



ZE SZTUKI POLSKIEJ

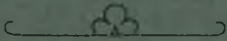
Dr MARYAN SOKOŁOWSKI

JAN MATEJKO


Dr K. M. GÓRSKI

POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA

1887 — 1894



(WYDANIE WZNOWIONE)



Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie

1907

ZE SZTUKI POLSKIEJ

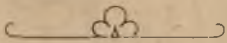
Dr MARYAN SOKOŁOWSKI

JAN MATEJKO

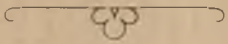
Dr K. M. GÓRSKI

POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA

1887 — 1894



(WYDANIE WZNOWIONE)



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00 330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-83

Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie

1907



20.844

DRUKARNIA „CZASU” W KRAKOWIE

POLSKA SZTUKA WSPÓŁCZESNA.

1887 — 1894.

Rok 1887 przyniósł nam pierwszą ogólną wystawę sztuki polskiej. Krakowskie Sukiennice zamieniły się na chwilowe muzeum, w którym można było się zapoznać z działaniem naszych współczesnych artystów, policzyć ich i ocenić. Społeczeństwo uznało wtedy liczebną i moralną ich siłę, zajęło się jeszcze żywiej własną sztuką. Z rokiem 1894, z chwilą krajowej wystawy we Lwowie, nastąpiła znów pora ogólnego, a więc i artystycznego obrachunku. Uchwalono sięgnąć tym razem i w przeszłość, zgromadzić dawne i nowe prace polskich malarzy, rzeźbiarzy, rytowników, ustanowić dwa oddziały i przekonać się, czem była nasza sztuka przed 1887 r., czem stała się po tym pierwszym krakowskim przeglądzie. Wśród przygotowań do wystawy, zabrakło naraz największego przedstawiciela naszego malarstwa, człowieka, który przebił ostateczną ścianę, dzielącą nas od Europy, z choraǳiwością przeszedł wyłomem i wielu młodszych za sobą pociągnął. Wyjątkowemu stanowisku, które Matejko zdobył sobie w sztuce i społeczeństwie, odpowiadał osobny gmach, wyznaczony mu na wystawie lwowskiej. Natomiast brak było jego prac i w salach, które dawały historyczny obraz dawnej sztuki, i w tych, co zgromadziły współczesne rzeźby i obrazy. I tu i tam odczuwaliśmy jakąś próżnię; i tu i tam, przed rokiem 1887, czy po nim, nie słyszeliśmy przewodniej, najsilniejszej nuty. Albo mówiąc z Heinem: w tym zoologicznym gabinecie brakowało wieloryba.

Kiedyśmy się naszą sztuką popisywali w Berlinie i Monachium, Matejko należał nie tylko do żyjących, ale do twórczych, niewyczerpanych, niestrudzonych artystów; mogliśmy na to liczyć, że on sam przeważy zwycięstwo, pociągnie i za-

trzymam widzów, krytykę dla nas pozyska. Sądząc dziś współczesne nasze malarstwo, nie trzeba zapominać, że pierwszorzędne jego dzieła zawisły w oddzielnym gmachu, któremu przez piękną *pietas* architekt nadał charakter grobowca, a publiczność nazwę „Mauzoleum Matejki.“

Mimo tego odosobnienia prac najwybitniejszych, oddział sztuki współczesnej przyczynił się niemało do powodzenia wystawy i oczekiwań nie zawiódł. Cieszyli się na niego z góry, i rzeczywiście miłośnicy naszego malarstwa, ludzie estetycznymi potrzebami związani z produkcją polskich pracowni, i ogół społeczeństwa, idącego instynktownie ku temu, w czem czuje ruch, postęp i siłę. Przywykliśmy do chlubienia się sztuką, a kiedy się zamyśliśmy nad oplakany naszym stanem, lubimy się nią pocieszać czy ludzi. Przypisujemy jej może zbyt wielką doniosłość pośród artystycznych zdobyczy, prądów i kierunków Europy; przesadzamy chwilami w objawach uwielbienia dla własnych artystów, ale mamy z drugiej strony prawo miłowania ich, mamy względem nich obowiązki wdzięczności. Oni jedni wywołują jeszcze przychylne słowo o Polsce, przypominają nas korzystnie po obcym świecie, szerokim i niechętnym. W kole wykształconych i cywilizowanych Niemców, do których zaledwo doszło imię Mickiewicza, słyzy się nieraz o podziwie, który w nich budzi *der geniale Matajko* — a ten hołd pruski miły jest polskiemu uchu. Młody węgierski historyk sztuki, zdumiony pięknnością artystycznej wystawy we Lwowie, cytował w swym artykule zdanie słynnego niemieckiego malarza, Ludwika Knausa, że Węgrzy wybijają się w sztuce, że dobrze robią, naśladowując w tem Polaków. Kiedy w r. 1891 zestawiono po raz pierwszy w jednej sali prace polskich malarzy z różnych stron, Berlin nie zamilezał o wrażeniu, które na niemieckich krytyków i malarzy robiła ta sztuka świeża, oryginalna, wolna od szablonu i akademickich nawykuień. Powtarzano ogólnie, że narodowego charakteru, samodzielności, należy szukać tylko w polskim i norwęgskim oddziale, a różnorodności kierunków i pojęć w polskim i hiszpańskim. Chelmoński, malarz mazowieckich równin i sosnowych zagajów na

piasku, zajął odrazu pierwszorzędne stanowisko wśród poetów współczesnego krajobrazu. Następnego roku urządzono polski dział na monachijskiej wystawie, i wtedy zasłynął nagle Malczewski, o którym my sami mówiliśmy, że nie jest dość ogólnoludzki, przystępny dla obcych, że trzeba być Polakiem, aby go zrozumieć. Jeden ze słynnych monachijskich krytyków zapytał wtedy, w 1892 r., jak naród, który ma taką głęboką artystyczną żywotność, może być upośledzonym, wśród państw Europy nie uwzględnianym narodem. Coroczne otwarcie wiedeńskiej wiosennej wystawy przynosi nam nowy szereg zdań pochlebnych, a sprawozdawcy wchodząc do sal zapelnionych obrazami, pytają się — powtarzam słowo jednego z nich — *quid novi ex Polonia?*

Takie uznanie musi nas cieszyć—zaślepiac nie powinno. Wśród tych pochwalnych głosów, brak dotąd wyraźnego zdania Francyi, a każdy przyzna, że kraj, którego obrazy zabijają wszystkie inne na wystawach, ma pewne prawo do sądu i decyzji. Obecne stosunki we Francyi, schlebianie północy, nie mogą wszystkiego tłómaczyć. Oddawna bowiem panuje w Paryżu milczenie o naszym malarstwie, i nagrody, przyznawane Stattlerowi, Rodakowskiemu, Matejce, Chełmońskiemu lub Bilińskiej, nie zdołały tam wyrobić przekonania o istnieniu polskiej, samodzielnej sztuki. Trzeba też wyznać, że nasze malarstwo ma zalety młodej niezmanierowanej szkoły, ale ma zarazem jej wady, nosi na sobie cechę sztuki nie zupełnie jeszcze dojrzałej, nie bardzo kulturalnej, rozwijającej się dorywczo i nie dość umiejętnej. Czują to i polscy artyści, nieco obyci po świecie. „Największą oryginalność naszego malarstwa — mówił raz jeden z nich — stanowi to, że jesteśmy o pół wieku w tyle za Europą.“ Nie chodzi oczywiście o to, aby się poddawać każdej malarskiej krótkotrwałej modzie i widzieć raz żółto, raz fioletowo; chodzi o to, aby technicznie stanąć na wysokości Zachodu, a potem robić, co Bóg da, jak własne serce każe. Brak szkolarstwa jest niewątpliwie pierwszorzędną zaletą, ale sądzę, że chociaż się wiele umie, można pozostać i samym sobą i narodowym malarzem. Malczewski, Pruszkowski, Chełmoński lub Wyczółkowski nie stra-

cili nie na tem, że w danej chwili umieli stanąć na poziomie współczesnej sztuki europejskiej i skorzystali z nowych sposobów malowania, ujęli ciaśniejszem kołem rzeczywistość. Józef Brandt idzie wciąż za postępem techniki malarskiej i nowe spostrzeżenia do swych prac wprowadza. Bo całego pola usiłowań jeszcześmy nie przebiegli, zjawiska świata zewnętrznego nie wyczerpały się, walka o kolor, walka o światło, dalekie są końca. O wewnętrznym świecie artyści nie mówię: świat uczuć i poczuć musi się z każdą indywidualnością zmieniać i odradzać.

Przeglądając sale lwowskiej wystawy, będziemy się starali o wytworzenie sobie ogólnego obrazu naszej sztuki. Pójdziemy za przykładem Katalogu retrospektywnego oddziału, nie podzielimy więc dzieł malarskich według techniki na olejne, akwarelowe, gwaszowane i t. d. Nie chcemy bowiem traktować oddzielnie Fałata malarza na płótnie i Fałata-akwarelistę. Natomiast, ponieważ trzeba jakoś zgrupować różnorodne prace, zestawimy je mniejwięcej według pokrewieństwa tematów lub kierunków. Dla jednej, stosunkowo nielicznej rzeźby, musi się znaleźć osobny kącik. Niepodobna będzie wymienić wszystkich dzieł sztuki, tembardziej, że tu i owdzie wypadnie skonstatować lukę wystawy, nazwać takiego artystę, przytoczyć taki utwór, bez których obraz naszej artystycznej działalności mógłby być jednostronnym i niepełnym.

Przy ocenieniu malowideł i rzeźb, nastęrczy się może i jaka ogólniejsza uwaga. Mówimy nieraz, że malarstwo zastępuje nam dziś umarłą czy zamierającą poezyę. Wystawa lwowska miała nam dać obraz całego narodowego bytu; z ostatnim jej dniem miało nastąpić jakby zamknięcie obrachunku z samymi sobą. Nie od rzeczy będzie więc dotknąć pytania, jaką też rolę odgrywa sztuka plastyczna w naszym duchowem życiu, w jaki sposób rozumie i spełnia te obowiązki, których znaczenie uznaje i większość artystów i całość społeczeństwa.

I.

W pawilonie Matejki znajdował się szkic, rysowany tym zwykłym jednocentowym ołówkiem, którego wielki malarz wyłącznie używał, a przedstawiający *Chrystusa jako najwyższego kapłana*. Wśród współczesnych naszych artystów, temata religijne pociągały naprawdę jedynie Matejkę. Nie malował on jednak prawie wcale obrazów tej treści, dawał do nich szkic i pozostawiał innym wykonanie w większych rozmiarach. Tak powstały freski w krakowskim kościele Panny Maryi, części fryzu w Politechnice lwowskiej, witraże na Wawelu i w Przemyślu. Taksamo powstał i obraz p. Rossowskiego, malowany według wspomnianego rysunku, obraz staranny, lepszy od ostatnich prac artysty. Porównanie malowania z ołówkowym szkicem, jest obfite w naukę. Można się tu przekonać, jak wiernie musi ręka iść za uczuciem, ażeby dzieło było harmonijne i całe; można się dowiedzieć, czem staje się Matejko bez Matejkowskiej werwy i technicznej potęgi. Kto czuje w sobie skłonność do podobnych rozmyślań, może się i nad tem zastanowić, ile to w sztuce plastycznej znaczy bezpośredni zapal czy natchnienie artysty. W obrazie p. Rossowskiego panuje pewna widoczna niezgoda pomiędzy ognistym duchem, który go stworzył, a chłodną, staranną ręką, która go wykonała. W innych religijnych obrazach wystawy niemasz już nigdzie tak silnego technienia. *Chrystus i Samarytanka* p. Siemiradzkiego przypomina jego dawniejsze, większe dzieło: *Chrystus u Maryi i Marty*. Tylko postać Zbawiciela jest tu może mniej udatna pod względem rysunkowym. Zresztą tensam śliczny krajobraz, południowy i ciepły, szaty jasne, typy wschodnie, tesame „oczy“ słońca, padające z za zieleni, raz wybornie zaobserwowane, mogące odtąd służyć niemal za podpis artysty. I tasama wewnętrzna próżnia, tosamo zestawienie pięknego Izraelczyka z bardzo piękną kobietą, zupełny brak jakiegokolwiek treści. To przecież nie jest religijnem malarstwem.— U p. Krudowskiego spotykamy się z czem innym: po pierwsze z wyższym duchowym

nastrojem, po drugie nie z powtarzaniem własnych świetnych efektów, ale, jak zbyt często u tego malarza, z reminiscencyami dzieł obcych, zwłaszcza dawnych. Ładna jego *Madonna* przypomina zrazu Andrzeja del Sarto, ale potem i nowożytnych artystów z Düsseldorfu. „Mówię malarzom — tak pisał sam Leonardo — aby żaden z nich nie naśladował sposobu drugich, albowiem powiedzą o nim, że nie jest synem, ale wnukiem natury.“ Wspomnę tylko dla pamięci suche prace p. Bieńkiewicza i *Św. Rodzinę* p. Saskiego, dobrą robotę szkolną, niepewną jeszcze w technice, miejscami niedokończoną, tu i owdzie przerysowaną.

Dziwna rzecz, jaki zastój panuje w naszym religijnym malarstwie. Ktoby z lwowskiej wystawy chciał poznać tętno i kierunki europejskiej sztuki, musiałby dojść do najfałszywszych wniosków. Nie domyśliłby się, że po za niezliczonymi krajami, jak Polska lub Norwegia, siłą się wszędzie na stworzenie nowego religijnego malarstwa; nie wiedziałby, że ten problem zapanował po nad wszystkimi innymi. Tyle prób ciekawych, tyle porywów, tyle różnorodnych kierunków! Cała artystyczna szkoła, rozwijająca się w zakonie św. Benedykta, cofa się np. do Fra Angelico i Benozza Gozzoli, Edward von Gebhard do strojów i kanciastych figur Dürera; Fritz von Uhde wprowadza swego Chrystusa, albo raczej swoją personifikację chrystyanizmu do miejskich szkółek i mieszkań robotniczych. Anglicy szukają wyrazu dla nowych techniczeń idealistycznych, albo scenom z życia Panny Maryi nadają charakter poufny, nastrój *home'u* i chcą je podnieść pewną powagą, nieruchomością figur, lękając się, aby w popolitość nie wpadły. Munkacsy maluje znów Renanowskiego Chrystusa, wątpiącego o sobie. We Francyi Jan Béraud gromadzi socyalistów na Golgocie, a Różo-krzyżowcy otwierają corocznie wystawę, pełną dzieł, wyszłych z jakiegoś, jak sądzę, bardzo nieszczerzego mistycyzmu. Wiele z pomiędzy tych prób można potępiać, ale należy ogrom usiłowań poznać i ocenić. Z całego ruchu okazuje się to, że po nad współczesną sztuką panuje olbrzymia postać Poczieszyciela. U nas maluje się jeszcze religijne obrazy, bo zdarzają się czasem obsta-

lunki do kościołów. Niemasz jednak ani głębszego religijnego uczucia, które się musi wyrazić, ani potrzeby stworzenia nowego chrześcijańskiego malarstwa, okazania nazewnątrz tego lub owego pojęcia. Sądzę, że ten fakt maluje społeczeństwo, odpowiada stanowi umysłów, nie skłonnych ani do wyraźnej negacyi, ani do silnego zaznaczenia wiary. W naszej sztuce ani walk, ani usiłowań, ani szamotania się. Niemasz nic — nawet dziwactw.

Jedyną, napozór nową zdobyczą, jest „Madonna sielska.“ Przed laty już widziałem na krakowskiej wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych podobną Matkę Bożą o linii wprawdzie źle podpatrzonej u Rafaela, ale za to ubraną w strój chłopki z pod Krakowa. Wszakże i to nie jest religijnem malarstwem. Dziś p. Mańkowski sadza profilem kobietę, ubraną w długie białe szaty, sadza ją w polskim wiosennym sadzie, pod rozkwitłemi jabłoniami, i każe jej kołysać dziecko, leżące w łykowej kobiałce, uwieszanej u gałęzi drzewa. Powodzenie tego rodzaju obrazów polega zawsze na pewnym kompromisie między publicznością a artystą, między religijnem a rodzajowem pojęciem sceny. Dlatego życzyłbym p. Mańkowskiemu, aby mógł widzów pochwylić jeszcze silniej, aby mu głębsza poezya, doskonalsza technika pozwoliły ich snadniej ujarzmić i pozyskać. Co do mnie, wolę *Matkę Bożą* p. Radziejowskiego, idącą lasem sosnowym o zmroku i tulącą Dzieciątka do siebie; wolę ją, chociaż artysta pamiętał zbyt widocznie o drezdeńskim areydziele Rafaela.

I p. Stachiewicz daje nam „sielską Madonnę.“ Cykl *Ludowych legend o Matce Boskiej* ¹⁾ jest tak sławny, obudził u nas tyle szczerego, rzeczywistego zapалу, zachwycił z jednej strony tylu ludzi niepospolitych, a z drugiej tyle dusz serdecznych i prostych, że nie bez wahania odważam się na wypowiedzenie śmiałego, własnego, chociaż nie zupełnie odo-

¹⁾ Reprodukowany w heliogramurach przez firmę Gebethner i Wolff, p. t.: *Królowa Niebios, legendy o Matce Boskiej*. (Warszawa, 1894).

sobnionego zdania. Kiedy w 1893 r. ukazały się kartony p. Stachiewicza na wiosennej wiedeńskiej wystawie, cała krytyka, z Ranzonim na czele, uznała je za dzieła niezwyklej wartości i miary. Wobec sądów tak poważnych, wobec zwłaszcza tylu głębokich admiracyj, trudno jest wysuwać swoje własne, mniej korzystne wrażenie. Ale i w sztuce i w krytyce najpewniejszą jest ta droga, która z jednej strony jest najprostsza, a z drugiej najtrudniejszą—droga zupełnej szczerości.

Smak jest u naszych artystów zbyt rzadką zaletą, abym jej u p. Stachiewicza nie ocenił i nie podniósł. Mało kto ma u nas tyle wytwornego dekoracyjnego uzdolnienia i poczucia, a może nikt nie potrafi się tak zastosować do danych warunków, tak je wyzyskać, zdobyć się na pomysł równie trafny, szczęśliwy, zręczny, a zawsze pelen gustu. Nie znam np. w całym kraju malarza, któryby był w stanie ułożyć winietę równie ładną i jak się mówi w pracowniach, równie „smaczną.“ Pisząc o wystawie lwowskiej, niepodobna mi zapomnieć, że swój znak, niejako swój herb, zawdzięcza ona właśnie naszemu artyście. Wkomponował wybornie postać Krakowiaka i Rusinki w duży krąg złoty. Godło to stało się odrazu popularnem, tak zrosło się z wystawą, że z ogłoszeń przeszło na tytułowe stronnice katalogów, zostało nawet utrwalone w medalach. Takie kolorowane rysunki na afiszach wystaw artystycznych powierza się zazwyczaj pierwszorzędnym malarzom; bardzo znani artyści podejmują się tej pracy dla monachijskich i wiedeńskich salonów. Dyrekeya lwowska udała się trafnie i słusznie do tak popularnego rysownika, jak p. Stachiewicz.

Nie chcę bynajmniej protestować przeciw jego *Ludowym legendom*, nie myślałbym obniżać zachwytu, który wywołały, gdyby głos ogólny był je uznał za to, za co je muszę uważać, za śliczne, wdzięczne ilustracye do ustępów, wyrwanych z gminnego podania. Przeczę bowiem, aby oddawały szeroki nastrój ludowy. Ilustracyą nazywam zaś każde dzieło, bez względu na rozmiar, kredkową lub olejną technikę, dzieło, które plastycznie oddaje to, ale to tylko, co litera danego tekstu, świeckiego lub uświęconego, w sobie już mieści. Ilustrator między wierszami nie czyta. Malarz lub rysow-

nik może w cudzem dziele znaleźć pobudkę, pochop do twórczości, może doznać wstrząśnienia, nosić się długo z nagle rozbudzonem uczuciem, wypowiedzieć je później po swojemu; ale wtedy nie będzie już prostym ilustratorem. Zbliży się raczej do kompozytora, który na własny, zupełnie odmienny sposób, przetwarza myśl poety i w nowym zakresie wrażeń tworzy nowe dzieło. Ilustrator korzysta głównie z nastroju literackiego dzieła, liczy na piękność tekstu, sam nie istnieje bez niego. Idzie w ślad za pisarzem, „jako niewolnik za swym panem gniewnym.“ Działalność jego nie może być śmiałą, bo nie jest zupełnie samodzielna. Wrażenie, które osiągnie, jest zawsze drobne, bo doza twórczości jest niewielka.

Podobało się w *Legendach* p. Stachewicza przedewszystkiem to, że nie szukał żadnego nowego sposobu rozwiązania tych poważnych trudności, które sztuka religijna stawia dziś artystom. Uradowano się, widząc, że nie popada w dziwaństwo; negatywna ta zaleta pozyskała mu widzów. Zadowolnił więc i ludzi, nawykłych do pewnego estetycznego konwenansu, ucieszył z drugiej strony i tych wszystkich, którym przypada do smaku Madonna, pozbawiona religijnego charakteru, sprowadzona do granic zwykłej kobiecości. Podobało się obu kategoriom widzów owo stałe wprowadzenie bardzo pięknej, bardzo uroczej niewieściej postaci. Stało się to wszystko pod osłoną i w imię ludowego nastroju. Poeci nasi, od Lenartowicza aż do Konopnickiej, oswoili nas z dziwnem pojęciem ludu. Ten i ów wśród czytających zna naszego rzeczywistego wieśniaka, a mimoto podziwia sztuczną, nieprawdziwą poezję „z motywów ludowych.“ Urok jej polega na jej fałszu, na tem, że w usta chłopą kładzie się to, czego on nie zna, ani rozumie, ni czuje. Pociągają nas wtedy nasze własne uczucia, wypowiedziane w nowy, świeższy, prosty sposób. rytmem kujawiaka. Pociąga nas ten kompromis między rzeczywistością a poezją, i to dla tychsamych powodów, które w XVIII stuleciu pozwalały na rozwój sielanki. Przemawiali w nich pasterze, a czule ich wyznania robiły tem większy efekt, że miały nibyto pochodzić z ust naiwnych prostaków. W *Wiochnie*

Lenartowicza, w tyłu następnych poematach, w tyłu sztukach ludowych, chłopci wypowiadają zdania ckliwe, albo przemądrzale. Czujemy śmieszność, sztuczność idylli XVIII wieku, ale ocenienie konwenansu w naszej niby-wiejskiej literaturze i sztuce pozostawiamy XX stuleciu.

P. Stachiewicz miał dwie drogi przed sobą: albo pokusić się o samodzielne stworzenie religijnej sztuki, wynalezienie dla niej nowych form, ukształtowania świeżych ideałów, albo też wmyśleć się w to, co snują „pieśni ludu — jedwabniki.“ Co mówię, wmyśleć się? Powinien był przejąć to, co lud czuje, przyswoić to sobie i potem snuć dalej. Nie wybrał on żadnej z tych dróg, wybrał pośrednią i myślał, że ocali pojęcie Madonny dość pospolite, pełne znamion owej okrzyczanej „burżuazyjki“, cytując ustępy z wiejskich podań. Niechaj bezstronny widz zastanowi się nad własnym wrażeniem i powie, gdzie leży urok tego cyklu: czy w poezji ludu, czy w obrazkach p. Stachiewicza? Pomysł, że Matka Boża schodzi do czyśca i po drogach ciernistych prowadzi sama pokutujące dusze, jak gdyby im chciała dać przykład cierpliwości i obecnością swoją je pocieszać, ten pomysł jest tak cudownie piękny, że blaski jego rozświecają już obraz.

Może mi kto powie, że wartość dzieła polega i na poezji tekstu, i na szlachetności dostrojonych do niego rysunków. Ale tak nie jest. Lud nie może sobie wystawiać Matki Bożej jako pięknej, ale wcale nie nadziemskiej kobiety, nie może się zgodzić na rodzajowe, tylko ludzom ostygłym i znużonym zrozumiałe Jej pojęcie; lud nie uwierzy, aby Najświętsza Panienska nosiła proste suknie bez pereł, rubinów i złota, nawet wtedy, kiedy według legendy rozwiesza bieliznę na sznurze. P. Stachiewicz wie, że Matka Boska przechodzi co noc po mlecznej drodze z Kalwaryi do Częstochowy: jakże mógł przypuścić, że nie ma na sobie długiej szaty, kapiącej od złota, tejsamej, którą widzimy na Jasnej Górze, na każdym feretronie kościelnym, na każdym obrazku w wiejskiej chacie? Wiedział o tem Grotger, z którym porównywano czasem p. Stachiewicza. Do Litwinki w kopalniach zeszła sama Matka Boża, nie Sykstyńska i nie Murillowska, ani

tembardziej jakaś piękna Pani w śnieżnobiałej szacie. Zeszła w ciężkim płaszczu, zeszła ze swą czarną częstochowską twarzą, i genialny rysownik utopił jej nogi w pomroku, bo Litwinka zna tylko do kolan „Pannę świętą, co jasnej broni Częstochowy.“

Przynajmy, choćby na chwilę, że lud nie może sobie tak przedstawiać Madonny; przypuśćmy, że mamy przed sobą dzieło, nie zostające w żadnym związku z pojęciami ludu, a straci ono odrazu główny swój powab, stanie się nam prawie obojętnem. A ukazuje się z tego dowodnie, że *Legendsy ludowe* są tylko wdzięcznymi ilustracyami do efektownych urywków podania. *Quod erat demonstrandum*, jak mówią matematycy.

Ale są to w istocie śliczne ilustracje. Dodajmy, że cały cykl był zapewne z góry przeznaczony do reprodukcji i że w ciepłym tonie światłodruków wydaje się o wiele korzystniej, niż w szarych oryginałach. Przepadły przy tem wprawdzie pewne częściowe, lekkie zakolorowania, które artysta, jakby bawiąc się, wprowadził do swoich dzieł dwubarwnych, ale giną też potrosze i niektóre niedokładności rysunku, za małe rączki Wniebowziętej Madonny, za drobne dziecko na *Sobotnim promyku*, Matka Boska za duża w stosunku do osiołka, na którym siedzi. Ten ostatni obrazek jest mimoto bardzo miły; artysta zbliżył się tu do rzeczywistości, średnio-wiecznej naiwności; kazał osiołkowi przystanąć w pospiesznej drodze do Egiptu; ulitował się nad nim, pozwolił mu napić się wody z kałuży. Śliczna jest Matka Boska, jako prządka niebiańska, miła, wdzięczne dziewczątko, śliczna i ta druga, idąca „drogą z gwiazd wybrukowaną,“ a raczej osypana gwiazdami drogi mlecznej. Dużo tam rozproszonej, szczerej, często serdecznej, a zupełnie indywidualnej poezji. Czyżby nie miała się skupić i w dziele samodzielniejszym objawić?

O strunę religijną potracającą silnie rysunki, które p. Styka robił do *Chorału Ujejskiego* ¹⁾. Mniejsza o błędy i pospolitość

¹⁾ Por. *Chorał w obrazach Jana Styki*. (Lwów. Nakład A. St. i S-ki, 1894).

wykonania, sam pomysł jest z gruntu chybiony. Dziwna rzecz, do jakiego stopnia może ilustrator nie znać granic swojej sztuki, jak może się spodziewać, że nada plastyczny kształt takim lirycznym wybuchom. Wyobraźnia, poruszona tą jedyną, niepowrotną pieśnią Ujejskiego, tworzy tak olbrzymie postacie, takie widma, że niepodobna ujmować ich w kontur. Rozwierają się, skarłęją do śmieszności. „Wiecznie, jak pomnik Twojego gniewu, sterczy ku Tobie błagalna dłoń.“ Kiedy późną nocą, przy wąskim, napół jasnym księżycu, widywałem na rynku krakowskim samotną, ciemną wieżę ratuszową — proszę mi to osobiste przypomnienie wybaczyć — mogła mi się ona chwilami wydawać nadludzkiem, skamieniałem, ku górze wskazującym ramieniem. Ale co zrobi p. Styka, aby na kawałku papieru wywołać wrażenie potężnej, wyciągniętej ręki ludu? Pod postacią kłęzącej Polski, ukaże szereg podniesionych dłoni. Zdaje mi się, że jestto zaprawdę zdrobnieniem pomysłu. Poezya Ujejskiego maleje, skoro się jej dotykamy, ginie, gdy chcemy ją pochwycić. Wiemy zbyt dobrze, co znaczą słowa: „Syn zabił matkę, brat zabił brata, mnóstwo Kainów jest pośród nas,“ ale kiedy nam p. Styka przedstawia na pierwszym planie zabitego Abla, leżącego przy kamieniu ofiarnym, a w głębi ukazuje szlachecki dwór w płomieniach, odwracamy się z niechęcią, niesmakiem i oburzeniem od tej literalnej, trzeźwej, małostkowej interpretacji.

Na innym obrazie widzimy orszak zbrojnych młodzieńców, niby oddział galicyjskich „Sokolów,“ pod wodzą jeźdźca, którego koń tratuje rosyjskiego dwugłowego orła. Kompozytka ta ma odpowiadać wierszom:

I z archaniołem Twoim na czele
 Pójdziemy potem na wielki bój,
 I na drgającym szatana ciele
 Zatkniemy sztandar zwycięski Twój.

Cóż, kiedy p. Styce chodziło koniecznie o to, abyśmy wiedzieli, jak sztandar ten wygląda! Scena na Syberyi, wpro-

wadzona nieco sztucznie, jest prostem naśladownictwem *Niedzieli w kopalni* Jacka Malczewskiego; nawet żołnierz rosyjski, nawpół ukryty na boku, stoi tu jeszcze na dawnym stanowisku. Należy przyznać, że „Chorał“ p. Styki zyskuje w re-produkcyi.

P. Wypiański pokazuje nam część dużego kartonu do witrażu, przeznaczonego do lwowskiej katedry. Całość dzieła, które można było poznać w salach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, nie obchodzi nas tutaj i nie teraz pora mówić o jego wysokich zaletach, i pewnych, może umyślnych błędach. Z licznych figur, które artysta zamierza wprowadzić do tych *Ślubów Jana Kazimierza*, wystawił on we Lwowie tylko jedną, postać mdlejącej i podtrzymywanej *Polski*. Pozbawiona otoczenia, nie tłómaczyła się ona dostatecznie, a Katalog wystawy nie przyehodził nam w pomoc. Mieliśmy w każdym razie przed sobą figurę śmiało pojętą i robiącą wrażenie samym sposobem rysowania. Mamy też przed sobą indywidualność artystyczną, młodą a wybitną, niestety, skłoną do chęci zadziwiania pospólstwa, i przez tę chęć jeszcze ani zupełnie samodzielna, ani zupełnie szczerą.

Do przeglądu religijnego i religijno-patryotycznego malarstwa, muszę doczepić prace allegoryczne i fantastyczne. Są one w niewielkiej liczbie i nie starczyłyby na dział osobny. Mam tu przedewszystkiem na myśli trzy obrazy, w których p. Gerson postanowił oddać hołd Warszawie. Na środkowym przedstawił herb miasta, Syrenę z tarczą i mieczem ale nie heraldycznie sztywną, owszem żywą, idącą wśród nurtu Wisły. Jak się tam aksamit jej szaty dobrze zanurza, dobrze wlecze po wodzie. Na jednym z dwóch drugich, podłużnych płócien, ukazuje się personifikacya miłosiernej Warszawy — a Bóg jeden wie, jak jest litościwą, uczynną i datną, jak sobie na ten hołd zasłużyła; na drugim Syrena wabiąca i, jak mówi Katalog, „powabna.“ Kompozycye p. Gersona nie mają dzisiaj wielu zwolenników; przyczyna leży w ich kolorycie, w jednostajności typów. Natomiast podziwiamy zgodnie jego krajobrazy, zwłaszcza tatrzańskie. Artysta posiada zaletę, którą coraz bardziej uczynny się cenić i która się też

staje coraz rzadszą; należy on do generacji, która umiała i lubiła rysować. Plastyczność jego Syren może służyć za dowód.—Inny warszawski malarz, p. Zdzisław Jasiński, przedstawił obraz nawpół fantastyczny. Wszak patrząc dłużej na obłok, widzi się w nim zawsze jakieś kształty ludzkie, zwierzęce lub roślinne. Artysta przedstawił więc fioletową, ciemną chmurę, z której się takie widzenia zaczynają wylaniać. Trudność polegała na tem, aby utrzymać granicę między realną chmurą a figurami, które w niej wyobraźnia tworzy, aby obrazu ani zbyt cznie nie zamglić, ani też nie wpaść w zupełny antropomorfizm. P. Zdzisław Jasiński jest biegłym malarzem, próba się udała.

II.

Można było przypuścić, że pod wpływem, za przykładem Matejki, rozwinię się u nas poważne historyczne malarstwo. Jakoż próbowano sił na tem polu. Wielki artysta nie stworzył jednak rzeczywistych uczniów i następców, nie wyrobił ich nawet w swojej Szkole Sztuk Pięknych. Nad drzwiami sal, gdzie uczniowie, ukończywszy studia, powinni samodzielnie pracować, wiszą dotychczas napisy: „Izba historycznego malarstwa,“ ale oddawna nie powstał w tych pracowniach żaden ściśle historyczny obraz. W ostatnich latach sam Matejko nie wywierał pod tym względem pressyi. Doznał zapewne wielu rozczarowań, przekonał się, że tylko słabsze talenta uległy jego wpływowi, silniejsze szukały zaś innych tematów, innych kierunków, odczuwały inne artystyczne potrzeby. Na najwyższym kursie krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych zaroilo się od malarzy ludu, scen współczesnych, od portrecistów. Brakowało doprawdy tylko krajobrazu.

Wystawa, pozbawiona ostatnich prac Matejki, nie obfituje w obrazy dziejowej treści, a i te należą głównie do historyczno-rodzajowego malarstwa. Na tem ostatniem polu brak robót p. Bakałowicza, wytwornych atlasów p. Czachórskiego, wykończonych, drogocennych obrazków p. Szymona

Buchbindera, nowożytnego Gerarda Dou czy Ter Borcha pośród naszych malarzy. Siemiradzki wystawia kilka scen rodzajowych z życia dawnych Rzymian. Twórca *Tańca wśród mieczów* jest zawsze znakomitym malarzem, dowodem kurtyna krakowskiego teatru, powtarza się jednak ciągle w małych obrazkach. Stając przed którym z nich, ma się wątpliwość, czy się go już zna, czy może widziało się inny, podobny. Mimoto każdy z nich zapewnia widzowi miłą, rozkoszną chwilę. Taka tam zwykle piękna dal, góry w błękitnym omroku, morze sine porysowane ciemniejszymi smugami, świątynie białe, dyszące w ciepłym słońcu. Jest tam poezya może trochę osłodzona, ale zawsze pociągająca — poezya Italii. P. Wilhelm Kotarbiński nie lubuje się w wesółych, rodzajowych scenach starożytnych, szuka szału lub grozy. Raz tylko na akwarelli, jakby archaistycznie skomponowanej, przedstawił strzelanie do łuku w Grecyi i umiał jakiś dawny helleński nastrój wywołać. Wolę tę scenę od dwóch ogromnych płócien, od *Śmierci Messaliny* i *Orgii* ¹⁾. Są niewątpliwie malowane biegle i z brawurą, ale nie pociągają widza ani siłą, ani ogólnym tonem. Takie duże, a takie puste! Postaciami, karnacją, wogóle kolorytem, przypominają trochę Siemiradzkiego, jeszcze więcej Makarta, a niestety i p. Żmurkę. O ileż wyższe, samodzielniejsze były dawne sceny z Nowego Testamentu! P. Styka zestawia na patetycznym obrazie *Dwa światy*, rzymską heterę, niesioną w otwartej lektyce na Via Appia, przejętej z popularnych rekonstrukcyj, i pogrzeb chrześcianina, może męczennika ²⁾. Za ciałem idzie jakiś ponury mędrzec, odwracający się ze wzgardą od widoku nagiej kobiety i pijanego starca z wieńcem róż na głowie. Chrześcianin z czasów pierwotnych, z dni męczeństwa, przedstawia się p. Styce inaczej niż mnie, bardziej teatralnie i bardziej deklamacyjnie. Nie mogę się z nim jednak o to sprzeczać i nie będę także od-

¹⁾ Obydwa obrazy p. W. Kotarbińskiego reprodukowal *Tygodnik Ilustrowany*. Por. r. 1893, tom II, str. 217 i r. 1894, tom II, str. 8.

²⁾ Reprodukcyja p. t.: *Społkanie*, w *Świecie*, z r. 1888, str. 241.

nawiał zadawnionego sporu o oryginalność jego kompozycji, naśladowanej podobno z nowożytniej płaskorzeźby. Wystarczy mi powiedzieć, że te „dwa światy,” treścią tak odmienne, odznaczają się tymsamym brudnawym kolorytem, że je zbrała jednaka niedbałość w traktowaniu kształtów figury ludzkiej. Poetyczny mrok poranka nie może osłonić, usprawiedliwić wszystkich niesumienności artysty.—P. Stanisław Kaczera-Batowski wystawia dwa obrazy. Jeden z nich, *Wieczornica*, wydaje mi się mniej misternie obserwowanym, chociaż nie pozbawionym nastroju. Natomiast drugi, który już w 1891 r. zwracał na siebie uwagę w Berlinie, odznacza się zaletami rysunku i koloru. Jestto scena z dziejów ruskich, *Książę Jurij I u malarza ikonów*; doskonale słońce pada do wnętrza tej mniszey pracowni. *Pierwsi dezertery* p. Zygmunta Ajdukiewicza, scena wojenna z XVII stulecia, ma dużo życia i ruchu; lękam się jednak, że fotografia grała zbyt wielką rolę w przedstawieniu uciekającej czwórki. Juliusz Kossak jest zawsze w rysunku pełen śmiałości, zamaszystości; bywa nawet wytworny. W ilustracyach do *Pieśni legionów* odnajdujemy całą jego werwę¹⁾. Historia polskiej sztuki uzna w nim wielkiego rysownika koni, zarówno szkap jak bachmatów, znakomitego przedstawiciela przejażdżek z chartami, łowów na grubego zwierza, całego życia w pańskim i w szlacheckim dworze. W *Panu Tadeuszu* nie uwzględnił Mickiewicz bardzo ważnej strony wiejskiego życia, nie wspomniął o stadninie, o wrodzonym zamięłowaniu szlachcica do koni. Rzekłbyś, że Wincenty Pol chciał tę lukę zappełnić: wprowadził hippologię do *Mohorta* i jego komentarzy. Poetą całej tej szlachty, która hoduje konie, pieści swe żrebce „siwe, jabłkowite,” pasie cukrem białonóżki, został dopiero Juliusz Kossak.

Jest on klasycznym rysownikiem naszego kawalerzysty, polskiego wojska w bieżącym stuleciu. Nad pracownią

¹⁾ Por. *Pieśni legionów* z ilustracyami Juliusza Kossaka, z tekstem objaśniającym Dr. L. Finkla. (Lwów, H. Altenberg, 1894).

Kossaka należałoby wypisać słowa piosenki: „Niemasz pana nad ulana.“ Przedstawiał nieraz walki z XVII wieku, ataki skrzydlatej hussaryi, szukał motywów w historycznych opowieściach Sienkiewicza; rzeczywista jego zdolność objawia się jednak w tematach późniejszych, poczynawszy od wielkiej armii Napoleona. Powinien illustrować najszczerze dzieło Pola, młode *Pieśni Janusza*. Nie krwawa, okrutna wojna, ale „wojenka“ jest jego tematem.

Jako malarz nie może rywalizować z dzisiejszymi mistrzami akwarelli. Obniża nowe swe prace, nie zadawalniając się konturem, pragnąc je zabarwić. Sceny z dziejów rodziny Gniewoszków są raczej kolorowe, niż kolorystyczne.

Wystawa posiada bardzo poważny historyczny obraz, przewyższający inne i techniką i nastrojem. Jestto praca Brandta, owego „Józefa Brandta z Warszawy,“ jak się wielki malarz podpisuje, aby go w Niemczech, gdzie doznaje szacunku i uznania, nie zaliczono do Niemców. Dzieło, zatytułowane *Modlitwa*, odnosi się podobno do legendy, którą mi opowiadano w ten sposób: W r. 1672, w obawie przed pohańcami, wywieziono obraz Matki Boskiej z Kamieńca i jeżdżono z nim długo po świecie. Naraz na stepie stanęły woły i niepodobna było zmusić je do dalszej drogi. Uznano w tem wołę Bożą; wszyscy, co towarzyszyli obrazowi, przyklekli i zaczęli śpiewać pieśni przy świetle kaganków. Tę chwilę legendy obrał sobie Brandt. Ranek nastaje i szarzeje już niebo. Żółty połysk obrazu przygasa nieco wobec bliskiego dnia. Srebrne duże woły o wielkich rogach pokładły się nad wodami, z których lekki opar wstaje. Malarz porzucił zwykle swe, bardziej rodzajowe tematy, umiał wyrazić pobożny zachwyt i charakter tej ciżby, widzianej głównie z tyłu, odnowił swą technikę, zajął się problemem oświetlenia. Jarzący blask wokoło Matki Boskiej przeciwstawił sennym i chłodnym przestworom krajobrazu. Skupił całą moc światła w środku swego płótna. Dał przykład, jak artysta, którego dzieła stanowią taką ozdobę wystawy retrospektywnej, może iść z młodymi, szukać z nimi razem nowych pomysłów i kierunków. Utrzymał wybornie półmrok wilgotnej, kończącej się noey,

efekt lamp pośród niej zapalonych, użył i jej nastroju i światła do podniesienia wrażenia kompozycyi.

Po historyi minionych wieków, historia lat ostatnich. Tu szuka się napróżno prac Jacka Malczewskiego, artysty, którego już snadniej można było porównywać z Grottgerem. Ale jego imię przychodzi często na myśl i usta. Przypominał nam Malczewskiego p. Styka, przypomina p. Szereszewski, który nas tu zająć nie może, skoro mówimy wyłącznie o polskich artystach, przypomina go i p. Kazimierz Alchimowicz. I wobec prześlicznych pastelii Pruszkowskiego, staje w pamięci Malczewski. Żałujemy bowiem, że wystawa nie pozwala nam przyjrzeć się kolejno sybirskim scenom twórcy *Niedzieli w kopalni* i malarza *Matki Boskiej Zielnej*.

Obydwaj ulegli silnie wpływowi *Anhellego*. Słowacki pociąga naszych plastycznych artystów, ma coś wspólnego z nimi, jednaką wrażliwość, jednaki zachwyt wobec zewnętrznego świata. Czasem, kiedy np. w liście „do Teofila Januszewskiego“ opisze Egipcyankę, dzwigającą dzban na głowie, modeluje słowami, jak rzeźbiarz. Czasem — przypomnę tylko *Wschód słońca nad Salaminą* — traktuje pejzaż po malarSKU, płamą: „Wstałem, tańczyły fal różane bryły.“ Jeden z najwcześniejszych obrazów Pruszkowskiego, przedstawiał *Śmierć Anhellego*, całą w blaskach i barwach; Malczewski malował szkice i obrazy, odnoszące się wprost do wersetów utworu. Obydwaj artyści zajęli jednak odmienne stanowisko wobec Słowackiego.

Malczewski przejął w siebie najgłębszą myśl, treść treści poematu i wyrażał ją potem w postaciach zboliałych, w rozpaczliwych postawach i twarzach, ale odrzucił całą dekoracyjną jego stronę. Uczucia, które w nim spotęgował Słowacki, przedstawiał głównie w zupełnie samodzielnych kompozycjach; wypowiadał je zwłaszcza w znakomitym rysunku. Najlepszymi jego obrazami były te sceny sybirskie, pod którymi nie można podpisać ustępu z *Anhellego*. Pruszkowskiego olśniła zaś i barwność fantastycznego Sybiru, zakochał się w tężowych oświetleniach, połyskach śniegu, w zorzach północnych, promieniach słońca, płynących przez szybę lodową

do chaty. Sam Słowacki odezwał się nawpół ironicznie o swoich fantazyach. Pod koniec pierwszej pieśni *Beniowskiego* mówi, że nie byłby ich tworzył,

Gdyby był zwiedził Sybir sam, realny,
 Gdyby mu braknął gorzki chleb powszedni,
 Gdyby żył, jak ci ludzie borealni,
 Troską i solą z łez gorących — biedni!

Pruszkowskiemu nie chodziło o ten istotny świat, o boleść rzeczywistych skazańców, których Malczewski malował wprawdzie bez studyów na miejscu, a jednak mniej fantastycznie, realniej. Pruszkowski chciał stworzyć drugą, wymarzoną krainę śniegów, równie poetyczną, barwną i cudną, jak ta, która jest w *Anhellim*. W obrazach lwowskiej wystawy porzucił też farby olejne, cięższe, tworzące pod pędzlem grudki i pląty, uciekł się do delikatnego, bardziej powiewnego pastelu.

Dotychczas nie oceniano go dostatecznie, a jednak był to zawsze pierwszorzędnny malarz ludu, artysta, szukający nowych pomysłów, stawiający sobie nieustannie nowe techniczne zadania. Jeden z pierwszych, wprowadzał u nas zdobycze impresyonizmu i *plein-air* u. Dziś urósł nagle w opinii widzów i sędziów; przyznano mu tensam dyplom honorowy, który prócz niego uzyskał jeden Chelmoński, po śmierci Matejki może największy polski artysta. Obok tych uznanych dzisiejszych prac Pruszkowskiego, chcę tylko przypomnieć i dawne, mniej słynne, a z pewnością nie niższe.

Prócz bardzo dobrego portretu w stroju z XVI stulecia, wystawił on we Lwowie trzy sceny sybirskie. Na jednej z nich widzimy *Śmierć Ellenai* wśród delikatnych barw tęczkowych; obok zalet misternego kolorytu, nie można się dosyć nachwalić piękności, siły, wytworności rysunku. Na drugim *Eloe* idzie w noc miesięczną, idzie lekko nad ziemią ementarną i śnieżną. Taki tam księżyc zielonawy i jasny — drgający, przejrzysty księżyc poematu. Trzeci obraz zowie się tylko *Pochód*, ale my, których oddawna uczono domysł-

ności, wiemy dokąd pochód ten dąży. Wieczór zimowy, „kraina pusta... jak zgotowana do pisania karta,“ na pierwszym planie słup z rosyjskim orłem dwugłowym, zapewne ów słynny słup graniczny pomiędzy Europą i Azyą. Nieco dalej kilku żołdaków zamyka ogromną, wijącą się kolumnę, tak długą, że w końcu staje się ona tylko czarnym, zatrważającym tumanem. A wąż ten składa się z ludzi; tę nieprzejrzaną wstęgę tworzą polscy zesłańcy. *Il fera sa route à pied*, jak car Mikołaj I podpisał pod dekretem Romana Sanguszki. Na tem morzu śniegów są ci wędrowcy „sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem.“ Daleko, dalek niż oko sięga, rozpościerać się będzie nad nimi okropne, mroźne, wietrzne niebo czerwone. Wrażenie grozy i mniejszy artysta wywoła; Pruszkowski wywołuje uczucie litości nad skazanymi, rozrzewnienia, rozpaczy.

Trudnoby było tak małemi środkami podzielać silniej na widza. Środki te są tak drobne, że jeszcze krok w tym kierunku, a jużby ani ich, ani wogóle malarstwa nie było.

Dlategoż dodam jeszcze jedną uwagę. *Pochód* nie jest w naszej sztuce pierwszym obrazem tej treści, dotychczas pojmowano jednak tę scenę inaczej. Nietylko Malczewski, ale i Grottger odzywał się mniej silnie do wyobraźni i grozę sytuacji wyrażał nietyle smutkiem krajobrazu, ile raczej samemi figurami zesłańców.

III.

Mówiąc o dawniejszej działalności Witolda Pruszkowskiego, użyłem wyrazu, któremu nadajemy tak odmienne, tak różnorodne znaczenia, że mógłby się komu wydać pozbawionym treści. Ponieważ w dalszym ciągu tych uwag nie zdołam się obejść bez tego wyrazu, sądzę, że wypada mi objaśnić, w jakim znaczeniu go używam. A więc co to jest impresyonizm?

Gdybym się nie lękał, że mi definicyę w żart obróca, powiedziałbym krótko: jestto malowanie bezmyślne. Przy-

puśemy, że jadąc statkiem parowym po rzece, widzę szeregi topól, stojących na brzegu. Patrząc na nie, doznaję jakiegoś ogólnego wrażenia świeżej zieloności, zielonej wstęgi w górze po nad pasem wody błękitnej. Jeżeli się zastanowię, przypominę sobie, że z pnia topoli rozechodzą się konary, z konarów gałązki, na nich zaś siedzą liście o wiotkich szypułkach. Ale ja chwilowo nie *myślę*, ja *patrzę*. Widzę zielen w wielkich masach, przyćmioną mgłą oddalenia, widzę ją tworzącą w świetle słonecznym partye, płaskie plamy. Gdybym był malarzem dawnej szkoły, na podstawie rozumowania i wspomnień odtwarzałbym tysiączne liście, których w rzeczywistości nie dostrzegam. Jeżeli zaś jestem impresjonistą, zapominam o wszystkim, nie rozumiuję; wystarczy mi, jeżeli oddając to, co widzę, obudzę wrażenie zbliżone do tego, którego sam doznałem, jeżeli wywołam uczucie świeżości drzew nadbrzeżnych, wsi, ciszy, zieleni, której widok raduje, uzdrowia i uspakaja oczy. Budując dom, zażądam od architekta, aby nie pominął żadnego szczegółu na planie, aby mi narysował każdą konsolę, każdą ramę drzwi, futrynę okien. Jeżeli potem zapragnę dać komu pojęcie o mojem życiu, o świecie, co mię otacza, jeżeli zechcę komu posłać widok mojej siedziby, nie będę dbał o jej martwy, dokładny wizerunek. Poproszę malarza, aby raczej oddał charakter niejścowości, plamę, którą dom tworzy na

ciemnej zieleni

Topoli, co go bronią od wiatrów jesieni.

Będzie mi chodziło o wrażenie, o to, aby je odczuli i ci, dalecy a bliscy, których noga na moim progu nie postąpiła. Zadowolni mię tylko artysta. Nie obniżajmy jego działalności, nie żądamy, aby był dziecinnym naśladowcą, zniżał się do rangi rysownika strategicznych pozycyj, albo fotografa. Zgódźmy się na „bezmyślne malowanie,“ skoro nam ono sprawia najsilniejszą i czysto artystyczną rozkosz.

Znamy je zresztą nie od dziś, spotykamy je u najznakomitszych mistrzów XVII stulecia, np. u Aelberta Cuypa,

wielkiego hollenderskiego luminarysty. W publicznych i prywatnych zbiorach w Amsterdamie, albo w Muzeum berlińskim można spotkać studia i obrazy Adryana van de Velde, pojęte zupełnie „wrażeniowo,” jak się dziś mówi i pisze. Najwspanialszy pejzaż Jana Ver Meer van Delft, przechowany w Moritshuis w Hadze, jest dziełem czysto impressyonistycznym. Nie należy sądzić, że malarstwo, które przez żart nazwałem „bezmyślnem,” jest jakimś malarstwem bezdusznem. Bywa ono owszem pełnem uczucia, silniej od innych wprowadza do sztuki nastrój, czyli głęboką, osobistą poezję, podnosi prosty widok do wysokości krajobrazu i odpowiada określeniu Bacona: „Sztuka jestto człowiek, dodany do przyrody.“

Wielec artyści XIX stulecia, powtarzam: artyści, nie myślą bynajmniej o ślepem naśladowaniu natury; wiedzą zbyt dobrze, że współzawodniczyć z nią nie mogą. Chcą jednak uwzględnić różne jej strony, dotychczas nie wyzyskane. I pośród polskich malarzy są tacy, co biorą udział w tej walce. Nie masz ich prawie wcale w salach lwowskiej wystawy. Brak np. wielu podobnych prac Pruszkowskiego, brak obrazów tak pierwszorzędnego malarza, jakim jest Leon Wyczółkowski. Nie spotykamy się też z żadnym śladem działalności dwóch artystów warszawskich, bardzo śmiałych i nieraz bardzo dziwacznych, pp. Podkowińskiego i Pankiewicza. Chcą oni osiągnąć to, czego sztuka może nigdy wywołać nie zdoła, chcą oddać wrażenie słońca, jaskrawego blasku dni gorących. Chwalić wszystkie ich prace, byłoby, niestety, przedwczesnem, ale trzeba poznać i ocenić ich usiłowania. Na całym świecie dążą malarze ku tym właśnie celom; dlaczegóż nie mielibyśmy uznać trudu swojskich, młodych, pełnych talentu artystów? W przeglądzie polskiego współczesnego malarstwa nie mogę o nich zamilczeć, nie mogę zwłaszcza pominąć nazwiska p. Podkowińskiego.

Drobne, ale znakomite prace p. Stanisławskiego z Kijowa, są jedynemi niemal okazami impressyonizmu na wystawie. Opiszę tylko jedną. Sad o zmroku, na wiosnę, w tej błogiej, rozkosznej porze, kiedy jablonie kwitną. Na trawie,

pod drzewami, ubielonemi wapnem, żółknieją owe marne kwiaty, które po przekwitnieniu zamieniają się w szarawe kule, w miękkie kształty z puchu. Cały ogród, cały dół krajobrazu ginie w półmroku wieczornym. W górze stoi wczesny pełny księżyc, stoi na niebie prawie różowem, rzuca blaski nieśmiało na drzewa w kwieciu, na murawę, na całą ziemię senną. I poi ją ciszą, napełnia bladym blaskiem tęczowym. Jedna gałąź bliższej nam jabłoni wkracza w obraz; będąc na pierwszym planie, rysuje się wyraźnie i ciemnieje.

Żal mi, że p. St. Dębicki nie wystawia pejzażowych studyów. Pomogłyby mi one niemało do bronienia całego impressjonistycznego kierunku. Spotykam się tylko z portretem pastelowym, modelowanym, nie mówię dobrze, ale wytwornie. Okazuje się ztąd, że niektórzy nasi wrażeńowcy — wyraz to Gersona — lekceważą rysunek dlatego, że tak chcą, a nie przeto, że nie umieją rysować. Niepospolici malarze wychwalali mi inną pracę p. Dębickiego, portret dwojga dzieci. Wyznaję, że bardzo zawiódł moje oczekiwania. Twarzyczki są niewątpliwie żywe, dziecinne typy dobrze pochwycone, zapewne podobne. Ale nie widzę, czemu taki rysownik, dlatego, że odczuwa płamę barwną, ma gardzić rysunkiem, wyrażać tę płamę niezrozumiałą płaskością postaci. P. Kędziński, artysta z Monachium przesiedlony do Warszawy, idzie jeszcze dalej w impressjonistycznym kierunku. Światło słoneczne, przekradające się przez szczeliny jakiegoś nieprzejrzystego ciała, np. szparą zamkniętej okiennicy, rozbija się na wielorakie, różnobarwne, tęczowe promienie. Każdy z nas mógł to skonstatować, ale każdy musiał zarazem spostrzedz, że, po pierwszym olśnieniu, stajemy się obojętniejsi na zjawisko, dostrzegamy mniej barw w szczelinie, zauważamy przedewszystkiem pomrok mieszkania, do któregośmy dopiero wstąpili. P. Kędziński chciał utwalić na płótnie nasze doraźne wrażenie, nie wahał się olśnić nas barwami. Toteż na pierwszy rzut oka, rozumiemy go, przez krótką chwilę przenosimy się do jego stodoły. Obraz jest bowiem wybornie, mądrze, pilnie obserwowany. Te gry światła, blaski tęczowe, plamy czerwone i zieleniejące istnieją w naturze.

Po chwili złudzenia szukamy jednak pomroku, który nas ob-
 jąc powinien, i nie znajdując go, przestajemy wierzyć arty-
 ści. Płótno p. Kędzierskiego nasuwa dużo uwag, któreby
 nas łatwo zawiodły na pole estetycznych rozumowań. Doszli-
 byśmy może do ocenienia istotnych granic impresyonizmu.
 Obecnie należy mi poprzestać na zapisaniu, że obraz ten, od-
 znaczony srebrnym medalem, jest w każdym razie dobrem,
 efektownem, umiejętnie oddanem wrażeniem jednej krót-
 kiej chwili.

Pewne zboczenia, wybujałości impresyonistycznego kie-
 runku, nie powinny nas wrogo dla niego usposabiać. Nie jest
 on bowiem tylko modą—jest taką zdobyczą, jaką np. w swoim
 czasie była perspektywa. W istocie swojej nie jest impres-
 yonizm niczem innym, jak tylko zasadą perspektywy po-
 wietrznej, systematycznie przeprowadzoną. Nie wszyscy włoscy
 artyści XV i XVI wieku zdawali sobie z niej sprawę; do-
 piero niderlandzcy malarze XVII stulecia uwzględnili ją zu-
 pełnie i zaliczyli do wiadomości, niezbędnych artyście. Ci
 „dawniejsi mistrze,“ jak ich nazywa znakomity krytyk, bę-
 dący równocześnie niepospolitym malarzem, powinnyby dziś
 wobec zbitej z tropu, estetycznie trwożliwej publiczności,
 usankcjonować kierunek, napozór nowy. Istnieją amatorowie
 malarstwa, którzy nie patrząc się nigdy sami na naturę, nie
 pozwalają jej obserwować artystom, dopóki im w historii
 sztuki nie odnajdą przodków.

Julian Fałat należy do tych nielicznych u nas malarzy,
 którym chodzi głównie o oddanie wrażenia barw, a którzy
 mimoto cieszą się sympatją i uznaniem ogółu. Należy to
 w części przypisać i temu, że Fałat zdobył pierwsze laury
 zagranicą; społeczeństwo nasze, skore do potwierdzania ob-
 cych wyroków, nie lękało się więc własnej admiracji. Wysu-
 wam tu nazwisko znakomitego artysty, bo, zdaniem mojem,
 należy mu się ze względu na technikę pierwszorzędną miej-
 sce pośród polskich malarzy. Wysuwam go, chociaż dzisiaj
 wydaje mi się on nie wyznawcą impresyonizmu, ale jego
 wirtuozem. Na jednym obrazie, wystawionym we Lwowie,
 widzimy puszcę litewską, pnie drzew połamanych, sterzące

obok dużych sosen. Ranek. Mgła, wstająca z moczarów, doszła do pół-wysokości lasu. Na niebie jasnym i zaróżowionym, świecą się żywo plamki barwnych chmurek. Prześliczny obraz, pełen nastroju. Drugie płótno przedstawia bór o złotych jesiennych liściach i wodach, które tak błękitnieją, jak wiosną. Musiały przerwać tamy i rozlać się po puszczy. Duży łódź kroczy ku nam, zapadając w bagnisko; dwa inne widać w głębi. Na niebie zbite, niskie, białe obłoki. Fałat ma niepospolitą zdolność, świadczącą, że ten wyborny, gruntowny rysownik, jest także malarzem z Bożej łaski: wie on, jak plamę na płótno położyć, ażeby wywołała złudzenie. Na naszym obrazie plama ta jest kwadratową, zachowuje kształt pendzla, który się płótna dotyka. Artysta bawi się techniką, popisuje wprawą. A mimoto daje wrażenie natury! Podziwiam go szczerze, nie mogę się jednak oprzeć pewnej trwodze. Staje mi na myśli szereg bardzo słynnych malarzy i obcych i swoich, dla których biegłość stała się zwolna nie środkiem, ale celem. Prace Fałata nie upoważniają na szczęście do podobnych przypuszczeń. Dowodem znakomite akwarelle. Jego *Sad tyrolski* dyszy żarem letnich popołudni; w olśnieniu słońca malarz widział dwa tony—ciepłe niebo na górze, na dole gorącą zieleń drzew. Sceny z polowania w Staszowie są traktowane nieco pobieżnie, ale bardzo żywo. Wnętrza lasu nie mogą stać obok *Naganki* artysty, tak słynnej, tak rozpowszechnionej w wybornej reprodukcji. *Wyjazd na polowanie* okazuje natomiast całą bystrość obserwatora, całe uzdolnienie kolorysty. Są to tylko plamy, tylko ogólne wrażenia gwarnych przygotowań do łowów, ale tyle tam powietrza, taki mróz, taki wytwornie podpatrzony ranek o cieniach błękitnych na śniegu!

P. Aleksander Świeszewski nie uznaje dziś impresywnizmu. Chcąc poznać, jakiej to miary artysta, trzeba przejść do sekcji retrospektywnej, stanąć przed jego *Chiemsee* i podziwiać powietrzną perspektywę obrazu. Podnosiłem to już innym razem, że małym płótnom znakomitego malarza, tym, które widz jednym spojrzeniem obejmuje, wystarcza i odpowiada drobna jego technika. Taką wyborną pracą jest na

wystawie krajobraz *Z naszych okolic*. Na dużym *Czarnym stawie* brak zaś powietrza, smugi wód, tu jasno-zielone, tam szafirowe, nie mogą też wywołać nastroju. *Pompei*, robi wrażenie barwnego modelu ruin, przechowanego pod kloszem. Jakże inaczej wyglądają zwaliska na obrazie p. Pstrokońskiego. Nad szeregami utraconych kolumn, nad rumowiskami podnoszą się ciemne obłoki, przypominając kształt góry. Ponad wyraźną ich linią stoi na czystym, przezroczym niebie, złoty, wąski księżyc. Taki jest nastrój smutku, pustki, takie wspomnienia drzemią w tych gruzach klasycznych, że zamiast „księżyc,” radbym powiedzieć „blady sierp Dyanny.” Obraz ma prawo nosić tytuł *Ciszy*.

P. Antoni Piotrowski wystawia kilka dzieł różnorodnej treści. Wspominam na tem miejscu o wybitnym malarzu, bo krajobraz wydaje mi się najlepszą z jego prac, będących we Lwowie. Wszystkim jednak daleko do dawniejszych robót, czasami niepospolitych, np. do *Rozstrzelania w cytadeli*, *Utarczki w powstaniu*, do grupy włościan, siedzących przed chatą. Niechaj mi wolno będzie pominąć milczeniem dwa niesmaczne płótna, *Cnota* i *Występek*. Portret własny artystów bywa zazwyczaj najlepszem ich dziełem; p. Piotrowski zadaje kłam historii sztuki. Nie wymalował nigdy figury tak suchej, drewnianej, jak na tym portrecie o wątpliwym rysunku, głowie za małej, twardym i jakby polakierowanym. Postacie ze starożytnego świata i dawnej mitologii zajmują od kilku lat artystę. Stawia je wśród naszego, polskiego, północnego krajobrazu, maluje „bogów na wygnaniu,” jak mówił Heine. Raz już zgromadził Faunów i ich samice pod drzewem, na którem wisiał święty obrazek. Obecnie wystawia *Idyllę pasterską*. Jakiś skotarz, uciekły z sielanki Teokryta, gra na siedmiorakiej piszczalce; przed nim stoi pasterka nawpół w skóry owcze ubrana. Artysta zapomniał, że słońce musiało opalić całą dziewczynę, chodzącą prawie nago. Wymalował ją z pierwszej lepszej rozebranej modelki, której ręce i łokcie poczerwieniały na zimnie. Zachował wierne dwa odmienne tony jej skóry, uwzględnił białosć pleców

i różowe ramiona. Dał jej natomiast za tło śliczny, swojski, głęboko odczuty krajobraz.

Nasi malarze zwracają się rzadko do obcych pejzaży. Ponieważ, zdaniem mojem, recenzent mógłby sobie tylko samowolnie przywłaszczać prawo krytykowania wyboru tematów, nie myślę ani robić zarzutu, ani nawet chwalić. Zapisuję fakt, i nie więcej. Mamy jednak kilku malarzy dalekich mórz i wybrzeży. P. Austen przedstawia żółtawy nadmorski piasek po burzy ¹⁾. Powierzchnie płytkiej wody, zostalej po odpływie, szklą się i błękitnieją; na kamieniach świecą się w słońcu włókniste, rude wodorosty. Dzień jest trochę mglisty i skały odległe, łódź na mieliźnie osiadła, nabierają barw przejrzystych, stalowo-niebieskich. Znamy oddawna skandynawskie krajobrazy p. Nałęczą. Na naszych wystawach przypomina artysta wielkie współczesne malarstwo Norwegii. Lubi on utrzymać cały obraz w zimnych tonach i na tle chłodnej fali, skał szarych, sterczących w czyste niebo, lubi położyć jaką plamę kolorystycznie silną, nieraz ciepłą, czerwoną łódź na brzegu, parowiec w oddali, szalą pomazaną na różowo, olśniewająco białe mewy, nadbrzeżne rude kamienie. Lubi też zwarte, świeże, miękkie runo lasów bukowych na stoku i wieć, jak niebo i góry odbijają się w gładkiej wodzie fiordów, chwilowo uśpionej, ale zawsze posępnej i groźnej. Jedna Bilińska oddaje cały strach, całą potęgę oceanu. We Lwowie był tylko jeden jej morski pejzaż, raczej szkic, raczej wrażenie, niż obraz. Ale drobne dzieło zabijało inne widoki morza. Nie rozszalała się jeszcze fala, wysrebrzona i chłodna. Po niebiosach gonią już chmury ponure, zło wróżące. Gotuje się burza, która świat ciemnością ogarnie i poplochem napęhni.

Polskie krajobrazy wystawia p. Roman Kochanowski z Monachium, pierwszorzędny malarz wsi krakowskiej, zielonych pastwisk i wierzb krzesanych, stojących wzdłuż strumieni. Można było po wielu wystawach, a dziś można w Mu-

¹⁾ Reprodukcyja w *Świecie*, z r. 1892, str. 253.

zeum Narodowem oglądać obrazy, świadczące o jego talencie, zrozumieniu natury okolie pod Krakowem. Prace, które nadesłał do Lwowa, nie pozwoliłyby go ocenić. Może też niewolno malować ze studyów i z pamięci widoków, które my, w kraju mamy ciągle przed oczyma. Może to niebezpiecznie przedstawiać swojską naturę, przebywając stale w Monachium. O wrażeniu, o nastroju nie może być mowy. Krajobrazy p. Kochanowskiego są dziś nadto jednostajnie szare, albo zbyt brunatne w tonie. Ale chociażby wierniej przedstawiały wieś polską, nie oddałyby jeszcze jej uroku. Wydaje mi się, że trzeba malować pod wrażeniem rzeczywistości, nie na to, aby ją odtworzyć, ale prosto na to, aby ją po swojemu odczuwać. W tem jest cała potęga impressjonizmu, zagadka jego doniosłości. I p. Pocięcha zapomina o tem psychologizmem prawie. Sądzi on także, iż zrobiwszy dobry szkic na miejscu — niemasz jak jego bezpośrednio studia! — posiada już obraz gotowy. Sądzi, że powtarzając w pracowni, na zimno, kształty drzew, profil kościółka, linię horyzontu, odnajdzie zarazem pierwotny nastrój krajobrazu. Bardzo zdolnemu, bardzo pracowitemu artyście, życzę więc przedewszystkiem wczasu, pokoju, swobody, życzę mu, aby znalazł sposobność do malowania tego, co obserwuje i odczuwa. P. Brzdowicz, nieznan mi dotąd malarz, przebywający według Katalogu w Krakowie, wystawia bardzo piękny, bardzo śmiały, pozornie pozbawiony „treści“ pejzaż. Nad karłowatymi sosnami, wyrosłymi na szczerym piasku, nad kawałkiem ziemi, gdzie w cieniu drzew tylko mech się utrzyma, świeci niebo jasne i cienie na sosenkach są błękitne. Niewysłowny smutek, rozpaczliwe wrażenie pustki, wieje z tego swojskiego a wybornego krajobrazu. Jużto polscy artyści odczuwają głównie naszą nędzę. P. Henryk Weyssenhoff, którego poleski cmentarz z walącymi się krzyżami zwrócił na siebie powszechną uwagę podczas berlińskiej wystawy 1891 r., maluje teraz brudny zakątek litewskiego miasteczka i zaśnieżoną łąkę. Wglądamy więc raz w wąską uliczkę, widzimy ściany domu czy lepianki o wystającym, miejscami napęczniałym tynku. Szybki okien czerwieni się od zorzy zachodu. Pomie-

dzy budowlami otwiera się widok na stok wzgórza, u którego stóp srebrnieje koryto rzeki. Perspektywa domostw jest znakomicie wykreślona, ale dopiero powietrzna perspektywa nadaje całą wartość obrazowi. Na drugim płótnie sroży się dzień zimowy, tak jasny i olśniewający, jak się to tylko zdarza podczas najcięższych mrozów. Rzecz dzieje się zapewne około Nowego Roku i godziny trzeciej po południu; słońce nie jest zupełnie jaskrawe, a chociaż śnieg lśni się jeszcze żywo, niebieskie cienie graniczą już z fioletem. Niebo puste, wyiskrzone, przechodzi od błękitu do przejrzystości opalu, wyłoczonej i bladej. W głębi sinieje las, czerwienią się młode lipki. Wszystkie barwy grają. Na nierównej, poszarpanej łące, gdzie przeszłoroczne trawy wystają ze śniegu, sterczą stogi, przysypane zamiecią. Po grudnej, uciążliwej drodze, idzie litewski chłop za sankami; wiatr rozwiewa mu sukmanę, wiatr, co w takie dni po płaszczyznach hula i uspakaja się dopiero rozgwieżdżoną nocą. Obraz należy do najwierniejszych scen z natury, pomieszczonych na wystawie, a nie brak mu i jakiejś strasznej, zimowej poezji. Musimy podziękować sędziom, którzy mało znanemu, młodemu artyście nie zawahali się przyznać złotego medalu.

P. Wywiórski jest także młodym, niepospolitym malarzem. I on wybija się z każdym dniem, okazuje postęp w każdym obrazie. Na myśliwskiej scenie z Polesia uderza prawdą szary ranek bez słońca, „dzień bez światła w oku.“ Linia widnokregu, linia dalekiego lasu, giną we mgle; nad łąką, pełną stogów, porosłą tu i owdzie brzoźkami, opuszcza się i zaokrągla chmurne, ciężkie niebo. Drugi obraz jeszcze lepszy. W cichej wodzie, po której płynie łódką rybak poleski, odbija się wybornie blade niebo z białymi obłoczkami. Dokoła łąka pod lasem, wysoka, miękka, rozświecona główkami białych kwiatów. Czuje się w atmosferze wilgoć, rozumie świeżą zieleność tych traw po nad wodą.

P. Witkiewicz ma na wystawie szereg płócien i rysunków piórem, same wyborne prace. Zwykł on to przedstawiać, co zna dokładnie, co ma bezpośrednio przed sobą, robi więc widoki morskie w Połędzie, w Zakopanem—tatrzańskie kraj-

obrazy. Rzekłbyś, że jeden człowiek lubi w nim kontrolować drugiego, że krytyk dba o to, aby mógł w każdej chwili sprawdzić, porównać z naturą to, co maluje artysta. Malarz godzi się z pisarzem, kiedy za temat wybiera takie zjawiska w naturze, do których nie wszyscy przywykli, a więc np. takie wrażenia barwne, którychby się pierwszy lepszy pejzażysta nie ośmielił odczuwać. A jednak byle zjawisko było prawdziwem, byle przeprowadzono na płótnie „logikę oświetlenia!” Nie moja to wina, że wobec obrazów Witkiewicza nie zapominam nigdy o autorze *Sztuki i krytyki*, że nie mogę rozerwać tych dwóch niepospolitych ludzi, tkwiących w jednym człowieku. Wydaje mi się to rzeczą bardzo prostą, iż kto, jako krytyk, napatrzył się tylu banalnych obrazów, interesuje się, jako malarz, niecodziennymi, ciekawszemi zjawiskami. Kto nie był nad morzem, nie uwierzy, że wieczorami, po nad usypiającą, wysrebrzoną falą, zachodzi czasem słońce nie zupełnie krągłe, że wśród mgieł, nagromadzonych nad wodami, tarcz jego krwawa może się wydać splaszczoną. Taki widz nie oceni całej prawdy obrazu Witkiewicza. Kto znów, idąc lasem, przy pełnym księżycu, w mroźną noc zimową, nigdy nie przystanął, aby przypatrzeć się światu, kto nie zadał sobie nigdy pytania, jakby ten bór musiał wyglądać, gdyby go tak w całej świetności, w całym sinym blasku, w roziskrzeniu śniegu pochwyć, ująć w ramy, ten mógłby powiedzieć, że miesiąc p. Witkiewicza jest zbyt jaskrawy, a cienie nadto czarne. I jeżeli wszystkie prześliczne rysunki artysty są dla ogółu odrazu dostępne, to prawie wszystkie jego olejne obrazy przemawiają przedewszystkiem do widza, który sam patrzy na naturę. A Witkiewicz ma prawo na niego liczyć. Książki o sztuce, pisane dziś przez artystów, odświeżają poczucie natury, uczą publiczność patrzeć po malarstwu, czyli stale, pilnie i szczerze. Bywają jednostronne, ale zbliżając widza do artysty, przypominają mu, że istnieje świat zewnętrzny, godny obserwowania, miłości i podziwu, wiodą go więc do natury i mogą stanowić epokę w artystycznym rozwoju społeczeństw. Pod ich wpływem patrzymy się sami na świat i rozumiemy artystów. Spoglądając na widzów,

stających we Lwowie przed *Mgłą wiosenną* lub *Rybakami*, miało się ochotę poprosić ich, aby się wpatrzyli, zagłębili w obraz, aż się im jego prawda stanie oczywistą. P. Witkiewicz jest bowiem równie rzetelnym w malarstwie, jak w krytyce.

Po jego nazwisku nasuwają się mimowoli dwa inne: Józef Chelmoński i Aleksander Gierymski. Pierwszy z nich, rozslawiony zagranicą, powrócił przed kilku laty do kraju. Mieszka obecnie w pobliżu Warszawy, gdzie się pejzaż rozwija bujniej, niż w jakimkolwiek innym polskim mieście. Nie piękność okolic wpłynęła jednak na ten rozkwit, bo trudno zaprawdę o strony biedniejsze, bardziej jednostajne i mniej „malownicze.“ Istnieją rozliczne powody, któremi można tłumaczyć obudzenie się pejzażu w Warszawie; najważniejszym będzie oczywiście trudność malowania i wystawiania scen historycznych. Ale sądzę, że przykład Chelmońskiego musiał tu silnie podziałać. Pejzażyści wyrosli bowiem prawie nagle, wyszli na jaw przeważnie po osiedleniu się w kraju największego z naszych malarzy natury. Łączy ich z nim tasama, szczerza, bezwzględna dla niej admiracya, tensam impressywnizm, wreszcie tasama, chociaż zazwyczaj słabiej ujawniająca się poezya. Wymieniłem już kilku artystów nieobecnych na wystawie, dodam do ich szeregu nazwisko p. Miłosza Kotarbińskiego. P. Stefan Popowski wybija się z każdym dniem z tłumu pejzażystów; obraz, wystawiony we Lwowie, nie daje miary jego talentu. Tylko zielony cień, jaki tratwa i flisacy rzucają na mętłą Wisłę, tylko dalszy, błękitniejący nurt rzeki mogą chwalić bez zastrzeżeń. Ani ludzie, ani zbite klody drzew, ani słoma na tratwie nie dają wrażenia rzeczywistości. Artysta wymalował w ostatnich czasach kilka obrazów o wiele lepszych. P. Józef Rapacki przedstawia znowu jedną z tych scen przedmiejskich, które mu zyskały wczesną i nieprzedwczesną sławę. Smutne, nędzne, puste okolice wielkiego miasta — oto jego właściwa dziedzina, własna, dotąd niepodzielna dzierżawa. We Lwowie ukazał nam wał kolejowy daleko od stacyi i ustawiony na nim rząd wagonów. Zimowy ranek szarzeje, i tu i owdzie złocone blaski przedzierają się

przez obłoki. W głębi są jakieś szopy kolejowe i białe pióropusze wstają z lokomotyw. Nikt tak nie potrafi oddać wrażenia pustki pośród fabryk, maszyn, przyborów i objawów gwarne go nowoczesnego życia. Gdyby pierwszy plan był równie dobrze wystudyowany, jak dalsze, gdyby śnieg na przodzie nie był zbyt błękitny, obraz mógłby być dać pojęcie o wielkim talencie artysty. P. Józef Ryszkiewicz, malarz krajobrazów i koni, wystawia płótno niedość wykończone, nie „doprowadzone“ do pełnego efektu; chodziło mu widocznie o stronę krajobrazową, o oddanie zmroku warszawskiej ulicy, omglenia latarni i światła, płynącego z tramwaju ¹⁾). Jestto dobre wrażenie, nie przetworzone na obraz. P. Zofia Stankiewiczówna, po za Warszawą mało znana a bardzo szczerą peizażystką, powinna była zapisać się w pamięci widzów wystawy. Raz ukazuje nam ona drogę, wiodącą do wiejskiego kościoła, drogę, zasypaną wysokim śniegiem, obsadzoną wierzby. Ma się ku zachodowi, na niebie i na śniegu panują już przejrzyste, jasne fioleto, takie jasne, prawie różowe! Od drzew padają zimne, błękitne cienie. Drugie płótno zowie się *Noc*. Miesiąca nie widać, ale na całym obrazie jest księżycowo, mgławo; gwiazdy niebiosów są jak zalążone. Odległe gaje zwały się nie w płamy, lecz w lekkie, powietrzne, szaro-fioletowe smugi. Zielenią się nieco ściany chat. Krajobraz jest tak nasiąknięty błękitem miesięcznej noey wilgotnej, że światełka okien ledwo żółkną.

Nareszcie sam Chelmoński, ale tu na wystawie nie zupełnie, niedostatecznie przedstawiony. Kto za jego dziełami nie śledził, kto nie miał sposobności oglądać kilkudziesięciu obrazów i szkiców, zgromadzonych przed czterema laty w warszawskim Towarzystwie Sztuk Pięknych, ten może we Lwowie raczej przeczuć, niż poznać jego wielkość. Sekeya retrospektywna pozwala ocenić jego pierwsze, znakomite próby *plein-air'u*, dawne sceny myśliwskie i ludowe. Bo on to wprowadził do naszej sztuki owe szalone ponoszące rumaki, sanki

¹⁾ Reprodukcy w *Tygodniku Ilustrowanym* z r. 1892, tom II, str. 233.

ścigane przez stado wilków, podobnie jak Brandt, wwiódł do niej step i kozaczyznę. Iluż malarzy żyło potem z tych pomysłów! Chełmoński rzucił te stare temata na pastwę epigonom; nie dba, czy ma jeden motyw więcej lub mniej, nie potrzebuje ich szukać, same go nachodzą. Odkąd opuścił Paryż i osiadł w mazowieckiej wiosce, odkąd się zetknął z tą ziemią, za którą musiał zawsze głucho tęsknić, stał się największym, bo najsilniej czującym malarzem polskiej gleby, polskiego boru i polskiego nieba. Prywatne galerie nie tylko w Królestwie, ale i w Galicyi, posiadają jego krajobrazy; na wystawie ich jednak nie było. Muzeum Narodowe w Krakowie nie zalicza dotąd do swych zbiorów ani kawałeczka płótna z podpisem: Józef Chełmoński ¹⁾. Z dzieł nowszych wystawiono nam we Lwowie tylko *Napad wilków* z 1887 r., słaby, spóźniony, przerysowany egzemplarz częstego niegdyś obrazu ²⁾, wyborny życiem *Jarmark na konie* i scenę rodzajową, zatytułowaną *Pocztarek*. Ze wszystkich obrazów, pomieszczonych w dziale współczesnym, jestto dla mnie najznakomitszy. Bo nie tylko nie widziałem nigdy tak namalowanej ulewy, wobec żadnego obrazu nie doznałem takiego wrażenia wilgoci, szmeru deszczu, szarego, odbarwionego widnokregu, ale rzadko zdarzyło mi się spotkać równie wyborną, dyskretną a wymowną scenę rodzajową. Pod okap dachu chłopskiej stodółki czy spichlerza schroniło się czworo ludzi: dwóch wieśniaków, baba i pocztarek. Wszyscy stoją przyparci do muru, bo woda leje się strugami z okapu. Chłopi są nieruchomi; ledwo zwrócenie do towarzyszy, szukają tu tylko schronienia przed deszczem, ale pocztarek, bywalec, zaczyna się do baby zalecać. Patrzy na nią inaczej, jestto inny człowiek, nie tak pierwotny, powolny i senny. Kobieta, także wieśniaczka, nie zachowuje się ani czynnie,

¹⁾ W ostatnich czasach stara się podobno Dyrekcyja o nabycie pracy Chełmońskiego. Dotychczas można stosować do malarza i do twórców muzealnego katalogu znane słowa, które francuska Akademia wypisała pod posągiem Moliera.

²⁾ Reprodukcyja w *Tygodniku Ilustrowanym* z r. 1889, tom I, str. 40.

ani odpornie, czeka spokojnie, kiedy ten deszcz ustanie. Na drodze, zamienionej w kałużę, gdzie podskakują krople wielkie i białe, jak ziarenka kaszy perłowej, moknie biedna, cierpliwa, znużona szkapa pocztowa. Na kamiennej podmurówce pod dachem, siedzi przemokła gromada kur osowiałych i filozoficznych. Do chaty ucieka w głębi postać nakryta sukmaną, jedna z najznakomiciej malowanych partyj obrazu.

Ale i to nie jest jeszcze dzisiejszy Chełmoński. Jemu wtedy najlepiej, kiedy żadna ludzka postać nie stanie w ramach okna, przez które się na świat patrzy. A tu niemasz ani jednego z tych obrazów, któremi się Berlin zachwycił. Nie widzę ani *Kuropatw na śniegu*, ani *Lilij wodnych*, ani tych zalanych, jaskrami porośniętych łąk, po nad którymi unoszą się czajki czarne z piersią białą. Nie widzę też jego głębi borów, stawów samotnych, skrajów lasu pod niebem czerwonym wieczoru. Niema nic, coby świadczyło, jak Chełmoński odczuwa dyszenie nadwodnego szuwaru, jakim spokojem otacza uśpione nasze domy. Niema tego Anioła ciszy, który w noc, z rozwartemi skrzydłami, idzie po roli oranej, ogromny, zielony od księżycy, a idzie znów zdaleka od ludzi, od chat ukraińskich, gdzie światła okien wydają się, jak blade iskierki. Największego z żyjących polskich malarzy nie dała nam, niestety, poznać wystawa we Lwowie.

IV.

Już Chełmoński zawiódł nas na granicę, gdzie się kraj-obraz styka z malowaniem ludu i wogóle scen, wziętych z współczesnego życia. Na tem więc miejscu należy mówić o Aleksandrze Gierymskim. Nie szuka on pustej, nieświadomej natury. Rysował przez długi czas typy, twarze pięknych kobiet, dziwaczne postacie ze Starego Miasta w Warszawie, malował widoki europejskich stolic o zachodzie słońca, po nocy, w chwili, gdy żółte światło gazowych latarni walczy z sinemi smugami elektrycznych lamp Jabłoczkowa. Jak Witkiewicz, którego techniką przewyższa, lubuje się w trudnych

zadaniach, wymagających niezwyklej obserwacji. Jak Witkiewicz, należy do najsumienniejszych polskich artystów, do tych, co najwięcej od siebie wymagają i nie zadowolnią się prostem zaznaczeniem efektu. W każdej pracy Gierymskiego znać, że artysta idzie równym krokiem ze sztuką Zachodu, że pracuje z myślą o międzynarodowych wystawach. Nie przeszkadza mu to oczywiście wybierać swojskich tematów; wie on, że o mistrzostwo chodzi, nie o motyw. Szlachetna ambicyja nie skłania go też do hołdowania modom chwilowym. Maluje po swojemu, ale liczy się z wybredną, oświeconą publicznością stolic, których gmachy na swych obrazach przedstawia. Niemasz może polskiego malarza, któryby się cieszył większem uznaniem kolegów — i słusznie mu się ono należy. Oby ci, którzy go tak poważają, zdobyli się na tę surowość względem siebie samych, oby zechcieli zrozumieć, że każdy zdolny malarz może szkic rzucić na płótno, lecz w tem jest właśnie sztuka, ażeby wyraźne poczucie wypowiedzieć w wyraźnym, doskonałym obrazie.

Pod względem malarskiej techniki, Gierymski przewyższa może Chełmońskiego, ale nie jest takim, jak Chełmoński, poetą. Nie tak indywidualny to malarz, chociaż bardziej wzorowy. Wydaje mi się jednak, jakoby Gierymski czasami przekącał obrazy, jakoby zbyt widoczna praca przyćmiewała ich wrażenie. Wydaje mi się, że natura nie jest tak wyraźną, tak obrysowaną, jak na jego płótnach, że modeluje ona mniej silnie, ztraca na powietrzu te kształty i kontury, które Gierymski z taką potęgą wydobywa, że, jednym słowem, jest większą impresyonistką. Ale są to może tylko osobiste wrażenia, jestto może nawet prosta kwestya wzroku.

Prace Gierymskiego są w kraju równie słynne, jak mało znane. We Lwowie ukazano ich cały szereg; stały się odrazu pierwszorzędną atrakcją wystawy. Portret samego artysty, obliczony na to, aby wywołać efekt owego misternego spojrzenia, z którem malarze obserwują modela, portret ten własny pociągał wyrazem nawet najszerszą publiczność. I Matejko malował sam siebie, i Bilińska przedstawiła się po swojemu,

to jest potężnie i szczerze; obydwóch tych prac nie wystawiono nam jednak w oddziale sztuki współczesnej. Obraz Gierymskiego królował wśród własnych portretów malarzy. Jestto też niewątpliwie dzieło silne, pełne charakteru. Podziwiam również większą część jego tyrolskich pejzaży; ale niektóre z nich są dla mnie przemalowane i twarde. Widzę, że jestto natura pilnie obserwowana, nibyto prawdziwa, a jednak nie zdołam oprzeć się poczuciu, że te góry nie mogły być w rzeczywistości tak suche, świecące, nie okolone powietrzem, jakby polakierowane nanowo. Najslynniejszy i słusznie sławny obraz Gierymskiego, zowie się *Święto Trąbek* ¹⁾. Przedstawia mało znany kątek Warszawy, brzeg Wisły powyżej Cytadeli i mostu drogi żelaznej. Artysta nasz lubił zdawna smutną, stare, warszawskie zaułki, ciekawsze — któż uwierzy? — i bardziej malownicze od jakiegokolwiek ulicy w Krakowie. Rzeka, pokryta kłodami drzew, jeżąca się od dziobów i masztów berlinek, żółknie i skrzy się wśród refleksów nieba. Dziwnie ładząca jest perspektywa tratw, dziwnie skracają się łodzie, marszczy i złoci się fala. W istocie błyszcżą te niebiosy i snują się po nich obłoki. Kto po raz pierwszy widzi obraz, ten staje przed nim, jak wryty; ja sam nie zapomnę dnia, kiedy go ujrzałem w oknie jakiegoś berlińskiego Goupil'a, pod Lipaniami. Malarz postawił kilkunastu Żydów na brzegu i na tratwach; jedni rozprawiają, drudzy z książkami w ręku modlą się w dzień sądny. Wyborne sylwety! Tyle tam miejsca, tyle przestrzeni między jedną a drugą postacią, tak się tłómaczy odległość na piasku nadbrzeżnym i na wodzie. Wielu znawców uznaje ten obraz za najpiękniejszy wśród wszystkich, będących na współczesnej wystawie. Jestto w każdym razie najdoskonalszy. Zbliża się do niego tylko jeden pejzaż — *Litewska łąka* p. Weysenhoffa.

Nareszcie *Anioł Pański* Gierymskiego, wieczorna chwila, kiedy dwie polskie wieśniaczki, zajęte dotąd grabieniem

¹⁾ Reprodukcyja w *Świecie* z 1889 r., str. 133. Pejzażowe studyum do obrazu w *Tygodniku Ilustrowanym* z r. 1887, tom II, str. 417.

siana, skupiają się do modlitwy. Musiała się odezwać kościelna sygnaturka. Starsza kobieta przyklęła i złożyła ręce; malarz podpatrzył młodszą w prawdziwym, prostym, a bardzo pięknym ruchu, nie tylko podpatrzył, ale i przedstawił. Gierymski okazał tu całą swoją sztukę; swobodna poza dziewczyny jest ogromnie wdzięczna, a jednak nie sztuczna. Dowiódł, że realizm może się łączyć bez ujmy z szlachetnością pojęcia. Przypomni mi też tych wielkich francuskich malarzy, którzy się nie lękali ani prawdy, ani pięknych, zdrowych, samą siłą życia i zdrowia stylowych postaci. Na tym polskim *Angelus* panuje rzeczywiście mrok. Stojąca figura odcina się prześlicznie od nieba, w dole zlewa się zaś z szarawym tłem wieczoru. Sama dokładność obserwacji, samo malowanie koszul i wełniaków wystarczyłoby do rozświetlenia obrazu. Widzę w nim jednak i inną zaletę, dla mnie osobliście bardzo ważną, u naszego malarza dosyć rzadką. W tym dziele jest nastrój. Mniejsza więc o to, czy zamodlone o zmroku kobiety nie modelują się zbyt silnie.

Aleksander Gierymski jest pod pewnym względem wyjątkowo szczęśliwym artystą. Wszystkie te jego obrazy, któreśmy podziwiali we Lwowie, nie rozbiegły się po świecie, nie zginęły dla wielbicieli, ale dostały się do rąk rzeczywistego i nie zawistnego miłośnika sztuki. Najpiękniejsza zaś, poczuciem i techniką najszersza jego praca, wieczorny *Widok na Sekwanę*, znajduje się w Muzeum Narodowym.

Nasi artyści oddają się chętnie malowaniu wiejskiego ludu. Jeżeli Warszawa produkuje przeważnie krajobrazy, to Kraków wydaje sceny z życia wsi najbliższych, ze wsi, których nazwiska, jak Mników, Bronowice, dostaną się może kiedyś do dziejów polskiej sztuki. Zjawisko to, samo się tłumaczy. Nie potrzeba wyjść po za obręb Krakowa, aby napotykać tysiączne ciekawe i malownicze typy z okolic, okazałych chłopów i nieraz śliczne kobiety. Każdy odpust napętnia ulice białością sukman, jaskrawą czerwienią kabatów, grą dużych chust kraciatych. Od czasu do czasu ożywia się rynek krzykiem i barwnością konnych druzbów i pędzącego wozami wesela, bo dziewczyna z okolic Krakowa nie poj-

muje innego ślubu, jak u Panny Maryi. Wystarczy potem wyjść w dzień wiosenny, albo letni, za miasto, ujrzyć choć raz efekt tych strojów na słonecznej zieleni łąk i zbóż, wystarczy przejechać się po okolicy w wieczór Zielonych Świątek, bo wtedy to palą tam Sobótki, ażeby zrozumieć, że krakowscy malarze nie mogą nie malować ludu. Widać też z ich obrazów, że znają wieśniaków, żyją nieraz z nimi, że obserwują ich stale, a nie jak mieszczanie, którzy się w niedzielę wybiorą na wycieczkę. Wystawa lwowska nie dała pełnego obrazu tej artystycznej działalności. Pruszkowski nie nadesłał żadnej sceny ludowej, ani p. Piotrowski, ani p. Radziejowski. P. Włodzimierz Tetmajer nie miał wogóle nic na wystawie. Całą rozległą twórczość Malczewskiego reprezentował jeden mały obrazek. Z dwóch nierównej wartości prac, które nam p. Wodzinowski przedstawił, tylko jedna należy treścią do tych scen z ludowego życia, które młodemu artyście zyskały pierwszy rozgłos. Obraz jego *Na wiejską nutę*, wiszący w Muzeum Narodowym, był wprawdzie brudny i jednostajny w tonie, podobał się jednak pewną śmiałością, żywą charakterystyką i humorem. *Odpoczynek żniwiarzy* dowodzi technicznego postępu, czuję jednak, że artysta jest tu mniej odważny, że malując swe płótno, nie spuszcza z oka przeciętnego gustu publiczności ¹⁾. Nie chcę użyć wyrazu, którym się często posilkują malarze, nie chcę powiedzieć o tej pracy, że jest trochę „grzeczna,” bo wyraz ten nie odpowiadałby dokładnie memu zamiarowi i poczuciu, a w języku pracowni stanowi silną naganę. Sądzę jednak, że brak obrazowi zupełnej, ostatecznej szczerości i prawdy, że malarz upiększył nieco lud i że — w tem jest zarzut — uczynił to świadomie. Południowe oświetlenie łąnu pod lasem, jest za słabe, podobniejsze do słońca w pracowni, niż do słońca w naturze. Z drugiej strony trzeba podnieść, że malarz umiał dać to, co — według mego rozeznania — dać zamierzał. Obraz jest dobrze obmyślony, malowany wprawną ręką; wesołej, wdzięcznej treści odpo-

¹⁾ Reprodukowany w premii Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych za rok 1894.

wiada wesołość barw, swoboda wykonania. Drugie, o ile wiem, dawniejsze płótno p. Wodzinowskiego przedstawia *Modeli w przedsionku monachijskiej Akademii*. Można każdy temat wyzyskać; artysta mógł dać albo prostą grę barw wśród różnorodnych kostyumów, albo położyć nacisk na kontrast, istniejący między narzuconym strojem a życiem, losem tych ludzi, przebranych, jakby w dni włoskiego karnawału. Mógł także... Alboż ja wiem, co jeszcze mógł wyrazić? Do mnie to już nie należy. Widzę natomiast, że w zbiorowisku figur ujrzał on jedynie szereg szkolnych modeli, których kolejno malował, że wszystkim postaciom nadał jeden brudny koloryt.

W obrazie p. Jezierskiego, *Wieńczenie panny młodej*, mogę, niestety, podnieść tylko etnograficzną wierność, za którą ręczyli mi specjaliści. P. Bergman kusi się znowu o oddanie czerwonawych refleksów płomienia. Oświetlone jego twarze przypominają znowu nie różane odbłyски ognia, ale przeświecającą różową bibułkę.

*Święto Tory*¹⁾ p. Tadeusza Popiela, przedstawia nam scenę z życia polskich Żydów, których, prócz nieobecnego na lwowskiej wystawie p. Hirszenberga, nikt prawie nie maluje. Zajął się nimi raz p. St. Grocholski, interesował czasem Aleksander Gierymski; *Żydówka z cytrynami* w retrospektywnym oddziale, świadczy o tem wyraźniej, niż słynne, kraj-obrazowo pojęte *Trąbki*. A jednak niebrak im malowniczości, niebrak wśród nich typów wyrazistych, pięknych i tragicznych twarzy. P. Popiel wprowadził nas wieczorem do starej synagogi, zestawił spokój starców z ruchem, życiem, można prawie powiedzieć, z krzykliwością wyrostka. Idzie on tyłem do nas, cofa się przed rabinem i jego orszakami, idzie w podskokach, w dziwnej, wschodniej, nawpół przytomnej adoracji. Synagoga jest tylko na poły oświecona, jasne wełniane płachty o czarnych pręgach, nadają postaciom jakiś obcy, fantastyczny charakter. Zupełnie inny świat na drugim obrazie. Artysta, który wybornie oddał scenę przy blasku świec, wyprowadza nas teraz na powietrze. Mamy

¹⁾ Reprodukcya w *Świecie* z r. 1889, str. 425.

przed sobą pszeniczny łąn *po burzy*, dojrzałe zboże zniszczone w przeddzień żniwa, stłuczone gradem, poszarpane wichurą. Wieśniak i wieśniaczka stanęli przed tą rozpaczą; chłop zupełnie osłupiał, baba podnosząc i składając ręce. Malarz nadał wielką wymowę tym dwu niemych postaciom. Groza dopiero co przeleciała nad polem — burze letnie są krótkie — na niebie widać jeszcze chmury, kałuże chłoną ich ton chłodny, szary. Figury są znakomite, a jednak technicznie, krajobraz stanowi największą zaletę dzieła. Nie śmiałbym tego mówić, gdybym nie znał drugiego, większego egzemplarza tej sceny; przed paru laty oglądaliśmy go w salach krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych. We Lwowie prace p. Popiela wisiały bardzo wysoko. Zajmował się on, jak słyszę, rozmieszczaniem płócien; widzę dowód jego delikatności w tem niekorzystnem zawieszeniu własnych. Na większym egzemplarzu panuje pewna dysharmonia między traktowaniem figur i otoczenia; inna atmosfera drga nad zbożem i nad drogą, inna owiewa ludzi. Nasuwa się hipoteza, że krajobraz malowano na podstawie studyów robionych na powietrzu, wieśniaków zaś dodał artysta już później, w pracowni.

P. Makarewicz pozyskał wielkie uznanie dla szeregu doskonałych ruskich typów. Są nader zręcznie malowane i pełne charakteru. Z obowiązku sprawozdawcy muszę jednak przypomnieć, że brakuje tła tym postaciom, a zwłaszcza ich głowom. Malarz nie potrzebował się więc liczyć z ogromem refleksów, mógł łatwiej otrzymać siłę i wypukłość. Dla pamięci zapiszę rodzajowy obrazek świeżo zmarłego, młodego artysty: przedstawia on woźnicę, który wypadł z sanek; podczas gdy usiłuje stanąć na równe nogi, konie odbiegły go daleko. Stanisław Wolski należał do naszych najzdolniejszych malarzy, zdawał się do tego przeznaczonym, aby chwycić w naturze ruch, oddawać życie. Nie pozostanie po nim prawie nic, trochę genialnych szkiców. Koniec jego życia był okropny, zabrała go śmierć prawie litosna, a jednak zawczesna. Odszedł, zanim odczuł potrzebę stworzenia

rzeczywistego, skończonego obrazu; jak tyłu młodych artystów, umarł, nim wykonał swoje arcydzieło.

... omnes illacrimabiles
Urgentur ignotique longa
Nocte ...

Mamy cały szereg artystów, którzy w Monachium malują polskie rodzajowe sceny. Wyrabiają oni sobie zazwyczaj techniczną wprawę bardzo poważną, ale z drugiej strony tak jednostajną, tak nieosobistą, że zdarzało mi się rozpoznawać z daleka prace powstałe w „Atenach nad Izarą.“ Stanowi to bezsprzecznie ogromną wadę słynnej Akademii. Czyż moglibyśmy się pogodzić z myślą, że wszyscy aktorowie jakiegoś teatru zaczną mówić jednako, że liryczny kochanek będzie taksamo władał głosem, taksamo akcentował, jak tragiczny bohater? Czyżbyśmy się zajęli plejadą poetów, gdyby każdy z nich nie miał własnego toku wiersza, ale wszyscy budowali go w tensam sposób, taksamo przecinali średniówką, gdyby się posiłkowali tylko pewnym zasobem wyrażeń i obrazów? Możemyż uznawać jedną technikę malarską, zastosowaną do najróżnorodniejszych zjawisk, do zupełnie odmiennych motywów i nastrojów? Zastanówmy się chwilę, spojrzmy w głąb pytania. Forma jestże w sztuce rzeczą objętą, zewnętrzną, martwą powłoką, czemś, co samo dla siebie istnieje a nie rodzi się razem z pomysłem i wrażeniem?

P. Juliusz Żuber maluje zrećźnie *Pieśń o zbójcu*, śpiewaną wśród Huculów; p. St. Grocholski, twórca wielu prac pięknych, wybornie obserwowanych, przedstawia *Czarownicę* w wiejskiej chacie. Obydwa obrazy są dobrze malowane, bynajmniej nie pozbawione wyrazu. W obydwóch brak dla mnie indywidualności artysty. Razi mnie w nich jednostajna biegłość w traktowaniu całego płótna, może poprostu szablon w sposobie nakładania farby. P. Wacław Szymanowski jest także monachijskim malarzem i zajmuje zaszczytne miejsce wśród miejscowych artystów. W kraju wystawia rzadko, widziałem zaledwie kilka jego obrazów; znać w nich było, że

dotrzymują i chcą dotrzymać kroku współczesnej zagranicznej sztuce. P. Szymanowski modeluje dobrze, zaczął nawet od rzeźby, o czym się można przekonać w retrospektywnym oddziale; włada wybornie, czysto malarską techniką, czego dowodem, wśród dzieł współczesnych, jest słynne *Opowiadanie górala*¹⁾. Dziewczęta siedzą w chacie pod oknem, stary gazda im coś prawi. Ożywić twarze góralek, oświetlić mądrze izbę, zaobserwować w tem oświetleniu głowy i ubiory — oto zadanie, które sobie artysta postawił i z którego się umiejętnie wywiązał. Przed kilku laty, kiedy malował ten obraz, p. Szymanowski pogardzał jeszcze kompozycją, umieścił więc starca, główną swą figurę, w ten sposób, że wyrazu jego twarzy nie widać. Obraz zadziwia wprawą, ale — we mnie przynajmniej — silnego wrażenia nie budzi.

P. Alfred Wierusz Kowalski ma na wystawie trzy piękne prace, z których jedną, najlepszą, wypadłoby pomieścić pośród pejzaży. Przedstawia *Tok cietrzewi* na pustej polanie. Inna jest — nie wiem już doprawdy, czy dziesiątym, czy może dwudziestym egzemplarzem chłopskiej jazdy *Do kościoła*; tesame siwe konie idące po szarem błocie, tensam typ dziewczyny, która wytrzeszcza w śmiechu białe zęby. Trzeci obraz ukazuje w głębi stadninę, na przodzie dwoje wieśniaków *Na pastwisku o zachodzie słońca*. Jestto nie ilustracya, ale jakby przypomnienie piosenki, z którą się dawniej można było nieraz spotykać: „Pasłem konie na wygonie, aż tu dziewczę przyszło do mnie.“ Za postaciami rozciąga się pas żółty, na pierwszy rzut oka jakby pole burztynowo kwitnącego łubinu; artyście nie chodziło jednak o rośliny, co wyrastają na piasku, sztywne, podobne do gorejących świeczek. Chciał widocznie przedstawić kontrast między kawałkiem ziemi, na który upadł cień, a drugim dalszym, na którym leży słońce. Brak tu niewątpliwie obserwacyi.

Kowalski jest znakomitym malarzem; obrazy jego zyskały mu sławę w Niemczech, rozechodzą się po całym świe-

¹⁾ Rozpowszechnione w znakomitej premii Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

cie. Imię jego wymieniają cudzoziemcy, kiedy się chcą wobec nas popisać znajomością polskiej sztuki. Artysta oddał jej wielkie usługi, a mimo to, mimo zawsze świeżego talentu, przyczynił się w ostatnich czasach do pewnego jej zdyskredytowania po świecie. Mógłby jej przewodniczyć, ale nie chce; woli się powtarzać, niż tworzyć nanowo, woli robić udatne obrazy, niż ciągle próbować i ciągle odczuwać. Dawni mistrze powracali bez końca do tegosamego tematu, i nieraz do tegosamego poczucia; p. Kowalski korzysta zbyt szeroko z tego prawa. Warunki się zmieniły. Dziś Rafael nie mógłby bez ujmy przetwarzać kompozycyę Perugina; podobnie malarz współczesny nie może sobie bezkarnie obierać jednych i tychsamyh motywów. Dziś koleje żelazne zawożą tysiące ludzi na międzynarodowe wystawy, dziś fotografia i drzeworyt rozpowszechniają po świecie każdą pracę tak znanego malarza, jak p. Kowalski. Ja sam uznaję, że dawny obyczaj był lepszy, pozwalał bowiem na stopniowe doskonalenie się tematu, który przez wiele rąk przechodził, albo też w pracach jednego artysty dojrzewał do pełni wrażenia. Wobec dzieł nowoczesnych niepodobna mi jednak stosować tej miary. Dodam zresztą uwagę, w której prawdę głęboko wierzę, chociaż jej wytlómaczyć nie umiem. Oto dawni mistrzowie stawali ze świeższą chęcią i miłością przed nową pracą na temat nie nowy. Obojętną robotą, znużeniem i zużyciem myśli nie przypominają, że dzieło ich wyrosło z dawnych studyów, z reminiscencyj własnych obrazów.

Anna Bilińska malowała dwa razy swą *Ukrainkę*, i pewno z jednego modelu. Tasama w obydwóch technika — pastelowe farby na płótnie — tesame rozmiary i temat. A mimo to mamy dwie prace indywidualne i świeże, dwa odmienne obrazy. Jeden z nich wisiał przed kilku miesiącami w warszawskiem Towarzystwie Sztuk Pięknych, drugi, znany z berlińskiej wystawy 1891 r., znalazł się we Lwowie. Pierwszy z nich — to bardziej bezpośrednie dzieło, raczej staranne studyum. Mniej w nim kompozycyi, mniej sztuki — i chociaż ten wyraz zabrzmiał tu może dziwnie — mniej poezyi. Rzekłbyś, że potężna malarka nie chciała poprzestać na

szczerem oddaniu nawet tak uroczego modelu. Z drugiego pastelu zrobiła nie studyum, ale obraz, precudny obraz macierzyństwa, ukochania i zachwytu. Każde rzeczywiste dzieło sztuki jest w pewnej mierze symbolem. Bilińska obróciła kobietę ku nam, nie zaniedbała jej linii. Skomponowała dzieło, a nie wyparła się prawdy, ni poczucia; oczy matki opuściła na dziecko, a nie odjęła jej wyrazu. Raz ta, raz tamta Rusinka wydaje się piękniejszą. Są to dwa nowe, dwa pierwszorzędnne obrazy.

Inna praca artystki, będąca we Lwowie, rzuca się w oczy, wyróżnia od otoczenia plastyką, siłą pendzla. Przedstawia portyera paryskiego domu, w chwili gdy czyta gazety lokatorów: zowie się *Polityk*. Jestto wyborny typ, ale zarazem prawie karykatura dużych rozmiarów; wielkość ich szkodzi nawet dziełu. Bo chociażby to, co powiem, miało trącić „szkolną estetyką“ i oburzać malarzy, wierzę najsilniej, a wierzę w to nie sam jeden, że kiedy dzieła sztuki rodzą się w wyobraźni artysty, przynoszą pewien określony format za sobą. Sądzę nawet, że znakomity *Anioł Pański* Gierymskiego byłby był jeszcze zyskał, mając mniejsze rozmiary. — Wystawa pozwala się nam przyjrzeć znanemu portrecikowi mężczyzny w podeszłym wieku; nie posiada natomiast żadnego większego portretu Bilińskiej. A na tem polu zmarła artystka położyła największe zasługi. Był to talent wielki, silny, męski. Mówilem przed chwilą o młodym, obiecującym, zawczasie zmarłym malarzu. Ona stała już w pełni rozwoju, zaledwo w pełni lat. Po zgonie Matejki jest śmierć Bilińskiej najdotkliwszą stratą, którą w ciągu ostatnich czasów poniosła sztuka polska. Bo Guyski, chociaż umierając, nie był jeszcze ani wyczerpanym, ani bezsilnym artystą, zostawiał przynajmniej po sobie ogromny szereg dzieł wykwinnych. Jak na rzeźbiarza z *Lux in tenebris*, w dniu konania swego twórcy patrzyły na niego piękne, liczne, wykończone marmurowe twarze.

Po za scenami z życia ludu, zapiszę niewiele rodzajowych obrazów. Gdzież się podział dawny p. Pawliszak, dzielny malarz koni? Jego *Taniec wśród węzów* jest surowy w kolorze,

a chociaż nie lubię tak apodyktycznych sądów, powiem nawet: brzydki. P. Reyzner maluje trzy dewotki czy kościelne baby *Na nieszpórach*, figury mdłe w rysunku, afektowane w wyrazie ¹⁾. Wolę już jego portret Dybowskiego, jakkolwiek w nieco jednostajnie białem dziele domyślam się raczej wpływu mody, niż wyniku obserwacji. Między pastelami artysty spotykamy jego najlepsze prace, może czasem zbyt sztuczne, słodkie, ale pełne elegancyi i zręczne. Są wiernie, ładząco oddane szczegóły we *Wspomnieniu* p. Strojnowskiego i w *Smętnych myślach* p. Trębacza. *Ciekawa modelka* tego ostatniego, pociąga ładnym, żywym kolorytem. Salonowe sceny p. Wodzińskiego, efekta światła lamp na damskich toaletach, są prawie zawsze drobne w technice a twarde. P. Reichan, znany paryski ilustrator, wywołuje o wiele lepiej wrażenie wykwintnego salonu, ma więcej „szyku“ i smaku. „Jury“ lwowskiej wystawy, zazwyczaj aż nadto hojne w rozdawaniu nagród, pominęło wyborny kredkowy rysunek p. Kamińskiego: *Na wyżynach*. Wglądamy we wnętrze ciasnej a zaludnionej izby na poddaszu; w kątach stoją prace rzeźbiarskie, na ścianach obok mandoliny wiszą rysunki, akty ze Szkoły Sztuk pięknych, odlewy z natury. Jesteśmy niewątpliwie w *Quartier Latin*, mamy przed sobą kółko młodych artystów i poetów, pragnących odnowić sztukę, gotowych świat przewrócić, byle dokuczyć filistrom. Młodzieńcy zrzucili kurtki i kamizelki, siedzą w kapeluszach na głowie i słuchają — a z jak natężoną, z jak różnorodną uwagą! — słuchają, wmyśleni, całą duszą oddani utworowi, który jeden z nich czyta. Jestże to wiersz Maeterlinka, albo idealistyczny poemat Jana Lahor? albo może przekład z Gerharda Hauptmanna? Nie, to musi być utwór samego lektora. Jedni ze słuchaczy pograżyli się w dziele i w dymie fajeczek, ci przebywają doprawdy *na wyżynach*. Inni słuchają obojętniej, gromadzą zarzuty. Wszyscy wierzą w to silnie, że z ma-

¹⁾ Reprodukcyja całości w *Tygodniku ilustrowanym* z r. 1893, tom II, str. 417; pojedyncze figury w *Świecie* z r. 1892, str. 256 i 257.

tej tej izdebki wyjdzie jakieś ogromne, ziemię całą wstrząsające dzieło. Ile oni teoryj poruszają, ile niedorzeczzeństw naplotą! Sam rysownik dał nawpół ironiczny tytuł obrazkowi. Nie śmiejmy się jednak. Bez jego bohaterów nie byłoby życia. I ci, co w rzeczywistości odmienili świat, miewali młodocinę pełną szaleństwa i przedwczesnej dumy. P. Kamieński jest u nas dotąd nieznanym. Umiejętnością, wprawą, siłą charakterystyki zapowiada się jako niepospolity rysownik.

V.

Druga połowa naszego stulecia będzie się może kiedyś zwała epoką krajobrazu i portretu. Ten ostatni króluje liczebnie na wszystkich wystawach, odznaczał się ilością prac i we Lwowie. Niepodobna mi się rozpisywać nad każdym dobrem dziełem z tej dziedziny, niepodobna się kusić o oddanie słowami wrażenia, jakie portret wywiera. Muszę się ograniczyć do spisu znakomitszych obrazów i tylko wyjątkowo dodać słowo oceny. Sąd o pracach z tego zakresu malarstwa uważam za rzecz bardzo drażliwą i trudną. Portret jest zazwyczaj przeznaczony dla małego kółka krewnych i przyjaciół, a nie dla ludzi obojętnych i obcych; ma wisieć w prywatnym domu, nie zaś na wystawie. Pod szklannym dachem pawilonu sztuki wygląda inaczej, niż w bocznym oświetleniu mieszkania. Tym, którzy go obstalowali, chociażby byli wytwornymi znawcami malarstwa, nie chodzi tym razem o osobiste pojęcie artysty, o jego techniczne poglądy i zadania. Gdyby im kto dał dwie prace do wyboru, jedną silną, energiczną, nawskróś oryginalną, ale nie bardzo podobną, drugą słabszą, pozbawioną indywidualnego piętna malarza, a wierniejszą, przypominającą żywiej postać, ruchy, wyraz twarzy przedstawianej osoby, nie sądzę, aby się oświadczyli za pierwszą. Chcąc mówić o portretach, należałoby się wprzód zżyć z ich modelami.

Publiczność, do której niestety i krytycy należą, zapomina o pufnym nastroju tego rodzaju dzieł. Dba nie o prawdę

charakterystyki, ale o jej potęgę. Zdaje mi się, że przeciętny widz, stając przed portretem, ulega jednej z tych dwu ciękawości: szuka albo twarzy słynnego człowieka, który go zajmuje, albo też poprostu typu, rodzajowego obrazka. Gdyby Pochwalski był wystawił dwie swoje sławne prace: portret Sienkiewicza i portret pana B., publiczność mówiłaby sobie przed pierwszym: „A więc tak wygląda pisarz, którego dziełami się zachwycamy,“ przed drugim zaś: „Oto wyborny obraz buńczuczego szlachcica.“

Publiczność sędzi poniekąd ze stanowiska przyszłych pokoleń. Studyując dzieje, pytamy dawnych portrecistów o najszybsze duchowe tajniki słynnych mężów, o te ich zagadki, na które ani czyny, ani pisma nie dają odpowiedzi. Stajemy długo przed popiersiami cesarów, lub przywódców włoskiego Quattrocento; wierzymy zatem, że to, czego Tacyt lub Macchiavel nie zdradził, wypowie dużo bezimiennego rzeźbiarza. Czasami znów widzimy, że artyście nie chodziło o jednostkę, ale o wyraz epoki. W Haarlem pytamy się Halsę, jakie też było usposobienie mieszczan hollenderskich, walczących w obronie religijnej i politycznej swobody.

Powtarzam: ocenienie portretów jest dla krytyka niebezpiecznym zadaniem. Nie wie on, jaką miarę przykładać do obrazu. Raz patrzy się jak znajomy i sędzi o podobieństwie; raz nie wie o niem i uwzględnia tylko malowanie. Nie zawsze ma pewność, czy artysta pragnął przedstawić dane indywiduum, czy też stworzyć charakterystyczną, ogólniejszą figurę. Dodajmy, że i wybór modelu musi wpływać na sądy. Dużo słynnych portretów zawdzięcza swe powodzenie urokowi lub powadze przedstawionej twarzy.

Śliczna kobieca postać nie zaszkodziła w każdym razie dziełu p. Anieli Biernackiej, *Malarka przy pracy*. Pociąga nas tam nietylko urok ładnej osoby, ale i żywe oświetlenie, psychologiczna strona obrazu. Piękna malarka zadumała się przed sztalugą, zdaje się coś w myśli wybierać, ważyć na szali to, co jej nasunęła obserwacya, i to, do czego popycha ją fantazyja. Obraz malowany biegle, utrzymany wprawnie w jasnych tonach. Nie brak zalet w portretowych stu-

dyach i próbach p. Anieli Pająkówny i p. Ireny Serda, nie brak werwy i technicznej wprawy w pracach p. Maryi Wasilkowskiej. Wśród naszych artystek posiadamy duży, śmiały, istotny talent, p. Olgę Boznańską. Uznano ją w Monachium, Wiedniu i Berlinie, u nas nie zyskała jeszcze pełnego, powszechnego rozgłosu. Wyznaję, że tym razem miałbym chwilami ochotę wziąć naszych krajowych „filistrów“ w obronę, a mógłbym to uczynić tem śmieiej, że należą do pierwszych, którzy podnosili wielką zdolność p. Boznańskiej. Cóż, kiedy jej prace bywały dotąd tak nierówne! Obok wrodzonego, ogromnego poczucia koloru, widywaliśmy w nich także błędy rysunkowe, lub perspektywiczne. Szczerocść, obserwacya stykała się tam z pewną techniczną modą, wprawa i pewność ręki z naiwnością. Berlin oglądał bardzo piękne jej roboty; portret, wystawiony w Wiedniu na wiosnę 1894 r. był już zupełnem dziełem i dawał miarę talentu. We Lwowie znalazły się dwie wyborne olejne prace, które mi tonem przypomniały dawniejsze pastele artystki. Na jednym obrazie widzieliśmy piękną osobę, od której biła młodość i życie. Kruczne włosy, twarz świeża, bukiet fiołków, jasno-popielata suknia, odróżniały się ślicznie od tła szarawego. Na drugim płótnie stanęła przed nami sama malarka, ubrana ciemno. Błyszczały czarne jej oczy; mimo zwykłej karnacyi obrazów p. Boznańskiej, tonów zanadto zielonawych i chłodnych, portret był bardzo wyrazisty i silny. We Lwowie uzyskała artystka medal srebrny, w Wiedniu przyznano jej przed półrokiem złoty.

Odosobniłem tu z umysłu prace kobiet, aby się chociaż w taki sztuczny sposób załatwić z pewną częścią dzieł wystawionych. Mimoto pozostaje mi jeszcze tyle i tak różnorodnych portretów, że nie umiem ich podzielić na ogólniejsze grupy, nie wiem, w jakim porządku je przeglądać. Występują na tem polu i odmienne artystyczne osobistości i sprzeczne ze sobą kierunki.

Z jeduej strony widzę impresyonistyczny, wspomniany już obraz p. Dębickiego, z drugiej znów tryptyk Andrzeja hr. Mniszcha. Twórcą jest, jak wiadomo, nietylko malarzem,

ale i słynnym zbieraczem; posiada głośną galeryę hollenderskich mistrzów. Niedziw, że skoro ma podobne dzieła przed oczyma, pamiętał o nich, malując *Złotnika w XVII wieku*. Technika jego jest uczona, staranna, bardzo gładka; drogie i jubilerskie wyroby, rogi, rostruchany i czary, przedstawione na bocznych skrzydłach tryptyku, są bardzo piękne i plastyczne, niestety wypuklejsze od środkowej figury, od portretu, może idealnego wizerunku dawnego złotnika. Twarz przypomina on trochę słynnego hollenderskiego artystę w metalu, który się zwał Jan Lutma i żyje w akwafortcie Rembrandta. Drobiazgową techniką, pochodzącą u br. Mniszcha z powściągliwości i misternego obrachowania, staje się gdzieindziej suchą, bezduszną pedanterią. Jako przykład, podam kobiecy portret p. Łuzana, obraz, na którym ciało, suknia, dywan, metalowy imbryk są traktowane jedną i tą samą, pracowitą, ale martwą, nie artystyczną ręką.

Malarze nasi robią portrety najczęściej z potrzeby, pod naciskiem warunków materialnych, malują je zazwyczaj prędko, za śmiesznie niską cenę. Niema więc w tem nic dziwnego, że zwracają główną uwagę nie na istotę dzieła, ale na to, co im najłatwiej oddać, a odbiorcom najłatwiej skontrolować. Charakterystyka zostaje na drugim planie, makaty są natomiast prawdziwe, toalety wiernie oddane. Świecą się posadzki, połyska lakierowane obuwie, fotele bywają bardziej plastyczne od osób. Nasza epoka nie przekaże następnym stuleciom wielu głębokich, wyrazistych twarzy. Jestże to wynikiem stosunków, winą sztuki, ironią losu, a może prostem, historycznym świadectwem, ale to pewna, iż w kraju wybujałego indywidualizmu brak na portretach — silnych indywidualności.

Nie spotkaliśmy ich nigdy w pracach p. Machniewicza, malarza, który się cieszy wielkiem powodzeniem i miał nieraz sposobność stworzenia dzieł znakomitych, skoro w jego pracowni zasiadały wyraziste i ciekawe typy. U p. Brylla szukalibyśmy naprózno potężnej charakterystyki: widzi on we wszystkich modelach tylko słodycz i łagodność; od pewnego czasu robi jednak znaczne postępy, zaczyna malować

rzeczywiste, żywe ręce. P. Marcelli Krajewski zdoła zwyciężyć techniczną trudność, którą przedstawia utrzymanie karnacy mężczyzny, ubranego w czerwoną kurtkę, wymaluje wiernie pas lity, ale nie umie ułożyć obrazu, ucina go czasem bardzo niefortunnie. Wśród prac p. Ludomira Janina-Janowskiego, artysty, który widocznie zna i rozumie wykwintny świat swoich modeli, wyróżnia się zwłaszcza portret młodej, pięknej damy. Są i w nim braki techniczne, ręce np. nie modelują się wcale, ale twarz zatrzymuje widza i szlachetnością rysów i jakimś twardym wyrazem. Szkoda, że dzieła p. Badowskiego bywają nieco brudne i jednostajne w tonie. Nie brak im bowiem wewnętrznej, istotnej, poważnej charakterystyki. W warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wiszą w tej chwili nowe, dobre obrazy malarza, dzieła lepsze od lwowskich, wolne od dawnych usterek. P. Badowski zajmuje z wolna coraz wybitniejsze miejsce wśród warszawskich i w ogóle polskich portrecistów. P. St. Lentz, twórca niepospolitych, z humorem i szykiem rysowanych karykatur, wystawia we Lwowie wizerunek tłumacza hiszpańskich poetów, p. Juliana Adolfa Świącieckiego; jestto nietylko podobny, ale i dobry portret, przewyższający dawne prace na tem polu. Ze wszystkich robót p. Jana Styki, cenię najwyżej to płótno, na którem zestawił siebie samego i żonę¹⁾. Nie wypada mi jednak zataić, że figury są nadto szare w kolorycie i niedość wypukłe. P. Józef Krzesz próbował zrazu historycznego, potem rodzajowego malarstwa. W ostatnich latach zwrócił się z większym powodzeniem do charakterystyki jednostek, do odtwarzania poszczególnych postaci. Pracuje on sumiennie, poważnie, jego *Antoni Waga* jest mimoto płaski i niewyrazisty. O ileż żywszem było inne popiersie znanego przyrodnika, mały biust Guyskiego! Portret młodej kobiety w salonie jest raczej portretem sukni i mieszkania. Inny obraz zadziwia głównie strojem, malowaniem futra, błękitnym słupem dymu, unoszącego się z papierosa. Wyższą jest *Ukrainka*, wizerunek ładnej kobiety, przebranej

¹⁾ Reprodukcyja w *Świecie* z 1888 r., str. 337.

w kostyum ludowy, najwyższej stoi jednak *Edmund Chojcki* (*Charles Edmond*). I tu akcesorya grają główną rolę, i tu można zarzucić zbytnią suchość i twardość, jakieś przelakierowanie obrazu; ale postać modeluje się dobrze i portret posiada, o ile wiem, wielką, istotną zaletę podobieństwa. Nie zawsze może ona wystarczyć. Uczniowie, którzy kreśląc węglem po ścianach Szkoły Sztuk Pięknych, najlepiej chwytają rysy i wyraz twarzy profesorów, nie zawsze wychodzą na wielkich portrecistów. P. Koehler oddał podobieństwo, a obraz jego jest mimoto bardzo słaby, oczy są krzywo umieszczone, głowa się nie modeluje, ręce nie znaczą. P. Rauchinger należy do tych artystów, z których nazwiskiem można się częściej spotykać w pracowniach, niż z dziełem na wystawach. Publiczność go nie zna, jakkolwiek w Muzeum Narodowym wisi jego obraz, scena sybirska, oddźwięk z Malczewskiego. We Lwowie znajdowała się jego dobra i samodzielna praca, portret p. Z. Przesmyckiego, poety, tłumacza i rzecznika najmłodszych francuskich i belgijskich pisarzy. Dla pamięci zapiszmy krótko kilka dobrych dzieł portretowych: wprawny obraz p. Pawła Merwarta, polskiego malarza, znanego zwłaszcza w Paryżu; śmiało oświetloną i malowaną damę p. Jana Ciaglińskiego z Petersburga twórcy dobrych studyów krajobrazowych, wystawionych we Lwowie; dwa dość udatne portrety p. Myrton-Michalskiego z Paryża, w których znawcy widzą wpływ Carolusa Duran; sumienne prace p. Saskiego, a wreszcie własny wizerunek świeżo zmarłego Ludwika de Laveaux.

P. Augustynowicz ma we Lwowie dwa dobre portrety; zwłaszcza kobiecy jest wyrazisty, szczery i patrzy się żywymi czarnymi oczyma. Julian Fałat uchwycił doskonale charakterystyczny ruch i głowę Józefa Kościelskiego, wymalował portret podobny, żyjący, pełen technicznej wprawy i *maestryji*, jedno z najlepszych portretowych dzieł na wystawie. P. Józef Mehoffer budzi oddawna i to na różnorodnych polach, niepospolite nadzieje; pośród tak zwanych „obiecujących“ artystów, należy on do tych rzadkich ludzi, którzy nie zawo-
dzą oczekiwań, rozwijają się normalnie, znaczą swą drogę

nietylko próbami, ale szeregiem prac obmyślanych, poważnych i dojrzałych. Dowodzi on, że można umiłować dawną sztukę, wmyśleć się w nią, tworzyć swobodnie w jej duchu, a mimo to rozumieć prądy i potrzeby dzisiejsze, opanować technikę współczesną. Przedstawia nam teraz rzeźbiarza, zapewne jakiegoś paryskiego kolegę. Na ziemi leżą gipsowe odlewy, głowy egipskie. Młody artysta, o smutnej, słowiańskiej, marzycielskiej twarzy, zadumał się w swej nędznej pracowni. Musi dziś być ostry mróz; nastąpiła wielka bieda. Rzeźbiarz usiadł przy żelaznym piecyku nie zapalonym, porudziałym od dawnych płomieni, kurezy się w starym brązowym paltoście. Akcesorya, z wyjątkiem może zbyt bliskiej drabinki, są wyborne, ale strona duchowa jest jeszcze wybitniejsza. Ona to zamienia portret na bardzo znakomity, poważny, bardzo smutny obraz, obraz nędzy polskiego artysty, szukającego na paryskim bruku nauki, sławy — i chleba. P. Mehoffer otrzymał we Lwowie złoty medal. Uczcijmy znowu sędziów wystawy! Odznaczenia dostają się zazwyczaj znanym i uznanym artystom; tym razem spotkała wielka a słuszna nagroda młodego malarza, który ma dotychczas drobną sławę, ale duży talent.

Złoty medal przyznano również p. Axentowiczowi; wyrok ten nie zadziwił nikogo, owszem wszyscy musieli się nim cieszyć. Prace, wystawione we Lwowie, należą do najlepszych dzieł artysty. Portret ś. p. Wiktora Osławskiego jest, jak słyszę, bardzo podobny. Portret kobiety w jasnej różowej sukni, zabijał sąsiednie płótna werwą, wprawą malarską. Ale nie wszystko było tam równie doskonale, jedna ręka nie modelowała się dostatecznie. Wyborny obraz zawdzięczał swe niezwykle powodzenie przedewszystkiem technice śmiałej, modnej, podobał się głównie dlatego, że przypominał zręczny, paryski sposób malowania.

Kazimierz Pochwalski wystawił obok małego portretu hr. Leona Pinińskiego, dwa duże płótna, już sławne. Na jednym widzieliśmy ks. Jerzego Czartoryskiego, na drugim hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego. Niechaj mi wolno będzie zaznaczyć, że w mojem pojęciu są to dzieła bardzo nierównej wartości.

Potrącałem tu już o sprawę podobieństwa w portrecie, wprowadzałem dyskretnie ten czynnik do oceny. Sądzę, że mogę go śmiało poruszyć, skoro mówię o wizerunkach ludzi, powszechnie znanych w kraju. Należą oni do ogółu, który o ich czynach, myślach, zamiarach, swobodnie rozprawia i pisze; przebaczą mi, jeżeli dotknę podobieństwa ich portretów. Ks. *Jerzy Czartoryski* Pochwalskiego nie zupełnie mnie zadawalnia. Wydaje mi się, jakoby wielki malarz obniżył tę niezwykłą twarz, chcąc ją upiększyć, jakoby nawpół zatracił jej wyrazistość i charakter. Wolalbym, aby szczerzej, odważniej traktował profil, indywidualny *habitus* postaci. Artysta był zapewne skrupowany obstalunkiem; przypuszczam, że mając zupełną swobodę, nie byłby księcia ubierał w kontusz, że stworzyłby nietylko portret, ale typ, obraz wytwornego, cywilizowanego „pana,“ członka izby lordów, lub jakiegokolwiek innej izby „panów.“ Daleko wyżej stawiam *Włodzimierza hr. Dzieduszyckiego*. Temu swojskiemu, rodzimemu typowi, należał się znów kontusz i należała się swobodna, prosta poza. Co to za silne ręce, jaka w nich charakterystyka człowieka! Mniej gładko malowany, szczerzej pojęty, dawny sejmowy marszałek patrzy się na nas z obrazu z całą powagą, z całą prawdziwością wyrosłego na naszym gruncie, serdecznego miłośnika rzeczy polskich. W portrecie, który Pochwalski wymalował, jest więcej niż sumiennosc, obserwacya, więcej niż intuicya. Widzę w nim nietylko wyborną charakterystykę człowieka, widzę dzieło, robione na przysze lata, coś naksztalt stylu i nastroju pomnika.

Pochwalski jestto malarz, którego nam zagranica odebrała, a który na szerszem polu zmienia się tylko o tyle, że wciąż postępuje i rośnie. Siłą nie dosięga portretowych prac Matejki, a może nie dorówna Bilińskiej, malującej samą siebie. Jestto jednak wytrawny, wytworny, przenikliwy, szczerością swą wielki artysta. Niemasz u niego ani odrobiny blagi, powierzchownej łatwości i szyku. Przekaze on przyszłości szereg polskich typów, szereg pilnie studyowanych, wybornie zrozumianych postaci. Biografowie wybitnych naszych ludzi będą kiedyś zasięgać zdania Pochwalskiego.

VI.

I rzeźba żyje u nas przeważnie z portretów, zwłaszcza może z pośmiertnych, przeznaczonych na grobowce. Pamiątkowa płyta z medalionem zmarłego, popiersie, ofiarowane jakiemu zasłużonemu profesorowi, lub prezydentowi miasta w dzień jego jubileuszu, nareszcie portret ładnej kobiety, której próżności Horowitz lub Angeli nie zadowolnić — oto jedyne obstalunki, na które u nas rzeźbiarz czekać może, a czasem czeka bardzo długo, do śmierci. Po za tem zdarzy się niekiedy figura do kościoła, wchodząca już raczej w zakres kamieniarstwa. I na tem koniec. Rzeźba na wystawie lwowskiej przedstawiała się też jako szereg głów i popiersi, portretów, lub t. zw. „studyów,” które są nieraz tylko nieudanymi portretami; ciała, pięknego nagiego ciała, prawie wcale nie było. Całość robiła ogólnie dość niekorzystne wrażenie; niechaj mi też wolno będzie załatwić się szybko z produkcją sztuki rzeźbiarskiej, sztuki, która dotychczas nie posiada w Polsce warunków rozwoju i bytu.

Z kompozycyji religijnych wymienię naprzód *Miłosiernego Samarytanina* p. Tomasza Dykasa, owego utalentowanego artysty, któremu koledzy i dziennikarze nie mogą darować, że, nieznany i młody, otrzymał nagrodę za projekt pomnika Mickiewicza w Krakowie. Krótka chwila szczęścia stała się niemal nieszczęściem jego życia. Płaskorzeźba, którą obecnie wystawił, świadczyła wybornie o jego kompozycyjnym talencie, ani potężnym, ani zdolnym widza zapalić, ale sumiennym, pięknym, poważnym. Grupa *Chrystusa i Magdaleny* p. Jadwigi Milewskiej nie wydaje mi się zupełnie dobrą w proporcjach, zwłaszcza w postaci ładnie udrapowanej kobiety. P. Błotnicki nadesłał tylko udatny bronzowy biust *Św. Ignacego Loyoli*, wykonany, o ile wiem, na podstawie autentycznego, świeżo odnalezionego portretu. Głowa *Św. Antoniego*, dzieło p. M. Zawiejskiego, wyróżnia się korzystnie od innych prac artysty, noszących na sobie cechy współczesnej rzeźby włoskiej. Dziwnie zmanierowana, słodka, nie-

na alna to sztuka! Kogóż nie razily we Włoszech nowożytnie posągi, kute w marmurze dłonią aż nadto wprawną, ale drobiazgową, jakby zniewieściłą i poniekąd martwą? Kogo nie odepchnęły grobowce w nowych *Campi Santi*, zupełnie pozbawione stylu i powagi, pomniki, w których się zazwyczaj wysilano nie na oddanie duszy, charakteru osoby, ale jej stroju, ałtłasowej podszewki paltota, albo koronkowej zarzutki na starannie uczesanych włosach? Zdarzają się na włoskich cmentarzach i dzieła większego stylu, szerokiego technienia, dzieła, pełne świeżego, nieraz naiwnego uczucia, ale nasi artyści, jak Wiktor Brodzki, lub p Zawiejski, przejmują się nad Arnem i Tybrem głównie ową miękkością, która i charakterystyczne rysy twarzy i myśl jej zatracą, lubują się w nieosobistej, słodkiej technice i silą się na to, aby rzeźbie odebrać jej styl, jej powagę, wrodzony monumentalny charakter, obniżyć najidealistyczniejszą ze sztuk do rodzajowego poziomu. Nie chodzi mi o temata, ale o same traktowanie marmuru, o wewnętrzną niezgodę, panującą między drogocennym materiałem i techniką. Bo jak napisom, rytym w kamieniu, przystoi styl lapidarny, tak i figurom tworzonym w marmurze i spiżu, odpowiada monumentalna powaga, nie wykluczająca ani wdzięku, ani realizmu. Przez dziwną, może z reakeyi, z chęci nowości płynącą ironię, rzeźbiarze nasi uczą się eleganckiego szablonu na tej właśnie ziemi, gdzie po muzeach stoją indywidualistyczne popiersia rzymskie i uroczę, a żywe portrety z Quattrocento. Oddać jak najbardziej ludzaco „wełnistość“ czapeczki, robionej na szydelku, posadzić muchę na nosie chłopca, ubranego w taki birecik — oto, co dziś pociąga polskich artystów, pracujących we Włoszech. Głównki ich powstają nie po to, aby się z czasem znalazły w galeryach, lub trwały gdzieś przez lata w domu poważnej, wytwornej rodziny, otoczone ciągłą czcią i podziwem. Z pracowni, rzekłbym z warsztatu, przechodzą na kominek banalnego salonu. Przypominają trochę te marmurowe popiersia, sprzedawane we Florencyi niemal po cenie marmuru, te „dzieła włoskiej rzeźby,“ bez których żadna pani Buchholz na północ powrócić nie może. Nie mówię tego spe-

cyalnie o pracach jednego artysty, mówię o ogólnym wpływie Włoch na naszych rzeźbiarzy. P. Zawiejski uległ mu zbyt silnie, a szkoda tem większa, że wszyscy uznajemy rzeczywisty jego talent. Obok kilku dzieł, modą florencką zbyt przejętych, widzieliśmy i we Lwowie i na stałych wystawach sumienne, szersze, poważne jego prace. Robił on kilka kopij z wielkiego Donatella, ale wybierał przeważnie główki, których, co do mnie, nie mogę jakoś do spuścizny mistrza zaliczyć, główki, które mi wyrazem, sposobem traktowania ciała i włosów przypominają zbyt żywo *putti* Desideria da Settignano na grobowcu Carla Marsuppini w Santa Croce, w najpoetyczniejszym z florenckich kościołów. Gdyby się tak artysta zwrócił do twardszych, energiczniejszych, niewątpliwych dzieł Donatella!

Przeszło siedemdziesiąt prac rzeźbiarskich wykazuje lwowski Katalog. Sądzę, że niewiele z pośród nich utkwiło w pamięci osób, zwiedzających wystawę, sądzą, że kto sobie dziś, po kilku miesiącach uprzytomni jej posągi, płaskorzeźby i popiersia, ten musi myślał powrócić do trzech znakomitych robót, do *Mitologicznej grupy* Cypryana Godebskiego, *Porwania Sabinki* Piotra Wójtowicza, *Kopernika* Teodora Rygiera.

Pierwsza z nich zwała się dawniej *Marzeniem o sławie*. Szkoda, że Katalog nie zachował tego nazwania, bo byłoby ułatwiło widzom zrozumienie dzieła, przynajmniej tym widzom, którzy, na piękność linii nieczuli, pytają z góry o zamiar autora. Grupa przedstawia kobietę siedzącą bokiem, jak nasze amazonki, na gryfie o dziwnej głowie, łapach lwa i dużych orlich skrzydłach. Prawą ręką chwyta się kobieta karku chimerycznego wierzchowca; wznosi głowę do góry, patrzy w przestrzeń i lewą rękę, pełną kwiatów, wyciąga wysoko i śmiało. „Jeszcze raz—jak mówi niemiecki poeta—jeszcze raz, Muzy, osiodłajcie mi hippogryfa na jazdę w stare, romantyczne światy.“ Kiedy się ma przedstawiać *marzenie sławy*, potrzeba dużo polotu i szału, potrzeba zachwyty w kobiecej postaci, szalonego podskoku u wierzchowca. Jaki też śliczny jest ruch, jaki rzeźbiarski układ nóg tej marzącej,

jaka śmiałość, lekkość w przedziwnie pomyślanej grupie! Podziwiam w niej wszystko, ale mądrości kompozycyi nie mogę się dość nadziwić. Cyprian Godebski zajmuje wybitne stanowisko wśród paryskich artystów; rząd francuski powierza mu oddawna ważne roboty. Bądźmy mu wdzięczni, że przysyłając dzieło swe do Lwowa, dał nam piękny okaz wielkiej rzeźby, kwitnącej dziś we Francyi, w istotnej ojczyźnie współczesnych sztuk plastycznych. U nas artystyczna fantazyja jest rzadką i nie umie się liczyć z wymaganiami techniki i stylu, nie zdoła zapanować nad kompozycją, zespolić się z nią, zlać się w jedno. Podobnie, jak polscy autorowie sceniczni nie wiedzą, jak się pomysł obrabia, dzieli na akty i sceny, jak się w sztuce rozdaje role, jak się, jednym słowem, natchnienie kieruje i popiera refleksyę, tak też i nasi rzeźbiarze nie znają tej dziwnej, przez wieki wyrobionej sztuki kompozycyi, sztuki obmyślenia linii, zastosowania ruchu figur do obranego motywu, do zamiaru. I jedni i drudzy nie umieją stopić swego kruszcu, ułać go w doskonałą grupę. Czy to tylko brak wprawy, czy może brak płomiennego ogniska?

Były we Lwowie allegoryczne rzeźby, którebym mógł przytoczyć na dowód mego oskarżenia. Wolę o nich przemilczeć i nie w tym celu wymieniam duży, interesujący, układem do starożytnej hermy zbliżony posąg p. Tolle Certowiczówny p. t. *Morfeusz*. I między portretami tej artystki znajduje się dużo prac ciekawych, traktowanych w sposób oryginalny, z werwą, pewnością ręki i gustem, np. brązowy medalion p. M. Pawlikowskiego. *Skończona pieśń* p. Laszczki, studującego obecnie w Paryżu, odznacza się wybornem modelowaniem i pozwala ufać w przyszłą piękną, wytworną działalność młodego a zdolnego rzeźbiarza.

Wiktor Brodzki i Pius Weloński nie wystawiają wcale. Niema żadnej pracy p. Kurzawy. Piotr Wójtowicz nadesłał tylko jedną grupę, *Porwanie Sabinki*. Tak rzadko widuje się dzieła niepospolitego artysty, że nie dziw, jeśli ma w kraju niedość wielbicieli i nie tak słynie, jak na to zasłużył. Ten i ów zna jednak jego dawne roboty, np. *Perseusza z głową*

Meduzy, Dziewczynę zaplatającą warkocz. Pierwszy zadziwia zrazu nikłością kształtów, niezupełnie wytlómaczoną u mitycznego bohatera; tego rodzaju walecznych wystawiamy sobie zazwyczaj jako młodzieńców w pełni duchowego i fizycznego rozwoju; nie doznają nigdy zgrzybiałości, nie mają zatem prawa do lat chłopięcych. Później oswajamy się jednak z tem pojęciem artysty i podziwiamy szlachetność młodych kształtów, pytając przecież, czyby posąg, utrzymany w trzech czwartych wielkości naturalnej, nie zyskał na zmniejszeniu rozmiarów, na zamianie na posążek. *Dziewczyna* jest tylko statuetką, ale może najpiękniejszą, jaką sztuka polska wydała — jedną z najznakomitszych, i jak sądzę, najznakomitszą nagą postacią w naszej rzeźbie. P. Wójtowicz skomponował ją mistrzowsko; ruch jej, podpatrzony, zupełnie prawdziwy, jest zarazem najbardziej wdzięcznym, jaki wśród czynności splatania warkoczu uchwycić było można. Stoi też przed nami śliczna, wytworna, nie obnażona, ale istotnie naga. Może i postacie *Porwania Sabinki* wypadłyby jeszcze szczęśliwiej, gdyby nie były tak duże; w porównaniu do innych figur artysty są one nieco chłodne, bardziej akademickie. Ale i to dzieło, to przeciwstawienie kształtów Rzymianina i Sabinki, mężczyzny i kobiety, ta szlachetność pojęcia pozwalały ocenić niepospolity talent naszego rzeźbiarza.

Kobiece postacie Teodora Rygiera, modelowane i odlane w Rzymie, nie noszą na sobie śladów ogólnej włoskiej, małostkowej miękkości. Świadczą raczej o tym „weryzmie“, który się teraz tak często zaczyna odzywać w artystycznej i literackiej produkcji zjednoczonego królestwa. Co do mnie, nie potrafię bezwzględnie podziwiać i chwalić tych figur. *Modelka* przypomina mi nieco wrażenie, jakie sprawiają gipsowe odlewy z ciał rzeczywistych, żyjących. O *Bacchantce* wolę nie wypowiadać zdania, bo nie mogłem odnaleźć tego punktu, z którego bardzo żywa figura nabierze płynności, wytworności linii. Znakomitym jest natomiast posążek starego, zadumanego *Kopernika*, doskonały obraz człowieka, pracującego duchowo. P. Rygier wystawia nadto portrety znakomitych ludzi, nie tyle portrety, ile charakterystyki. Ma na tem polu

kilku mniej lub więcej wybitnych rywali. P. St. Lewandowski nadesłał dobry marmurowy medalion *Grottgera*, p. Roźniatowska podobne popiersia *Blizińskiego* i *Adryana Baranieckiego*, p. Tadeusz Barącz parę wybornych głów, pomiędzy którymi odznaczał się zwłaszcza życiem biust starego i zasłużonego aktora *Derynga*, wykonany w terrakocie. Duży pośmiertny posąg młodzieńca, dzieło p. Wiśniowieckiego, budził ogólne zajęcie prostotą układu, szczerością wykonania. P. Marcinkowski, pomysłowy rzeźbiarz, zachodzący chwilami na granicę symbolizmu, wystawił ładną grupę i dobry portret X. Arcybiskupa Stablewskiego. Wśród popiersi brakło prac jednego z największych polskich artystów, brakło kobiecych portretów Guyskiego, odezutych poetycznie, pełnych psychologicznej subtelności, wykonanych z niezmierną, szczerą, głęboką miłością. Jaki jest dziwny smutek w tej niepamięci, która już Guyskiego ogarnia. Tak temu niedawno, jakeśmy go grzebali na krakowskim cmentarzu, a pośród artystów, urządzających współczesną wystawę, nie znalazł się już nikt, coby o jego pracy, o jego sławie pomyślał!

Za spisem pastelów, akwarell i rysunków pomieszczono w Katalogu wystawy drobny poddział, obejmujący nieliczne prace z zakresu drzeworytnictwa i akwaforty. Nie posiadamy rozwiniętej, szerokiej działalności na tem polu, mogliśmy się nią jednak lepiej popisać, niż się to stało we Lwowie. Drzeworytnictwo upada wprawdzie w Warszawie, jedynem polskim mieście, gdzie naprawdę zakwitło, upada zwłaszcza od chwili, w której *Kłosa* przestały wychodzić i *Tygodnik Ilustrowany* nie ma już konkurencyi; mimo to jednak znalazłoby się jeszcze dużo pracowników, z p. Holewińskim na czele, dużo artystów, których roboty warto było pokazać i przypomnieć. Berlińska wystawa 1891 r. dawała dobry, pełniejszy obraz polskiego drzeworytnictwa; we Lwowie znalazło się tylko jedno dzieło, reprodukeya francuskiego obrazu, wykonana misternie przez p. Wandę Strażyńską. Naprózno szkalibyśmy w pawilonie sztuki polskiego miedziorytu: nikt

się podobno u nas temi rzeczami nie para. Jestto smutne, niemal upokarzające zjawisko, świadczy bowiem niekorzystnie o poziomie i kierunku naszej sztuki, o gustach i nastroju publiczności. Szkoda więc ogromna, że i akwafortyści nie stawili się do apellu. Mamy ich, o ile wiem, tylko dwóch, ale obydwaj zajmują poważne stanowisko za granicą. P. F. Jasiński nie nadesłał ani swej dużej, bardzo sławnej *Wiosny* według obrazu Sandra Botticellego, ani mniejszych *Narodzin Wenerzy* tegoż malarza. Nie było we Lwowie nawet jego *Konstytucyi Trzeciego Maja*, wybornej reprodukcji z Matejki. P. Jasiński, tak ceniony, niemal słynny we Francyi, nie przedstawił się polskiemu społeczeństwu. P. Ignacy Łopieński, młody artysta pracujący w Monachium, jest bardziej znany w kraju: zaleciły go oddawna piękne reprodukcje portretu Pawła Popiela, który Pochwalski malował, i własnego portretu Bilińskiej. Obok tych dawniejszych robót znalazło się we Lwowie kilka nowych, znakomitych akwafort według obrazów Matejki, Falata, Alfreda Kowalskiego. P. Łopieński jest tak sumiennym, zdolnym artystą, tak umie swą technikę do danego dzieła zastosować, że wydaje się na to przeznaczonym i wybranym, aby sławę polskiego malarstwa na Zachodzie rozszerzać, zyskując przytem słuszny rozgłos i uznanie dla samego siebie.

Katalog lwowski nie obejmował nadto dwóch dzieł, albo, ściślej mówiąc, dwóch przedsięwzięć, które zupełnie wychodzą po za ramy niniejszego sprawozdania, a którym muszę jednak parę słów poświęcić. Mam na myśli dioramę p. Piotra Stachewicza: *Kopalnie wielickie*, i panoramę *Raclawickiej bitwy*. Tego rodzaju prace nie należą właściwie do zakresu artystycznego recenzenta; sztuka jest w nich raczej środkiem, niż celem, nie chodzi tam o duszę, o nastrój malarza, ale prawie wyłącznie o wprawę techniczną, nie o osobiste pojęcie, ale poprostu o złudzenie. Jeżeli wyżej przytoczone słowo Bacona zawiera głębszą prawdę, jeżeli „sztuka jestto człowiek dodany do natury“, to panoramy niepodobna zaliczać do dzieł artystycznych. Bo indywidualność twórcy albo twórców musi, powinna się tu ukrywać, usuwać i ginąć. Racyę

bytu ma tylko świat zewnętrzny, pojęty, o ile możliwości, nieosobiście, obiektywnie, chłodno, aby mógł być zrozumiałym dla wszystkich, niezabarwionym jakimikolwiek poczuciami jednostki. Zdania miłośników, krytyczne oceny nie mają wobec takich dzieł żadnego znaczenia; głos ludu jest w tym wypadku głosem Bożym, a między moimi czytelnikami znajdują się zapewne i tacy, co czują, że sprawa, którą się powszechnem głosowaniem rozstrzyga, nie może być czysto artystyczną sprawą.

Byłoby to z mojej strony prostą niesumiennością, gdybym kładł nacisk na niepowodzenie dioramy wielkiej. Jeżeli bowiem prace p. Stachiewicza nie wywoływały dostatecznego złudzenia, stało się to nie tylko dla fatalnego umieszczenia i światła, ale i przeto właśnie, że są dobre, indywidualnymi obrazami, które bez przyborów, bez ram z kartonowej skały, powinnyby się były znaleźć na wystawie i tam zajaśnieć. Zbliżają się one daleko więcej do sztuki, niż do sztuczki.

Twórcy panoramy racławickiej nie mogą się skarżyć na brak powodzenia i uznania. Dzieło ich, pierwsze, jakie w tym rodzaju u nas wykonano, stanęło też na wysokości podobnych prac, robionych na Zachodzie. Było jedną z największych ozdób, bodaj czy nie najpotężniejszą przyciągającą siłą wystawy. Gdybym tu nie występował w skromnej roli artystycznego sprawozdawcy, musiałbym przypomnieć, że wybór historycznej chwili, przedstawionej w panoramie, nadał całemu lwowskiemu „świętu pracy“, pracy narodowej, pewien wybitny charakter, który zakordonowym prowincyom musiał utrudnić współudział w uroczystości. Przez patriotyzm zmuszono zatem swoich do biernego mileżenia. Z drugiej strony sam fakt, że dzienniki rosyjskie zidentyfikowały wystawę z panoramą, świadczy o zaletach tej ostatniej. One jedne mogą mnie tu obchodzić.

Czy wielkie, dookoła widza roztoczone płótno wywoływało zupełne złudzenie, czy malarze odpowiedzieli najważniejszemu, pierwszemu z naszych wymagań? Trudno jest o tej kwestyi sądzić. Wydaje mi się, że każdy z nas ulega

tylko raz w życiu podobnej iluzji, a mianowicie w chwili, kiedy po raz pierwszy wodzi okiem po malowidłach jakiej panoramy. *Racławice* wywierały zatem mniejsze lub większe wrażenie na patrzących, stosownie do tego, czy byli obcy z takim widokiem, albo też obcy mu i świeżsi. W każdym razie na jednych i na drugich działało wyborne oświetlenie. Na placu wystawy było nieraz mglisto, pochmurno i szaro; wszedłszy na platformę panoramy, znajdowaliśmy się wśród jasnego, słonecznego dnia. Otaczała nas wczesna błękitność kwietniowa, od gajów o porudziałych, przeszlorocznych liściach padały cienie niebieskie. Leżały przed nami zagony zielone od runi, orane pola, świecące brunatną, czasem fioletową skibą. W powietrzu była już wiosna, albo jej zapowiedź. Daleko, na widnokregu podnosiła się od południa Babia Góra, srebrząc się tak czysto, profilując tak lekko, jak to zazwyczaj bywa z końcem zimy. Nie wiem, czy mówię tu za wielu, czy może tylko za siebie, ale dla mnie pejzaż stanowi zwykle o wartości panoram. W lwowskiej jest on prawdziwy, szczery, wytworny, a chociaż przez niemieckiego artystę, p. Bollera, malowany, taki nawskróś polski, taki swój i rodzimy.

P. Tadeusz Popiel pracował podobno także nad kraj-obrazem. Jego robotą ma być dziwnie ładująca chata. Współdziałało wogóle w panoramie wielu artystów, o których sława nie głosi, wymieniając jedynie p. Wojciecha Kossaka i p. Jana Stykę. Tworzy się nawet około nazwiska tego ostatniego pewna legenda, rozpowszechniana i ustnie i w druku, legenda, która autorowi pomysłu panoramy przyznaje także najważniejszą, lwią część w wykonaniu dzieła. Wypadałoby tę sprawę rozpatrzyć, zastosować w niej zasadę rzetelnej słuszności, przypomnieć, że obok już wymienionych artystów, p. Ludwika Bollera, któremu się może największa wdzięczność należy i p. Popiela, zasłużyli się tu i tacy malarze, jak p. Teodor Axentowicz, p. Włodzimierz Tetmajer, p. Wincenty Wodzinowski, a wreszcie p. Zygmunt Rozwadowski. Podmalowali oni wielką część płótna, skomponowali nawet, o ile wiem, cały szereg figur, ledwo naznaczonych na szkicu.

P. Jan Styka odpowiada przedewszystkiem za kosynierów. Są oni bardzo żywi, tworzą doskonale kolorystyczne plamy; ci, którzy waleczą na pierwszym planie, wydają mi się jednak zbyt wiecey. Najwięcej ruchu, zgiełku, prawdy znajdujemy w tej części, którą p. Wojciech Kossak malował. Tam nietylko krajobraz, ale i żyjące postacie mogą wywołać złudzenie. Młodszy Kossak ma ogromne poczucie konia, odziedziczone po ojcu, ma nieraz jego werwę i śmiałość. Twórca *Olszynki, Wspomnienia z lat dziecińczych*, zaprezentował się we Lwowie dość słabem, nieznaczącem dziełem. Wyteżył widocznie swe siły na malowanie *Racławic*. Były też tam postacie i epizody, któreby widz pragnął wyciąć z plótka panoramy i jako obrazy zawiesić.

VII.

Ukończyliśmy przegląd wystawy, stanęliśmy — pamięcią — przed celniejszymi i ciekawszymi jej dziełami. Pominięliśmy może zbyt dużo rzeźb i obrazów, poświęciliśmy może innym nadto wiele czasu, ale chodziło nam więcej o zdanie sobie sprawy z całego rozwoju, z działalności wybitnych artystów, niż o ocenę prac poszczególnych. Zrekapitulujmy teraz wrażenia, zbierzmy rozrzucone uwagi, dopowiedzmy to, czegośmy nie mieli sposobności wyrazić, dodajmy kilka uwag o naturze i dążności talentów, o okolicznościach, które u nas towarzyszą tworzeniu, o wzajemnym stosunku artystów i społeczeństwa.

Wystawa współczesnej sztuki polskiej przedstawiała się bardzo korzystnie, nie zawiodła powszechnych nadziei. Sądzę jednak, że mogła być jeszcze świetniejszą, napelnić nas o wiele większą dumą. Główną winę zwałamy zwykle na zazdrosnych właścicieli posągów i obrazów; spada ona jednak w pewnej, może w wielkiej części na samych artystów, lekko-myślnych albo zniechęconych, nie dosyć dbałych o sławę w ojczyźnie. Mimoto, stając w sali, która mieściła prace Chełmońskiego, Gierymskiego, Brandta, Pochwalskiego, Witkie-

wicza, Bilińskiej, widz doznawał złudzenia, że jest na wielkiej, międzynarodowej wystawie. Rozmieszczenie prac, dekoracja sal dopomagały do illuzji. Tym razem nie współdziałała tu żadna dyrekcja Towarzystwa Sztuk Pięknych; sami artyści podjęli się gospodarki i trudu. Oni to przyjmowali dzieła, przeprowadzili zakup, wyznaczyli nagrody. Posypały się one obficie, spadły, jak szczodry deszcz wiosenny; niepodobna się dziwić, albo brać za złe hojnego koleżeńskiego poczucia. Należy zresztą zapisać, że z czterech wyznaczonych dyplomów honorowych, przyznano tylko dwa, że z dziesięciu złotych medali, któremi można było rozporządzać, dano tylko dziewięć. Wogóle artyści wywiązali się znakomicie z bardzo niełatwego zadania.

Cieszyli się zapewne pełną samodzielnością, gardzą bowiem współdziałaniem t. zw. miłośników sztuki, nie pomnąc, że oni stanowią u nas jedyną intelligentną, artystycznie czującą publiczność, że tylko oni skupują rzeźby i obrazy. Polscy artyści dążą bezwiednie do wznowienia średniowiecznych cechów, które i ogół i poważną krytykę odsadzą od głosu, zamkną się w sobie i swój chwilowy kierunek będą społeczeństwu narzucać. Wydali więc wojnę instytucjom, które przez długie lata popierały działalność ich poprzedników, a nieraz i ich własną. Gniewa ich sama nazwa Towarzystwa „przyjaciół,” Towarzystwa „zachęty“ Sztuk Pięknych. Nie myślę tać, że potrzeba tam wielu, bardzo wielu zmian i ulepszeń, ale z drugiej strony nie mogę doprawdy pojąć, z kąd się bierze ślepa nienawiść, ścigająca przedsięwzięcia, które mocą tradycyi, siłą rzeczy są ogniskami artystycznego rozwoju. Stałe wystawy pozwalają ogółowi zapoznać się z nieustanną produkcją pracowni, pośredniczą między twórcami a publicznością, umożliwiają rozgłos i nabycie dzieła. Dzięki rozgałęzionej organizacyi, ustalonym stosunkom z prowincją, Towarzystwa zapewniają współdziałanie wszystkich warstw społecznych, skromnych dusz i skromnych kieszeni. Rokrocznie zakupują kilkadziesiąt prac artystów; w kilku tysiącach re-produkcji roznoszą sławę malarza do dalekich dworców i plebanij, do rzemieślniczych warsztatów, czytelników ludowych i szkół-

łek. Malarze potępiają jednak w czambuł i z góry, cokolwiek te instytucje przedsięwzją. Pierwsze wielkie wystawy sztuki polskiej, krakowską w 1887 r., berlińską w 1891 r., monachijską w 1892 r. zawdzięczamy inicjatywie i pracy Towarzystw. Poszło to dziś w niepamięć, po marnych pisemkach szkalowano nawet tych ludzi dobrej woli i niepospolitego taktu, którzy dla polskich prac wywaleczyli zagranicą osobne sale i uzyskali to tylko, że nasi artyści, żyjący pod trzema zaborami, mogli się razem przedstawić oczom Europy, wspólnie przed nią zajaśnieć. To tylko!

Dzisiaj postanowili twórcy pracować samodzielnie, obejść się bez pomocy, która się im wydaje niewygodną opieką. Oddałem już sprawiedliwość ich pracy i jej powodzeniu. Okazało się jednak, że i królowanie artystów nie jest „królestwem Bożem.“ Nie było w lwowskim „jury“ ani miłośników, ani filistrów; odezwały się mimoto kwasy, żale, protesta. Trudno, bardzo trudno dogodzić malarzom. Dzielą się oni — tak nieraz mawiał człowiek, bardzo zasłużony około sprawy polskiej sztuki — na malarzy pokojowych i na wojowniczych.

Mniejsza jednak o te zakulisowe sprawy. Niechaj sobie artyści sami radzą, byleby to mogło wyjść i im i naszej sztuce na korzyść! Życzymy tym wszystkim, co pracują pędzlem i dłutem, aby społeczeństwo rozumiało i poparło ich usiłowania, aby się kształciło równomiernie z nimi, godziło z ich zamiłowaniem i kierunkiem. Jakkolwiek wielką część naszych malarzy pracuje zagranicą i dla zagranicy, rozwój polskiej sztuki zależy z konieczności od stanowiska, które wobec niej naród zajmie, od obustronnej zgody. Nasze malarstwo zmarniałoby niechybnie, gdyby się miało stać rośliną egzotyczną, albo hodowaną wyłącznie na eksport; wpadłoby od razu w bezduszne wirtuozostwo, w sztuczność, musiałyby się wyrodzić i zwyrodnieć. Dlatego to patrzę z żalem na niechęć, którą artyści otaczają rodzime, zasłużone Towarzystwa. Bo jeżeli wszyscy mamy na ustach wyraz „nasza sztuka,“ to rzadki jest ten, który coś dla niej uczyni. Przyczyna leży głównie w materialnym stanie społeczeństwa. Witkiewicz

obszedł się z nami niesłusznie, zbyt surowo, waląc całą winę na naszą obojętność. Przed dziesięciu laty, kiedy w kraju, przeważnie rolniczym, zaczynała się podnosić zamożność, bywało coraz więcej obrazów na ścianach wiejskich dworów. Dzisiaj stanowią one dla rolnika przedmiot rzeczywistego zbytku. Nie przeczę, iż wśród ludzi bogatych, wielkich właścicieli ziemskich lub kapitalistów, możnaby wyliczyć zaledwo kilkunastu takich, którzy, układając budżet, przeznaczają jaką sumę na zakup dzieł sztuki. Większość woli patrzeć na stajnię wyścigową, niż mieć przed oczyma wytworne obrazy. Nie można od nikogo wymagać, ażeby kładł w sztukę więcej pieniędzy, niż serca włożyć zdoła. Gromadzenie galerij staje się jednak coraz częstszą modą. P. Witkiewicz zapomniał o jednej ważnej okoliczności, o tem, że po za Warszawą nie posiadamy prawie wcale dostatniego, wykształconego mieszczaństwa. Ono to jednak zawsze i wszędzie było główną podporą sztuki. Począwszy od Pizy, Florencyi, Sieny i Wenecyi, od Brugii i Gandawy w XV, od Antwerpii, Haarlemu, Amsterdamu w XVII stuleciu, patrycyat przewodniczył artystycznemu rozwojowi społeczeństw. Papieże i monarchowie zrywali zazwyczaj tylko kwiaty powolnej, cichej wegetacyi. W Polsce znam tylko jedno takie miasto, gdzie wchodząc do zamożnego domu, można się pytać, jakie się w nim obrazy zastanie. A jest niem Warszawa, bo ona jedna posiada liczny, intelligentny, bogatszy żywioł miejski.

Pomimo to i w Warszawie, i w Galicyi, i w całym kraju o losie i kierunku artystów rozstrzyga najczęściej nędza. Nie zawsze zdołają oni zachować tę wesołość i swobodę, którą Sienkiewicz uchwycił w *Tej trzeciej*. Prawda, że wielu młodzieńców bez przyszłości zasiada w pracowniach krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w warszawskich rysunkowych salach, prawda, że niejedna rodzina, oślepiąca powodzeniem Brandtów i Siemiradzkich, przeznaczala do niedawna syna na malarza, skoro nie mógł sobie dać rady w gimnazjum, albo też nauczył się w szkole realnej robić zimne konterfekty odlewów. To wszystko prawda—ale po pierwsze przychodzi coraz mniej niepowołanych do szkół artystycznych,

powtórę giną wciąż z głodu ludzie rzeczywistego talentu. Nie sądzę, aby wśród słuchaczy uniwersytetu, którzy mieszczą „bursy,” prywatne lekcye, liczniejsze stypendya, zdarzały się wypadki równie bezsilnej, bezgranicznej nędzy, jak te, które spotykałem pośród młodych artystów. Mógłbym o tem napisać bardzo długi artykuł. Są w Krakowie tacy, co pamiętają, jak jeden z naszych, dziś najgłośniejszych malarzy, pożerał cheiwie wronę, zabił kamieniem i upieczoną przy ognisku poczciwej sąsiadki. Są tacy, którym inny znakomity artysta opowiadał, że za szkolnych lat bieda zmusiła go do zamieszkania w suterrenach, wspólnie z gromadą złodziei. „Przysięgam Panu — mówił on — że jadałem wprawdzie z ich miski, kiedy mi ją podsunęli, ale sam nigdy nie ukradłem.” Dzisiaj tensam malarz nie pyta o los swych obrazów; amatorowie ubiegają się o to, kto z nich dowie się pierwszy o zaczętem dziele, zapłaci je przed wykończeniem i potem wyniesie z pracowni.

W takich warunkach, wytrwali jedynie ludzie najsilniejsi i zaprawdę, silni. Odpadli nietylko słabi na duchu, ale i zdolni, a słabi fizycznie. Co roku zamiera kilku młodych artystów z wycieńczenia i skutków dawnej nędzy.

Publiczności nie można tu oskarżać o brak serca, bywa ona poczciwa, chętna, gdziekolwiek nawet, jak np. w Warszawie, ofiarna. Pragnęłaby pomódz, ale nie wie, komu; nie ufa sobie, czeka reklamy, ma dotąd niezachwianą wiarę w „drukowane“ oceny. Nieszczęściem naszej epoki jest nadmiar i różnorodność estetycznych pojęć, nieustannie rzucanych pośród ludzi, wielość hasel źle wyrażonych, gorzej pojętych i bałamucących. Jak w każdym zakresie, tak i tutaj gospodarują bezmyślni dziennikarze. Rzadkimi, nielicznymi są ci widzowie, którzy z siebie otrząsną cały kram śmiesznych formuł, okolicznościową estetykę felietonistów, odważą się na to, aby patrzeć, czuć, podziwiać samoistnie. Najgorsza sprawa z przeważną częścią tych, co kupują rzeźby i obrazy. Za każdym niemal amatorem stoi jakaś prowincjonalna powaga, znawca patentowany, słynny, posiadający pełne zaufanie. Zakupno obrazu zależy najczęściej od przypadku, od tej wy-

roczni, którą nabywca spotka na swej drodze w życiu, albo po prostu na drodze do pracowni. Jeden augur uznaje tylko przestarzałe kierunki, nie wyszedł po za horyzont Piloty'ego; drugi chwali znów każde dzieło, które w swem nieuctwie uznaje za niezwykle i w którym wita jakies objawienie -- nie rozróżnia on między dziwactwem a szczerem, świeżem poczuciem. Lęka się, aby go nie nazwano filistrem, idzie więc na lep pierwszego lepszego mistyfikatora i jest bezwiednie najostateczniejszym z filistrów. Tacy augurowie oddali już nieraz najgorsze usługi sztuce polskiej, o którą może i dbają. Wobec jednostronnych ich wyroków, publiczność musiała się zbuntować i potępiła ryczałtem wszystkich „znawców,“ bez względu na to, że są między nimi i ludzie powołani do sądu. Usunięto ich od kierownictwa i nawet od dyskusyi; brak poważnego głosu dawał się już sztuce naszej we znaki, objawił obniżeniem artystycznego poziomu. Zapanowało w publiczności małostkowe, utylitarne poczucie. Kto z nas nie spotykał się ze zdaniem: „Obraz jest piękny, ale zanedo smutny, abym go u siebie powiesił!“ Gdyby Grottger, Matejko lub Pruszkowski wiedzieli o takich sądach, nie znaleźliby może w sobie dość energii, aby stworzyć *Lituanie* i *Wojnę*, *Stanieczyka* i *Maćka Borkowicza*, *Pochód* i *Śmierć Ellenai*. A u nas niema zakupów państwowych, ani podjętych przez kraj dzieł monumentalnych, u nas sztuka jest z konieczności tem, czem ją publiczność uczyni. Nie wszyscy artyści czują w sobie kategoriyczny imperatyw Matejki. A czemuż byłaby zresztą literatura i sztuka wszystkich narodów i stuleci, gdyby smutek, ból, tragiczny nastrój straciły w nich swe prawa? Czemże byłaby nasza poezya i nasze malarstwo? Miałoby właśnie w Polsce zabraknąć miejsca dla artystycznej szczeroci, osobistego popędu, dla najistotniejszej treści dusz i poczuć naszych? Znużylibyśmy się sami malarstwem, przeznaczonem jedynie do uweselenia ścian naszego domu, poezya, któraby się sprzeniewierzała zasadzie: „Takie jest życie, taka piosnka nasza.“ Nie minęłoby dziesięciu lat, a publiczność mówiłaby do sztuki, jak Amelia w *Horsztyńskim*: „Powiedz mi, czy ty

mnie masz za tak blahe stworzenie, że nie warta jestem jednego smutnego słowa twojej duszy?"

Nie możemy pozwolić, aby się sztuka obniżała z naszej winy, aby się artyści lamali z szeregiem niepotrzebnych trudności i pojęć małoskorych. Życie ich i bez tego nie jest nadto wesołe. Ktokolwiek np. zacznie w Polsce rzeźbić, musi sam siebie zapytać, kiedy wybije dla niego godzina, w której z rzeźbiarza stanie się kamieniarzem. I musi się przygotować na tę możliwą, prawdopodobną ostateczność. Jakże często, pisząc to sprawozdanie, czułem, że znajomość warunków, wśród których artysta żyje, objaśniłaby niedostatki jego dzieła, jakże często, zamiast krytyki, miałem ochotę wyrazić życzenie swobodnej pracy, wolnej od trosk materialnych. Każdy, kto trochę wglądał do wnętrza polskich pracowni, i marzył w nich czasem zimą, musiał widywać codziennie przeszkody, o które się, jak o mur, rozbijają codziennie talenta. Wielu polskich malarzy ma w każdym razie tę wspólność z największymi polskimi poetami, że bieda zmusza ich także do zastawiania futer i zegarków.

A czy są między nimi i inne podobieństwa?

Mówiłem tu raz, że wszelkie sądy o wyborze tematów do obrazu, uważam za niewłaściwe i blahe. Mówiłem z drugiej strony, że po przeglądzie prac lwowskiej wystawy, wypadnie zapytać, jak też nasi artyści spełniają te obowiązki wobec kraju, które głos ogólny na nich wkłada. Doznają dziś czci niemal tak wielkiej, jak ta, którą przed laty otaczano poetów; należy się nam odpowiedź na pytanie, jak też używają swego wpływu.

Jest zatem sprzeczność pomiędzy moimi słowami; raz wdaję się w krytykę tematów, raz nie chcę jej przyznać racji bytu. Sprzeczność, jak mniemam, niezupełna, może nawet pozorna.

Pisałem dotąd proste sprawozdanie. Sądzę, że ani razu nie dopuściłem się tej winy, abym, oceniając poszczególne dzieło, powodował się wyborem przedmiotu. Teraz mam jednak mówić o charakterze całej polskiej sztuki. Gdyby niniejszy artykuł był zwykłą, odosobnioną krytyką danej wystawy

sztuk pięknych, urwałbym go już dawno. Ale osobiste moje uwagi mają wejść w skład rozpraw, poświęconych rozwojowi naszego społeczeństwa, o ile się ono objawiło we Lwowie, na wystawie krajowej. Mam więc dziś, wyjątkowo, obowiązek uwzględnienia pewnych czynników, którychbym w codziennych warunkach nie chciał i nie myślał poruszać.

Nie sędzę, aby należało przykładać jednaką miarę do pisarzy i artystów. Poeci wypowiedzą zawsze uczucia i konkretniej i silniej, po wszystkie czasy będą wyraźniejszymi apostołami każdej określonej idei. Od myśli jest daleko bliżej do słowa, niż do kształtów plastycznych. Po za tem, nasi poeci pisali tylko dla swoich, bo ściśle biorąc, nie się na obcą mowę przetłómaczyć nie da. Działali też wyłącznie na wewnątrz, dbając przedewszystkiem o to, aby społeczeństwo nie gnuśniało i nie mogło zapomnieć. Inna rzecz z malarzami. Przed nimi, jak przed muzykami, świat cały się otwiera. Sędzą oni, i słusznie, że każdy tryumf, odniesiony na europejskiej arenie, jest czemś więcej, niż osobistą zdobyczą, mówią sobie za Słowackim, że „sława to piękna rzecz, warto na nią pracować... czyny ludzi dają blask krajowi.“ Ale kiedy się chce z kim współzawodniczyć, trzeba się nieraz do niego zastosować, zgodzić z nim co do terenu walki, przyjąć warunki konkursu. Strona czysto malarska gra dzisiaj ważną rolę na świecie; nie dziw, jeżeli nasi artyści chcieliby przedewszystkiem zdać pod tym względem egzamin przed Europą, zaznaczyć, że mają prawo do rywalizacji. Szukają więc doskonałości technicznej, jeżdżą po nią do Monachium i Paryża. Jedni, normalniejsi i zdrowsi, stają na wysokości Zachodu; inni, mniej cierpliwi, bardziej nerwowi, wpadają nieraz w dzwactwo. Wszyscy ci, którzy mają szlachetną, wielką ambicję, muszą uleść nowym prądom, bo każdy świeży kierunek, każda artystyczna zdobycz zapowiada im nowe pole działania, nową wielkość i sławę. Czasem zatracą się tu indywidualność, rodzimy charakter; zdarza się, że artysta, spędziwszy parę lat zagranicą, uwierzy w nieomylność chwilowego kierunku, przez całe życie przeżuwa młodzieńcze wrażenia i hamuje własne uczucia i popędy.

Nasi malarze nie wyparli się nigdy kraju; przypominam „Józefa Brandta z Warszawy.“ I patriotyzm, i prosta artystyczna szczerłość kazała się im zwracać do polskich motywów. Są one tak nowe i charakterystyczne, że znaleźli się nawet artyści, co po kupiecku wyzyskują malowniczość naszego krajobrazu i ludu. Wieszają polskie sukmany na manekinach, albo szkolnych modelach i chcą wmówić w obcych, że tak wygląda Podlasiak lub Krakowiak. Ogółem wzięwszy, polscy malarze nie zwykli jednak wybierać takich tematów, które tylko w ojezyźnie są popularne, łatwo zrozumiałe i mogą w życiu narodowym zaważyć. Nie myślę nikogo winić: chowam oskarżenie na te błogie i podobno dalekie czasy, kiedy obrazy znajdują w kraju licznych i chętnych nabywców. Nie zapominajmy, że o pracach śmielszej, szerszej treści nie wie Warszawa, Litwa lub Podole.

Wśród biednych, polskich artystów, znalazł się szereg ludzi, którym fortuna i sława zawołały: „Chodź za mną.“ Nie bierzmy im za złe, jeżeli poszli za tym głosem, nie gorszymy się zbyt, jeżeli się ten i ów stał zwolna wirtuozem. Ale podnieśmy zasługę takich ludzi, co, jak Malczewski, nie zrobili ze swej poezji przedmiotu handlu, co, jak Pochwalski, doznawszy niezwykłego powodzenia, nie sprzeniewierzyli się swej artystycznej szczerości i naturze. Mógłbym wielu podobnych wymienić, ale nie mogę nie wspomnieć raz jeszcze nazwiska Chełmońskiego. Opuścił Paryż, porzucił zaszczytne i korzystne stanowisko, bo widział, że mu szablon i maniera zagraża, że tylko rodzinna ziemia będzie na takie choroby znaehorką czy lekarką. Czuł może zresztą — poeci miewają przeczucia — że czeka tam na niego wieś polska, jej chaty, łąki i rozdroża, wody wiosenne, świergot skowronków na roli, pieśń, którą on jeden w zupełności zrozumie. Sądzę, że malując naszą ziemię, oddał jej może mniejszą, ale tegosamego rodzaju usługę, jak ta, którą hollenderscy peizażyści wyświadczyli niegdyś własnej, sądzą, że dzięki wielkiej swej sztuce, szczeremu poczuciu i miłości, chociaż nie myślał nigdy o wyborze tematu, wypłacił się szczerze krajowi. Ale jeżeli w jego mistrzostwie, w jego obrazach bez

patryotycznej treści, uznamy zasługę, to jakimże mianem określić pustą, sztuczną, deklamacyjną, a jednak wychwalaną *Polonię* p. Styki?

Dwie ważne okoliczności panują dziś nad rozwojem i kierunkiem naszej sztuki. Jedną jest nacisk, położony przez samych artystów na stronę techniczną, chęć zrównania się z Zachodem w wyborze środków malarskich i motywów, drugą — stan materialny twórców i społeczeństwa. Niemasz chyba objawu, któregoby temi dwiema przyczynami nie-można było objaśnić.

Nasze religijne malarstwo zamiera. Do niedawna nie było go prawie wcale w Europie. U nas nie znajduje dostatecznego poparcia; rzadkie zamówienia do klasztorów i kościołów nietylko nie wyżywią artysty, ale krępują go jeszcze w pomyśle i twórczości. Malarstwo historyczne żyje do dzisiaj po świecie, ale — utrzymuje się głównie mocą tradycji, co najwyżej indywidualną potrzebą tego lub owego artysty. Nie pyta już o nie publiczność. W Polsce porzucono je, mimo przykładu Matejki, a i on rozdarował znaczną część swych obrazów. Duże płótna nie znajdują w kraju nabywców; nie mamy wielu pałaców, wielu ścian obszernych. Zdaje mi się nadto, że chociaż nauka nie zaległa, nie opuściła pola, przysłał w społeczeństwie zapal dla badania i odtwarzania przeszłości. Większe powodzenie spotykał kierunek, który możnaby nazwać malarstwem dziejów współczesnych. Sybirskie sceny Malczewskich i Pruszkowskich rozeszły się po kraju. Wielbicielowie ich ponosili nieraz znaczną materialną ofiarę, aby móc nabyć ulubiony obraz, ale zaprawdę większą była ofiara artystów, którzy głębokie, znakomite prace malowali z potrzeby serca, z zupełną świadomością, że oddadzą je może za cenę płótna, farb i ram złożonych.

Ostatnie artystyczne międzynarodowe wystawy dowodziły wyraźnie, że dla całej Europy nastąpiła pora malarstwa rodzajowego, krajobrazu i portretu. Jak w literaturze, tak i w sztuce zapragnęła publiczność oglądać nie to, co było i być może, ale to, co jest, i to w jej bliskości: prawdziwych

ludzi, wieśniaków, rękodzielników i bogaczy, prawdziwe, zwykle pola, ulice miast, wnętrza chat albo warsztatów. Rzekłbyś, że postanowiliśmy szukać w sztuce nie rozkoszy, poezji, zapomnienia, nie samej nawet nerwowej podniety, ale wprost informacji. Tłómaczy to powodzenie dzieł literackich, rzeźb i obrazów, o treści wybitnie społecznej. Od niedawna budzi się reakcja, od paru lat zaledwo szukamy w sztuce także i tego, co być mogło, i tego, co jest, ale nie dookła nas, tylko w nas samych, naszych stłumionych poczuć i fantazji. Tem się znów tłómaczy sława takiego Böcklina, Klingera, Burne-Jones'a.

Trzebaby szaleństwa, aby naszym artystom zarzucać, że poszli za tym ogólnym prądem „weryzmu“, który przed kilkunastu laty był na świecie wyłącznym, a jest do dzisiaj panującym. Co się mnie tyczy, nie chciałbym nawet, ażeby sztuka polska, zawsze nieco spóźniona, wyparła się realizmu. Inni wysączyli już może dzban do ostatniej kropli; my nie możemy go odrzucić, jak jakiej pustej, wypróżnionej skorupy. Ale z drugiej strony nie radbym, aby się wielka zasada stała drobną formułką, abyśmy zatracili zdolność odczuwania dzieł odmiennych, innym duchem natchnionych, dzieł, które, jak ów zapowiedziany, a nie wystawiony we Lwowie *Skamieniały Druid* p. Wyczółkowskiego, już pośród nas powstają i może będą i nadal powstawać. Dotychczas są one rzadkie, dotychczas nie mamy prawa lękać się wybryków zbyt osobistej, silnej wyobraźni. Nastąpiła bowiem u nas i panuje ta epoka, którą znakomity krytyk skonstatował w dziejach Hollandyi XVII stulecia, epoka, w której społeczeństwo zapragnęło przejrzeć się w swej sztuce, jak w zwierciadle, zażądało swego portretu, obrazu ziemi, obyczajów, pojedynczych ludzi. Nasuwa się tu mimowoli uwaga, że choć ta, pełna słusznej dumy, objawiła się w Hollandyi po ukończeniu walk narodowych, albo przynajmniej w ostatnim, szczęśliwym ich okresie. Nasze portrety nie wykażą zwycięzców; ziemia, którą malujemy, nie jest naszą. Jak na każdym polu, tak i tutaj „u nas inaczej, inaczej, inaczej.“

Ale wchodzi tu w grę drugi czynnik, kwestya materialna. Mieliśmy poetów, mamy uczonych, nie potrzebujących żyć z pracy; nie posiadamy prawie takich malarzy. Jeżeli zaś trudno się u nas utrzymać, tworząc wielkie religijne lub historyczne kompozycje, to można całe życie przebiedować, malując sceny ludowe, swojskie, pejzażyki lub portrety. Robi się je nieraz szybko i niedbale, bo trzeba robić dużo, a sprzedawać tanio. Wielka część produkcji naszych artystów nie dostaje się wcale na wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, przechodzi za bezcen do rąk handlarzy, właścicieli sklepów z farbami i papierem, do fabrykantów ram, którzy oprawiając obraz, często zdzierają malarza, za co ich też w pracowniach zowią „oprawcami.“ Ci pośrednicy robią nieraz dobre interesa, przeciętna publiczność chce bowiem mieć w mieszkaniu obrazek, byle tani i byle jaki, ale podpisany przez artystę. Może być gorszy od olejodruku, ale musi być olejno malowany na płótnie i oryginalny. Najlepszy zarobek dają portrety, bo po pierwsze obstalunek odbywa się bez współdziałania pośredników, powtórne zapotrzebowanie jest dość duże. Miłość własna zastawia tu pułapkę na ludzi, którzyby nigdy grosza na sztukę nie wydali. I tu chodzi jednak przede wszystkim o to, aby swą fizyognomię przekazać dzieciom, wnukom i następnym stuleciom; mniejsza zaś o to, czy obraz będzie sumienny, żywy, robiony na podstawie istotnych studyów, czy też poprostu na podstawie fotografii. Wystarczy, aby portrety „jego i jejmości“ wisiały na ścianie, nad kanapą.

Powtarzam, nie oskarżajmy nikogo zbyt surowo, ani artystów, ani publiczności, niedość mającej, poczęści niedość wykształconej. Szerokie zajęcie się twórczością malarzy, budzone na całym świecie przez illustrowane i nieillustrowane pisma, nie świadczy dziś w żadnym kraju o zrozumieniu lub istotnej potrzebie. Miłość sztuki jest tylko jedną z tych pustych formuł, pływających na powierzchni społeczeństw. Wszyscy mają dziś na ustach frazes: „Prostota! niemasz jak naturalność,“ a czyż przeto prostota ludzi zyskuje i rośnie? Czy nie staje się sama pozą albo modą? Wszyscy czują dziś w sobie artystyczne aspiracje — czyż mimo to sztuka, która

szczerością żyje i jest w swej najgłębszej istocie prostotą, ma w obecnym społeczeństwie więcej prawdziwych przyjaciół?

Są jednak u nas tacy, którym ona leży na sercu, którzy jej strzedz i pomagać powinni, a mają teraz dobrą do tego sposobność. W ciągu niespełna półtora roku, otwiera się po raz drugi kwestya kierownictwa krakowską Szkołą Sztuk Pięknych. W ciągu niniejszego sprawozdania moglibyśmy kilkakrotnie wyróżniać artystyczne narodowości, do których polscy twórcy się liczą. Są pośród nich Paryżanie, Monachijczycy, jest kilku Włochów, trochę Petersburszczan. Temata ich są po większej części swojskie, ale charakter ich jest niejednorodnym, technika nieraz — obcą. Można by złośliwie twierdzić, że istnieją wprawdzie artyści Polacy, ale — z małymi wyjątkami — nie masz sztuki polskiej. Tak też zapewne sądzi o nas Francya. Umieszczenie prac Matejki w osobnym gmachu wystawy było mądrym czynem; mogliśmy bowiem zmierzyć i ocenić pozostałe siły, spojrzeć w oczy rzeczywistości, obliczyć, co przyszłość zapowiada.

Niemasz prawie u nas wybitniejszego artysty, któryby się nie kształcił zagranicą i nie nosił na sobie piętna obcych akademij. Nasza Szkoła nie może z nimi rywalizować, powinna jednak dawać swoim wychowañcom tak gruntowny, tak samodzielny podkład, ażeby, wyjechawszy zagranicę, mogli się tylko dalej wyrabiać, nie z dawnej nauki nie zapominając. Powinna ich przedewszystkiem oswoić z rysunkiem śmiałym, szczerym i subtelnym, wykształcić w nich tę umiejętność rysowania, bez której będą całe życie macać i próbować; powinna ich oko przyzwyczaić do patrzenia się na naturę, rozwijać kolorystyczne ich zdolności, bo bez poczucia koloru będą dziś paryasami wśród artystów — dać im takie trwale, silne, a z wymaganiami Europy zgodne techniczne podstawy, aby zagranicą nie potrzebowali łątać swej sztuki tą lub ową manierą, uciekać się do tej lub owej mody. A z drugiej strony powinna im Szkoła dostarczyć dostateczną ilość modeli, dobre, nowe odlewy z antyku i wybitnych dzieł nowożytnej rzeźby, zbiór kostiumów, reprodukcij prac zna-

komitych artystów dawnych i nowych, wyborową bibliotekę, jednym słowem choć część tego wszystkiego, co posiadają inne podobne instytucje, nie tylko Akademie, ale i skromne Szkoły. Trzeba ludziom utalentowanym i ogromnie chętnym dać możliwość poważnego wykształcenia się, i pod względem technicznym, i pod cywilizacyjnym. Wtedy urobią się na zawsze, nie tracą już rodzimych cech ani podczas studyów zagranicą, ani w dalszym działaniu.

Skoro się tyle mówi o sztuce polskiej i taką z niej chwałę odnosi, wypadałoby uczynić coś pozytywnego dla jej rozwoju. Należałoby przede wszystkim zapewnić młodej, dorastającej generacji artystów sumienne, zdrowe, racjonalne wychowanie. Wiem ja dobrze, iż naszej instytucji, której długie lata przewodniczył Matejko, a której kierownictwo miano właśnie powierzyć tak wybitnemu, wszechstronnemu człowiekowi, jak Henryk Rodakowski, wiem, że polskiej Szkoły malarstwa i rzeźby nie trzeba przypominać władzom, chętnie, stale i pilnie śledzącym jej postępów. Mimo to, radbym ją im dzisiaj specjalnie polecić. A z drugiej strony, wiedząc, ilu ludzi dobrej woli, pyta, w którą stronę mają swe zabiegi, swe dobrodziejstwa skierować, chciałbym zwrócić uwagę społeczeństwa na zasłużoną, godną poparcia instytucję, która w przyszłości powinna się stać ogniskiem i mistrzynią artystycznego tworzenia. Nie należy zapominać, że Szkoła Sztuk Pięknych, istniejąca od lat w Krakowie, jest zarazem jedyną na całym obszarze ziem polskich.

Dr Konstanty M. Górski.

BADAN INSYTYTUT
LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-320 Warszawa, ul. Nowy Świat 52
Tel. 26-66-63



