SZTUKA POLSKA

MALARSTWO

W REPRODUKCYACH KOLOROWYCH

H. ALTENBERG
LWÓW

SZTUKA POLSKA

SZTUKA POLSKA

MALARSTWO

POD KIEROWNICTWEM

FELIKSA JASIEŃSKIEGO I ADAMA ŁADY CYBULSKIEGO

SZEŚĆDZIESIĄT PIĘĆ REPRODUKCYJ DZIEŁ
NAJWYBITNIEJSZYCH PRZEDSTAWICIELI MALARSTWA POLSKIEGO

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA WE LWOWIE
WARSZAWA — SKŁAD W KSIĘGARNI E. WENDE I SPÓŁKA

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

Politechnika Śląska
BIBLIOTEKA
Kolegium Pedagogiczne

75(438)(084.1)

SM 15723

PRZEDMOWA.

Sztuka reprodukcyjna, oparta na fotografii, umożliwiła w XIX wieku odtwarzanie dzieł sztuk plastycznych z doskonałością, zadawalniającą większe nawet wymagania, dając niejako te dzieła do rąk ogółowi. Za granicą pojawiają się wciąż, oddawna, wspaniałe, drogie i skromniejsze, tanie wydawnictwa artystyczne, które kształcą publiczność i wzbogacają wydawców. A u nas? U nas pierwszem wydawnictwem, stojącem nietylko na poziomie europejskim, lecz przewyższającem doborem dzieł pokrewne wydawnictwa zagraniczne, a mającem za zadanie zapoznawać nasze społeczeństwo i obcych z twórczością naszego narodowego geniuszu w zakresie sztuk plastycznych, to „Sztuka polska“, wydawana pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Cybulskiego, nakładem księgarni H. Altenberga, we Lwowie. Pomijam prace o charakterze raczej naukowym, materyały do ogólnej syntezy, którąby można przedstawić szerszej publiczności; tu bowiem zrobiono więcej. Pochodzi to stąd, iż chodziło zwłaszcza o naukę, którą nasze społeczeństwo jako tako popiera, obdarzając zapisami Akademię Umiejętności i Towarzystwa naukowe. Dla sztuki, dla jej popularyzowania, nie robi się prawie nic. Po macoszemu traktowana jest zarówno przez rząd i kraj oraz gminy, jak i sfery najzamożniejsze, z pretensyami do kultury. Jeżeli chodzi o sztukę współczesną, ogół ją lekceważy, nie pomny na fakt, że całokształt kultury nie opiera się wyłącznie na nauce, albowiem i sztuka oświeca i uszlachetnia.

Wydawnictwo, które leży przed nami, gdziekolwiekindziej uważanoby za rzecz zwykłą, do wykonania łatwą, za przedsiębiorstwo korzystne; u nas jednak ukazanie się „Sztuki polskiej“ jest wypadkiem doniosłym. Społeczeństwo nasze, tak dla sztuki obojętne, wydało — prócz znakomitych artystów — garstkę ludzi, którzy z abnegacyą fanatyków sztuce naszej torują drogi i nawołują do szanowania i umiłowania jej, nie wierząc przytem, aby doczekali się tryumfu idei, ale przekonani, że chwila ta kiedyś nadejdzie. Do tego grona należą pp. Jasieński i Cybulski, redaktorowie wydawnictwa. Mieli oni wielkie trudności do zwalczenia i nie wszystkie zwalczyć mogli. Społeczeństwo nasze nie zdobyło się dotychczas na odpowiedni zakład artystyczny; dzieła sztuki trzeba było wysyłać do Pragi czeskiej lub z zagranicy, do Krakowa, specyalistów sprowadzać; właściciele obrazów, nie rozumiejąc ciążącego na nich obowiązku obywatelskiego i własnej korzyści, dawali częstokroć odpowiedź odmowną. Plany inicyatora, F. Jasieńskiego, nie zostały wykonane ani w całości, ani w wielu szczegółach. Wydawnictwo musi uledz chwilowej przynajmniej przerwie. Materyału odpowiedniego nie brakuje, ale niepodobna go uzyskać. Wykonywanie klisz za granicą połączone jest z ogromnemi trudnościami i kosztami. Trudno wyliczać tysiączne kłopoty, przykrości, nieuzasadnione pretensye, które pracy redaktorów stały na przeszkodzie. Owocem tej pracy jest, bądź co bądź, wydawnictwo rzeczywiście artystyczne, poważne, o trwałej wartości. Zawiera ono w wybornych — przeważnie — reprodukcyach barwnych podobizny wielu dzieł słynnych i — o ile możności — twórczość najlepszych naszych artystów charakteryzujących.

Redaktorowie powodowali się przy wyborze dzieł jedynie — rzecz prosta — pobudkami natury artystycznej. Chodziło im zawsze i chodzi tylko o sztukę. Starali się więc o odtwarzanie, o ile je mogli uzyskać, dzieł wybitnych, bez względu na kierunki i epokę, do których te dzieła należą. Objektywność sądu każdy człowiek kompetentny i nie uprzedzony w tym wypadku uznać musi. By się o tej objektywności przekonać, wystarczy przeczytać nazwiska artystów, wymienionych w skorowidzu chronologicznym. Obok najstarszych są najmłodsi: na wstępie widnieje nazwisko Michałowskiego, ur. 1800 r., na końcu — nazwisko Weissa, ur. 1875 r. Dzieła Gersona sąsiadują z dziełami Podkowińskiego.

Słowa uznania należą się przedewszystkiem wydawcy, tak już zasłużonemu pracownikowi na tej zaniedbanej u nas niwie, który zaryzykował bardzo znaczny kapitał, choć wiedział, że chodzi o wydawnictwo artystyczne, nie obliczone na dogodzenie upodobaniom mało dotychczas artystycznie wykształconego ogółu. Uznanie również wyrazić należy zaszczytnie znanej firmie W. L. Anczyca, która z klisz Husnika z Pragi wykonała wyborne odbitki barwne. Niechaj to wydawnictwo kształci smak ogółu; niechaj ruguje wszelaką swojską i obcą miernotę; niechaj ten ogół wie, że właśnie nazwiska, z któremi się tutaj spotyka, są nazwiskami artystów, na cześć i umiłowanie zasługujących, którzy wysoko sztandar sztuki polskiej u nas i śród obcych dzierżyli i dzierżą.

Niechaj nas ten ogół w niedalekiej już przyszłości zwolni od obowiązku wyjaśniania mu znaczenia sztuki w dziejach narodów. Dzięki niej, nawet te, które istnieć przestały, żyją życiem nieśmiertelnem.

W Krakowie 12-go grudnia 1904 roku.

Dr. FELIKS KOPERA.

SKOROWIDZ

Nazwisko artysty	Strona	Tytuł dzieła	Rodzaj dzieła	Autor portretu	Autor tekstu	Właściciel dzieła
Michałowski	1	jeździec	olejny	Michałowski	Jasieński	hr. Szeptycki
Michałowski	2	perszerony	akwarela	Michałowski	Jasieński	hr. Michałowska
Rodakowski	3	gen. Dembiński	olejny	Mehoffer	dr K. M. Górski	Muz. Narod.
Rodakowski	4	port. ciotki artysty	olejny	Rodakowski	dr K. M. Górski	Hen. Rodakowska
J. Kossak	5	przepr. przez Dniestr	akwarela	fotografia	Witkiewicz	hr. Dunin-Borkowski
J. Kossak	6	pod Sommosierrą	akwarela	Wyczółkowski	dr K. M. Górski	dr Koy
J. Kossak	7	wjazd Fredry	akwarela	Rygier	Witkiewicz	hr. Skarbkowa
Gerson	8	w Tatrach	akwarela	fotografia	Chełmoński	B. Wydżga
Gerson	9	kościół	akwarela	fotografia	Witkiewicz	B. Wydżga
Grottger	10	powitanie	olejny	Grottger	Jasieński	Muz. Narod.
Grottger	11	głowa mężczyzny	olejny	Grottger	Jasieński	W. Młodnicka
Grottger	12	narzeczona artysty	olejny	fotografia	prof. B. Antoniewicz	W. Młodnicka
Matejko	13	portret własny	olejny	Matejko	Red.	hr. Milewski
Matejko	14	hołd pruski	olejny		Red.	Depozyt w Muz. Nar.
Matejko	15	hołd pruski	olejny		Witkiewicz	Depozyt w Muz. Nar.
Matejko	16	hołd pruski	olejny		Witkiewicz	Depozyt w Muz. Nar.
Matejko	17	hołd pruski	olejny		Witkiewicz	Depozyt w Muz. Nar.
Matejko	18	hołd pruski	olejny		Witkiewicz	Depozyt w Muz. Nar.
Matejko	19	Zygmunt Stary	olejny	fotografia	hr. S. Tarnowski	hr. Dunin-Borkowski
Matejko	20	lirnik	olejny	fotografia	dr K. M. Górski	rodzina
Matejko	21	św. Kinga	olejny	Matejko	pr. M. Sokołowski	hr. Dunin-Borkowski
Pruszkowski	22	wizya	olejny	Pruszkowski	A. Cybulski	K. Fedorowicz
M. Gierymski	23	polowanie	olejny	Witkiewicz	Jasieński	Muzeum Berlińskie
A. Gierymski	24	Luwr	olejny	fotografia	Witkiewicz	hr. Raczyński
A. Gierymski	25	Paryż o zmroku	olejny	Witkiewicz	Jasieński	Muzeum Narodowe
Chełmoński	26	na folwarku	olejny	Chełmoński	Witkiewicz	depozyt w Muz. Nar.
Chełmoński	27	trójka	olejny	Wyczółkowski	K. Mokłowski	hr. Piniński
Chełmoński	28	jesień	olejny	Chełmoński	J. Kleczyński	prof. K. Morawski
Wyczółkowski	29	orka na Ukrainie	olejny	Wyczółkowski	E. Niewiadomski	B. Goldfeder
Wyczółkowski	30	rybak	olejny	Wyczółkowski	dr K. M. Górski	T. Łapiński
Wyczółkowski	31	prof. Rydygier	olejny	fotografia	A. Cybulski	prof. W. Łepkowski
Wyczółkowski	32	kaczeńce	pastel	Malczewski	Jasieński	Muzeum Jasieńskiego
Wyczółkowski	33	Morskie Oko	pastel	fotografia	T. Żuk-Skarszewski	Muzeum Jasieńskiego
Masłowski	34	zima	akwarela	fotografia	F. Jabłczyński	Muzeum Jasieńskiego
Masłowski	35	cyganka	akwarela	fotografia	E. Niewiadomski	B. Wydżga
Masłowski	36	lasek	akwarela	fotografia	Jasieński	B. Wydżga
Fałat	37	polowanie	olejny	Fałat	T. Jaroszyński	Muzeum Berlińskie
Fałat	38	sanki	akwarela	Fałat	J. Kleczyński	J. Fałat
Fałat	39	Kraków	akwarela	fotografia	W. Mitarski	hr. Piniński
Malczewski	40	w chacie	olejny	Malczewski	Witkiewicz	prof. W. Łepkowski
Malczewski	41	sztuka w zaścianku	olejny	Wyczółkowski	dr K. M. Górski	dr K. M. Górski
Malczewski	42	Derwid	olejny	Malczewski	S. Lack	Muzeum Jasieńskiego
Malczewski	43	na nieznaną nutę	olejny	fotografia	A. Cybulski	Muzeum Jasieńskiego
Malczewski	44	artysta	olejny	Wyspiański	S. Lack	dr Krzysztalowicz
Axentowicz	45	studyum portretowe	pastel	fotografia	M. Olszewski	T. Axentowicz
Axentowicz	46	święcenie wody	olejny	fotografia	W. Mitarski	T. Axentowicz
Mehoffer	47	witraż fryburski	akwarela	fotografia	dr K. M. Górski	J. Mehoffer
Mehoffer	48	portret	olejny	Mehoffer	prof. S. Estreicher	parafia Morawicka
Stanisławski	49	lato	olejny	fotografia	J. Kleczyński	J. Stanisławski
Stanisławski	50	Wawel	olejny	Mehoffer	Miriam	A. Altenberg
Stanisławski	51	chata	olejny	fotografia	Miriam	J. Stanisławski
Tetmajer	52	święcenie	olejny	fotografia	T. Żuk-Skarszewski	Muzeum Narodowe
Dębicki	53	mały rabin	olejny	Dębicki	A. Cybulski	S. Dębicki
Podkowiński	54	spotkanie	olejny	fotografia	Jasieński	A. Oderfeld
Podkowiński	55	szal	olejny	Podkowiński	Jasieński	Muzeum Jasieńskiego
Pankiewicz	56	portret dziewczynki	olejny	Pankiewicz	F. Jabłczyński	A. Oderfeld
Pankiewicz	57	klasztor beginek	akwarela	Pankiewicz	Jasieński	Muzeum Jasieńskiego
Wyspiański	58	studyum portretowe	pastel	Wyspiański	S. Lack	A. Oderfeld
Wyspiański	59	Caritas	pastel	Kamieński	S. Lack	S. Wyspiański
Wyspiański	60	św. Salomea	pastel	Dębicki	S. Lack	prof. E. Pareńska
Ruszczyc	61	ziemia	olejny	Laszczka	W. Mitarski	E. Bergson
Ruszczyc	62	most	olejny	fotografia	T. Żuk-Skarszewski	prof. hr. Mycielski
Tichy	63	pogrzeb	olejny	fotografia	W. Mitarski	T. Hryncewicz
Weiss	64	Franek i Janek	tempera	Weiss	A. Cybulski	dr K. M. Górski
Weiss	65	port. F. Jasieńskiego	olejny	fotografia	dr K. M. Górski	Muzeum Jasieńskiego

PIOTR MICHAŁOWSKI UR. 1800 R. · ZM. 1855 R. · JEŹDZIEC · WŁASNOŚĆ HR. J. SZEPTYCKIEGO · W PRZYŁBICACH . . . . . .

I.

W Piotrze Michałowskim było dwóch ludzi: rozumny, wybitny, w służbie publicznej wielce zasłużony obywatel i znakomity artysta z Bożej łaski. Temu ostatniemu działa się i wciąż dzieje się u nas krzywda. Artyści — nawet najznakomitsi i nieliczni znawcy nazwisko to wymawiali oddawna i wymawiają z czcią należną. Ogółowi jest prawie zupełnie nieznanym i takim dla niego pozostanie przez długie szeregi lat, t. j. do czasów narodzenia się i rozwinięcia kultury artystycznej w Polsce. Te czasy — o ile kiedykolwiek przyjdą — będą świadkiem strącenia z piedestałów wielu dzisiejszych — parafialnych tylko — wielkości. . . . . Dla zadośćuczynienia uczuciu najzwyklejszej sprawiedliwości — już po rozpatrzeniu się w drobnej zaledwie cząstce ogromnej — niestety mało dostępnej — puścizny Piotra Michałowskiego, nie tylko można, ale należy zaznaczyć z całą stanowczością, iż miejsce jego wśród najpierwszych, którymi sztuka polska poszczycić się może; i to najpierwszych nie z naszego: lecz z europejskiego punktu widzenia; artysta — godny tego tytułu — nie tylko się tego punktu widzenia nie obawia, lecz z niego sądzonym być pragnie.

Piotr Michałowski — to artysta, który o pół wieku wyprzedził swoją epokę; to — po Orłowskim — niemal jedyny malarz — artysta polski przed zjawieniem się Matejki, Rodakowskiego, Kossaka, Grottgera, Gierymskich. To piękny kwiat śród badylów, mających znaczenie li tylko historyczne, a więc, artystycznie biorąc, prawie żadne.

Wielki talent jest jak piękna kobieta: nie obawia się pokazania metryki. Wielki talent nie potrzebuje wyjaśnień w rodzaju: „jak na owe czasy...“. Wielkie talenty, urodzone przed tysiącami choćby lat, zawsze olśniewać będą ludzkość potęgą swej wiecznie trwającej młodości.

Zdaje się, że dopiero z chwilą zapoznania się z większą ilością dzieł Michałowskiego na wystawie retrospektywnej lwowskiej w r. 1894, pewna część artystycznie wykształconych, zwiedzających tę wystawę, jednostek, zdała sobie jasno sprawę, jaka przepaść dzieli Michałowskiego od malarzy, przed nim i w tym samym czasie co i on — żyjących. Zrozumieli zapewne ci zwiedzający, dlaczego, już przed kilkudziesięciu laty, znawcy francuscy i angielscy rozchwytywali te dzieła, o których z zachwytem mówił Juliusz Kossak. My, dzisiaj, pojmujemy to jeszcze lepiej: my, którzy żądamy od artysty-malarza przedewszystkiem, by był artystą-malarzem, których najpiękniej brzmiąca etykieta, do lichego przyczepiona dzieła, nie zadowoli, jak — wczoraj jeszcze — zadowalała ogół i krytykę — prawie bez wyjątków.

Dla krytyki rozumnej, rzeczywiście artystycznej, nie istnieją ani starzy, ani młodzi; nie istnieją kierunki i mody, wstręty lub upodobania, o ile chodzi o malowanie „gładkie“ czy „nie gładkie“, o „lizanie“ lub „chlastanie“. Chodzi jej przedewszystkiem o to, czy w dziele przejawia się talent, czy też jego brak. Taka krytyka orzec musi, iż w dziełach Michałowskiego przejawia się talent olbrzymi, talent umiejący spostrzegać, chwytać i oddawać po mistrzowsku — indywidualnie — charakterystyczne objawy życia. Akwarele jego zachwycają nas rozmachem iście szalonym, prostotą niesłychaną, oddającą arcydzielnie syntezę zjawiska, z pominięciem szczegółów. Zwierzęta, przez niego malowane, są zawsze doskonale związane, kapitalne w ruchu; jeźdzcy wybornie siedzą w siodłach. W każdym calu znać talent z Bożej łaski, odświeżający się wciąż w tej krynicy krynic, jaką jest dla artysty — natura.

Niestety! i tego mistrza działalność, pomimo naszych zabiegów, należycie odzwierciedloną w wydawnictwie być nie może.

Feliks Jasieński.

PIOTR MICHAŁOWSKI · UR. 1800 R. ZM. 1855 R. · PERSZERONY · WŁASNOŚĆ HRABIANKI J. MICHAŁOWSKIEJ W KRAKOWIE . . . . . .

II.

Piotr Michałowski, znakomity artysta-malarz, mąż stanu i filantrop, obywatel niezmiernych zdolności i zasług, urodził się w Krakowie, 2 lipca 1800 roku. Kształcił się w Krakowie i Gettyndze do roku 1824, studyując zwłaszcza gruntownie, na wszechnicy niemieckiej, języki oraz literatury klasyczne i romańskie. Powróciwszy do kraju, między rokiem 1825 a 1830, oddaje krajowi wielkie usługi jako światły, energiczny kierownik oddziału górniczego w Komisyi Skarbu, przy boku ministra, księcia Lubeckiego.

Wyjeżdża następnie do Paryża i poświęca się tu studyom malarskim pod kierunkiem Charlet'a. Uczeń o całą głowę przerastał talentem nauczyciela i począł wkrótce tworzyć dzieła, które mu zjednały uznanie wśród najwybredniejszych znawców. Podobno Rosa Bonheur mawiała, iż polski artysta wielki na nią wówczas wpływ wywarł, jako znakomity malarz zwierząt.

Po krótkim pobycie w Londynie, wraca Michałowski do kraju w roku 1835, przebywając kolejno w Krakowie, pobliskich Krzysztoforzycach, lub w Bolestraszycach, pod Przemyślem. Tu, w ciągu dwudziestu lat, powstają setki dzieł pierwszorzędnej wartości, setki rysunków, akwarel i obrazów olejnych, odzwierciadlających po mistrzowsku — syntetycznie — życie.

Ziemianin-artysta staje w roku 1848 na czele Rady administracyjnej W. Ks. Krakowskiego. Na tem stanowisku, w ciągu lat trzech, wśród warunków niesłychanie trudnych, jaśnieje rozumem, prawością, energią i ofiarnością, poświęcając wszystko co umiłował szczytnie pojętym a ciężkim, nie dającym wytchnienia, obowiązkom urzędnika-filantropa, twórcy zakładu Józefitów. Zmarł na chorobę sercową, nagle, w Krzysztoforzycach 9 czerwca 1855 roku.

Wysoki urzędnik i zamożny ziemianin uważany był długo — nawet przez naszych historyków sztuki — za dyletanta, zabawiającego się malowaniem w chwilach wolnych od innych zajęć. Przekonałem się niejednokrotnie, iż nawet nazwisko Michałowskiego zupełnie jest obce ludziom, mającym pretensye do kultury i znawstwa w dziedzinie sztuk plastycznych. Wobec tego zaznaczyć trzeba raz jeszcze, iż Michałowski był przedewszystkiem znakomitym artystą-malarzem, jednym z największych talentów, jakimi pochlubić się możemy i wyrazić życzenie, by ukazało się o Michałowskim — jaknajprędzej — dzieło obszerne, bogato i wykwintnie ilustrowane, przez wytrawnego znawcę napisane. Na taki pomnik artysta zasłużył w zupełności.

Feliks Jasieński.

H. RODAKOWSKI · UR. 1823 R. ZM. 1894 ROKU · GENERAŁ DEMBIŃSKI. · WŁASNOŚĆMUZEUMNARODOWEGO W KRAKOWIE . . . . . .

I.

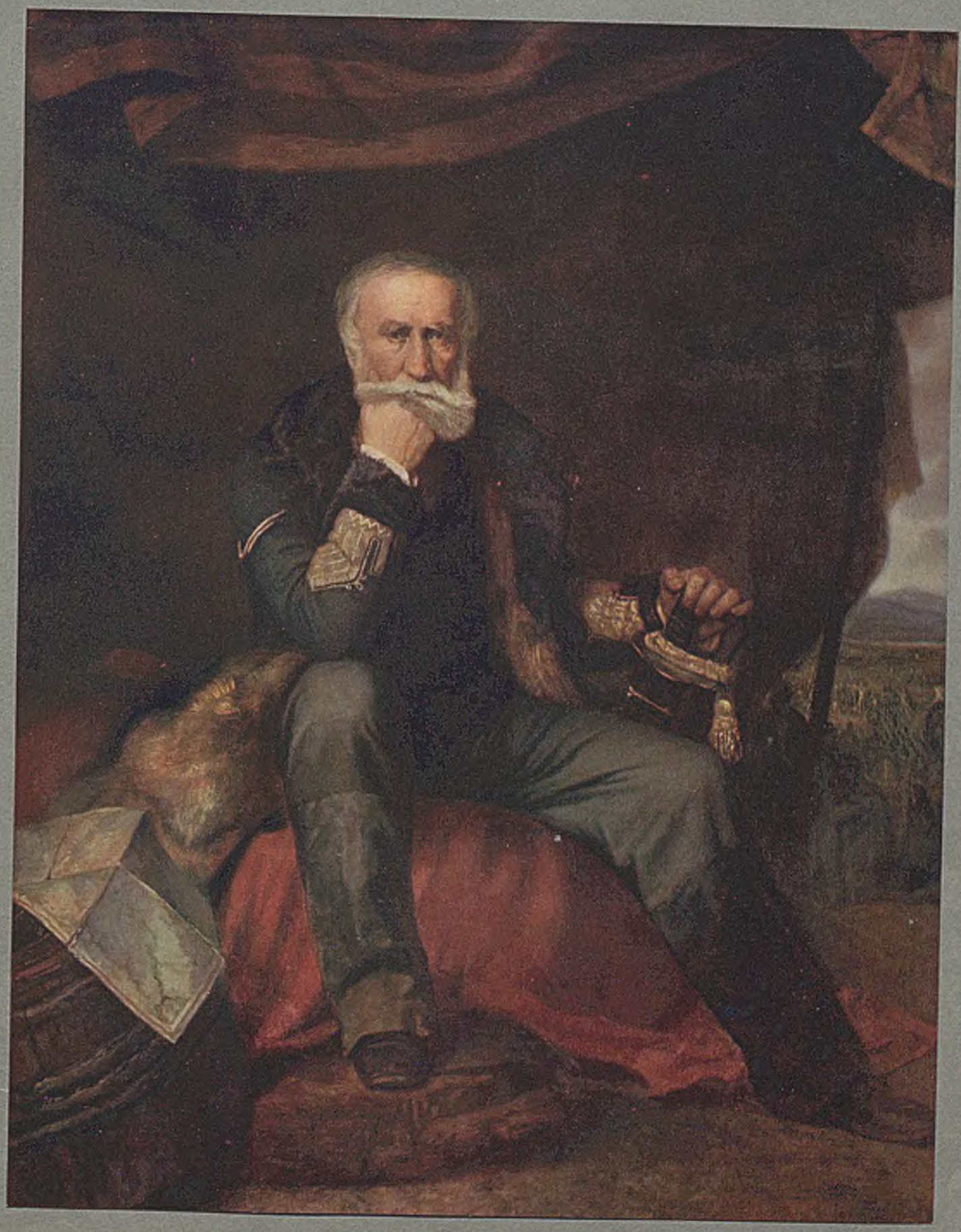
Odkładając na później uwagi o naturze talentu, muszę obecnie przypomnieć kilka dat i kilka szczegółów biograficznych, bo postać Rodakowskiego, tak ujmująca i pełna osobliwszego wdzięku, zaczyna się jakoś cofać w głąb, ginąć w obojętnym pomroku. Tłómaczę to sobie faktem, że dzieła znakomitego malarza wiszą przeważnie w mieszkaniach prywatnych a — z wyjątkiem portretu Henryka Dembińskiego — wszystko, co możemy oglądać w publicznych zbiorach, nie daje bynajmniej pełnej miary artysty. Najlepsze portrety, które po nim zostały, przedstawiają blizkich: matkę, ciotkę, żonę, pasierbicę i jeżeli mu niegdyś mogły zyskiwać sławę i medale, to potem, przez całe lat dziesiątki, nie schodziły ze ścian, na których raz zawisły. Jak czasem poeci kryją te wiersze, w które najwięcej własnego serca włożyli i śmierć je dopiero z tek zakurzonych dobywa, tak chował Rodakowski najsubtelniejsze swe arcydzieła, portrety osób mu najdroższych, w miejscach ogółowi niedostępnych. I tak się stać mogło, że malarz wielki i wykwintny przestał niejako istnieć dla szerokich kół, zasuł się dla nich mgłami. Ponieważ jednak i dawny rozgłos jego nazwiska i odgłos jego zagranicznych tryumfów budził jeszcze chwilami rządców opinii publicznej, postanowili się z nim prędko załatwić. Zgodnie, a bez sądu, zaliczyli go w poczet „naszych zasłużonych“ t. j. w poczet ludzi godnych szacunku i — zapomnienia. Nazwisko ich obija się jeszcze o uszy, ale nikt się już o nich dzisiaj nie troszczy, nikt nie zna istoty ich działania.

A zaprawdę, Rodakowski zasłużył sobie na coś więcej, aniżeli hołd negatywny i — w dodatku — obłudny. Czasby już wydobyć na światło tego szlachetnego artystę, który był również szlachetnym człowiekiem, czasby go dać poznać całemu społeczeństwu. Skromny, za życia, nie dbały o reklamę, i po śmierci sławy należnej nie zaznał, on, który przed półwiekiem, w ówczesnej stolicy artystycznego świata, zdobywał sobie, a pośrednio i ziemi ojczystej, chwałę poważną, donośną, a i dzisiaj mógłby nią powtórnie zajaśnieć. Bo dzieła, któremi niegdyś wywoływał poklask i odznaczenie, teraz — po kilkakrotnej zmianie mód, prądów i wymagań — są znowu świeże szczerością poczuć, są zawsze pogodną szlachetnością młode.

Urodzony 9 lipca 1823 we Lwowie, Rodakowski spędził wczesne lata w Wiedniu, gdzie ukończył studya na wydziale prawnym. Dowiódłszy w ten sposób ojcu, że jest posłusznym synem, postanowił mu dowieść, że wie, czego sam chce i że jest artystą. W 1846 r. jedzie więc do Paryża i wstępuje do szkoły słynnego podówczas, dziś słusznie lekceważonego malarza, Leona Cogniet. I tam jednak, skoro się ma talent, można się było czegoś nauczyć: świadczy o tem portret Dembińskiego (1852), nagrodzony wielkim złotym medalem i portret matki (1853), którym się zachwycał artysta tej miary, co Eugeniusz Delacroix. Wnet posypały się obstalunki od obcych i od swoich. Nowe medale i godności idą w ślad za nowemi dziełami: jedno z nich dla nas najcenniejsze, portret Mickiewicza, spłonęło podczas Komuny. Już w 1867 r., z chwilą, gdy mu się syn urodził, osiada Rodakowski w kraju, naprzemian we Lwowie i na wsi, w Bortnikach. Wyjeżdża jednak to do Włoch, to na dłuższy pobyt do Wiednia. Dziesiątki, jeżeli nie setki, pięknych kobiet i mężczyzn wybitnych siada mu do portretu. A jego nieustannie coś rwało gdzieindziej, rwało do kompozycyi, do historycznego lub „monumentalnego“ malarstwa. W 1871 roku kończy „Wojnę kokoszą“, od 1882 do 1888 r. pracuje nad „Dobrodziejstwami kultury“, przeznaczonemi na fryz do lwowskiej sali sejmowej. O parę kroków od niej, w tym samym gmachu, jest izba wiele skromniejsza; na murach jej wiszą portrety marszałków. Tam, a nie w personifikacyach Przemysłu, Handlu, Nauki lub Sztuki należy szukać naszego Rodakowskiego, tego, co zostanie.

Po zgonie Matejki miał on objąć kierownictwo krakowskiej szkoły Sztuk Pięknych. Śmierć ubiegła jednak p. ministra oświaty. Henryk Rodakowski umarł po bardzo krótkiej chorobie, dnia 28 grudnia 1894 roku.

K. M. Górski.



H. RODAKOWSKI · UR. 1823 R. · ZM. 1894 · PORTRET CIOTKI ARTYSTY · WŁASNOŚĆ PANI HENRYKOWEJ RODAKOWSKIEJ W KRAKOWIE . . . . .

Na karcie papieru, której odpis posiadam, spisał starzejący się Henryk Rodakowski tytuły w ciągu długiego życia wykonanych obrazów. Jest tam wzmianka o scenach z Iliady i Odyssei, o matce Gracchów, o wojnie kokoszej, obronie Częstochowy, nawet o paryskich barykadach 1848 roku, niemasz zaś słówka o Dembińskim albo Mickiewiczu, o matce, ciotce, żonie, wogóle o portretach. Czy Rodakowski namalował ich tak wiele, że ich w podeszłym wieku pamięcią ogarnąć nie zdołał, czy może mniej o nie dbał i, spisawszy dla rodziny i potomnych swe religijne i historyczne kompozycye, odłożył skatalogowanie portretów, prac, które uważał za drugorzędne, do jakiejś późniejszej chwili, a na tę chwilę kolej nie nadeszła? Sądziłbym, że wszystko przemawia za tem ostatniem przypuszczeniem. Rodakowski musiał w głębi duszy żywić przekonanie, że prawdziwy artysta może robić portrety dla odpoczynku, gwoli zarobku, z przyjaźni, albo ze serdecznego, synowskiego czy małżeńskiego uczucia, że jednak na tem poprzestać mu nie wypada. Mówię „nie wypada", bo, poza zakresem honoru i etyki, Rodakowski nie byłby chętnie użył wobec drugich niebezpiecznego słowa: „nie wolno". Ten bardzo wykwintny, bardzo subtelny, bardzo przemyślany duchowy arystokrata wierzył, że każdy duch wybitniejszy, sam ze siebie, z własnego popędu wysili się, skupi wszystkie swe władze, aby nam dać coś więcej niż podobiznę narzuconego modela, bo dzieło zależne nie od przypadku ale od woli twórcy, który motywy zbiera, przebiera i wybiera. Niemasz, mawiał Rodakowski, arcydzieła bez kompozycyi, a ktokolwiek, malując, powtarza sobie słowa Horacego: „nie cały zamrę", ten musi komponować — nawet w portrecie. Liczne środki, którymi artysta rozporządza, jak ułożenie sylwety, gest, ruch głowy, tło, sposób oświetlenia, nadają dziełu niemal tyle charakteru, co rysy twarzy, wyraz ust i oczu. Tak komponował Rodakowski w swoich portretach, a że nieraz miał sposobność przedstawiać ludzi, z którymi się zżył, których do głębi znał, zostawił po sobie szereg dzieł, które obok wysokiej wartości artystycznej posiadają i wartość psychologicznych dokumentów. Pomiędzy tak licznymi portretami naszego malarza należy się jednak osobna wzmianka pewnej drobnej grupie, portretom rodzinnym. Natury talentu Rodakowskiego nikt nie określi bez ciągłego powtarzania wyrazów „szlachetność" i „wykwintność", ale gdy mowa o podobiznach matki, ciotki, żony i te wyrazy nie starczą. Rodakowski patrzał zawsze na swego modela, jak zresztą na świat cały, życzliwie i pogodnie, ale tym razem maluje nie tylko jeszcze wytworniejszą, zdaje się, ręką, jakby wybredniejszą w pociągnięciu pendzlem: oko także, nie oślepione, ale mędrsze przywiązaniem, widzi dokładniej, bystrzej, lepiej. Te obrazy, które do najwyższych arcydzieł sztuki polskiej zaliczam, są i subtelne i szlachetne i pełne jakiejś błogiej, głębokiej rzewności. Są to pomniki pięknej, jasnej duszy.

I cóż to szkodzi, że się Rodakowski mylił, dbając więcej o swoje historyczne i religijne, niż o portretowe kompozycye, jak się np. Maurycy von Schwind mylił, pragnąc malować freski, a nie te drobne cykle akwarellowe, które się dziś w reprodukcyach po całym świecie rozchodzą? I naszemu i niemieckiemu artyście było danem wypowiedzieć, co mieli na dnie duszy i co wielce godnem było wypowiedzenia.

Rodakowskiemu nie odebrało to pogody, ostatnich lat życia nie zatruło, że ceniono w nim wyżej portrecistę niż historycznego malarza. Pogodził się z tym faktem w czarownej tej prostocie i dobroci, które od niego biją. Zwykł był nawet mawiać na starość: „jaki ja w życiu byłem szczęśliwy!"

K. M. Górski.

JULIUSZ KOSSAK · UR. 15. XII. 1824 UMARŁ 3. II. 1899 . PRZEPRAWA ROTMISTRZA PANCERNEGO PRZEZ DNIESTR · WŁASNOŚĆ JERZEGO HR. DUNIN-BORKOWSKIEGO WE LWOWIE. . . . . .

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 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 wielkiem i małem, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowi rdzeń i istotę polskiego życia... Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko żyje i żyć będzie w dziełach Kossaka. Od traw i kwiatów łąkowych, od badyli burzanów, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla grzebiącego na podwórku Wojtkowej chałupy, do potężnych żubrów, beczących w ciemnych ostępach puszczy; od wydm piaszczystych i grzęskich 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 niem 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, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która trwa i łączy się z tem, co tętni życiem dookoła... Kossak był tak dalece malarzem życia, że czego się dotknął, wszystko zaczynało się skrzyć, mienić i ruszać, jak drgająca woda górskiego potoku... Do Kossaka, w mowie potocznej i krytyce, stosowano formułkę: „Malarz koni". Jest on jednak tyleż malarzem ludzi, co koni i nieraz wyraża pewien jednaki charakter, pewien nastrój, tak dobrze przy pomocy konia, jak i człowieka. Wyłącznie malarzem koni Kossak nie był, jakkolwiek posiadał w najwyższym stopniu wszystkie przymioty potrzebne do malowania konia, i jakkolwiek, wskutek znaczenia, jakie miał koń u nas, nie rozstaje się on z nim nigdy, tworząc obrazy na tle polskiego życia... Kossak wyraża z niesłychaną siłą charakter rzeczy żywych, to jest pewien ich ustalony kształt, wyrobiony życiem wewnętrznem i wpływami zewnętrznymi, wyraża ruch wszystkiego, co w naturze istnieje, to jest tę zmienną, nieuchwytną nieraz grę zjawisk i ciągłą zmianę stosunku przedmiotów. Najwybitniejsze cechy i zalety dzieła Kossaka mieszczą się w doskonałości, z jaką władał kształtem; światłocień i barwa nie stanowiły głównego interesu jego twórczości; używał ich, jako koniecznego uzupełnienia wrażenia prawdy i życia w obrazie, a choć miał poczucie koloru bardzo subtelne, nie wydobywał szczególnego natężenia barw lub efektów światła, zajęty głównie tem, co się z natury daje formą odtworzyć. Jest to jeden z najszczerszych talentów, którego materyał twórczy zbierał się w bezpośredniem zetknięciu, współżyciu z naturą. Jest on zupełnym samoukiem, którego nie dotknęła rutyna szkolna, który swoją formę, swoje środki artystyczne urobił sam, dążąc ciągle do najzupełniejszego wyrażenia swojego temperamentu. Dzieło Kossaka, poza swoją bezwzględną artystyczną wartością ma jeszcze szczególne, wyjątkowe znaczenie dla polskiego społeczeństwa, z którego wyszedł i którego życie skrystalizowało się w jego sztuce. Tam, gdzie temperament narodowy objawił się ze szczególną dzielnością i siłą ruchu — w wojnie, czy pokoju — tam Kossak znajdował najodpowiedniejszy wyraz swojej duszy i tworzył dzieła wyrażające najistotniejszą treść tego temperamentu... Sztuka jego jest jednym z najszczerszych przejawów ludzkiej duszy i najprawdziwszem odtworzeniem polskiego życia.

Stanisław Witkiewicz
w dziele p. t. Juliusz Kossak.

JULIUSZ KOSSAK · UR. 15. XII · 1824 · UMARŁ 3. II. 1899 R. · POD SOMMOSIERRĄ · WŁASNOŚĆM. KOYA W KRAKOWIE.

Stanisław Witkiewicz zaprotestował już wymownie przeciwko nazywaniu Juliusza Kossaka wyłącznie „malarzem koni", słusznie twierdząc, że był on również malarzem ludzi i tego świata, który się dokoła ludzi i koni rozprzestrzenia, a zwłaszcza tej ziemi rodzimej, na którą się patrzymy od dzieciństwa, tego życia na niej, życia, które znamy z własnej obserwacyi, z opowieści i z historyi.

Formułka „malarz koni" wydaje mi się wogóle przeżytkiem z tych czasów, kiedy Holendrzy, jak Heda, malowali jedynie „martwe natury": owoce, ostrygi, cynowe naczynia, szklanice pełne jasnego wina, kiedy Paweł Potter nie wychodził prawie poza stada krów a Melhior d'Hondecoeter poza indyki, kury i papugi. Pamiętam, że w epoce, gdy Matejko zabierał się do malowania „Grunwaldu", pytano się tu i ówdzie z niepokojem: a czy on potrafi być „malarzem koni"? Rzekłbyś, że rumak czy szkapa jest jakiemś osobliwszem stworzeniem, odmiennem od innych, i że umiejąc rysować, obserwując grę barw i grę światła, mając zdolność zapamiętania ruchu, można jeszcze nie być uprawnionym — do malowania koni.

Juliusz Kossak zajął się nimi, bo go pociągały, bo znalazł się od młodych lat w towarzystwie hodowców, rozmiłowanych w piękności arabskiego ogiera. Ze wszystkiego co widziałem na świecie — mówił mi nieraz Marek Marcelin Guyski, mistrz subtelny — najpiękniejszą jest kobieta; potem idzie koń. Mężczyzna zajmuje trzecie miejsce, a szlachetny pies czwarte. Nie dziw, że oglądając z Juliuszem hr. Dzieduszyckim na Wschodzie potomków słynnej klaczy Mahometa, Kossak zachował na zawsze w pamięci typ niewielkiego bachmata, o oku żywem, otwartych nozdrzach, grzywie bujnej, długim, odsadzistym ogonie. To pojęcie rumaka nigdy go już nie opuści. Będzie malował marznące szkapy, przywiązane do płotu, będzie portretował jeźdźców i amazonki, a zarazem ich angielskie wierzchowce, będzie nawet robił portrety wychudzonych, wytresowanych zwierząt, zwycięzców na warszawskim lub wiedeńskim torze; ideałem jego pozostanie zawsze latawiec Emira Rzewuskiego, o którym mówi Słowacki: „koń jego arabski był biały bez skazy".

Po pierwszych studyach, odbytych we Lwowie pod kierunkiem Maszkowskiego, pracował Juliusz Kossak (1853—1859) w Paryżu u Horacego Verneta, w 1869 w Monachium u Franciszka Adama, u najsłynniejszych wówczas „malarzy konia". Ale on miał swoją szkapę, swój typ w głowie i swoje tło odmienne. Nie robił też wiele krwawych bitew ale pochody, wymarsze, tryumfy, nie wojnę lecz wojenkę. Zakochany w Wincentym Polu, powraca chętnie do scen z „Mohorta" i jego opisów stadnin, a dalej idą stadniny inne z ogromnem uwzględnieniem krajobrazu. Mówiłem to już gdzieindziej, że Mickiewicz prawie nie dotknął w „Panu Tadeuszu" jednej strony życia szlacheckiego, zamiłowania do koni i że tę lukę chciał wypełnić Wincenty Pol, a w rzeczywistości wypełnił Juliusz Kossak. On to jest poetą tych wieśniaków na zagrodzie i wojewodów, głaszczących swoich wierzchowców, pasących cukrem białonóżki, tych młodzieniaszków, którzy się muszą wyhasać na koniku, tych wreszcie żołnierzy, zrosłych ze swoim siwkiem lub kasztankiem, które też smutne stoją nad rannym, z siodła wysadzonym jeźdźcem.

A kiedy Kossak wyjdzie z łąki, na której się pasą stada i zajrzy do boru, na moczary, na szerokie rozłogi pól, gdzie chartom łatwo pochwycić szaraka, stwarza takie arcydzieło jak „Rok myśliwca".

K. M. Górski.

Kossak
1891

J. KOSSAK · UR. 1824 R. · ZM. 1899 R. · WJAZD FREDRY DO STAMBUŁU · WŁASNOŚĆ HR. ALEKSANDROWEJ SKARBKOWEJ W RUDKACH . . . . .

Są dwa dzieła Kossaka, w których jego wyobraźnia i talent dochodzą do szczytu siły i wyrazu: to szkic do obrazu Hetman i obraz przedstawiający Wjazd posła Rzeczypospolitej Wawrzyńca Fredry do Stambułu. Szkic ten jest tak szalonym wyrazem energii, takim przejawem jakiejś nieokiełzanej, niepohamowanej siły życia, iż niepodobna przypuszczać, żeby obraz skończony mógł jej więcej zawierać. O szkicu tym można powiedzieć słowami Nietschego: „Das zuviel von Kraft erst ist der Beweis der Kraft". W istocie, siła pędu tego stada, lecącego za rżeniem źrebca, stojącego na kurhanie, jest bezmierna... Lotem tego stada koni wyraził artysta wielką burzę, huragan życia, wyraził z większą, ściślejszą jasnością i treściwością, niż to czyni nieraz sztuka, posługując się wypadkami z życia ludzkiego i wyrazami ludzkiej duszy.

Malując wjazd posła Rzeczypospolitej, Kossak chciał wyrazić i wyraził tę samą przewagę duszy nad materyalną siłą, którą tyle razy pokazał już wśród szczęku i huku bitew. Pośród tłumu baszów, lśniących jedwabiem i złotogłowem, bogactwem futer broni, rzędów i wspaniałością koni; wśród ciżby janczarów, tureckiej jazdy i ścisku pospólstwa, bez żadnego orszaku, bez żadnej dekoracyi, dodającej przepychu i powagi, jedzie sam, na białym koniu, Wawrzyniec Fredro. Koń i człowiek zdają się widzeniem z bajki, wywołanem czarodziejskiem zaklęciem. Piękny jak zaczarowany królewicz, wytworny, rozumny, wyższy tym swoim wyrazem wyrafinowanej kultury, swobody i poczucia własnej godności, nad cały ten tłum sułtańskich niewolników, jedzie on na koniu, któremu równego niema w całym tłumie. Kossak w obrazie tym pokazał, jak daleko może sięgać głębokość wyrażenia myśli środkami malarstwa, bez uciekania się do symbolicznych znaków i sztucznych suggestyi umysłu widza. A jednak obraz ten jest nietylko ilustracyą danego wypadku, jest on symbolem tego, co czasem było naprawdę w dziejach, a o czem zawsze musiała marzyć każda wyniosła, czująca i duchem plemiennym przejęta dusza.

Kossak chciał przeciwstawić wyższość duszy ludzkiej, żyjącej w sferze wielkiej czci dla godności człowieka, duszy, która sama przez się jest wyższa ponad wszystko, co się jej może przeciwstawić, jako siła materyalna, którą ona ma za niższą, niegodną zmiatania prochu przed tą Rzecząpospolitą, „która jest i ma być nieustająca". Roztoczył więc w tle las minaretów, głębszy niż ten, który się przegląda w wodach Bosforu, zgromadził ciżbę, zdobną całym przepychem Wschodu i przeciwstawił temu wschodniemu światu tę cudowną, samowładną postać, która, od chwiejących się na kołpaku piór strusich, do kopyt poważnego, mądrego, patrzącego surowo i gniewnie konia, jest wcieleniem dum i marzeń promiennych o „nieprzebrzmiałej chwale"...

Stanisław Witkiewicz.

W. GERSON · UR. 1831 R. · ZM. 1901 R. ·
W TATRACH · WŁASNOŚĆ B. WYDŻGI
W WARSZAWIE . . . . . .

Jako jeden z tych, którzy mieli szczęście najpierw uczyć się u W. Gersona, a potem sposobność patrzenia na jego działalność, poczuwam się do zaszczytnego obowiązku wypowiedzenia wrażeń i sądu, odnoszących się do tego mistrza. Jeżeli się zastanowimy nad krajobrazami Gersona, dojdziemy do przekonania, iż, dzięki nim, artysta ten zaliczony być może do pierwszorzędnych malarzy. Gdy Gerson rozpoczynał swą działalność artystyczną, w całej niemal Europie pejzaże pojmowane były bardzo nieudolnie. Oparte u naszego arsysty na głębokiem pojmowaniu prawdy, na wystudyowaniu powietrza, spotkały się z zupełnem ich niezrozumieniem. Dopiero Witkiewicz ocenił należycie wartość tych dzieł. Gerson celował w rysunku wszystkich części składowych pejzażu: w wyrażaniu charakteru drzew mało kto równać się z nim może. By dojść do doskonałości w tym kierunku, studyował kształty drzew, rysując piórem grupy liści lub igieł, a potem, wiążąc ulistnienie i rozgałęzienie w większe pęki, tworzył charakter całego drzewa. Dziwna rzecz, że mistrzowstwo swoje w malowaniu pejzażów Gerson lekceważył. Nieposzlakowanej rzetelności artysty w odtwarzaniu natury zawdzięczamy nadzwyczaj cenne materyały, odnoszące się do krajoznawstwa, tak z zakresu etnografii, jak archeologii i budownictwa. Gerson cały nasz kraj zwiedził piechotą; albumy jego są niezmiernie cenne, utrwalił w nich mnóstwo rzeczy ciekawych, z których znaczna część dzisiaj już nie istnieje. Uważam za zbyteczne dowodzić, jak głębokiej czci warci są pierwsi owi rysownicy kraju naszego, którzy nam go, można powiedzieć, sami pokazywali. Wielką społeczną zasługą Gersona były starania, w celu założenia w Warszawie Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych. Nauczyciela mego poznałem około r. 1868-go. Byłem wówczas, jako początkujący uczeń, olśniony czcią, jaką miał dla sztuki greckiej i Leonarda da Vinci. Traktat Leonarda o malarstwie, który do arcydzieł swego rodzaju zaliczyć można, na mowę naszą przełożył i wyciągi z niego cytował często. Szukanie czystości rysunku w sztuce malarskiej stanowiło zasadniczą cechę Gersona jako nauczyciela. Pokazując nam znakomite dzieła artystów Odrodzenia, Gerson chciał zwrócić naszą uwagę na konieczność używania natury jako materyału twórczego. Nie mistrzów naśladować nam kazał, lecz — jak oni — studyować naturę. Rad udzielał ze słodyczą i życzliwością. Pamiętam uwagę jego niesłychanej ceny dla pejzażystów, a mianowicie, że nigdy nie należy notować koloru ziemi, nie namalowawszy przytem nieba. Twierdził, że zawód malarza jest bardzo trudnym i niezmiernej pracy wymagającym. Będąc nad wszelki wyraz zapracowanym i strudzonym, przychodził nieraz do tych różnych nor nadwiślańskich, w których mieszkaliśmy, aby nas uczyć i zachęcać do wytrwania, ucząc zaś, korzystał z każdej nastręczającej się sposobności. W mniemaniu Gersona na to, by zostać artystą prawdziwym, nie dość jest nauczyć się rysować i malować. Każdy artysta bardzo dużo uczyć się i jak najwięcej wiedzieć ma tak z nauk, ściśle związanych z jego zawodem, jako też z nauk nie mających ze sztuką bezpośredniego związku. Utrzymywał też stale, że, aby malować rzeczy wzniosłe, trzeba samemu się udoskonalić, podnieść. Przy wykładach swoich zaszczepiał Gerson wzniosłe wyobrażenia o powołaniu artysty, który, według jego pojęcia, powinien być jakby kapłanem i apostołem swych idei w sztuce, ma dla niej być gotowym do wszelkich ofiar. Nie trudno zrozumieć, że takie pojęcie o sztuce, o zadaniu artysty, budziły w uczniach jego najgłębsze uszanowanie do tego świętego powołania, którego zadanie polegać miało na tworzeniu dzieł, ściśle podobnych do wewnętrznych zachwytów, będących jakby uzmysłowieniem duszy, zaczynającej żyć w obrazie. Jakże długą wydawała nam się ta drabina, po której szczeblach do nieba idziemy! Niebem tem były jakieś wyżyny doskonałości w naszej sztuce, wyżyny, wiecznie niedoścignie...

Józef Chełmoński.

WOJCIECH GERSON · UR. 1831 R. · ZM. 1901 R. · KOŚCIÓŁ · WŁASNOŚĆ B. WYDŻGI · W WARSZAWIE.....

Gerson należał do pokolenia artystów, którzy, o ile nie byli cyganerją, idącą w poprzek szerokich gościńców urzędowej sztuki, przez marzenia, nędzę, alkohol, suchoty do wspólnego dołu, o ile mieli skłonność do pracy metodycznej, o ile wierzyli w szkołę, — kształcili się pod uciskiem zabójczego dla sztuki systemu wychowawczego i tworzyli w mrokach fałszywej i martwej doktryny estetycznej. Świat myśli był dla nich zamknięty w historyi i mitologii Grecyi i Rzymu i historyi biblijnej, świat formy stanowiły odlewy z antyków, jako elementarna podstawa umiejętności, a dalej nagi model, upozowany na dwóch skrzynkach, nakrytych kawałkiem zielonego, lub czerwonego sukna. Zimne światło wielkich okien szkolnych i ciepłe cienie zabarwione refleksami od mdłych ścian, stanowiły krańce zagadnień kolorystycznych. Antyki i według nich pozowane modele i manekiny, oto co miała, jako materyał twórczy, wyobraźnia uczniów szkół ówczesnych. Z takiej to szkoły wyszedł Gerson, przejmując się z dobrą wiarą tem wszystkiem czego ona uczyła i co było uznane w teoryi jako jedyna treść i forma sztuki prawdziwej — wielkiej. Ale Gerson, pomimo całego przejęcia się tymi ideałami i temi formami, nie został przez nie ostatecznie zgnieciony i unicestwiony. Po za szkołą i po za tą „wielką sztuką“ widział on jeszcze ten świat, który jest źródłem każdej niezależnej twórczości, każdej sztuki oryginalnej i żywej, — widział naturę — życie, widział, badał i tworzył z tego materyału, nie uświadamiając nawet wartości tego, co robił. W obrazach Gersona i innych ówczesnych malarzy dobitnie widać ten rozbrat między tem, czego uczono w szkole, a tem, co artysta zdobył sam, w bezpośredniem zetknięciu się z naturą. Gerson, który z taką prawdą i szczerością malował płowe nieba i nadwiślańskie piaski, z taką prostotą rysował sosnowe lasy i konary starych dębów, który, pierwszy bodaj, zaczął odtwarzać wspaniały świat tatrzańskich wirchów, ten sam Gerson namalował mnóstwo obrazów, illustrujących historyczne anegdoty, w których cały wypłowiały konwenans akademizmu, cały skład rupieci zszarzałych komunałów rozpościera się, przedrzeźniając pozami i minami dramat, uczucie, bohaterstwo i obrażając swymi rudymi cieniami poczucie harmonii barwnej. Zwłaszcza tam, gdzie postacie ludzkie występują na tle pejzażu, konwencyonalność formy i fałsz koloru przeciwstawia się w sposób rażący prawdzie i prostocie z jaką odtworzona jest natura. Gerson, czciciel i tłómacz Leonarda da Vinci, pomimo iż sam połową tylko talentu opierał się na naturze, rozumiał doskonale całą jej wartość dla rozwoju twórczości malarskiej. To też jego uczniowie jak Chełmoński, Piechowski, Piotrowski i inni wyszli od niego bez szkolnej rutyny, z duszą otwartą na wszystkie horyzonty życia. Jego metoda uczenia była taką, przez jaką sam przeszedł, ale jego nauczanie było szersze, głębsze, sięgające poza ciasne granice klasycznego akademizmu. Ta dwoistość, która cechowała jego twórczość malarską i jego sposób uczenia, odbija się też na jego pracach teoretycznych z zakresu sztuki, prowadząc do niedającej się wyrównać sprzeczności i niekonsekwencyi sądów. Gerson łącznie ze studyami artystycznemi prowadził studya archeologiczne i etnograficzne, zbierając mnóstwo, zwłaszcza dla poznania życia ludowego, cennych materyałów. Wogóle był to niezmordowany i wielostronny pracownik, który do ostatnich dni życia zachował świeżą wrażliwość i zdolność rozwoju. Kiedy mu krytyka wykazała, bez oszczędzenia, fałszywość rudych cieniów w jego figurach, Gerson zrobił studyum nagiej kobiety, w którem nie było śladu rudej farby i ton ciała w oświetleniu pracownianem był zachowany bez zarzutu. Nie wielu tylko artystów zdobyłoby się, w jego wieku, na takie odrzucenie rutyny całego życia i odnowienie wszystkich środków swojej sztuki.

Stanisław Witkiewicz.

A. GROTTGER URODZ. 1837 ROKU ZMARŁ 1867 R. · POWITANIE . WŁASNOŚĆ MUZEUM NAROD. W KRAKOWIE.

Ilekroć jestem w Muzeum Narodowem, czar, którym owiane są arcydzieła, pociąga mię ku nieśmiertelnym blaskiem jaśniejącemu dziełu genialnego poety-rysownika: — „Lituanii".

Wrażenie z lat dziecięcych i młodzieńczych, wrażenie na umysł bezkrytyczny wywarte, nie tylko nie słabnie, lecz wciąż potężnieje.

Arcydzieło wychodzi zwycięsko z badań, przedsiębranych z najrozmaitszych punktów widzenia. O niewielu dziełach coś podobnego da się powiedzieć.

Jedynie artysta, nad którego czołem palił się płomień geniuszu, mógł wydać z siebie ten po mistrzowsku — w chwili podniosłego natchnienia — skomponowany i wykonany poemat, jednocześnie wstrząsający szalonem napięciem siły dramatycznej i czarujący rzewnym, szlachetnym, wszelkiego sentymentalizmu pozbawionym, liryzmem.

Cykl ten powinien być po wszystkie czasy sercom naszym szczególnie drogim. Niema może w historyi sztuki, takiego, któryby mu przeciwstawić można. Treść i forma stanowią w nim tak nierozerwalną, tak skończenie piękną, harmonijną całość, że o doskonalszej marzyć nie podobna.

Cykl ten — to korona twórczości artysty. W nim wyraziła się najgenialniej szlachetna, zbolała dusza poety.

Cykl ten zda się krwią serdeczną rysowany, krwią jego i naszą. Należy mu się osobna, honorowa sala w Sukiennicach. Jest — wraz z Hołdem pruskim Matejki, arcydziełem na przeciwległym biegunie twórczości stojącem — ich najwspanialszą ozdobą.

Wobec tego arcydzieła bledną inne prace artysty. Znać na tych pracach, z początku — rzecz prosta — nieudolnych, najrozmaitsze wpływy; zarówno wpływy Kossaka, Schwinda, akademii wiedeńskiej (1855—1858) starych mistrzów weneckich, jak i wpływy epoki, zabarwionej pewnego rodzaju — niezbyt przyjemnym — romantyczno-patetycznym sentymentalizmem, który i na „Wojnie" swoje piętno położył.

W „Lituanii" Grottger jest już sobą i tylko sobą: prostym, szczerym, genialnym artystą; większy zatem o całe niebo, aniżeli w innych pracach, a nawet słynnej „Wojnie", (wykończonej w Paryżu, w roku 1867, umieszczonej na wystawie powszechnej w oddziale austryackim i przez cesarza Franciszka Józefa za 3.000 franków zakupionej).

Walczącego całe życie z niedostatkiem młodzieńca, prowodyra tej braci, której nazwiska zapisane są w polskiej martyrologii artystycznej — zbyt późno przychodzący zasiłek uratować nie mógł. Zgasł w trzydziestym roku życia, na chorobę piersiową, we Francyi.

Zmarł zdala od swoich, od narzeczonej, wielki poeta rysownik, może — kto wie? — wielki malarz, przez śmierć przedwczesną, z ogromną stratą dla sztuki polskiej zabrany, ten, którego nazwiska bez wzruszenia wymówić nie podobna.

Postawiliśmy mu pomnik z marmuru i bronzu; ale piękniejszy — nie zniszczalny — postawił sobie sam — w sercach naszych.

Feliks Jasieński.

A. GROTTGER UR. 1837 ROKU ZM. 1867 ROKU · GŁOWA MĘŻCZYZNY · WŁASNOŚĆ WANDY MŁODNICKIEJ WE LWOWIE

II.

Artur Grottger, genialny poeta-rysownik, urodził się w Ottyniowicach, w Galicyi wschodniej 11 listopada 1837 roku. Ojcem jego był Józef Grottger, oficer 1 pułku ułanów, malarz-ziemianin; matką — Krystyna Blahao de Chodietow.

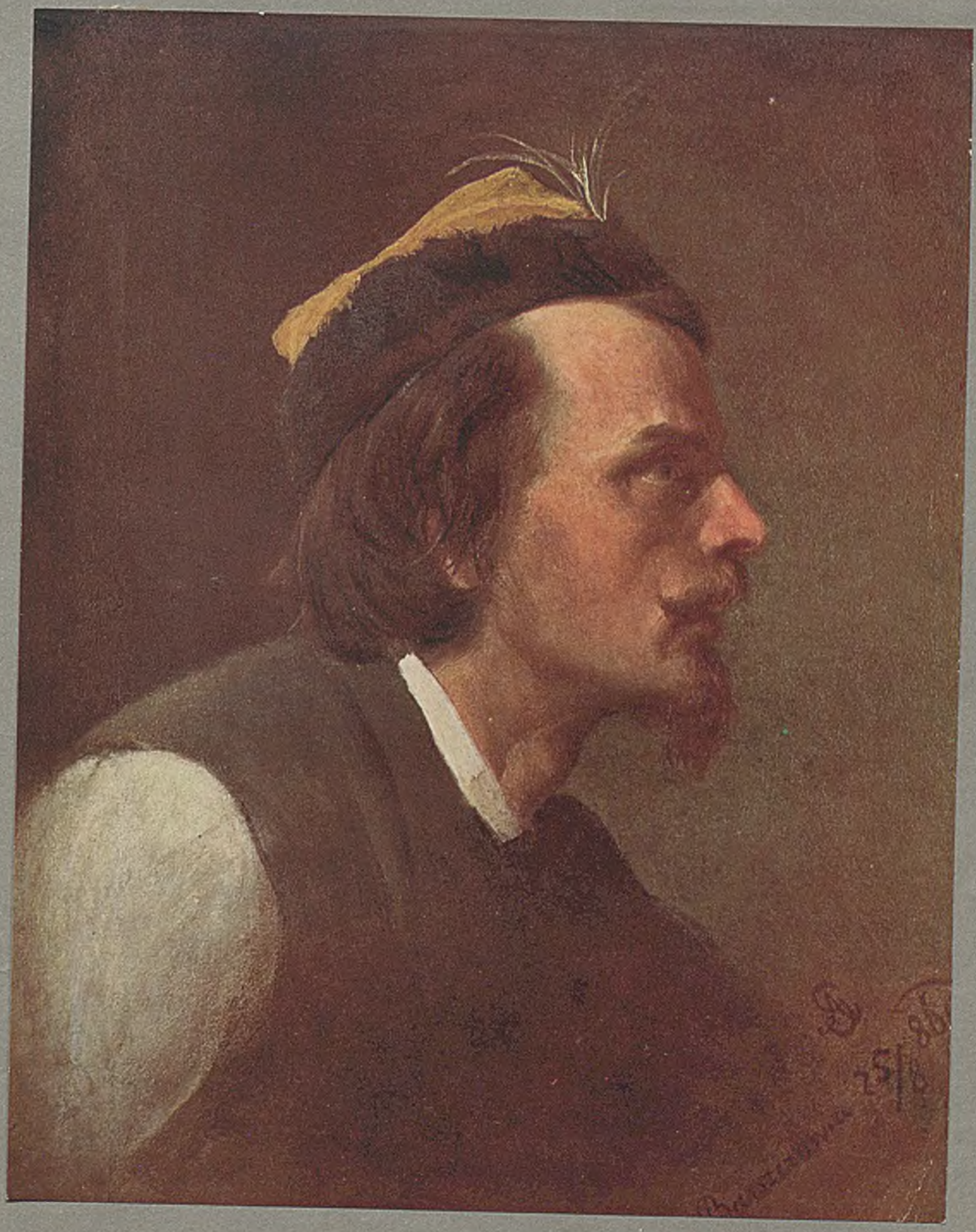
Artur Grottger kształcił się początkowo pod okiem ojca, byłego ucznia akademii wiedeńskiej, następnie zaś pod kierunkiem Jana Maszkowskiego i Juliusza Kossaka we Lwowie. Między rokiem 1852 a 1854 przebywa w Krakowie, jako uczeń szkoły sztuk pięknych. Uzyskawszy stypendyum, wyjeżdża w roku 1855 do Wiednia, kształcąc się tam do roku 1858 pod kierunkiem Mayera, Blaasa, Geigera i Rubena. Następnie przez kilka miesięcy bawi w Monachium, gdzie ulega wpływowi Schwinda. W roku 1859 pracuje ponownie w Wiedniu, w 1860 odbywa podróż po Węgrzech i wraca do Wiednia na stały pobyt. Pędził tu życie w niedostatku, wraz z matką i siostrą, niedostatku, którego już przedtem zaznał, za marne pieniądze zasilając ilustracyami niemieckie tygodniki. „Zaczynam robić różne doświadczenia na sobie — pisał — i zupełniem się od śniadania odzwyczaił. Od palenia odzwyczaić się nie chcę i nie mogę, bo widzę, że ilekroć, zmuszony głodem, zapalę centowe cygaro, czuję wyraźnie, że gorycz, osiadająca na podniebieniu, gasi głód i tym sposobem mię syci, gdy, kupiwszy za centa chleba, nietylko bym się nie najadł, alebym podniecił apetyt".

Przytaczam ten ustęp bez najmniejszej nadziei, abyśmy przestali — tylko w tem wytrwali — głodzić naszych artystów za życia, po ich śmierci zaś wylewać łzy krokodylowe i stawiać pomniki, przy odsłonięciu których gadamy i najadamy się do syta. Dzisiaj każda Psia Wólka musi mieć swój — ohydny naturalnie — pomnik Mickiewicza, z całym aparatem frazesów, pochodów i bankietów (fakt znamienny: śród rozoblęgorkowanego społeczeństwa nikt nie pomyślał o uczczeniu, chociażby skromnym biustem, najgenialniejszego polskiego artysty: Juliusza Słowackiego). Drobna część wydanych na ten cel pieniędzy, wręczona za życia wieszczowi, była-by go uchroniła od niejednego udręczenia. Ale czyż artysta nie powinien żyć jedynie ideałami i... powietrzem? mniejsza o to, że wyniszczony przez nędzę organizm ulega pierwszej lepszej chorobie, gdy, wyjątkowo, fortuna okaże się łaskawszą. Owszem: to pozwala mówcy wygłosić — z łezką w głosie — stereotypowy frazes o przedwcześnie zmarłym, a tak obiecującym talencie. Rzeczywiście — wielka szkoda: gdyby był pożył dwadzieścia lat dłużej, bylibyśmy mogli jeszcze przez dwadzieścia lat głodzić, szydzić, plwać lub bojkotować. To, co się działo wczoraj, dzieje się dzisiaj, i dziać będzie jutro. Zmieniają się ofiary: System — nigdy „Żyjemy od roku w największej potrzebie — pisze matka Artura: wszyscy pracownię odwiedzają, obrazy chwalą, ale nic sprzedać nie można. Chłopczysko tak zmizerniał ze zgryzoty, że tylko skóra i kości... gdy tak czasem siedzi w fotelu, to jak z kamienia wykuty, bez ruchu siedzi, a ja się w drugim pokoju łzami zalewam..."

W roku 1864 artysta jedzie na miesiąc z hr. Palffym do Wenecyi, skąd przez Wiedeń, wraca do Galicyi. W 1866 zaręcza się z panną Wandą Monné i tegoż roku, w grudniu, wyjeżdża do Paryża.

Artysta marzył, że „Wojna" przyniesie mu sławę i pieniądze. Tymczasem, zanim cykl sprzedany został, niecny rodak wyłudził od artysty te szczupłe fundusze, z którymi się był w drogę puścił i porzucił go na paryskim bruku. Więc znowu nędza, tęsknota za krajem i narzeczoną, zawiedzione nadzieje... We wrześniu 1867 roku gwałtowny krwotok zwiastuje blizki koniec. W listopadzie wpłynęły wreszcie pieniądze za „Wojnę". Przyjaciel artysty, Marceli Krajewski, wywiózł go do Pau, następnie zaś do Amélie-les-Bains. Za późno: tu, w noc grudniową, przyszła śmierć — wybawicielka...

Feliks Jasieński.



ARTUR GROTTGER · UR. 11. XI. 1837 UM. 13. XII. 1867 · PORTRET NARZECZONEJ · WŁASNOŚĆ P. WANDY MŁODNICKIEJ WE LWOWIE . . . . .

Przeglądając złotą księgę dziejów umysłowości polskiej, znajdziemy niewiele kart, na których oko starca zarówno jak młodzieńca, myśliciela zarówno jak człowieka czynu, spocząćby mogło z równą miłością i rozkoszą duchową, jak na tej karcie, z której wyglądają ku nam podpis i szlachetne, ostre, uduchownione rysy Artura Grottgera. Na widok ich budzą się wspomnienia z najwcześniejszych lat dzieciństwa, rozbrzmiewają znowu struny, które życie nietknięte pozostawia, wyrównują się przeciwieństwa, z przekonywującą siłą powstaje znowu wiara w jakąś konieczną wyższą jedność narodowości z ludzkością, pierwiastka osobistego z ogólnym, chwili z wiecznością, „łagodząc" według słów Fausta, „poważną oglądania rozkosz"... Woń romantyzmu wykarmionego na poezyi ojczystej zespala się w jego dziełach z pełnym bystrości i głębi myślowej szylerowskim idealizmem. Jako uczeń Juliusza Kossaka, wyszedł on z walterscottowskiej anegdoty rycerskiej, z malarstwa rodzajowego, z rapsodu rycerskiego, gdzie to w koniu i w jeźdźcu płynie jednaka krew junacka, równa jest dzielność, tężyzna i świeża pierwotność. Krakowska Szkoła i wiedeńska Akademia dały mu warunki techniczne, literatura i wiedeński teatr umysłowe wykształcenie i podstawy dalszego rozwoju, a romantyczna sztuka Schwinda (spędzona w Monachium zima 1858) pobudziła go silnie i na lata najbliższe wywarła wpływ decydujący w obydwu kierunkach. Wreszcie powstanie narodowe z lat 1861—63 dało mu wielki rozpęd i pomazanie mocy. Na jego rysunkach, składających się w cykle: „Warszawa" (1861), „Polonia" (1863) i „Litua-nia" (1864—66) śledzić można dokładnie z roku na rok rozwój jego i przeobrażanie się z poszukiwanego ilustratora w sławnego rysownika, z niezachwianie pewną ręką obdarzonego odtwórcy anegdoty w natchnionego, wieszczego twórcę. W ostatnim cyklu, w „Wojnie" (1866—67, wznosi on pierwiastek narodowy do wyżyn ogólnoludzkich i stwarza dzieło pełne głęboko wstrząsającego i podniosłego tragizmu. Utrzymuje się zdanie, że Grottger nie był malarzem. Prawda, nie był on ani kolorystą lokalnym, ani eksperymentatorem w dziedzinie kolorystyki; był on wogóle może bardziej artystą, aniżeli malarzem i rysownikiem razem wziąwszy. Wielki umysłem i duszą rzeczy nie mające znaczenia zasadniczego nieraz pomijał. Barwy jego — to akordy harfiane o przedziwnej harmonii mdło-żółtych i blado-niebieskich tonów! — Tę rękę, która w struny tej harfy po mistrzowsku trącała, widzę ją przed sobą — tę piękną, szlachetną, przeczuloną rękę! W martwym odlewie gipsowym leży ona przedemną i opowiada mi o życiu duszy Artura Grottgera. Jak silnie i z jaką ufnością ściskała ona dłoń przyjaciela, z jaką miłością pieściła złote pukle dziecięce, z jakiem utęsknieniem szukała ręki ukochanej, z jaką wiarą proroczą wznosiła się ku gwiazdom! Na związek dozgonny podać ją miał mistrz tej, której portret — dzieło ostatniego roku życia — widnieje obok w reprodukcyi. Jemu jednak, który tyle miłości rozdawał i sam zaznał od ludzi; tyle miłości potrzebował i wzbudzał, jemu przypaść miała w udziale także i najsmutniejsza ze wszystkich: miłość bogów, którzy ukochali tych, co — umierają młodo.

Prof. Dr. Jan Bołoz Antoniewicz.

JAN MATEJKO · PORTRET WŁASNY
AUTOTYPIA

Matejko Jan Alojzy urodził się w Krakowie dnia 28 lipca 1838 r. Ojciec jego Franciszek pochodził z Kralowego Hradca w Czechach i był z zawodu nauczycielem muzyki; matka, Joanna Karolina, była córką obywatela i kupca krakowskiego, Jana Piotra Rossberga.

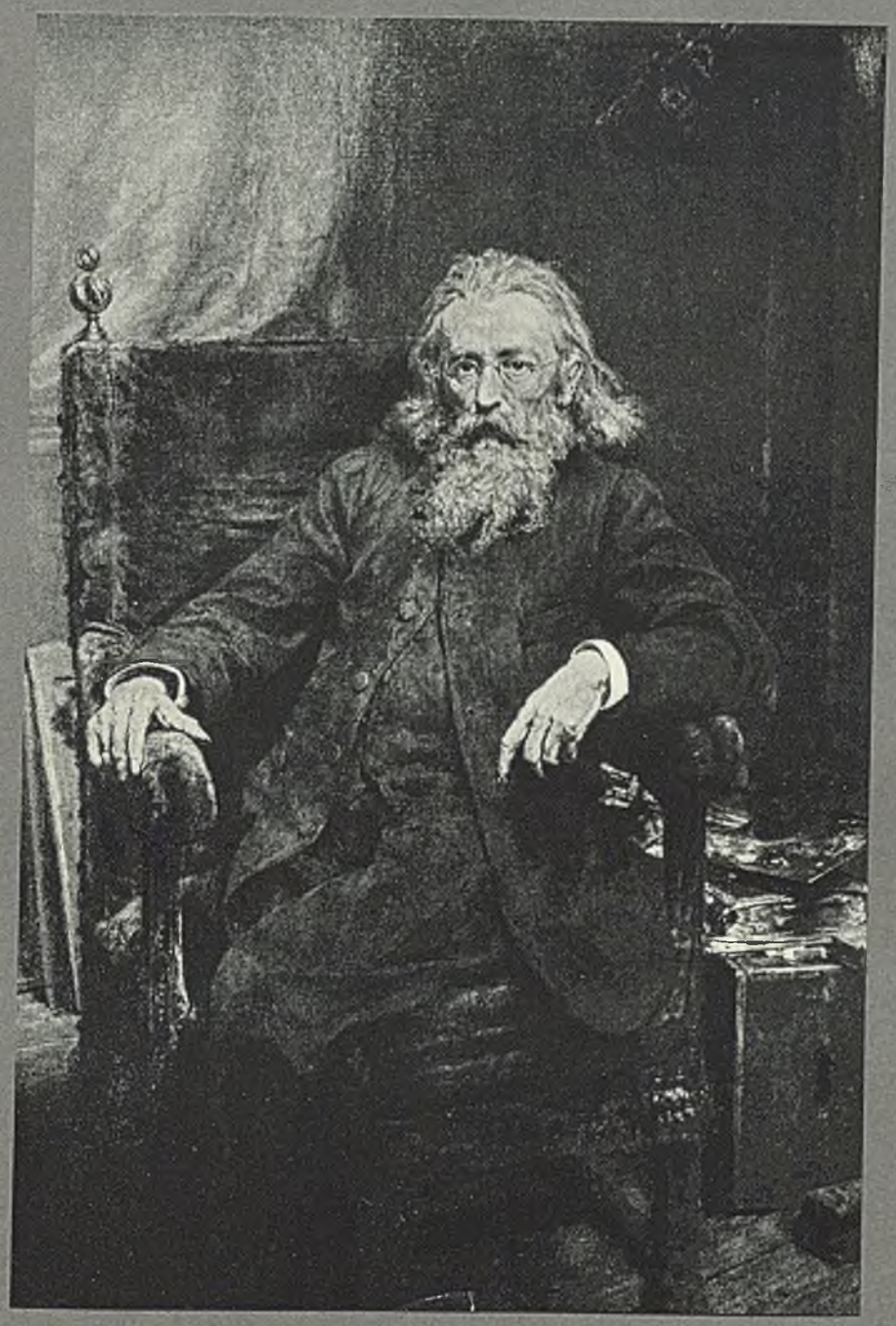
Nauki początkowe pobierał w szkole św. Barbary i przez kilka lat w liceum św. Anny, rysując już wtedy z zapałem. W roku 1852 wstąpił do krakowskiej Szkoły sztuk pięknych, złączonej podówczas z Instytutem technicznym i tam uczył się malarstwa i kompozycyi pod kierunkiem Wojciecha Stattlera. W roku 1858 wyjechał na studya do Monachium, gdzie bawił tylko dziesięć miesięcy, poczem wrócił do Krakowa. W następnym roku (1859) bawił przez dwa miesiące w Wiedniu. W listopadzie r. 1864 ożenił się z Teodorą Giebułtowską i podróżował po Niemczech i Francyi; w r. 1872 odbył podróż do Konstantynopola. Wezwany w r. 1863 przez Akademię sztuk pięknych w Pradze do objęcia posady dyrektora tejże Akademii nie przyjął ofiarowanej mu godności, a w tym samym roku został zamianowany dyrektorem Szkoły sztuk pięknych w Krakowie. Miasto Kraków ofiarowało artyście berło w r. 1878.

Stworzył cykl wielkich historycznych obrazów z przeszłości Polski, malował prócz tego portrety i ozdobił polichromią wnętrze kościoła P. Maryi w Krakowie. W r. 1859 otrzymał w Monachium pierwsze odznaczenie: medal bronzowy, w r. 1865 złoty medal w Salonie paryskim (za „Kazanie Skargi"), 1867 medal bronzowy na międzynarodowej wystawie w Paryżu, 1873 medal bronzowy na powszechnej wystawie wiedeńskiej, medal na wystawie w Chicago, srebrny medal Institut de France, ofiarowany przez paryską Akademię sztuk pięknych, której był członkiem, 1878 medal złoty I klasy na powszechnej wystawie w Paryżu itd. itd. Był przytem doktorem filozofii honoris causa, członkiem paryskiej, wiedeńskiej i berlińskiej Akademii sztuk pięknych, kawalerem legii honorowej, komandorem orderu Piusa IX i honorowym obywatelem wielu miast.

Zmarł w Krakowie dnia 1 listopada 1893 r. w tym samym domu przy ulicy Floryańskiej, w którym przyszedł na świat i tworzył swe arcydzieła, a w którym obecnie mieści się pod nazwą „Domu Matejki" powstałe z inicyatywy prof. Maryana Sokołowskiego muzeum pamiątek po zgasłym Mistrzu.

Pochowany został kosztem kraju dnia 8 listopada 1893 na cmentarzu krakowskim.

Odtworzony tutaj portret własny powstał w roku 1892 i jest własnością p. J. Milewskiego.



JAN MATEJKO · HOŁD PRUSKI · DAR ARTYSTY DLA ZAMKU NA WAWELU · DEPOZYT W MUZ. NAROD. W KRAKOWIE · CAŁOŚĆ AUTOTYPIA PODWÓJNA · 4 FRAGMETY · DRUK TRÓJKOLOROWY - - - - - - - - - - - - -

Na rynku krakowskim, obok fasady Sukiennic od ulicy Brackiej, na wzniesieniu pokrytem czerwonem suknem, składa książę pruski Albrecht 10 kwietnia 1525 uroczysty hołd przed królem polskim Zygmuntem I.

W pośrodku siedzi na krześle król Zygmunt w uroczystych szatach, złotej kapie i królewskiej dalmatyce i trzyma na kolanach otwartą Ewangelię. Przed nim klęczy książę Albrecht w pełnej zbroi, z gronostajowym płaszczem na ramionach. Prawą rękę położył on na Ewangelii na znak przysięgi, w lewej trzyma wielką pruską chorągiew. Ogon książęcego płaszcza trzyma młody klęczący paź, drugi obok trzyma hełm księcia. Tuż przy Albrechcie stoi z lewej strony doradca jego, Hajdek, za księciem zaś dwaj jego bracia: książę Jerzy w niebieskiej szacie i książę Kazimierz w fioletowej. Dotykają oni rękoma pruskiego sztandaru na znak współudziału w hołdowniczej przysiędze. Za nimi widać siwą głowę Łukasza Górki.

Tuż obok króla stoi młodociany Zygmunt August ze złotym łańcuchem w ręku. Łańcuch ten ma ofiarować król hołdownikowi po złożeniu przysięgi. Przy dziecku stoi ochmistrz jego, Piotr Opaliński, w ciemnym płaszczu z futerkiem, w złotej czapeczce i z łańcuchem złotym na szyi. Z prawej strony króla stoi z dobytym mieczem Hieronim Łaski, synowiec arcybiskupa, przy nim podkanclerzy, biskup Piotr Tomicki, czytający głośno rotę przysięgi. Dalej, na prawo, orszak królewski, wśród którego widać arcybiskupa Łaskiego, Gasztolda, Andrzeja Tenczyńskiego z wielką królewską chorągwią, Mikołaja Firleja, kasztelana krakowskiego, w zielonej, rysiami podbitej delji i Krzysztofa Szydłowieckiego, wojewodę krakowskiego z królewskiem jabłkiem w ręku. Tuż przy samej krawędzi stoi, przechylony przez poręcz, wielkorządca krakowskiego zamku i kasztelan biecki Jan Bonar, z długą siwą brodą. U dołu, z prawej strony, na samym pierwszym planie, rycerz, w pełnej zbroi, na karym, do połowy widzianym koniu, to Przecław Lanckoroński, hetman Zaporoża.

U stóp króla, na stopniach wzniesienia, siedzi Stańczyk, błazen królewski, w czerwonym błazeńskim stroju, z piszczałką w ręku. Stańczyk — to portret własny artysty.

Nieco z lewej strony, za grupą pruskich książąt, widać w głębi królową Bonę, obok niej księżniczki Jadwigę i Zofię i młodego księcia Janusza.

Po lewej stronie obrazu dworzanin królewski w opiętym, jasno niebieskim, stroju trzyma misę napełnioną złotem; obok niego stoi Andrzej Kościelecki, podskarbi koronny, który, po wykonaniu przysięgi, ma rozrzucać między lud złote monety. Nieco wyżej, za Kościeleckim, Piotr Kmita, marszałek wielki koronny, dalej ku środkowi, widny do piersi Konstanty książę Ostrogski, ręką wąsa podkręcający i obok niego, także w półpiersiu, Jan Amor Tarnowski. Nieco niżej od nich klęczy biskup warmiński Maurycy Ferber, ubrany w czarną sutannę, przy nim Kreutzer, późniejszy pruski kanclerz i stary komtur krzyżacki z siwą brodą, trzymający miecz swego wielkiego mistrza. U dołu, po lewej stronie, wstępują na schody wzniesienia dwaj bogaci mieszczanie z pergaminowymi dyplomami w ręku. Jeden z nich ma wyobrażać Bartłomieja Berecciego, budowniczego królewskiego, twórcę Zygmuntowskiej kaplicy na Wawelu.

U dołu, wpośród chłopaków, przypatrujących się obrzędowi, stoi jakiś przybyły z wyprawy szlachcic z córeczką na ręku i sługa ratuszowy z pękiem rózeg, któremi ma „pro memoria" wychłostać uliczników na mieście. Tło dla środkowej grupy tworzy rozwieszona w głębi czerwona makata, nad którą widać jasne niebo i rysujące się na niem wieże Maryackiego kościoła, z lewej strony fasada sukiennic z gankiem, zapełnionym widzami. Dzieło powstało w r. 1882.

I

Matejko jest jedną z najoryginalniejszych postaci w sztuce, zjawiskiem tak niespodzianem i jedynem 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, poruszaną jest wiecznie trwałymi, żywiołowymi stanami uczuć, które wyrażał on z drżącą porywającem życiem prawdą. Ta prawda działa tak przekonywająco, 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 szczerość ma taką siłę suggestyjną, że, nie zawsze się godząc na jego pojmowanie historycznych zdarzeń, nie można się oprzeć wyobrażaniu ich takiemi, 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 bezduszność tego, co przed Matejką ukazywała sztuka z przeszłości, było zaporą dla wyobraźni, narzucając jej widma blade, powszednie, bez krwi i życia. Ukazanie się obrazów Matejki było jakby rozdarciem zasłony, oddzielającej nas od światła dawnej Polski, było rzeczywistem odwaleniem grobowego kamienia i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wydawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki ich najtajniejszych myśli. Przez ten świat umarły wiódł on ludzi mu współczesnych, jak Wirgiliusz Dantego przez kręgi piekieł.

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

Matejko miał duszę smutną z natury. Nie tylko wyszedł on z pesymistycznego poglądu na historyę 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 on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznem tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałem, niesłychanie silnem, napięciem energii psychicznej, które orze w bruzdy i fałdy ich twarze, o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na który zdają się ciężyć pokłady całe odziedziczonej kultury, powstałej pod najwyższem ciśnieniem życiowego tragizmu.

Zdawałoby się, że jeżeli gdzie, to właśnse w twórczości Matejki możnaby znaleść potężne teoryi 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 krużganków, gdzie tragiczne i potężne widma zdają się błądzić wśród pospolitego tłumu, w dzień biały, gdzie stoją najświetniejsze pomniki chwały i najstraszniejsze świadectwa upadku, gdzie najświętsze relikwie narodowe można widzieć własnemi oczyma i dotykać własnemi rękami, gdzie od progu kościoła na duszę ludzką rzuca się, po prostu, huragan, chaos, świat cały wrażeń, wspomnień obrazów, imion, zdarzeń, szarpiących ją w dwa krańce czucia, między boleść i radość, między nadzieję bezbrzeżną i rozpacz bezdenną, gdzie to, co nazywamy tradycyą, przestaje być dalekiem widzeniem, lecz staje się rzeczą dotykalną, obecną, — urodzony w tym Krakowie Matejko mógłby być posądzonym, że wszystko to, co czuł, wiedział, myślał, czem był, było to zasługą tego dziwnego i przejmującego środowiska. Jeżeli jednak przypomnimy, że na kilkadziesiąt tysięcy ludzi ciągle i stale, przez szereg lat, 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, jakim był, dla tego tylko, że ten syn Czecha był sobą, — był Janem Matejką, potężna dusza, oryginalną i samodzielną do ciasnoty, niezależną, niepodległą i samowolną do uporu, fanatyczną w swoich dążeniach i w swojej potwornej pracy.

II.

Matejki sztuka nie była wynikiem obserwacyi świata zewnętrznego, była ona wynikiem dążności do wyrażenia siebie, swojego wewnętrznego świata. Natura była dla niego tylko modelem, który mu służył do utrzymania ścisłości budowy ciała, bryłowatości przedmiotów, naśladownictwa materyałów. Wszystko też to, co nie było wynikiem bezpośredniego, wewnętrznego odczucia i co nie mogło mu pozować w pracowni, wszystko to w jego obrazach jest tak dalece niższe od twarzy i figury ludzkiej. Wyraz pierwszej czuł Matejko w własnych nerwach i mięśniach, a dobierając modele najbardziej zbliżone do typu potrzebnej mu twarzy, panował nad nią i nadawał jej z całą ścisłością ten charakter, którego potrzebował, ten wyraz, który czuł w sobie. Przy malowaniu zaś figury, model ze swoją materyalną doskonałością plastyki, której pojmowanie i odtwarzanie jest jednym ze składowych pierwiastków malarstwa, a tem samem jest przyjemnością bezwiedną malarza, model porywał go i ciągnął za sobą, rozrywając ogromne płótna na mnóstwo drobnych, świetnie, każda dla siebie, namalowanych części. Wszystko zaś to, co, jak ruch konia, jak pejzaż, nie mogło mu pozować, rażąco odstaje od doskonałości ludzkiej postaci, ponieważ Matejko nie umiał obserwować — może z powodu krótkiego wzroku.

To, co ma być w sztuce żywem, musi przejść przez duszę twórcy. Nie trzeba myśleć, że oczy i ręce tworzą obrazy, i nie trzeba brać d u s z y tylko, jako określenia pewnych wyższych społecznie stanów ludzkiego j a. Dusza artysty musi mieć w sobie cały ten świat, który ma się w jego dziełach objawić. Od cichego poszumu zeschłego badyla, chwiejącego się na jesiennym wietrze, do huku pioruna i ryku huraganu; od melancholijnego zwijania się mgły porannej, do oceanu, stojącego dęba przed skalnym brzegiem; od cichego westchnienia, do wybuchu wulkanu; od słabych pobrzasków letniego poranka, do krwawych łun, któremi się niebo pali w groźne jesienne wieczory; — od najsubtelniejszych stanów duszy, do rozpętania najbrutalniejszych namiętności, — wszystko to musi być częścią duszy artysty. I nie tylko to, ale i to wszystko, co stanowi elementarną siłę życia zbiorowego, co stanowi ducha narodowego, co wstrząsa milionami dusz i prowadzi je gdzieś w niezmierzone otchłanie czasu, ku ledwie przeczuwanym celom i nadziejom, — to wszystko musi drgać w duszy artysty. Musi on być obecnym na wszystkich Golgotach, na których krzyżują proroków, na wszystkich wyłomach, na których walczą nowe ideje ze staremi, — wszędzie, gdzie się przejawia życie, ponieważ ono jest oceanem zjawisk, którego częścią jest jego dusza i którego objawieniem jest sztuka. I tylko to, co tak bezpośrednio jest w duszy, czem człowiek może sam być w uczuciu, tylko to może artysta wyrazić i narzucić innym. Czego zaś nie czuje bezpośrednio w sobie, jako stanu własnej duszy, tego nie może wyśpiewać, wygrać, wyrzeźbić, ani wymalować, — nie może i nie powinien. Ale w naturze ludzkiej tkwi nie tylko zdolność subjektywnego, w związku z pewnym stanem uczuciowym, uświadamiania zewnętrznego świata, jest w niej też możność i potrzeba objektywnego spostrzegania zjawisk, możność otamowania swego uczuciowego do nich stosunku, i spostrzegania ich jako pewnej sumy zmysłowych wyobrażeń, obserwowania ich w porównawczem zestawieniu. Ponieważ ta zdolność tkwi w człowieku, tem samem koniecznością jest jej funkcyonowanie, koniecznością i zadowoleniem; w życiu, tak jak w sztuce, umysł ludzki nieustannie w tym kierunku pracuje. Ale nie każdy w równym stopniu, a są ludzie, prawie pozbawieni możności objektywnego zaobserwowania i zaregestrowania zjawisk zewnętrznych; — takim też był w najwyższym stopniu Matejko. Nie mógł on obserwować wskutek nadmiernego subjektywizmu i wskutek tego zresztą, że ten świat form, który malował, nie istniał w rzeczywistości, w życiu, i tylko mógł być odtworzony przy pomocy badań archeologicznych, a materyalnie widziany tylko w postaci modela w pracowni. Matejko, party ku temu zewnątrz sztuki istniejącemi pobudkami, brał się do zadań, które wymagały obserwacyi życia i dawał wtenczas fragmenty wściekle przestudyowanych rzeczy, które nie układały się w całość, wyrażającą życie. Żył on zagłębiony w przepaściach swojej duszy i ujawniał jej wizye, które oblekał w materyalną formę, przy pomocy modela. Nie mogąc obserwować, nie mógł też Matejko mieć i używać takiej władzy, jak pamięć malarska. Cała jego sztuka jest to zmaterya1izowanie wewnętrznych własnych stanów, widzeń przy pomocy bezpośredniego udziału w tworzeniu natury — modela. Była to ta zewnętrzna kontrola, która powstrzymywała jego, tak skłonny do maniery, talent od szybkiego wyczerpania się i upadku.

III

Jakkolwiek nazywa się dany naród, jakiegokolwiek znaczenia są wypadki jego bytu, są one zawsze wynikiem pewnego szeregu stanów dusz ludzkich. Możemy wszystkie zdarzenia wszechświatowej historyi rozłożyć na pierwotne, elementarne uczucia i stany psychiczne, które są istotnymi impulsami czynu. Otóż wielkość i siła oddziaływania twórczości Matejki polega na tem, że on te żywiołowe pierwiastki zdarzeń, te czucia, będące fermentem historyi, wykrystalizował z jej kart i ukazał z niesłychaną jasnością i siłą, w ludziach wprawdzie malowanych, ale malowanych tak, że dają oni wrażenie rzeczywistego życia, że odkrywają istotną głębię dusz ludzkich i bezpośrednio oddziaływają na uczucia widzów, którzy mogą nawet nie uświadamiać istotnego źródła swoich wzruszeń, mogą, jak to u nas było, wyobrażać sobie, że powodem wzruszenia jest sam fakt historyczny, — nie obraz, który go przedstawia. Widzowie jednak, którzy szczerze i prosto wzruszali się obrazami Matejki, a odchodzili obojętni od obrazów innych historycznych malarzy, wydawali nieświadomie sąd słuszny i, żeby owoczesna krytyka miała przynajmniej tę prostotę odczuwania wrażeń, nie przyszłoby do tego potwornego zamięszania pojęć, jakie wynikło w teoretycznem określaniu i wyjaśnianiu twórczości Matejki. Właściwie, społeczeństwo nasze, które w innych kierunkach umysłowego życia było wysoce wyrobione, nie miało żadnej kultury artystycznej, nie było przygotowane do obcowania z dziełami sztuki. Doznając jednak przez czas dłuższy bezpośrednich od nich wrażeń, doszłoby w końcu i do wyrobienia sądu; ale w tym kierunku stanęła mu w poprzek estetyka, oparta na strzępach niemieckich systemów filozoficznych, strzępach, gdzieindziej wyrzuconych na śmietnik. Estetyka ta zaszkodziła potwornie porozumieniu się między budzącym się ruchem artystycznym a społeczeństwem, ponieważ nie umiała ona wyeliminować z dzieł sztuki ich istoty i zalet artystycznych, nie umiała odróżnić obrazów od idei, i widząc jedynie te ostatnie, widziała treść artystyczną tylko w treści myślowej, uszeregowanej według hierarchii jej społecznego znaczenia. W Matejce widziała ona tylko historyka, przemawiającego z zamalowanych płócien, ponieważ jednak nie miała o tych ostatnich nic do powiedzenia, poza kilkoma komunałami lub nonsensami, roztrząsanie więc tematów historycznych stanowiło wyłączną treść jej sądów. Niestety! sam Matejko nie zdołał w zupełności się uchronić od wpływu tych opinij. Ocaliły go żywiołowe siły jego temperamentu i talentu, który długo bronił się od rozkładającego wpływu świadomie narzuconych mu celów i zadań, i zdążył, przed upadkiem, wydać szereg obrazów, jaśniejących wszystkimi blaskami arcydzieł.

Z pomiędzy ośmiu wielkich obrazów Matejki „Hołd pruski“ jest jednym z najjaśniej skomponowanych, pod względem zaś doskonałości pojęcia, sformułowania i namalowania figur jest bodaj najświetniejszym. Cała ta grupa króla Zygmunta i klęczących przed nim Prusaków robi wrażenie czegoś wycezelowanego w bronzie, czegoś nienaruszalnie doskonałego, ujętego w formę, której jasność, czystość, ścisłość, pewność i świadomość jest szczytem opanowania środków malarstwa. Gdyby Matejki nie była porwała zwykła rozbieżność myśli, która mu kazała na pierwszym planie umieścić parę anegdot obyczajowych, obraz ten byłby wzorem kompozycyi. Ten król, potężne postacie Albrechta i towarzyszów, te dwie figury paziów, tak niezrównane w rysunku, tak piękne w stroju i żywe, ten magnat w zielonej szacie, wszystko to tchnie siłą, wielkim spokojem ludzi pewnych swojej mocy, spełniających czyn, który im się zdaje nieodwołalnym. Matejko jednak wie, co z tego będzie po wiekach, — wie, i każe o tem wiedzieć Stańczykowi... Cała górna część obrazu, gdzie główna scena ujęta jest w postacie ludzkie, widziane z profilu i cały charakter obrazu, jego czystość i wyrazistość kształtów, jego pyszna dotykalna plastyka, wszystko to robi wrażenie kolorowej rzeźby. Jest to tak uderzającem, że od wielu już lat propagują myśl, która powinna się urzeczywistnić, gdyż, jak mi się zdaje, byłaby ona i pomnikiem sztuki Matejki i pomnikiem historyi i ozdobą tego cudownego rynku krakowskiego. Trzeba „Hołd pruski“ wyrzeźbić ściśle podług obrazu i w tej samej wielkości umieścić na ścianie Sukiennic, na wprost ulicy Ś-go Jana. Mieć zawsze przed sobą z taką siłą oddaną chwilę z wielkiej doby przeszłości, jest to zapewne silniej jeszcze odczuwać upadek i nędzę, ale jest to zarazem mieć stale przed oczami świadomość zmienności losu narodów, które w wielkich okresach czasu, mogą przechodzić kolejno, od potęgi i chwały, do upadku i niewoli, — i, na odwrót, odradzać się. „Hołd pruski“ na rynku krakowskim byłby zarazem jakby głosem końcowych strof psalmu: Ale i ty Babilon! strzeż dobrze swej głowy... mówiłby on do tych, którzy niegdyś przysięgali tu, na klęczkach, przed polskimi królami, a którzy dziś...

IV.

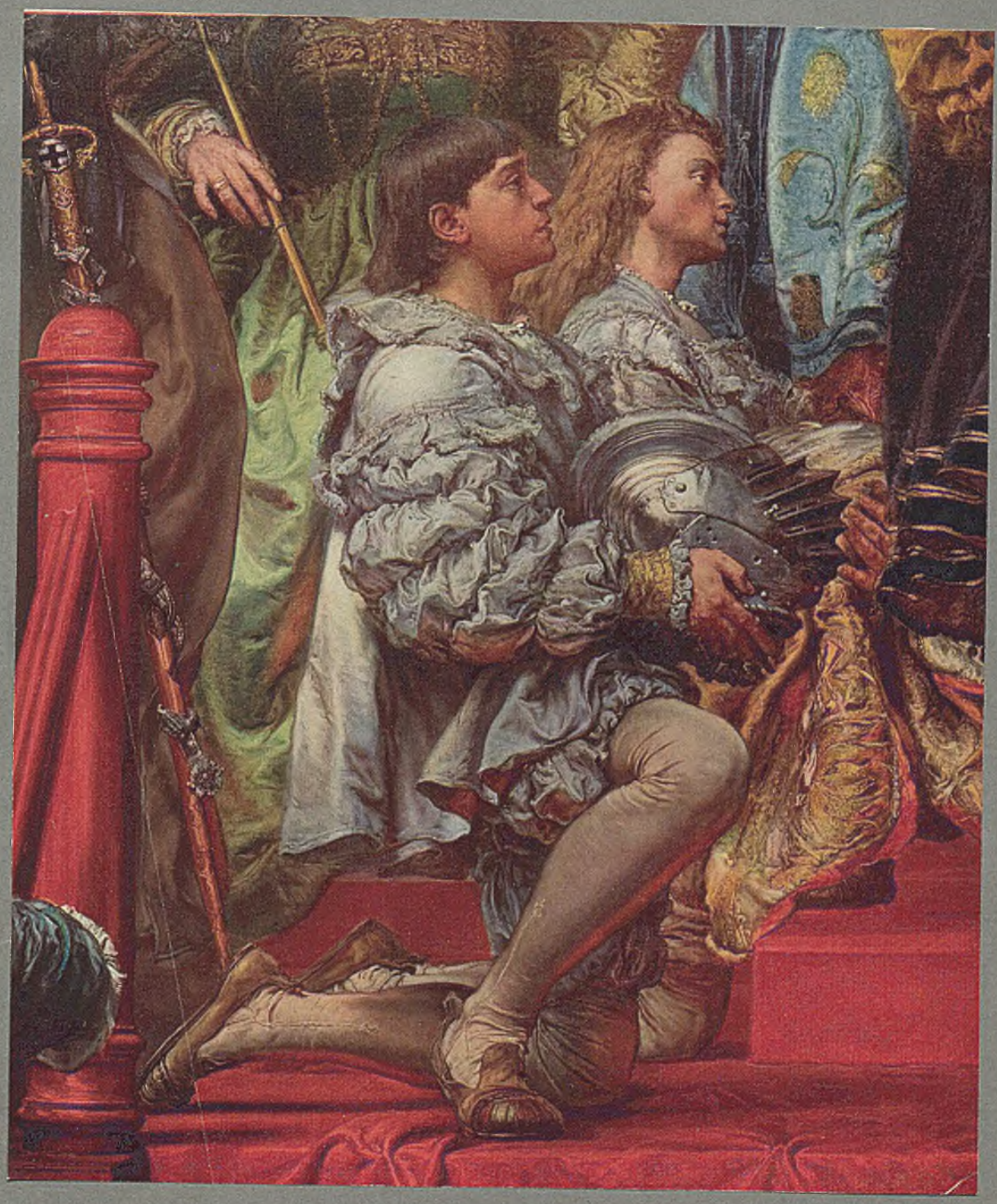
Charakteryzując twórczość Matejki, mówi się ciągle o głębi uczucia, o sile ducha, o namiętnościach i stanach psychicznych, wogóle mówi się o czemś, co jest widzialne tylko w skutkach, czego nie można ująć do ręki, lub zamknąć w słoju, jak preparat anatomiczny. To coś, ta dusza jest jednak obecna w obrazie i można ją odczuć, odgadnąć, przejąć się nią i współczuwać jej, jest obecną, nie jako utajony pierwiastek chemiczny, promieniujący tajemniczo, nie jako coś mistycznego, co spływa z duszy artysty i działa bezpośrednio; to coś jest ujęte w pewien stan fizyczny, jest wpojone w obraz, raz na zawsze, — związane z jego płócienną powierzchnią materyalnie. Był czas, kiedy estetyka nie starała się badać, w jaki sposób dusza łączy się z farbami, i, mówiąc o obecności tej duszy w obrazie, myślała, że ona całkowicie mieści się w anegdotycznej treści, w pomyśle, podpisie obrazu. Twórczość Matejki była nawet osią gwałtownego sporu w dziedzinie estetyki, sporu, który miał właśnie wyjaśnić, na czem polega obecność duszy w malarstwie. Malarstwo działa przez oczy i wszystkie jego środki są skierowane ku temu, żeby to wszystko, co się do ludzkiej świadomości, przy pomocy wzroku, dostaje, uderzało oczy widza z obrazu, jak uderza jego wzrok w świecie rzeczywistym. Działają tu dwa różne pierwiastki: aparat wzrokowy, przenoszący obrazy do mózgu i świadomość, — ta wewnętrzna treść ludzkiego ja, — która obrazy te w pewien sposób przyjmuje, zachowując się wobec nich bardzo rozmaicie, stosownie do pewnego chwilowego stanu w jakim się sama znajduje. Patrzymy nietylko oczami — patrzymy duszą. Środkami więc malarstwa są kształt, barwa i światło, które muszą być użyte nie tylko zgodnie z prawami optyki i fizyologii wzroku, ale, i to w najwyższym stopniu, również zgodnie z prawami psychologii. Dusza i farby muszą się tak łączyć w obrazie, żeby się stopiły w jedno całkowite wrażenie. To wszystko, co nazywamy kompozycyą, jest właśnie umiejętnością użycia środków malarstwa w pewien sposób właściwy i zgodny z tem, co obraz ma wyrażać z duszy artysty i jak ma oddziałać na widza. Wszystko, co jest w obrazie, musi być w zgodzie z tem założeniem i współdziałać do osiągnięcia pewnego wrażenia.

Zamienić farbę na czucie, zamienić kawał płótna na duszę ludzką, żywą, drgającą bólem, rozpaczą, krańcowym tragizmem życia, jest to zużywać siebie w sposób najbardziej wyczerpujący siłę życia. Twórca nie żyje sztuką. On siebie zużywa na jej stworzenie. Sztuka jest proporcyonalną do siły duszy twórcy, do tej sumy czucia, która przez życie artysty przechodzi, do tej energii, z jaką nim miotają wzruszenia. Można nie mieć mięśni i czuć w sobie siłę tytana, i można być atletą, nie czując w sobie więcej siły, niż jej potrzeba do obracania rożna. W wątłem ciele Matejki drgała potężna siła ducha, biło serce bohaterskie i działała niezłomna wola. W życiu polskiego społeczeństwa, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, twórczość Matejki była ogromnego znaczenia. To wszystko, co stanowiło olbrzymią część treści narodowej myśli, to wszystko, co w niej było wypływem jej związku z przeszłością, wszystko to znalazło w twórczości Matejki swój wyraz. Była ona jakby bezpośrednią emanacyą tego przebywania myśli narodowej w światach przeszłości, opromienionej wszystkimi blaskami aureoli, na jakie się zdobywa naród, myśląc o czasach, które się ukazują w oddali, obrane z drobnych, codziennych i lichych stron życia i widne tylko w swoich najświetniejszych, lub najczarniejszych, ale w największych, najbardziej imponujących przejawach.

W pewnym kierunku sztuka jego wytężała siłę twórczą do ostatnich granic ludzkiej możności. Matejkę można krytykować, długo, szeroko i surowo, z całą bezwzględnością sądu, jaką wywołuje każda siła, pozostanie z niego jednak dosyć, żeby go czcić i podziwiać. Miał on w najwyższym stopniu te przymioty, które cechują wszystkich wielkich twórców i męczenników idei. Bezwzględne oddanie się temu, co uznawał za prawdę, zatracenie się w swojem dziele bez zastrzeżeń, bez oszczędzania się, bez dbania o jakiekolwiek uboczne skutki swego czynu; surowa powaga, głębokie, do samego dna duszy, przejęcie się uczuciem, które wyrażał, szczerość i bezpośredniość twórczego porywu, konsekwentne, aż do dramatyzmu, dążenie ku swoim celom i jakiś żywiołowy upór aż do fatalizmu.

Matejko wyszedł z pokolenia i czasów, w których dusze ludzkie gorzały, jak w wulkanie, w wielkich pragnieniach, czuł on w sposób wielki, głęboki i przeszedł przez dusze polskie, spełniając to posłannictwo, które przed nim spełniali wielcy poeci. Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględną zaletę: tworzył arcydzieła.

Stanisław Witkiewicz.



JAN MATEJKO · URODZ. 31. VII. 1838 UM. 1. XI. 1893 · ZYGMUNT STARY SŁUCHAJĄCY „ZYGMUNTA" · WŁASNOŚĆ JERZEGO HR. DUNIN-BORKOWSKIEGO WE LWOWIE . . . . . .

Pośród tych wielkich dusz, co w drugiej połowie XIX. wieku, miłością Polski gorzały i bolały, co ten płomień i ten ból nosiły w sobie w największej mierze, co życiem i dziełem wyobrażały go w mocy najwyższej, stoi Matejko. Od wszystkich odmienny rodzajem swego powołania, w tem powołaniu genialny, zapisujący dziełami swemi całą jedną kartę w księgach polskiej cywilizacyi, kartę przed nim ledwo zaczętą; Polak, żyjący i tworzący od szkoły do grobu w tej passyi i męce miłości ojczyzny; sługa Boży przytem od kolebki do grobu taki wierny, taki poddany, że w tysiącznych życia udręczeniach nigdy nie sarknie, ani się w ufności i poddaniu nie zachwieje; w twórczości niewyczerpany, nigdy nie zaspokojony, a budujący swoją cnotą więcej jeszcze, niż zdumiewający tą twórczością — Matejko jest jednym z tych najrzadszych na świecie, w których jest wielkość na prawdę... Miłość ojczyzny zrobiła go tem, czem był, ona jest duszą jego duszy i jego obrazów, siłą popędową jego twórczości i jego intuicyi. Ale czy ona także nie wiodła czasem malarza na drogi i kierunki błędne? Polak w nim malarza zrodził, a przynajmniej wychował, wykształcił, rozpłomienił i uskrzydlił. Ale niewątpliwie Polak opanował malarza zupełnie i nieraz na szkodę jego twórczości. Wielki malarz jest czasem w niezgodzie z naturą swojej sztuki, chce ją zmusić, zadać jej gwałt. Jest harmonia wielkości między jego duszą a twórczością; ale w tej twórczości i w jego obrazach, harmonii nie ma wcale. W swoich uczuciach ma on prostotę dziecka, ale nie ma prostoty w swojej myśli, tem mniej w swojej wyobraźni. Potęgę ma zawsze, miary prawie nigdy. Patetyczny jest z natury, estetetycznym z natury nie był, a nie stał się z wykształcenia. Jego malarstwo ma być tendencyjnem, nauczającem, prawie kaznodziejstwem, a usposobienie chylące się do mistycyzmu pozwala mu myśleć, że to rzecz możliwa. Intuicyą odgaduje genialnie charakter epoki i ludzi, ale rzeczywistość go krępuje i kiedy przeszłość podaje mu swoje wskazówki, on od nich odstępuje, albo ich z lekceważeniem ignoruje. Do historycznych obrazów bierze za wzory ludzi dzisiejszych, i wtedy maluje ich podobnych do złudzenia; ale kiedy ma zrobić portret żyjącego człowieka, najczęściej fantazyuje na temat jego twarzy i wyrazu, i robi go innym jak jest, a duszę ludzką w przeróżnych stanach oddaje przez wyrazy twarzy i postawę, jak mało który malarz na świecie; ale w tym wyrazie i w tej postawie nie zawsze, owszem rzadko ustrzeże się przesady. W jego kolorycie jest świetność, aż prawie zbyteczna, ale zgodności i harmonii w tych kolorach i światłach niema... Malarstwo Matejki wyrosło z tego samego gruntu, wzrosło na tych samych sokach żywotnych, co nasza poezya, co literatura, co cała nasza porozbiorowa historya. On także przez całe życie rozbija sobie głowę i serce o pytanie: Jak się stać mogło? Dlaczego się stało? Jak się skończy? W nim także ta nuta stanowi wielkość, ale i niepokój i brak równowagi ten jest konieczny, nieunikniony... Że malarstwo polskie na swoich barkach dźwignął jak atlas i postawił tak wysoko, jak się przed nim nikomu nie śniło, zbytecznie i mówić. Ale w polskim narodzie, w polskiej historyi on stoi jako wielka postać, wielki wzór. Tyle duszy, tyle absolutnej miłości czy sztuki swojej, czy nad sztuką stojącej sprawy i idei nie widzimy w żadnym malarzu XIX wieku; w obrazach żadnego tyle wyrazu, tyle uczucia, tyle duszy, ile kreacyom swoim nadaje Matejko. Z nim dopiero i przez niego malarstwo polskie doszło do stanowiska i w Polsce samej i w historyi sztuki. Pierwszy raz zerwało się na przedmioty wielkie, największe i podołało im, sprostało im koncepcyą, stylem i wykonaniem. Pierwszy raz okazało się oryginalnem, torowało sobie samo drogi i kierunki, tworzyło sobie rodzaje i formy, kładło w te formy charakter i duch własny do żadnego innego na świecie zgoła niepodobny.

Prof. Stanisław Tarnowski
w dziele p. t. Jan Matejko.

JAN MATEJKO UR. 1838 ROKU · ZM. 1893 ROKU · LIRNIK · DEPOZYT W MUZEUM NAR. W KRAKOWIE.

U dołu obrazu wypisał Matejko wyraźnemi, czerwonemi cyframi, rok 1884, jest to jednak tylko data ukończenia i wystawienia dzieła. Pierwotny pomysł musiał być o wiele wcześniejszy i urodził się najpóźniej w 1880 r., równocześnie z rozpoczęciem pracy nad „Hołdem pruskim". Wynika to ze słów p. Maryana Gorzkowskiego, codziennego świadka działalności wielkiego malarza. W broszurze sekretarza ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych, noszącej tytuł „O artystycznych czynnościach Jana Matejki" czytamy na stronie 89., że na rok 1880 przypada malowanie głów na naszym obrazie, który w chwili druku t. j. w 1882 r. „jako nieskończony, jeszcze zostaje w pracowni artysty".

Oto wszystko, czego nam do dziejów rozwoju, do dziejów kompozycyi niniejszego dzieła dostarczają źródła literackie. Brak również dokumentów innych, bliższych twórcy, ciekawszych ze względu na proces tworzenia, brak szkiców. Może istnieją gdzie pierwsze rzuty albo studya do poszczególnych figur, nie są jednakże ogółowi dostępne. Owo wspaniałe Muzeum, tak obfite w materyały do historyi pierwszorzędnego talentu, owo bogate, systematycznie a wykwintnie urządzone muzeum, które się skromnie zowie Domem Matejki, posiada tylko jeden rysunek, odnoszący się do naszego obrazu. Karteczki tej, szybko i niedbale narysowanej ołówkiem, wielkiej, jak mniej więcej ćwierć załączonej reprodukcyi, nie można nawet nazwać szkicem; jestto tylko notatka, może pierwsza, powstała w chęci utrwalenia doraźnego pomysłu, przymierzenia go niejako do powierzchni, próbnego rozmieszczenia figur w przestrzeni. Wobec braku innych dokumentów ma i ten rysuneczek dla nas wielką wagę, a porównanie z wykonanem dziełem nie jest pozbawione interesu.

Uprzytomnijmy sobie tylko chwilę, w której dzieło powstaje. W roku ukończenia 1884 mija dwadzieścia dwa lat od samotnego „Stańczyka" pełnego dziwnej tragicznej wymowy, choć kompozycya jest tak nieskomplikowana, a malowanie takie spokojne i gładkie. Mija dwadzieścia lat od „Kazania Skargi", arcydzieła lat młodych i jego pięknego, zrównoważonego układu. „Unia" (1869) i „Batory" (1872) nie mają jeszcze nadmiaru figur, tłoku; życie, ruchliwe życie nie rozsadziło jeszcze obrazu, nie wykipiało. Ale w 1875 r. jest już ścisk i ciżba na „Dzwonie Zygmuntowskim", w 1878 rozszalały się tłumy zbrojne na „Grunwaldzie", a podczas roboty nad naszem płótnem, w 1881 r., zaroiło się od gwarnych postaci na „Rzeczypospolitej Babińskiej". Jest to epoka, w której Matejce nigdy dość ludzi, dość ruchu. Im więcej się zamyśli, zagłębi w jaką scenę z przeszłości, a potem rzuci okiem na sztalugi, tem bardziej mu się własne dzieło wydaje martwem i nie dość rzeczywistem. Przecież tam musiał być i krzyk i chrzęst zbroi, szczęk szabel i głowa przy głowie. Więc zaraz przybywają postacie, a gdzie ich już na pierwszy plan wysunąć niepodobna, mnożą się przynajmniej twarze. Matejce stworzyć żywych ludzi — nie trudno.

Takie były też losy i naszej kompozycyi. Rysunek zawiera tylko sześć a najwyżej siedm osób. Wieszcz, wróżący przyszłość ma już ten sam ruch rąk i ten układ nóg, co na obrazie. Jest i ta postać, podtrzymująca starca i ta druga, obecnie kobieca, na notatce niewyraźna, klęcząca, zasłuchana. Poznajemy i figurę opartą na strzelbie i tę drugą, która siedzi u dołu po prawej stronie obrazu. Ale niemasz wcale na rysunku trzech głów po prawej stronie u góry, po lewej zaś, poniżej mężczyzny, trzymającego w prawicy broń palną, widzimy tylko jedną postać. Jest to mężczyzna, zapewne młodzieniec, spisujący przepowiednie. Rozszczepił się on z czasem na dwie odrębne istoty: na szlachcica w niebieskim żupanie z piórem, księgą i kałamarzem oraz na pacholę trzymające ryngraf z Matką Boską Częstochowską. Z sześciu czy siedmiu urosła liczba osób do dziesięciu. Stało się zadość prawu, któremu w tych latach uległ talent Matejki.

K. M. Górski.

JAN MATEJKO ·URODZ. 31. VII. 1838
UMARŁ 1. IX. 1893· ŚWIĘTA KINGA·
WŁASNOŚĆ HR. I. DUNIN-BORKOW-
SKIEGO WE LWOWIE. . . . . .

Podziwiamy w obrazach Matejki archeologiczną wierność i łudzącą dokładność szczegółów, połysk gładki i zimny stalowych zbroi, puszystość miękką aksamitów, migotliwość szeleszczących jebwabiów, blask ciepłej karnacyi, ale o wiele ważniejszą od tych zewnętrznych przymiotów, jest prawda wewnętrzna, jest temperament i charakter, jest dusza ludzi z krwi i ciała, których nam stawia przed oczyma, jest duch wypadków nareszcie i ich znaczenie dziejowe, nastrój i styl epiczny w ich opowieści i przedstawieniu, które budzą wyobraźnię i zmuszają do myślenia. Wprawdzie artysta nieraz to znaczenie zanadto podkreśla i obciąża zbyt dobitnie wyrażoną intencyą, wprawdzie właściwa mu płodność i wybujałość sprawia, że możnaby często z jednego z jego obrazów wykroić kilka, ale w rzeczach ludzkich strony dodatnie dopełniają się ujemnemi. Przymioty największych ludzi okupują się ich wadami. Kto był jego mistrzem i najbardziej wpłynął na charakter jego twórczości? To zapytanie naturalne i zwykłe w żywocie każdego artysty, w tym wypadku nie znajduje odpowiedzi. Nie spotykamy wśród spółczesnych nazwiska, któreby dało się z nim bezpośrednio związać. Matejki mistrzynią prawdziwą była Polska ze swoją przeszłością, z pomnikami Krakowa, Wawel i kościół Maryacki. Stary mistrz z końca XV w. Wit Stwosz, ze swoim ołtarzem w kościele P. Maryi, oto jego najpierwszy i kto wie, czy nie najbardziej wpływowy nauczyciel. Ta siła charakterystyki, ta wydatność i plastyka kształtów, oznaczająca tak wybitnie i dosadnie każdą indywidualność, uwydatniająca każdy szczegół, markująca każdą żyłę ręki, każdą kość budowy, przy niepokoju i jaskrawości nawet — co nas w średniowiecznym snycerzu uderza — wycisnęła niezatarte piętno na tem wszystkiem, co z pod pendzla Matejki wyszło. Reszty dokonała historya narodu, który nie stworzył państwa, nie potrafił wznieść trwałych fundamentów całości, ale wydawał przez szeregi wieków potężne, chociaż w wybujałości swej nieraz rażące indywidualności. W tem leży źródło Matejkowskiego geniuszu, a raczej tych charakterystycznych znamion, po których go poznajemy. Wyrósł on na polskim gruncie i był na wskróś Polakiem. Mistrz wielkiego i szerokiego zakroju, na skalę tych mistrzów, których wydawały tylko wielkie epoki sztuki, przy tej rodzimej oryginalności i może dla niej właśnie, zyskał on głośne imię na obu półkulach świata i na skrzydłach swej sławy niósł sławę ojczyzny. Był nie tylko malarzem, ale przedewszystkiem wielkim obywatelem i człowiekiem. Sztuka służyła mu do wypowiedzenia tego, co jako obywatel wypowiedzieć pragnął. Pogrążony w swej twórczości, w dziejach i pomnikach polskich, nie znał żadnych potrzeb. Żył jedynie dla posłannictwa, którego brzemię spoczywało na jego barkach. Urodził się, aby wskrzesić historyę Polski i spieszył się gorączkowo dla spełnienia tego zadania. We wszystkiem, co przeszłości dotyczyło, zabierał głos z pewnym akcentem autorytetu, czując do tego prawo. Do grobów naszych królów czy wielkich ludzi zstępował z religijnem namaszczeniem. Ta rola strażnika grobów musiała wpływać i wpływała na jego stanowisko wobec teraźniejszości i przyszłości.

Prof. dr Maryan Sokołowski.

WITOŁD PRUSZKOWSKI · URODZ. 1846 · ZMARŁ 1896 ROKU · WIZYA · WŁASNOŚĆ KAZIMIERZA FEDOROWICZA WE LWOWIE

Najszlachetniejszym obok Grottgera przedstawicielem romantyzmu w naszem malarstwie, a może wogóle i ostatnim zarazem z pomiędzy romantycznych poetów naszych — jest Witołd Pruszkowski. Czystej wody idealizm, który z człowieka czynił materyał na męczennika; głęboki, marzycielski, do melancholii skłonny sentyment, dziąckiem jeszcze zapewne z rodzinnych stepów ukraińskich wyniesiony (Pruszkowski urodził się w Berszadzie na Podolu, wzrastał w Kijowie i Odessie); gorące, fanatyczne prawie umiłowanie ludu polskiego, jego życia, obyczaju, pieśni i baśni, umiłowanie, które mu wreszcie wśród tego ludu, w Mnikowie pod Krakowem, osiąść i żyć z nim kazało — oto czynniki, które głównie złożyły się na ukształtowanie w Pruszkowskim poety, romantyka-ludowca. Jak nikt inny, w sztuce naszej umiał on przepoić się duchem ludowej poezyi polskiej i przywłaszczyć sobie jej natchnienia (tryptyk: „Skrzypki zaczarowane", „Świtezianki", „Rusałki", „Dyabeł w suchej wierzbie", „Madej"), jak nikt inny upoetyzować sielską krasę motywów malarskich, tkwiących w polskim chłopie („Niedziela zielna", „Pastuszki", „Sielanka" i t. p.). Przyłączył się jeszcze wpływ Słowackiego, głównie jako autora „Balladyny" i „Anhellego", który Pruszkowskiego, podobnie jak Jacka Malczewskiego, poprowadzić miał w „Pochód" aż do śmiertelnego łoża białej Ellenai („Anhelli", „Eloe", „Śmierć Ellenai"). Nie znając całokształtu tej bardzo różnorodnej twórczości, trudno oznaczyć poszczególne etapy drogi, którą zdążając z odtwórcy romantycznej anegdoty przeobrażał się zwolna Pruszkowski w najmniej uchwytnych nastrojów psychicznych wyobraziciela, jakim widzimy go w kilku dziełach z ostatniej epoki jego pochodzących. Uczył się on najpierw w Paryżu u Góreckiego, potem w Monachium w szkole Wagnera (Strehuber, Anschütz) a wreszcie (od 1872) w Krakowie, pod Matejką. Jego pierwszy i ostatni obraz historyczny, „Piast", w roku 1875 jeszcze pod okiem Matejki malowany, wskazuje już wyraźnie poetycki kierunek, w jakim podąży cała jego późniejsza twórczość. Na malarzu jednak, a szczególnie na koloryście, długo jeszcze będzie ciążyła epoka rozmaitymi wpływami współczesnymi. Eksperymentowanie atoli, szukanie własnych i coraz doskonalszych środków dla wyrażenia własnej treści nie ustanie ani na chwilę. Niejeden z obrazów Pruszkowskiego, zwłaszcza swą stroną kolorystyczną, dziś niezawodnie należy już tylko do historyi, niemniej jednak nie tyle może ostatecznym wynikiem działalności, ile całokształtem swych usiłowań — artystycznych wogóle i czysto malarskich — jest on już jednym z progonów współczesnego polskiego malarstwa, a sztuka jego, wyraźnie znamię doby przejściowej na sobie nosząca, prócz historycznego, posiada równie doniosłe znaczenie żywe. Niewątpliwie zaś, zarówno w sensie ducha jak i formy, jest to jeden z malarzy najbardziej polskich, jakich do tej pory posiadamy, który pewne strony polskości w idealizowanym, ale niemniej prawdziwym, bo z duszy polskiej wziętym, utrwalił kształcie — postać aureolą prawdziwej poezyi i urokiem dziwnej szlachetności trwale opromieniona. Obraz załączony, jedno z najświetniejszych i najgłębszych dzieł Pruszkowskiego, nie tylko z tytułu ale istotnie jest wizyą. To „nad jeziora włoskim brzegiem" niegdyś przez poetę wyśniony sen, farbą i światłem zaklęty w obraz-marzenie. „Przewodowo — zwolna — święcie przez to dźwięków rozbłyśnięcie idą, idą wszystkie mary; patrzaj, patrzaj w dziwnej chwale wszyscy z trumien polskich rodem, idą — idą przez te fale Chrystusowym do nas chodem... Patrz! Tam żywa twarz z powietrza się wyrywa, twarz, czy widzisz, Anielicy! Jak gwiazdeczka na ciemnicy w górze, w górze zawieszona, wschodzi — weszła — tli — drga — płonie. Ot! z błękitów i szkarłatów już otęcza ją przesłona! Na tle z pereł, na tle z kwiatów dyamentowa lśni korona"...

Adam Łada Cybulski.

MAKSYMILIAN GIERYMSKI URODZ. 1846 R. ZM. 1874 R. · POLOWANIE w 18 WIEKU · WŁASNOŚĆ MUZEUM BERLIŃSKIEGO

Suchoty zabrały sztuce polskiej trzy pierwszorzędne talenty, wspaniale rozkwitające w drugiej połowie 19 wieku. Grottgier, Maks Gierymski i Podkowiński zmarli, nie przekroczywszy trzydziestki. Maks Gierymski... ktoś sławny — nieznany, starszy brat Aleksandra, znakomity rysownik i kolorysta z Bożej łaski; jeden z tych naszych wielkich, na których poznała się... zagranica. Kilkoletni okres twórczości tam artysta spędził i tam świetne tej twórczości owoce zostawił. My, obszedłszy się i z tym artystą poprostu haniebnie, posiadamy tej twórczości zaledwie kilka okruchów, nie dających prawie wyobrażenia o blasku talentu, który tak wspaniale przemawia do nas ze ścian Muzeum... w Berlinie. „Polowanie w 18 wieku" (ostatnie dzieło, malowane w Rzymie) — to jeden z najwspanialszych, najharmonijniejszych majorowych akordów kolorystycznych w malarstwie europejskiem. Jesienny, pogodny krajobraz, jak zwykle znakomicie odczuty i wystudyowany, turkusowe niebo z białymi obłokami, rozmieszczenie barwnych plam fraków, wybornie rysowani jeźdźcy, wyborne w ruchu konie — wszystko budzić musi zachwyt; szczegóły, starannie opracowane bez przepiłowania, stapiają się — jak zwykle u Gierymskiego — w całość, będąca poprostu arcydziełem. Stworzył je młodzieniec, dla którego krytyka warszawska była — do końca — surowym, niezadowolonym belfrem. Na szczęście znaleźli się Niemcy, mniej wybredni: zabrali go nam gruntownie: nawet szczątki kryje ziemia niemiecka — w Reichenhall. Bracia nie mieli szczęścia do społeczeństwa, śród którego — niby krzewom różanym na podbiegunowym lodowcu — kaprys losu wyrosnąć im kazał. Maks urodził się i do szkół uczęszczał w Warszawie. Jako student wydziału matematycznego ówczesnej Szkoły Głównej, wstąpił w r. 1865 do szkoły rysunkowej. Pracował tam przez pięć miesięcy. Tej miary talent musiał mieć inne ideały, inne poglądy, aniżeli krytyka, publiczność i ówcześni malarze i profesorowie: poprawny polski Delaroche: Simmler, Hadziewicz, Kaniewski, Sypniewski, Suchodolski, wreszcie Lesser, Breslaur i Schouppe; ich dzieła kazano Gierymskiemu podziwiać i — risum teneatis — naśladować. Monachium, te „niemieckie Ateny", które były wyskoczyły z głowy Ludwika I., i tak wielką, niestety miały odegrać rolę w historyi rozwoju naszej sztuki, Monachium pociągało młódź, gdyż w zestawieniu ze stęchlizną warszawską, wiał stamtąd powiew niby wiosenny. Szły rzesze i tonęły w tej smole; uratowanym ciężko było zmyć z siebie ślady tej przeprawy. Widzimy je na wielu dziełach pierwszorzędnych talentów. Cóż dopiero mówić o nieszczęsnych, polskich monachijczykach, fabrykujących, często nie bez szyczku i smaczku, podług niezmiennych recept, przez szereg lat — mniej lub więcej wypchanych lisowczyków i zaporożców, specyalnie monachijskie stepy, konie, wilki, damy w atłasach i „stimmungi", mające nie wiele wspólnego ze sztuką, a zwłaszcza ze sztuką polską: boć obrazem polskim będzie... Bismarck — namalowany po polsku, ale nie będzie obrazem polskim... Sobieski — namalowany po niemiecku. Należało-by sobie wreszcie tę prawdę wbić w pamięć, nie zapominając, że polski jeździec, przez Rembrandta namalowany, jest obrazem... holenderskim. Gierymski w 1867 r. wyjeżdża do monachijskiej akademii. Tu nauka trwa również bardzo krótko. Już przed wyjazdem z Warszawy artysta studyował pilnie naturę, robiąc mnóstwo szkiców i notatek, które później zużytkował przy malowaniu obrazów. Kierownikiem akademii był Kaulbach, malujący bez talentu mądrze obmyślane historyczne rebusy; profesorami: Anschütz, Wagner, Piloty. Gierymski doskonale zdał sobie sprawę z sytuacyi: powrócił do natury — jedynej mistrzyni, Kaulbacha zaś ocenił wyśmienicie pisząc: „jego kartony są dziełami umysłu, wzbogaconego nauką, przyozdobionego poezyą klasyczną: wiedza zastępuje mu uczucie, a smak wyrobiony — natchnienie". Nie zawadzi zaznaczyć, że, jeżeli z jednej strony, największa kultura talentu zastąpić nie zdoła — to z drugiej, największemu talentowi brak kultury niesłychanie zaszkodzić może. Najmłodsze pokolenie naszych artystów, czujące taką pogardę dla kultury, powinnoby o tem pamiętać. Nie chodzi nam o wprowadzenie par force anegdotek do dzieł, lecz kultury do mózgów. Poziom dzieł tylko zyskać na tem może, dzieł, które ze ścian wystaw zdradzają nielitościwie intellektualne ubóstwo swych twórców i ciasnotę ich horyzontów. Od chwili opuszczenia akademii, Gierymski, wybornie zrównoważony, świadomy celów, i władający środkami, niezbędnymi dla ich osiągnięcia, kroczy pewnym i szybkim krokiem ku sławie. Na powszechnej wystawie sztuki w Monachium w r. 1869 znawcy zwracają uwagę na „Wieczornicę" i „pojedynek Tarły z Poniatowskim", w r. 1870 — w Londynie — na „pochód ułanów". W r. 1872 artysta dostaje w Berlinie złoty medal za słynny obraz p. t.: „Landstrasse in Polen"; w r. 1874 akademia berlińska mianuje go członkiem honorowym. Handlarze monachijscy, berlińscy i londyńscy zakupują wszystko, co w pracowni powstaje. Jednakże artysta szczęśliwym nie jest: tęskni za krajem, choć pisze, że mu „Warszawa w gardle stanęła". Do jakiej doskonałości mógł był dojść, gdyby nie śmierć przedwczesna! Późniejsze dzieła były-by zapewne wolne od wpływu fotografii, która nie tylko Gierymskiego w owej epoce hypnotyzowała. Artyści powinni badać naturę samodzielnie i zapomnieć o istnieniu fotografii, która do dzieła sztuki może wnieść jedynie zabójcze miazmaty. W wielu dziełach Maksa widocznem jest posługiwanie się fotografią: jedyna to na nich plama. Feliks Jasieński.

ALEKSANDER GIERYMSKI · URODZ. 1849 · ZM. 1901 · LUWR · WŁASNOŚĆ HR. E. RACZYŃSKIEGO W ROGALINIE

Obrazy Gierymskiego, czy to będą „Trąbki", czy „Brama na Starem Mieście", czy „Solec pod Warszawą", czy „Piaskarze", czy którykolwiek inny, są zawsze przedstawieniem natury z punktu widzenia człowieka, obserwującego dane zjawisko — lecz będącego zewnątrz tego zjawiska — niewzruszającego się, ani starającego się kogoś wzruszać — nie puszczającego się na żadne dalsze, poza malarskie, rozmyślania w obrazie, poprostu, są odtworzeniem pewnych zjawisk życia z tej strony, z której się ono przedstawia oczom. Stosunek artysty do przedmiotu pozostaje w nich tym samym zawsze stosunkiem obserwatora-malarza, dla którego świat jest to zbiór plam barwnych, świateł i pewnych kształtów. Nie należy stąd wnioskować, że umysł Gierymskiego nie był wogóle zdolny do pojmowania lub przejmowania się innemi stronami życia — tak wcale nie jest... Tylko że on nie robi ze swoich obrazów miejsca zwierzeń, nie odkrywa w nich przed widzem wnętrza swojej duszy — co cierpi jako człowiek, lub co go jako człowieka cieszy, zostaje przy nim — nie wpływając bynajmniej na rezultat jego pracy, jako malarza. Życiem dla malarza jest nietylko przejaw siły, ruchu i czucia u zwierząt i ludzi — życiem jest też blask słońca, oblewający równiny rozległe, łamiący się wielkiemi plamami po ścianach domów, drgający na falach rzeki, obrzeżający kłęby chmur letnich; jest mrok wieczoru, padający na puste pola jesienne, lub zalegający czarne i brudne zaułki miejskie — życiem jest ta ciągła, nieustanna, zmienne gra barw i świateł — to ciągłe chwianie się równowagi świetlnej — harmonii koloru. Światło nadaje charakter, wyraz, życie architekturze i wszystkim tym przedmiotom, które nie objawiają życia zapomocą czucia i ruchu samodzielnego. Otóż to wszystko, co w naturze jest życiem barw i światła, to przedstawiają obrazy Gierymskiego i przedstawiają z taką siłą, z tak krańcowo doskonałym rezultatem, jak bodaj żadne inne. Nikt nie jest w stanie dalej doprowadzić przetopienia farby na blask światła, na drganie, przenikanie się wzajemne barw, okolonych powietrzem i nikt nie wywołuje z płaszczyzny płótna takiego złudzenia przestrzeni, głębi, co Gierymski, czy to w obrazach kolorowych czy w rysunkach. Jego obraz, zbudowany ze ścisłością matematyczną pod względem układu, szeregowania się brył i rozkładu światła — jest namalowany z takiem nadzwyczajnem bogactwem środków kolorystycznych, z taką niezrównaną w rozmaitości kombinacyą tonów, z takiem niesłychanem odczuwaniem najsubtelniejszych odcieni i odblasków barwy i światła, że płaszczyzna płótna znika zupełnie, usuwając się w głąb, a dokoła wszystkich przedmiotów malowanych krąży powietrze, drgające i mieniące się światłem. Jestto jedyny malarz polski, który jest rzeczywiście malarzem, który wszystko modeluje kolorem — dla którego nie ma umówionych i stałych przypraw. Badając proces jego malowania, widzi się, że obrazy jego są wiele razy przemalowywane, przechodzą mnóstwo zmian mniejszych lub większych, które jednak wszystkie dążą do podniesienia siły koloru i przeciwstawienia plam barwnych. Zdaje się, że umysł jego tak dalece nuży się pierwszym zdobytym rezultatem, iż przestaje go uświadamiać, przestaje po prostu odczuwać jego obecność i wtedy to następuje konieczne podniesienie siły koloru i światła, na które znowu oko zaczyna reagować, aż swoją drogą i ta skala świetności barwy będzie wymagała jeszcze wyższego natężenia jej blasku. Lecz rezultatem tych wszystkich poprawek jest zawsze obraz silny w kolorze, znakomicie sharmonizowany, logiczny w światłocieniu, malowany z mistrzowską dekoracyjnością, przy wykwintnem i subtelnem wykończeniu tych drobnych szczegółów, które się przy danym efekcie dają widzieć, — obraz, który pod względem plastyki, wrażenia przestrzeni, jest nieprześcignioną doskonałością. Gierymski też jest jednym z pierwszych, który faktycznie zrobił wyłom w pojęciach naszej publiczności o sztuce, który ją zmusił do szanowania malarza — za malarstwo.

Stanisław Witkiewicz.

A. GIERYMSKI UR. 1849. R. ZM. 1901. ROKU. · PARYŻ O ZMROKU · WŁASNOŚĆ MUZ. NARODOWEGO W KRAKOWIE.

Życie Aleksandra Gierymskiego, jednego z najznakomitszych polskich artystów — to straszny, długi dramat, dramat powstający z konfliktu pomiędzy jednostką, nie mogącą i nie chcącą się dostosować do społeczeństwa, śród którego wyrasta, a tem społeczeństwem. Niepoprawny optymista, jakim jest Witkiewicz, świadek okropnej przeszłości, nie widzący równie okropnej teraźniejszości, wołającej, nawet w Krakowie, o pomstę do sztuki, niemal codziennie, Witkiewicz, biorący skwapliwie w obronę nasze społeczeństwo, a obwiniający głównie prasę i krytyków — jak gdyby społeczeństwo nie miało właśnie takiej prasy i krytyków, na jakich zasługuje — w charakterze Gierymskiego szuka przedewszystkiem przyczyn, które go nieszczęśliwym uczyniły. Ośmielę się twierdzić zupełnie co innego. Gierymski był wielkim artystą-plastykiem, skazanym na pędzenie żywota i tworzenia śród społeczeństwa najbardziej obojętnie — a nawet często wręcz wrogo — dla sztuk plastycznych usposobionego, jakie kiedykolwiek na kuli ziemskiej istniało. Dowiedzie tego kiedyś tysiącami faktów „Historya walk o sztukę i kulturę artystyczną w Polsce".

Al. Gierymski był naturą niesłychanie wrażliwą i delikatną, niezdolną do kompromisów. Gierymski był tylko malarzem, malarzem znakomitym wprawdzie, ale niczem więcej, a więc ani poetą, ani historyozofem, ani filozofem, ani gawędziarzem, ani etnografem, ani reporterem, co artystę-plastyka niczem zgoła, przed drapieżną nienawiścią tłumu obronić potrafi. Gierymski — znakomity artysta-malarz, istna mimoza, zjawia się śród środowiska gruboskórnego, wszelkiej kultury artystycznej pozbawionego. Gierymski czuje swoją wartość i kompromisami żadnymi kalać się nie chce. Rezultat? Nędza i szereg nieuleczalnych, do śmierci krwawiących ran, które wypaczają charakter artysty raz na zawsze, wypędzają go na obczyznę i przez wrota obłąkania do grobu wtrącają. Gierymski potrzebował zrozumienia, współczucia i uznania. Jeżeli to jest grzechem, takie były winy Gierymskiego. Prawdą jest, że „wrogowie ludu", po wielu latach, wracają czasami, niesieni na rękach ludu — jako tryumfatorowie, nie sprzeniewierzywszy się ani na włos swoim ideałom. Takie fakty zdarzają się jednakże bardzo rzadko, przedewszystkiem zaś „wróg ludu" musi być obdarzony przez los tak długiem życiem, by mógł dnia tryumfu dożyć. Zapewne: Matejce nikczemne zarzuty zdrady (!!) wynagrodzono berłem; ale Matejko „wziął" ten lud bynajmniej nie swym talentem malarskim, lecz jedynie tematami swych dzieł, dzięki opiece kliki, której, o sztukę nie chodziło. Matejko-pejzażysta — genialny nawet pejzażysta — byłby żył i umarł w nędzy, śród obojętności ogółu. Tak wygląda — być może bardzo niemiła — prawda. Dla Gierymskiego godzina tryumfu wybić nie mogła. Męczył się długo śród obcych i dla obcych pracował. Pracował krwawo, zawzięcie, wciąż z osiąganych — choć znakomitych — rezultatów nie zadowolony; dziesiątki razy obrazy swe przemalowywał ten najsurowszy dla samego siebie krytyk, o niedoścignych ideałach doskonałości marzący. Chorej duszy, przez swoich zranionej, nie mogły uleczyć wawrzyny, przez obcych na skronie kładzione. Samotny męczennik, który tyle sławy polskiemu imieniu przysporzył, spoczął wreszcie — jak żył — na obczyźnie — w Rzymie. Należałoby na jego mogile wypisać słowa następujące, wyjęte z listu do Witkiewicza: „żyć w kraju obcym jest podle, ale wielkie to szczęście nie patrzeć na tę kanalię „estetyczno-artystyczną" — u nas. Tu, albo reklama, albo baty; zawsze lepiej brać w skórę, jak racya, niż być smarowanym miodem i tylko muchy człowieka osiądą — nie mówię o sobie, bo już tam miodu nie miałem". Kamienie, takim mniej więcej napisem ozdobione, możnaby ryczałtem zamówić dla umieszczenia ich na mogiłach olbrzymiej większości polskich artystów, tak żywych jak zmarłych — z Grottgerem na czele. Byliśmy i jesteśmy bowiem niepoprawnymi wielbicielami pseudo-artystycznego partactwa: Wielbicielami Lesserów, Horowitzów, Styków, Popielów, Odrzywolskich, Struwych i Lanckorońskich; nie znajdowali zaś i nie znajdują w naszych oczach łaski Michałowscy, Gierymscy, Podkowińscy, Witkiewicze, Mehofferowie i Wyspiańscy.

Feliks Jasieński.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI · UR . 1850 · NA FOLWARKU · DEPOZYT W MUZEUM NARODOWEM W KRAKOWIE . . . .

Chełmoński nie tylko obserwował i badał naturę ze stanowiska malarskiego, w jej zewnętrznych przejawach barwy i formy, on żył pod jej wpływem i mocą, jak żyją pierwotne ludzkie dusze związane mnóstwem subtelnych nici ze zjawiskami świata zewnętrznego. W zapadającym mroku wieczornym widział on nietylko zaciągającą zasłonę błękitnawego cienia i zapalających się iskier gwiaździstych, — on czuł jednocześnie te wszystkie tęsknoty i niepokoje, które ogarniają ludzką duszę, pod wpływem tego zjawiska. Patrząc na step ukraiński, on nietylko widział garby ziemi, idące w dal powietrzną, on odczuwał to wszystko, co budzi się w duszy na widok sinawej, bezmiernej dali, ku której ciągnie wzrok, do której nie można się dostać — więc się za nią tęskni... On odczuwał i przeżywał cały czar wiosennego odrodzenia, idącego w blaskach słońca z przepychem łąk bramowanych złotem kaczeńców, okalających jak złota oprawa turkusowe wody wiosennego potopu. On czuł tę radość zmysłową, ten poryw życia, tę chęć bytu, tę rozkosz istnienia, która w kwiecie, w zwierzęciu, w człowieku, żyjącym pod bezpośrednim wpływem natury miota się i wydziera na zewnątrz w porywach zmysłów i wybuchach czynu. On do dna rozumiał całą melancholijną rozpacz wycia, poświstów i ryku jesiennego wichru w noc ciemną, w której szarpane burzą szamocą się rozczochrane korony grusz starych. On wiedział, jaką dziwną radość i tęsknotę za ludźmi wywołuje dźwięk pocztowego dzwonka na stepie, zatopionym w mgle gęstej i perlistej rosie. Do niego natura przemawiała nie tylko barwą, nie tylko kształtem, przemawiała również dźwiękiem, który on usiłował wydobyć w obrazie. On jeden malował muzykę wieczoru: chmury komarów i brzęczenie przelatującego z sadu do sadu chrabąszcza; on chciał, by nad łąkami kwiliła czajka, by karczma dudniła całą wściekłością oberka, by jarmark huczał całym warchołem zmieszanych głosów, by z nad dalekich nocnych pastwisk rozlegało się rżenie koni, — chciał też, żeby w obrazie zalegała cisza nocy, ta cisza którą się słyszy, jako szum krążenia krwi własnej, ta cisza, w której ucho zdaje się łowić cichy chrzęst drgania promieni wschodzących nad ranem gwiazd Oriona. Jego cieszył mróz, skrzący się w słońcu; on czuł czar nocy zimowej, zatopionej w „ametystowym" krysztale księżycowego światła. Do Chełmońskiego natura przemawiała wszystkiemi swemi głosami, całym niezgłębionym czarem oceanu swoich zjawisk, — przemawiała, ponieważ jego dusza mieniła się zdolnością odczuwania niesłychanej mnogości stanów, od cichej, subtelnej tęsknoty, do gwałtownego wybuchu zdrowej i brutalnej energii. Z tą samą siłą i wielostronnością pojmował on i odczuwał życie ludzi, życie zwierząt bytujących w bezpośrednim z tą naturą stosunku — pojmował życie wsi polskiej. Od główki wielkiego płowego dziecka w łaciastym jaskrawym czepeczku ze sterczącymi kutasikami, do starych wąsatych leśnych i ekonomów — wszystkie pośrednie ogniwa społecznych odmian, wieku, płci i kultury — wszystko przeszło przez jego obrazy. Umiał on oddać wdzięk wiejskiej dziewczyny wątłej i słabej, skazanej na zabicie przez twarde chłopskie życie i urok silnej i zdrowej dziewczyny, lecącej w zawrotnym tempie oberka. Malował kupę zdziczałych, potwornych dziadów i śmigłą postawę młodego, silnego i odważnego dojeżdżacza, malował powagę pańską starego szlachcica i poważną postawę, uległą bez upadlającej pokory jego koniucha lub strzelca. Malował lud polski, on pierwszy wnikając w jego życie w sposób poważny i głęboki. Malował wszystkie typy konia od biednych chłopskich szkapek, do potężnych źrebców, rwących się w żelazach wędzideł. Malował wszystko co żyje, od śmigłej czajki do ciężkich skrzydlisk żórawi, cichego lelaka, ociężałych dropi i drżących w powietrzu jastrzębi. Malował życie z siłą talentu i temperamentu, która go stawia w rzędzie najświetniejszych twórców nie tylko naszej sztuki.

Stanisław Witkiewicz.

JOZEF CHELMONSKI · 1875 ·

JÓZEF CHEŁMOŃSKI URODZ. 1850 · TRÓJKA · WŁASNOŚĆ HR. L. PININSKIEGO WE LWOWIE. . . . . .

„Pewnej niedzieli, publiczność, wychodząca z monachijskiego „Kunstvereinu", okazywała nigdy przedtem nieznane u niej ożywienie. Spokojni zwykle obywatele Monachium, idący wprost z wystawy milczkiem na „Bockbier", „Bockwürste" i „Bockprezeln", — dzisiaj tłoczyli się na wschodach, stawali pod arkadami, zatrzymywali się pod lipami królewskiego ogrodu i powtarzali wciąż jedno: na, na, zu viel Leben! Na ścianach wystawy, w otoczeniu po raz tysiączny powtarzanych scen tyrolskich, obok manekinów ze szkoły Pillotiego, wśród bezbarwnego spokoju, czerniły się potężnie karki olbrzymich karych koni, powiewały ogony i grzywy, rzucały się kopyta, krwawiły się oczy i nozdrza, leciała w powietrzu peleryna furmańskiego płaszcza; — wszystko na tle ciemnego nieba, od którego odbijała twarz jasnej dziewczyny, siedzącej w sankach. „Za dużo życia!" wołała publiczność niemiecka, jedyna zapewne na świecie, dla której może być za dużo światła, barwy, ruchu — za dużo życia w obrazie! Przypuściwszy, że w tym, jak i w innych obrazach Chełmońskiego, nie mogło być za dużo życia, trzeba jednak przyznać, że bije ono z nich z taką siłą, jak może z niczyich; że dążność do wyrażenia ruchu, zmienności i nagłości zjawisk życia, drgających w koniu, w trawie, w wodzie, słońcu, wichrze, czy dziewczynie, jest istotną treścią jego malarskiego temperamentu.

Ktoby zestawił obrazy Chełmońskiego od cichych sielanek, jak „Matula są?" do rozhukanych koni i dzikich, rozpaczliwych wieczorów jesiennych, ktoby przeszedł przez wszystkie te drogi, któremi się tłukła jego niespokojna wyobraźnia, temu zdawało-by się, że patrzy na twórczość kilku rozmaitych ludzi. I nie dla tego, że treść anegdotyczna tych obrazów jest inna, tylko, że ich charakter, sentyment, sposób ich pojęcia i wykonania jest całkiem inny". (Witkiewicz).

Przypomniały mi się powyższe słowa znakomitego krytyka, gdy spoglądam na „Trójkę", jeden z tych obrazów, w których motyw pędzących koni, powtarzający się tyle razy, a zawsze odmiennie, u Chełmońskiego, zjawia się ponownie z niepohamowaną siłą. Tylko dusza mazowiecka, w której obok bezbrzeżnej tęsknoty jest miejsce na ognisty ton oberka, mogła wydać taką artystyczną osobowość, jaką jest Chełmoński. Melancholią naszych równin, bory i moczary, laski i piaski, bladoróżowe świty, ciche noce księżycowe, ponure, wietrzne zmroki jesienne, odtwarzał po mistrzowsku w swoich krajobrazach. Temperament artysty, znakomicie podpatrującego i chwytającego ruch, ujawnia się w scenach myśliwskich, w tych czwórkach i trójkach, pędzących jak burza wprost na widza, usuwającego się instynktownie na bok.

Żywiołowa, nieokiełzana siła przemawia z tych dzieł. Uderzają one prawdą, która wszakże ze ścisłością aparatu fotograficznego nie ma nic wspólnego. Bo twórczość artysty to „natura widziana przez pryzmat temperamentu i usposobienia".

Na cokolwiek-by zatem patrzał i cokolwiek-by odtwarzał artysta, obdarzony indywidualnością wybitną, indywidualność ta kłaść będzie piętno niezatarte na całokształcie jego, chociaż-by bardzo różnorodnej w wyborze tematów twórczości. Polski jeździec, malowany przez Rembrandta, jest nawskróś obrazem holenderskim. Na pierwszy rzut oka poznajemy, że to dzieło Rembrandta. Mógł-był Velasquez portretować chińskich mandarynów, a Tycjan indyjskie bajadery — z dzieł tych przemawiała-by właściwa każdemu z nich indywidualność i należały-by te dzieła do szkół hiszpańskiej i włoskiej. Ex ungue leonem: największy żyjący malarz polski może malować, co mu się podoba: przedewszystkiem i najgłośniej przemówi z ram talent Chełmońskiego — zawsze i wszędzie. Dzieła jego powiększać będą skarbnicę naszego artystycznego dorobku.

Kazimierz Mokłowski.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI · UR. 1850 R. · JESIEŃ · WŁASNOŚĆ PROF. K. MORAWSKIEGO W KRAKOWIE.

Jest to jedna z tych bezmiernie płodnych i głębokich wyobraźni twórczych, dla których nie istnieją żadne teorye, żadne „szkoły", żadne „kierunki".

Chełmoński — to znakomity obserwator charakteru i ruchu, wielki zarazem poeta przyrody.

Wyobraźnia jego, jak u każdego wielkiego poety, chwyta rysy najbardziej wybitne, szczegóły najwięcej mówiące. I stąd ta pełnia, ta bujność życia, siła, powietrzność, poezya w jego krajobrazach, zwierzętach, ludziach, poezya i jednocześnie prawda — np. w tych dwóch pastuszkach, którzy rozniecili ogień, już pod wieczór, na rżyskach; dym rozwłóczy się leniwie w miękkiem, sennem powietrzu, a chłopaki wiejskie zdają się odczuwać tę cudną chwilę i ogarnia ich cisza miękka, łagodna tęsknota, która po zachodzie słońca spływa razem z mrokiem na szerokie pola.

Chełmoński w swoją potężną i tkliwą duszę wchłonął całą poezyę ziemi rodzinnej.

Talent jego, oderwany od tej ziemi, począł słabnąć. Zetknąwszy się z nią, po długim pobycie w Paryżu, jakby odżył na nowo.

Słusznie zauważył Witkiewicz, że Chełmoński pierwszy zaczął malować chłopa rzeczywistego. „Komiczne figurki Kostrzewskiego, sentymentalne figury i klasyczne posągi w sukmanach Gersona; zamaszyste, stworzone tylko do tańca, chłopy Kossaka — nie wyrażały całkowicie życia świeżo wyszłych na swobodę ludzi. Kostrzewski z nich kpił; Gerson idealizował, używał jako znaków symbolicznych; Kossak widział tylko stronę malowniczą. Chłopa, który żył w trudzie, biedzie, pod grozą wszystkich klęsk żywiołowych i społecznych, który cierpiał lub cieszył się naprawdę, sam dla siebie, nie dla rozczulenia widza, którego ciemnotę wyzyskiwał żyd, który, obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnemi papierów, nie wiedząc co w nich stoi; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jesiennych drogach; który pomimo tego miał dość fantazyi i humoru do chulanki — takiego chłopa dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa".

A jednak ta prawda nie ma nic wspólnego z niewolniczem, żmudnem, bezdusznem, kaligraficznem kopiowaniem modelu. Chełmoński jest przedewszystkiem malarzem kształtu, ale rysunek jego oddala się często od akademickiej zwłaszcza poprawności, od ścisłości fotograficznej, zwłaszcza gdy chodzi o odtwarzanie koni w ruchu. Krytycy, którzyby zapewne potrafili „wypiłować" modele, zachowując matematyczną ścisłość w proporcyi kształtów, nie zdołali-by w nie tchnąć ani tysiącznej części tego życia, które z nich tryska dzięki geniuszowi artysty. Jeżeli chodzi o kolor — są od niego efektowniejsi. Jako poeta-malarz natury — nie ma sobie równego.

Chełmoński — to ziemia polska z właściwą jej poezyą, to szczerość i siła temperamentów jej synów.

Jan Kleczyński.

LEON WYCZÓŁKOWSKI · UR. 1852 R. · ORKA NA UKRAINIE · WŁASNOŚĆ B. GOLDFEDERA · W WARSZAWIE .

W ostatniem kilkoleciu Wyczółkowski zbyt może zwęził zakres swej pracy, ograniczając się prawie wyłącznie do portretów. (Twórczość artysty płynie znów obecnie szerokiem korytem). Ale jego sławę malarską ustaliły inne dzieła i inna epoka, — ta, z której pochodzą „Rybacy", „Kopanie buraków", „Orka ukraińska", setki studjów, szkiców i wszelkiego rodzaju eksperymentów pleneru. Ale i wówczas nie pragnął on targać niczyich nerwów dramatem życiowym, czy wspomnieniem historycznem, albo udzielać widzowi osobistych wzruszeń i nastrojów. Możnaby prawie powiedzieć, że indywidualność tego malarza zasadza się na posiadaniu siatkówki przedziwnie uczulonej i wrażliwej... Jedyną racyą bytu jego parobków, dziewuch, rybaków, wołów, wód i pól — całej martwej i żywej natury — jest światło. Ono to złoci martwą bryłę promieniem wschodzącego słońca, obłękitnia ją chłodnym refleksem nieba, rozzielenia i rozpłomienia gorącem odbitem ziemi. W krzyżowym ogniu świateł i refleksów drga i żyje przyroda — śpiewa potężny żywiołowy hymn słońcu.

Cała ta barwność nie płynie z gorączkowo podnieconej fantazyi, albo z przypadkowych zestawień farb na palecie, ale opiera się na obserwacyi zjawisk świetlnych w naturze, obserwacyi tak ścisłej i subtelnej, że w malowanem powietrzu czuć świeżość chłodnego jesiennego poranku, albo parny znój letniego południa.

Tem mniej znajdziemy tu doktryny malarskiej. Wprawdzie rozkwit talentu Wyczółkowskiego przypada mniej więcej na epokę tryumfów „warszawskiego" impresyonizmu, ale niepodobna nam dopatrzeć głębszego związku pomiędzy jednem a drugiem.

Impresyonizm warszawski był właściwie reakcyą przeciwko nadużyciom ciemnoburych, jednolitych zapraw, na jakich dawniej malowano obrazy, nie wyłączając pejzażu. Jako taki, położył on pewną niezaprzeczoną zasługę. Sprowadzono go jednak w większości wypadków, zamiast wniknąć w istotę rzeczy, do przepisów formalnych, przepisów takiego, czy owakiego użycia farby. Rewolucya zaznaczyła się tem, że zamiast dawnego asfaltu, teraz suto używano karminu i ultramaryny...

Z tak płytko pojmowanym impresyonizmem Wyczółkowski nic wspólnego nie ma. Każde uderzenie pendzla na jego obrazach jest z odczucia, — nie z recepty. Jest on takim samym fanatykiem prawdy jak Gierymski, z tą różnicą, że Gierymski czuł najbardziej formę i zabijał się dla jej doskonałego oddania, Wyczółkowski zaś żyje barwą, i w formie widzi jedynie przedmiot eksperymentów światła. Oddaje wrażenie jej lekko, swobodnie, z całym rozmachem temperamentu malarskiego, inaczej — ale równie ściśle jak tamten.

Zapewne — jest to impresyonizm, ale tak szeroko pojęty, jak go pojmował wielki Edward Manet, twórca pleneru w malarstwie współczesnem, starszy przyjaciel najznakomitszych przedstawicieli kierunku impresyonistycznego we Francyi, którymi są Klaudyusz Monet, Degas i Renoir.

Eligiusz Niewiadomski.

LEON WYCZÓŁKOWSKI. UR. 1852 R.
RYBAK·WŁASNOŚĆ T. ŁAPIŃSKIEGO
W WARSZAWIE . . . . . .

Miarą talentu jest zazwyczaj mniejsza lub większa zdolność rozwoju, zdolność rozszerzania swego zakresu, odnowienia kierunku. Historya sztuki zna tylko nielicznych wybitniejszych artystów, którzy przyszli na świat niejako dla spełniania pewnej misyi, z wyraźnem, ściśle określonem powołaniem i życie spędzili na wykonywaniu tego zadania. Natomiast wymienia historya całe szeregi ludzi, którzy, szukając nieustannie, czując zawsze żywo, a zatem nieraz i inaczej, zmieniają drogi, przerzucają się z jednego pola działania na inne, zdają się cofać, przystawać w wędrówce, aby wkrótce tem szybciej wysunąć się naprzód, ludzi, którzy się wyrzekają dawnych pragnień dla nowych i, co za tem idzie, techniki, już opanowanej, dla innej, którą zdobyć trzeba. Do największej ilości artystów, których dzieła tkwią w każdej pamięci, odnoszą się słowa Pisma o rodzeniu w boleści, a także słowo Goethego: „praca — oto geniusz".

Leon Wyczółkowski, żyjący tylko twórczością, pracą, i dla tego tak ogromnie płodny, próbował zrazu malarstwa historycznego, może dla tego, że musiał. Przed ćwiercią wieku nie było pod tym względem żartów w „Majsterszuli" Jana Matejki. „Maryna Mniszchówna" rozsławiła odrazu swego twórcę. Potem opanowała go wizya białego ciała Aliny, zabitej leżącej na zieleni, w chłodnym, leśnym cieniu; przedstawia ją bez ustanku. Po całym świecie budzą się nowe problemy malowania rzeczywistego światła we wnętrzu mieszkań i w pełnem powietrzu: wówczas w pracowni Wyczółkowskiego powstają np. „Zwierzenia", gdzie strona psychologiczna gra drugorzędną rolę wobec atmosferycznej oraz liczni „Rybacy", liczne „Połowy raków" i t. d., znakomite studya blasków dnia wschodzącego i dnia, który zamiera, blasków odbitych nadto w źwierciedle najpierwotniejszem a najczystszem — w fali. Załączona reprodukcya należy właśnie do tego cyklu.

Pobyt w Krakowie, z którego Wyczółkowski wyjechał był uczniem, a dokąd wracał profesorem, nie wpłynęły wprawdzie u niego na rozwój wprost historycznej twórczości, ale zwrócił myśl jego i oczy do dziejowych zabytków. Poznał on i ich interes i ich piękność. Wtedy powstają „Sarkofagi", podobizny drewnianych posągów Ukrzyżowanego na tle blach srebrnych, studya nad starymi okazami snycerstwa. Malarz zaczyna sam rzeźbić, zrazu po to tylko, aby sobie stwarzać modele do malowania, potem już dla rzeźby samej. Równocześnie zaczyna go żywiej interesować twarz ludzka, która go przedtem obchodziła głównie jako barwna plama i wtedy to powstaje ten szereg męskich i kobiecych portretów, które, zebrane czasem w większej ilości na jakiej wystawie, tak uderzały wielostronnością talentu i siłą charakterystyki. Subtelnością lub powagą, wdziękiem lub śmiałością tak się różniły od siebie jak rozlicznemi technikami i ich kombinacyą. Bo sprawa samego malarstwa i sprawa samych farb zajmuje go teraz żywo; szuka więc, robi doświadczenia na tem polu, przechodząc zwolna od procederów olejnych do pastelu, tempery i t. d. Cóż dopiero, gdy nastała epoka malowania kwiatów i trzeba było módz rywalizować z ich barwą puszystą i świeżą! Kiedy wreszcie i u nas obudziło się zajęcie sztukami graficznemi i „Teka polskich grafików" stała się rzeczą nie tylko pożądaną, ale i możliwą, Wyczółkowski nie przestaje pracować, studyować, próbować na tem polu, począwszy od różnorodnych barwnych litografij, aż do rycin, otrzymywanych z płyt szklannych, na których rysunek wytrawiany jest za pomocą kwasu fluorowodorowego. Od przeszło ćwierci wieku, gdziekolwiek u nas powstaje jakiekolwiek artystyczne zdobycie, w pierwszym szeregu walczących i zdobywców stoi zawsze Wyczółkowski.

K. M. Górski.

LEON WYCZÓŁKOWSKI · UR. 1852 · PROF. RYDYGIER W GRONIE ASYSTENTÓW · WŁASNOŚĆ PROFESORA DR. WINCENTEGO ŁEPKOWSKIEGO W KRAKOWIE - - - - - - - - - - - - - - -

Wśród starszej generacyi żyjących malarzy polskich jest to jeden z najmłodszych duchem, młodszy od wielu młodych, jedna z najodrębniejszych indywidualności naszej sztuki współczesnej. Nie stygnący zapał do pracy, niezmordowany popęd do ciągłego uczenia się i szukania, do ciągłego rozszerzania widnokręgów, wielki, szczery entuzyazm i prostota. Płodność zdumiewająca. Malował większe kompozycye rodzajowe i historyczne, krajobrazy, portrety, kwiaty. Znakomity malarz i rysownik, uprawia malarstwo olejne i pastelowe, akwafortę, fluorofortę, litografią oraz rzeźbę. Ale przedewszystkiem w gronie naszych malujących poetów, historyków, filozofów, etnografów, jest to jeden z przedstawicieli malarza dla malarstwa. Wyczółkowski patrzy, czuje i tworzy wyłącznie po malarsku. Obrazy jego są znakomitem odtworzeniem tego, co widzi oko ludzkie, tryumfem kształtu i barwy. W twórczości swojej wyłącznie zewnętrzny, daje on powierzchnię życia, ale powierzchnię oddaną z takiem kapitalnem władaniem środkami malarskimi, a z taką przenikliwością i siłą, że zdaje się być życiem samem. W kompozycyach swoich lubi opierać się o dzieła gotowe, naprzykład o inne dzieła sztuki, a takim jego ulubionym środkiem pomocniczym jest rzeźba („sarkofagi"). Wtedy to zwłaszcza obrazy jego tchną „poezyą rzeczy niemych" oryginalnie, głęboko i subtelnie odczutą. Człowieka i artystę cechuje na każdym kroku dziwne zespolenie junackiego, z ukraińska zamaszystego animuszu z dziecięcą prawie, pogodną serdecznością... Rzecz prosta, że tego rodzaju talent, choć u różnych terminował autorytetów — uczył się kolejno w warszawskiej szkole rysunkowej pod Gersonem, w Monachium pod Wagnerem, w Krakowie pod Matejką — umiał przedewszystkiem zrzucić z siebie wcześnie cały balast wpływów obcych, ażeby niebawem stać się sobą i sobą już do końca pozostać. W szkole krakowskiej maluje doskonałą „Ucieczkę Maryny Mniszchównej" jeszcze pod zupełnym wpływem Matejki, ale wnet potem rusza w świat i idzie szukać drogi własnej. Znika następnie zupełnie na czas pewien z szerszej widowni, ażeby w roku 1890 wystąpić naraz z całym szeregiem prac nowych i objawić się, jako wybitna już indywidualność. Wraz z Podkowińskim i Pankiewiczem staje on wtedy odrazu w pierwszym rzędzie ówczesnych młodych nowej sztuki polskiej bojowników. Obrazy, które podówczas przywiózł z głębi Ukrainy („Rybacy", „Łowienie raków" i t. p.), były jednym z pierwszych wogóle tryumfów polskiego impresyonizmu i plein-air'u. W roku 1895 zostaje Wyczółkowski mianowany profesorem szkoły krakowskiej. Zapał jego do pracy nie słabnie ani na chwilę. Ulubionym jego materyałem staje się obecnie pastel, w którym temperament jego zdaje się, że znalazł najwłaściwszy sobie środek wypowiedzenia się. Powstają po kolei takie dzieła, jak „Druid skamieniały", „Głowa Chrystusa", „Chrystus na krzyżu", „Sarkofagi", „Stańczyk" oraz szereg niezliczony portretów. Jest wogóle Wyczółkowski jednym z najlepszych polskich portrecistów doby obecnej, a portrety jego, męskie zwłaszcza, jak np. załączony portret prof. Rydygiera pełne siły, charakterystyki i wyrazu, stanowią najświetniejszą może kartę jego tak niezwykle bujnej twórczości.

Adam Łada Cybulski.

LEON WYCZÓŁKOWSKI · URODZ. 1852 ROKU · KACZEŃCE · WŁASN. ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO · W KRAKOWIE.

Nie omylił się Słowacki, prorokując, że malarstwo polskie wielkim zajaśnieje blaskiem, odznaczać się będzie przedewszystkiem niezwykłą siłą temperamentu i świetnością barw.

Jednym z wielkich artystów, których dzieła świadczą o trafności wieszczych przeczuć poety, jest Leon Wyczółkowski. Nazwisko — dzisiaj — jedno z najpopularniejszych. By się niem stało, trzeba było czekać bez mała ćwierć wieku, czekać czasów, w których pojawiła się garść znawców, ceniących malarzy za... dobre malowanie, znawców, którzy zdanie swoje tłumowi wreszcie narzucić potrafili. Tłum ten, przez szereg lat, z obojętnym lub szyderczym wyrazem twarzy, pod wodzą gromy ciskających krytyków, defilował przed kapitalnemi dziełami wielkiego artysty, niezmordowanego, szczerze wypowiadającego się pracownika, gdyż w tych dziełach chodziło głównie o indywidualne oddanie kształtu i barwy odtwarzanych przedmiotów, rzeczy niesłychanie mało interesujących i — jak wiadomo — w malarstwie podrzędną rolę grających.

Jedno tylko dzieło — „Maryna Mniszchówna" — zwróciło przez chwilę uwagę na twórcę w zaraniu karyery artystycznej i zyskało mu poklask, nie dla tego, że było dobrze namalowane, lecz, że było obrazem historycznym, obrazem pochwalonym przez Matejkę i przez ucznia Matejki namalowanym.

Działo się to w czasach, gdy poza malarstwem historycznem nie było zbawienia; następnie w czasach królowania anegdoty („nie figluj, Azorku") i licho malowanych wzniosłości („Pogoń za ideałem"); a Wyczółkowskiego ciągnęło do czego innego, przedewszystkiem do słońca, słońca, które jest wrogiem rudych i szarych monachijskich czy innych, generalnych sosów, za nietykalną świętość onego czasu uważanych. Malował więc przepyszne rzeczy w słońcu — przez szereg lat — i — słusznie karany — przez szereg lat stał... w cieniu. Stał w cieniu bez goryczy, bez skarżenia się, bez zawiści, skromny, prosty, cichy, pogodny, taki, jakim jest i dzisiaj, gdy wreszcie przyszła sława i powodzenie. Nie zmieniły one ani na włos charakteru tego szlachetnego, dobrego do szpiku kości i niezmiernej delikatności uczuć człowieka. Jak dawniej tak i dzisiaj — po trzydziestu latach — Wyczółkowski służy jedynie sztuce, uczciwie i z zapałem. Dzisiaj, jak dawniej, wciąż się uczy, z zaciekłością studyując naturę. Stary mistrz jest może najmłodszym z młodych. Zamknięty chwilowo przez szanowną publiczność do klatki z napisem: Wyczółkowski — portrecista (niewiadomo dla czego, gdyż portrety jego nie są bynajmniej najwymowniejszym świadectwem wielkiego talentu) artysta uciekł z niej w Tatry — było to wczoraj — i objawił się nagle poetą, który wyczuł i w obrazach swych znakomicie oddał majestat, grozę lub czar szczytów, borów i jezior, poranków i zmierzchów, melancholię jesieni, wlokącej po górach, wśród mgieł, płaszcz szkarłatny, złotem haftowany, poetą, który, wśród śniegów i chmur, ujrzał i na płótno przeniósł hufce skamieniałych, potężnych rycerzy...

To inny zupełnie Wyczółkowski — inny — na pozór tylko. To zawsze ten sam artysta z Bożej łaski, pełen zapału pracownik, idący wciąż naprzód, którego ludzie gonią z nową wciąż etykietą: był już malarzem rybaków i oraczów ukraińskich, był portrecistą, malarzem kwiatów, jest malarzem Tatr. Życzyć mu należy, by się nigdy dogonić nie dał, w żadnej klatce osadzić nie pozwolił, w manierze nie zastygł i do ostatniego tchnienia sztuce polskiej, tak chlubnie jak służy — służył.

Feliks Jasieński.

LEON WYCZÓŁKOWSKI UR. 1852 R. · MORSKIE OKO · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZEUM NARODOW. IM. F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE.

Jakim jest Wyczółkowski jako człowiek? Z dzieł jego znając artystę, jakim jest, czemu pytać jakim wydaje się znajomym? Artysta żyje cały w swoich dziełach. Zżyj się z nim osobiście, że już nie ma dla ciebie tajemnic, — tajemnicą pozostanie jeszcze to, co treść samą artysty stanowi: siła twórcza. Artysta gawędzi z tobą, a pendzel biega tymczasem po płótnie; gawędzi z tobą i myśli wasze płyną, zda się, społem; a z pod pendzla wyłania się rzecz nieoczekiwana, zadziwiająca, z jakiejś wielkiej duszy rodem, której obecności w pobliżu nie czułeś, rzecz niepokojąca swem nadprzyrodzonem poczęciem, jakby prócz artysty była w pracowni inna jeszcze istota żywa, twórcza, nieuchwytna!

Cuda nie ustały, póki artyści tworzą. Artysta — to człowiek, jak ty i ja, tylko że w nim siedzi człowiek drugi, czy inne jakieś licho, którego ani rozumem przenikniesz, ani myślą ogarniesz. W Wyczółkowskim tkwią tych dziwnych bestyj całe moce!

Jaki człowiek? Ci, co znali go przed ćwiercią wieku, mówią: „młodzieniec zamaszysty, rwący się do czynu, śmiejący do życia, porywczy, żywy, wylany". Ci, co znają go dzisiaj, powiadają: „człek wskróś zacny i jak złoto szczery; gołębiej prostoty, że dziecko śmieje się doń, jak do dzieciaka-kolegi; wrażliwy, jak proch zapalny, miękki jak wosk, tylko w pracy twardy; piękno go porywa, dobro pociąga, zło i brzydota boli; człowiek, noszący przed sobą na rozwartej dłoni serce, skulone dziewiczą wstydliwością uczuć; człowiek, którego dobroć śmieje się do ciebie uśmiechem życzliwym, i smutnym". A wszyscy dziwują się, że teraz właśnie młodość rozkwita w nim tak bujnie: młodość uczuć, co twórczość trzyma wciąż w napięciu.

Pomimo bowiem okładanej pięćdziesiątki, Wyczółkowski jest nad wyraz młody. Niestrudzony, krzepki i rzeźki, wciąż twórczą gorączką trawiony, wciąż nowe ma pomysły, nowe zapały: i śmieje się do nich, i cieszy się nimi, i w czyn je wraz wprowadza z zaciekłością nigdy nie słabnącą. Tylko wypoczynek go męczy; nie zna więc zmęczenia. Jak wulkan wybucha wciąż i nie stygnie. Od rana z pendzlem w ręku, rzuca go, by chwycić pastele, któremi macha z taką mocą, że szczątki latają w powietrzu; wyrwał się, poprawił prace uczniów, i już nad akwafortą ślęczy, mozolnie nowych kamieni doświadcza, lub szklanną płytą plamy barwne wydobywa. Trudność go nęci, trudność go podnieca, praca coraz bardziej roznamiętnia, rozgrzewa; w robotę wgryza się wraz z rosnącem zawzięciem: już w pełnym jest rozmachu, gdy spostrzega, że...zmierzch zapadł. Teraz spocznie chyba. Nie. „Kraków nocą" — co za pyszny temat! — i przy księżycu szkicuje do północy gotyckie zaułki!

Skąd w nim ta młodość i świeżość? Gdzie źródło tej niespożytej rozpędowej siły? Nie wglądać w tajniki artystycznej duszy — to zbyt zawrotne głębiny!

Zamaszysty młodzieniec, potem nagle odludek-samotnik, Wyczółkowski stał się sobą, gdy zdala od świata malować jął dla siebie z zapamiętałością taką, jak gdyby w pracy szukał wyczerpania, a w niem ukojenia. Odtąd nie spoczął. I z tych zapasów z sobą samym wyszedł Wyczółkowski dzisiejszy; żyjący wyłącznie dla sztuki, z żywiołową mocą dążący do ucieleśnienia swych widzeń, zaprawny w walce, że w krew mu weszła i w duszę, że hartuje się w niej i z dnia na dzień przeradza i odradza, że z rosnącą zaciekłością i mocą bierze się wciąż z Przyrodą i Sztuką za bary i wciąż z nowym zapałem, a tąsamą szczerością, łuszczy ze swego serca nowe wrażenia-obrazy, jakby łuszczył z niego wióry: tem cenniejsze, im dociera głębiej. Bojownik niestrudzony, ze Sztuką zmaga się; jak biblijny Jakób zmagał się z Aniołem. Aż Anioł rzekł: „Puść mię, bo już wschodzi zorza". Odpowiedział: „Nie puszczę cię, aż mi błogosławisz". I rzekł: „Co za imię twoje?"

Wyczółkowski! Tego imienia nie zapomni Anioł-Sztuka, gdy się wyrwie z przemożnego objęcia.

Tadeusz Żuk-Skarszewski.

STANISŁAW MASŁOWSKI · UR. 1853 · ZIMA · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO · W KRAKOWIE

Impresyonizm oraz idee malarskie, które on podniósł nietylko u nas, lecz i w całej Europie, dzielą twórczość Masłowskiego na dwa dość wyraźne okresy. Był zawsze wrażliwy na kolor, na efekty barwy, na grę ich, na piękność ich i to zwykle bez względu na to, czem one są i co wyrażają. Światło o tyle, o ile nie było mu potrzebne do wydobycia gry kolorów, samo mniejszą ma wagę w jego obrazach i rysunkach. Tematy literackie również nie zajmują w jego twórczości wiele miejsca — przeważnie skromne. Znaczną za to rolę gra charakter, szczególnie zaś wtedy, kiedy on wybija się w kolorze. Jednocześnie z zamiłowaniem do koloru występuje druga, bardzo cenna właściwość: zręczny, nerwowy rysownik, który cienko zatemperowanym ołówkiem z przyjemnością ślizga się po brystolu, lub z pietyzmem i finezyą rysuje okucia jakiejś starej skrzyni, furę, drzewka, które mu się podobały. Tę zręczność rysownika, tę przyjemną kreskę, lekkość tonu i plam widać zwłaszcza w akwarelach. Następną cechą Masłowskiego, związaną z jego zamiłowaniem do gry barw żywych, oraz temperamentem rysownika nerwowo wrażliwego, jest poczucie i umiejętność przedstawienia ruchu. Sama kreska jego, plama świadczy o tem. Figury w obrazach nie są martwym sztafażem, ruch ich nie jest fotograficzny, jak np. u Al. Gierymskiego, ani wydobyty brawurą, jak u Brandta, lecz jest poczuty i zrobiony. Na tak wrażliwego na kolor, technikę, ruch, grę barw malarza, impresyonizm musiał zrobić wrażenie i pociągnąć go ku sobie. To też i Masłowski przeszedł ten okres wesoły: „Namalowałem obraz... niech go zgryzą!“ Ale u niego trwało to nie długo, dawna powaga wróciła; z impresyonizmu pozostało, jako skutek, rozszerzenie techniki, wzmocnienie koloru, śmielsza gra jego, wzmożenie się w ogóle środków i talentu... To samo co z formą, dzieje się i z treścią obrazów Masłowskiego: okres impresyonizmu dzieli je na dwie części, podobne do siebie, tylko różniące się wzrostem środków technicznych, które z sobą przyniósł. W pierwszym zarówno jak w drugim okresie, upodobania artysty kręcą się około chłopa, pejzażu i konia. W pierwszym, upodobania te mają inny charakter, zwracają się ku Ukrainie, kozakom, cyganom, czuć je zapachem okresu romantycznego, mają więcej nastroju, poezyi, zarówno ludzie, jak i natura; w drugim okresie, zarówno przyroda, jak i chłop, są surowsze, zwłaszcza w początkach; czasami nawet wieje z nich chłód doskonałego malarza, którego interesuje głównie technika. Ale chłodu tego, obojętności Masłowski pozbywa się coraz bardziej. Obrazy jego obecne są pełne charakteru i siły, z przymieszką właściwego mu humoru, z którym dziś traktuje chłopa. Ale nie zawsze. Niekiedy powracają dawne sympatye do Ukrainy, melancholijny nastrój, liryzm... Powoli artysta opanowuje nową technikę, zarówno w malarstwie olejnem, jak i akwareli. Równocześnie wróciła dawna lekkość i finezya, piękno duszy przedstawianych ludzi. Zdaje się z czasem wróci mu wszystko, tylko w silniejszej, szerszej postaci. Całe jego malarstwo — to sztuka dobra. Przeszedł on okres ciężki; wielu sądziło, że impresyonizm go zgubił. Tymczasem zrobił mu doskonale. Dziś Masłowski będzie szedł dalej; nawet publiczność do niego wróci, naturalnie ta lepsza, czego mu życzyć należy ze względu na jego talent i na naszą sztukę.

Feliks Jabłczyński.

St. MASZOWSKI.

STANISŁAW MASŁOWSKI · UR. 1853 R. · CYGANKA · WŁASNOŚĆ B. WYDŻGI W WARSZAWIE . . . . . .

Talent Masłowskiego odznacza się przedewszystkiem cechą bardzo cenną i bardzo rzadką: wybitną indywidualnością. Gdy więc maluje chłopów, nie jest podobny do Chełmońskiego. „Stare miasto" jego nie przypomina „starego miasta" A. Gierymskiego, a w scenach z polowań nie ma, prócz treści, nic wspólnego z Fałatem. W każdym przypadku jest tylko sobą: gorszym, lepszym, ale jedynie Masłowskim.

I zdaje mi się, że niewłaściwie oceniają go ci, którzy widzą w jego pracach subtelność efektów i mistrzowstwo techniki. O subtelność efektów nie chodzi Masłowskiemu, a w każdym razie obrazy temu przeczą; co do techniki, to tej w jego pracach całkiem niema. Masłowski unika „pociągnięć" pendzla, „śmiałych" linij, „smacznych" plam; niema u niego śladów manierycznej a taniej elegancyi pendzla. Widza, wrażliwego na światło, uderza często w obrazach Masłowskiego mnóstwo niekonsekwencyj. Artysta światła nie studyował; interesowało go w naturze co innego: życie i charakterystyczne strony jego objawów. Obserwuje więc i oddaje doskonale róznorodne przejawy tego życia, wszelako — rzecz prosta — bez fotograficznej ścisłości. Trafnością obserwacyi uderzają wszystkie jego dzieła; prawdziwym jest ruch bocianów, zapadających na gniazdo; prawdziwemi — senne oczy leżącego charta, — żywymi podochoceni chłopi na błotnistej drodze, lub czekający przed komisarzem na rozstrzygnięcie sporu o granicę, cyganie i cyganki w swych charakterystycznych łachmanach, wybornemi — konie i szkapy, zaprzężone do sań, bryk i biedek. Chłopi są jego ulubionym motywem. Zna nawskróś nietylko ich wykrzywione buty, ale ich temperament, uczucia i upodobania.

Natura jest przedmiotem głębokich obserwacyi Masłowskiego, ale bierze z niej tylko to, co mu się specyalnie podoba — z zupełnem pominięciem reszty. Zajął go np. haft na rękawach koszuli chłopskiej dziewczyny, albo barwne kwiaty na jej chuście — maluje z całem przejęciem hafty i kwiaty, niewiele dbając o naturalny układ fałd, światłocień i t. d. Prace Masłowskiego są dziwnie nierówne, stanowią zwykle mieszaninę dziecinnej prawie naiwności i wybitnych objawów talentu potężnego, indywidualności niepospolitej i głębokości spostrzegawczej. Jest to artysta narodowy nawskróś, a miejsce jego — bądź co bądź — wśród najpierwszych.

Eligiusz Niewiadomski.

S. MASŁOWSKI UR. 1853 R. · LASEK . WŁASNOŚĆ B. WYDŻGI W WARSZAWIE . . . . . .

„Jako uczeń petersburskiej akademii, dręczony przez zadawane sobie, a pozostające bez odpowiedzi — pytania, zajrzałem pewnego wieczoru do leżącej na stole, u kolegi książki, a zajrzawszy, tej nocy więcej z ręki nie wypuściłem. Nazajutrz, rozentuzjazmowany, zachwycony, byłem tak szczęśliwy, jak szczęśliwym może być człowiek, który szukał prawdy i znalazł ją. Siedm pieczęci z księgi tajemnic zerwała była dla mnie... „filozofia sztuki" Teine'a. Wojowałem od tej pory zwycięskimi argumentami, dumny i szczęśliwy. Trwało to lat kilka. Pewnego razu, w Monachium, w kółku znajomych, monologowałem jak zwykle, pewny siebie, czyli pewny niezwyciężalności twierdzeń Taine'a. Gdym wreszcie zamilkł, odezwał się, chłodno, spokojnie, Chmielowski (dzisiaj brat Albert), któregośmy wysoko cenili za wielki talent malarski i wielką kulturę: „pojmuję: więc to, że Michał Anioł urodził się i tworzył, jak tworzył, jest wyłącznie zasługą rzeźników, piekarzy, krawców i szewców florenckich". Oniemiałem. Teorya-brylant bez skazy zaczęła się, od tej pory, przemieniać w moich oczach w teoryę-szkło, kruche i marne". Tak mówił do mnie, przed kilkoma miesiącami, niezrównany gawędziarz, chodząca kronika wielkiego, ciekawego okresu naszego życia artystycznego — Witkiewicz. Dzisiaj i Witkiewicz i Chmielowski i my wszyscy — niegdyś porwani, a następnie rozczarowani — zdajemy sobie wybornie sprawę z istotnej wartości, bądź co bądź, epokowej książki Taine'a, a chromającej chociażby pod tym względem, że zjawiska niezmiernie złożone i wprost niewytłumaczalne w sposób bardzo prosty tłumaczy. Dzisiaj brat Albert nie wykręciłby w taki sposób kota ogonem, a gdyby to zrobił, — Witkiewicz by temu kotowi właściwą pozycyę nadać potrafił. Lecz dlaczego o tem piszę w tej właśnie chwili? Bo patrzę na odbitkę „lasku" Masłowskiego, naszego, po naszemu przetrzebionego lasku, z taką przedziwną finezyą i prawdą, przez wielki indywidualny talent oddanego lasku, który, wraz z innymi klejnocikami, krył się długo w skromnym, brudnym, maleńkim notatniku artysty, w jego „Mandze". Bo się zachwycam mistrzowskiem oddaniem charakteru tej mikroskopijnej, cichej gruszy „co na miedzy siedzi", za laskiem, na lewo; bo sądzę że społeczeństwo może się przyczynić do rozwoju, spaczenia lub zabicia talentu; bo się lituję nad głupimi, szukającymi sztuki tam, gdzie jej niema, nad ślepymi, którzy jej istotnych przejawów widzieć nie chcą i oburzam na wszystkich, którzy nieobliczalnych, przerażających szkód stali i stają się powodem; bo widzę wieńce wawrzynowe na oślich i lisich grobach i uszach, tombak za złoto uważany; bo pamiętam, jak podziwiano historyczności Lesserów i Gersonów, a krajobrazy Chełmońskiego odrzucano, lub lekceważono, jak skazywano na zagładę przedziwne polskie Mangi: te albumy szczerych, bajecznych szkiców, te stosy rysunków i akwarel Gierymskich, Gersonów, Wyczółkowskich, Masłowskich, Tańskich i tylu, tylu innych przez samych twórców, dzięki suggestyi krytyki i publiczności, uważane częstokroć za śmiecie któremi się w piecu paliło; bo z żalem myślę o tem, czem mógł być ten Gerson — nędzny malarz figuralny ,świetny pejzażysta-akwarelista, ten Tański, ten Masłowski — w innych warunkach; — jakie wspaniałe dzieła dekoracyjne zdobiłyby kościoły i gmachy we Francyi, Anglii lub w Niemczech, gdyby się tam byli urodzili Mehoffer i Wyspiański, bojkotowani u nas przez zwykłych i uczonych — stokroć gorszych — barbarzyńców, protegujących wyłącznie partactwo, hańbiące nasze świątynie, gmachy i place publiczne; bo myślę o straconych dla nas niepowrotnie, na obczyźnie stworzonych dziełach Chełmońskich, Gierymskich, Michałowskich i Rodakowskich, o przymierających głodem Grottgerach i Podkowińskich; bo czytuję idyotyczne kuryerkowe wzmianki o genialności Brodzkich, Chełmińskich, Krzeszów i innych Styków, oraz niemniej ciekawe sprawozdania komisyi, rozdającej nagrody z fundacyi Barczewskiego; bo się dziwię, dla czego ci, którzy szukają przedewszystkiem talentu Żeromskiego w opisie ubożuchnego pejzażu, talent ten cenić umieją u pisarzy i nie wymyślają na wybór, przez artystę zrobiony, nie chcą szukać talentu Masłowskiego w jego dziełach najlepszych, cennych, choć drobnych, i w ogóle w dziełach artystów-plastyków; bo smucę się, że nawet geniusz największy tyloma korzeniami tkwić musi w środowisku, z którego nieznana siła wyrosnąć mu kazała i przewiduję opłakaną dolę tych, którzy tej ziemi niszczycielki synami będą... Gdyż, bezwątpienia, wielką mogą odegrać rolę w historyi sztuki — jeżeli chodzi o rezultaty — rzeźnicy, piekarze, krawcy i szewcy florenccy czy warszawscy... Lecz do czego to pisanie doprowadzi? Rzecz prosta: tylko do ruszania ramionami — i miotania przekleństw na biedny „lasek", wydarty z Mangi polskiego japończyka.

Feliks Jasieński.

St Mastowski

J. FAŁAT URODZ. 1853 R. · PRZED POLOWANIEM NA NIEDŹWIEDZIA W NIEŚWIEŻU · WŁASNOŚĆ MUZEUM BERLIŃSKIEGO

Zdawałoby się, że ścisła obserwacya wzrokowa, sumienne studya i wprawa techniczna wystarczą artyście-malarzowi, ażeby każdy przejaw natury, w zakresie swych środków, odtworzył z równą prawdą i siłą. I tak jest istotnie, jeżeli chodzi o zewnętrzny pozór rzeczy; w twórczości jednak artystycznej głębiej pojętej, poza sprawą objektywnego postrzegania, nieodzownym warunkiem jest uczucie, ażeby dzieło poruszyć mogło uczucia innych. Tu właśnie występuje zróżniczkowanie się sposobów ujęcia przedmiotu w stosunku do temperamentów, skłonności i upodobań, tu zaznacza się wyraźnie stosunek indywidualności człowieka do jego poczuć artystycznych. Kto zauważył, jak inaczej, dajmy na to, szablę bierze do ręki jakiś zbieracz-starożytnik, a szermierz zamiłowany, rozkochany w broni dla niej samej, dla cnót rzeczywistych klingi i oprawy, nie zaś dla dawnych, ciekawych, na niej napisów, ten zrozumie, jakie mogą być różnice w namalowaniu ręki zbrojnej przez dwóch różnych artystów, choćby jednako wyrobionych zawodowo, lecz inaczej dla przedmiotu samego usposobionych.

Oczywiście, każdy dobry rysownik zaznaczy z całą dokładnością i plastycznie kształt ogólny, zachowa prawdę w układzie palców, ściskających rękojeść i w ich wzajemnym do siebie stosunku, ale dopiero rozmiłowany w rzeczach rycerskich artysta przez jakieś odruchowe intuicyjne podkreślenia skurczów i napięcia mięśni, przez szczególniejszą namiętność w zaakcentowaniu pewnych, wybranych szczegółów, wyrazi całą swoją pasyę artystyczną, całe najgłębsze przejęcie się istotą czynu przedstawionego. W rysunku ręki takiej dać może, że tak powiem, jej psychologię, — psychologię człowieka wdrożonego do władania bronią, któremu, jak to mówią, „szabla sama idzie do garści“ — dać wewnętrzną treść rzeczy.

Nie będzie więc w tem herezyi estetycznej, jeżeli w rzeczach sztuki uznamy pewien poddział, określony w twórczości danego artysty kierunkiem tych sympatyj, skłonności i umiłowań, które go różnią od innych i w myśl tego właśnie nie waham się nazwać Fałata malarzem myśliwstwa. Tak jest. Wrażliwy na kształt, barwę i światło malarz, znakomity akwarelista, jako technik, posiada on w swej organizacyi artystycznej i tę jeszcze stronę, która go czyni niezrównanym twórcą scen łowieckich. I nie dla tego tylko wyłącznie, że Fałat wie fachowo jako myśliwy, jak się zachowuje strzelec na stanowisku, jak pies legawy, wystawiający kuropatwę, sygnalizuje to ogonem, jak wygląda osaczony odyniec lub rogacz ścigany, że widział niedźwiedzia w barłogu, głuszca na tokowisku, że zna zwyczaje i obyczaje dzikich mieszkańców błot i trzęsawisk, ale, że przejął się do głębi życiem kniei, że zespolił się całkowicie z jej poezyą, grozą, tajemniczością; daje więc w obrazach swych najpełniejszą, najbardziej suggestyonującą jej ewokacyę.

Dla tego to w przepysznych jego utworach myśliwskich, poza przedziwnem w barwach i kształcie oddanym wizerunkiem lasów i borów, czy zieleniących się bogatą szatą ulistwienia, czy osnutych białymi puchami osiędzieliny, na podścielisku miękkich mchów, czy też wśród głębokich zasp śniegowych, zda się, że słychać poszumy wichrów, idące po wierzchołkach, rozgwar dalekiej naganki, głos rogów myśliwskich, pomruk niedźwiedzia, ruszonego z ostępu, to znowu huk strzału, rozbijający się tysiącznem echem od sosny do sosny. Czuć tam, zda się, zapach balsamiczny żywicy, to wilgłą woń moczarów i ostry swąd spalonych prochów. Wierzy się w nieomylność drapieżnego oka myśliwca, wypatrującego zdobyczy wśród kniei i w celność jego strzału, ze sposobu złożenia się.

Taka jest siła suggestyi dzieł sztuki, poczętych na gruncie własnych przeżyć i prawdziwego umiłowania przedmiotu.

Tadeusz Jaroszyński.

Berlin 92

JULIAN FAŁAT · UR. R. 1853 · SANKI

Widzimy przed sobą malarza, który, będąc jednocześnie namiętnym myśliwym, spowiada się nam z porywającym temperamentem, barwnością i szczerością ze swoich przygód.

Oto jazda w tęgi mróz — na polowanie. Śnieg leży na polach ogromny, drogi zasypało zupełnie i tylko tyki ze słomą ukazują, którędy jeżdżono. Koń ciągnie małe, drewniane saneczki, brnąc w nielada zaspach. Mróz każe myśliwemu przymrużać oczy i opierać marznące ucho o futrzany kołnierz. W dali majaczeje skraj lasu; zaledwie można rozróżnić kontury drzew przez tę mgłę poranną...

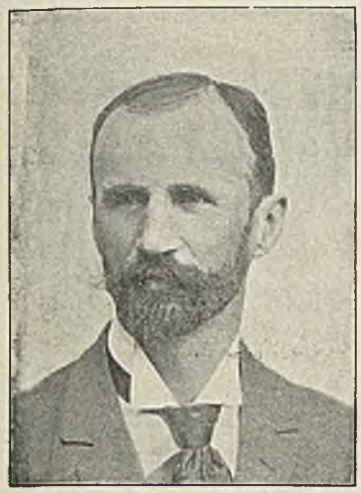
Takich epizodów, scen przelotnych z myśliwskiego życia, odtworzył Fałat mnóstwo. Tu zaciekawi go jakaś twarz charakterystyczna, tam uderzy jego wyobraźnię groźna scena, gdy do niedźwiedzicy, stającej w głębokim ostępie w obronie swych małych, zbliża się dwóch strzelców. — Gdzieindziej, oślepiający blask słońca na śniegu w mroźny, zimowy dzień, porywa go i każe mu odtworzyć przepych skrzących się barw i świateł różowych, złocistych oraz fioletowych lub niebieskawych cieniów. Tam znów ogromne pokłady świeżo spadłego śniegu zachwycającą go swą miękkością. Innym razem pada płodnem ziarnem na wrażliwą duszę artysty przepyszna chwila letniego poranku — jeszcze przed świtem, kiedy mgły wiszą ciężkie i chłodne nad ziemią, a w niepewnem świetle rodzącego się dnia, niknących gwiazd i księżyca, wysuwa z oparów nad jeziorem swoje olbrzymie rogi i rozdęte nozdrza potężny łoś, zaniepokojony szelestem skradających się myśliwych.

Fałat — to niesłychanie wrażliwa, zmienna i bogata natura, która musi bezustannie tworzyć — i to tworzyć szybko, prawie że gorączkowo. Być może, iż ta potrzeba jak najszybszego odtwarzania wrażeń każe mu malować przeważnie akwarele, odznaczające się nieznaną przedtem brawurą i siłą. (Wyjątek u nas stanowi w tym względzie jeden tylko Piotr Michałowski, który o pół wieku wyprzedził swoją epokę). Obrazy powstają pod ręką, w której pendzel zdaje się żyć samodzielnem życiem i ciska setki plam barwnych z szaloną pewnością siebie. Koniec końcem z tych plam, przypominających palety malarskie po robocie, wyłaniają się świetne, pełne życia postacie i składają krajobrazy.

Fałat — jak każdy artysta (tytuł bardzo często bezprawnie u nas używany i dawany) prawie wszystko zawdzięcza tylko sobie. Badał naturę i po swojemu ją odtwarzał. Wpływom żadnym nie ulegał.

Od 1895 r. jest dyrektorem Akademii Sztuk pięknych w Krakowie.

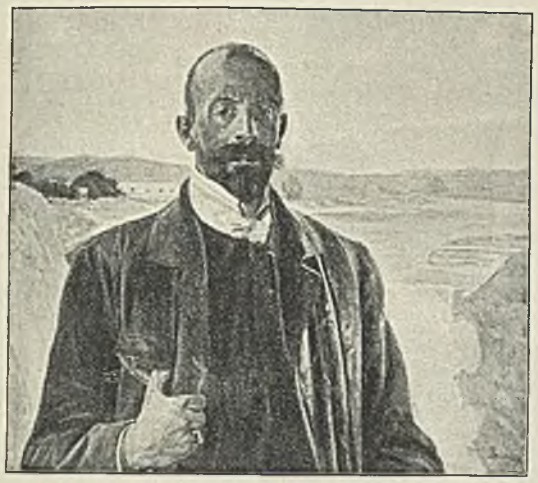
Jan Kleczyński.



JULIAM FAŁAT · URODZ. W R. 1853 · WIDOK KRAKOWA · WŁASNOŚĆ LEONA HR. PINIŃSKIEGO WE LWOWIE . . . . . .

W jednej ze swych prac powiada R. de la Sizeranne, że artysta, w pierwszym okresie na drodze swego rozwoju, tworzy „przez admiracyę dla mistrzów", a następnie dopiero nabiera wiary, iż przez bezpośrednie obcowanie z naturą można wniknąć w jej tajemnice. Powiedzenie to, słuszne niekiedy, da się stosować z powodzeniem tam, gdzie artyści pierwsze kroki stawiają w otoczeniu i pod wpływem muzeów, wielkich zbiorów dzieł sztuki i t. p., u nas jednak wchodzą oni częściej na drogę uwarunkowaną właściwościami swego talentu, ucząc się już w zaraniu swej działalności ścierać się wprost z przyrodą, siłą pierwszego pędu oswajać się i łamać z trudnościami. Fałat, od początku swej karyery artystycznej, nawet jeszcze przed jej rozpoczęciem, przebywał w atmosferze, która utrzymywała jednolitość wrażeń, czerpanych bezpośrednio z natury. Jako młody geometra, spędzał on pod gołem niebem dnie i miesiące, a sam tryb tego życia dawał mu materyał i pobudkę do zajęć malarskich. Studya te prowadzone bez nadzoru, na własną rękę, wykazywały już niepośledni talent artysty, który z biegiem czasu utwierdzał się coraz bardziej w swych przekonaniach i aspiracyach. Następne lata spędzone za granicą, w Monachium (79—80) na studyach pod rytownikiem Raabem, dalej na podróży do Rzymu i Hiszpanii, a w r. 1884 na podróży naokoło świata, znaczyły się szeregiem prac, reprodukowanych w ówczesnych pismach ilustrowanych, których oryginały, pojawiające się ciągle na wystawach krajowych i zagranicznych, zjednały mu sławę pierwszorzędnego akwarelisty. Prace te okazywały wybitny talent ilustratorski, malarza scen rodzajowych par excellence, który po raz pierwszy u nas opanował doskonale mareryał (farby wodne), będący nawet w pewnym lekceważeniu u wielu malarzy, jako środek nie wytrzymujący porównania z powagą malarstwa olejnego. Tymczasem wiele akwarel Fałata w sile, napięciu i intenzywności barw nie ustępuje obrazom olejnym. Skala zjawisk, jakie artysta ten odtwarzał, bardzo obszerna i niezwykle barwna, mieści w sobie studya, ilustracye, typy, sceny z życia małych miasteczek, pejzaże, sceny myśliwskie, słowem kawał życia, na które malarz patrzył, a które go swoją malowniczością uderzało i twórczo pobudzało. To, że Fałat maluje przeważnie akwarelą, związane jest, zdaje się, z trybem życia ruchliwego, w którem ten rodzaj materyału, farby wodne i papier, był najdogodniejszy, zapewniał swobodę ruchów i umożliwiał jednocześnie zaspakajanie popędów artystycznych. W obrazach olejnych podobnie jak w akwarelowych, Fałat operuje plamą, t. j. sylwetą przedmiotów i wartością plamy czyli walorem. Nadaje to obrazom jego wygląd prac impresyjnych, robionych na gorąco, wprost z natury, przetransponowanej na płótno czy papier łudząco, z nerwem malarskim, a zabarwionej indywidualnemi cechami temperamentu artysty. Przeglądając obrazy Fałata z różnych okresów zobaczymy, że najlepsze z nich są te, których tematy wypełnia jednolicie atmosfera lasów, zgiełk jarmarczny, sceny rodzajowe. Malowniczość ich oddziaływała wyjątkowo silnie na wrażliwość malarza, wybitnego kolorysty, dla którego oka sztafaż, zatem figura, zwierzę i t. p. ma jedynie wartość i znaczenie szczegółu związanego plamą koloru z polichromią całości. Prace te rozrzucone są dziś na całej przestrzeni naszego kraju, szereg zaś obrazów (akwarele: polowania w Nieświeżu) jest własnością cesarza Wilhelma; w muzeum berlińskiem znajduje się jedno z najlepszych dzieł artysty, akwarela p. t. „Nagonka". W roku 1894 brał Fałat udział w wielkich rozmiarów dziele dekoracyjnem (panorama Berezyny), które malował wespół z W. Kossakiem. W rok później, t. j. w r. 1895 zamianowany został dyrektorem zreorganizowanej krakowskiej Szkoły sztuk pięknych i na tem stanowisku pozostaje dotychczas.

Wilhelm Mitarski.



JACEK MALCZEWSKI · UR. 15 · VII · 1854 R. · W CHACIE · WŁASNOŚĆ DRA WINCENTEO ŁEPKOWSKIEGO · W KRAKOWIE . . . . . .

Talent malarski Malczewskiego, pomimo ogromu treści myślowej, jaką zawierają jego obrazy, nie przestaje ani na chwilę iść za czysto malarskimi celami, za doskonałością odtwarzania kształtu, za szukaniem dobrego rozwiązania zagadnień światłocienia. Talent ten opiera się stale i ciągle o naturę i, jakkolwiek daleko w niezmierzony świat uczuć i myśli sięga wyobraźnia artysty, jego malarstwo nie przestaje patrzeć, ze ścisłością przyrodniczego badacza, na budowę ludzkiego ciała, nie przestaje studyować natury, dążyć do opanowania wszystkich przejawów jej kształtu, starać się o wprowadzenie jej żywej, drgającej całą niespodziannością przypadkowych zjawisk. Podczas kiedy Malczewski poeta snuje głęboką treść myślową swego poematu, Malczewski malarz z niezrównanem mistrzowstwem buduje płaszczyzny ludzkiego ciała, przenosząc je bezpośrednio z natury do obrazu, z całą świeżością studyum, robionego z wyłączną tendencyą ścisłego przestudyowania i dokładnego poznania zjawiska wzrokowego. Wynikają stąd czasem nieporozumienia między poetą, a illustrującym go malarzem, który, nie mogąc swymi środkami oddać skomplikowanej treści poematu, pozostawia widzów zdumionych wobec zagadkowego obrazu, uderzającego doskonałością malarskiej roboty, lecz niedającego się ująć w swoich dalszych konsekwencyach. Ale jak jego myśl jest pełna szczególnych, oryginalnych pojęć, tak środki jej wyrażania się są oryginalne, samodzielnie znalezione w jego własnej wyobraźni i otaczającym go polskim świecie. Volapük graficzny, zszarzana, międzynarodowa mowa alegorycznych znaków, nie ukazuje się w jego obrazach wcale. Malczewski malarz jest przedewszystkiem rysownikiem. Barwa nie stanowi głównej, ani równoważnej z formą, strony jego twórczości. Raz maluje prawdziwie, nawet kolorystycznie, innym razem zatrzymuje się na surowym rudawym tonie, z zatraceniem wartości barw lokalnych i barwnego tonu oświetlenia. Jeżeli się jednak dotyka formy Malczewskiego, trzeba o niej mówić z najwyższym uznaniem, jakie się należy artyście, władającemu nią z niezachwianem mistrzowstwem. Cokolwiek Malczewski rysuje, rysuje z nadzwyczaj jasnem, ścisłem i wyrazistem odtworzeniem kształtu, — ale gdzie szczególnie uderza jego nadzwyczajna zdolność i nadzwyczajna umiejętność formułowania formy, to w ludzkiem ciele. Buduje on je z takiem określonem uzasadnieniem jego więzi, z takiem jasnem ujęciem jego konstrukcyi i z tak nadzwyczajnem mistrzostwem ujęcia w płaszczyzny jego powierzchni, jak nikt inny z polskich malarzy, i jak wogóle rzadko kto gdzieindziej to potrafi. To niesłychane opanowanie przedmiotu, ta ścisła proporcyonalność płaszczyzn, położonych szerokim pendzlem, bez wahań i poprawek, przypomina najświetniejszych mistrzów dawnej sztuki. A przytem ścisłość, z jaką on pojmuje kształt i stosunki wielkości, wpływa na to, że rzeczywiste wymiary obrazu nie oddziaływają na wrażenie ścisłości i proporcyonalności odtwarzanych rzeczy. Figura naturalnej wielkości i mała, kilkocalowa figurka, są jednakowo doskonale ujęte w proporcyach, z tą samą logiką zbudowane w płaszczyznach i napiętnowane surową powagą natury. Ta doskonałość kształtu jest, poza wielkimi innymi przymiotami dzieła Malczewskiego, tą wybitną jego cechą, która narzuca się widzowi, i, po za odczuwaniem i rozumieniem jakiejkolwiek innej treści, budzi najwyższy interes. W tem pojmowaniu i ujęciu środkami malarskimi kształtu jest taka logika, taka jednolitość, takie umiejętne przechodzenie od większych do mniejszych płaszczyzn, taka ścisła proporcyonalność, że, patrząc na jego obrazy, ma się wrażenie jakiegoś niesłychanie jasnego i umiejętnego wykładu. Malczewski — to głęboki poeta i ogromny, do samago dna oryginalny talent malarski, złączeni w jednym człowieku. Niekiedy przychodzi żałować, że z tej głębokiej poezyi, z tego bogactwa myśli i uczuć nie można znać nic więcej nad to, co z wielkim talentem, lecz zacieśnionymi środkami malarstwa, ukazują jego obrazy.

Stanisław Witkiewicz.

JACEK MALCZEWSKI · UR. 15 · VII · 1854 R. · SZTUKA W ZAŚCIANKU · WŁASNOŚĆ K. M. GÓRSKIEGO · W KRAKOWIE · · · · · · · · · · · · · · ·

O pojedynczych dziełach sztuki powinni przedewszystkiem pisać ci, którzy się na nie bezustannie patrzeć mogą, a więc ich właściciele albo urzędnicy muzealni. Oni to jedynie mają wszelkie dane, aby się zżyć z tworem artystycznej ręki i duszy i łatwiej od innych uchwycą tę szczęśliwą chwilę, w której się całe dzieło niejako odsłania, do głębi swej objawia, chwilę, do której się odnoszą słynne, a nigdy dość często cytowane słowa Schopenhauera: „Przed obrazem należy stawać jak przed monarchą, czekając, czy i kiedy do nas przemówi. I jak do monarchy tak i do obrazu nie odzywać się samemu; bo wówczas, mówiący usłyszy tylko głos swój własny". — Na obraz „Sztuka w zaścianku" patrzę się codziennie od wielu lat, ciągle z nowym zajęciem. Pozostawiając na razie żywe istoty na boku, podziwiam szczerą sielskość, zupełną wiejskość otoczenia. Nie podobna lepiej oddać atmosfery w pobliżu polskiego dworu, w ubocznej części ogrodu z kuchnią czeladnią w głębi, dzieżami i szaflikami, zawieszonymi na płocie. Pomimo doniczek, otaczających klomby, pomimo trawników, równie starannie obsianych jak przed oknami dworu, jestto zapadły kąt ogrodu, prowincya, z której w oburzeniu nie wypędzają indyków, kiedy, jak dzisiaj, przedostaną się ze swego podwórza. A jest dziś wczesny dzień wiosenny i świeżo po deszczu. Na ziemi czerwonawej, gliniastej, rozmiękłej, stoją drobne, srebrnobiałe kałuże; oko szuka na ścieżce tych wielkich glist które się w takich dniach zwykły wydostawać z gruntu, barwą podobne do ziemi, tylko odrobiną ospałego ruchu widoczne. Trawa ledwo się dobywa na powierzchnię i ledwo się ośmiela zielenić. Na krzewach klombów żółkną jeszcze miejscami pączki wśród listków rzadkich, drobnych, bladych. Tylko duży oleander i małe kwiaty, przeniesione w doniczkach z oranżeryi, mają liść srebrnozielony lub barwny. Po niebie, którego skrawek widać, tłucze się trochę dymu z komina kuchni czeladniej i nizko chodzą zaróżowione obłoki, wspomnienie ulewy. — Obraz nie daje całej miary tego, czem bywa Malczewski jako peizażysta. Ale jest bardzo znamiennym z jednej strony dla ocenienia jego najgłębszych zamiłowań, z drugiej dla charakterystyki jego fantazyi w epoce, kiedy około 1895 r. zaczęły się na jego płótnach stale ukazywać faumy; Wiadomo, że większość znakomitych peizażystów XIX stulecia pochodzi z miast. I Malczewski, syn, wnuk i prawnuk rolników, urodził się w Radomiu, ale jest nawskroś wieśniakiem i to nie z pałacu, nie z chaty, nie z zaścianka, ale wieśniakiem z pod gontów szlacheckiego dworu.

Nie tu miejsce wyliczać te typy i postacie, które kolejno pociągały specyalnie Jacka Malczewskiego i które, chcąc się wypowiedzieć, niejako za swoich dragomanów obierał. Wystarczy zaznaczyć, że przedostatnim z nich, a dziś jeszcze przez opiekuńczego anioła nie zupełnie zdetronizowanym, był faun. Na naszym obrazie, noszącym datę 1896., ale o ile pamiętam, zaczętym w roku poprzednim, spotykamy dopiero faunika z małymi narośla mi na czole, zapowiadającemi rogi. I faunik ten jest artystą. Dostał się niewiedzieć jak na polskie podwórze, przyszedł razem z wiosną. Na starożytnej wielorakiej piszczałce gra temu światu, który nie zna sztuki, zwłaszcza płynącej „z Parnasu wyniosłych szczytów". Słucha go z pewnem zdumieniem — ale bez zachwytu — dziewczynka, która pasie indyki, czy też za niemi tylko biernie chodzi, biedne, jasnookie, jasnowłose chłopskie dziecko z wydętym brzuszkiem. Faunik pilnie gra, a dzieweczka przeciera sobie ręką oko, obojętna i senna. Pomiędzy indykami natomiast powstał niepokój. Malczewski jest — jak się okazuje — pierwszorzędnym obserwatorem i malarzem zwierząt. Indyki nadsłuchują, wyciągają szyje, przyśpieszają kroku. Stary indor ustroił się w najwspanialsze korale, przystanął tuż przy grajku, podniósł do góry głowę i sądzić będzie. Małżonki jego, jakkolwiek pokorne i oczekujące wyroku, są ciekawe, ogromnie ciekawe i przypatrują się całą swą indyczą duszą niezwykłemu zjawisku. — Ze stanowiska wewnętrznej biografii malarza budzi niniejszy obraz i ten interes, że chronologicznie jest może pierwszem ironicznem jego dziełem. Ale jaka to wykwintna, dyskretna ironia!

K. M. Górski.

JACEK MALCZEWSKI · UR. 1854 R. · ARTYSTA · WŁASNOŚĆ DR. KRZYSZTAŁOWICZA W KRAKOWIE . . . .

II.

Sztukę Malczewskiego cechuje dekoratywność, lecz w tem dawnem znaczeniu, że jego obrazy, wielkie czy małe, przeznaczone lub nie dla jakiegoś miejsca, są uzupełnieniem czynnika innego, którego w obrazie niema. Jest więc obraz bardzo często ilustracyą jakiegoś tekstu, który w tym wypadku zajmuje miejsce przestrzeni, czekającej na obraz stanowczy, obraz jednej imaginacyi. Malczewski ilustrując tekst, nie troszczy się bynajmniej o szczegóły, nawet ważne; przedstawia np. artystę, przepełnionego myślą straszliwą. Ta myśl jest zrealizowana, artysta przedstawiony ją widzi, lecz nie jest określona, jej pochodzenie nieznane, jej otoczenie niemal fantastyczne; wszystko tu zależy od fantazyi malarza, który o atmosferę tej figury nie dba wcale, ponieważ ona w tekście bliżej jest określona: Kto ona, mówi tekst. Malarz wybiera typ przeważnie znany z kompozycyj innych, tekst wyrażony nie będzie, lecz wyrażony będzie stosunek wyobraźni malarza do tekstu. Taki obraz wywołał w umyśle artysty wiersz poety. Ta nieokreśloność typu, a raczej jego charakteru, stanowi cechę stylu Malczewskiego: jest to styl alegoryczny. W tej sztuce charakter figur i otoczenia jest obojętny, figura jest cząstką całości i z nią zestroić się musi, choćby nawet samodzielność swoją miała na tem stracić. Dokładniej uwydatnia się to na obrazach, w których figury fantastyczne poruszają się nie na własnym gruncie. Tam one żyć samodzielnie nie mogą, lecz muszą służyć jako znaki. Ich określenia zaś należy szukać w tradycyi literackiej. Każdy niemal obraz Malczewskiego rozpada się na dwie części: fantastyczną i rzeczywistą. Na obrazie „Pegaz wiejski“ figura małego fauna wyraża sobą to samo zadumanie i zdumienie, może tę przedwczesną tęsknotę, która widnieje w oczach dziecka, stojącego przed nim. Ta tęsknota płynie z kontrastu, wedle którego ułożony jest krajobraz: po jednej stronie ucywilizowany szmat ogrodu, po drugiej zwykły gąszcz krzewów. Jedna z figur jest przydana dla scenicznego uzupełnienia. Widać odrazu, że ten faun, to interpretacya samego malarza, nie owego dziecka widzenie. Są natomiast inne figury, które malują wyobraźnię i duszę polskiego dziecka wiejskiego: to anioły, geniusze o bajecznych skrzydłach. W tych maluje się wyraźnie myśl artysty, jego sposób widzenia. Mamy wówczas do czynienia z pejzażem, którego atmosferę podkreśla Malczewski figurami, których wyrazy zadumane, bezradne, nieświadome, że czasem aż wdzięku pozbawione, kontrastują przedziwnie z wielkiemi postaciami skrzydlatemi. Zestawienie kolorów działa uczuciowo, wytwarza atmosferę, którąby nazwać można atmosferą przygnębienia, fatalizmu; atmosfera ta ciąży na krajobrazie i na figurach rzeczywistych, jakby żądnych pomocy; a ta pomoc właśnie nad niemi stoi i kieruje ich krokami, zdążającemi ku olśniewającym blaskom, precz od ziemi. Jakość kolorów na zmianę tej atmosfery nie wpływa, w ustosunkowaniu figur i pejzażu zaznaczają się kontrasty tak silnie, że budzą ideę szczęścia i niedoli, natychmiast. (Porównać np. kontrast pejzażu za oknem i ciężkiej, przygniatającej atmosfery pracownianej w „Melancholii“). Te obrazy należą do najpiękniejszych Malczewskiego, i powołane są do utrwalenia się w pamięci popularnej, jako jej znane i bliskie. Malczewski bowiem w formie alegorycznej, ale przystępnej, wyraża przedmioty zainteresowania popularnego, typy, często powtarzające się, nabierają w wyobraźni popularnej znaczenia szerszego. Malczewski celuje w oddawaniu tego typu bezradnego, nieświadomego, czasem niemal tępego, którego tłem bywa pejzaż, wykonany prawie że miniaturowo, a zestrajający się w tonie z figurami. Na tych obrazach figury poruszają się samodzielnie, wedle własnych praw i praw otoczenia. (Na innych idą, dokąd je wiedzie fantazya artysty, nie własna myśl i wola). Stąd pewien wdzięk na zawsze w wyobraźni popularnej złączony z imieniem Malczewskiego.

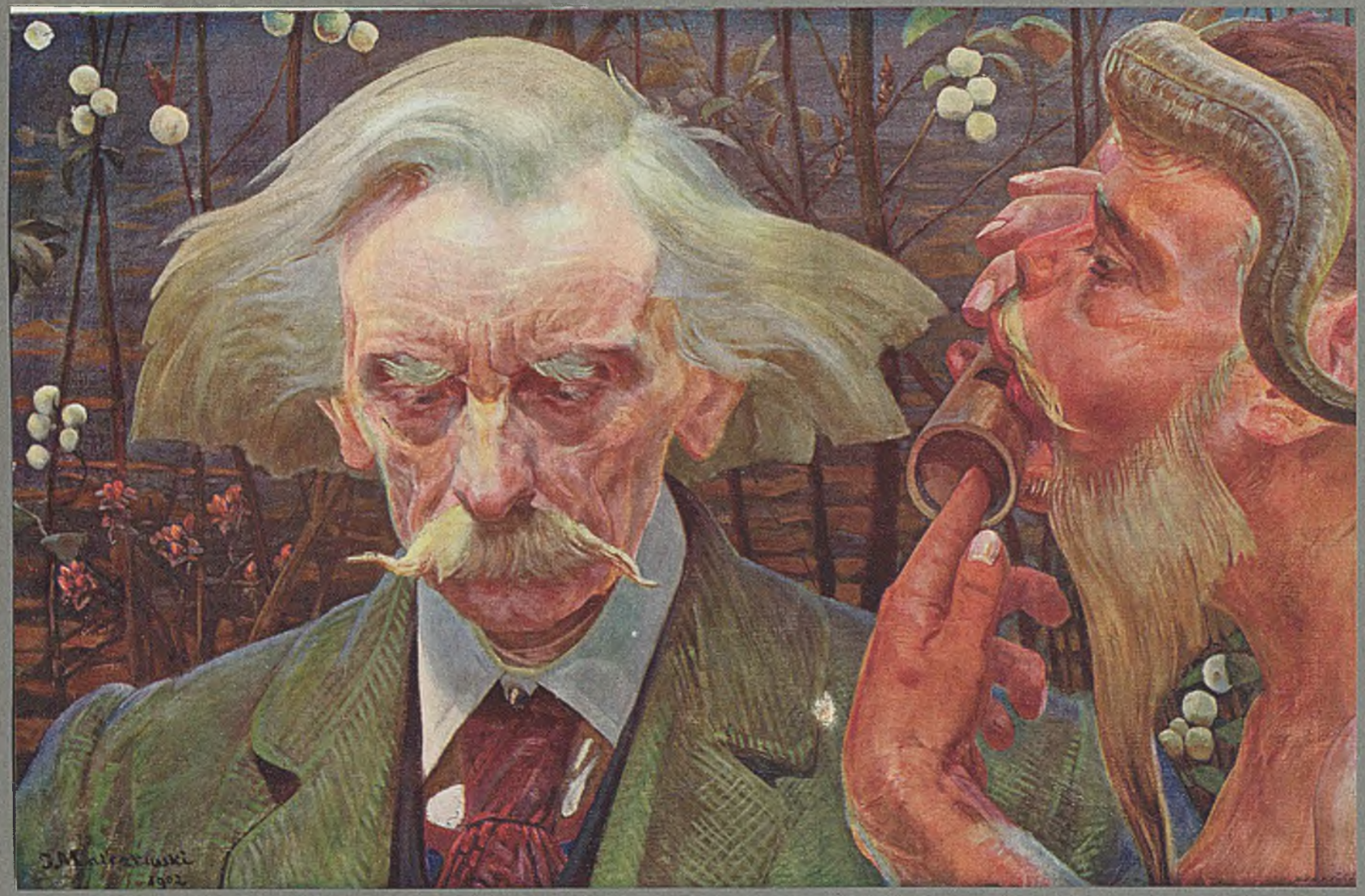
St. Lack.

J.Malczewski -1938

JACEK MALCZEWSKI · UR. 15. VII 1854
NIEZNANA NUTA · WŁASNOŚĆ FELIKSA JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE

Twórczość Malczewskiego wciela całą naszą boleśnie wytężoną świadomość narodową; daje wyraz najistotniejszej treści współczesnej duszy polskiej; językiem własnym, od nikogo nie zapożyczonym, wieści jej mękę całą i melancholię, jej wszystkie ukochania, nadzieje, sny i tęsknoty. Każdy obraz jego jest poematem a raczej fragmentem jednego wielkiego poematu, który w nim rozwija się z latami logicznie i konsekwentnie i tworzy jedną wielką całość organiczną. Poemat ten za treść główną ma: Sztukę i Ojczyznę oraz osobisty stosunek do nich artysty-Polaka i człowieka współczesnego. Równolegle zupełnie z rozwojem poetyckiej treści idzie u Malczewskiego rozwój jego formy malarskiej; talent ten, jeden z najsilniejszych i najoryginalniejszych w sztuce dzisiejszej, przedstawia zadziwiający fenomen niezmożonej żywotności. Stawiając pierwsze kroki w szkole krakowskiej pod kierunkiem Matejki, nie uległ on, nakształt wielu rówieśników, jednostronnemu wpływowi genialnej tej indywidualności, lecz odrazu poszedł drogą własną, niestrudzenie odtąd naprzód podążając i nie zadawalając się nigdy raz osiągniętym stopniem doskonałości. Rozpocząwszy jako malarz „historyczno-rodzajowy", martyrologeta kaźni sybirskich, których cały rozpaczliwie bohaterski tragizm z przedziwną intuicyą odtworzyć umiał w szeregu obrazów mistrzowskich już nieraz, jako rysunek i psychiczna głębia wyrazu, i przeszedłszy następnie przez bolesny okres szamotania się z zagadnieniami trapiącemi jego ducha oraz z formą malarskiego tych zagadnień wypowiedzenia — zwolna przeobraża się Malczewski w tego, w treści swej i formie głęboko oryginalnego, symbolistę, jakim go widzimy w chwili obecnej. Allegoryczna w znacznej mierze jego symbolika, wyrażająca raz zawiłe, to znów proste kompleksy uczuć i myśli, niekiedy nazbyt literacka a będąca par excellence symboliką uczuciową, wzbija się często do wyżyn ogólno ludzkich, ale zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe, stąd też dziwnie blizka duszy i sercu polskiemu, dla cudzoziemców trudniej jest dostępną. Ten wysoki idealizm treści, z tego samego ducha będący, co poezya naszej wielkiej trójcy romantycznej a najbliżej ze Słowackim spokrewniony, idzie w parze z przedziwnym realizmem formy. Plastyczny wyraz symboliki Malczewskiego, wykazując w kompozycyi wielką różnorodność i coraz większą śmiałość w rysunku — zwłaszcza w kształtowaniu ciała ludzkiego — przywodzi na pamięć wielkich rysowników włoskiego Odrodzenia. Rysunek jego, niesłychanie prosty, jasny i pewny, jest już prawie rzeźbieniem pendzlem. Jako rysownik prawie od pierwszej chwili skończony, rozwija się natomiast Malczewski-kolorysta dopiero powoli, od pierwszej „epoki rudych sosów" począwszy, poprzez okres pewnej przesady kolorystycznej, aż do tej zupełnej harmonii, jaką wykazują niektóre jego dzieła późniejsze. Jest on jednak pod tym względem zawsze niejednostajny i zdaje się, jak gdyby kolorem niekiedy świadomie pogardzał. Wizyoner ten, z bezwzględną szczerością poddającej się swojej wizyi, jest jak gdyby opętany formą ciała ludzkiego i wyrazem ludzkiej twarzy; pejzaż istnieje u niego przeważnie tylko dla człowieka. A jednak jest także Malczewski jednym z największych pejzażystów polskich i jednym wogóle z tych rzadkich artystów, którzy przyrodę traktować umieją subjektywnie. Znaczna część dzieł jego z ostatniej epoki należy do zakresu portretu. Jest to jednak „portret" szczególniejszsgo rodzaju, w którym postać portretowanego, zawsze na wskróś indywidualnie pojęta, jawi się nam, przeważnie na tle stylizowanego pejzażu, w towarzystwie figury allegorycznej, symbolizującej treść wewnętrzną danego człowieka. Pośrednio należy tutaj i obraz reprodukowany: „Nieznana nuta" (głowa art. mal. Bryniarskiego, ulubionego w ostatnich czasach modela artysty), który, najogólniej biorąc jest przeciwstawieniem abnegacyi i użycia, motywem w różnych waryantach w obrazach Malczewskiego napotykanym.

Adam Łada Cybulski.

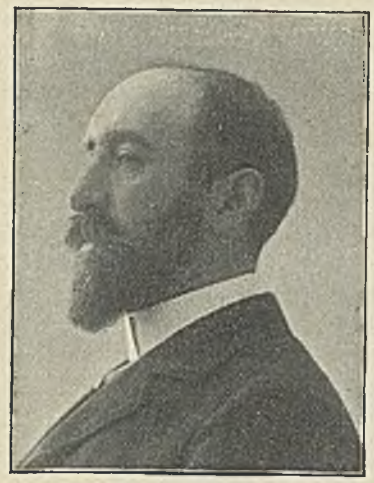


JACEK MALCZEWSKI · UR. 1854 R. · DERWID · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IMIENIA F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE

Rzec można, że ten artysta wznowił malarstwo fantastyczne. Jego kompozycye, podobne do utworów niektórych romantyków, nie wymagają uzasadnienia, działają na umysły odpowiednio nastrojone przekonywująco, potęgą głosu, koloru. Nikt wówczas nie szuka uzasadnień, każdy jest porwany, gdy zwłaszcza fantazya pozornie na pewnej spoczywa podstawie. W tych kompozycyach sprawy rzeczywiste są jakby hamulcem, fantazyę nieco określają ściślej. Zjawiają się na płótnie Malczewskiego figury nieznane w tem otoczeniu, które przedstawia, układają się w sceniczne grupy, jakby cząstki, same zaś są bezimienne. „Melancholia" lub „Błędne koło", znane powszechnie, wykazują tę cechę dobitnie. Panuje tu natłok i ścisk, poza którym jest figura, ona jedna rzeczywista, patrząca. Nie pytać o to, kto ona. Artysta określił ją dokładnie: to właśnie ta istota, która ową grupę sceniczną widzi. Tak „Błędne koło". Dokoła drabiny, na której zadumany siedzi malarczyk pokojowy, hasa krąg postaci, które później, gdy malarczyk stanie się artystą, będą przedmiotem jego obrazów. W tem błędnem kole figur, wyobraźnia jego, jakby niewolna, poruszać się będzie stale. Skąd te figury wzięły się w pustej izbie, niewiadomo; nie jest to bowiem pracownia malarska i na ścianach wcale malowań nie widać. Za chwilę znikną, malarczyk wróci do patronów. Ten korowód był w jego głowie; nastała zaś chwila, w której się nie mógł im opędzić, że jak żywe stanęły mu przed oczyma. Tę chwilę przedstawił Malczewski. To samo można zauważyć na całym szeregu innych obrazów: satyry, nimfy, chimery zjawiają się przypadkiem, jako oznaki rzeczy niewidocznej, jako przedmioty, które owa jedna figura rzeczywista widzi. Na niektórych portretach te twory fantastyczne są wprost oznaką czy wskazówką charakteru osoby. Figury te fantastyczne zaś przeważnie nie noszą nijakich odznak, n. p. historycznych strojów lub godeł, któreby je określały. Artysta wziął je z fantazyi, dał im taki wyraz twarzy, taki ruch, lub nawet kolor, że stosunek postaci rzeczywistej do fantastycznej da się w przybliżeniu oznaczyć. Figury te fantastyczne — rzecz dziwna — w karbach trzymają wyobraźnię widza, artysta nie pozwala widzowi fantazyować na temat n. p. osoby portretowanej: wszystko jest powiedziane, jasno, wyraźnie. Obaczmy to na pejzażu. Na tle krajobrazu wznosi się gigantyczna w stosunku do innych postać i panuje nad otoczeniem. Zanim oko dotarło do pejzażu, już otrzymało pierwsze wrażenie, rodzaj uprzedzenia. Tam, za postacią, panuje atmosfera niepokoju, zamieszania, coś się tam dzieje nagłego. Wystarczy teraz spojrzeć na pierwszoplanową figurę: obraz jest jasny, to „Śmierć". Artysta wyobraźni nic nie zostawił, powiedział jej wszystko. Widz musi przyjąć interpretacyę artysty. Malczewski daje bowiem obraz i zarazem interpretacyę. Skutkiem tego w portretach n. p. charakter osoby wyobrażonej jest dla Malczewskiego rzeczą obojętną; osoba podobna jest zupełnie, to widoczne, lecz się sama nie wyraża. Malarz ją interpretuje zapomocą znaków, a te mogą określać chwilowe usposobienie, obraz chwilowego zainteresowania. Tak niektóre portrety są wprost harmonią zmierzchu, południa, wiosny, jednem słowem chwili. Osoba portretowana tak wygląda w południe, inaczej zaś o zmierzchu. Fizyczne podobieństwo, jeżeli zwłaszcza kilka jest portretów tej samej osoby, stanowi łącznik, wskazuje, że to osoba tasama. Czasami zjawia się i rys charakteru, lecz się zaciera w ogólnej intencyi artysty, zdążającego do kompozycyi nie portretowej, dramatycznej, lecz scenicznej. Na „ Derwidzie" ten ilustracyjny charakter ujawia się wyraźnie; postać Derwida na tle pejzażu wyraża patetyczność, muzykalność, zasłuchanie pejzażu i postaci. Obraz jest harmonią chwili. Ktb sam Derwid, obraz nie mówi. Tak u niektórych romantyków ludzie biorą udział w zdarzeniach, jako bezimienne istoty, liczby, a całość, zestrojona na jeden ton, wypada pięknie i mile dla oka.

St. Lack.

J. Malczewski - 1902.



TEODOR AXENTOWICZ · UR. 1859 ·
ŚWIĘCENIE WODY

Zdolność pojmowania obrazu jako całości, jako organizmu, w którym malarzowi nie wolno odstąpić od założenia, od zasadniczej idei, mimo całego upodobania i szacunku, jaki artysta może mieć dla charakteru indywidualnego poszczególnych przedmiotów odgrywających jakąkolwiek rolę w obrazie, — ta zdolność widnieje prawie ze wszystkich dawnych prac kompozycyjnych Axentowicza. Bardzo uczciwe i sumienne studya malowane w Galicyi wschodniej jeszcze przed wyjazdem do Paryża, gdzie, zdaje się, powstały przeważnie dawniejsze prace, ułatwiały mu odtwarzanie scen z życia rusińskich chłopów i Huculów (Święcenie wody, Oberek, Pogrzeb huculski). Widać z nich, że artysta życie to oglądał z blizka, obserwował je z upodobaniem i przejęciem się, oraz z odczuciem całej jego strony dekoracyjnej, czasowe zaś oddalenie od tego środowiska zacierało w pamięci szczegóły, uwypuklając natomiast te wrażenia, które ongiś załamały się silniej we wrażliwości. Oddalenie takie sprawia zazwyczaj, że czasem najdrobniejszy szczegół, zanotowany niegdyś chociażby bardzo pobieżnie, nabiera życia, staje się bardzo silną podporą wyobraźni malarskiej, potęguje i uplastycznia obrazy z przeszłości; jest on wtedy niejako kośćcem, za pomocą którego łatwiej już odbudować całość. Prócz dużej prawdy, jaka zawarta była w tych obrazach, przeglądała z nich wyjątkowa łatwość w opanowaniu kształtu, formy, łatwość w wyrażaniu anegdoty, która, w połączeniu z dość wybitnem poczuciem typu i charakteru rzeczy, przedstawianych w pracach Axentowicza, czyniła z nich zjawiska bardzo zajmujące — nie dla etnograficznego interesu, jaki mogły obudzić, lecz dla swej istotnej artystycznej wartości. Taki np. „Oberek“ (własność warszawskiego Tow. Zachęty) przykuwał uwagę widza znakomicie wyrażonym ruchem tańczących par, doskonale podpatrzonymi typami grajków oraz atmosferą — żywiołowej wesołości i uciechy. Figurę opanowuje Axentowicz daleko łatwiej i z większem upodobaniem niż pejzaż; pejzażu używa tylko z konieczności za tło, na którem się poruszają aktorzy scen, jakie przedstawia. Tę predestenacyę do formy zauważyć można zwłaszcza w dawniejszych pracach artysty. Widać to w bardzo dobrym portrecie W. Osławskiego (własność Muzeum Narodowego w Krakowie) gdzie to, co w danym wypadku stanowi najważniejszą część zadania, zatem wyrażenie charakteru indywidualnego danego człowieka, rozwiązane zostało zupełnie szczęśliwie, ze skutkiem. W portrecie tym niema jeszcze owej swobody w artystycznem aranżowaniu całości, jaką Axentowicz posiada dziś w malowaniu podobizny, brak ten jednak wynagradzał wówczas malarz sumieniem i zaciekłem nawet poszukiwaniem charakteru szczegółów, jak ust, nosa i t. p. oraz dążeniem do jak najsilniejszego wyrażenia charakteru całości. Typ prac dzisiejszych Axentowicza daleki jest od tego, co go niegdyś zajmowało. To, co się składa na wytwórczość artystyczną tego artysty od szeregu już lat, zbliża go do typu artystów, jakich wytwarza atmosfera wielkomiejska, typu, którego Axentowicz jest u nas jedynym, uwagi godnym, przedstawicielem.

Wilhelm Mitarski.

TEODOR AXENTOWICZ · UR. 1859 ·
STUDYUM PORTRETOWE

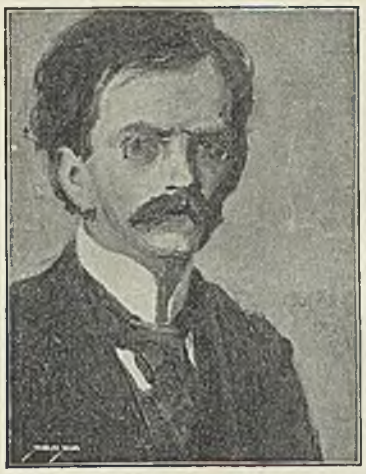
Temperament nawskróś malarski, żywy, lecz nie przesadny; przeszedł pewną ciekawą ewolucyę. Początkowo oddaje się „rodzajowi“ i portretowi. Zetknąwszy się ze sztuką francuską, a zwłaszcza z angielską — przebywał czas dłuższy w Londynie — doprowadza portret do stopnia wysokiej wartości (portret Osławskiego, Sary Bernhardt, jej syna z żoną, arcyksięcia Karola Stefana i t. d.). W obrazie rodzajowym o motywie przeważnie ludowym daje równocześnie poznać swą wielką bystrość obserwacyjną, lecz przedewszystkiem, podobnie jak w obrazach historycznych, wielką łatwość kompozycyi. Łatwość ta jest właśnie cechą najbardziej charakterystyczną jego talentu. Czuć ją w „Pogrzebie huculskim“, w „Oberku“, w „Święcie Jordanu“, w „Pogrzebie wodza słowiańskiego“. Tem zaś cenniejsza, że łączy się z nią wielka sumienność artystyczna. Fizyognomia artysty jednak zmienia się potem. Zupełnie nieoczekiwany rys wychodzi na jaw: odsłania się Don Juan rozkochany w swoim typie kobiecym... Jest w główkach kobiecych Axentowicza, tak popularnych już dziś w kraju i zagranicą, pewien specyalny, jemu tylko właściwy wdzięk, sprawiający, że pociągają i podrażniają ciekawość. Jest w nich tchnienie erotyzmu, pożądania, temperamentu, osłoniętego zaledwie dziewiczą świeżością. Lekką ręką rzucił artysta swój typ kobiecy na papier. Stworzył go wątłym, nerwowym i stąd, z tego spojenia kontrastów eteryczności i drżącej zmysłowości, wywiązała się pewna „perversité“ tych oczu i kształtów; wyglądają one wszystkie, jakby je zmysły trawiły, smutnemi i rozmarzonemi czyniły ich oczy i sennie czasem kazały opadać ich powiekom — czasem znów błyszczeć gorącemu spojrzeniu. Stworzył w ten sposób Axentowicz w drugiej epoce swej twórczości pewien typ kobiecy własny, unikając zarówno ckliwej niewinności Greuze'a, jak rasowości Anglików lub dumy reprezentatywnej Lenbacha. Brak może niekiedy jego główkom głębiej sięgającego zindywidualizowania, są one jednak zawsze tak pociągające swym lekkim, subtelnym, nerwowym artyzmem! A odpowiednią przytem i techníka artysty przeszła ewolucyę. Jakby unikał teraz silniejszych akcentów, jakby ręka jego cofała się przed większym wysiłkiem, rzuca kłęby linij od niechcenia, jakby znużony; światła i cienie daje łagodne, podobnie łagodne harmonizuje barwy. To jest ostatni okres ewolucyi w sile wieku obecnie stojącego profesora Akademii krakowskiej, okres nierównie od pierwszego popularniejszy, równie świetny, a może bardziej jeszcze charakterystyczny. Nadto w dalszym ciągu pracuje Axentowicz na polu portretu i w tym kierunku smakiem swoim i wytwornością zajmuje w sztuce naszej współczesnej jedno z miejsc pierwszorzędnych.

Maryan Olszewski.

Mehoffer należy do najlepszych uczniów Matejki, albowiem najlepszymi są ci, którzy od swoich nauczycieli nie przyjmują żadnej istotnej cechy. Najlepszym moim uczniem, rzekł Ruskin, będzie ten, który pójdzie własną drogą. Zdanie rzadko przez profesorów wygłaszane, zdanie, które wszędzie i zawsze złotemi głoskami ryć należy. Kto mówi sztuka, mówi twórczość. Ani naśladowanie mistrzów, ani naśladowanie natury sztuką nie jest. Najwyższe miejsca w sztuce zajmują najsilniej zarysowane indywidualności. Walka z indywidualizmem w sztuce — to po prostu walka ze sztuką, walka z istotą nieśmiertelności największych mistrzów. Gdyby Matejko, zamiast słuchać rozkazów swego talentu; naśladował był swych nauczycieli i malował wedle ich recept, wiedziało-by dzisiaj o nim zaledwie kilku historyków sztuki polskiej. Samodzielność — oto co tłum przeraża. Gdyby się Matejko był urodził o trzydzieści lat później, tłum zarzucał-by mu, że nie maluje jak... Siemiradzki. Wszak dzisiaj tłum żąda od żywych, by byli jako umarli, zapominając, że sztuka — to życie. Mechoffer kształcił się w czasach, kiedy o sztuce malarskiej głoszono u nas jak najfałszywsze pojęcia, z jednej strony przykładając zbytnią wagę do anegdoty w obrazie, z drugiej akcentując potrzebę fotograficznej ścisłośsi w odtwarzaniu natury. Przeszedłszy przez Paryż, zetknąwszy się tam z malarstwem europejskiem, nietyle może w pracowni Bonnata, gdzie pewien czas studyował, ile w Luwrze i na wystawach — uświadomił sobie Mehoffer istotę twórczości artystycznej, a zwłaszcza rolę linii i barwy w obrazie. Rozwijał się wciąż jako tęgi rysownik i kolorysta, jest zaś dzisiaj jednym z rzadkich u nas, wybitnych talentów kompozycyjno-dekoracyjnych. Wielkie uświadomienie artystyczne jest zasadniczą cechą talentu Mehoffera. Dał mu wyraz nie tylko w kilku rozprawach, z których „Uwagi o sztuce“ (1897) są najważniejszym teorytecznym manifestem artystów naszego pokolenia — ale i w jego twórczości malarskiej przebija się ono na każdym kroku. To nie intuicyjne wirtuozostwo, to owoc poczucia, dokąd artysta dąży. Jakiś pierwiastek rozwagi różni go od tego typu artystów, — tak u nas częstego — lecących naprzód w rozwichrzeniu i egzaltacyi, póki tchu w piersiach nie zabraknie, a niestety najczęściej tchu zaczyna brakować niezadługo. I kiedy u nas artyści dojrzewają szybko, tworząc już czasem w dwudziestu latach dzieła indywidualne i niezwykłe, to za granicą młodość ich nie bywa tak wczesną i bujną, ale jest za to dużo dłuższą. Mehofferowi, idącemu naprzód równo i pewno, artystyczna starość nie zagrozi za wcześnie, będzie tworzył przez długie lata dzieła młode i świeże. Młody profesor krakowskiej akademii jest artystą o talencie wszechstronnym. Artystyczna jego wrażliwość jest równie silna wobec każdego motywu, napotkanego w naturze. Rozpoczął swój zawód jako portrecista — ale obok doskonałych portretów liczy w swoim dorobku krajobrazy i witraże, dekoracye ścian i studya rysunkowe. Odtworzony tutaj witraż jest jednym z tych, które zdobią katedrę w Fryburgu. Mehoffer otrzymał za nie pierwszą nagrodę na konkursie międzynarodowym. Przepyszne są malowidła dekoracyjne w Skarbcu na Wawelu, niestety — nie z winy artysty — niedokończone. Nie mniej pięknie zapowiadał się projekt ozdobienia katedry płockiej, osnuty na tematach swojskich, przetopionych w tyglu fantazyi wielkiego artysty. I znowu powiedzieć musimy: niestety... Jest jedno z dzieł Mehoffera, noszące tytuł „Młodość sztuki“. Jest to apoteoza pierwiastku twórczego, wiecznie zmiennego w sztuce. Młodość i sztuka to dopełnienie, starość to antyteza sztuki. Społeczeństwo, o prawdziwej i głębszej kulturze artystycznej, rozumie tę prawdę doskonale. Zaniechanie wykonania projektu Mehoffera dla katedry płockiej, dlatego tylko, że on niezwykły i oryginalny, dlatego tylko, że odbiegł od szablonu — świadczy, iż dla „Młodości w sztuce“ zrozumienia dostatecznego nie mamy.

Prof. dr Stanisław Estreicher.

S·CATHERINE
S·BARBE



JÓZEF MEHOFFER · UR. ROKU 1860 ·
PORTRET

Józef Mehoffer ma, jak wiadomo, dużo stron i strun artystycznych. Prof. Stanisław Estreicher wyjaśnił to już na tem miejscu tak wybornie, zwięźle i śmiało, że mi prawie nic nie pozostaje do powiedzenia o naturze wielkiego talentu. Mogę tylko niektóre cechy jego po raz drugi podkreślić.

Znam doskonałe krajobrazy artysty, ale nie w nich leży punkt ciężkości jego działania. Znam znakomite portrety, z których trzy chcę przypomnieć. Pierwszy, wystawiony i odznaczony złotym medalem w 1894 roku na wystawie lwowskiej, pochodzi z czasów paryskich i przedstawia rzeźbiarza (Konstantego Laszczkę) siedzącego przy piecyku w pracowni. Drugi zwie się „Śpiewaczka" i charakterystyką, świeżością barwy, wdziękiem i smakiem wywarł wrażenie na paryskiej powszechnej wystawie 1900 roku. Trzeci wreszcie to pełen siły a zarazem wniknięcia w duszę modela, portret lekarza, doktora K.

Ale i te prace zawsze szczere, subtelne albo brutalne naprzemian, nie stanowią jeszcze całego Mehoffera. Tem mniej próby fantastycznego malarstwa, jak szkice do fryzu na nowym gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, albo „Dziwny ogród". Wielkie dekoracyjne malarstwo — oto właściwe pole naszego artysty. Posiadając go, mamy swojego własnego mistrza kompozycyi witrażowych czy ściennych i nie potrzebujemy już uciekać się do obcych. Owszem obcy idą do niego, jak wszystkim, albo prawie wszystkim u nas wiadomo. Zarząd katedry we Fryburgu szwajcarskim nagradza jego projekta witraży, przedstawione na międzynarodowym konkursie i powierza wykonanie mu całego ich szeregu. Podobne propozycye dochodzą go od Niemców. „U nas inaczej, inaczej, inaczej". Za młodych lat miał raz Mehoffer sposobność na spółkę z St. Wyspiańskim dać wzory do wielkiego okna w fasadzie Maryackiego kościoła i musiał się zasmucić jaskrawem, niestrojnem, krzykliwem wykonaniem pomysłu przez szklarza. Następnie — o ile wiem — robił Mehoffer już tylko raz kartony do okien polskiego kościoła, do Jutrosina w Poznańskiem.

Ale wyobraźni malarza, który ma jakiś szlachetny, słusznem przekonaniem o swojej wartości poparty, silny, artystyczny upór, tej wyobraźni nieustannie twórczej, nie osłabił brak zewnętrznej zachęty. Na krakowskiej wystawie Towarzystwa „Sztuka" w r. 1903 znalazł się drobny rozmiarami, ale w pojęciu duży, prześliczny szkic do zamierzonego witrażu, przedstawiającego Kadłubka. Ta drobna akwarelka budziła największy i najsłuszniejszy zachwyt.

Nie często zdarza się u nas sposobność stworzenia wielkiego ściennego malowidła, a tem bardziej dostrojonej dekoracyjnej całości. Mehoffer spotkał się tylko dwa razy z podobnym obstalunkiem: raz, w skarbcu na Wawelu, nie mógł go z braku funduszów doprowadzić do końca, drugi raz, po opracowaniu projektów do malowideł w katedrze płockiej, musiał się wyrzec nadziei, że pięknie pomyślane dzieło ze świata marzeń wejdzie w rzeczywistość. Szkoda, olbrzymia szkoda, że taki artysta nie znajduje u nas pola, ażeby cały swój talent okazać, cały zasób swoich sił rozwinąć.

Tym, którzy występowali przeciwko niemu odpowiedział po swojemu, nową próbą techniki, u nas prawie nieużywanej. Nasi artyści malują na ścianach niemal wyłącznie farbami klejowemi. Na wspomnianej wystawie 1903 r. pokazał nam Mehoffer fresk, zdumiewający siłą i subtelnością barwy.

K. M. Górski.

JAN STANISŁAWSKI · UR. 1860 .
LATO . . . . . .

Słońce, kwiaty, wiosna, step szeroki, nieogarnięte przestrzenie powietrza ponad bezkresną równiną, na której widać zaledwie kilka bodiaków na pierwszym planie, cicha, zamyślona noc księżycowa — oto przeważnie tematy obrazów Stanisławskiego. Niema w nich nigdy nic krzykliwego, nic obliczonego na efekt. Możnaby go nazwać arystokratą w pejzażu, tak dalece starannie unika wszelkiej melodramatyczności i pozy, tak dalece zagłębił się w subtelnych, nieuchwytnych nastrojach w naturze. Charakterystycznym bardzo dla jego twórczości jest obraz reprodukowany p. t. „Lato". Jest cichy dzień letni. Po olbrzymiej kopule niebios wloką się prześwietlone słońcem obłoki i spływają po niej, ginąc w oddali aż tam, gdzie na zetknięciu się nieba i ziemi widnieje ciemna wstęga lasu. Na pierwszym planie chwieją się łagodnie kwiaty i zboża. Oto temat. Uderza tu przedewszystkiem to ogromne umiłowanie przestrzeni i powietrza, które niewątpliwie jest wypływem pierwszych lat młodości, spędzonych w rodzinnej Ukrainie. Stepowym krajobrazom, na które patrzał od dziecka, należy przypisać tę zadziwiającą umiejętność malowania nieba i wydobywania perspektywy powietrznej. Pod tym względem jest on jednym z najpierwszych mistrzów. Ogromne bogactwo barw na nieboskłonie, wielka konsekwencya w ich rozmieszczeniu i delikatność technicznego wykonania tworzą tę cudowną okrągłość kopuły niebieskiej, która staje się tak żywą, że obłoki zdają się na niej poruszać i zmieniać kształty, swobodnie bujając w bezmiarze powietrza. Ale nietylko niebo jest w jego krajobrazach tak pełnem powietrza, że patrząc na nie, doświadcza się złudzenia zjawisk natury — chociaż obrazy jego rzadko kiedy przenoszą rozmiarami zwyczajny arkusz papieru, ba, nawet kartkę książki. Powietrzem przepełnione są drzewa, kwiaty, liście — nawet najbardziej wysunięte na pierwszy plan. Dzięki tej właśnie wyjątkowej umiejętności otaczania powietrzem wszystkich przedmiotów w naturze, obrazy jego tyle mówią i są tak żywe, że nad jego świeżymi wiosennymi kwiatami zdaje się unosić subtelny opar odurzającej woni... Trudno byłoby przypisać tę umiejętność wpływom plein-airzystów francuskich; Carolus Duran, pod którym Stanisławski kształcił się w Paryżu (1890—1894), namalował zaledwie kilka pejzażów. Tak wybitnie samodzielny talent najwięcej pierwiastków rozwoju znalazł niewątpliwie w sobie samym, w swojej bystrości oka i wrażliwości duszy, a wreszcie w opanowywaniu podstawy wszelkiego malarstwa — rysunku. Dzięki świetnemu rysunkowi — jego trawy, drzewa i kwiaty naprawdę rosną i chwieją się na wietrze, obłoki kłębią się na niebie, a olbrzymie przestrzenie powstają w kilku liniach. Własnemu smakowi artystycznemu ma on do zawdzięczenia, że w jego krajobrazach każda plamka barwna jest celowo rzuconą i sprawia pożądane wrażenie, że te pejzaże jego, pełne, rzec można melodyjności kolorystycznej, są doskonale skomponowanemi dziełami sztuki. Są to wprost z duszy wydobyte, bezpośrednio od natury wzięte wrażenia, przeniesione na płótno z ogromnym kunsztem malarskim. To nie „krajobrazy dla krajobrazu", ale prawdziwe poematy o naturze.

Jan Kleczyński.

JAN STANISŁAWSKI 19

JAN STANISŁAWSKI UR. 1860 R. · CHATA · WŁASN. ARTYSTY W KRAKOWIE. . . . . .

II.

Bo też niedarmo wydała go Ukraina, nie Ukraina tradycyj zaporoskich czy rodzajowości bałagulskich, lecz ta prawdziwsza, ta niezmienna, ta nasza uprzywilejowana ziemia słońca i najmelodyjniejszych pieśni ojczyzna. Dwojakim, od lat najmłodszych, w optycznej jego wrażliwości i wyobraźni zapisała się ona śladem. Z jednej strony, ogromną, intensywną wyrazistością pierwszoplanowych plam i linij: widziadlanemi o zmroku sylwetami grusz i jabłoni w przychutornych sadach, złotym przepychem dyń i melonów zalegających basztany, fantastycznemi i pełnemi charakteru gąszczami kęp bodiakowych, olśniewającą barwistością kwietników w chat zacieniu. To były najbliższe, najbezpośredniejsze wrażenia i najpierwszych prac wyłączne prawie tematy. Obok nich wszakże zostawały mu w pamięci inne, nieuchwytniejsze i na razie trudniejsze do wcielenia, ale za to brzemienne całą pełnią objawień, cechy tejże ziemi rodzinnej: jej nieprzejrzane, bezbrzeżom morskim podobne, widnokrężne stepów oddale, kędy zacierają się wszelkie szczegóły, gdzie zanika własne, stałe zabarwienie przedmiotów, gdzie słabną zbyt twarde kontrasty, gdzie barwy łagodnie przelewają się jedna w drugą, gdzie linie nawet wibrować poczynają w drgającej powietrzni, gdzie wszystkiem jest atmosfera, nieustannie ruchliwa i zmienna owłócz świetlna, co chwila stapiająca wszystko w inny ton, z którego, niby z tematu muzycznego, niepoliczone wywijają się waryacye, przejścia i stopniowania. To już było uchylenie rąbka wielkich tajemnic, tych tajemnic światła, za któremi pogonią nazwać można całe nawalne, przełomów pełne, przebogate dzieje krajobrazu w stuleciu minionem. Wszystko, co proroczo wieścił Turner, co czuł zapoznany tak długo Monticelli, co, poprzez pierwszych Barbizończyków, Courbet'a, Millet'a, drogą realizmu, drogą coraz baczniejszej obserwacyi natury, coraz bliższego docierania do właściwej jej istoty, musiało doprowadzić do lirycznych wprost wizyj i marzeń Cl. Monet'ów, van Gogh'ów i van Rysselberghe'ów, — wszystko to nieśmiało przeczuciowo, nieświadomie niósł w duszy młody artysta, gdy, po kilkoletnich studyach w kraju, ominąwszy szczęśliwie monachijską ojczyznę recept paletowych i sosów brunatnych, stanął w Paryżu, właśnie w chwili najgorętszych bojów impresyonizmu. Wyobrażam sobie, że to, na co tam patrzał (nie w szkole Carolusa Duran'a, lecz na wyklinanych i wyśmiewanych wystawach „niezależnych"), robiło na nim wrażenie nie rzeczy nowych, niespodzianych, oszałamiających, lecz jakichś snów, przypominających się nagle na jawie, jakichś przeczuć — na koniec się urzeczywistniających. Paryż nie rewolucyonizował go, lecz uświadamiał. A więc nie przedmioty, nie kształty, nie barwy, lecz światło, które je objawia, zmienia co chwila i tworzy poprostu, jest istotną realnością optyczną? A więc stały „ton lokalny" jest złudzeniem? A więc cień nie jest brakiem światła, lecz światłem innego rodzaju i waloru? A więc barwy nie mają jakiejś niezależnej od sąsiedztw autonomii, lecz modyfikują się wzajem przez refleksy i tony dopełniające? A więc — skoro widzi się i maluje nie przedmioty, lecz to, co z nich tworzy atmosfera świetlna — trzeba używać przedewszystkiem barw widma słonecznego, unikać zaś wszelkich asfaltów oraz ciężkich i brudnych mieszanin paletowych? A więc niekiedy uciekać się należy nawet do „rozdzielania tonów", do kładzenia obok siebie czystych kresek, prążków i plamek, które w oku widza dopiero zleją się w ton pożądany? — Jakże przedziwnie godziło się to wszystko z przyniesioną w duszy treścią przeczuciową, jakże stwierdzało ją i wyjaśniało! ale właśnie dla tego teorye impresyonistyczne nie ujarzmiały bynajmniej doktrynalnie młodego artysty, nie czyniły go zwolennikiem wyłącznym jakiegoś kierunku, stosującym systematycznie daną formułę czy sposób. Uwyraźniły mu one tylko niepewne dotąd wizye i pragnienia, zaostrzyły baczność oka, wysubtelniły wrażliwość na odcienia, przykładami wreszcie nawskróś indywidualnych nowości technicznych zachęciły do własnych prób i poszukiwań. W ciągu tego wyrabiania się wnętrznego nie pozostały też niewątpliwie bez wpływu częste i długie rozmowy z bawiącym współcześnie w Paryżu doświadczonym mistrzem — Chełmońskim. Dość, że z kąpieli w „nowych prądach" paryskich wyszedł Stanisławski, jak rzadko kto, odrazu samym sobą, nawskróś szczerym artystą, patrzącym po swojemu i po swojemu to, co widział, umiejącym oddawać.

Miriam

(fragment pracy o Stanisławskim).

JAN STANISŁAWSKI

JAN STANISŁAWSKI UR. 1860 R. · WAWEL · WŁASNOŚĆ ALFREDA ALTENBERGA WE LWOWIE . . . . . .

I.

Krajobrazy Stanisławskiego śpiewają. I to nie dla jasności barw jedynie, która dałaby się wytłómaczyć szczęśliwem (a rzadkiem u nas jeszcze) ominięciem w studyów epoce, monachijskich recept i sosów, — lecz dla całego wnętrznego charakteru swego. Stanisławski jest — pośród pejzażystów polskich — najbezinteresowniejszym, najczystszym czcicielem natury — nie w jej szczegółach, cechach lokalnych, malowniczościach, zbieżnościach z subjektywnemi twórcy uczuciami, nie w jej niezmiennej materyalności, która optycznie jest tylko złudzeniem, lecz w jej nieuchwytnej istocie, w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila czarodziejsko przemieniającej, we wszystkiem śpiewającej duszy, którą jest — światło. Krajobrazy Chełmońskiego, nawet pozbawione stafażu, tchną przedewszystkiem ukochaniem ziemi rodzinnej, nie natury jako takiej, lecz tego, co jest w niej swojskiem, naszych stepów, naszego nieba, naszych łąk i moczarów, naszych lasów i śniegów, naszych deszczów i wichrów, naszych bocianów i komarów, całego naszego sielskiego żywota, którego wielkim godzi się go nazwać idyllistą. Szerokich, Millet'owskich linij epikiem jawi się, w swych sceneryach tatrzańskich i ukraińskich, Wyczółkowski. Ruszczyc wnosi w naturę subjektywne pierwiastki, poczucie czy pragnienie potęgi heroicznej, oraz nie pozbawiony romantycznego odcienia patos tragiczny. Malczewski zaziemskie, wizyjne, symboliczne za podłoże alegoryom swym daje pejzaże. Tetmajer jest nowelistą wsi, zbóż, dożynków, procesyj. Fałat — rodzajowcem lasów i śniegów przeważnie. Stanisławski widzi tylko światłości falowanie, tylko plam barwnych przelewność, tylko sylwet ruchliwy charakter, tylko wiązanie się tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niby muzyczne frazesy. Przedmioty, szczegóły, bryłowatości nie istnieją dlań — istnieje z nich tylko to, co zaznacza się w świetle, tylko granie ich w słońcu czy cieniu, a granie nie tyle akordowe, ile raczej melodyjne, w szeregu śpiewnie następowych rozwijające się tonów. Ale i w ściślejszem kole luministów par excellence, Stanisławski wyraźnie i zupełnie odrębne zajmuje stanowisko. Nie bada on światła dla samego badania, wyłącznie — że tak powiem — poznawczego; nie ugania się również za jakąś oderwaną, poza wszelkiemi zetknięciami z materyalnością, jego istotą; nie rafinuje, nie dobiera, nie tworzy niezwykłych symfonizacyj świetlnych; intuicyjnie chwyta dźwięczne, pełne, ale jednogłosowe raczej, wygrywane przez słońce pośród natury pieśni — i te z całą prostotą, z całą raźną świeżością w maleńkich swych zaklina obrazkach. Jeżeli Al. Gierymski jest nieubłaganym analistą i logikiem świateł, dążącym jedynie do rzeczowości i prawdy; Cl. Menet — orkiestratorem takich szalonych, oślepiających przepychów i orgij słonecznych, że we wściekłem ich wibrowaniu ulatniają się niekiedy resztki rzeczywistości, sylwety i barwy nawet, i pozostaje jakiś wielki liryczny sen o światłości; Whistler — poeta wyrafinowanych, ściszonych, odcieniowych raczej, niżeli barwnych harmonizacyj; — Stanisławskiego nazwać-by można pogodnym, bukolicznym melodystą wędrówek światła po ziemi. Obrazy Gierymskiego mówią, lub od czasu do czasu namiętnym buchną okrzykiem: feerye Monet'owskie dzwonią kaskadami, arpedżiami, pizzikatami migotliwych rozpyleń świetlnych; nokturny i harmonie Whistlera cichemi, głębokiemi szemrzą akordami; pejzaże Stanisławskiego śpiewają... jak czysty, dźwięczny głos niewidzialnej, gdzieś, śród rozłogów stepowych, dziewczyny... Śpiewają jak szumki i dumki ukraińskie...

Miriam.

WŁODZIMIERZ TETMAJER URODZ. 1862 R. · ŚWIĘCENIE · WŁASNOŚĆ MUZ. NAR. W KRAKOWIE . . . . . .

Przepadły — przypuśćmy — dyplomy i herbarze, spłonęły metryki i archiwa: odnajdźmy szlachcica polskiego z tradycyjnym jego typem, jako jedynym probierzem. Przed nami rzekomej szlachty rzesze: „Samozwańce, zmyślacze, udawcy"! Tu kopia lorda, tam bankiera kopia, junkra, czy hofrata, — kopie, słowem, wszelkich wzorów wszystkich świata nacyj — czyż już wygasł „z ojców swych rodem" prawdziwy szlachcic nieodrodny? Jeden znalazł się wreszcie, jeden, ale taki prawdziwy i dowodny, iż poznaliśmy go wszyscy, choć w chałupie chłopskiej krył się pod niemieckiem nazwiskiem: Tetmajer. Jeden, ale zato szlachcic całą gębą: wcielenie wręcz szlachcica polskiego z tysiąca dworków i lat pół tysiąca!

Pan Włodzimierz żyje w XX wieku życiem XX wieku. Ubior zmień tylko a będzie zeń, do wyboru: towarzysz pancerny, szlachcic kontuszowy, szaraczek, konfederat, lub dworak wytworny, współbiesiadnik „obiadów czwartkowych". Ubiór zmień tylko; choć i w kurtce sprawia ci wrażenie, że bez wylotów i pasa chodzić niezwyczajny, ba! że mu bez skrzydeł husarskich nieswojsko! Dziś, wprost z pracowni, ruszyć gotów na pohańca, czy pójść z bracią szlachtą wichrzyć i zrywać sejmiki, — podaj mu puhar, a przypomni sobie pieśni z czasów saskich (nigdy nie słyszane), popuści pasa i z staropolskim gestem wskrześnie w nim zaraz szlachecki animusz, swada i rodzima, butna myśl szlachecka! Tetmajer tak szlachcicem wskróś przesiągł w krwi, kościach i myśli, iż gotów trapić się szczerze, że „dzisiaj i w Gdańsku nie płaci pszenica"! Tetmajer — to w „rozwoju gatunków" szlachcica polskiego łańcuch całkowity, w którym nie brak żadnej odmiany-ogniwa. Źle mówię: brak w nim szlachcica dzisiejszego (o ile takie stworzenie istnieje!). Snać nieodrodny szlachcic jest w nim taki rogaty i krewki, że miast być fin de siècle szlachcicem na wymarciu, pan Włodzimierz wolał „schłopieć" i zostać szlachcicem żywotnym. Zniżył się, myślicie, do poczciwego chłopka? Nie znacie Tetmajera! On pod strzechę polskiego chłopa szedł jak syn marnotrawny, marnotrawny „syn szlachecki", wracający do szlachty polskiej praszczura-antenata, co cierpliwy i twardy, pracował, cierpiał i ciułał, i z dziedzicznego dobytku i kmiecej godności nie stracił niczego, niczego nie uronił, podczas, gdy marnotrawny syn i krwawo się porał — i hulał buńczucznie i trwonił. Zniżać się? Wolne żarty! Tetmajer nie przebierał się w kierezyą, podkówkami nie dzwonił; szedł pod chłopską strzechę ze czcią synowską i synowską miłością tem żywszą, że krzywd świadomą, ciążących na szeregu pokoleń, których duchową puściznę czuł w sobie. Uczucie to w nim — to nie statysty mędrkowanie, ani podszepty społecznego działacza; — to szczera, artystyczna wizya, wyciskająca na całej twórczości swe piętno.

Rozumiecie teraz obrazy Tetmajera? Rozumiecie, czemu na murach Wawelu wspaniałość Piastów okryła się siermięgą? Czemu w krajobrazach barwnemi plamami wykwitają kraciaste chusty i sukmany, jak bujny, rodzimy kwiat tej ziemi, którą artysta stroi we wszystkie ognie i blaski skrzącej swej palety? Czemu u niego ta ziemia i ci ludzie — to jedno; ona ich wydała, oni z niej rodem: wierne dzieci matki-żywicielki. Czemu u niego krajobraz i postaci takie z sobą zrosłe, że nie zgadniesz, czy artysta krajobraz upstrzył postaciami, czy go postaciom jako tło podłożył? czemu tak tłumaczą i uzupełniają się nawzajem? Rozumiecie, czemu w krajobrazie tak słoneczno i jasno? czemu łany śmieją się do żniwiarzów swem złotem? czemu w tych postaciach taka prawda? a w prawdzie tak szczere chłopstwo i taka godność wielkopańska: to z krwi, dziedzictwa i znoju prawe tej ziemi ojczyce!

A z tego zespołu: ról i chłopów, światła i trudu, żyzności i wysiłku, złota łanów i krasnej żniwiarzów przyodziewy, artystyczna prawda bije: hojna nagroda za szczerość artysty.

Tadeusz Żuk-Skarszewski.

STANISŁAW DĘBIGKI · URODZONY W ROKU 1866 · MAŁY RABIN . . . .

Dębicki wystawia rzadko, a właściwie nie wystawia z zasady, nawet w Secessyi wiedeńskiej, której — jedyny z pomiędzy lwowskich malarzy — jest członkiem rzeczywistym. Raz dlatego, że ma wstręt do targowisk sztuki, zwanych wystawami, a potem, że wychodząc z renesansowych o sztuce pojęć, po za zakresem obrazu znajduje inne szerokie pole do urzeczywistnienia swych twórczych ideałów i dążeń. Stąd objąć całokształt jego dotychczasowego dzieła jest formalnem niepodobieństwem. I tak cały szereg jego utworów z lat dawniejszych, powstałych w kraju lub w czasie wędrówek po obczyźnie (Monachium, Paryż) a mających przeważnie za temat: już to umiłowaną przez niego huculszczyznę z jej przyrodą malowniczą i bogactwem nieprzebranem strojów i typów góralskich i żydowskich, już to gorączkowe życie ulic wielkomiejskich, ich spelunk i kabaretów — wszystko to rozprószyło się gdzieś, po różnych zapadłych kątach prowincyi, lub nawet wywędrowało za granicę, np. do Anglii. Czasem tylko, tu lub owdzie przypadkowo napotkany, któryś z tych obrazków objawia się niespodzianem arcydziełem. Tak samo zresztą i dziś nie dba on o swoje prace i zaledwie wyszłe z pracowni, przechodzą do rąk przygodnych miłośników. Ambicya cała Dębickiego zwraca się wyłącznie w kierunku jak najszerzej pojętego zdobnictwa. Niema prawie wytwórczości, bliżej lub dalej ze sztuką związanej, niema prawie materyału ani techniki, któraby mu była obcą. Zdolności jego w tym kierunku i zapał są zdumiewające, a działalność cicha, ale wśród otoczenia, które mu coraz bardziej ulegać musi, w skutkach swych dobroczynnych nieobliczalna. Szerszej publiczności, dla której działalność ta na razie nie może być widoczną i która o nim, może po za jednym Lwowem, nic prawie do niedawna nie wiedziała, dał się Dębicki poznać dotąd jako dekorator, a zwłaszcza jako ilustrator książkowy. W tym drugim zakresie wystarczy wymienić tutaj choćby tylko ostatnie jego dzieła: śliczne „Bajki, baśnie i klechdy“ Kasprowicza, oraz to pełne poezyi arcydziełko, jakiem są ilustracye do Rydla „Bajki o Kasi i królewiczu“. Jest to wogóle, jak słusznie zauważył Miriam, jeden z naszych artystów, który niewątpliwie najwięcej nauczył się od Japończyków. Nauczył się, nie wziął; odgadł tajemnicę ich tworzenia i umiał ją przystosować do zupełnie innych warunków indywidualnych tematów. (Nawiasem powiedziawszy, Japończyków otacza Dębicki kultem prawie religijnym i jest właścicielem doborowej kollekcyi drzeworytów japońskich, którą ciągle z rzadkiem znawstwem uzupełnia). Najwybitniejszą może jego zaletą jest rysunek, który istotnie zdaje się u niego naturalnym, mimowiednym odruchem. Świetnemu rysownikowi dorównuje często i kolorysta, a do tych dwóch dołącza się niekiedy — i poeta. „Czując i wcielając — pisze Z. Przesmycki — jak nikt może u nas charakter, ruch i gest, i dając przez to wszystko tak pulsującą impresyę życia, że równą już życiu samemu — umie on nadto czasami symplifikować tak bajecznie swą wizyę, że wychodząc ze szczegółu, z impresyi, wznosi się ona ku wyżynom szerokiej epiki, lub nawet aż do symbolu“.

Adam Łada-Cybulski.

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI · UR. 1866 ZM. 1895 · SPOTKANIE · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA · W WARSZAWIE

Światło jest warunkiem sine qua non malarstwa. Dzięki niemu, barwy i kształty istnieją dla oka, ulegając, — stosownie do rodzaju i natężenia — licznym i wielkim zmianom. Badaniu zjawisk świetlnych poświęcali się w różnych epokach poszczególni artyści, wysuwając je wszakże rzadko na plan pierwszy i studyując w granicach dość ciasnych. Traf zrządził, iż w drugiej połowie XIX wieku, we Francyi, grupa pierwszorzędnych talentów malarskich, nie tworząc ani szkoły, ani bractwa (jakiem byli np. prerafaelici) oddała się zaciekłemu, szczeremu, długotrwałemu badaniu zjawisk świetlnych, w jak najszerszym zakresie, wysuwając je na plan pierwszy i stwarzając dla ich wyrażania nowe środki — zupełnie intuicyjnie — lecz, jak dowiodły badania uczonych, na niewzruszonych prawach oparte. Technika twórców nowego kierunku polegała na wyłącznem prawie używaniu barw widma słonecznego, na kładzeniu ich obok siebie (w przeciwieństwie do mieszania barw na palecie) tak, by zmieszane na siatkówce widza, znajdującego się w właściwej odległości, czyniły wrażenie tej barwy, o którą artyście chodziło. (Odległość widza od dzieła musi być znaczną, lecz już Rembrandt mawiał, że obrazy nie istnieją na to, by je wąchano). Czystość palety wpłynęła na spotęgowanie blasku w dziełach. Nastąpił rozkwit malarstwa krajobrazowego; światło studyowano wszędzie, a nie wyłącznie wśród ścian pracowni; stąd pojawienie się w dziełach wszystkich objawów życia i usiłowania wydobycia charakteru tych objawów. A zatem istotą nowego kierunku było studyowanie i odtwarzanie zjawisk świetlnych,oraz charakteru współczesności: cechą zewnętrzną, względną — nowa technika. Ochrzczono go przypadkowo nic nie wyrażającą nazwą: impresyonizm, dzięki wystawieniu 1867 roku pejzażu, zatytułowanego „wrażenia", namalowanego przez najcharakterystyczniejszego przedstawiciela grupy, znakomitego pejzażystę Klaudyusza Moneta. Impresyonizm nie narzucał żadnych dogmatów, nie polemizował słowem. Broniła go szczupła garstka krytyków i znakomitych pisarzy, których z malarzami łączyła wspólność pewnych dążeń, składających się na impresyonizm literacki (bracia de Concourt). Nowy kierunek li tylko dziełami swojemi walczył z upodobaniami tłumu i sztuką urzędową, zasłygłą w konwencyonalnych kłamstwach, w ohydnych formułkach, oderwaną absolutnie od natury i życia. Zrozumiała ona niebezpieczeństwo, wystąpiła do walki, nie gardząc żadną bronią i po trzydziestu latach padła pokonana. Impresyonizm był reakcyą niesłychanie potrzebną; przypomniał przedewszystkiem tę niezbitą prawdę, iż w malarstwie malarstwo przez „litetaturę" poniewierane i zastąpione być nie może i nie powinno. Jak wszystkie kierunki był i ten kierunek jednostronny, bez praw i zresztą bez pretensyi do dyktatury. Wpłynął jednak na atmosferę orzeźwiająco, stworzył szereg dzieł znakomitych, a z dorobku jego, w mniejszym lub większym stopniu, świadomie lub nieświadomie — korzystają i korzystać będą całe szeregi artystów. Za błędy i przesadę nieutalentowanych, lub ciasnych, wyznawców, robiących z walki z rutyną i martwotą — martwą rutynę, — impresyonizm odpowiadać nie może. Na nasz grunt — zupełnie nieprzygotowany — inpresyonizm przeniósł z Paryża do Warszawy (wraz z I. Pankiewiczem) Władysław Podkowiński. Z jednej strony publiczność bez kultury, z wszelkich potrzeb estetycznych chemicznie wyprana, płytka, lecz zarozumiała i arogancka, szukająca w dziełach sztuki plastycznej jedynie anegdotki — z drugiej krytyka „artystyczna" (?!) smutnej sławy kierowniczka opinii, płodząca sterty dyrdymałek, których genialność w dziedzinie bezwiednej humorystyki odsłaniał opatrznościowy poprostu w owych czasach człowiek — Witkiewicz. Stąd atmosfera, uśmiercająca oddychające nią najwybitniejsze talenty, lub wypędzająca je z kraju. W niej miał żyć, czyli męczyć się, męczony przez innych i szybko wreszcie sam przez siebie zamęczony — Podkowiński, telent wielki, świetne rokujący nadzieje, pełen zapału do pracy, natura prawa, prosta i szczera.

Feliks Jasieński.

W. PODKOWIŃSKI URODZ. 1866 R. ZM. 1895 R. · SZAŁ · WŁASN. ODDZ. MUZ NAROD. IM. F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE

II.

Władysław Podkowiński urodził się 4 lutego 1866 roku, w Warszawie. Ojca stracił, gdy był niemowlęciem; wychowaniem jedynaka zajęła się matka, która dziesięcioletniego chłopca umieściła w szkole technicznej. Tutaj poczyna się ujawniać talent rysowniczy; tutaj dziecko marzy o drodze, na której młodzieniec miał wkrótce zabłysnąć i zgasnąć — jak meteor. Po czterech latach opuszcza szkołę techniczną i zapisuje się do szkoły rysunkowej, gdzie, jako jeden z najwybitniejszych uczniów, pracuje do r. 1884. Pisma ilustrowane zamieszczają od tej daty do roku 1889 mnóstwo różnorodnych rysunków Podkowińskiego; zawiązuje on przyjaźń z Pankiewiczem, a bliższe stosunki z A. Gierymskim, Witkiewiczem i Sygietyńskim. W roku 1886 udaje się wraz z Pankiewiczem do Petersburga, pracuje tu przez rok w akademii, pod kierunkiem batalisty Willewalda, wraca do Warszawy, a z początkiem r. 1889 wyjeżdża — także z Pankiewiczem — do Paryża. Łatwo sobie wyobrazić, jak silne wrażenie zrobiła na młodzieńców stolica świata. Będący w rozkwicie impresyonizm podbił artystyczne dusze bardzo szybko, skazując je na cały szereg zawodów i przykrości. Podkowiński był urodzonym rysownikiem; chwytał kształt, bryłę o wiele łatwiej, aniżeli barwę. Mimo to z zaciekłością począł studyować efekty barwne i świetlne i należy przyznać, że w końcu doszedł do rezultatów bardzo poważnych. Niektóre prace z tej epoki i cokolwiek późniejszej są bardzo interesujące. Inne, które taką burzę miały wywołać w Warszawie, choć grzeszą pewną polemiczną przesadą, z wielu względów zupełnie zrozumiałą, zasługiwały, bądź co bądź, na uwagę i szacunek, jako dzieła, zdradzające duży talent i uczciwy, i duży wysiłek, nie bez dodatnich rezultatów. („Jesień", „latarnik"). Brak środków zmusza artystę do powrotu w r. 1890. Bieda miała go w dalszym ciągu gnębić, prawie do końca krótkiego żywota. Bojkotowany — rzecz prosta — przez Towarzystwo „Zachęty" (lepszej nazwy najsubtelniejszy ironista wynaleść by nie mógł) które wówczas okryło się chwałą, bojkotując również i Chełmońskiego, „zachęcając" natomiast Lessera i jemu podobnych — wystawiać począł u Krywulta rzeczy bardzo śmiałe. („kobiety grające w bilard"), coraz lepsze, pozbywając się szybko doktrynerskiej przesady, rzeczy, które wkrótce miały się stać nieraz wybornymi, zarówno w dziale portretowym jak i krajobrazowym. Obydwa te rodzaje, z równem powodzeniem, uprawia artysta między r. 1891 a 1894, wyjeżdżając często w okolice Warszawy lub w Sandomierskie. Portrety, często pod gołem niebem malawane, odznaczają się zwłaszcza nie spotykaną dotąd u nas naturalnością układu; są, rzecz prosta, wybornie rysowane; w krajobrazach zaczyna Podkowiński farbę przetapiać na światło, dawać złudzenie powietrza, okalającego lub roztapiającego w sobie przedmioty, Pomimo wyklinań, urągań, pomimo robienia i z tego przejawu twórczości, jak zawsze ze wszystkiego, co nie jest iście Warszawskiem, znanych, ohydnych, warszawskich „Kawałów", talent artysty, w r. 1892, zaczyna tryumfować i zjednywać mu coraz więcej zwolenników wśród jednostek kulturalnych. Kobiety, w ogóle obdarzone duszą wykwintniejszą, szlachetniejszą i wrażliwszą od tej, która mieszka w gruboskórnej — przeważnie — powłoce mężczyzn, darzyły Podkowińskiego swoją przyjaźnią, nie bały się pozować mu do portretu. Trudno było zresztą nie czuć sympatyi dla tej natury bardzo szczerej, bardzo prawej, żyjącej Sztuką i dla Sztuki. Podkowiński był cudownem dzieckiem i prawie do końca dzieckiem pozostał, dzieckiem dobrem, umiejącem dąsać się i wybuchać jak dziecko. Dziecko to, złamane nagle przez ból wewnętrzny, choć do życia stworzone, postanowiło... powoli umrzeć. Głębokie uczucie, wołanie, na które nie było i nie mogło być odpowiedzi, poczęło trawić i przeistaczać duszę, niszczyć ciało, wyciskać piętno na dziełach, w gorączce, smutku i samotności poczętych. W realiście z krwi i kości poczyna pracować wyobraźnia. Zjawia się fantazya, a następnie — symbol. Były one wypadkowo organizacyi czysto malarskiej z zewnątrz narzucone. „Taniec Szkieletów" olbrzymi, zaginiony w Ameryce obraz, rozpoczyna ostatni okres twórczości. W „Ironię", „Bajkę", „Szał" i wreszcie w „Marsz żałobny" — ten wspaniały, rozdzierający, beznadziejny krzyk boleści — przelewał dogasający suchotnik cierpienia, wśród których szamotała się raniona i rozraniana własną egzaltacyą dusza. Poezya, tchnąca z tych dzieł, nie mogła przebić flaneli, pod którą — u filistrów — jest miejsce na serce. Nie mógł do tych filistrów przemówić ani szalony temperament, ani olbrzymi talent. Wytykano wady, — niewątpliwie istniejące — szukano pcheł w lwiej grzywie. „Szał" — potężny dowód tego talentu — oceniano często z weterynaryjnego, a nawet pornograficznego punktu widzenia. Przed trzema laty, pewien Savonarola z pod Opatowa uzbrajał już fornali w widły i gotował najazd, urabiając grunt w prasie warszawskiej. Wywiezienie dzieła do Krakowa uratowało je od powtórnego zniszczenia. Pierwszego dokonał był sam artysta, tnąc je na kawałki. Uczuć, jakie nim powodowały, roztrząsać nam się nie godzi; możemy zwłaszcza nie bronić artysty przed napaściami, które pamięci jego dotknąć nawet nie mogą. Podkowiński był artystą; tworzył więc dzieła sztuki. To, co po za sztuką stoi, było mu obce. Zgasł 5 stycznia 1895 roku.

Feliks Jasieński.

JÓZEF PANKIEWICZ · URODZONY 1867 R. · PORTRET DZIEWCZYNKI · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA W WARSZAWIE . . . . . .

Józef Pankiewicz należał zawsze i należy obecnie do artystów trudnych do odczucia. W jego obrazach niema anegdot literackich, niema „idei"; nie stara on się przemawiać drugorzędnymi środkami malarstwa, biorąc do pomocy historyę, literaturę, by przy ich pośrednictwie trafić do uczuć widza. Nie. Jest przedewszystkiem malarzem, obraca się w świecie wrażeń wzrokowych, w efektach tonów, barwy światła. Niema u niego wielkiej, wspaniałej gry plam barwnych — co, zazwyczaj wyłącznie, uważanem bywa za kolorystyczność; tak sądzący mają tyleż słuszności co i ci, którzyby uzdolnienie muzyczne w kierunku barwności upatrywali wyłącznie w jaskrawej instrumentacyi, w brawurze i fortissimach. Jego malarskość obraca się bardzo chętnie w pianach, albo nawet w pianissimach; pomimo to jednak występuje z każdego obrazu bardzo wyraźnie dla tych, którzy czują kolor, pierwszorzędny talent kolorystyczny. Efekty świetlne, przedziwnej finezyi są tematem właściwym i główną treścią wielu obrazów Pankiewicza. Są one wskutek tego wyciągnięte i podkreślone, często z zatarciem rysunku szczegółów, a nawet wogóle kształtów jakichś określonych. Pankiewicz, nie jako malarz, ale już jako artysta, jest lirykiem i do tego z gatunku rzadkich liryków objektywnych, którzy, wyrażając siebie, nie wyrażają wprost swoich uczuć i marzeń, lecz wypowiadają pośrednio, ukrywając je w rzeczach zewnętrznych — w pejzażu, w wyborze tematów do kompozycyi. W jego obrazach brzmi dyskretnie, ale wyraźnie, nuta liryczna, marzycielska. Nie jest to realista, (jak chcą wogóle jego krytycy), który sumiennie „studyuje" i kopiuje naturę, długo i pracowicie. To, co on maluje, co istotnie studyuje — to nie model ten lub inny, lecz swoje własne upodobania, stany duszy, sympatye — jednem słowem: siebie samego, którego w ukryciu daje w swoich obrazach. „Deszcz", „Zmierzch", „Szary pejzaż", „Brzask", „Łabędzie", „Noc", „Topole", „Nokturn", „Stare miasto" i t. d. — to nie są pejzaże obojętne, to sonety, wypowiedziane spokojnie obrazami natury, wybranymi odpowiednio. Trzeba na nie patrzeć długo, trzeba do nich powrócić. Trzeba następnie być trochę smutnym, trochę niezadowolonym z życia, aby zdecydować się na opuszczenie „tego" świata wyraźnego i zagłębić się w ów świat artysty, w owe brzaski, zmierzchy i noce.

Oto jedna z przyczyn małej popularności tych obrazów. Pankiewicz nie jest „swojskim", jest jednakże naszym, tak jak i A. Gierymski. Obydwaj są artystami dużej, europejskiej miary. Na pewien okres twórczości Pankiewicza wpłynął — w artystycznem tego słowa znaczeniu — A. Gierymski. Niema więc tu mowy o naśladownictwie. Silniej zaznaczył się przez krótki przeciąg czasu, około roku 1890, wpływ Klaudjusza Moneta i innych impresyonistów francuskich. Wtedy to powstał kapitalny „Targ na kwiaty w Paryżu". Na głupotę, drwiny lub nieuctwo publiczności i krytyki artysta ten spokojny, zrównoważony, nie zwracał nigdy — i słusznie — najmniejszej uwagi. Tworzył, jak mu sumienie artystyczne tworzyć rozkazywało. Odpowiadał czasami — co najwyżej — pogardliwem ruszeniem ramion. Towarzysz jego Podkowiński, natura niesłychanie wrażliwa, wybuchowa, gryzł się i oburzał. Po wspólnej, krótkiej pracy w Petersburgu i Paryżu, a następnie w Warszawie, drogi ich rozeszły się w różnych kierunkach. Podkowiński zmarł przedwcześnie. Pankiewicz pracuje dalej, wciąż się pogłębiając i doskonaląc. Jest on osobistością bardzo wykształconą, znakomitym znawcą i wielbicielem starych mistrzów, wreszcie jedynym wybitnym, europejskiej miary, akwaforcistą polskim, najsubtelniejszym naszym artystą, dla szczupłego grona dusz subtelnych, o wysokiej kulturze estetycznej, dostępnym.

Feliks Jabłczyński.

J. PANKIEWICZ · UR. 1867 R. · KLASZTOR BEGINEK W BRUGII · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO W KRAKOWIE.

Józef Pankiewicz należy do tego grona polskich artystów, godnych podziwu i czci, którzy zawsze i pomimo wszystko służyli jedynie sztuce, tak, jak im sumienie artystyczne służyć kazało, których nawet nędza nie zdołała nigdy skłonić do pomyślenia chociażby tylko o jakimkolwiek kompromisie. Fanatyczne umiłowanie sztuki i bezwzględne służenie jej daje zazwyczaj jako nagrodę — sporą ilość... zadowolenia, wypływającego z poczucia dopełnienia tego, co sumienie za obowiązek poczytywać każe. By — prócz zadowolenia — mieć jeszcze chleb i laury, trzeba się urodzić pod wyjątkowo szczęśliwą gwiazdą. Chleb zaledwie wystarczający, zdobywa artysta zwykle pod koniec życia, laury zaś sypią się przeważnie na trumny, do których drogi znaczone są krwią stóp i serc...

Rozdźwięk pomiędzy artystą a otoczeniem, śród którego żyje, bo żyć musi, sprowadza różnego rodzaju skutki. A. Gierymski stał się zgorzkniałym hypokondrykiem, Pankiewicz — wrażliwą, poetyczną, wytworną duszę opancerzył sztywnością, chłodem, małomównością. Kto człowieka pozna a nie odgadnie, tego, przy spotkaniu się z dziełami, czeka nie lada niespodzianka. Znaczna ich część przepojona jest najsubtelniejszą poezyą, która, w połączeniu z wybornym rysunkiem i wykwintnym kolorytem, zjednała artyście gorące uznanie wielbicieli jego talentu, wielbicieli bardzo nielicznych, ale należących do sfer najkulturalniejszych. Pankiewicza interesuje zarówno światło jak i poezya, tkwiąca w efektach świetlnych, które z całą zaciekłością studyuje i znakomicie, jako malarz świetną pamięcią malarską obdarzony, odtwarza. Z tych efektów wybiera przeważnie najdelikatniejsze, najtrudniejsze do odtworzenia, takie, które jedynie, wchłonąwszy w siebie, po powrocie do pracowni malować można. Poezya, która go najmocniej pociąga, to poezya melancholii, zarówno melancholii dusz ludzkich (portret pani W.), jak melancholii, tkwiącej w szarych zmrokach i porankach, w mgle, deszczu lub nocy, zacierającej kształt i barwę, roztapiającej świat w łagodny, cichy akord. Subtelny poeta łączy się przedziwnie z wybornie zrównoważoną organizacyą czysto malarską. Tylko taki poeta-malarz mógł stworzyć te dzieła przedziwne: „Barbarka" i „Portret pani W." — istne poematy, w mistrzowską formę malarską przybrane. Ta organizacya kazała artyście badać kształt i barwę z zaciekłym realizmem („Targ na jarzyny w Warszawie" obraz nagrodzony na Wystawie paryskiej w 1889 r.) i szukać różnego rodzaju sposobów wypowiadania się, stosownie do tego, co chciał powiedzieć. Inną jest technika „Targu na kwiaty w Paryżu", inną „Czarnych łabędzi". Pomimo znacznych różnic zewnętrznych — to, co stanowi istotę talentu Pankiewicza, snuje się nicią, dla znawców widoczną, poprzez wszystkie jego dzieła. Jest ich względnie niewiele: rysunki, akwaforty, obrazy olejne, akwarele. Są one wszystkie wybornie skomponowane, spokojnie, długo przemyślane spokojnie, długo wykończane, przez artystę wytrawnego, celu świadomego, który, z powodu wstrętu jaki czuje dla dorywczości i niedbalstwa, woli raczej posunąć się czasami aż do „przepiłowania". Od rówieśnika swego Podkowińskiego różni się znacznie rodzajem talentu. Nazwiska ich złączyła nienawiść do impresyonizmu, z którym Warszawę jednocześnie zapoznali. Pankiewicz, jako człowiek bardzo kulturalny, tęskniący do środowisk kultury, dużo podróżował, przebywając stale w Warszawie, którą teraz dla Krakowa porzuca. Powstaną tu niewątpliwie dzieła, owiane tą subtelną poezyą, która do nas przemawia z tego oto „Klasztoru Beginek w Brugii", drzemiącego w ciszy zakątka, ocienionego wiązami, zakątka, jakich tyle w „Wenecyi północy", pełnej niegdyś świetności, a dzisiaj cichą melancholią rzeczy bezpowrotnie minionych, rzeczy w proch się rozsypujących, do naszej duszy przemawiającej...

Feliks Jasieński.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI · UR. 1869 · STUDYUM PORTRETOWE · WŁASNOŚĆ A. ODERFELDA W WARSZAWIE.

W zacisznym kościele św. Krzyża w Krakowie, Wyspiański, dokonawszy (w 1898) odnowienia malowideł, staje w cieniu i patrzy. „Pod wieczór, o zmroku, gdy już cień jesienny szybko ogarniał wnętrze gmachu, na rozpięte baldachy cudnego sklepienia nawy biły łuny z żarów koksowego pieca, rozświetlając koronkę malowanych splotów włoskiej mody". Słowa jego własne; można je wziąć za obraz, chociaż to tylko urywek. Oto odrazu nowe znaczenie otrzymuje słowo natura. Żary koksowego pieca mogą być czasem naturą; Wyspiański powiada, że w tym wypadku są. Możeby się inny zawahał i puścił na te malowania łunę zachodzącego słońca, którego wówczas nie było. Oto więc rys naczelny: rzeczywistość, wszystko to, co na tem miejscu i teraz z przedmiotem się wiąże i służy do uwypuklenia. — Jak malować postacie historyczne tak, żeby to istoty były żyjące zawsze i teraz? Kazimierza Wielkiego? Wyspiański namalował go w tym stanie, w którym znajduje się obecnie (odnaleziony): szkielet w płaszczu królewskim i koronie, Bolesława Śmiałego? Król ten żył teraz w dramacie Wyspiańskiego na scenie krakowskiej i stamtąd go malarz przeniósł na obraz, portret autentyczny. W średnich wiekach rzeźbiarze i kamieniarze, twórcy Pasyi i Ogrojców, rzeźbili sceny, które widzieli na przedstawieniach misteryów. (Jeno, że szablonowe kreślili jeszcze linie). Oddzieleni stuleciami, na dalekich krańcach, owi mistrze nieraz bezimienni, i artysta XX w., Wyspiański, jednako postępują. Tamci że nie rozumieli inaczej, ten, że idzie za prawami artyzmu, świadomie. Chcąc zrozumieć dzieła Wyspiańskiego, trzeba pojąć Noc, którą nie rządzą prawa światła Apolinowe. Noc tutejszą, krakowską i dzisiejszą. Wszystkie niemal dramaty Wyspiańskiego, to dzieje jednej nocy, które się nie stały, lecz się zawsze na tem miejscu dzieją, na którem się tej nocy odbyły. Wyspiański znalazł artystyczną materyę duszy polskiej: Noc krakowską. Trzeba, żeby noc zapadła nad Krakowem, wówczas żyje i mówi Wyspiański. Pogrążył się w polach nad Wisłą, w czeluściach skał, w katedrze, w ruderach, odważa, gotuje i wyrywa na dzień nieprzeparcie z tej muzyki nocnej. Gdy noc zejdzie z pól, jawi się obraz rzeczywisty, jak na końcu aktu i dramatu, codziennym malowany promieniem. Każdy obraz Wyspiańskiego jest końcem dramatu. Noc i dzień, to dramat, do którego osób dostarcza ta ziemia. Wyspiański stworzył dramat przyrody krakowskiej i krajobraz dramatyczny. Rankiem Wyspiański, wydarłszy się nocy i ziemi, staje z Apolinem przed płótnem lub kartonem i maluje. Na kartonach jawią się pęki kwiatów i liści, żółte, czerwone, zielone, linie wyraźne, najdokładniej skopiowane, płaszczyzny barwne, jakby słońcem malowane: przejrzyste, jasne, lekkie, powiewne. Zajrzeć im w oczy, w jakiś rys, noc z nich wieje tajemnicza, dramat; wydarły się ziemi i nocy. Wyspiański po takiej nocy każdej utwierdza w sobie myśl: cokolwiek jest na tej ziemi, musi mieć duszę. Dlatego jego ludzie: królowie, madonny, święci, dziewki, poeci, dzieci, panienki, to twory rzeczywiste, jak je każdy widzi człowiek, związane z swoją epoką, oświetlone tem szczególnem światłem, tej właśnie chwili, w której są malowane, a żywe zawsze, bo związane z gruntem, przez który wszystkie epoki, chwile, przechodzą i nocą wszystkie razem żyją. Są to ludzie, którzy istotę swoją pojęli. — Ten portret panienki, z dawniejszych, już się tą szerokością, tem spojeniem z gruntem znaczy, tą myślą artysty. — Czyim był uczniem Wyspiański? Od Matejki wziął te dwie wskazówki: praca i dokładność. Wskazówka zamieniła się w myśl. Dokładność zamieniła się na obecność. Obecność na każdym gruncie jest inna, a żyć może jeno na gruncie, z którego wyrasta. Dokładność o każdej porze jest inna, największa właśnie teraz, żywa. Matejko malował rzeczy i ludzi, których niema; żyli chwilą, która minęła, jakby chwilą pozowania. I nigdy już nie będą. Wyspiański maluje ludzi, których tutaj i dziś widzi. Żyją zawsze, mają duszę, grunt, z którego wyrastają, mają jego myśl. Matejko myśl własną poświęcał dokładności: na jednym krańcu szablon tu grozi, na drugim archeologia. Wyspiański jest niezmiernie dokładny np. w rysunkach do Iliady: zbroja, strój, zdarzenie opisane, jednem słowem epoka. Twarz (więc dusza) jest tutejsza i dzisiejsza. Myśl w ten sposób jawi się, świadomie, polska.

St. Lack.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI URODZ. 1869 ROKU · ŚW. SALOMEA · WEDLE KARTONU BĘDĄC. WŁASN. PROF. E. PAREŃSKIEJ W KRAKOWIE. . . .

III.

Wśród dzieł Wyspiańskiego najwybitniejsze może miejsce zajmują projekty witrażów dla Katedry na Wawelu oraz witraże dla kościoła Franciszkanów w Krakowie. Św. Salomea jest częścią (niewykonaną, zastąpioną przez ohydny, fabryczny wyrób niemiecki) witrażu dla prezbiteryum tego właśnie kościoła. Widzimy postać niewieścią we franciszkańskim habicie reguły św. Klary, ascetyczną. Głowę, wzniesioną ku górze w ekstatycznem skupieniu, okala świętych aureola. Ręce opuszczone w dół, palce wychudłe rozwarły się, jakby co dopiero wypuściły z uścisku koronę. W całem ciele panuje atmosfera szlachetnej surowości, siły i woli. Artysta przedstawił św. Salomeę w chwili, w której dramat już skończony, w której królowa osiąga już swą postać niemal wieczystą, a więc w momencie, w którym mocą woli nieugiętej wydziera się z ziemi, staje się świętą. W tej chwili cały żywot rysuje się wyraźnie i charakter: długie lata umartwień, samotności, poświęceń, niezachwiane zdążanie ku celowi: przez zaparcie się siebie — ku świętości. Tę zwięzłość dramatyczną wykazują wszystkie obrazy Wyspiańskiego. Pomylić się nie można co do osoby wyobrażonej; artysta określił ją dokładnie. Lecz określił nadto moment: przedstawił błog. Salomeę w chwili, w której królowa, myślą bożą tknięta, porzuca koronę królewską. Oznaki otrzymały miejsce niezbędne w kompozycyi. Wszystko zaś wyrażone jedną postacią. Historyę ożywił artysta myślą dzisiejszą. (Królowa halicko-węgierska, córka Leszka Białego i Grzymisławy, po śmierci swego męża Kolomana w 1241 r. wróciła do Polski i postanowiła resztę życia spędzić w klasztorze). Dramatyczność Wyspiańskiego jest wewnętrzna, tkwi cała w ekspresyi: scen z życia świętej niema; jest jeden moment, stanowczy, ogarniający wszystkie inne. Postać tę można umieścić we wszystkich zdarzeniach, znanych z historyi i z legendy. W kształcie utrwalonym przez artystę ukaże się we wszystkich, a raczej kształt ten pobudzi wyobraźnię do odtworzenia całego pasma jej życia: na tem polega malowanie charakteru. Gruntem, z którego wyrasta św. Salomea jest myśl religijna, która duszę urabia. Powiadają że trzeba szczególnej atmosfery, iżby malarstwo religijne mogło się rozwijać. Niewiadomo, czy epokę naszą ta właśnie atmosfera otacza. Raczej nie; jeżeli zważy się zwłaszcza, z jaką zajadłością — prawie bez wyjątku — sztuka rugowaną jest ze świątyń, z jaką bezczelnością partacze zajmują przy ich ozdabianiu miejsce należne artystom. Zdaje się więc, że malarstwo to, jak każde inne, ma za jedyny warunek artyzm, zdolność odczucia i wyrażania dusz ludzkich w ich własnem otoczeniu i w czasie ich własnym. W drugiej połowie XIX w. artystyczne malarstwo witrażowe zakwitło nowo; Burne-Jones na Zachodzie wielki krok naprzód uczynił; lecz obok niego raczej Mehoffera co do metody postawić można. Chcąc odszukać poprzedników Wyspiańskiego, należy cofnąć się do początków XVI w. Aż do XIV w. można potem iść wstecz za śladami malarstwa na szkle w kościołach krakowskich. W początkach XVI w. są już zabytkiem przeszłości. Malarze średniowieczni tworzyli w głębi nabożnego ducha i o tem właśnie ich dzieła świadczą. Malowali typy idealne, nie zaś ludzi religijnych. Takich typów dostarczała szkoła: stylu własnego nie mieli. Wyspiańskiego styl uwydatnia się odrazu i jego św. Salomea nie jest świętą kościelną, lecz świętą pańską. Wyspiański ożywił naturą kształty martwe, chociaż były owocami ducha nabożnego. — Prezbiteryum tego kościoła otrzymało dzięki Wyspiańskiemu jedność harmonijną. Wiek XIII w Polsce, płonący naówczas wiarą i franciszkańską myślą braterstwa i miłości, żyje tu, w obecnej chwili, w postaciach świętych niewiast i w przepięknych, głębokich kolorach kwiatów. Nie jest to kopia XIII w., lecz XIII w. ujęty dzisiejszą myślą, prawdziwy, a sięgający poza własne granice ku wszystkim czasom, żywy.

Niestety! znakomicie rozpoczętego dzieła, tutaj, jak i w kościele św. Krzyża, nie dozwolono artyście skończyć. Niedość na tem: okaleczono i zmieniono jego pomysły; partactwo, protegowane przez wszechmocnych barbarzyńców, i tu znowu święci tryumf, na wieczną naszych czasów hańbę.

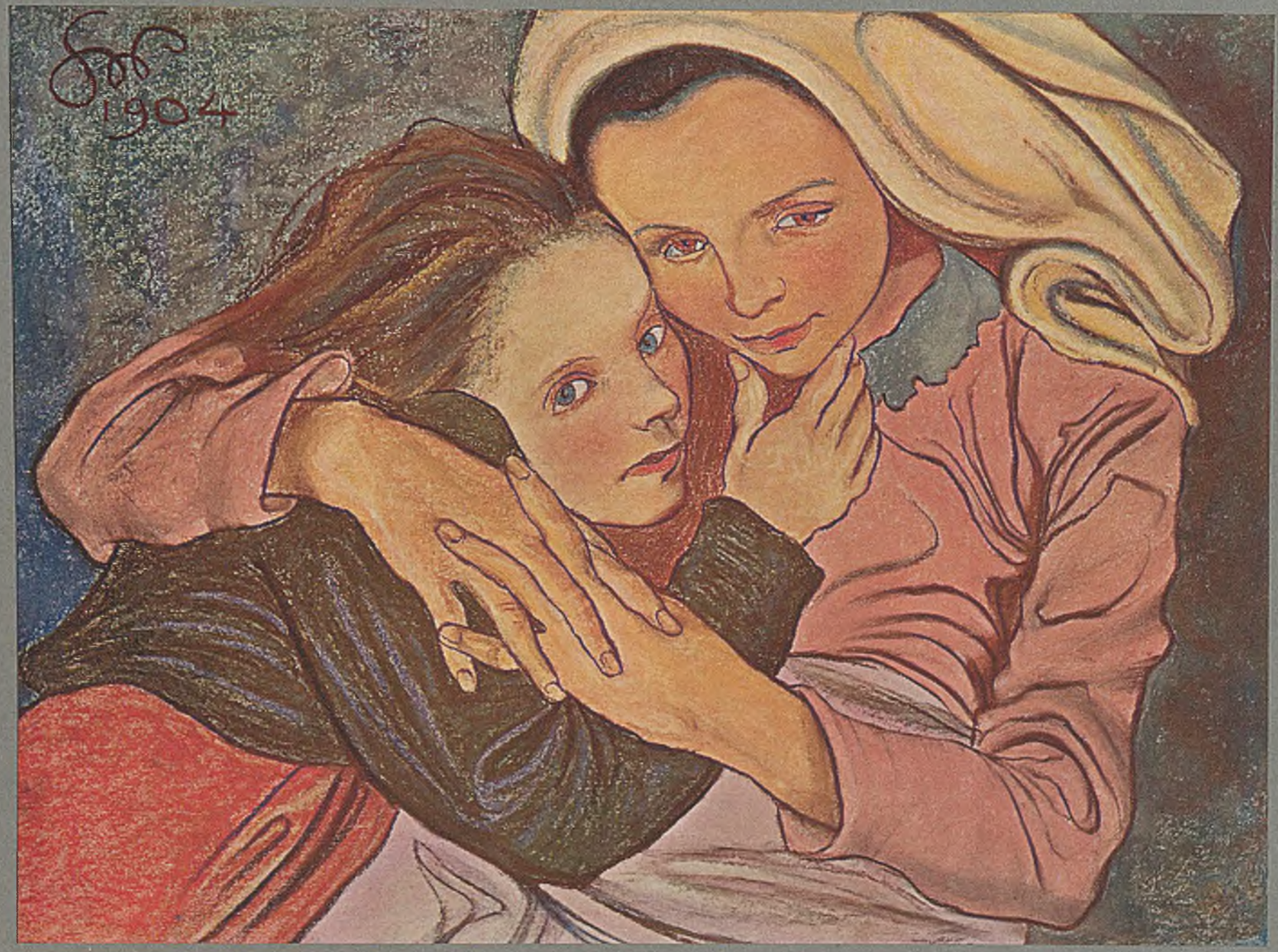
St. Lack.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI · URODZ. 1861 R. · CARITAS · WŁASNOŚĆ ARTYSTY- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

II.

W skwarne popołudnie lipcowe, gdy na ulicy biało i pusto, jasne kolory prezbiteryum kościoła Franciszkanów w Krakowie mają ton samotności i ekstazy, która przenosi wyobraźnię w dalekie czasy. Przeważa tu kolor czerwony, kolor suchej poziomki, surowy i razem łagodny. Na wązkich ścianach, między oknami, są malowania Wyspiańskiego (który wykonał w części polichromię kościoła; w nawie poprzecznej przeważa jasny kolor zielony). Na prawej ścianie widać obraz Madonny z Dzieciątkiem na tle bujnych kwiatów. Gwiezdna aureola otacza głowy Matki i Dziecięcia, osłonione wielką chustą, spadającą aż do stóp czerwonym fałdzistym płaszczem i ujmującą całą grupę, z wyjątkiem lewego ramienia. Powyżej, dwoje dzieci, wyłaniających się z obu stron obrazu, trzyma nad głowami grupy koronę. Naiwny i szlachetny wdzięk uderza od pierwszego spojrzenia. Ponad tym obrazem widać dwie postacie dziewczęce, złączone w uścisku „Caritas". W tem prezbiteryum wszystkie malowania Wyspiańskiego i witraże ujęte są jedną myślą, tworzą całość, których ideą naiwne umiłowanie wszech rzeczy na ziemi. To uczucie postaciom wyobrażonym dusze kształtuje i z oczu im wygląda. Nie wiedzą o niem wcale, oddają się mu jak rozkazaniu przyrody, nabożnie. Stoimy przed dziełami prawdziwie religijnemi, które przenoszą wyobraźnię w atmosferę dalekich czasów ewangelicznej wiary. Pojąć więc łatwo, dlaczego Madonna jest typem ludowym krakowskim. Wyspiański, wiedziony myślą artystyczną, wybiera, może nieświadomie nawet, z natury typ, który najściślej odtwarza atmosferę właściwą. Odczucie i wyrażenie duszy ludzkiej w jej własnem otoczeniu i czasie jest cechą sztuki Wyspiańskiego. Fakt, że tu Madonna jest takiego typu, ma więc głębokie uzasadnienie artystyczne. Epoki dalekie nie zginęły, żyją obecnie i stąd wziął je artysta, z natury. W ten jeno sposób kształty minione żyją zawsze. — Miejsce Wyspiańskiego w historyi sztuki jest wyraźne. „Epoka obrazów ołtarzowych i ściennych malowań kościelnych, dekoracyjnych i teatralnych zjawia się u nas z początkiem XVIII wieku i odtąd do dzisiaj daje na nieszczęście miarę pojęć o malarstwie kościelnem, miarę sądu o jego utworach". W r. 1880 pisał tak o „malarstwie relig. w Polsce" Wł. Łuszczkiewicz. W r. 1880 pojęcie dekoracyjności jest jeszcze wyłącznie techniczne. Istotą sztuki Wyspiańskiego jest idea dekoracyjności. Atoli nie w tem znaczeniu, iżby dzieła jego były dopełnieniem np. kościoła lub gmachu. Są bowiem samodzielne przez się, a łączą się harmonijnie z miejscem, dla którego je artysta przeznaczył. Rzecby nawet można, że dzieła te, w odosobnieniu, budzą wprost obraz miejsca, dla którego są stworzone, lub gruntu, z którego wyrosły. Trzeba przyjąć, że od czasów Łuszczkiewicza, malarstwo polskie dokonało kroku naprzód, który postawić można obok kroku, dokonanego przez Masaccia w stosunku do poprzedników. (Należy baczyć na różnice czasów, dzieł nie zestawiać, a sam czyn dokonany rozważyć). Historycy sztuki nazywają ten krok genialnym. Był więc najpierw Matejko, który odnowił dawne tradycye szkół krakowskich. Wieki XVII i XVIII gustowały w wielkich malowaniach ze scenami tryumfu Kościoła nad protestantyzmem. Sceny wyobrażone układano wedle pozy uświęconej, a ta poza była oznaką religijności. Tematy religijne ujmowali artystycznie, a więc dekoracyjnie nieliczni: taki Fra. Angelico, jeszcze bardziej Bellini lub Carpaccio, niektórzy Holendrzy. Dzieła innych mistrzów nie realizowały intencyi. Artyści umieli patrzeć na naturę, nie umieli wybierać. Brakło zrozumienia dusz naiwnych, głębokich w ich własnem środowisku, które i dziś w naturze oko artystyczne odkryje. — Malarstwo cechów krakowskich, zasilone w XVI w. wpływami szkół niemieckich, tworzyło arcydzieła w zakresie kształtów przechowanych, arcydzieła natchnienia, lecz postacie dawało idealne, przedmioty kultu bezosobiste. Krok stanowczy ku naturze stał się może dziś dopiero, w czasach artyzmu czystego, możliwy. Na zachodzie kroku tego dokonał po części Puvis de Chavannes, w innym zakresie Millet. Podobnego kroku dokonał w Polsce Wyspiański. Wprowadził tu dekoracyjność, czyli styl. Te pojęcia u niego są rzeczą jedną. Każda idea, skądbykolwiek przyszła, musi przybrać kształty gruntu, na którym się przyjmuje: tak idea franciszkańska w XIII w., że zdaje się, jakoby ona właśnie ludziom dusze kształtowała, jakby stąd wyrosła. Tem tłumaczy się niezrównany wdzięk postaci Wyspiańskiego: urabia im uczucie, wywodzące się z przyrody, z którą je łączą nierozerwalne więzy. W tych postaciach widnieje tajemnicza groza, przed którą one same korzą się, że sprawy sobie zdać z niej nie umieją. W jednym motywie tkwi cała przyroda, przedmiot uwielbienia i natchnionego śpiewu św. Franciszka z Asyżu.

St. Lack.


1904

FERDYNAND RUSZCZYC · UR. 1870 R..
ZIEMIA · WŁASNOŚĆ E. BERGSONA .
W WARSZAWIE. . . . . .

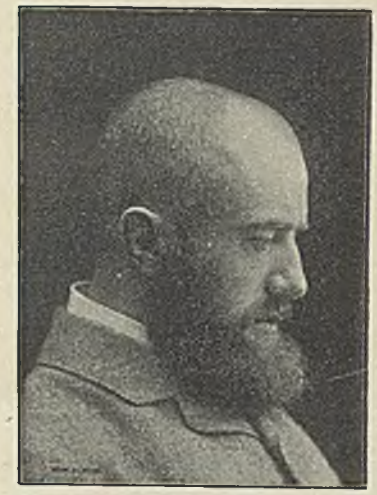
Ruszczyc należy do malarzy, dla których banalny motyw w naturze nie istnieje. Strona anegdotyczna w pejzażu zajmuje go mało, nie wyraża jej w pracach swych prawie wcale; natomiast cały jego wysiłek streszcza się w możliwie wiernem zestawieniu plam barwnych, które w obrazach transponuje nieraz na nieco wyższy, niż w naturze, ton. Skutkiem tego świetlność barw, ich napięcie, spotęgowane jest w jego pracach, przeprowadzone jednak logicznie, daje wrażenie prawdy. Ruszczyc posiada rzadki dar kolorystycznego sensu, dzięki któremu wprowadził do naszego malarstwa nowe wartości, rozszerzył jego horyzont, wskazał nowy sposób pojmowania pejzażu. Dlatego też to, co do niedawna uchodziło u nas za „trywialne", naprzykład szmat zoranej ziemi, kilka telegraficznych słupów, a nad tem rozpostarty, szary płat dżdżystego nieba, to, dziś, opracowane przez malarza, rozporządzającego tak wyjątkowo obszerną skalą barw, staje się nawet dla oczu przeciętnego widza interesująco, przemawia doń całą siłą bezpośredniości, jakąś nową prawdą, której urokowi nie poddać się nie można. Zwrot, jaki się u nas dokonywa od niedawna w pojęciach o zadaniach malarstwa, zawdzięczamy talentom tego rodzaju co Ruszczyc, t. j. ludziom, dla których malarstwo czyste, wolne od wszelkich ubocznych względów, jest jedynym celem, do którego zdążają z całą konsekwencyą. Malując pejzaż, Ruszczyc dba przedewszystkiem o całość, ogół; mając na oku tę zasadniczą prawdę, pomija szczegóły, które grają podrzędną rolę, stara się zaś oddać możliwie wierny obraz danej chwili w naturze. Tę chwilę przenosi zazwyczaj na płótno z całą świeżością, z całą jej pierwotną wonią, a ta bezpośredniość stanowi właściwą wartość jego prac. Zajmującem jest w talencie Ruszczyca połączenie pierwiastku wyłącznie malarskiego z odcieniem patosu i romantyczności; powstaje stąd w niektórych jego pracach o zakroju kompozycyjnym pewien niepokój, dramatyczność, te zaś ujęte w formę pięknego i bogatego efektu kolorystycznego, składają się na całość bardzo odrębną, napiętnowaną szczególnym urokiem. Charakterystyczną jest u Ruszczyca śmiałość w traktowaniu obrazu. W żadnej z jego prac nie znać lękliwości, obawy lub niepewności. Śmiałość ta nie wynika jednak bynajmniej z braku szacunku dla natury, owszem, każdy jego obraz stwierdza w całej pełni głębokie umiłowanie przyrody. Pewność jednak, z jaką atakuje obraz, pochodzi raczej z wielkiej umiejętności malarskiej, dużego doświadczenia, przedewszystkiem zaś z tego rzadkiego daru oryentowania się wobec natury i bogatego zasobu środków, którymi rozporządza. Stąd ta dzielność, tryskająca z każdej jego pracy, stąd też uczucie przyjemności i zadowolenia u widza. Z obrazu odnosi się wrażenie, jak gdyby się słuchało barwnego, zajmującego opowiadania bez zająknięcia, z werwą oraz pełną swobodą gestu. Pomijając wielkie trudności, które nastręcza reprodukowanie niektórych obrazów w trójbarwnym druku, nadmienić należy, że redakcya niniejszego wydawnictwa nie zawsze jest w stanie wydostać obraz, któryby dobrze reprezentował danego artystę: w wypadku, dotyczącym obrazu Ruszczyca p. t. „Ziemia", rzecz udała się wyjątkowo szczęśliwie. Obraz ten należy do najtypowszych prac artysty, reprodukcya zaś daje o nim doskonałe wyobrażenie.

Wilhelm Mitarski.

FERDYNAND RUSZCZYC · UR. 1870 R· MOST · WŁASNOŚĆ HR. J. MYCIELSKIEGO W KRAKOWIE.

Ruszczyc zdobył sobie rozgłos wstępnym bojem: publiczność pierwszy raz posłyszała jego nazwisko już ozdobione przydomkiem „niepospolity artysta". Sześć lat temu młody malarz wystawił pierwszy swój Młyn w Petersburgu i odrazu stał się znanym; w dwa lata później jego Ziemię poeci opiewali już wiązaną mową; niebawem laureat krakowskiej Akademii znalazł nawet piewców, co obwieścili wszem wobec, iż samo nazwisko „Ferdynand Ruszczyc" brzmi jak pobudka bojowa... Stał się głośnym. Co najdziwniejsza, powszechny poklask był zasłużonym. Ruszczyc nie wchlebiał się publiczności we względy. Wstręt czuł do wszelkiej pokupnej a taniej tkliwości i, strzegąc się jej, wyrobił w sobie to, co skuteczniej a rzetelnie poklask wymusza: szczerą a krzepką samodzielność. Samodzielnością się wybił, zdobył rozgłos i naśladowców wśród tych, którym samodzielności nie staje. Na duchową osnowę prawdziwego pejzażysty składają się w równej mierze malarz i poeta; i malarz i poeta jest w Ruszczycu nawskróś samodzielny. Ruszczyc-malarz szuka w przyrodzie prawdy, szuka jej trzeźwo, sumiennie, zawzięcie, — znajduje przedewszystkiem siłę. Nie cacka się z przyrodą ani pieści. Chwyta istotne rysy krajobrazu, te właśnie, i te tylko, które nadają mu wyraz; wypatruje znamienne plamy świetlne, e, które porze i chwili nadają jej cechę; niemal rubasznie, żywcem wyrywa szmaty przyrody i przygważdża je na płótnie ręką pewną, twardą i aż do zuchwalstwa śmiałą; bez wahania kładzie farby całymi płatami, nie dbając o półcienie, nie dbając, rzekłbyś, o piękno: piękno wyłania się samo z dzieła, dzięki szczerości artysty, dzięki jego prostocie i sile. Wybitną indywidualnością Ruszczyc-malarz narzuca się uwadze; przykuwa ją, i trwale w wyobraźnię się wraża dopiero Ruszczyc-poeta. Każdy poeta przyrody chadza własnym torem. Stanisławski jest jej poetą przedmiotowym. Wytworny przyrody poeta-smakosz i jej namiętny a pogodny poeta-bałwochwalca, Stanisławski chmurom nie dodaje lotu, ani kwiatom wdzięku; opiewa tylko to, co widzi i czuje. Ale widzi i czuje w przyrodzie wszystko, aż do najsubtelniejszych odcieni, wszystkiem się przejmuje i upaja, a wrażliwy i gorączkowy pendzel, wierny tłomacz wrażeń, odtworzy wszystko, wszystko wyśpiewa, nie uroni niczego. Pod bezpośredniem wrażeniem z zewnątrz ku niemu bijącego piękna, Stanisławski staje się natchnionym piewcą całego uroku przyrody, wszystkich jej czarów, błysków i uśmiechów. Inne są drogi Ruszczyca. I u niego natchnienie przychodzi z zewnątrz, trafiając do duszy poety przez wrażliwie malarskie oko. Ale duszy tej nie opanowuje tak samowładnie. Z zewnątrz, z przyrody płynące natchnienie zastaje w duszy artysty rozgoszczone uczucia, które wpiły się w nią z taką mocą, że ich to zewnętrzne natchnienie do cna nie wypleni, na ich miejscu się nie rozgości, lecz miesza się z niemi, kojarzy, — zapładnia je, ale i ich potężnemu wpływowi ulega: uczucie i wrażenie przenikają się nawzajem, w zwartą całość się zlewają, a ta o widomy wyraz się naprasza. Ruszczyc pod wrażeniem przyrody staje się jej poetą podmiotowym: widzi w niej własnych myśli i uczuć ucieleśnienie. Pod jego spojrzeniem woda ścina się i krzepnie, lód zamarza twardziej, lub tając pod promieniami wiosennego słońca, żałośnie się ociąga, chmury kłębią się zajadle, drzewa prężą ponad głowy swe ramiona-konary to rozpaczliwie, to groźnie: jedno skojarzone wrażenie-uczucie wszystkiem zawładnęło; co z niem licuje, pcha się na plan pierwszy; co się doń nie dostraja, wstecz się cofa trwożliwie; krajobraz cały nabiera jednolitego wyrazu i jednem uczuciem wskróś przesiąka, a artysta daje nam jego syntezę prostą, silną, przejmującą. Różne bywają marzenia Ruszczyca-poety, różne bywają widzenia Ruszczyca-malarza: Ruszczyc nigdy nie służy przyrodzie biernie i ulegle, ale hardo posługuje się przyrodą, by nam dać osobistą syntezę tego, co w krajobrazie widzi lub w swej duszy czuje.

Tadeusz Żuk-Skarszewski.



KAROL TICHY · URODZ. W R. 1871 · „POGRZEB" · WŁASNOŚĆ P. T. JHRYNCEWICZA

Na dość krótką stosunkowo karyerę artystyczną młodego malarza złożył się spokojny przebieg szeregu lat, spędzonych na wytrwałej pracy, której owoce oglądane od niedawna postawiły go w rzędzie najzdolniejszych malarzy polskich, ustaliły mu w opinii znawców i kolegów sławę pierwszorzędnego rysownika, artysty, pojmującego głęboko i poważnie swe obowiązki i przeświadczonego gruntownie o stanowisku, jakie mu wyznaczył jego duży talent. Ten też charakter uczciwości malarskiej przebija się ze wszystkich prawie prac artysty, począwszy od małych studyów, rysowanych węglem, po przez obrazy, aż do pomysłów dekoracyjnych, w których wykazał znajomość i zrozumienie zasadniczych kształtów projektowanych przedmiotów, jak mebli i pięknie komponowanych kilimów, wyrabianych dla krakowskiego Towarzystwa Sztuki stosowanej. Nadanie kilimom charakteru czysto polskiego jest nowością, wprowadzoną przez Tichy'ego do naszej sztuki stosowanej, nowością dobytą z materyału motywów ludowych, które artysta umiał przetrawić, zrozumieć całą ich wartość i znaczenie i rozwinąć indywidualnie. Prace te cechuje wdzięk i świeżość wielka, harmonia w zestawieniu plam barwnych oraz istotnie wielkie poczucie smaku. Prócz tego zaznaczył się w pamięci tych, którzy zwiedzali zeszłoroczną wystawę „Sztuki" w gmachu „Secesyi" wiedeńskiej, dekoracyą i urządzeniem sal, przeznaczonych dla polskich obrazów. Projekty dekoracyi ścian, wystawione na konkursie dla kaplicy św. Zofii na Wawelu i pomysły do katedry płockiej dopełniają dotychczasowy dorobek artystyczny Tichy'ego na tem polu. Jego rysunki węglowe nacechowane są prawie zawsze dziwnym sentymentem, bijącym z głów, rysowanych z doskonałem poczuciem charakteru głowy i werwą urodzonego rysownika, oraz z zupełnem, szerokiem opanowaniem materyału. Rysunki te uwydatniają cały nacisk, jaki artysta kładzie na wyraz, ekspresyę głów, odtwarzanych jakby umyślnie w oświetleniu, w którem zacierają się szczegóły na korzyść całości, na niej zaś, jak na czułej tafli zwierciadła, odbija się niepodzielnie jakieś uczucie, natężenie stanu duchowego. W obrazie tutaj reprodukowanym, a przedstawiającym scenę podpatrzoną gdzieś z życia ochronki czy szpitaliku dziecięcego, wyraził Tichy w postawach i trafnej charakterystyce zakonnic bezradność i obojętność wobec cudzej śmierci. Wysoka zaś i ciemna postać karawaniarza, niosącego małą trumienkę, ma w swej posępności coś z samego symbolu śmierci, unoszącej w nieznaną przyszłość losy niedoszłej istoty ludzkiej.

Wilhelm Mitarski.

WOJCIECH WEISS · UR. 1875 · FRANEK I JANEK · WŁASNOŚĆ PROF. K. M. GÓRSKIEGO · W KRAKOWIE.

Obraz, o którym powiedzieć można tyle tylko, że jest dobrze namalowany, nie jest jeszcze dziełem sztuki. Od czegóż jest malarz, jeżeli nie od tego, ażeby przedewszystkiem umiał dobrze malować! Sztuka zaczyna się tam dopiero, gdzie się kończy rzemiosło. Odkrywcą być musi każdy artysta, odkrywcą nieznanych światów w dziedzinie wzruszenia. Odkrywa on nam przyrodę na nowo, gdyż widzi ją inaczej, niż ją widział przed nim ktokolwiek. Środki wcielające to widzenie — mistrzostwo większe w tym albo w owym kierunku, technika taka albo inna — to wszystko, chociaż również odkrywane być musi za każdym razem na nowo i na własną rękę zdobywane, to wszystko, im większy jest artysta — tem podrzędniejsze ma już znaczenie: organicznej prawie właściwości jego talentu. Sztuką taką, twórczością z gruntu samodzielną, jest właśnie malarstwo Wojciecha Weissa od pierwszego jego z przed pięciu laty wystąpienia. Oryginalność i głębia, wielka prawość artystyczna, jasna świadomość celu przy opanowaniu umiejętnym środków, bijące od pierwszej chwili z jego utworów i zniewalające do uznania i szacunku, wysuwają dziś tego, nawet jeszcze nie trzydziestoletniego, artystę na czoło rówieśników. Uznany za najlepszego ucznia krakowskiej Akademii z jej czasów pomatejkowskich (pamiętam jak do złudzenia naśladować wtedy umiał „sposoby“ wszystkich po kolei swoich nauczycieli), najwięcej, jeśli nie wszystko, ma Weiss do zawdzięczenia sobie samemu. Skromny, cichy, pogodnie, a czasami tylko jak gdyby ironicznie uśmiechnięty, umiał on precz odrzucić wszelkie recepty, ażeby z rozwagą mędrca a szczerością dziecka módz dawać tylko siebie. Jest to organizacya malarska sowicie wyposażona. Cechuje ją przedewszystkiem rzadka, niezmącona niczem bezpośredniość w odtwarzaniu przyrody i wielkie jej, choć bynajmniej nie niewolnicze, umiłowanie. Idzie dalej u niego w parze z darem niepospolitym inwencyi niepospolita łatwość w formułowaniu barwy zarówno jak i kształtu; Weiss jest dziś jednym z najlepszych wogóle naszych rysowników, podobnie jak jest także jednym z tak rzadkich u nas obecnie, kompozycyę uprawiających malarzy. Przytem bogata to dusza, dziwnie złożona, pociągająca. Jest w niej jakaś pogoda słoneczna, swawolność równocześnie i powaga; jest tkliwa uczuciowość, zespolona ze specyalnym sui generis humorem, wytwornym i subtelnym; jest prostota naiwna, a zarazem schyłkowe wyrafinowanie; jest miękkość aksamitnej dłoni kobiecej, w której dotknięciu jednak czuć pewną siebie, stalową, męską energię. Wszystko to, wsparte na głębokiej inteligencyi i kulturze, a utrzymane w karbach wielkiej względem siebie surowości, znalazło wyraz w szeregu dzieł rozmaitych — krajobrazów, portretów, kompozycyj — nieraz już znakomitych, jak załączony w reprodukcyi portret, jedno z dzieł najdojrzalszych autora, a zawsze, pomimo nawet pewne niedociągnięcia, żywe wzbudzających zajęcie i coraz piękniejsze na przyszłość rokować pozwalających nadzieje. — Nazwano Weissa „południowcem“. Po części słusznie. Jego mowa malarska, miękka, płynna zdaje się istotnie być rodem „z krainy klasycznych zaokrągleń przyrody“. Czy jednak i treść? Nie sądzę. Mimo całą czysto malarską pasyę z jaką traktuje i, świetnie zazwyczaj, rozwiązuje malarskie zagadnienia swoich obrazów, jest Weiss raczej typem północnym, typem artysty-myśliciela. Jakkolwiek bądź, twórczość jego, zespalająca organicznie pierwiastek zmysłowy z myślowym, jest sztuką prawą i szlachetną. Gardząc wszelkim utartym konwenansem, własnym zupełnie językiem przemawia z niej pełnią indywidualnego życia pulsująca, bardzo współczesna, bardzo zastanawiająca dusza ludzka.

Adam Łada Cybulski.

1901

WOJCIECH WEISS · UR. 1875 ROKU · PORTRET · WŁASNOŚĆ ODDZIAŁU MUZ. NAR. IM. F. JASIEŃSKIEGO · W KRAKOWIE

Wojciech Weiss był uczniem krakowskiej szkoły Sztuk Pięknych i był nim jeszcze za czasów Matejki. Raz, kiedy na końcu zimowego półrocza — działo się to, jeżeli mnie pamięć nie zawodzi w 1893, w roku śmierci twórcy „Grunwaldu" — dyrektor oglądał z profesorami roboty uczniów z ubiegłego kursu; zatrzymał się długo przed studyami z żywego modela, które mu zaimponowały szczerością. Po chwili weszła na salę młodzież, aby wysłuchać uwag kierownika. Wtedy Matejko poprosił autora wybornych rysunków, aby się ku niemu z gromadki wysunął. Ukazał się chłopczyk o jasnych włosach i twarzy niemal dziecinnej. Matejko wyciągnął swoją kościstą, chudą dłoń do Wojciecha Weissa. Trzeba było patrzeć z blizka na dyrektorskie rządy Matejki, aby ocenić wrażenie wywołane podówczas tym uściskiem ręki nie tylko wśród uczniów, lecz i wśród profesorów.

Dziesięć lat minęło od chwili, w której Wojciech Weiss poczuł ów przedsmak sławy rozkoszniejszy, jak wiadomo, od niej samej. A idzie ona za nim, idzie stale. Są oczywiście w dziejach jego rozwoju epoki piękniejsze i chwile mniej szczęśliwe, ale talent zwycięża, bo praca nie ustaje, zakres jej się powiększa, a rodzaj odnawia.

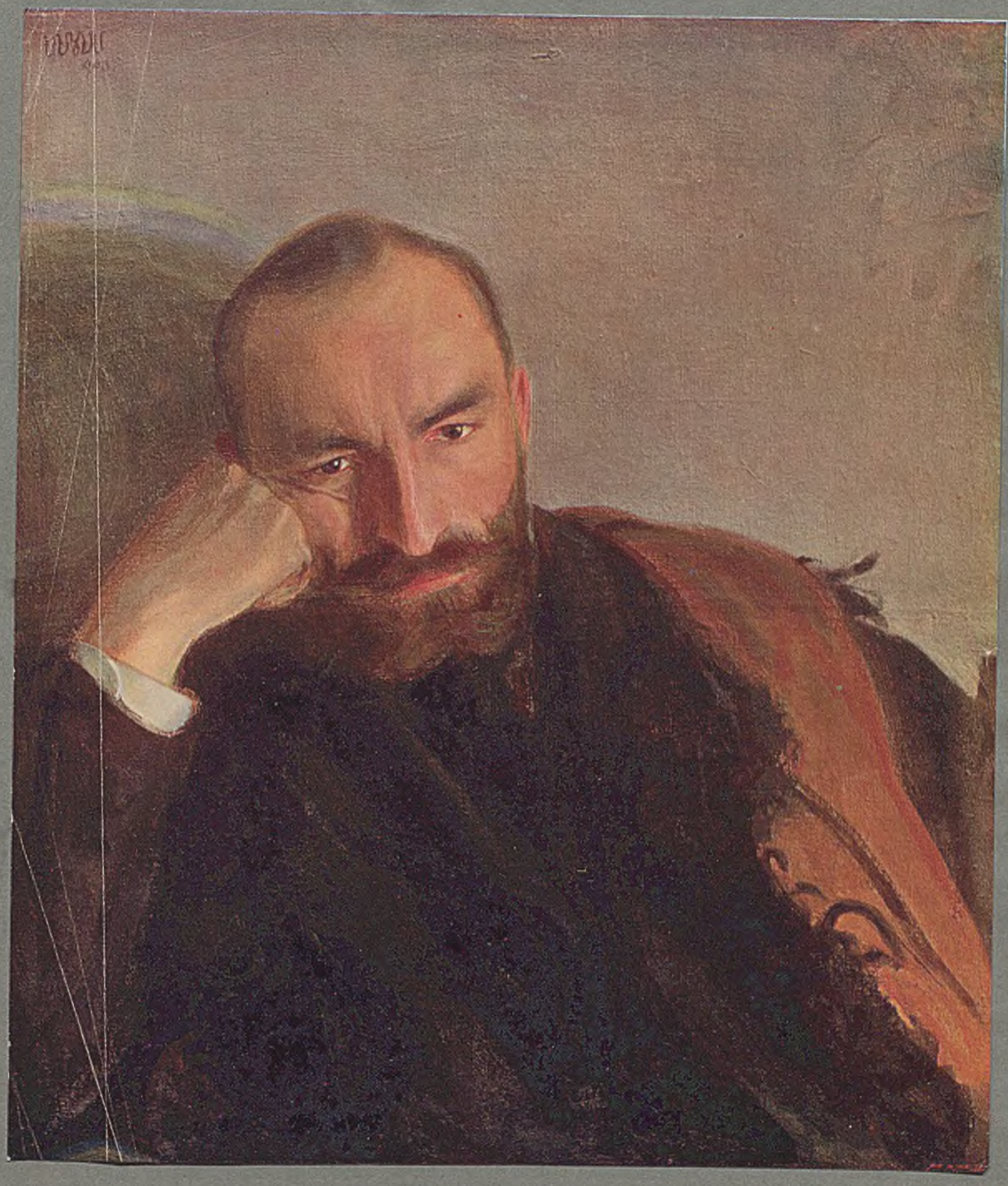
Zrazu pozostaje Weiss w szkole krakowskiej. Zaczyna tworzyć samodzielnie i wystawia szereg płócien, które dowodzą, że ten „stary" Matejko umiał się poznać na rzeczywistych zdolnościach. Nie trzymając się chronologicznego porządku, którego dokładnie nie znam, wymienię: portret własny, pełen świeżości i młodzieńczej pogody, portret uśmiechnięty, filuterny, radosny, dalej studyum kobiety zadumanej, marzącej (1898), nareszcie obraz, który jest arcydziełem Weissa, dotychczas nie doścignionem: portret rodziców (nagrodzony medalem na wystawie paryskiej). Dwoje ludzi starych, prostych ludzi. Trzymają się za ręce, z jakąś dziwną serdecznością i powagą. Któryż to estetyk twierdził, że portret jest poematem o danej ludzkiej twarzy? W sztuce współczesnej nie wiele znam portretów, malowanych ze szczerością holenderskiego mistrza XVII stulecia, a tak silnie owianych poezyą, tak poetycznie pojętych. Jestto nietylko wspaniałe dzieło głębokiej synowskiej czci i miłości, jestto, mojem zdaniem, jeden z najlepszych portretów, wymalowanych przez Polaka w Polsce.

Nastąpiła niebawem dłuższa podróż za granicę; artysta udał się zrazu do Paryża, ale nie oswoił się z miastem i dzisiejszą jego sztuką. Tęsknił za czemś bliższem własnej naturze, za krajem albo za Włochami. Każdy naprawdę kulturalny człowiek ma te dwie ojczyzny, a Weiss jest nim w wysokim stopniu. Ten człowiek nawskróś subtelny, jakby stworzony do subtelnego rysunku, znudził się prędko Paryżem i suchą, nieco bezduszną poprawnością rysowników, z którymi współzawodniczył w prywatnych szkołach, w pobliżu Montparnasse. Rwało go ku nastrojom, wrażeniom, krajobrazom. Nad Sekwaną zaczął robić akwaforty.

Z Paryża uciekł Weiss do Włoch i tam odżył. Oto Italia, bogom poświęcona, Haec est Italia diis sacra.

Swoją drogą wróciwszy do kraju, nie maluje Weiss reminiscencyj, nie zatapia się w tęsknotach za Włochami. Powstają więc krajobrazy a zwłaszcza portrety. Wystawia on cały ich szereg, a chociaż nie mogą się równać z serdecznym obrazem rodziców, są to dzieła, pełne uczucia, szczerości. Nie mówię tu o obstalowanych portretach, bo nie widziałem ich po ukończeniu. Mam na myśli prace robione bez obstalunku, poufne, osobiste, a w psychologii misterne i głębokie. Gdybym miał jednem zdaniem określić talent Weissa, powiedziałbym: jest to wielki malarz drobnych egzystencyj.

K. M. Górski.



STUDIUM NAUCZYCIELSKIE
w GLIWICACH
15723