczne podjazdy tak, że noga żywa nie wraca. Król Jan przywołuje dwóch rotmistrzów, każe wziąć po sto koni tego cudnego żołnierza i w dwadzieścia cztery godzin wrócić z językiem. Jakoż wracają, ku zdumieniu Niemców, sami z małymi stratami, wiodąc jeńców i niosąc pewne o nieprzyjacielu wieści.

A potem bitwa! Ta nieporównana fantazja, ta bezwzględna wiara w męstwo husarii, w jej niepostrzymany niczym heroizm i siłę natarcia, z jaką na dwukroćstotyśięczny obóz turecki król Jan posyła ową sławną chorągiew królewicza Aleksandra. Dwieście ludzi idzie na przeszło dwakroć sto tysięcy z szumem skrzydeł, z furkotem kitajkowych proporczyków, z chrzęstem zbroi i tętentem koni — idzie z rozkazem dotarcia do najbardziej strzeżonego miejsca — do namiotu Wielkiego Wezyra, a z nakazem skierowania się inną drogą w powrocie, żeby na króla „nie nawodzić nieprzyjaciela“. Gdzie i kiedy kto widział taką fantazję rycerską, taką nieporównaną dumę żołnierską,

takie królewskie zawiadomienie o swojej obecności, taką niezachwianą wiarę w zwycięstwo?

— Jesteśmy — i po dawnemu rozniesiemy was na kopytach! — zdaje się mówić to bajeczne poselstwo króla Jana do Turków.

A powrót tej bohaterskiej garstki tak opowiada Dyakowski ¹⁾: „Otrzepawszy się z kurzawy przyjeżdża porucznik z tą chorągwią (pod którą zginęło było wtenczas kompanii godnych i zacnych dziewiętnastu, pocztowych 35) i mówi: „Podług rozkazu W. Kr. Mci sprawiłem się“. — Król odpowiada: „Chwała Bogu, że Waści Pan Bóg żywo i zdrowo przyprowadził; a co za szkodę Waść masz między ludźmi?“ — Odpowiada Porucznik: „Jeszcze się pomiarkować nie mogę“ — Król mówi: „Żebyś mi Waszmość po hasle raport uczynił rejestrem z imienia i przezwiska, kto zginął“. — Prostota tych ludzi była równa ich męstwu; — dokonanie bohaterskiego czynu zdaje się im tylko prostym spełnieniem rozkazu wodza, czymś dla nich tak zwykłym jak dla innych ludzi spełnianie małych, codziennych czynności życia.

Kiedy mrowie tureckie pokryło całkowicie drobną garść husarii „i nic ich widać nie było“, król dobył krzyża, żegnał swoich żołnierzy wołając do Boga: „Zmiłuj się nad ludem Twoim!“

¹⁾ Diariusz ten został wydany w 1883 r. w Krakowie, nakł. S. Lewentala pt. „Diariusz wiedeński okazji roku 1683“ opisał Mikołaj Dyakowski, pokojowiec króla Jana III-go, — in folio str. 31. Wydanie ozdobione 6 drzeworytami według J. Kossaka, rytowanymi przez J. Goradowskiego. Te właśnie ilustracje Kossaka omawia w swoim studium Witkiewicz.

Tę chwilę wyobraża jeden z obrazów Kossaka, poświęconych wiedeńskiej potrzebie. Król Jan siedzi na swoim pysznym, płowym koniu, który się zwał „Pałasz“. Zdjął kołpak i wznosi w górę rękę z krzyżem. Doskonała sylwetka jeźdźca i konia odcina się na tle zasłanego mgłami i dymem nieba. Przepyszny jest koń. Widać mężne i rozumne zwierzę, przed oczyma którego dzieje się jakaś rzecz niezwykła. On nastawił uszu, wyteżył oko mądre i ciekawe, słyszy huk i hałas wrębującej się w obóz turecki chorągwi, widzi tę kłębiącą się gęstwą ludzką, z której „kiedyś niekiedyś błysnęła się chorągiew, która była wpół czarna z żółto-gorącą kitajką, a na niej orzeł biały“; uważa, lecz się nie boi, stoi poważnie, mężnie i silnie pod ciężarem swego potężnego jeźdźca, jest to koń — król. Doskonały w charakterze i wyrazie, ma jednak wadę w proporcji wskutek wadliwego ustosunkowania skróceń perspektywicznych. Szyja mianowicie jest trochę za krótka i głowa za drobna, co się szczególnie rzuca w oczy przy tęgiej i grubej postawie króla. W obrazie tym, skomponowanym z niezachwianą jasnością układu, są inne jeszcze postacie doskonałe w charakterze, jak pancerny na pierwszym planie, rotmistrz na białym koniu, podjeżdżający z dołu, a w orszaku królewskim pomiędzy doskonałymi figurami w strojach polskich i niemieckich uderza nadzwyczajnym życiem i charakterem twarz tęgiego szlachcica, w kołpaku zsuniętym z czoła.

Historycy, biorący w rachubę przede wszystkim faktyczny, zewnętrzny stosunek sił, działających w danym zdarzeniu, i wyprowadzający wnioski o wartości ludzkich czynów z bezpośredniego, natychmiastowego

ich skutku, mówią o złej polityce króla Jana, o intrygach Marysienki, o tym, co by było, żeby Polska nie prowadziła polityki austriackiej, żeby zawarła te lub inne przymierza i traktaty. Tymczasem wiadomo, że przymierza się zrywają, że traktaty się łamią, że często skutek pewnego czynu, który bezpośrednio zdawał się szkodliwym i zgubnym, powoduje następstwa nieprzewidziane i dodatniego znaczenia, skoro jego oddziaływanie będzie się mierzyć wielkimi okresami dziejów. Każdy czyn narodu, w którym tkwi wielki objaw sił ludzkiej duszy — słowem każde bohaterstwo jest ogniskiem, promieniejącym w dalekie wieki. Nawet wielkie klęski, w których się objawia bezwzględność ludzkich czynów, napięcie do ostatnich granic wysiłku woli, są krzepiącymi ducha wspomnieniami. Termopile są większą chwałą Grecji, niż niejedno z wielkich azjatyckich zwycięstw Aleksandra Wielkiego. Dla Serbów tak bezwzględna klęska, jak Kossowe Pole, była tradycją, w której tkwił ożywczy ogień odrodzenia i pobudka stargania tureckiej niewoli.

Dla potomków rycerstwa, które uratowało chrześcijaństwo, wieża Ś-go Szczepana będzie zawsze wywoływać wspomnienie bohaterskiego króla i jego husarskich chorągwi, opromienionych najwyższą chwałą spełnionego z bohaterstwem obowiązku względem ludzkości.

Sztuka też będzie zawsze zwracać się do takich przejawów zbiorowej duszy i znajdować w nich podniecie do tworzenia, niewyczerpany wątek dla poezji, rzeźby lub malarstwa.

VI

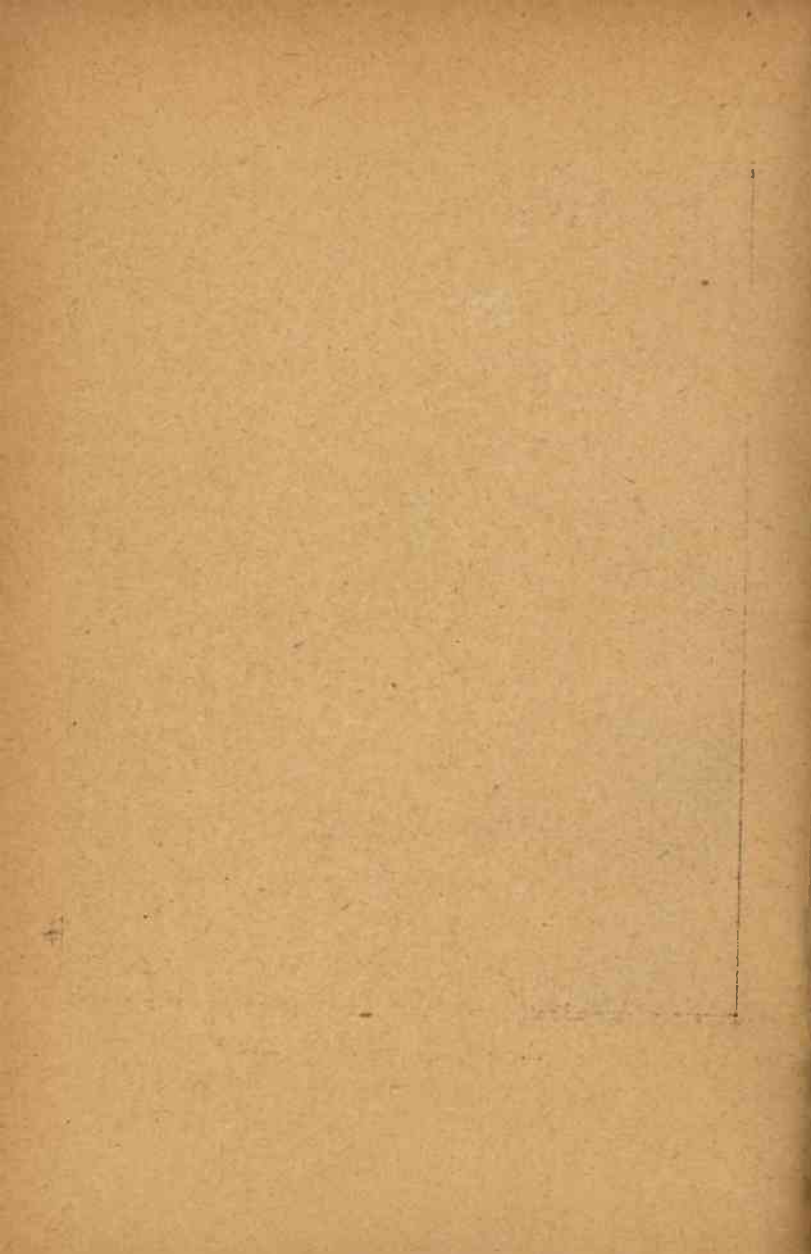
Z KSIĄŻKI pt. ALEKSANDER GIERYMSKI (1903)

Lata monachijskie. Tzw. Sztab i Młodzi

W roku 1872 zwiedzaliśmy z Siemiradzkiem szkołę kompozycyjną Pillotiego w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. W każdym przedziale spotykało się obrazy przedstawiające sceny z historii lub ilustracje jakichś tekstów; chwile zwykle bliskie jakiegoś dramatycznego zdarzenia albo gotowe już dramaty z trupami bohaterów i gestykulującymi nad nimi figurami komparsów. Z ciemnej głębi tła brunatnego wydobywały się połyski pancerzy, głębokie tony aksamitów, kanciaste płaszczyzny purpurowych adamaszków, połyski atlasu, ogromne krezy, strusie pióra, pyszne rajtarskie buty, olbrzymie ostrogi, halabardy i rapiery, poza którymi ledwie dawały się dostrzec ludzkie twarze, o schematycznych wyrazach i gesty, studiowane na konwencjonalnej grze niemieckich aktorów. Wszystko to było ułożone według znanej metody Pillotiego, ze środkowym punktem, zajęтым przez bohatera i zgrupowanymi dokoła niego jak chórzyści koło tenora drugorzędnymi postaciami, z pierwszoplanowymi figurami, pomagającymi zagłębianiu się dalszych planów i z wielkim bogactwem akcesoriów. Wśródzie czuć dy-



A. Gieryski — Powstaniec



ło poza rzeczywistym nieraz talentem szkołę, szablon, rękę i myśl profesora.

W jednym jednak przedziale stał obraz z całkiem innego świata. Długie, wąskie płótno miało w jasnej głębi szereg kolumn o romańskich kapitelach, z których sklepiły się łuki, obramowane mozaiką kolorowych marmurów, ułożoną w drobny, wyrysowany ściśle, jasno i starannie desen. Na prawo na podwyższeniu była jakaś postać w czerwonej szacie, przed którą na ciągnącym się wzdłuż całego obrazu chodniku kłęzczał z ruchem prośby jakiś człowiek, nad nim w powłóczystej sukni stała postać o twarzy młodego chłopca czy dziewczyny, za nim na chodniku stał szereg ludzi w strojach XV wieku. Nie było w tym śladu „Piloti Schule“, natomiast uderzającym było dążenie zbliżenia się do stylu piętnastowiekowego malarstwa weneckiego, czuć było to rozmyślnie, świadome utrzymywanie się w charakterze sztuki pewnej epoki, jakie się widzi u angielskich prerafaelitów. Różnica między miękką, podatną modelacją ciała i sukien, a ostrym ze ścisłością architektonicznego rysunku skończeniem tła, nie była zatarta żadną manierą, żadnym sposobem technicznym, konwencjonalnym przyciemnieniem lub rozwianiem. Praca ta wrywała się swoją odrębnością, swoją świadomością w dążeniu spomiędzy całej reszty widzianych w Szkole obrazów.

Młody człowiek o twarzy bladej, prawie zielonawej, szeroko otwartych, jasnych szaro-niebieskich oczach i boleśnie zaciętych ustach, który nas w tym przedziale przyjął i natychmiast wyprawił nie dając przyjrzeć się obrazowi, był to Aleksander Gierymski.

W owym czasie w Monachium roiło się od polskich malarzy. Byli między nimi i tacy, co jak Maks Gierzyński i Józef Brandt, zajmowali już wybitne stanowisko i między artystami, i na targowisku sztuki, cenieni przez handlarzy jako twórcy obrazów, na których zarabiano się więcej nieraz niż sto na sto, byli tu i tacy, którzy ledwie zaczęli pracować po rozmaitych szkołach Akademii. Od sal, zastawionych gipsowymi odlewami posągów i biustów, gdzie starszy Strehuber pilnował czystości linii i proporcji greckiego antyku, od technicznej szkoły Wagnera do Dieza, gdzie panowała zupełna orgia kolorystów, drwiących z rysunku, linii, antyków, „aktów“ i szukająca tylko barwnego zestawienia plam, harmonijnego ich ustosunkowania, wydobycia tonu i świetności kolorytu. Ton i *stimmung* czyli *nastrój* były to wyrazy, które powtarzały echa szarych korytarzy akademii, które słychać było wszędzie, gdziekolwiek się zeszli malarze: na ulicach, w pracowniach i w głębi knajp, przy marmurowych porysowanych stolikach, wśród mgły tytoniowego dymu i wyziewów kawy i piwa.

Wielu z nas, większość, przybywało wtenczas z kraju z głową pełną czysto literackich tematów. Dramatyczne postacie Matejki i jęk duszy, zaklęty w Grotgerze, mieszały się z tym, co się czuło samemu nie znajdując na wyrażenie siebie własnej formy. Człowiek czuł i myślał, ale nie wyobrażał, nie miał plastycznego wyrazu, nie widział dobrze, jak się ta treść myślowa da złączyć z zagadnieniami malarstwa. Zetknięcie się z tą sferą, w której chodziło głównie o „ton“, o to, jak się maluje, wywoływało u wielu rozczarowanie. Jeżeli

dziś nie wszyscy ludzie rozumieją, czym jest samodzielny świat sztuki, jaką jest szczególna, niezależna sfera twórczości i źródło wrażeń czysto artystycznych, cóż mówić o owych latach, w których usamowolnienie sztuki i indywidualności artysty zaledwie zaczynało się objawiać. Wyrazić swoją duszę za pomocą bladych świateł wiosennego wieczoru i lekkich olszyn, mżących się między wzgórzami, lub niskich pól, obrzeżonych czerniejącymi na widnokręgu lasami, pokazać ją w twarzy lub postaci bezimiennego zwykłego człowieka, zdawało się niemożliwym dla tych, w których wyobraźni kotłowały się imiona bohaterów historii lub zagadnienia bytu ludzkości, jej cierpień, złudzeń, nadziei i rozczarowań.

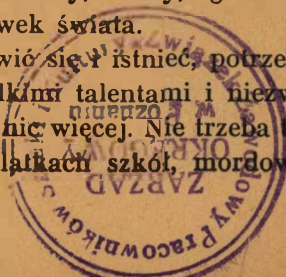
.

I po co myśmy tam jechali! Istotna przyczyna tego leżała w tym, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznośna atmosfera, to niemniej w kraju dokoła całego tego porywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. Nie było ani „temperatury moralnej“, której dla pojawienia się sztuki żąda Hipolit Taine, ani żadnego, mającego jaki taki autorytet, ogniska wychowawczego. Z drugiej strony fałszywe wyobrażenie o potrzebie szkół, profesorów, akademii, „za granicy“, Paryża, Monachium czy Rzymu — w ogóle Europy, cały ten konwencjonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na absolutnej nieznanomości ich psychologii i psychologii sztuki w ogóle, nie pozwalał zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednio zetknięcie się i porozumienie z natu-

ra, że wszędzie tam gdzie jest światło i życie, wszędzie tam są zasadnicze środki kształcenia się w sztuce. Wówczas świadomości tej nie było w nikim, a i dziś jeszcze spotyka się z nią rzadko! Kwestia sztuki była u nas tak jeszcze świeża, że nikt nie mógł o niej mieć żadnych samodzielnych pojęć, nie umiał wyprowadzać żadnych wniosków, które by były wskazówką dla zwiększającego się gwałtownie zastępu pracowników. Nawet tak bijący w oczy fakt, jak stanowisko, które zajmowali nasi artyści w wielkich centrach artystycznego ruchu, ich sława i wziętość, zdobyte środkami artystycznymi, które albo przywieźli gotowe z kraju, albo też wytworzyli na miejscu, lecz wbrew temu co ich otaczało, nawet taki fakt nie przekonywał nikogo dawniej i zresztą nie przekonywa dotąd. Dziś jeszcze tak jak dawniej, spotyka się ludzi, którym się zdaje, że oni muszą jechać koniecznie do Paryża, dziś, jak dawniej, daje się stypendia na wyjazd „za granicę“, a krytycy ostrzegają „młodzież artystyczną“ przed zgubnymi skutkami samodzielnego zdobywania świata sztuki.

Otóż i myśmy w owych latach jechali do Monachium po tę naukę, którą natura, ten jedyny pewny nauczyciel, wyklada wszędzie, na każdym kroku, wyklada z taką jasnością, logiką, z takim bogactwem faktów, jakiego nie miał żaden z niemieckich profesorów, z których każdy widział tylko mały, ciasny, ograniczony własnymi zmysłami skrawek świata.

Żeby sztuka mogła zjawić się i istnieć, potrzeba, żeby się rodzili ludzie z wielkimi talentami i niezwykłymi, dziwnymi duszami — nic więcej. Nie trzeba tylko ich więzić w ciasnych klatkach szkół, mordować



systemami estetycznymi i zabijać nędzą, a sztuka będzie istnieć wszędzie.

W owych początkach lat siódmego dziesięciolecia wszyscy polscy artyści w Monachium dzielili się na dwie grupy: *Sztab* i nie noszącą żadnej zbiorowej nazwy grupę, w której skupiali się ludzie, z rozmaitych powodów nie dający się włączyć do *Sztabu*. Nazwa „*Sztabu*“ na razie nie miała nic z ironii, jaka się później do niej uczepiła. Powstała stąd, że Siemiradzki, chcąc wyrazić naczelne stanowisko, jakie w Monachium zajmowali Maks Gierymski i Józef Brandt, dla których talentów miał szczerzy szacunek, nazwał ich generałami, a dalej, logicznie już ci, co ich otaczali, zostali nazwani *Sztabem*. Z czasem, w miarę, jak być polskim malarzem stawało się zyskownym stanowiskiem w Monachium, zaczęli przybywać spekulanci sztuki, „orientujący się“ w sytuacji, w tym co jest lub nie jest *verkäuflich*, korzystali ze znanego koleżeństwa, życzliwości i uczynności Brandta, który im ułatwiał stosunki z *Kunsthändlern* i atmosfera sztuki zaczęła się mroczyć, natomiast rósł kult Wimmera i Fleischmanna, handlarzy obrazów, a nazwa *sztabowców* zaczęła być pogardliwym przezwiskiem.

Ktoś narysował karykaturę, przedstawiającą wnętrze świątyni, na której ołtarzu stał zbiorowy posąg wszystkich monachijskich handlarzy obrazów, przed nimi zaś na klęczkach modlił się cały *sztab* z wyjątkiem, o ile sobie przypominam, Maksa Gierymskiego. Oczywista rzecz, że w tym była i jednostronność, i często niesprawiedliwość, faktem jest jednak, że słowo „*verkäuflich*“ stawało się jednym z najpopularniej-

szych haseł, a treść jego zastępowała stopniowo wszelkie idee nowych kierunków i artystycznych dążeń.

Na razie jednak ta dążność spekulacyjna, ta chęć wyzyskania tematów i sposobów, dających się najłatwiej sprzedać, to zacieśnienie celów sztuki jedynie do środka robienia kariery materialnej, to handlarstwo nie przeważało w życiu polskich malarzy w Monachium. Za dużo było ludzi szczególnych, za dużo szczerych temperamentów artystycznych, zbyt wiele szczerego porywu do sztuki i istotnej chęci zdobycia wyższego stopnia doskonałości środków, naprawdę artystycznych. Jeżeli też stosunki ze *sztabem* nie zawierały się łatwo, to nie tak wskutek uprzedzeń i niechęci, jak raczej z przyczyn różnic towarzyskich, różnicy usposobień, upodobań i sposobu życia. A zresztą, życie nigdy dość jasno nie tłumaczy się z tego, co i jak się stanie z ludźmi i ich wzajemnym stosunkiem, dlaczego ludzie przeżywają lata całe obok siebie w stanie zupełnej obojętności i skąd w pewnej chwili u tych samych ludzi występuje nagle powinowactwo psychiczne i zawiązuje się najściślejsza wspólność istnienia. Ludzie układają się w zbiorowe związki na zasadzie tej samej, na jakiej cząsteczki jakiegoś ciała, rozproszone w jakiejś obcej sferze, skupiają się i układają zawsze w te same formy kryształów. Kryształizacja psychiczna jest takim samym prawem ludzkiego życia, jakim jest kryształizacja fizyczna w naturze nieorganicznej.

Między członkami *sztabu* znajdował się człowiek, który na całą prawie grupę wywierał wpływ szczególny, którego umysł głęboki i logiczny wcześniej niż czykolwiekby dotarł do najśluszniejszych pojęć o sztuce

i jej stosunku do ludzkiej duszy, to Adam Chmielowski, dzisiejszy Brat Albert III zakonu św. Franciszka. Maks Gierymski w swoim pamiętniku stwierdza rozstrzygający wpływ Chmielowskiego na rozwój i ustalenie się kierunku swego talentu. Był to wpływ, uświadamiający indywidualne cechy i wyswabadzający dusze z pęt szkolnictwa i utartych komunałów. Jednocześnie Chmielowski będąc słabym rysownikiem posiadał nadzwyczajny talent kolorystyczny i matematycznie wierne poczucie tonu; w tych więc zasadniczych kwestiach owoczesnego ruchu artystycznego zdanie jego było rozstrzygające, a rada udzielana kolegom bezwzględnie słuszna i skuteczna. Na tych też podstawach głębokiego umysłu i wielkiego artyzmu opierała się jego powaga i znaczenie, nie na zewnętrznych oznakach powodzenia, którego nie miał, gdyż nigdy nie był „verkäuflich“.

Z dwóch najślawniejszych w owej chwili malarzy polskich Maks Gierymski był bezwzględnie oryginalnym i nic z otaczającym go Monachium wspólnego nie mającym zjawiskiem. Prawda kompozycji pejzażu, zupełne usunięcie tego wrażenia, że natura odwraca się najpiękniejszą lub najbardziej interesującą stroną do widza, stosunek do niej ludzkich figur, przypadkowość ich znajdowania się wśród pejzażu, usunięcie wszelkich sztuk i sztuczek, tak zwanych pierwszych planów, *repoussoir'ów*, wszelkiego konwenansu, wszelkich resztek akademizmu w kompozycji; motyw kształtu prosty do ostatek, lecz do ostanich granic prawdziwy i doskonały w przedstawieniu, a ponad wszystkim cudowna prawda i harmonia koloru, wyobrażająca stany natu-

ry, pory dnia, roku, wszelkie nastroje pogody, z zupełnym zatraceniem farby i stopieniem jej na zorzę wieczorną, mroczny blask księżyca lub białe światło południa; odrębność charakteru motywów świetlnych, rzeczy i ludzi, wydobyta z najbardziej prostych zjawisk bez karykaturalnej przesady, bez krzykliwej jaskrawości. Charakter tych obrazów był tak bezwzględnie różny od tego, co je otaczało, że kiedy się je widziało na ścianach wystawy wśród obrazów niemieckich, zdawało się, że ściany się rozstały i ukazała się równina mazowiecka, tak uboga w kształty i biorąca cały swój urok i wyraz z barw i oświetlenia.

Gierymski zresztą nie tylko dla cudzoziemców był zjawiskiem tak odrębnym i nowym. Polacy znajdowali również w jego obrazach pewne strony życia, które on pierwszy malował, które ich dziwiły, a nawet skutek dziwnej mieszaniny pojęć obrażały. Ten jego kraj to był kraj dzisiejszy, najnowszy, nie było w nim tej malowniczości, którą przywykliśmy widzieć w dotychczasowych obrazach, malowniczości tchnącej ruiną i rozmachem szlacheckiego życia. Jego sosna nie była tą „poetyczną“ sosną, pochyloną nad przydrożną figurą, były to młode, przetrzebione chojaki, subtelnymi gałązkami rysujące się na niebie wytworną sylwetą; jego drogi nie były tymi rozjeżdżonymi gościńcami, w których piaskach lub błocie wlokły się bałagulskie wozy lub przelatywały krakowskie *Piątki*. Nie wahał się on wyciągnąć w przekątnię przez obraz równej smugi szarej szosy, ostawionej popodcinanymi topolami. Słowem, jego kraj był tym rzeczywistym krajem chwili obecnej, takim jakim był, nie marzeniem

o nim, w które wplątywała się tęsknota i żal za ginącymi formami bytu. Wskutek tego zdawał się on na razie pozbawionym charakteru, on, u którego wszystko jest tak charakterystyczne i prawdziwe. Był on oryginalnym w motywie, który odtwarzał, i w sposobie, w jaki go pojmował, był oryginalnym i samodzielnym we wszystkim, aż do sposobu pociągnięcia pędzla, w którym unikał zrczności i szyku.

Inna rzecz Brandt. Jego środki, jego sposoby komponowania, jego technika, jego kolorystyczna zaprawa, wszystko prawie było znalezione w otaczającej go sztuce. Ale tymi asfaltowymi płaszczyznami, odbitymi na prawie białych tłach, w których jaśniały jaskrawe plamy barw świetlnych, tym konturem, obrzeżającym przedmioty i zastępującym modelację, tymi wszystkimi konwencjonalnymi środkami i środeczkami, pokazywał on świat, dla cudzoziemców bajeczny, świat i ludzi, których kształty, ruchy, czyny i zachowanie się, ubranie i uzbrojenie zdumiewało widzów niezwykłością. Takich skrzydlatych zbroi, takich hełmów, takich czapek zawieszistych, żupanów, wylotów, jataganów, janczarek i szabli, takiego mnóstwa dziwnych przedmiotów: manierek, prochownic, ładownic, torb, torebek, krzesiw; takiej plątaniny rzemieni, takich kulbak i czapraków; takich garbonosych koni, z takimi na zadach piętnami, takiego w nich szamotania się i rzućania, jak i ludzi z takimi nosami i wąsami — nie widział tutaj nikt, a rzadko kto gdzie indziej. Takich też karczem malowniczych, takich strzech rozdrapanych, krzywych dachów; takich grobli nad błotnistymi rowami, takich bajecznych przykop i trzęsących się mły-

nów, takich dróg krzywych i chwiejnych, dziurawych mostów, takich wierzb rozczochranych, bram i płotów rozhojdanych — wszystkiego tego na próżno szukać gdzie indziej. Miał on niesłychane poczucie i potrzebę malowniczości, jakąś barokową skłonność do przesadnej charakterystyki, do przeciągania stosunku barw i kształtów. Będąc jednocześnie kolorystą o silnym poczuciu harmonii plam barwnych nadawał swemu obrazowi cechy pięknego dywanu wschodniego, harmonijnej i świetnej kolorowej dekoracji. W owych zresztą czasach Brandt szybko pozbywał się mnóstwa cech konwencjonalnych i godził swoje upodobania i nawyki z tym dążeniem do prawdy, które z taką siłą i bezwzględnością objawiało się w Maksie Gierymskim.

.

Druga grupa, nie nosząca żadnej nazwy, składała się z dłużej lub krócej przebywających w Monachium, najrozmaiciej dobranych, najsprzeczniej różniących się, najdziwniej ustosunkowanych, zjednoczonych młodością, wspólnością dążeń, polskością, nędzą, cygaństwem i dziwactwem młodych ludzi, wśród których obok świetnych talentów, spotykało się niedołęgów lub ludzi przypadkiem, dla braku innego zajęcia, zabłąkanych w sztuce.

Był tam porywający siłą talentu i niewyczerpaną, nieznużoną wyobraźnią Chełmoński, podziw i postrach ulic Monachium, malarz, który musiał malować, jak woda musi płynąć, który się budził z pędzlem w ręku i zasypiał skoro mrok nastał i nie można było malować. Był Julian Maszyński, pocciwy, dobry i wierny

kolega, cichy i sumienny pracownik, w którym było więcej woli i poczucia obowiązku niż temperamentu i talentu. Był Siemiradzki, dobry, serdeczny, pełen prostoty towarzysz, człowiek inteligentny i wykształcony wszechstronnie, zapalony uczestnik nocnych dysput, malarz, trochę stropiony tym, co się koło niego działo, a było tak różne od tego, czego się długie lata uczył. Był przerażający Niemców smutkiem i ponurością twarzy, cudowny dziwak, potworny nędzarz, Stefan Jarzmowski, rzeźbiarz, żołnierz afrykańskiej legii cudzoziemskiej, jedna z najdziwniejszych postaci, jakie przez sztukę polską przeszły. Zatopiony w Słowackim, marzył o bajecznym świecie w rzeźbie, a musiał kuć marmur jak prosty robotnik, *punktować* posągi u rozmaitych Niemców, żeby przetrwać. Umarł, może za późno, kiedy go już wszelkie złudzenia opuściły i nadzieje pogasły, porzuciwszy rzeźbę i orząc ziemię gdzieś na Rusi....

...W ogóle, powiedzmy prawdę, żebyśmy wszyscy z owych lat nie mieli tak nie dającego się zedrzyć zdrowia, tak potwornej wytrzymałości, niezłamanej energii, takiego zasobu młodości i uporów życia, sztuki polskiej by nie było — zjadłaby ją nędza, głód, bez żadnej przenośni poetyckiej, prosty głód. Nie dające się niczym zniszczyć zdrowie i kredyt u takich maluczkich sklepikarzy, co dawali funt chleba na kredyt i czekali lata całe na spłatę długu; potem, w Warszawie, kredyt u poczciwego pana Błaszковского, który dawał płótna, pędzle i farby i nie zrażał się tym, że wielu poszło *tam* nie płacąc, a wielu nie płaciło latami lub nie zapłaciło dotąd... Oto, co ocaliło od zagłady całą

generację artystów, którzy stworzyli rzecz i pojęcie polskiej sztuki.

Był wtedy w Monachium Witold Czetwertyński, dobry, serdeczny i uczuciowy chłopiec, niezmordowany gaduła, mogący tygodnie całe nie spać i gadać po nocach siedząc w kucki i owinięty w burkę o czerwonej podszewce, która we dnie wprowadzała w stan nerwowego drżenia sennych Monachijczyków. Żył on obok sztuki ciesząc się swobodą, której długo był pozbawiony nosząc karabin i tornister. Był Włodzimierz Łoś, wściekły temperament, w którym obok dziecinnej serdeczności grały nienawiści społeczne, sięgające tradycji krwawych kozackich rozpraw. Dwaj towarzysze Jarzmowskiego, Wiśniowiecki i Grabowski, rzeźbiarze, dostrajali się smutkiem i ponurością twarzy do niego. Kiedy ci trzej ukazali się w knajpie, zdawało się, że pomorek przeszedł po Niemcach, takie *unheimlich* wrażenie robili na nich. Motty Władysław, marzący o ilustracjach do arabskich bajek, niezrównany leniuch, człowiek dziwnej wyobraźni, dla którego świat cały był w pewnym stadium *strupienia*. Trupy, truposze, trupielce i trupiki — oto z czego się składała podług Mottego ludzkość. Pisał też „Pamiętniki trupielca“. Ludwik Żmigrodzki, uczuciowy, serdeczny, przeczulony, przeświadomiony, pełen nieustannych wahań, porywający się do czynu z gorączką i, za lada zetknięciem się z trudnością, zwijający się z bólu jak mimoza. Służył on za model do Hamleta Czahórskiemu w jego doskonale rysowanym i tak dobrym w tonie obrazie. Drobnny, okrągłutki Piątkowski, z takim talentem kolorystycznym; sprytny i świetny karykaturzysta Rozen, gospo-

darny Żmudzin Dowgird i tylu, tylu innych, od genialnych marzycieli, zjadanych tęsknotą do nieznanego i wstrętem do rzeczywistego życia, od zaciekłych pracowników do najpospolitszych wałkoniów i hultajów, dla których całkowity urok sztuki streszczał się w modelkach... Wszystko to było młode, a młodość wydobywa z ludzi najlepsze, najszczytniejsze władze duszy. Każdy człowiek w młodości „choć przez trzy dni bywa wielkim człowiekiem“, chociaż w myśli, chociaż w nieujawnionym porywie uczucia...

Nasza niezgoda z cichym i sennym Monachium objawiała się w tym, cośmy nazywali: *Zatruc Niemcom spokój*. Przejść na przykład w białej krakowskiej sukmanie środkiem najludniejszych ulic, wykonać szalonego kozaka na przestrzeni kilkudziesięciu metrów trotuaru lub w dzień biały paść na kolana przed pomnikiem Szyllera i, uderzywszy kilka razy czołem w bruk odejść, zostawiając za sobą skołowaciały ze zdumienia tłum Niemców. Co się wtedy z nimi działo! Jak owce wobec stracha zbijali się w osłupione stado, a gdy się rozeszli i usadowili po knajpach, nie mogli długo odnaleźć właściwego smaku w piwie i wurstach i całymi miesiącami mieli o czym gadać co dzień na nowo dziwiąc się czynowi zdumiewających czcicieli Szyllera.

Wieczorami uciekaliśmy z miasta w pole, na mroczne łąki, w których jęczały czajki, lub leżąc gdzie na miedzy słuchaliśmy przepiórek i kuropatw jak wtóru tej tęsknoty, która nas zjadała.

Monachium miało urok tylko w nocy. Spało ono spokojnie i twardo, z piwem w głowie a głową w pie-rzynach, a puste ulice średniowiecznego miasta, stare

baszty i bramy, wieże kościołów, ginące w ciemni nieba, dziwne zaułki nad ciemnymi łożyskami wód, pędzących z pośpiechem górskich potoków, melancholijna muzyka zegarów, dziwne łamanie się światła i mrocznych głębi — to było jeszcze Monachium do zniesienia, z którym można było wytrzymać. Ileż nocy przewłóczyło się tak uciekając nad ranem gdzieś nad brzegi Izary, w łożyny i ujęte w tamy bagniska, w których się lęgnął tyfus.

Aleksander Gierymski żył materialnie z bratem, ze Sztabem, w istocie jednak nie należał ściśle ani do jednej ani do drugiej grupy. Nie szedł on ani za bratem Maksem, ani za Brandtem, ani za szkołą Pillotiego, w której pracował. Wtenczas już był człowiekiem samotnym, w niezgodzie z otoczeniem, w niezgodzie z sobą, ze sztuką, z życiem. Na tle mniej więcej spokojnych, zrównoważonych i porządných figur swoich najbliższych kolegów, odcinał się swoją twarzą bladą, nieraz napiętnowaną jakimś bólem i niepokojem, pomieszany z goryczą i ironią. Czuł on i wiedział, kim jest, czuł swoją odrębność, niezależność i siłę talentu, która dla najbliższego otoczenia ginęła w blasku talentu, sławy i stanowiska starszego brata. Cokolwiek by zrobił, cokolwiek pomyślał, był tylko *młodszym bratem*, był *Olesiem Gierymskim*. Jego dążenia i szarpania się artystyczne brano za objawy dziwacznej zarozumiałości młodego chłopca, to, co mówił, uważało się za nonsens lub znowu za zarozumiałość i dzieciństwo, za nieznośne dziwactwo, nieusprawiedliwione niczym, przykre dla otoczenia. W wiele lat potem dawniejsi jego koledzy, ludzie ustaleni i uspokojeni, z lękiem i pomieszaniem

mówili o tym, że Gierymski może znowu przybyć i swój niepokój, swoją niezgodę, swoje niepoddawanie się, niezawieranie kompromisów przeciwstawić ich unormowanym i przystosowanym do zwykłych stosunków życia egzystencjom.

Aleksander Gierymski był ambitnym i to jego stanowisko młodszego brata, ta niemożność bycia sobą drażniła go w najwyższym stopniu. Nie było w nim płaskiej meskinerii, która synom i braciom wielkich ludzi pozwala wygrzewać się w blasku chwały ich ojców i braci. On był sobą, był wybitną i określoną indywidualnością, dla której wszelka zależność jak i konwencjonalna powaga były wstrętne i nieznośne. On chciał sławy i chciał, aby jego sztuka i on były uznane i czczone, ale tylko za to, czym były rzeczywiście, za bezwzględną i istotną wartość. On nie chciał ani być przykryty powagą starszego brata, ani opromieniony jego chwałą, on nie chciał za nic być *Olesiem Gierymskim*.

— Ja od śmierci brata zostałem człowiekiem! — mówił kiedyś z tą bohaterską otwartością, na jaką nie każdy umie się zdobyć.

Lata warszawskie. Tragedia sztuki

Kiedy w roku, zdaje mi się 1875, Gierymski przyjechał do Warszawy, był całkiem innym niż w Monachium, w szkole Pillotiego. Eleganckie ubranie, ślicznie przez fryzjera wygładzona i rozczesana grzywka, lśniący cylinder odznaczały go na zewnątrz. Miał on wtenczas chwilę powodzenia. Miał jakąś pewność sie-

bie, w kieszeni trochę pieniędzy, więc niezależność materialną, elegancki wygląd, więc nie przerażał mecenasów sztuki możliwością żądania zaliczki, a jako nadatek, jako wdzięk towarzyski i społeczny, dwa tegie obrazy na wystawie: „Austeria w Rzymie“ i „Gra w Mora“, obrazy z figurami, jak w „Austerii“, prawie naturalnej wielkości, co w naszych owoczesnych wyobrażeniach o sztuce znaczyło bardzo dużo. W jego wyglądzie i zachowaniu się, niezależnie od rzeczywistego chwilowego rozjaśnienia, czuć było trochę jeszcze rozmyślnej pozy na brawurę, trochę świadomego może cynizmu, którym się odgradzał od natrętnych chcących zajrzeć mu bliżej i głębiej w duszę. Mało się zadawał z żyjącą po psiemu w Warszawie garstką malarzy, od razu miał otwarte stosunki towarzyskie, był przez chwilę — krótką, bardzo krótką — znanym i cenionym. Panna Dukszyńska zrobiła w owym czasie jego portret, właśnie z tą piękną grzywką, w granatowym ubraniu, z ślicznymi kołnierzykami, kremowym krawatem i wygładzoną powodzeniem twarzą. Po wielu latach potem Gierymski palił się ze wstydu wspominając ten pobyt w Warszawie. Wyjechał on znowu z powrotem za granicę, do Rzymu, i tam przez lat kilka pracował nie dając znaku życia, nie przysyłając obrazów, ani też wiadomości o sobie za pomocą usłużnych korespondentów, zwiedzających pracownie i utrzymujących uwagę publiczną w ciągłym oczekiwaniu ukazania się arcydzieł.

W kilka lat potem do pracowni w hotelu Europejskim, gdzieśmy pracowali z Owidzkim, ktoś zapukał, drzwi się uchyliły i wszedł Gierymski, poprosił



J. Brandt — Potyczka

o pozwolenie pozostania w cylindrze — była to jego maniera zachowania się, co nadawało pewną sztywność i dalekość stosunkom.

Znowu w jego twarzy wybijał się na wierzch niepokój, a na ustach bolesne skrzywienie szybko się zmieniało ze złośliwym, świadomym uśmiechem. Ale wygląd był jeszcze dość staranny, prawie elegancki. Mówił, że wraca na stałe do kraju, że będzie malował Polskę i dodał z szyderstwem: — To jest żydów i.... A przy tym wyłożył swój program życia.

— Ja tym *drianom* — mówił — swego nie daruję. Ja chcę żyć i używać. Naprawdę, będę żył z bogatymi żydami, kanalie — ale płacą. Do diabła te skromności i szlachetności! — Kiedym mu powiedział, co w ogóle myślę o bogatych żydach i jakimkolwiek kompromisie z „drianami“, Gierymski zawołał: — A! rozumiem! — i wydobył z kieszeni kartkę, na której spisany był program niemieckiej partii socjalno-demokratycznej....

Nie znałem wtenczas Gierymskiego. Jego cynizmy, jego bezlitośne szyderstwa, jego zimny obrachunek z ludźmi brałem na serio. Nie wiedziałem, nie mogłem się domyślić, że on przyszedł do mnie dlatego, że szukał kogoś bliskiego, żeby nie żyć w pustce i samotności; nie wiedziałem, że pod tymi cynizmami kryje się wzruszenie, że pod tą szorstką skorupą ukrywa się natura uczuciowa i żenująca się, a zarazem harda, więc ukrywająca swoją słabość pod brutalnymi formami. Nie rozumiałem tego — i ja, który też bym chętnie spotkał się z kimś, z kim można by było się zrozumieć, nie mogłem do niego się zbliżyć.

W dalszej rozmowie uważałem, że Gierymski mnie się przygląda, bada, czasem z niedowierzaniem lub zdziwieniem słucha zdań, z którymi może się godzić, jak żeby mówił: — Patrzcie, jednak pan takie rzeczy rozumie! — Spytałem go, czy pozwoli przyjść do pracowni: — O, nie warto! — odpowiedział — no, ale jeżeli pan chce — proszę.

Pracownię Gierymski urządził w wielkiej mansardzie, wznoszącej się na narożnym domu przy zbiegu Chmielnej, Brackiej i Szpitalnej. Po haniebnych, wąskich, ciemnych, kręcących się schodach wychodziło się na poddasze, z którego drzwi otwierały się do pracowni, która od razu, od progu, uderzała świetnością talentu, błyszczącego z płócien pokrywających ściany.

Na wprost drzwi wisiał wielki obraz, w którym, na tle tkanki plecionej z trzciny i liścia, przesianej słonecznymi połyskami, rzucała się w oczy pyszna figura jakiegoś pana w czerwonym rococo fraku. Słońce lało się blaskami zza krawędzi obrazu obrzeżając świetlnymi pasmami figurę, której cień zimny mżył się na trawie wśród liści świetnie nakrapianej begonii. Po stole, nakrytym białym obrusem, rozsypywały się smugi i krążki słonecznego światła świecąc na figurze siedzącego przy stole jakiegoś pudrowanego pana i włoskiego księdza i na jedwabnych sukniach dam rococo. Wszystko lśniło się światłem, skrzyło się barwami, migotało pozłotą połysków i uderzało pysznym sformułowaniem plam dekoracyjnych i kapitalnym opanowaniem tonu. Cała wysoka i długa ściana zawieszona była pysznymi, z zaciekłością przyrodniczą malowanymi studiami głów i figur ludzkich; begonii

w słońcu, lśniących się połyskami, barwnymi plamami i świetnymi, na przezrocz świecącymi, liśćmi; studiami jakichś ryb oślizgłych, mieniających się tęczyowymi refleksami; studiami marmurowych cystern, opleśniałych, omszonych, pokrytych zieloną patyną wiekowej wilgoci. Wisiał wśród tego inny obraz zaczęty, przedstawiający grupę ludzi w strojach renesansowych, siedzących na schodach i tarasie pałacu, na tle ciemnych sylwet cyprysów. Wszędzie, z najmniejszego skrawka płótna widniał ogrom pracy, zaciekłego badania natury, samodzielnej analitycznej roboty dla wydarcia jej tajemnic. W kącie stał ogromny zwój zamalowanych płócien, postrzępionych i pomiętych. Na lewo od wejścia ściana była obwieszona mnóstwem kostiumów, starych jedwabnych sukien, fraków rococo, ułańskich mundurów, olbrzymich myśliwskich butów, różnych sprzętów, wśród których widniało wielkie czerwone siodło, znane z obrazów Maksa Gierymskiego. Łóżko, usłane porządnie, wsunięte było w kąt.

Pracownia była wspaniała jako wyraz talentu, bez żadnej meskinerii, bez bibelotów i dywanów, była dostatnia, przepełniona, ale tylko talentem i osobistością malarza.

Gierymski w cylindrze, ubrany porządnie, przyjął mię grzecznie lecz z rezerwą i chłodem. Pytał o zdanie; na zrobione uwagi odpowiadał jednak z pewną ironią: — Pan znajduje? — I dodawał: — Ale to tak być musi. — To znaczy tak, jak on namalował. Słowem był nieprzystępny, nie do wzięcia, nie do zbliżenia się. Odchodząc czuło się, że jakieś konieczne słowo nie zostało powiedziane, że coś jest nieprawdziwego,

coś sztucznego, nie wyjaśnionego w stosunku, jakieś nieporozumienie, którego nie można wyjaśnić. Chciało się wrócić ze schodów i spytać: — Panie, co panu jest? I czemu pan przemawia do mnie jak do psa?

Ostatecznie przychodziło się do przekonania, że to jest ogromny talent, przy tym człowiek inteligentny, ale niedostępny, zimny, nie dający się poruszyć, szukający tego właśnie używania, o którym mówił, i stosunków w tym świecie, który dla nas był wstrętny, a który stanowił błyszczącą powierzchnię społecznego życia.

Było to fatalne nieporozumienie.

Gierymski osiadał w kraju i od pierwszego dnia rozpoczynał przeżywać bolesny dramat bezwzględnej niezgody między swoją duszą, wszystkimi swymi najserdeczniejszymi dążnościami, a otoczeniem, a *środowiskiem*, które według teorii, ma być kołyską talentów, przyczyną ich istnienia i formą, nadającą treść i kształt ich osobowości. Rozpoczynał walkę o istnienie, o miejsce wśród społeczeństwa, które go ciągle miało wyrzucać, jak woda wyrzuca korek, rozpoczął ciężką pracę dla utrzymania przy życiu swego talentu, wśród „temperatury moralnej“, która była zabójczą dla wszelkich czysto artystycznych dążeń.

„*Lepiej być koniem wyścigowym w Polsce, niż malarzem!*“ — pisał potem Gierymski i w wykrzykniku tym streszcza się rzeczywisty stosunek do sztuki owoczesnego społeczeństwa.

.

Kto by widział owoczesną Warszawę z jej wspaniałymi sklepami kosztownych jedwabi, pluszów, aksa-

mitów, futer i koronek, angielskich kortów i paryskich kapeluszy; kto by zliczył magazyny, sprzedające wykwintne i drogie jadła i napoje; kto by wiedział, ile ten biedny na pozór kraj wydawał na zmianę ubrania za każdym sezonem, na zmianę nowalii na stołach, odpowiednio do pory roku, na nowe typy karet i wyścigowych breków, na angielskie uprząże, konie pełnej krwi, wyścigi i polowania, ile przegrywał w karty w noc jedną, ile wydawał na całe to używanie, w którym chodziło albo o najgrubsze zmysły, albo o próżność — ten by się zdumiał dowiedziawszy się, co się w tym samym czasie działo ze sztuką.

Były to przecie czasy, kiedy kupiec tabacznym, Dawid Rozenblum kupował „Grunwald“; kiedy Siemiradzki darowywał muzeum narodowemu obraz, stanowiący wartość dużego majątku; kiedy nasi malarze zaczęli robić fortuny za granicą, a kiedy w Warszawie dwóch pierwszorzędnymi malarzami zjadała nędza, paraliżująca wszelkie wysiłki coraz liczniejszej garstki ludzi, którzy się rzucali w świat sztuki.

Żeby bogactwo prywatne mogło podlegać jakiejś społecznej kontroli, która by powstrzymywała jego marnotrawstwo na niskie i marne cele, pokazałoby się, że nie naruszając w niczym słusznym praw jednostki ani normalnego biegu spraw ekonomicznych, można by miliony zużywać na najidealniejsze cele, na sztukę lub rozmyślanie o najbardziej oderwanych zagadnieniach umysłowych. Czasem, jak się spotyka pewnych ludzi, o których się wie, ile ich życie kosztowało tysięcy, ba! milionów, człowiek się zdumiewa i pyta: — I to za takie skarby wyhodował się taki okaz?! Pracę

tysięcy ludzi żyjących, oszczędzone dziedzictwo pokoleń wymarłych, wszystko to pochłania taki jeden żołądek, taki jeden splot grubych zmysłów i niskich namiętności.

Nie, nigdy nam nie brakło pieniędzy — jeżeli czego brakło kiedy i braknie, to ludzi odpowiednich, czasem tych, którzy tworzą, czasem tych, którzy twórców rozumieją, czczą i potrzebują. Tymczasem ciasne pojmowanie dobra publicznego, niezrozumienie, że niekiedy użyteczniej jest wytworzyć dobry obraz lub posąg niż karnego wieprza, źle przeprowadzony rachunek rzeczywistego stanu społeczeństwa, wszystko to rozgrzeszało je z ciężkiego niedbalstwa o coś tak cennego jak sztuka, rozgrzeszało z ciemnoty i niskiego pojmowania zbytku.

W owych to czasach Chełmońskiemu, który miał sześć obrazów na wystawie, zarząd Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nie chciał dać na ewikcję tych obrazów 50 rubli pożyczki. W owych to czasach jeden z niesłychanie wytwornych kolorystów polskich był płacony za swoje obrazy w naturze, to jest starymi majtkami i surdutami. Zapał, energia, siła talentu, wszystko się rozbijało o nie dające się naruszyć fatalne stosunki materialne, zmuszające albo do ucieczki za granicę, albo do zarabiania tandetą ilustracyjną lub obrazkową, gdyż na „tani pędzel“ amatorowie się jeszcze znajdowali.

Gierymski osiedlając się w tych mniej więcej latach w Warszawie miał może z początku trochę pieniędzy, pozostałych po bracie, lecz wkrótce znalazł się na łasce tego skąpego budżetu sztuk pięknych, który

można było zwiększyć jedynie pieczeniartwem i upodleniem. Gierymski sprzedał wprawdzie kilka obrazów, ale co to znaczyło w stosunku do jego pracy i wartości artystycznej tego, co ona wytworzyła.

Ostatecznie, kiedy po kilku latach zeszedł się z nim bliżej i mogłem zajrzeć w jego życie, Gierymski był nędzarzem.

Tzw. społeczeństwo a sztuka

Kiedy jesienny wiatr zdziera z drzew zeschłe i zrudziałe liście, na nagich gałęziach widać gotowe już pączki do nowego, wiosennego rozkwitu. Życie w czymś żywym nie ustaje ani na chwilę, a kolejna zmiana jego przejawów w odpowiedniej chwili powtarza te same zjawiska aż do całkowitego wyczerpania przeznaczonej kolei zmian i możliwości życia. Podobnie dzieje się ze społeczeństwem. Kiedy burza, zapisywana na kartach historii, zniszczy pewne pokolenie ludzkie, do opróżnionych szeregów cisną się natychmiast nowe, świeże tłumy wojowników. Znany jest cyniczny humor, z jakim Napoleon mówił o zastąpieniu setek tysięcy trupów nowymi tysiącami ludzi żywych. Społeczeństwa, jak drzewa, tracąc jedno pokolenie liści mają już gotowe pączki na nowe ich pokolenia. Tylko, że na olszy lub brzozie zawsze jednaki liść z wiosną się rozwija, a w życiu społeczeństw te nowe pokolenia hywają czasem naprawdę nowe i niepodobne do tych, które zeszyły. Zawsze, mówiąc o społeczeństwie trzeba mieć w pamięci tę część, która stanowi ruchliwą i zmienną jego powierzchnię i oddzielić ją od masy,

przykutej do wiekami jednakiej pracy u podwalin materialnego bytu, pozostającej w inercji lub wahającej się w olbrzymich okresach czasu. Otóż, kiedy burza dziejowa niszczy jedno pokolenie działaczy, powstają natychmiast inni, lecz to, co chcą i umieją czynić, wydaje się reszcie, będącej w bezdachu lub ogłuszonej jeszcze echemi tylko co przebrzmiałej burzy, czymś bezcelowym, bezsensownym, czymś, w czym nie ma żadnego użytecznego pierwiastka społecznego życia. Wynika to stąd, że ludzie nie są przywykli do zdawania sobie sprawy z całości zagadnień społecznego bytu i że nie są w stanie objąć wszystkich zazębien się przyczyn i skutków, skomplikowanego układu ludzkich stosunków, że nie przewidują i nie mogą przewidywać wszystkich dodatnich i ujemnych wyników działania pewnego zjawiska. Wnioski, które dotąd wyprowadzono z historii, są tak ograniczone, że nie nauczyły dotąd nic w tym kierunku, nie wpłynęły na świadome kierowanie się tłumów wśród sił, z którymi mają do walczenia. Ludzie zresztą tak łatwo zasklepiają się w doktrynach, że im się zdaje, iż to, co nie podpada pod normy tych doktryn, nie może istnieć, nie ma w sobie warunków życia, że jest albo bezpożyteczne, albo wprost szkodliwe.

Tak było u nas ze sztuką. Po przejściu burzy, która pewną część społeczeństwa usunęła z szeregów i zostawiła wielki przewrót w stosunkach, zapanowała doktryna ekonomiczno-społeczna, która wykluczała, to jest chciała wykluczyć z życia pewne przejawy ludzkich czynów nie widząc w nich nic ze swoją treścią wspólnego. Zredukowano zagadnienia i cele społeczne

do ciasnych zadań materialnego bytu i z dziecinną i śmieszoną wobec małej garstki artystów trwogą mówiono o bezpożyteczności, nawet szkodliwości tego ruchu. Oczywista rzecz, że wskutek różnorodności współcześnie nurtujących w społeczeństwie prądów, pojęcia takie, sformułowane w społeczne teorie, istniały tylko w niewielu umysłach ludzi, oddanych pracy publicystycznej, propagowaniu pewnych odpowiednich dla swego czasu, jak im się zdawało, idei. Ci zaś, którzy właściwie potrzebowaliby sztuki, byli albo obojętni albo też, uznając z jednej strony, że czas nie po temu, że marzenia są szkodliwe, ozdabiali z drugiej znowu strony życie swoje zagraniczną tandetą, wydając na nią miliony, a jednocześnie twierdząc, że kraj za ubogi na utrzymanie własnej sztuki. Ale jest jeszcze inne zjawisko w owych czasach. W każdym społeczeństwie znajdują się zawsze dwa sprzeczne sądy o własnej tego społeczeństwa wartości, znajdują się szowiniści i sceptycy; otóż tych ostatnich było u nas więcej niż potrzeba. Przegrana wielka stawka polityczna napełniła dusze niewiarą w swoją wartość, w siłę i zdolność czynu i wytworzyła ten gatunek ludzi, którzy wobec „Europę“ mieli jakąś uniżoną pokorę, bali się skompromitować i nie śmieli przeciwstawić jej objawów życia swego społeczeństwa. Była to jakby zaraza zwątpienia i niewiary w siebie, która wytworzyła szczególne polityczne doktryny i wprowadziła do historiozofii polskiej negatywną krytykę przeszłości przeciwstawiając jej wzory innych społeczeństw, opartych rzekomo tylko na sile, a których organizacje państwowe dotąd jeszcze trwają. Otóż ta anemia, ta pogardliwa ironia

dla siebie, przeciwstawiana sporadycznym wybuchom dawnego, ciasnego szowinizmu, przenikała wiele i to najlepszych umysłów. Gierymski był nią przejęty do głębi.

Kiedy w r. 1891, dzięki energii Lucjana Wrotnowskiego, otwarto pierwszy raz oddział polski na berlińskiej wszechświatowej wystawie sztuki, Gierymski pisał: „W Berlinie otwarta 1 maja (wystawa), ja chyba, do licha, muszę coś tam mieć. — Tu siedząc nie wie się, co dzieje się na całym świecie prócz Francji. — Jest to, co prawda, bardzo rzecz piękna politycznie czy jak tam, ten polski oddział, ale przyznasz, że dla malarza to nie jest frajda być w sąsiedztwie obrazów z naszego towarzystwa czy krakowskiego, choćby mieć nawet za sąsiada mistrza z jego strasznymi kolorami“. Gierymski się mylił, sąd jego był fałszywy. Ta sztuka, w której nasi publicyści nie widzieli żadnego pożytku w gospodarstwie społecznym, której w ocenie sił do walki o istnienie nie brano w rachubę, o której sceptycy myśleli jak Gierymski, ta sztuka odegrała społeczną rolę pierwszorzędnego znaczenia. Jeden z dzienników berlińskich pisał wtenczas: „Przed siedmiu laty dowiedzieliśmy się w Monachium, że jest na świecie malarstwo angielskie, w tej chwili ze zdziwieniem widzimy, że jest sztuka polska, pełna charakteru, interesu i świetnych talentów“. W istocie dowiedziano się czegoś więcej, przypomniano, że jest coś, o istnieniu czego nie pamiętano lub starano się zapomnieć. *Gladiator* Welońskiego, który stał naprzeciw wchodzącego cesarza Niemiec, ze swoim jękiem niewolnika — był nonsensem. Sztuka spełniła

swój obowiązek bezwzględny jako objaw wszechludzkich porywów duszy, i swój obowiązek jako pierwiastek cywilizacyjny społeczeństwa, wśród którego powstała. Dodatkowo społeczne skutki jej istnienia wtenczas już stały się dla umysłów szerszych jawne i bezwzględnie dowiedzione. Społeczeństwo mogło na podstawie tego doświadczenia z całą świadomością i pewnością dobrego skutku rzucić część sił i środków w sprawę rozwoju sztuki. Czy uczyniło tak? Niezupełnie. Coś jednak w nim się ruszyło i stosunki zmieniają się wyraźnie na lepsze, sztuka obejmuje coraz szerszy zakres życia i rzeczywista jej wartość cywilizacyjna zaczyna być pojmowaną.

Historia Gierymskiego nie jest samotnym, przypadkowym zdarzeniem, jest ona jednym z ogniw w szeregu przyczyn i skutków, których końca nie można dojrzeć, jest zjawiskiem jako objaw sztuki, jako psychologia człowieka i jako fakt społeczny, nadzwyczaj ciekawym i pouczającym.

Gierymski i ci wszyscy, którzy przed nim i razem z nim dążąc do artystycznych celów uderzyli się o falę społecznej obojętności i, wytrzymawszy jej napór, poszli dalej, dowiedli swoim życiem i twórczością, jak niesłuchanie czujnym powinno być społeczeństwo, żeby nie zmarnować najdroższych, najlepszych sił swoich przez ciasnotę pojęć i tępą nieruchomość myśli. Społeczeństwo powinno rozumieć, że postęp, zatem jego życie, warunkuje się tylko porywami szczególnych jednostek, które nie godząc się na dany stan cywilizacji rzucają w nią swoją myśl oryginalną, czucie i wysiłki czynu. Społeczeństwo powinno wiedzieć, że jeżeli tylko

działalność człowieka nie jest ujemną, jeżeli jego hasła i cele są dodatnie w jakimkolwiek zakresie ludzkich spraw i potrzeb, że człowiek taki i jego działalność są zawsze pożyteczne, chociażby w danej chwili były pozornie bez zastosowania. Z drugiej strony, społeczeństwa i jednostki powinny umieć czcić geniusz w dziecku i rozpoznawać siłę dodatnią, chociażby ona nie pojawiała się jeszcze w zupełności, rozpoznawać i ujmować ją, nie rozpraszać, nie niszczyć, nie rzucać na pastwę bezpłodnej rozpacz i zwątpienia. Społeczeństwo i jednostki muszą mieć tę niezachwianą nieustraszoną wobec spiętrzenia się sił wrogich, tę nieustraszoną i niewzruszony optymizm Nansena, z jakim on szedł przez lodową pustynię ku biegunowi. Mieć dalekie, wielkie, idealne cele i nieprzepartą energię, i niezłomną wolę maszyny, działającej z matematyczną konsekwencją. Stan duszy, który nazwałbym *nansenizmem*, streszczający w sobie najbezinteresowniejsze męstwo w dążeniu do ich spełnienia, jest tym stanem, o którego zaszczepienie w ludzkich duszach trzeba się starać jak najbardziej. Trzeba z historii wydobyć nie tylko zestawienie dat, imion i wydarzeń, ale i wnioski o prawach rządzących życiem ludzkim, wnioski, które by nauczyły uświadamiać wartość społeczną każdego idealnego porywu jednostki, które by rozrywały ciasne poglądy na zadania społecznego bytu, powstrzymywały od nerwowych niepokojów i zwątpień i ugruntowały niezachwianą wiarę w niezłomną siłę ludzkiej myśli.

VII

Z KSIĄŻKI O JÓZEFIE SIEDLECKIM pt. DZIWNY CZŁOWIEK (1903)

Sprawa sztuki. O Promethidionie Norwida

Jak oddychanie jest konieczną funkcją dla istnienia naszego ciała, tak sztuka jest nieodłączną od bytu ludzkiej duszy. Nie zna ona żadnych granic, żadnych stref, żadnych klimatów, żadnych ras ani czasów, w których by ludzie bez niej żyli. Wszystkie uogólnienia o warunkach rzekomo koniecznych do jej powstania i istnienia są zawsze ciasne i nieprawdziwe. Sztuka istnieje zawsze i wszędzie. Od pierwszego brzasku i świadomości ludów pierwotnych do ostatnich przeblysków cywilizacji, wyczerpanych i konających, idzie ona z ludzkością, tak nieodłączna od jej istnienia, jak cień jest nieodłączny od oświetlonego ciała.

Nieprawdą jest, jakoby ona tylko w czasach pokoju i ciszy wyrastała i kwitła. Jest ona nieustraszona i zjawia się w czasach najstraszniejszych i najniemiłosierniejszych walk, idzie śmiało w sam gwar i huk bitew świecąc jak dziwna fosforescencja na sztandarach zwycięzców i zwyciężonych. Żeby żyć, potrzebuje koniecznie bezwzględного oddania się duszy ludzkiej i zupełnej swobody i szczerości i dlatego nie daje się ujarz-

nić przez żadne względy społeczne i etyczne. Nie chce i nie może służyć żadnej z zewnątrz narzuconej idei, a jeżeli jest do tego zmuszana, to nawet najwznioślejsze hasła czynią z niej nędzną i nikczemną niewolnicę albo lichego błazna.

Podła dusza może wydać świetne dzieło sztuki, jeżeli się w nie wcieli z całą bezwzględnością swojej podłości. I na odwrót, najwznioślejszy człowiek, jeżeli w imię wzniosłości będzie starał się swojej sztuce nadać gwałtem pewne cechy, które teoretycznie uznaje za wyższe, będzie tworzył liche i kłamliwe dzieła. Wartość tych dzieł zależy tylko od siły talentu i bezwzględnej szczerości, całkowitej nierozwagi i doszczętnego odania się ich twórców. Dzieło sztuki jest czynem najbardziej indywidualnym, jakiego człowiek może dokonać. Są epoki historii, w których ze szczególną siłą objawia się twórczość artystyczna epoki, w których jest jakiś nadmiar życia, jakieś niewyczerpane bogactwo uzdolnienia, epoki geniuszów i arcydzieł; są również epoki, w których inne zagadnienia tak pochłaniają najlepsze siły ludzkości, że na wielką sztukę ją nie stać, ale epoki bez sztuki — nie ma.

Niekiedy amarantowy rabat ułański i czapka z różnobarwną kitą wcielają w sobie całe piękno i starczą za obrazy i posągi, lecz i wtenczas sztuka istnieje, istnieje w samych ludziach, którzy na teatrze życia odgrywają swoje role i dostarczają tak obficie tych wzruszeń, których innym razem dostarcza sztuka, że ludzie nie odczuwają tak głęboko jej potrzeby.

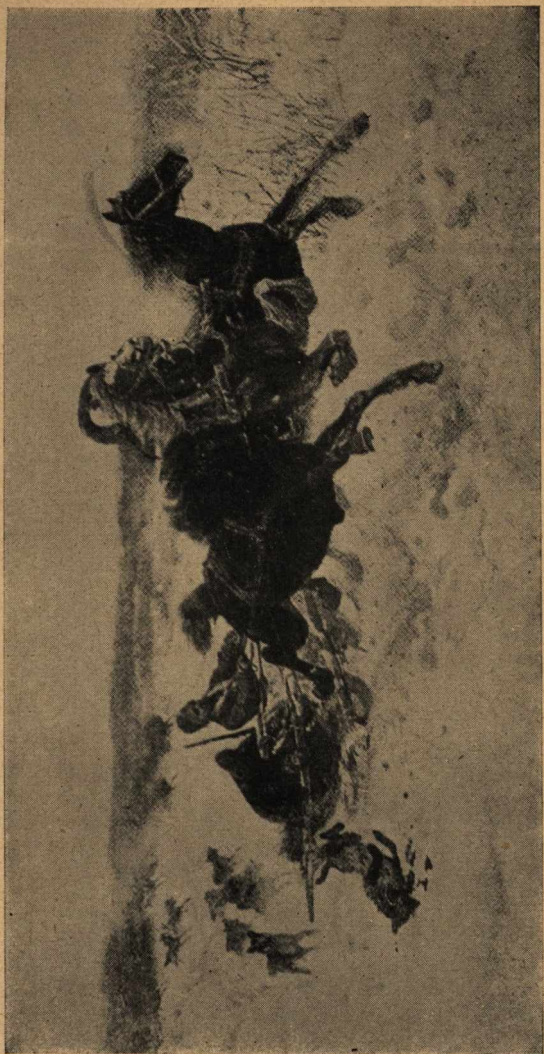
Kiedy sztuką nazywało się tylko to, co nosiło stempel akademizmu i podpis estetyki, nie uświada-

miano całego zakresu sztuki, całej jej wszechstronności i wszechpotrzeby. Dziś sfera zjawisk, objętych nazwą sztuki, ogarnia tak ogromny obszar ludzkiego życia, tak olbrzymią siłę czynu, że obecność jej wykrywamy wszędzie. Jak elektryczność dawniej znaną była tylko w piorunie, a dziś stała się dla ludzkiego umysłu wszechobecną, nieodłączną od każdego zjawiska w nas i poza nami, tak jest ze sztuką. Ta obecność sztuki w życiu wszystkich ludów i w każdym czasie wskazuje podstawową, zasadniczą jedność ludzkości. To, co stanowi różnicę jednostek, to, co różni rasy, wobec ogromu cech wspólnych jest tylko cienką skorupką, cienką, lecz zawsze widoczną i ciągle uświadamianą, nie zamienioną w odruchową funkcję, w instynkt, i w sferze tej właśnie zwierzchniej, cienkiej warstwy odbywają się wszystkie zmiany i rewolucje w ludzkiej umysłowości. Zmiany te, wskazujące pewien stały przyrost zjawisk psychicznych, a zatem i pewne, choć małoznaczne, zmiany w stanach pierwotnych duszy, skutek współżycia w obrębie tej samej ziemi przenikają się wzajemnie, przechodzą z jednej rasy do drugiej, z jednostki na masy i szerzą się na podobieństwo zarazy. Podczas kiedy Europejczycy przenikają się japońszczyzną tak, że dochodzą do zupełnej pogardy dla sztuki europejskiej, dochodzą do głębszego zacieśnienia pojęć, do szowinizmu japońskiego; jednocześnie Japończyk, uderzony wielostronnością europejskiego odtwarzania widzialnego świata, z rozpaczą patrzy na panującą od przeszło tysiąca lat rutynę, na stale te same, niezmiennie środki, na ciągle jednakie płaskie obrazy, na brak światła, na wieczną jednostajność swojej sztuki

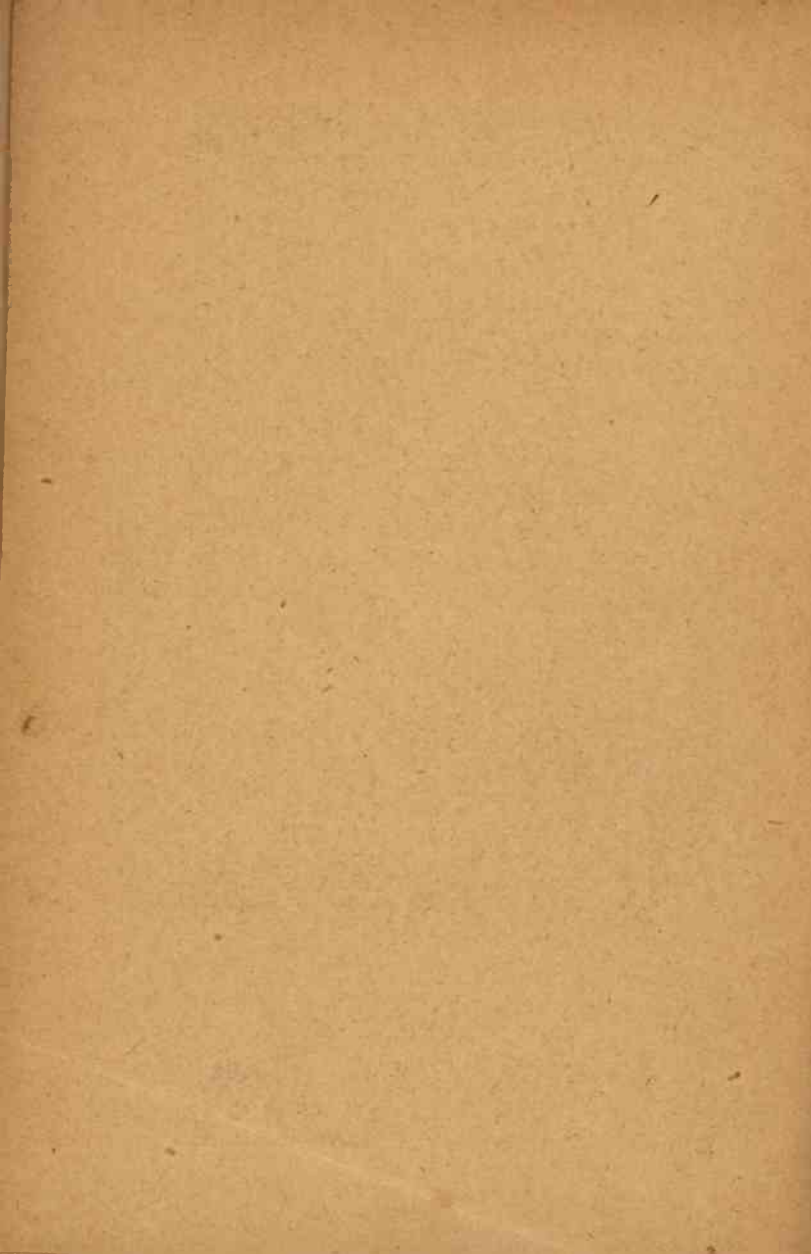
ki, zakupuje więc całą galerię świętych dzieł najwybitniejszych talentów europejskich i ofiarowuje ją krajowi dla nauki artystów japońskich. W ten sposób zdobyte cywilizacji przechodzą od jednego ludu do drugiego i wyrównują przepaści, dzielące ludzkość.

Różnice kultury istnieją jednak nie tylko między krajami, oddzielonymi bezmiarem oceanów. W granicach jednego państwa, w głębiach jednego społeczeństwa są tak olbrzymie różnice stanów cywilizacji, takie przepaście, dzielące warunki i formy bytu między różnymi warstwami jednego i tego samego społeczeństwa, jakich nie wytwarzają nawet odmienne rasy, oddzielone morzami lub niedostępnymi murami łańcuchów górskich. Różnice te, pozornie dotyczące drugorzędno znaczenia zjawisk życia, są jednak ogromnej w skutkach doniosłości.

„Nigdy klasy wyższe — mówi Ruskin — nie miały więcej sympatii dla klas niższych, nie okazywały im więcej miłosierdzia niż dzisiaj, a jednak nigdy nie były bardziej przez nie nienawidzone; ponieważ dawniej różnica między możnym a ubogim była raczej ścianą wzniesioną przez prawo, dziś zaś jest rzeczywistą różnicą w poziomie bytu, jest przepaścią między wyższymi a niższymi zagonami pola ludzkości, przepaścią, której dno zalega morowe powietrze“. Ruskin i Morris wychodząc z ograniczonego na pozór kręgu zagadnień artystycznych doszli do bardzo głębokich i sięgających daleko wniosków społecznych. Czując i rozumiejąc cały czar, jaki sztuka nadaje życiu, pojmując jej konieczność dla duszy ludzkiej, skoro poznali warunki życia nędzarzy, w ogóle uboższych klas społeczeństwa, zro-



J. Chelmoński — Trójka



zumieli, że nędza dusz jest równie straszna jak nędza pustego żołądka, zrozumieli, że ta radość, która tkwi w twórczości artystycznej, powinna opromieniać każdą pracę i że życie codzienne, w którym nie ma promienia sztuki, jest mroczną, ponurą i upadającą atmosferą dla duszy. „Sprawa sztuki jest sprawą ludu“ — woła William Morris i dąży do tego, żeby nie tylko bogacz żył w przepychu wyrafinowanego i szlachetnego zbytku, jakiego ludziom dostarcza jedynie sztuka, lecz żeby każdy ubogi robotnik miał również życie wypełnione pięknymi i szlachetnymi wrażeniami. A na to, żeby ich używać, trzeba mieć czas i nie być bezmyślną częścią maszyny, pracującej w usługach kapitalizmu, trzeba, żeby praca była zawsze twórczą, artystyczną, żeby w niej brała udział ludzka dusza — i oto Morris staje w pierwszych szeregach socjalnego ruchu. Ten cudowny „poetyczny tapicer“, jak go pogardliwie przezywali przeciwnicy, ma zdumiewający wszechstronnością geniusz twórczy i niezmordowane ramiona robotnika, którego praca jest przerabianiem surowej materii na skrzące się przepychem barw i wdziękiem form, promieniejące duszą, dziwne i czarujące rzeczy. Morris, wytwarzający przedmioty nadzwyczajnego piękna, otoczony tym wyrafinowanym, przez siebie stworzonym zbytkiem, wie, że za drugą ścianą żyją ludzie w nędzy — nie tylko w głodzie — ale w poniżeniu duszy, w brzydocie, w rozpaczliwym, brutalnym grubiaństwie, żyją na dnie tej zarażonej przepaści, ponad którą na „wyższym zagonie pola ludzkości“ wznosi się jego dom, promieniejący nadmiarem umysłowego życia, dom, w którym ludzie tworzą i doznają wrażeń w najszczyt-

niejszej sferze, do jakiej dusza ludzka może sięgnąć. Współczująca jego natura nie pozwala mu spokojnie uświadamiać takiego przeciwieństwa losu. „Tylko przypadek zdarzył, że ja się urodziłem z tej strony ściany, a oni z tamtej“ — mówi surowo, przekonany, że każdemu człowiekowi należy się miejsce u tego ogniska, a szukając uzasadnienia swoich pojęć w całym obszarze ludzkiego bytu sięga w przeszłość, w której wszystko, co człowiek robił, było związane z radością duszy, przeszłość, w której „był czas, kiedy każdy, kto robił jakiś sprzęt pospolitego użytku, robił dzieło sztuki, i to sprawiało mu przyjemność“. Wszystkie ludy przechodzą ten szczęśliwy okres cywilizacji, który potem, w miarę różniczkowania się stosunków społecznych i ekonomicznych, znika pozostawiając ustrój oparty na bezmyślnej, rozpaczliwej pracy niewolników.

W Anglii ten stan szczęśliwy należał całkowicie do przeszłości; u nas był chwilą obecną, tlił się jeszcze, ale już jak dogasające ognisko. Trafiliśmy szczęśliwie na tę chwilę krytyczną i nie daliśmy temu ognisku zniknąć bezpowrotnie. Nie wiedząc nic ani o Ruskinie, ani o Morrisie, mogliśmy w życiu rzeczywistym stwierdzić ich teoretyczne wnioski i urzeczywistniliśmy jedno z ich marzeń. Nad głowami możnych i nad głowami biedaków wznosi się dach jednego stylu, kościół, salon i izba ubogiej chałupy jaśnieją blaskiem tego samego piękna. „Klasy niższe“ stały się w tym wypadku źródłem pierwiastka cywilizacyjnego, obejmującego wszystkie warstwy społeczeństwa, pierwiastka, którego Morris i Ruskin, nie znalazłszy u ludu, szukali w sztuce wieków średnich.

Dziwne są losy ludzkiej umysłowości Geniusz
i w ogóle ludzie nadzwyczajni, żyjący myślą, wytwa-
rzają taki zakres pojęć, który się nie daje wcielić w ży-
cie i duszę jednego pokolenia. Mickiewicz stworzył ca-
łe pokłady idei, które stopniowo dopiero pokolenia po
pokoleniach będą odkrywały, pojmowały i wprowa-
dzały w swoje życie. I nie jeden Mickiewicz. Jak nie
wiedzieliśmy o Morrisie i Ruskinie spełniając pod Ta-
trami jedną z ich idei tak nie wiedzieliśmy o poecie,
który przed pół wiekiem wołał:

O sztuko! wiecznej tęczy Jeruzalem!
Tyś jest przymierza łukiem — po potopach
Historii — Tobie, gdy ofiary palem,
Wraz się jagnięta pasą na okopach...

Ty wtedy skrzydła roztaczasz złocone
W świątyni Pańskiej oknach, szyb kolorem,
Jakby litanie cicho skryształone,
Co na Aniołów czekają wieczorem...

...W burzy czas i gromu¹⁾
Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem,
Z orłami hufce prowadzisz do domu
I nad grobowcem — biała — stajesz z wieńcem.

Nic nie wiedzieliśmy, że ten dziwny człowiek, któ-
ry przed laty wydawał się tylko dziwacznym, którego
się czytało z podziwem, a bez możliwości pojęcia, że Cy-
prian Norwid, poeta przecuć, który łamał i dręczył

¹⁾ Tu Witkiewicz zmienił wiersz: Tak jesteś — czasu bu-
rzy — czasu gromu etc.

język dla wynalezienia wyrazu na pewne stany duszy, na pewne pojęcia dotychczas nie przeczuwane i nie przemyślane, że Cyprian Norwid wypowiedział o sztuce głębokie prawdy, które wsiąkły i skryły się na długie lata bez wpływu na rozkwit sztuki, bez wywołania umysłowego ruchu w tym kierunku. Dziś czytając jego słowa widzę, że to na przykład, o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten dziwny człowiek dawno wiedział i wypowiedział.

Posłuchajmy:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej —
Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył,
Usymbolicznił rozkwitłymi znaki,
Gdzie by kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,
Poeta — wreszcie męczennik i rycerz,
Odпочzął¹⁾ w pracy, czynie i modlitwie...
— Gdzie by czerwony marmur, cios, żelazo,
Miedź, brąz i modrzew polski się zjednały
Pod postaciami, co niejedną skazą
Poryte leżą w nas jak w sercu skały; —
O! — to hymn w liściach rzeźbionych paproci,
I w koniczynie treflach, i w stokroci,
I w kos zacięciu łukiem — i we freskach...

O! to bym nawet w drobnych arabeskach,
Z naturą rzeczy polskiej w pokrewieństwie

¹⁾ Od-począł, znaczy począł na nowo, począł w drugiej potędze (przyp. Norwida).

Nierozplątanym będących, doślepił —
Ze to Miłości balsam brąz ten lepił...¹⁾

Nie wiedzieliśmy o poecie, który tak wołał, i tworzyliśmy kaplicę, w której „liście paproci“, nie z brązu wprawdzie i nie z marmuru, lecz z lipy i brzoštu lub z promienia barwy, splecione z pierwiastkami sztuki ludowej, wybujały tak, jak bujają w ciemnych żlebach lasów, zalegających tatrzańskie regle...

„Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ograniczającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości — nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać się daje²⁾ z muzy Fryderyka (Chopina) jako zaśpiew na sztukę narodową...“ — mówi Norwid kreśląc całkowity program rozwoju sztuki, który się miał urzeczywistnić. „Powiązanie słowa ludu — mówi dalej — ze słowem społeczeństwa i ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa — stanowi zdrowie narodowe, stanowi przytomność i obecność — byt“³⁾.

A dalej: „A zaś przede wszystkim z myśleniem ludowym w pracowitej harmonii się kojarzyć. oczyszczać głos opinii tak, iżby przeczysto dał się słyszeć... Uwagi te, jako nierozdzielne z powodzeniem sztuki

¹⁾ U Norwida: zlepił.

²⁾ U Norwida: daje się.

³⁾ Łączy tu Witkiewicz myśl z ustępu VIII Epilogu Promethidiona z ust. IX, gdzie czytamy: „Rozmowy tej ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe — stanowi przytomność i obecność — byt“.

w Polsce — kreśle“. W końcu wypowiada takie zdanie, dotyczące najistotniejszych zagadnień sztuki w ogóle:

„Rozdzielenie ekspozycji publicznych, na¹⁾ wystawy sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie spełnia²⁾). Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statui pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki³⁾, do kosza, uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwidoczniła⁴⁾ była. Wtedy wystawy będą użyteczne...⁵⁾). Dziś jest to rozdział duszy z ciałem — czyli śmierć...“. Wszystkie wystawy sztuki spełniają dziś program Norwida.

Pan Stanisław Melczart, autor artykułu pt. „Cypriana Norwida poglądy na sztukę narodową“ (Słowo polskie, sierpień 1902), artykułu, z którego dowiedziałem się o poemacie Norwida o sztuce, pisze o nim: „W swoim czasie przez chłodną krytykę naszą, która wstręt jakiś czuła do Prometeuszów, wyszydzony i oplwany, a potem zapomniany, Promethidion (tytuł poematu) byłby może w epoce Michałów i Rafaelów świętą pieśnią artystów; u nas nie był. Dziś jednak może i winien być dla naszych apostołów sztuki narodowej drogim i pięknym wspomnieniem ich prometejskich bojów, może być narodową ewangelią“.

1) U Norwida: na ekspozycję czyli wystawy.

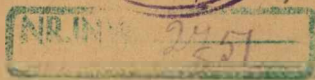
2) ...nie wypełnia.

3) ...do szklanki pięknej.

4) ...uwidomiona.

5) ...Wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenianie pracy wpływać.

Proroctwa są to wielkie, głębokie i nagłe syntezy, dokonywane się w wielkich umysłach bez uświadamiania przez nie samego procesu ich powstawania. Historia uczy też, że wszystko w świecie ludzkim się spełnia, co w natchnieniach proroczych przeczuwają wielcy ludzie. Gdzie i kiedy? — wobec otchłani czasu pytanie drugorzędne. Setki pokoleń mogą polec i usypać góry ze swoich kości na świadectwo wielkim prawdom, lecz w końcu prawdy te staną się rzeczywistością, staną się powszednim dniem ludzkiego bytu. Sztuka polska istnieje dziś i spełnia całkowity zakres czynu, o jakim marzył Cyprian Norwid. Możemy go uznać za proroka i jeszcze raz stwierdzić, że w świecie ludzkim nie ma większej potęgi — nad myśl. Lecz, żeby myśl była żywą i zdolną do ogarniania dusz, musi ją ująć Sztuka, ona to bowiem nadaje martwym symbolom słów ich treść istotną, nadaje im siłę rozbudzania uczuć, zapalania wyobraźni, siłę wykrzesywania czynu. Tworzyć sztukę i ułatwiać doznawanie od jej dzieł wrażeń jest to spełniać jedno z najważniejszych zagadnień wyższego życia duchowego, jest to zaspokajać jedną z potrzeb, bez której zadośćuczynienia ludzkość nie może istnieć.



SPIS RZECZY.

| | str. |
|--|------|
| Stanisław Witkiewicz — wstęp | 5' |
| W PROMIENIU ZAGADNIEN SZTUKI. | |
| <i>Sztuka i krytyka u nas</i> | 11 |
| Brak naukowej teorii sztuki | 11 |
| Krytyka nie może być subiektywną | 13 |
| <i>Mickiewicz jako kolorysta</i> | 19 |
| Talent, indywidualność, rozum — zasadnicze warunki twórczości | 19 |
| Mickiewicz jako poeta-malarz | 23 |
| Sztuka i natura | 28 |
| Prawda w sztuce — Naturalizm | 31 |
| <i>Jan Matejko</i> (tak zw. małe studium) | 35 |
| O duchu narodu. Sztuka objawem życia narodu | 35 |
| Obraz Matejki: Kazanie Skargi | 37 |
| Matejko a teoria środowiska | 40 |
| Obrazy Matejki: Unia lubelska i Rejtan | 46 |
| Wielkość Matejki | 48 |
| Istota polskiego sumienia. Jeszcze Polska nie zginęła | 53 |
| <i>Z dużego studium o Matejce (1908)</i> | 63 |
| Polichromia w Kościele Mariackim | 63 |
| <i>Z książki pt. Juliusz Kossak</i> | 67 |
| Opowieść o starym dziadku | 67 |
| Juliusz Kossak jako malarz — stosunek do natury | 79 |
| Koń w sztuce polskiej | 83 |
| Plemienny temperament Kossaka | 86 |
| Odsiecz Wiednia | 91 |
| <i>Z książki pt. Aleksander Gierymski</i> | 96 |
| Lata monachijskie tzw. Sztab i Młodzi | 96 |
| Lata warszawskie — Tragedia sztuki | 111 |
| Tzw. społeczeństwo a sztuka | 119 |
| <i>Z książki o Józefie Siedleckim pt. Dziwny człowiek (1903)</i> | 125 |
| Sprawa sztuki. O Promethidionie Norwida | 125 |

Biblioteka Uniwersytetu
M. CURIE-SKŁODOWSKIEJ
w Lublinie

A47893/1

BIBLIOTEKA U. M. C. S.

Do użytku tylko w obrębie
Biblioteki



1000182643