

Buskard O piernowym zawieszce  
wystawie F<sup>v</sup> wa Zachęty...

Bibl. Warsz. T. IV 1861





## O PIERWSZYM ZAWIĄZKU WYSTAWY TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH I OBRAZACH OBECNIE NA NIĘJ SIĘ ZNAJDUJĄCYCH (\*).

PRZEZ

*Ludwika Buszarda.* INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73  
Tel. 26-68-83

Każdy zaczątek jakiegokolwiek działalności ludzkiej, drobny i wąty przy narodzinach swoich, pracą i wytrwałym zamięłowaniem wzrasta; a jeżeli poczęcie jego opromieniło, uczucie zdrowe i wiara w tryumf dobrego, zapewnia sobie ogólne uznanie.

Przed niedawnym czasem, bo zaledwie kilka lat temu, artyści polscy, albo pojedynczo w odosobnieniu w zawodzie swoim pracowali, albo co najwięcej łączyli się w drobne kółka, złożone z kilku indywiduów, które los w jednymże czasie na szkolnej ławie pomieścił. I długo jeszcze te małe grupy koleżeńskie rozdrabniałyby się coraz więcej, gdyby nie potrzeba serca, pragnąca sprawdzić siłę lub niemoc własnego uczucia w sercu bratniem, rozwinąć pełniej, lub zmienić kierunek artystycznych swych zdolności, i dostroić się tym sposobem do harmonii wspólnego rodzimego ideału. Tém uczuciem powodowani artyści, doświadczeni pracą i trudami podjętymi już poza obrębem

(\*) Ustępy tego artykułu, dotyczące sądu niektórych obrazów, były drukowane w Nr. 86—87 Tygodnika Ilustrowanego. (Przyp. red.).

szkoły, zapragnęli dla dalszego kształcenia się, urządzić wspólnymi siłami pracownią, w którejby starsi i młodszy przez studyowanie żywej natury, rozwijać mogli zaczerpniętą już poprzednio artystyczną naukę. Zaczęła ta myśl znalazła odgłos we wszystkich: zjednoczyły się różne koleżeńskie kółka i uformowały dość liczną grupę pracowników, zgromadzających się w oznaczonym czasie i miejscu. Wspólność celu zbliżyła niedawno obcych sobie ludzi; swobodna pogadanka rozpraszała całodzienne trudy: tu odświeżały się wspomnienia szkolne, odnawiały zatarte już znajomości, rodziły projekta, ścierały przesady, krzewiły wobrażenia wyższe; tu każdy sprawdzał lub zmieniał dawne pojęcia i nawyknięcia w środkach artystycznej formy, używał słodkich owoców wspólnej pracy, dzielił zasługę wspólnego ku lepszej przyszłości dążenia. Gdy jednak celem każdego rodzinnego kółka, jest wstąpienie w szersze koło społeczne, artyści zapragnęli podzielić się z ogółem owocami swjej pracy; pomyślano nad środkami założenia wystawy krajowej, szerszego zużytkowania nagromadzonych sił i zdolności.

Mysleć o urzeczywistnieniu projektu znacznego nakładu potrzebującego, bez żadnych prawie środków materialnych, zdawało się wielu, jednem z tych słodkich a zabujających marzeń, w usposobieniu naszym leżących, których przeznaczeniem pozostać, zawsze marzeniami. Tymczasem siła moralna, zjednoczone usiłowania, te główne i odwieczne działacze wszelkich spraw ludzkich przeważały szalę na korzyść zgromadzenia artystów; wytrwała wola zdobyła środki materialne, każdy zrobił co mógł dla dobrej sprawy, i wystawa otworzoną została w lipcu 1858 roku, to jest w rok mniej więcej od daty pierwszego połączenia się artystów w przyjacielskie kółko ku wspólnemu kształceniu się utworzone. W pierwszych chwilach swego istnienia, wystawa przyjętą została z zapalem, jaki zwykle obudza nowość; zebrany fundusz pokrył pierwsze wydatki; ale ze przeznaczeniem nowości jako takiej jest zawsze przemienność, publiczność powoli cofać się zaczęła. Trzeba było z jednej strony podwoić usiłowania, z drugiej umieć czekać i wierzyć. Artyści uczuli, że aby sztuka wiecznie nową a zatem interesującą była, musi sięgnąć

do głębin duszy człowieka, przemówić do jego myśli i uczucia; publiczność, że nie wielkiego nie tworzy się odrazu, że chcąc korzystać z dojrzałych owoców, płonkę pielęgnować potrzeba. Przy takim usposobieniu zjawiły się niebawem utwory wyższego psychologicznego i artystycznego znaczenia, zrodziła się sympatya, wreszcie potrzeba sztuki, i Towarzystwo zachęty sztuk pięknych utworzonym zostało w październiku 1860 r.

Wartość i kierunek pojawiających się poprzednio na wystawie utworów oceniliśmy już i podali w artykułach zamieszczonych w tém piśmie; ponieważ zaś z utworzeniem się Towarzystwa zachęty, zwiększa się widocznie liczba obrazów, częściej więc odtąd sprawozdanie z tychże czytelnikom naszym składać będziemy.

\* \* \*

Zdaje się napozór, że dziś trudniej niż kiedykolwiek, zwłaszcza w rzeczach religii, spotkać się z dziełem sztuki, któreby treścią swoją oddzielone od nas wiekami, bliższym nas było uczuciem i myślą, i stawiało żywo przed oczy tożsamość szlachetnej natury ludzkiej. Rzecz się ma jednak inaczej: zmieniają się wyobrażenia i potrzeby człowieka, zmieniają środki działania; ale grunt rzeczy, walka, konieczny tryumf cnoty, konieczny upadek zbrodni, to nie cofnione prawo moralnego świata, pozostaje zawsze toż samo. Ono przenika wskroś otchłanie wieków, człowiek je czyta w swęj duszy, a geniusz i talent uwidomia światu.

Sztuka do rozwoju i istnienia swojego żadnych szczególnych nie wymaga i nie potrzebuje warunków; burze i namiętności społeczne przesuwają się po niej, nie dotykając jej gruntu, a żal, boleść, rozpacz, zarówno jak radość, uniesienie, szczęście, przechodząc w sztukę, pokazują nam już tylko swoją jasną, uczącą i pocieszającą stronę.

Świeży tego dowód daje nam obraz p. Gersona, przedstawiający św. Wawrzyńca. Dla ocenienia artystycznej wartości tej kompozycyi, musimy sobie najprzód zrobić wyobrażenie o jej układzie. Pośrodku stoi święty: oczy wzniosł w niebo, ręce machinalnie podał naprzód, ulegając dobrowolnie obok stojącemu siepaczowi, który już ob-

nażył młodzieńczą pierś jego, i zdziwiony nie wzruszonym spokojem męczennika wstrzymał się w swój czynności na chwilę. Zdrugiej strony stoi o surowém obliczu cesarz rzymski Waleryan, wskazując lewą ręką na stojący zdaleka posąg Jowisza, a prawą na leżące na ziemi cęgi i łańcuch; z боку zaś widać żelazne łoże, pod którem ogniste żarzewie czeka na ofiarę. P. Gerson głowy męczennika nie otoczył nadzwyczajną niebios światłością, do wyrazu twarzy nie wybrał chwili najwyższego duchowego zachwyty; nie stoi przed nami święty w całej pełni chwały, ale męczennik, co ma świętym zostać. Chwila to ważna, nauczająca i artysta dobrze się z nią wywiązał. Wprawdzie za pierwszym wejrzeniem figura męczennika nie porywa nas za sobą, nie upadamy w proch przed jego wielkością; ale im bardziej, im dłużej wpatrujemy się w to oblicze spokojne, poważne, w ten wzrok z taką ufnością w niebo wzniesiony, tém jaśniej i pewniej przedstawia się w naszej myśli potrzeba i możność pójścia jego śladem.

Usuwa się nadprzyrodzone działanie, ale człowiek czuje, że w imię Boga on sam z siebie cud wywołać zdolny. Walka go nie zatrważa, chociaż wie, że złe jest potężne, że ciało czeka ogniste łoże. Święty Wawrzyniec żył w chwili najstraszniejszej, bo w chwili dogorywania idei pogańskiej. Wyznawców Chrystusa czekała wówczas nie śmierć szybka, gwałtowna, jaką zadaje pewna siebie przemoc, ale tysiączne pokusy, obietnice, śmierć powolna i łaska czyhająca na najłżejsze od wiary odstępstwo. To też cesarz się nie spieszy: w jego groźbie jest umiarkowanie, zapęd wstrzymała chytrość; on daje do wyboru, wskazuje drogę ratunku. Święty wprawdzie, wpatrzony w niebo, nie widzi gestu, nie słyszy obietnic; ale zostawiona chwila do namysłu skutecznie działa na siepacza: barbarzyńca zastanowił się, zatrzymał, a z całej jego twarzy wybija budząca się w uspienia dusza: złe w zapamiętałości swojej pomnaża tryumf dobrego—siepacz chrześcianinem zostanie.

Przedstawiwszy pomysł i wejrzenie duchowe obrazu, przystępujemy z kolei do jego wykonania. Jedną z głównych zalet podobnego dzieła jest bez zaprzeczenia styl, czyli inaczej mówiąc, zgodność myśli będącej treścią kompozycji z zewnętrzną formą stanowiącą odpowiednią

obłocz tej myśli. W obrazie p. Gersona styl, jeżeli nie w całej wymaganej ścisłości, to przynajmniej w najważniejszych warunkach jest dopełniony. Nieugiętość charakteru cezara, łączy się z surowością w postawie i geście; słodycz i szlachetna naturalność męczennika, z swobodną i pełnym dobrowolnego poddania się przewadze siły fizycznej ruchem; nakoniec zadziwienie i zachwiana srogość siepacza, z szortkością i rubasznnością postawy. Wszystkie te postacie, jakkolwiek różnym nacechowane wyrazem, nie odosobniają się, nie stoją w odrębności, ale owszem stanowią wyrazistą całość akcji, nie tracąc indywidualnego wyrazu. Przedmiot główny w osobie św. Wawrzyńca zajmuje nas najwięcej, nie zacierając wszakże znaczenia stojących obok niego figur. Całość obrazu pełna, linie przyjemne i skromne; nie uczuwamy tu żadnej przesady w układzie: słowem wszystko, co dotyczy stylu w głównych jego warunkach, zadawała zupełnie. Nie możemy się jednak odjąć chęci zrobienia zarzutu kolorystowi, który grzeszy pewną dysharmonią, w tle zawyrazistém, co łatwo można było usunąć przez zobojętnienie tonu nieba i przesłonięcie warstwą powietrza posągu nazbyt wychodzącego naprzód. Są to wszakże usterki tak małej wagi, przy zaletach tej kompozycji, że zapominamy o nich łatwo, patrząc na figury tak wyraziste i pełne psychologicznego znaczenia.

Ponieważ na wystawie naszej zjawiają się coraz częściej obrazy treści religijnej, uważamy za stosowne zrobić tu kilka uwag o sposobach pojmowania tego rodzaju malarstwa.

Podwójny, ziemię i niebo obejmujący żywioł religijny, podwójny też w sztuce wywołuje objaw; a jakkolwiek człowiek do tworzenia zarówno rozumu jak wyobraźni i uczucia potrzebuje, a w rozerwaniu nie utworzyć nie zdoła: jednakowoż zupełna harmonia wszystkich władz, duszy, czasowe ale pełne jasno-widzenie odsłaniające śmiertelnikom tajemnice Boże, potęga na wzór Boga tworząca w czasie, rzadko się w dziejach spotyka, i tylko wyobraźnia, pożyczając swych skrzydeł, to rozumowi, to uczuciu, tworzyć będzie dzieła przeważnie rozumowe lub uczuciowe, obejmować ziemię lub niebo. Gdy iskra twór-

cza zatli się w myśli człowieka, pojmować on będzie i przedstawiać przedmioty religijne w stosunku do ziemi: walka myśli, krwawe lub ciche dobijanie się do świętości, Maryja jako Matka ludzi, Chrystus w stosunku swoim do świata, a przy zabużającej wyobraźni, Ewangelia jako mądrość w postaciach ludzkich usymbolizowana, figury użyte jako znaki na myśl i mieszczące w ogólnym swym układzie, całe sentencye Pisma Świętego, lub widzenia Apokalipsy, w zakres tej twórczości wchodzić będą. Gdy zaś taż sama iskra natchnienia w uczuciu się objawi, artysta głównie zajęty niebem, odłączy o ile możności swój ideał od natury, zidealizuje formy i odrzuci wszystko cokolwiekby zbyt żywo przypominało ziemię. Zapraśnie on nam przedstawić zstępujących z nieba aniołów, w niebo-wziętych ludzi, Boga-człowieka we wszystkich przejściach, we wszystkich chwilach cudownych jego życia, lub chwiejący się i niepewny, krążyć będzie tęsknie w przedsiolkach ideału, jak krążyć w Boskiej komedyi Danta u bram piekła obojętne śmiertelników dusze.

Dwa te rodzaje twórczości, złączone w geniuszach, rozdzielone w talentach, przechodząc w sztukach plastycznych w objaw życia narodu, dwoma odrębnymi drogami dążą do jego uzacnienia. Gdy artysta, jak to spostrzegamy w wielkich kompozycjach mistrzów niemieckich, figur użyje tylko, jako zgłosek do wyrażenia swój myśli, a obraz religijny będzie zindywidualizowaniem pewnego ustępu Pisma Świętego, uosobioną częścią umysłowego świata, tak jak krajobraz do indywidualności przyprowadzoną pewną częścią natury: obraz taki potrzebować będzie w patrzącym, obok wyrobionych już pojęć estetycznych, i znajomości umysłowego świata, w którego zakresie tworzył artysta, pewnej subtelności w myśli i usposobienia do marzeń. W chwilach wrzącego życia, kiedy umysł wyrывa się do czynu, człowiek minie obojętnie taki obraz; ale po zawodach życia, po trudzącej walce myśli, przyjdzie się przed nim pojednać z sobą, ukoić walkę, wzniosłą myśłą religijną.

Gdy zaś artysta całą myślą zwrócony do rzeczywistego świata, przedstawi nam, jak to ma miejsce w obrazie p. Gersona, ludzi dobijających się do świętości; patrzący



potrzebować będzie już wtedy, tylko pewnego nawyknienia do zastanawiania się i pewnych wyrobionych pojęć religijnych, któreby mógł zmierzyć z przemawiającą z obrazy prawdą. Utwory takie, aby być ocenionemi, nie wymagają wyłącznego stanu duszy, ale w każdej chwili pobudzić mogą do myślenia nad życiem i sobą. W jednym jak w drugim razie, będzie to też sama twórczość rozumowa, w granicach abstrakcyjnej myśli, lub w styczności z życiem działająca.

Drugi rodzaj twórczości objawiającej się w uczuciu, przechodząc w utwory sztuki malarskiej, nie da się podzielić jak twórczość rozumowa, na dwa różne kierunki. Uczucia w abstrakcyi ani pojąć, ani przedstawić nie można; artysta, w którego sercu iskra się święta zatliła, nie niebiańskie idee uplastyczniać, ale niebiańskie postaci wywoływać będzie, a łącząc się z życiem, oddziaływać nań raczej jako poezya niż jako filozofia, pobudzać uniesienie, nie zaś rozwałkę.

Obraz religijny pod przewagą uczucia wykonany, to modlitwa mniej lub więcej wyraźna, mniej lub więcej gorąca, ale zawsze i jedynie tylko modlitwa: ona podniesie duszę patrzącego, ulży mu w każdym cierpieniu, obudzi nadzieję i zapał, ale nie domierzając ideału, nie wskaże mu jak użyć, w jakim kierunku obrócić zbudzone potęgi swęj duszy. Widz choćby najmniej przygotowany, odchodzi z pełnem sercem, ze łzą w oku, z gotowością i pragnieniem czynu, którego jednak wiedzy zupełnej nie posiada.

Utwory takie również jak utwory pod wpływem przewagi rozumowej dokonane, to dwie wzięte w odrębności części Ewangelii, dwa żywioły, niebieski i ziemski, z których połączenia dopiero utworzy się Ewangelia zupełna, Bóg i człowiek w Trójcy pojęty, czasowe ale pełne jasnowidzenie prawdy. Są w dziejach chwile przewagi rozumu lub uczucia, sztuka w większości swych objawów przywdziewa poważne formy rozumu, lub stroi się w wspaniałe szaty uczucia; ale nie masz i być nie może zupełnej nieobecności jednego lub drugiego żywiołu, bo człowiek w każdej chwili zarówno pobudki jak i wskazówki do czynu potrzebuje.

Rzuciwszy okiem na rozwijające się dziś szeroko w Europie malarstwo, widzimy, że uniesienie i zapal w dziełach religijnych rzadko się objawia; zbyt wiele człowiek na własne siły rachuje, zbyt mało czerpie natchnienia z wzniosłej modlitwy, a sztuka traci na tém, bo społeczeństwo przeważnie rozumowe, odsuwając przyjsście geniuszu i zjawienie się arcydzieł, odsuwa tém samém jasne i pełne pojęcie dzisiejszego stanowiska ziemi do nieba, człowieka do Boga.

Artyści nasi przychodząc z kolei dorzucić coś swego do ogólnej pracy ludów, baczne oko na obecny rozwój sztuki i na siebie samych zwrócić powinni, korzystać z błędów w abstrakcyi rozumowej tonących Niemców, rozwijając w sobie zarówno uczucie jak rozum, modlić się i pracować, by powstającą u nas sztukę na właściwem i odpowiedniem ideałowi narodowemu utrzymać stanowisku.

Modlitwą rozpoczynały się nasze sejmy i bitwy, modlitwa poprzedziła u nas każdy czyn dziejowy, niechajże modlitwa płynie z pod pędzla artysty; ale że modlitwa nie wypełnia życia człowieka, niechajże więc rozum przyjdzie zrównoważyć szlachetne ale bezświadome popędy, torując drogę nowemu objawieniu się wsztuce chrześcijańskiego świata. Gdy geniusz przemawia, mowę jego rozumie zarówno prostaczek jak uczonec, człowiek uczucia jak człowiek myśli; dla każdego usposobienia i charakteru jest tam zachęta, siła i nauka, bo dzieło geniuszu pod bezpośrednim wpływem Bożym poczęte, łaską, natchnieniem, objawieniem, spada na patrzących.

Inaczej się ma rzecz z talentami i dziełami talentu: one pojedynczo tę lub owę władzę duszy kształcą i podnoszą, działają na szczegóły, a nie tyle bezpośrednio i stanowcze co geniusze, albo przygotowują przyszłość, albo porwane prądem swego czasu, stają się wiernym echem społeczeństw, wśród których żyją. Artysta wiedzieć powinien czego potrzeba jego społeczeństwu, co potępić, co podnieść i wzmocnić należy; pamiętać, że nie dla uciechy, zabawy lub interesu, nie dla terażniejszości nawet, ale dla przyszłości, dla doskonalenia drugich dar Boży udzielonym mu został.

Gdy to piszemy, obraz p. Zarzeckiego przedstawiający Chrystusa i Barabasa prowadzonych przed lud przez dwóch żołnierzy rzymskich, przybywa na wystawę jakby dla uwydatnienia na przykładzie istnienia twórczości uczuciowej i jej różnicy od twórczości rozumowej.

P. Zarzecki przedmiot swój pojął sercem, ztąd też duchowe wejście obrazu i środki jego oddania inne niż u pana Gersona.

W samym środku obrazu stoi w większej swęj poławie widzialna świetlana postać Chrystusa: boleść pochyliła szlachetną głowę, czoło zasępiła troska i wygląda jeszcze z pod spuszczonej łagodnie i wstydlawie jakby przed brzydota ziemską powieki. Po lewej stronie Chrystusa stanął Barabas: i on także pochylił głowę, ale w tém pochyleniu widać tylko przyzajenie się zwykle zbrodni, a spojrzenie bystre, przenikliwe, wymykające się z pod powieki do połowy spuszczonej, okazuje nietylko zawistne w téj chwili względem Chrystusa usposobienie, nietylko obawę i niepewność zapaść mającego ludowego wyroku, ale zdradza zahartowanego w zbrodniach człowieka. Artysta połączył nader szczęśliwie w téj fizyonomii chwilowy stan duszy z treścią całego życia, a lekki odcień obawy i niepewności, rozlany na twarzy zbrodnia-rza, nie zatracając charakteru, przesłania wstydlawie moralną i materyalną brzydota, co właśnie jest zadaniem sztuki i koniecznym warunkiem w tego zwłaszcza rodzaju przedmiotach. P. Zarzecki pojął uczuciem, że tak blisko Bóstwa, ostateczna brzydota miejsca mieć nie może, bo przeszkadzałaby uniesieniu i modlitwie a tém samym dopełnił wymagań sztuki odrzucającej bezcelową brzydota.

Główna figura obrazu, Chrystus, interesuje powagą, słodyczą, spokojnem i prawie majestatycznem poddaniem się przeznaczeniu; nie przedstawia jednak jak figura Barabasa pewnej danéj chwili, z poza której przegładałaby przeszłość i przyszłość, jak to jest wymagalnem w pojęciu filozoficznem figury Boga-człowieka i pojęciu warunków sztuki w przestrzeni czas oznaczającej.

Chrystus w obrazie p. Zarzeckiego ma coś w sobie nieoznaczonego, jak marzenie, coś nieuchwytnego jak myśl i jest raczej przypomnieniem niektórych przymiotów sta-

nowiących podwójną naturę Boga-człowieka, niż żywym i plastycznym przedstawieniem Zbawcy świata.

Pomimo jednak tak ważnego pod względem ideałowym w figurze głównej uchybienia i nazbyt obojętnie traktowanych dwóch figur w głębi stojących, stanowiących straż Chrystusa, obraz miły, tęskne, usposabiające do modlitwy czyni na nas wrażenie.

Co dotyczy strony technicznej, koloryt szczególnie wiele ma siły i harmonii, a złoty ton prześwietlający cały obraz, bardzo umiejętnie i poetycznie zlewa się z mistycznym spokojem figury Chrystusa i zacierą surowy i namiętny charakter Barabasa, któryby w przeciwnym razie nazbyt przeważnie uderzał oko patrzącego. P. Zarzecki widocznie w kolorycie nawet pragnął uwydatnić przewagę światła Boskiego nad ciemnością materyalnych namiętności i dla prawdy idealnej poświęcił prawdę natury. W przedmiotach religijnych tego rodzaju, skoncentrowanie światła na figurę główną bez względu na prawa optyki, usprawiedliwiają najznakomitsze nawet obrazy mistrzów.

Sztuka malarska do oddania siły światła, musi się uciekać do podobnych środków, bo inny jest cel i środki sztuki, a inne prawa natury; wszelako, tylko do pewnego stopnia wolno użyć artyście téj swobody; inaczej bowiem odsuwając wszelką prawdę, zmniejszy wrażenie piękności. P. Z. nie usprawiedliwił umiejętnym światło-cieniem właściwego oddalenia figur na drugim planie będących. Żołnierze rzymscy stojący za Chrystusem i Barabaszem, z powodu bliskości, w jakiej się znajdują względem głównych figur, są utrzymani zaciemno i bez żądanej rozmaitości w kolorycie.

Co się tyczy form, w Chrystusie pragnęlibyśmy widzieć obok idealizowania więcej plastyki w modelowaniu piersi i rąk, zrozumialszego uwydatnienia mięśni, przez co znikłaby pewna ociężałość i obojętność ciała, sprzeczna z pięknnością, która odznaczać powinna ciało Chrystusa. Artysta sięgnął wysoko, chciał nam przedstawić Boga-człowieka, a chociaż nie domierzył wielkości swego zadania, uchwycił jednak tajemniczość, warunek, bez którego nie masz religijnego obrazu, będącego wy-

rażeniem modlitwy i pobudką do niej, a może być tylko obraz religijno-historyczny. Uczucie mistyczne, mniej lub więcej wyraźne wieje ze wszystkich utworów tego artysty; szacowny ten przedmiot przy większém estetycznym i technicznym wyrobieniu, doprowadzić może wysoko p. Zarzeckiego.

Ponieważ z powodu tego obrazu wyszła na jaw kwestya, ażali typ twarzy Chrystusa uświęcony podaniem Kościoła, ma być, lub nie, zachowany w sztuce, uważamy za rzecz potrzebną dotknąć téj kwestyi, choć w kilku słowach.

Konsul rzymski Lentulus, który widział Chrystusa w Jeruzalem wtedy, gdy Tenże miał lat 25, tak o Nim pisze: „Przybył w nasze mury człowiek nadzwyczajny imieniem Jezus, wielu ludzi uważa go jako proroka prawdy, a uczniowie jego nazywają go Synem Bożym. Jest on odznaczający się powierzchowności: wzrost jego jest wysoki, a cała postać tak nakazująca, że obudza zarazem miłość i uszanowanie. Włos ciemny koloru dojrzałego orzecha, gęsty i lśniący na wierzchu głowy, rozdzielony jest pośrodku zwyczajem Nazarejczyków i spada w obfitych splotach na ramiona; czoło jego jest wyniosłe, bez najmniejszej zmarszczki i plamy, nos i usta doskonałego kształtu, broda, której nie strzyże jest tego samego koloru co włosy, niezbyt długa i środkiem rozdzielona; w rysach jego maluje się wytrwałość i słodycz, a oczy wielkie i pełne blasku, straszne są gdy napomina, słodkie i pełne dobroci gdy naucza. Oblicze jego budzi zaufanie, chociaż zawsze jest poważny i nikt go nie widział śmiejącym się, a wielu widziało jak płakał. Mówi mało, ale to co powie ma powagę i siłę nie przepartą: słowem wszystko w nim zdaje się być nadludzkiem (1).”

Opis ten według wszelkiego podobieństwa znany był już Grekom bizantyjskim, a następnie Włochom i Holendrom, i stanowił typ, którego się trzymali zarówno artyści pierwszych czasów chrześcijaństwa, jak i najznakomitsze

(1) Patrz A. G. Schlegel—Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux arts tra. par. Conturier. stron. 176.

geniusze epoki odrodzenia. Autentyczność listu konsula Lentulusa podana była w wątpliwość, dotąd jednak nie-  
zdołano jej dowodnie zaprzeczyć; ale gdyby nawet jego  
nieprawdziwość udowodnioną została, typ uświęcony  
wiarą tylu wieków, zidealizowany i spotęgowany geni-  
uszem tylu mistrzów, dostateczną już pod względem  
swój historyczności posiada powagę.

Zobaczmy teraz ażali utrzymanie jedności typu, sprze-  
ciwia się lub nie zasadom sztuki.

Wolność i konieczność, dwa prawa, dwa warunki  
ziemskiego życia człowieka, przenikając wskrós jego isto-  
tę, przechodzą we wszystkie jego działania i wszystkie  
jego utwory. Przechodzenie to i objawianie się na ze-  
wnątrz dwóch tych pierwiastków, albo się dzieje bez  
jego woli i staje się igraszką przypadku, albo się dzieje  
z jego wolą i tworzy harmonią, czyn, dzieło sztuki.

Z istnienia i walki tych dwóch pierwiastków, wyni-  
ka podwójne życie człowieka, do którego objawienia two-  
rzy on sobie już tu na ziemi dwa światy: świat społe-  
czny, w którym przemaga konieczność, i świat sztuki,  
w którym przemaga wolność.

Pomijając świat społeczny nie wchodzący w nasz za-  
kres, zastanowimy się cokolwiek nad światem sztuki.  
Żądza wolności prowadzi doń człowieka i rozsuwa pierw-  
szą zasłonę tej zaczarowanej krainy, ale konieczność to  
drugie prawo, idzie tuż za nim i jak duch Banka zjawia  
się przy uczcie duchowej. Artysta do objawienia swój  
myśli, do uwidomienia dojrzałych w uniesieniu ideałów,  
formy potrzebuje. Forma, to pierwsza konieczność, co mu  
osiada jak wilgoć na rozwiniętych do lotu skrzydłach,  
a w sztuce plastycznej na przestrzeni i w pewnej danej  
chwili pełność życia duchowego wyrazić mającej, ciężar  
to stokroć większy jak w sztukach idealnych. Co więc-  
ją, w malarstwie forma tak ściśle łączy się z treścią, w tak  
nierozzerwalną spływa się jedność, że zmiana przedstawi-  
enia pociąga za sobą zmianę pojęcia. Po za tą pierwszą  
jednak koniecznością, do formy się odnoszącą, malarz  
historyczny spotyka drugą wyższą konieczność, w samym  
przedmiocie leżącą, która w swój sposób przychodzi ogra-  
niczać wolność jego duchową. Każda figura dziejowa ma

swoją indywidualność, swoją wolność duchową, i ziemską konieczność, którą artysta uczcić powinien, jeżeli nam chce przedstawić tę, a nie inną figurę, dać nam obraz osoby istniejącej w pewnym czasie i przestrzeni.

P. Zarzecki w obrazie swym zachował tylko zasadę wolności, i Chrystus jego z tego stanowiska uważany, jakkolwiek ściśle nie zachowany w tradycyjnym typie, ale przez zasłonę materyalną żadną narodowością nie określoną pozwalający nam uglądać ogólny bosko-ludzki pierwiastek, nie ulega zarzutowi, a kwestya czasu i przestrzeni ważna nader w innych dziejowych figurach, w osobie Chrystusa śmiało na korzyść swobody artystycznej mogłaby być poświęconą, bo święty nad świętymi nie należy do przestrzeni i czasu. Ale że w sztuce malarzkiej treść duchowa, jakeśmy to już wyżej powiedzieli, ściśle łączy się z formą, a Chrystus jest figurą jedyną w całej ludzkości, wyłączność zatem tej treści, z natury swojej wyłącznej też potrzebuje formy. Zbawca świata, Bóg-człowiek, jeden jedyny, po wsze czasy i wieki, nie może zmieniać stosownie do czasowych i indywidualnych pojęć, zewnętrznej swój obsłony, traciłby bowiem swe historyczne i religijne znaczenie. Artysta odstępując od tradycyjnego typu, odstępuje zarazem od prawdy duchowej i historycznej, zwłaszcza że nader ważny względ czasu i przestrzeni, już przez pierwszych chrześcian uczuciem religijném odrzucony został; a typ wiarą uświęcony nie przedstawia nam Chrystusa zrodzonego w Izraelu i z pokolenia Dawida, ale typ idealny wyrobiony wiarą i pracą wieków, typ do doskonałości przez geniuszów podniesiony i podający się w rysach swoich do nieskończonej różnaitości uczuć i myśli, w których pojęciu i oddaniu artysta twórczość swoją i indywidualność wykazać może. Na tych więc zasadach, tradycyjny typ Chrystusa doskonalący się przez wieki, szanowanym być nie tylko może, ale powinien.

Co się tyczy białej draperyi osłaniającej postać Chrystusa, którą wielu skutkiem nawyknięcia chciałoby zamienić na szkarłatną, nie bacząc na przedstawioną w obrazie chwilę, oświadczyć musimy, że to żądanie ani

pod względem historycznym, ani pod względem estetycznym uwzględnione być nie może; bo najprzód wiadomo jest z rozdziału XXIII, ewangelii św. Łukasza, iż gdy Piłat dowiedziawszy się, że Chrystus jest Galilejczykiem, a tém samém z państwa Herodowego, odesłał Go do Heroda, który też w Jeruzalem był w one dni. Heród zawiadziony w oczekiwaniu swoim zobaczenia cudu przez Chrystusa uczynionego, wzgardziwszy Nim i naśmiawszy się obkleił Go w szatę białą i do Piłata odesłał, a Chrystus dopiero po wydaniu ludowi, w purpurę i koronę cierniową ubrany został, jak mówi św. Mateusz w roz. XXVII; powtóre, że ta historyczna prawda doskonale pod względem piękna odpowiada danej chwili i przychodzi w pomoc artyście symbolicznością swoją. Jasna, biała szata, w którą Chrystusa przyodział Heród, zda się potwierdzać słowa Piłata wyrażone w następstwie do zaslepionego ludu: „żadnej winy w Nim nie znalazłem”.

Przechodzimy teraz do innego religijnego obrazu.

Zauważaliśmy już oddawna, że p. Gerson do obrazów swych, piękne i pełne duchowego znaczenia temata wybiera. Ta trafność i umiejętność wyboru przedmiotów jest już niemałą zaletą, zwłaszcza, gdy artysta w ich oddaniu nie ogląda się za siebie, nie zaczerpuje sposobów wyrażenia swęj myśli w utworach już przed nim dokonanych, ale powziętą myśl urabia wedle własnego poczucia, tak pod względem wyrazu jako i wykonania. Ta niezależność, to poleganie na własnych siłach, jakkolwiek trudne, ma tę ważną zaletę, że wywołuje do życia nowe zupełnie uczucia i myśli, wyjaśniające coraz to nowe ideały w duszy człowieka złożone.

Ostatni obraz p. Gersona przedstawia św. Jadwigę, żonę Henryka Brodatego, ks. na Szlązku, rozdającą jałmużnę. Artysta za tło swemu przedmiotowi dał naturę. Scena w obrazie przedstawiona odbywa się pod gołym niebem wśród zimy. Zdała od zamku, którego szczyty pokryte śniegiem ukazują się patrzącemu, księżna szuka i znajduje nieszczęśliwych; klęczący przed nią starzec, któremu jałmużnę podaje, niespodziane zjawienie się księżnej w tém miejscu snąc Bogu przypisuje, bo wzniósł oczy w niebo z ufnością i pogodą, wyjaśniającą doskonale



i wysoką wartość ofiary księżnej i ducha pełnego prostoty owych czasów. Księżna chociaż boso, w ascetycznym uniesieniu, nie wie że na świecie zima; starzec nie widzi księżnej, ale łaskę Bożą. Trzecia figura obrazu, młody chłopak stojący za starcem, z kolei na łaskę oczekuje. Obraz ten ma charakter różny od większej części kompozycji p. Gersona; jeżeli bowiem w poprzednich najczęściej przemagał pierwiastek umysłowy, tu widzimy przeważny odcień uczucia: dlatego też wypada nam bliżej oznaczyć samą naturę przedmiotu i sprawdzić, jak artysta wyraził uczuciową jego stronę. Głównym przedmiotem obrazu jest św. Jadwiga; zobaczmy więc, w jakim charakterze artysta ją przedstawia. Pierwsze wrażenie, jakiego doznajemy na widok tej kompozycji, jest przyjemne; smętna poetyczność i prostota w układzie figur, trafność pomysłu uderza odrazu: bliższe jednak wpatrzenie się zamiast podwyższać zajęcie, jak to ma miejsce przy wielu utworach tego artysty, o wiele go zmniejsza przez brak głębszego wtajemniczenia się w naturę przedmiotu. P. Gerson przedstawił nam św. Jadwigę wiotką i chwiejącą się, posmutniałą, a nawet powiemy, nieszczęśliwą; jakoby jedną z tych istot wątłych i sentymentalnych, w których uczucie jest raczej ciężarem niweczącym ciało, aniżeli siłą podnoszącą duszę. Wprawdzie św. Jadwiga prowadziła życie ascetyczne, ale czynność nieustanna, energia i potęga woli w znoszeniu trudów, na które dobrowolnie dla dobra innych się narażała, okazują, że to była niewiasta łącząca w sobie słodycz anioła i hart woli męża.

Matka, chrześcianka i obywatelka, to ideał do którego doskonałego wyrażenia, poezya tak swobodna z natury swojej, tak wysokie u nas zajmująca stanowisko, rzadko się kiedy podniosła; przystępując zatem do obrazu p. Gersona z wielkiem zajęciem dopatrywaliśmy śladów poszukiwania tego pożądanego ideału, który w sztuce malarskiej, mającej za cel ująć w jedną chwilę całość duchowego żywota, trudniejszym jest jeszcze do pochwycenia. W św. Jadwidze p. G. nie znać nawet podobnego usiłowania: dostrzegamy tu tylko tkliwość a nie słodycz, sentyment nie zaś uczucie zdrowe, zdolne do poświęcenia

tak wzniosłego, jakie nam przedstawia w św. Jadwidze charakter matki i chrześciance błogosławiącej syna swego Henryka, wychodzącego na bój krwawy za wiarę i naród, przeciwko barbarzyńskim Tatarom zalewającym Polskę. Zaiste, patrząc na nią zapomnieć musimy o słowach, jakie wtedy do syna wyrzekła: „Tobie i wam wszystkim, co należeć będziecie do boju, daję namaszczenie na śmierć. Przez strumień krwi waszej nie przejdzie nieprzyjaciel Chrystusa.”

Wziąwszy teraz na uwagę nie już samą figurą św. Jadwigi w jej charakterze całkowitym, ale w chwili przedstawionej w obrazie, nie możemy sobie wytłumaczyć smutku przy wspieraniu ubożego starca, który oblicze pełne pogody i wdzięczności podnosi do nieba. P. Gerson nie spostrzegł, że starzec odbierający jałmużnę daleko jest piękniejszy w swęj rezygnacyi i wdzięczności, jak święta, która obudza w nim te wzniosłe uczucia. Patrząc na te dwie figury, mimowolnie widzimy, że księżna nie tylko nie może pokrzepić duszy żebraka do zniesienia ciężaru biedy i starości, ale sama potrzebuje opieki moralnej i ukojenia. Figura chłopca stojącego za starcem, mętnością wyrazu, nietylko nic nie dodaje do ogólnej akcji, ale ją nadwiera. Daremnie szukamy powodu, dla jakiego się w tej scenie znajduje. Starzec bowiem klęczący nie okazuje w niczem potrzeby pomocy, chłopiec zaś czerstwego zdrowia sam dla siebie jałmużny nie potrzebuje, nie powoduje go też żadna w tej chwili inna potrzeba, chociażby prostej ciekawości; jest więc na takich warunkach zupełnie niepotrzebny w obrazie. Co się tyczy wykonania, figura starca najwięcej przedstawia poprawności, głowa pełna prawdy i z wielką precyzją narysowana, malowaną jest skromnie a jednak energicznie i utrzymana w sile kolorytu niepospolitęj. Figura św. Jadwigi w rysunku też same przedstawia wady co w wyrazie: brak energii, linie nie dosyć pełne, lewa ręka chorobliwie ściągnięta i za drobna, postawa bez wyraźnego ruchu, a formy ogólne nazbyt zatraczone w drapekach. Wszystkie te usterki czynią całą postać ubogą i bez żądanej powagi. Ogół obrazu ze wszechmiar przy-

jemny, nie odpowiada wszakże w głównej swjej postaci wysokości zadania.

Przejdźmy teraz do obrazu p. Matejki, przedstawiającego otrucie Bony. Na krześle zdobnym w rzeźby siedzi królowa: zbyt kowny przepych, złoto, perły, klejnoty, drogie materye przykrywają ją i otaczają dokoła. Widać, że przed chwilą bawiła się przeglądaniem klejnotów, bo otwarte z niemi pudełko stoi na stoliku; ale teraz już o tém nie myśli. Obok nięj stanął doktor i podaje do wpół już przez siebie wypite lekarstwo; Bonie jednak nie dosyć tęg ostrożności: jeszcze się waha i wyciągając rękę, patrzy bystro przed siebie z widocznym namysłem; doktor zaś pozorem uniżoności usiłuje pokryć wewnętrzną trwogę. Młoda kobieta, snąc dama dworu, stoi cokolwiek w głębi po za stolikiem i przysłuchuje się ciekawie, a przez uchyloną kotarę ukazują się dwie figury pilnujące widocznie wykonania zbrodni. W twarzy królowęj widać marnie przepędzone życie: próżność, duma wyglądają z zapadłych warg, z wydatnego czoła, z bystrych, czarnych oczu, które kiedyś pięknymi były; widać, że to kobieta niepospolita, chociaż na obrazie niedosyć w najwydatniejszég swęj wadzie, chciwości, jest scharakteryzowaną. W otoczeniu przebija taż sama próżność: zdaje się, że artysta chciał przepychem nie mającym w sobie nic artystycznego, dopełnić obrazu duchowego upadku tęg kobiety. Postać doktora stanowi najbardziej charakterystyczną figurę tęg kompozycyi. Z jakąż subtelną sztuką artysta połączył w tęg twarzy chytróść i trwogę, jakie tam rozdarcie wewnętrzne, jakie hamowanie walki, jakie wyteżenie woli ku ręce, która trzyma truciznę, a którą mimowolnie zdradza druga, ku piersiom garnąca się instynktownie. Zaczajony, skryty, ale pewny mord patrzy z tęg pochylonęj figury.

Kobieta na drugim planie będąca, nie tak szczęśliwie jest pojęta i wykonana. Wytrzeszczone oczy nie mówią, jeżeli to ma być współniczka zbrodni, to prosta ciekawość jęg nie przystoi; jeżeli niewinny świadek, to scena otrucia w tak zwyczajny odbywa się sposób, że naiwna obojętność byłaby daleko właściwsza i prawdziwsza. Lepięj oddani są dwaj inni świadkowie we

drzwiach komnaty stojący, chociaż podrzędne tylko w obrazie zajmują miejsce, a zwłaszcza jeden, z którego dzikiego spojrzenia widać głębokie zainteresowanie się fatalną sprawą. Obok dostatecznej poprawności rysunku i przyjemnego kolorytu, w technice samej pragnęlibyśmy więcej różnaitości, w światłocieniu więcej harmonii, a mniej refleksów, bo te jakkolwiek dodają powabu, ale zbyt silne odejmują energią i spokój massom światel i cieniów.

Oceniwszy artystyczną stronę obrazu, zrobimy tu jeszcze jedną uwagę dotyczącą samegoż przedmiotu. Morderstwo naprzód ułożone, spełnione cicho, w zwyczajnych warunkach życia, a wymierzone nie na niewinną ofiarę, ale na występłą i duchowo poniżoną istotę, nader to trudny, a do tego niewdzięczny, i mało dramatyczny przedmiot. Ponieważ rozum głównym tu jest działaczem, więc obraz nie przez uczucie do myśli widza, ale przez rozum do uczucia jego odnosić się musi. Złe wzajem się pożerające, nawet w swęj dzikości nie przedstawia głębokiego psychologicznego interesu, a cóż dopiero ujęte w konwencyonalne formy. Trudno jest przepisywać artystcie drogę, śmiesznie wskazywać przedmioty lub żądać ich zmiany; sądzimy jednak, iż nie ścieśniając wolności artystycznej, nie tamując wrodzonego popędu, żądać możemy od artystów polskich, zwłaszcza z wyższemi zdolnościami, ażeby w wyborze przedmiotów zważali na interes ogólny, i albo wykazaniem narodowych wad, albo podniesieniem narodowych cnót, powstającą u nas sztukę w godności kapłańskiej utrzymać się starali. Malarz charakterów, a nim jest bez wątpienia p. Matejko, tak dobitnie wewnętrzny proces duchowy oddać umiejący, jak to nam pokazuje figura doktora, może śmiało bogatszych jąc się przedmiotów.

Bitwa pod Obertynem, obraz p. Sypniewskiego, przedstawia stanowczą chwilę walki: Wołoch w rozsypce, Polacy zwyciężają. Pierwszy wprawdzie rzut oka na obraz nie uprzedza nas o tém, bo na przodzie walka wre z całą siłą dogorywającęj nadziei z jednęj, blizkiego tryumfu z drugięj strony; ale gdy po chwili wzrok nasz oswoi się cokolwiek z tym zamętem bojowym, uderzają

nas te dwa uczucia w ruchu i fizyonomiach walczących oddane. Wypadek ostateczny staje się niewątpliwym; śledzimy już z pewną dumą obroty zwycięzców, a myśl bieży w głąb obrazu chciwa dopełnienia rozpoczętego dramatu. I dopełnia się on też w głębi: dwa obozy rozkładają się przed nami, zalegając dwa przeciwległe sobie wzgórze. Po lewej stronie widza stoi obóz polski, oszańcowany przekopami, obwarowany wozami; na najwyższym punkcie stoi przywódzca, główny bohater walki, hetman Tarnowski, i w postawie spokojnej wydaje rozkazy; nie tłoczą się już wkoło niego wojownicy, ostatnie roty wyszły do boju, gracz rzucił ostatnią kartę, stanowczy cios zadał wrogom. Opodal niego stojące działa, zda się na tryumf zwycięzcom zagrzały, bo na drugim wzgórkowi w obozie nieprzyjaciela strach zamiata i w szalonym pędzie gna przed sobą w nieładzie rozproszone Wołochów hufce, a na osamotnionym i wywyższonym, jak w piéwszym obozie punkcie, biały koń unosi wojewodę Piotra. Plan środkowy dopełnia harmonijnie całości: po stronie polskiego obozu strzelcy wspinają się na stojące w porządku wozy, by skuteczniej razić nieprzyjaciela; wzgórek Wołochów opasał jak wąż, szarawy oddaleniem, szereg rycerzy polskich, zamykając odwrót jednym a drugich pędząc przed sobą. Plan bitwy, jej rozpołożenie, szczegóły nawet zgodne są z kroniką Biełskiego i w całej swojej zewnętrznej stronie ściśle historyczne. Artysta zadał sobie trud niemały w wyszukiwaniu i oddaniu zbroi, strojów i przyrządów bojowych przodków naszych, co wielką już jest zasługą w przedmiocie tak ważnym i dotąd przez nikogo w takim charakterze i na tak rozległą skalę nie traktowanym. Wszystko co się tyczy formy, jest z właściwem poczuciem, a nawet z wiedzą oddane. Fizyonomie Wołochów i Polaków różnią się o tyle, o ile powinny się różnić dwa plemiona wychowane pod wpływem odrębnych pojęć i różne w cywilizacyi; różność ta pojawia się także i w rynsztunku bojowym, a nawet lubo już nie tak wyraźnie, w sposobie napadu i odporu. Koloryt jasny a nie jaskrawy, niebo lekko pochmurzone i jakby tylko kurzawą

i dymem toczącej się walki przyćmione, coraz chmurniejsze i cięższe ku stronie uciekających Wołochów, rozświetlone słońcem i ogniem wzgórze obozu polskiego, dopełnia dobrze ogólnej myśli. Strona wewnętrzna historii, albo inaczej mówiąc duch bitew ówczesnej Polski, głównie na indywidualności oparty, nie tak już szczęśliwie pochwycony. Artysta sił w tém dopiero próbuje; to też wejście duchowe obrazu cokolwiek mętne i nieokreślone, i nie dziwnego, bo żadnego tu wzoru nie miał i nie mógł mieć przed sobą. Żaden z najpiérwszych nawet mistrzów Europy wskazówki mu do tego podać nie mógł, bo żaden naród nie żył w takich jak nasz warunkach społecznych i politycznych: na tém polu wszystko samemu tworzyć, wszystko z własnego ducha i z ducha swego narodu czerpać trzeba.

Połowa życia narodowego ubiegła na polu bitwy i tę połowę grube mgły zasłuły; zmieniły się obyczaje i pojęcia, a chociaż poetyczna, legendowo-cudowna przeszłość tych bitew, brzmi dotąd w sercu każdego, to z serca na jaw ją wydobyć, widocznie przed oczy stawić, nader trudném jest zadaniem. Znacomitą zaletą p. Sypniewskiego jest właśnie to rzucenie się na drogę tak trudną, ta sumiennosc oddania i to przecucie wielkości traktowanego przedmiotu, które obrazowi nadały powagę, interes i znaczenie pod względem zarówno historycznym jako i estetycznym.

Szerokie i dotąd prawie nietknięte pole ma u nas malarz bitew. Życie narodu, o którego piersi odbijały się przez tyle wieków zbrojne napady hord azyatyckich, upłynęło w połowie w krwawych zapasach. W Polsce każdy obywatel był żołnierzem z przekonania, godności własnej i wiary religijnej; rzadko który umarł spokojnie na łożu, a żaden prawie bez boju choćby krótkiego nie przeżył żywota. Polski bez bitwy nie zrozumiesz, ani ogarniesz jój historii, tak jak bez bitwy nie zrozumiesz i nie ogarniesz historii Rzymu niwelującego świat na przyjscie Chrystusa; bitwy téż Polaków mają w sobie całkiem odrębny charakter, od bitew innych ludów Europy, i oprócz interesu narodowego mieszczą w sobie wyższy, czysto ludzki interes.

Stan ekstazy religijno-bohaterskiej, chwilowy i przechodni dla Europy, dla Polski jest stanem ciągłym i zwyczajnym. Po dwóch wiekach wojen krzyżowych, wszystkie ludy składają oręż trzymany w obronie wiary, zdają na najmłodszego ucznia Chrystusa straż idei postępowej i walkę z zachowawczym Wschodem; a chociaż Europa wydaje jeszcze czas jakiś z łona swego zbrojne hordy, znane pod nazwą rycerzy krzyżowych, ale w tych rycerzach nie ma już ani śladu owej religijnej ekstazy i bezinteresowności: ci rycerze walczą już tylko dla łupu, a idzie im nie już o rozszerzenie wiary, nie o oswo-bodzenie Chrześcian, ale o zdobycie państw dla siebie. Od téj téż chwili wojna w Europie traci swój wzniosły i uczący charakter, żądza łupu a co najwięcej sławy, staje się głównym motorem walki, którą uszlachetnia już tylko niebezpieczeństwo, wienczy sława, nie zaś dobro moralne. W Polsce przeciwnie: wojna zachowuje swój dawniejszy charakter i nie przekracza po zagranicę obro-ny własnej i obrony Chrześcianstwa. Gdyby jednak różnica bitew polskich w tém tylko leżała, różnica ta jak-kolwiek ważna i dająca się doskonale w sztuce idealnej, to jest poezyi wyrazić, przechodziłaby zakres i możność sztuki plastycznej; ale że nie tylko inne okoliczności otoczyły Polskę, ale i inny duch w wnętrzu jęj pracował, przeto téż duch ten we wszystkich objawach życia naro-dowego uplastycznił się i przywdział kształty, które ma-larz pochwyć może.

Tym duchem jest głębokie poczucie i uczczenie in-dywidualności. U innych ludów władza z najstarszego w rodzinie przechodzi na pana czyli władcę feudalnego, z władcy na monarchę, a lud zawsze skupia się, czyto w rodzinie, czyto w większém społeczném kole, czy téż nakoniec w państwie koło pewnych indywiduów, objawia swe życie w działaniu władców i bohaterów, czyli inaczej mówiąc, massy wydają z siebie indywidua będące przed-stawicielami całego życia narodu. W Polsce rzecz się ma zupełnie odwrotnie: tu massy zawsze działają, każdy czyn dziejowy przez nie a nie przez pojedyncze indywi-dua się objawia; tu nie masz istot uprzywilejowanych, no-szących na swych barkach losy całego narodu; tu głos

ludu staje się głosem Boga, sprężyną i działaczem, a upadek lub postęp, przegrana lub wygrana, zależy zawsze od mniejszego lub większego wyrobienia w ogóle, pojęcia cnoty i sprawiedliwości. Życia innych ludów europejskich próżnobyś szukał na polu bitwy: lud nie świadomy i posłuszny szedł za skinieniem wodza, wódz był bogiem bitwy, sam ją wywoływał, kierował i zawieszał. W obrazach też bitew z onych czasów, ludy te szukają i znajdują pojedynczych swych bohaterów; my szukamy i znajdować powinniśmy życie całego narodu. U nas każde indywidualium jest ważne, bo to nie kółko maszyny, którego myśli i znaczenia w myśli wodza szukać należy, ale istota odpowiedzialna, czująca i działająca za siebie.

Obrazy bitew polskich na dwa rodzaje podzielić się dadzą: jedne staczane z sąsiednimi i już ucywilizowanymi narodami, drugie z dziczą azyatycką; ale w jednych jak w drugich jeżeli mają być obrazem naszej historii, powinien ten sam żywioł indywidualny przemagać, i artysta zabierający się do tak ważnego dzieła, starać się ma przede wszystkim o uwydatnienie charakteru tej indywidualności. Malarz bitew polskich nawet i pod względem zewnętrznym znajduje żywioł] poetyczniejszy, rozmaitszy i bardziej podający się do oddania pewnych uczuć, bez których nie masz dzieła sztuki. Uorganizowane półki z wódzami na czele, wprawdzie porządniej i korzystniej bój przeprowadzić są zdolne, ale pod względem estetycznym uważane, mają zawsze w sobie coś matematycznego. Wszelka systematyczność i skupianie się ważne w strategii, mało waży w sztuce; a obraz doskonale wszelkie działanie strategiczne oddający, będzie wyglądał w obec obrazu polskiej bitwy, jak misternie wystrzyżone aleje ogrodu w obec pełnego poezji, dzikiego obrazu natury.

To wysoko rozwinięte indywidualne życie w utworach naszej literatury wybitnie, pełno, całkowicie oddaném jeszcze nie zostało. W Pamiętnikach Paska sypie się ono jak perły z zerwanej nici, w Barbarze Radziwiłłówniej schwytnie słabo, nie ma plastyczności, wielkie dramata J. Słowackiego krążą w sferach fantazyi; chcąc więc artystom naszym uwydatnić na przykładzie duchowe obli-



cze bitew polskich, bierzemy do porównania utwór jednego z geniuszów należących do całej ludzkości.

Bitwa polska to dramat w najwyższém, ideałowém tegoż pojęciu, dramat głęboko ludzki, taki jakim go Szekspir pojął i przedstawił w królu Lirze, gdy na tle dziejowym pierwotnej Brytanii, kręśląc historią rozwijającego się społeczeństwa, wytykał drogę przyszłemu rozwojowi i znaczeniu indywidualności. Żadna figura tego dramatu, czy to na tronie, czy po za tronem umieszczona, nie kryje się w cieniu drugiej, nie szuka i nie potrzebuje opieki: każda żyje własném życiem, czuje się osobą, kieruje swoim losem i wpływa na rozstrzygnięcie losu wszystkich.

Pojęcie indywidualności w tym dramacie jest tak wysokie, że kobiety nawet, mało w ogóle uczestnictwa w sprawach świata mające, tu działają za siebie; energiczne zarówno w złem jak w dobrem, przez śmierć tylko z pola działania usunięte być mogą. Żadne stanowisko społeczne nie chroni tu człowieka, nie ułatwia mu życia, nie daje opieki ani władzy nad losami drugich; pośród wybitnych indywidualności, los małą odgrywa rolę, a wyższość lub niższość, powodzenie lub upadek, nie w żadnym stanowisku społecznym osób do dramatu wchodzących, ale w sercu i umyśle każdego złożona. Król Lir, Gloster, Kordelia, bohaterowie cnoty, giną wprawdzie jak Żółkiewscy i Wiśniowieccy, nie zdoławszy w danej chwili zapewnić tryumfu swęj sprawie, ale ginąc zapewniają tryumf godności i wielkości indywidualnej. W dramacie Szekspira tak jak w wielu bitwach naszych (1), wybitne indywidualności nie mogąc się w idei wyższej pojednać, legły nieraz obok siebie; nie jedna bitwa przegrana, ale znaczenie osoby wzrasta, płynie przez dzieje, olbrzymieje z dniem każdym i potęgując się zarówno w złem jak w dobrem, tworzy szereg dramatów, rodzących jedne drugie i rozciągających się prawie w nieskończoność.

Szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie, wzięte w duchowym znaczeniu, stanowiąc treść dziejów naszych

(1) Bitwa pod Sokalem z Tatarami 1512 r. za Zygmunta I, nad Seretem z Wołochami i Turkami około r. 1538 za Zygmunta Augusta, patrz Kronika Bielskiego ks. 5, str. 52,

stanowi i treść bitew; artyści więc nasi wczytywaniem się w utwory, w których ten żywioł w ramy sztuki ujęty, harmonijną całość przedstawia, usposabiać swego ducha, ukształcać swe pojęcia powinni.

Gdzie złe i dobre nie leży w korporacyach, nie skupia się w genialne osobistości, ale rozdziela pomiędzy indywidua równoważące się wzajemnie, tam owe dwie potęgi mniej ulegając wpływowi czasu i podmuchom losu toczą z sobą bój zaciętszy i dłuższy; każda z nich ginąc, nowe zapładnia życie: prawda ma swych bohaterów, błąd zaciekłych stronników, a widz stojąc w obec odgrywającego się przed nim na scenie lub w obrazie dramatu, przewiduje długi szereg następnych, co zwiększając jego zajęcie podnosi rozkosz, a ta walka różnorodnych uczuć budzi w nim przedewszystkiem poczucie potęgi osobistej i pożądanie gorące zupełnego tryumfu cnoty, którego dramat obietnice tylko daje i przyjsście zapowiada.

Jednym z rodzajów malarstwa, dość licznie na naszej wystawie reprezentowanych jest portret; a że ten rodzaj z natury swojej trzymający się terażniejszości, otwiera pole pochopnej a często nieuzasadnionej krytyce, umieszczamy tu kilka uwag mogących posłużyć za wskazówkę, jak wedle zasad estetyki zapatrywać się mamy na tego rodzaju utwory.

Wiele osób uważa portret za podrzędny rodzaj w dziedzinie sztuki, i byłoby tak w istocie, gdyby warunkiem i zaletą portretu było tylko podobieństwo, a wyższość jego nad wyrobami maszyny leżała tylko w uchwyceniu i oddaniu życia zewnętrznego bądź indywidualnie, bądź ogólnie pojętego. Portret podobieństwem i życiem nacechowany, różni się wprawdzie od fotografii o tyle, o ile się różni człowiek żywy od swego wizerunku w wodzie odbitego; ale pod względem estetycznym uważany, będzie to dopiero obraz człowieka wyróżnionego z pomiędzy ludzi, jako indywiduum, skutkiem naturalnych wpływów lub przypadku, odbiciem takiego a nie innego temperamentu, ale nie wizerunkiem duchowo-materyjalnej istoty; pewną indywidualnością jako wyrób wolnej woli pojętą.

Ażeby artysta dał nam wyobrażenie zupełne przedstawionej osoby, powinien oddać wiernie nie tylko proporcją, kształt rysów, kolor i naturę ciała; ale jeszcze wyrazić charakter osoby tak dobitnie, iżby patrzący mógł sobie utworzyć w myśli ideę tegoż charakteru, powziąć wyobrażenie całkowite o moralnym i fizycznym stroju tego człowieka.

Malarz portretów jest malarzem obyczajów, bo przedstawiając nam w portrecie jedność wyrazu, życia, i rodzaju indywidualności, przedstawia obraz moralny i nauczający. Obraz taki powinien się podobać przez swe kombinacje optyczne, odpowiedniość, kształt, a światłocien wyrażający tenże kształt, powinien być wtak doskonałej zgodzie z charakterem przedstawionej osoby, iżby wykazywał jasno tenże charakter, bo to właśnie jest zadaniem sztuki.

W przedstawieniu ubioru osób, artysta nie może stosować się do mody; owszem powinien on odrzucić wszystko, cokolwiek psułoby harmonią linii, zubożać ozdoby będące w sprzeczności z wyrazem fizjonomii i tym sposobem nadać częściom wydatnym, przynależne im znaczenie i siłę.

Ludzie światowi żądają często doskonałego oddania wymysłów mody, ale artysta poddawać się tym wymaganiom o tyle tylko może, o ile one są zgodne z zasadami sztuki.

Upiększanie czyli idealizowanie przedmiotu ważną także w portrecie odgrywa rolę; mniejsze lub większe odstępianie od linii prostopadłej, tak doskonale przez Greków w naturze pochwyconej, stanowi mniejszą lub większą szlachetność typu; wszelkie zatem napotykatkające się w fizjonomiach i postaciach odstępiania od tej idealnej linii, artysta prostować może, nie zatracając podobieństwa, bo charakter, o którego oddanie idzie głównie w portrecie, będąc wyrobem wolnej woli człowieka, przez zbliżenie do harmonii zewnętrznych rysów, na wydatności zyskuje.

Estetyczna zasada idealizowania potrzebna w portretach zwyczajnych ludzi, staje się konieczną w figurach historycznych, bo treść ich duchowa, jako własność ca-

łego narodu, żadną przypadkowością przesłonią być nie powinna, a znaczenie i wartość dziejowa dla ubocznych i indywidualnych względów, poświęconą być nie może.

Prawdę tych uwag stwierdzić nam mogą portrety p. Horwitza, których kilka obecnie znajduje się na wystawie.

Pierwszym co do czasu jest portret mężczyzny stojącego obok stołu, na którym leżą książki; oblicze jego wyraziste i ożywione, znamionują umysł otwarty i swobodny, jestto już indywidualność, jako wyrób wolnej woli pojęta i energią za główne tło swego charakteru mająca. Indywidualność ta więc jako taka, powinna być dopełnioną podobnymże ruchem ciała i strojem naturalniejszym i swobodniejszym, czego właśnie nie spostrzegamy. Ruch ciała miękki i konwencyonalny, strój nazbyt modny i pozbawiony wdzięku odejmują całość artystyczną temu portretowi, i stanowią dysharmonią między wyrazem oblicza a resztą figury.

W drugim portrecie mniejszym, przedstawiającym młodego człowieka w okrągłym kapeluszu, p. Horwitz szczęśliwie wszelkiej dysharmonii uniknął. Charakter oblicza uczuciowy i poetyczny, doskonale z swobodą ruchu zjednoczony, światłocien łagodnie skoncentrowany na jedną część twarzy, wybornie maluje tajemniczość delikatnych wrażeń przesuwających się po tej fizjonomii, a strój naturalny i lekki dopełnia całości.

Najtrudniejsze zadanie przedstawiała grupa trojga dzieci przez tegoż artystę wykonana. Naturalna naiwność, jaka cechować powinna tego rodzaju portrety, nie jest tu wprawdzie całkowicie oddana, szczęśliwie jednak w najważniejszych swych warunkach dopełniona.

Najstarszy chłopczyk siedzi w pośrodku na fotelu, przy nim małeńki braciszek w koszulce, a siostra oparłszy główkę na rączce wspartej na poręczy fotelu, obok którego stanęła, patrzy przed siebie. Ta ostatnia szczególnie z wielkim wdziękiem jest namalowana: słodycz i niewinność spojrzenia bardzo trafnie scharakteryzowana, prawdziwą oku sprawia rozkosz. P. Horwitz dopełnił w tym portrecie prawie wszystkich wymaganych warun-

ków, to też gdy się wpatrzysz w to zidealizowane oblicze dziecięcia, to ci się w myśli snują wszystkie szczęśliwe chwile twój młodości, zda ci się, że oddychasz czystą wonią rodzinnego ogniska, a dziewczynka uczy się kochać dzieci, bo to anioł niewinności. Mały chłopczyk w koszulce nie jest bez wdzięku, za mało ma jednak dziecięcego wyrazu naiwności; najstarszy zaś, lubo dobrze utrzymany w charakterze, nie dosyć się jednak łączy w całość grupy; chłopczyk wie, że go malują, i to właśnie czyni go mniej poetycznym a tém samém i mniej interesującym. Pomimo tych niedokładności, w ogólnym wyrazie całej grupy, wiele jest naiwnej słodyczy, podwyższonej jeszcze poprawnością rysunku, wdziękiem i siłą kołorytu, plastyką i trafnością układu, co sprawia, iż portrety tych dzieci do prawdziwie pięknych policzone być mogą.





F

20.900