

D. E. FRIEDLEINA
BIBLIOTEKA PODRĘCZNIKÓW

MARYAN OLSZEWSKI

ROZWÓJ
MALARSTWA POLSKIEGO

CZĘŚĆ I.



Nr. 6.

MARYAN OLSZEWSKI

ROZWÓJ POLSKIEGO MALARSTWA

CZĘŚĆ I.

(OD BAROKU DO MATEJKI).

Z 25 rycinami.



KRAKÓW.

NAKŁADEM KSIĘGARNI D. E. FRIEDLEINA.

WARSZAWA — E. WENDE i SPÓŁKA.

1907.

WORY PRYWATNE
M. Kowalik



173550/
1

K-226/86

Drogiemu Ojcu.

PRZEDMOWA.

Jest pewną śmiałością, występować dziś z całokształtem dziejów polskiego malarstwa. Powody dla fachowców są jasne. Tem śmielej, jeśli się niema należytego poparcia i dostatecznych funduszków. Toteż wyłomaczonemi będą chyba usterki i błędy, zbyt krótkie wzmianki o niejednym z artystów, wyłomaczonemi tembardziej, że pomimo wyżej wymienionych przeszkód, linia rozwoju naszego malarstwa jest uchwyconą, a o to mi w tej małej pracy chodziło. Szczęśliwy byłbym, gdybym znalazł możność konkretniejszego i szerszego przedstawienia rzeczy — a warunki te tkwią jedynie w braku tych wielkich funduszków, jakich taka praca wymaga.

Panom Doktorom Erzepce w Poznaniu, Gubrynowiczowi we Lwowie, Koperze i Pagaczewskiemu w Krakowie dzięki za uprzejmość.

Lwów, maj 1907.

Maryan Olszewski.

SPIS ROZDZIAŁÓW.

	Str.
Przystosowanie	1
Barok	9
1. Sylvester de Mirys	13
2. Louis de Silvestre	14
3. Szymon Czechowicz	19
4. Tadeusz Koniecz	29
Rokoko.	
1. Król Stanisław	33
2. Marcei Bacciarelli	39
3. Grassi, Lampi, Marteau	44
4. Bernardo Canaletto	48
5. Ostatni	52
Nowe życie.	
Jean Pierre de la Gourdaine Norblin	58
Rysownicy -- Realści -- Satyrycy.	
1. Aleksander Orłowski	73
2. Michał Płoński	83
3. Piotr Michałowski	92
4. Juliusz Kossak	104
Epigoni	118
Artur Grottger	130
Henryk Siemiradzki	139
Fantazya.	
Teofil Kwiatkowski	144
Juste milieu.	
I. Historycy	150
1. Józef Simmler	153
2. Wojciech Gerson	159
II. Portret	161
Ku malarским wartościom.	
1. Pejzaż	172
2. Anegdota	178



Silvestre. Król August III.



PRZYSTOSOWANIE.



Podręczniki polskich dziejów poza Stwoszem nie wspominają niemal zupełnie o artystach-plastykach i dopiero zetknąwszy się z epoką Stanisława Augusta, wymieniają Bacuciarrellego.

Dzieje się to nie tylko dlatego, że dzieje polskiego malarstwa i wogóle sztuk plastycznych mało są opracowane — ale przede wszystkim dlatego, że dzieje te są wcale skromne, nieobfite, artystycznie na wyżynie zachodniej nie stoją, że brak im ciągłości w rozwoju, nie są objawem naturalnym, z potrzeb estetycznych i uzdolnień narodu wynikłym. Jak Anglicy muzyków, tak Polacy nie wydawali malarzy. A jeżeli ostatecznie powstało i rozkwitło polskie malarstwo nie o wiele później niż angielskie — to bezwątpienia w początkach swych było wytworem sztucznym.

We wiekach średnich, jak wszędzie, tak i w Polsce kwitło mieszczaństwo. Najsilniej rozwijało się w nadwiślańskich miastach, wśród tych zaś najbardziej w Krakowie. Było pochodzenia niemieckiego — to też pozostawało w ciągłym kontakcie, styczności, komunikacji z niemieckimi miastami, swymi metropoliami i stąd też ciąga jest wymiana cechowych

malarzy między Krakowem a Norymbergą i nadreńskimi miastami. Stwosz jest obywatelem obu miast — Hans Dürer, Hans Sachs von Kulmbach bawią w Krakowie. Malarstwo to tedy cechowe jest malarstwem niemieckiem. We Włoszech, we Francyi, w Niemczech potrzeby estetyczne żyją w człowieku silnie już rozbudzone, a twórcza wyobraźnia gna do uplastycznienia pomysłów po swojemu i mieszczaństwo wszędzie tam wydaje wielkich twórców. Nieliczne, i to niemieckie mieszczaństwo krakowskie, notuje wśród swych malarzy zaledwie parę ostatnich polskich nazwisk, a i ci artyści w swej sztuce noszą wszystkie cechy niemieckiego stylu. Średniowieczne malarstwo krakowskie umie wprawdzie czasami, jak tego dowodzą między innymi na przykład najstarsze biskupie portrety w krużgankach Franciszkanów, lub szereg obrazów nad stallami u św. Katarzyny i t. d., umie się wprawdzie czasami wznieść nawet bardzo wysoko — naogół jednak jest tylko odbłaskiem. Lwów ma mieszczaństwo, ale znowuż nie czysto polskie: ormiańskie i ruskie; tu znów działa silnie wpływ Bizancyum, za sprawą zaś Jagiełły dochodzi on aż do Krakowa i stroi nawet Wawel.

Później zaś znów, za złotego Wieku nawet takie naturalne ciążenie ku metropolii nie motywowało braku samodzielności twórczej narodowej: import bowiem znakomitych nawet Włochów był już najzupełniej sztucznym, spowodowanym nieraz okolicznościami tak przypadkowemi, jak związek małżeński Zygmunta Starego.

Stosunki polityczne, polityka zagraniczna, przedewszystkiem związki małżeńskie Jana Kazimierza i Sobieskiego sprawiły, że łatwiejszy dostęp mieli do Polski Francuzi.

Tymczasem jednak, z powodu miejscowych potrzeb kulturalnych, ręką cudzoziemską do życia powołane gromadziły się skarby sztuki. Tymczasem wzrastały kościoły i napełniały się obrazami i rzeźbami — na Wawelskiej górze olbrzymiał królewski gmach, w jego podziemiach mnożyły się królewskie szczątki, wśród nich twórcy murowanego Krakowa.

Zmysł dla piękna mieli niewątpliwie Polacy, ale nie mieli twórczej wyobraźni, ani przystosowania do warunków technicznych sztuk plastycznych. A ustrój społeczny utrudniał ich rozbudzenie. Wszakże malarstwo było rzeczą cechu i rozwinęło się z cechu; cech zaś był instytucją mieszczańską. Stąd było malarstwo ujmą dla szlachty. Zresztą miała ona inne zadanie: być przedmurzem chrześcijaństwa.

Że zaś nie było szkół malarskich i licznych kierunków, jak za granicą, że malarstwo to było skąpem — nie było tedy koniecznej tradycyi, nie było jednej ciągłej linii rozwojowej. Dwór i magnaci na tyle mieli ukształcenia, że twory domorosłych mistrzów, którzy nie mogli się kształcić w żadnej szkole, u żadnej wybitnej jednostki, bo ich nie było, cenili odpowiednio do ich niskiej wartości i sprowadzali mistrzów z zagranicy, lub też ich dzieła.

Kontakt z nią był ciągły. To też nieliczne wprawdzie, ale znajdują się po zamkach polskich dzieła

wielu znakomitych mistrzów zachodnich, Rembrandta, Rubensa, Halsy, Vanloo etc. w Podhorcach, w Wilanowie, w Białymstoku etc. Rembrandt maluje sławnego swego polskiego szlachcica, Rubens królewicza Władysława, podróżującego po Europie, włoski Dollabella rzuca prześwietne szkice Polaków, jadących z poselstwem do Rzymu, które się dziś znajdują bądź we wiedeńskiej Albertinie, bądź we Florencyi. Naodwrot przybywa inny Dollabella do Polski i przez cały czas trwania szwedzkiej dynastji jest nadwornym malarzem. Na Litwie wiele dzieł zostawia po sobie Denkaerts. Pozostało wiele portretów z tej epoki. Ludzie na nich prości jeszcze, waleczni, silni — czuć, że i fizycznie i z usposobienia odpowiadają władzy, jaką mają, często przebija z nich gwałtowność, namiętność. Ten sam charakter mają również obrazy najbliższej epoki dwóch królów Piastów. Przeważnie są to znowuż portrety. Król Jan buduje Wilanów. Na zewnątrz przyozdabia go freskiem, przedstawiającym „historję Psychy Panny“. Wewnątrz poważny barok. Przedstawienia mitologiczne, liczne allegorye. Królowa Marya Kazimiera jako Flora. Jest tam powaga, ale i jakieś technienie szczeroci. Ludzie to byli jeszcze kuci z jednego kamienia. Jeszcze król czuł się „rycerzem chrześcijańskim“, jeszcze wbrew politycznym interesom spieszy z pomocą pod Wiedeń. Jeszcze tam niema pompy, ale pewna w patosie naiwność. Ludzie się lubują w anekdotach z mitologii klasycznej i traktują je jako piękne przygody, których chętnie słuchają w chwilach rekreacyi, wró-

ciwszy z pogromu Turków. Czują wówczas własne ukształcenie i ogładę. Panuje jeszcze „staropolski duch“. Wacław Potocki pisze swą „wojnę chocimską“, apoteozującą bohaterską walkę chrześcijan z Turkami. Lecz ten sam Potocki pisze również Argienidę i Syloreta — Jan Andrzej Morsztyn swą „Psyche“. Podobnie i malarze — obok portretów i obrazów religijnych oddają się przedstawieniom mitologicznym.

Wówczas to Ferdynand von Kessel, sprowadzony z Holandyi, maluje dla króla „cztery części świata“ „z niesłychaną mnogością figur i zwierząt“, Franciszek Desportes z Szampanii maluje portrety królewskiej pary, Marcin Altomonte przedstawia odsiecz Wiednia, bitwę pod Chocimem i bitwę pod Parkanami, które się dziś znajdują w kościele żółkiewskim. Popiera też król i swojskich malarzy: Jerzego Siemiginowskiego (Eleutera), Al. J. Trzyckiego (Triciusa), Jana Rejsnera, Bazylego ze Lwowa, Leksyckiego. Wszyscy oni malują również liczne obrazy religijne do kościołów, „które we większych względach u króla zostawały“.

A jednak czuli wszyscy, że się nieprawują. I łatwo budzi się w nich dewocyjna skrucha. Wesoły rycerz, Wespazyan Kochowski, otrzymawszy w bitwie ranę, przypisuje ją niedowiarstwu, z jakim dotykał krwi żywej, ciekącej z krzyża Chrystusowego w katedrze gnieźnieńskiej — Morsztyn pisze swoją „Pokutę“. I tak łączą oni religijność z wytwornością, wytworność z rubasznocią, znieprawienie z dobrą

miną — a z pośród wszystkich tych twarzy wygląda smutna twarz króla Jana.

Na portretach przedstawiają się w polskim stroju, w kontuszu, żupanie, w pancerzu — z godłem władzy w rękę, z buławą, ich skronie wieńczy laurowy wieniec.

Ale po wilanowskim pałacu przesuwa się nie tylko pan Pasek ze swą wydrą. Po salach, strzyżonych aleach ogrodowych przechodzą ludzie o wysokich, pudrowanych w loki fryzurach, w pończochach i mesztach, w kamizelkach i z żabotami u szyi, posłowie zachodni, księża i nuncjusze o fioletowych wyłogach i czapeczkach. Ludzie nieszczerzy, intryganci — a pompatyczni. Niknie ród rycerzy chrześcijańskich, bojowników, sług Bożych i Rzeczypospolitej. Odtąd powstają dwa typy portretów: tych w polskich strojach i tych w cudzoziemskich — jak dwa były typy ludzi: konserwatywnych i nowatorów, nawzajem się ścierające.

A tymczasem z tronu zszedł Piast, a wstąpił cudzoziemiec, Sas, August Mocny. Niewiele Sasi w Polsce przebywali. Drezno zawdzięcza im wiele. W Polsce to, co mógł zrobić dwór dla sztuki, było minimalne, bo go niemal nigdy nie było.

Rozpanoszyły się zato królewęża i kler.



I.

BAROK.

„Jezuici z dawna od wprowadzenia tego zakonu do Polski, byli w pierwszych respektach u panów, których łaskę umieli sobie zyskiwać, już to przez wygodę w nabożeństwie, regularnie bardzo odprawianem w swoich kościołach, już przez uczenie w szkołach, którym sposobem stawali się potrzebnymi całemu krajowi. Mina ich przytem przez pół poważna i skromna, wiele im przez wszystkich dawała respektu; ćwicząc swoich nowicyuszów w cnotach zakonnych i chrześcijańskich, nie zapominali oraz dawać im lekyi w obyczajności świeckiej, jako to: w ochędostwie około siebie, w gestach, w mowie, w chodzie, zgoła w każdym ruszeniu ciała, mieli osobliwsze zacięcia, któremi się od innych zakonników różnili. Nie pospolitowali się także z nikim podłym, ale zawsze szukali znajomości i przyjaźni z osobami znacznemi i panami. Wdowy bogate i wielkie panie, były to ich obłowem, których sumienia umiejąc zostawać rządzcami, ściągali na swój

zakon wielkie dobrodziejstwa. Naostatek szlachectwo i bogactwa były jedną z największych przyczyn, że Jezuitów więcej nad inne wszystkie zakony poważano. Każda albowiem cnota lepiej się wydaje w osobie szlachetnej, niżeli podłej i przyrodzone jest ludziom szlachectwo imienia poważać, tak też szanujemy bogactwa, chociaż w cudzym ręku. Jezuici mając młodzież w swojej edukacji, pociągali do swego zakonu subjekta, czyli dowcipy co najlepsze, a osobliwie szlacheckiej kondycyi, w których mogli przebierać, jak ogrodnicy w szczepach. Oby tylko iskierkę skłonności do duchownego stanu spostrzegli w dzieciuchu jakim, mającym rozum żywy, już oni tak około niego deptali, aż go do swego zakonu namówili. Z stanu szlacheckiego aspirantów przyjmowali z dwóch powodów: albo z rozumu, chociaż ten nie był celujący nad miarę, to go szlachectwo nadstawiało; albo z pożytku, kiedy niedostatek talentów rodzice powołanego dopłacali znacznymi ofiarowaniami zakonowi sumami, lub w inny sposób świadczonemi dobrodziejstwami.

Tak mówi Kitowicz. I podczas gdy w tym czasie zaledwie parę jednostek pragnie życie dostosować do ideałów, podczas gdy ledwie król Stanisław Leszczyński, Poniatowski, ojciec króla, Konarscy reagują przeciw ogólnemu pojmowaniu i przeprowadzaniu życia: życie to staje się niczem innym, jak zaspokojeniem egoistycznych żądz paru magnackich kreatur, jak ich intrygami, ich blaskiem, użyciem, a wspomaga ich w tem duchowienstwo. Niezliczone

klasztory i moc świeckich księży. W ich jedynem posiadaniu szkoły. To też wszystko przesiąknięte jezuityzmem i dworskim duchem. Wszystko staje się karyerą. Ze wszystkiego, z religijnego życia nawet, robi się dla niej ustępstwa. Są i tacy, co w tem środowisku wychowani, wierzą naprawdę i nie tylko formy zachowują. Lecz jak cały wiek za treść swą ma użycie, tak i w ich obcowanie z przedmiotami wiary wchodzi coś ziemskiego, coś perwerzyjnego, coś seksualnego, jakieś „osobliwsze zacięcie“: kult patronów i patronek jest rozkochaniem w nich.

„Mówią pospolicie, że suknia niema nic do obyczajów, oj ma, i bardzo wiele! skoro duchowni zaczęli nosić niemiecką suknię, zaczęli powoli dyspensować się od pacierzy i od służby ołtarza: na końcu panowania Augusta III. wielu już było biskupów, którzy rzadko, ledwo kilka razy w rok do służby ołtarza przystępowali; ordynacye, czyli święcenia księży i sakrament bierzmowania na sufraganów, a rządy dycieczalne na audytorów spuściwszy, sami się rozrywkami, publikami i chwytaniem dworskich faworów zatrudniali.

Mięsne stoły w dni postne dawali i sami, choć czerstwi i zdrowi, pospołu z zaproszoną kompanią katolików i dyssydentów złożoną, mięsem się nadsziewali (równocześnie zaś sejm z r. 1733 odsunął dyssydentów od piastowania wszelkich urzędów). Zwyczaj dawania mięsnych stołów w postne dni pierwszy wprowadził biskup krakowski, który dostawszy się do pierwszych faworów grafa Brühla,

ministra królewskiego, lutra, do Mniszcha marszałka nadwornego koronnego, jego zięcia i do innych partyę dworską składających pryncypatów, gdy między sobą umówili, aby każdy co tydzień raz dawał obiad publiczny; Sołtyk obrał sobie dzień piątkowy. Przed Sołtykiem, choć który z górnych duchownych jał w post mięso, to przynajmniej stołów publicznych mięsnych w dni postne nie otwierał*.

August trzeci pragnął wstąpić w ślady francuskich królów. Lecz ustrój państwowy nie dopuszczał do tego. Stąd blask królewski bije wówczas od całej Polski, od wszystkich magnackich dworów — nie tylko od królewskiego. Opromieniają się królestwa — a sztuka służy jako środek uświetnienia ich; lub też jest wyrazem jezuityzmu, ale tego, co „w ruchach, gestach, mowie ma osobliwe zacięcie“.

Wzrasta zapotrzebowanie obrazów religijnych do kościołów, przez możnych panów, a zwłaszcza panie fundowanych, do coraz bardziej szerzących się klasztorów. A obok tego makaronicznym panegiryskom w literaturze odpowiadają liczne, pełne pompy i patosu portrety możnowładzców. „Jezuici chwalili swych dobrodziejów, księża — kolatorów, szlachta — magnatów, senatorowie — siebie nawzajem; za najcenniejszą zaletę człowieka w Polsce szlacheckiej, uważano znakomite pochodzenie“. Tak też do dworów i do zamków, do przynależnych do nich kościołów idą niezliczone portrety fundatorów, jakoteż wyższych władz duchownych, biskupów, generałów.

Zrazu jeszcze proste. Lecz potem draperye zaczynają się barokowo kłębić, postacie stają się pełne blasku władzy — tem bardziej, że zwolna zaczyna przenikać moda zachodnia w stroju, która tyle na blask łożyła. I faktycznie też dwa odąd odróżnić można rodzaje portretów: w polskim i cudzoziemskim stroju, jak dwa zaczęły się wyrabiać kierunki — konserwatywny i nowatorski.

1. Sylwester de Mirys (1700—1785).

Sylwester de Mirys maluje portrety, obrazy religijne i mitologiczne i przez to w treści swej jest najzupełniejszym wyrazicielem ducha czasu. Posiada wielką umiejętność malarską, a w jego robocie i pojmowaniu portretu przebija się lekkość i żywy temperament. Nieogładzeni to jeszcze ludzie, białostoccy, podhoreccy, gdańscy niedźwiedzie, których przedstawia, u których widać siłę, nie zaś pozór siły, władzy. To jeszcze stare, nieugięte, żelazne pokolenie, które może występkiem, ale nie chytrym sprytem żyje i dobija się i jeżeli w postaci ich przebija się moc i panowanie, to dlatego, że jest ono w nich. Mirys nie daje im blasku przez pełny chępliwej pozy ruch, nie ubiera ich we fałdziste, powłóczyste szaty, nie stawia obok stolików z emblematami władzy, ani nawet nie rozpościera za nimi pejzażu, na którymby umieścił sztafaże, ilustrujące potęgę portretowanych. Tło jego jest proste, jednostajne; kolor jasny, białawy. Takie są jego portrety

Rzewuskich we Lwowie i Podhorcach, także portret Centnerowej w Ossolineum. Jak w swych portretach nie kadził, ale przedstawiał, tak też postępował i w życiu. Było ono całym pasmem awantur i przygód „które niemal za tło powieściopisarzowi postużyłyby mogły. Było tam i złe, w mniemaniu malarza, obejście się z nim księcia i długie więzienie, pojedynki i pokonanie aż dwóch przeciwników, wskutek zaś tego, ukrywanie się po klasztorach, to u pań znakomitych“. Człowiek o chytrych, bystrych rysach. Na starość w białostockim zamku wspominał awanturnicze, piękne, pełne chwały dzieje swej młodości, jak z ojcem, który towarzyszył wygnanemu z Anglii angielskiemu królowi Jakóbowi, uciekał do Francji, jak potem przybył do Rzymu, jak go tam papież mianował rycerzem złotej ostrogi, jak go potem ks. Jabłonowski na jego nieszczęście namówił, by z nim jechał do Polski, jak wreszcie pracował w Białymstoku dla Branickich nad portretami i mitologią.

2. Louis de Silvestre (Paryż 1675, † tamże 1760).

Co temperament z korzyścią ujął Mirysowi, to w całej pełni przejawia się u zupełnie już barokowego Louis de Silvestre'a. Wyrósł w otoczeniu dworu Ludwika XIV. Ojciec jego, to ów Israël de Silvestre, „delineator regis“, co tak pilnie i niezmordowanie sztychował dla słonecznego króla jego pałace i zamki i ogrody, jeździł po Włoszech, Hiszpanii, a nawet do Persji zjechał i stworzył swe „cierpliwe, pra-

cowite“ album z widokami. Silvestre tedy wychowywał się w tych pojęciach od Boga pochodzącej władzy najwyższej, oglądał jej wieczną glorię i apoteozę, współczuł z jej blaskiem i nie inaczej sobie władców wyobrażał, jak pełnych wyniosłości, zimna, patosu, niedostępności. Kiedy Jean Baptiste Vanloo i Hiacynth Rigaud przy podobnych rysach mają jednak jeszcze wiele wdzięku — Silvestre jest niemal po hiszpańsku etykietałny, surowy, zawsze pełen godności, chmurny; takim jest na swym portrecie Augusta Mocnego z dreźnieńskiej galerii, przedstawionego na tle kłębiących się chmur armatniego dymu wśród bitwy. (Jużto obłoków chętnie używał, jakby dla wzniesienia swych „bohaterów“ w wysokie, podniebne sfery — podobnie, jak chętnie lubiał na ich pierś wdziewać pancerze, dawać im wielkie, rozwiane, bohaterskie peruki „allonge“, ustawić ich bokiem do widza, w górę wzniesioną głowę zwracać ku niemu i dumnie na niego spoglądać, a dłoń z wyrazem siły i pewności opierać o biodra). Takim jest na portretach Augusta III. w dreźnieńskiej galerii, w Wilanowie, w Ossolineum, takim na dreźnieńskim wspólnym portrecie Augusta II. i Fryderyka Wilhelma I., na portrecie Maryi Józefy austriackiej, żony Augusta III., na lwowskim portrecie Lubomirskiego (z jego bowiem ręki niewątpliwie pochodzi), takim jest nawet również na swym olbrzymim obrazie w Dreźnie, przedstawiającym scenę zjazdu całej saskiej rodziny panującej. Oczywiście wszystkie tkiwe uczucia rodzinne ustąpić muszą godnością nakaza-

nemu ceremonialowi. Scena cała rozgrywa się wśród zgromadzonego, olbrzymiego dworu, a etykietalna, z dobrego tonu wynikająca sztywność, przenika wszystkich. Wprawdzie, z barokowego, amorkami przyozdobionego balkonu, w uroczystą tak chwilę pięknie udrapowanego, rozlegają się dźwięki muzyki, wykończonej na gitarach przez polskich poddanych króla, odzianych w kontusze, wprawdzie uczucie po długim niewidzeniu chciałoby się wylać — widać to po oczach -- lecz formy trzeba zachować, a ten wyniosły ton, panujący nad uczuciami, opanowuje i więzi wszystkich — i tylko ciekawość, ale nie współuczucie i radość ujrzyć na twarzach zebranych. Takim samym też jest nawet w swych scenach mitologicznych, w drezdeńskiej „Nessusie i Dejanirze“, w wilanowskich freskach „Afrodyte i Satyr“, „Amor podaje swej matce strzałę“, „Latona z dziećmi i mężami, przemienionymi w żaby“, „Wenus spuszcza jąca się w odwiedziny do Wulkana“, „Pluto porwijający Prozerpine“ itd. August bowiem, prawdziwy znawca i miłośnik sztuki, mający wszędzie swoich agentów — w Paryżu w osobie malarza Rigaud — sprowadził go do Drezna, a stąd do Warszawy, gdzie ozdobił pałac saski i do Wilanowa, który Silvestre również freskami udekorował i stał się tem dla królewskiej rezydencji, czem był Charles Le Brun dla Wersalu. Znakomity rysownik, zimny kolorysta zamiłowany w białym, jakby przypudrowanym tonie, dworski, rezydencyjny w swej twórczości — takim samym też był w swem pojmowaniu życia i w swej ka-



Czechowicz. Marya Magdalena.

ni'ego — to samo właśnie znajdują w mitologiach Silvestre'a i jemu współczesnych. Silvestre i jemu współcześni i ich następcy, długo jednak jeszcze potem nie mogli pokonać problemu konia. Wprawdzie szczegóły są u niego bardzo dobre, wprawdzie wszystko trzyma się razem i niema tego składania z części w całość, jakie bywa często u prymitywów — ale niema jeszcze pilnej obserwacji natury, niema przedewszystkiem tradycyi długotrwałej w tej obserwacji konia, ani studyów jego anatomii. Już psy na holenderskich obrazach, nawet na Silvestre'a olbrzymim drezdeńskim obrazie bliższe są prawdy, niż ich konie, których nawet Wouwermann naprawdę rysować nie umie. Nie zna ich jeszcze. Patrzy na nie po przez mgliste wyobrażenia, po przez wspomnienia klasycznych koni. Ich nozdrza rozdyma w nienaturalny sposób, na przednich udach i tylnych łydkach przeładowuje w nienaturalny, assyryjski sposób mięśnie — pomijając już, że nie studyowano wówczas końskich ruchów.

Tymczasem zjawia się typowy reprezentant dewocyi tej w Polsce epoki, co dysydentów za żadną cenę nie wpuszcza do sejmu, co potrafi w osobie biskupa Denhoffa znaleźć krwawego sędziego na ateistę Łyszczyńskiego, którego w r. 1689 okrutnie stracono, co utrzymywała takie setki klasztorów, co tyle sił wciągnęła w szpony jezuityzmu — zjawia się Szymon Czechowicz.

3. Szymon Czechowicz. (1689—1775).

Czechowicza nie zajmuje świat zewnętrzny, lub świat własnej jego wyobraźni, co przypuszcza, roi, trwoży się, kombinuje nowości. Koncepcye jego skupiają się dokoła tych podanych tradycyą faktów, jakie wypełniają dzieje wyznania i religii. To, co go najbardziej zaprząta, to jest historia biblijna, zdarzenia i podania z dziejów katolickiego kościoła, testamentu starego i nowego, życie Chrystusa, świętych i zakonników. Pozostały po nim obrazy wyłączenie religijnej treści. Te cztery pory roku, jakie się znajdują w podhoreckim zamku, skomponowane w duchu najzupełniej świeckim, są może jedyne nie religijne jego dzieła (poza kilku portretami), jeżeli wogóle z pod jego ręki wyszły. Zresztą — dokądkolwiek pojechać tam, gdzie Czechowicz dłuższy czas przebywał — wszędzie spotyka się obrazy treści jedynie religijnej: czy to w Krakowie u Pijarów, czy w Wilnie u św. Katarzyny, czy w Połocku, Warszawie, Podhorcach.

Czas to był, kiedy potęga świecka równie olśniewała wielu, jak boska, czas, kiedy się ze sobą ścierały żywioły najrozmaitsze i byli ludzie, co mieli oczy otwarte na wiele spraw, a odwrócone od spraw jedynie religijnych. To też to wyłączone wzywianie się Czechowicza w zdarzenia, będące w związku z dziejami religii, świadczy wymownie, jaka dziedzina wyobrażeń miała u niego najszerszy za-

kres, w jakim kierunku szły u niego najczęściej skojarzenia obrazów i uczuć.

Lecz religijne obrazy można malować rozmaicie. Można malować grozę piekła i wieczną szczęśliwość, troski i radości Maryi, zachwyty i męczeństwa świętych, fakty historyczne, jak i fakty wewnętrznych przeżyć religijnych, o ile one znajdują swój zewnętrzny wyraz. Kiedy wierzący średniowieczni malarze tak często malowali oba przeciwieństwa: grozę śmierci i piekła — i wieczną szczęśliwość — ci późniejsi, ci barokowi, ci teologowie już, nie naiwnie, z całym przejściem wierzący, ci są raczej historykami. Malują bez wizyi, bez halucynacyi, bez wiary i nabożeństwa — lecz tylko bezwładna ich fantazyja szuka w dziejach wiary anegdot. Jakby się im tamte tematy wydały już zbyt naiwnymi — lub też, jakby się wyrobili abstrakcyjnie, stracili tę antropomorfizującą fantazyję swych przodków i karę i nagrodę i owo wieczne życie wyobrażali sobie mniej materialnie: wierzyli w nie, ale nie wyobrażali już, i to tak po ziemsku, fizycznie i naiwnie. Wprawdzie Rubens przedstawia jeszcze sąd ostateczny, ale chętniej malują Chrystusa za jego życia na ziemi, w związku z żywymi ludźmi, apostołów, Maryję jako dobrą matkę pojętą, czyny i męczeństwa świętych. W cichym podhoreckim zamku wisi przeszło sto płócien Czechowicza, w owej „zielonej“ sali. Jest ona jakby otwartą księgą starego i nowego zakonu. Tuż przy ogromnym kaflowym piecu widać młodego Tobiasza z wielką rybą w le-

wej ręce, jak idzie i rozmawia z aniołem. Chwyta się od razu stosunek wzajemny obu tych postaci. Młody, piękny anioł, pełen dobroci i łaskawości, trzymający wysoką laskę w lewym ręku, z spokojem i pewnością wskazuje na rybę i udziela młodemu Tobiaszowi rad. Ten zaś, z gorącą wiarą na twarzy podnosi głowę i wpatrzony z zachwytem w anioła słucha ich skwapliwie. Jest obok olbrzymi obraz, przeszło dwa metry szeroki, przeszło cztery wysoki, przedstawiający Chrystusa na krzyżu. Umarł już. U stóp krzyża Maryja omdlała. Podtrzymuje ją Magdalena i rzuca jeszcze współczujące spojrzenie na dobrego Mistrza. Jan, jakby na wskrós przejęty bolem — chwiejnym krokiem, z ruchem rąk, jakby szukał równowagi, z zaniepokojonemi brwiami i ustami, nadbiega Matce na ratunek. Ruch jego, to razem osłupienie z bólu i wyciągnięcie rąk na ratunek. Lecz nie jest to „Ukrzyżowanie“, gdyż tu główną sceną jest inna — ta dbałość Jana o Matkę, jego trwoga, jego pospiech z ratunkiem. Te cztery olbrzymie postacie dają obraz niezmiernej monumentalności, a kompozycya, z trochę odmiennej, niż zwykle, uchwyciona strony, posiada dużą siłę ekspresyi.

A dalej jest cały szereg stacyi. Ostatnia z nich, to złożenie do grobu (silne w koncepcyi), Chrystus w piekłach, zmartwychwstanie i wniebowstąpienie. Ciekawym jest właśnie Chrystus w piekłach. Gdyż tu wkrađło się trochę naiwności, a nowość tematu popsowała stylowe ówczesne skomponowanie. Wkrađł

się mianowicie lejący, ogoniasty dyabełek, co prawda nawet nie tak straszny, jak na sądzie ostatecznym Rubensa. Przestrzeń bez drzew i bez architektury z kolumnadą stała się jakaś trudna do obmyślenia, a klęczący szereg z tęsknotą wyczekujących nagich starców, właśnie dlatego, że nie dał możliwości na piękny, barokowy układ draperyi, powstał jakiś jednostajny, bez żadnej właściwej barokowi myśli kompozycyjnej.

Jeden zaś z najpiękniejszych jego obrazów przedstawia śpiące Dzieciątko i kilkanaście małych aniołków, znoszących mu narzędzia jego męki: niewątpliwie miał to być sen Chrystusa i w kompozycji popełniony został błąd częsty wówczas i dziś jeszcze, że się na jednym i tem samem płótnie przedstawia śniącego i sen jego.

Zakonnicy i pustelnicy w kontemplacji także często byli dla niego przedmiotem obrazu.

Młodzieńczy, niewinny św. Stanisław Kostka widocznie jednak miał szczególnie u Czechowicza nabożeństwo. Wielokrotnie przedstawiał chwilę, kiedy anioł z nieba przynosił świętemu komunię. — W kaplicy znów zamkowej jest ucieczka do Egiptu, lecz nie na osiołku, ale na słońcu; jest „Umywanie nóg“, jest „Biczowanie“. Tę chwilę ostatnią mianowicie szczególnie lubił rozpamiętywać Czechowicz: raz maluje Chrystusa, jak stoi przywiązany do słupa, cały nagi, sam jeden, z wyrazem oblicza, jakby w tej chwili nędzę świata z litością rozpamiętywał, niepamiętny własnego bólu; innym razem,

obity, bez sił już leży, również samotny i opuszczony; w innej wreszcie sali wisi ogromny obraz nad drzwiami, gdzie Chrystus skrępowany, opuszczony, bolesny leży, a dokoła niego unoszą się Rafaelowskie uskrzydłone główki aniołków. — Żywot Marii i dziecięcia, obcowanie świętych mężów i niewiast z Chrystusem, ich męczeństwa, ich wize również często służyły mu za temat.

Wszyscy ci znani, prości, pierwsi bojownicy chrześcijaństwa i święci pańscy — oto rodzaj ludzi, których przedstawia. Człowiek, dla którego podstawą i treścią życia psychicznego jest objawienie — jego niezwykle sytuacje i anormalne stany — niezwykłość, cudowność, egzaltacja, zachwył — znalazły w nim swego malarza. Cały zakres religijnego życia katolika i jego objawów. A jednak ani ci ludzie, ani ich ruchy nie odpowiadają w zupełności rzeczywistości. Jasne: oko jego nie rozglądało się po świecie zewnętrznym, jak tego uczył już był wówczas północny mistrz Rembrandt — ani też nie zajmował się archeologią i nie rozszerzał, nie pogłębiał zdobyczy, jakie przynieśli malarze renesansu, nie kontrolował ich, lecz w obrazach swych malował te same, co oni hełmy, te same togi, te same sandały. On nie obserwował życia, nie chwycił go na gorącym uczynku. W jego ludziach jest jakiś patos, konwencja, teatralność pewna, kurtynowość, nienaturalność jednym słowem. I to rozmaita. Raz bowiem wskazuje wyraźnie wpływy Rafaela (chętnie go nawet bardzo kopiuje) i wów-

czas bywa bardzo prosty, ale poważny: takim jest na obrazach poświęconych św. Pawłowi, na „Umywaniu nóg“, na „Chrystusie objawiającym się apostołom“, a nawet, gdy w swych Madonnach jest czuły i wówczas jeszcze zostaje mu „nieskazitelna, surowa prostota linii“. Wpływ Rafaela na niego jest bardzo silny. Św. Jan na jego wielkiem podhoreckiem Ukrzyżowaniu jest w swym ruchu bardzo zbliżony do ruchu opętanego chłopca na „Przemienieniu“, którego kopia ręką Czechowicza sporządzona znajduje się zaraz w drugim kącie tej samej sali. To znów lgnie do późniejszego włoskiego baroku, do Maratty, do Tiepola. Są wreszcie i ślady Rubensa w układzie „Niewiernego Tomasza“. — Tak, jak on ich przedstawia, tak nie wyglądali ci bezkrytyczni wyznawcy objawienia i nie takie wykonywali ruchy, nie takie nosili stroje i nie w takie fałdy układały im się draperye, nie żyli wśród kolumn i nie układali się w takie „żywe obrazy“. Wszystko to bowiem u Czechowicza jest szkołą. Twórczość jego w pierwszej linii technie pracownią i kanonem.

Jego Bóg nie jest Jehową. Za przykładem swych mistrzów ze swego Boga i ze swych świętych poczynił ludzi. Ale ludzi koturnowych. Koturn ten uzyskał pewnym szablonem, schematem, szerokiemi płaszczyznami draperyi, wielkim gestem itd. Czuć nawet, jak się ten człowiek we Włoszech nauczył budować postać ludzką, poznał kształty draperyi napuszczanych gipsem i jak potem z pa-



Konicz. Biskup Żaluzki.

mięci komponował wielkie i małe płótna. Zadziwiający jest, jak sobie wyrobiono schematy na rozmaite stany uczuć i ich wyrazy, jak sobie pracę zmechanizowano, z jaką łatwością tworzone. Tu nie czuć tej wiary, jaka jest u prymitywów. Tu widać, że kompozycją rządzią reguły kompozycyjne, a nie wewnętrzna potrzeba przedstawienia swego Boga sobie i ludziom na przestrożę i zbudowanie, co dawnym twórcom pomagało tworzyć bez reguł, lirycznie, ze seryo uczuciem przedstawiać naiwności i śmieszności. Tu się wszystko uprawdopodobnia, zbliża do rzeczywistości, a równocześnie przez wprowadzenie koturnowego lub czulego schematu od niej oddala: nie ma owych dawnych powiewnych aniołów ze skrzydłami z piór pawich, owych dysproporcji oznaczających zupełną niematerialność tych istot, owszem: pewien stopień realizmu ma tu być osiągniętym — więc aniołowie są zwykłymi ludźmi z krwią i kośćmi, a ich skrzydła są skrzydłami pospolitych ptaków. Aureole są również wzorowane na naturalnym świetle, są jakby jakimś szarym, fosforycznym blaskiem. Wiara przestaje być twórczym czynnikiem wyobraźni — bo zmalała, bo rozum ją hamuje, a nadto człowiek już zanadto poznał radości życia i piękność stworzenia. Stąd tak ciekawem jest zestawienie tych dwóch pobożności i religijności: owej średniowiecznej i tej ośmnastowiekowej, jezuickiej, inkwizycyjnej — obrazów tamtych i tych, na których ludzie piękni, radosi, zdrowi, iskrzący się, zwracają pobożnie oczyma,



święci odnoszą się do Madonny i jej dzieciątka, jak Don Juanowie i coś z fałszu i zбочzonego, perwersyjnego seksualizmu często przychodzi do głosu. Dlatego te obrazy są tak charakterystyczne dla teologicznej, jezuickiej epoki. Ziemia, człowiek im pachnie, stara tradycja, stare wierzenia, stary człowiek zamiera, kostnieje — ale się człowiek wciąż jeszcze obraca wśród starych pojęć i wierzeń, ale władze duchowne, pilnujące swych owieczek, ma jeszcze wciąż dokota siebie, więc pozoruje, wiarę w objawienie i cudowność wmawia w siebie.

To też wychodzi jedynie umiejętność i wielki wdzięk, głęboki duch religijny znika, obrazy stają się historią i anegdotą, przedstawieniem życia na ziemi. Ówczesne malarstwo religijne staje się wyłącznie historycznym, a podczas gdy średniowieczne religijne obrazy malować mógł jedynie ktoś, co wierzył głęboko, te barokowe przypisywałyby można jakiemuś cynikowi, co boskie po ziemsku przedstawiał.

To też i naprawdę pobożnemu Czechowiczowi w wielkiej mierze chodzi o wdzięk rysunku i barwy i o umiejętność. Rysunek też jego jest bardzo poprawny, w szczególności żadne się nie wdaje, a choć jest w dużym stopniu retuszerem, dla braku szczegółów daje wrażenie szerokiej dekoratywności. Oczywiście miewał chwile niemocy i tworzył także dzieła słabe rysunkowo. Lecz postać ludzka jest u niego niemal zawsze jednolita, związana, modelacja dobrze przeprowadzona, a już kanon i pa-

mięciowość roboty sprawiły, że postacie jego są wszystkie podobne do siebie, że posiada ledwie kilka typowych kreacji, szablonów. Modelację ciała ludzkiego przeprowadza zapomocą brunatnego asfaltu lub też szarej, asfaltem zlekka zaprawionej barwy. Jeżeli ma położyć cień na jakiejś barwnej materii, uzyskuje go przez ciemniejszy, bardziej nasycony ton tejże samej barwy, nie uwzględnia tedy barwnego tonu światła i jego kombinacji z lokalnymi kolorami barwnych przedmiotów, jak nie uwzględniali wszyscy jemu współcześni, co jedynie przez perspektywę wprowadzili pewien naukowy czynnik w twórczość artystyczną, a do użytkowania naukowych zdobyczy optycznych z dziedziny barw było jeszcze daleko. Jego pojmowanie koloru było tedy odmienne od dzisiejszego: polegało na dążeniu do stonowania wprawdzie, ale nie stonowania realistycznego, lecz polegającego na upodobaniu, czyli na dekoratywności. Ten jego ulubiony ton da się określić, widoczny on jest po wszystkich jego pracach. Jest to szaro-różowy ton. Do niego, do szarmonizowania się w nim dążą te nieliczne barwy, jakich używał — najczęściej w zastosowaniu do szat: dominuje różowy i niebieski, prócz nich zaś zjawia się łagodny zielony i żółty. Subtelnych odcieni kolorystycznych nie zna. Tam, gdzie jest pod wpływem Rafaela, różowa domieszka ustępuje — zresztą panuje niepodzielnie. Często również wprowadza szary, zakonny habit. Gdyby ten jego ciepły, narzucony ton odjąć jego obrazom, okazałyby się ogromnie nie-

sharmonizowanymi w kolorze. Ton ten zaś jest błady ogromnie, jego zaś szarość ujmuje mu zbytku brunatności i stąd, przy słabej matowości prac sprawia on wrażenie pasteli. Co prawda, ma Czechowicz i prace, odbiegające od zwykłego szablonu i tak we formie, jak w ujęciu motywu wcale realistyczne. Do takich należy na przykład „św. Bruno“. W białym habicie padł on w klasztornej bibliotece na kolana przed krucyfiksem i pogrążony jest w kontemplacyi. W głębi dwaj braciszkwowie ze złośliwym uśmiechem i załamaniem rąk przypatrują się temu dziwnemu dla nich faktowi. Jest to świetny, realistyczny genre. Podobnie ów pustelnik w brunatnym habicie, z czaszką obok, rozpamiętujący krucyfiks, z żarliwymi oczyma, z odchyłonymi ustami ma mniej konwencji, mniej akademizmu, więcej uczucia i realizmu.

Szarem też było jego życie, uróżwione głęboką wiarą — i blade, jak ton jego prac. Urodził się dnia 22. sierpnia 1689 roku w Krakowie. Sierota — protektora znalazł we Franciszku Maksymilianie Ossolińskim, podskarbin nadwornym koronnym, który go wysłał do Włoch. Znamiennem jest jego poczucie zależności, czy też tylko wdzięczności względem Ossolińskiego, objawiające się tem, że na obrazach swych podpisywał się czasami: „Simon Czechowicz Polonus Dom. Ossol. Pictor Romae“. Uczył się u Carla Maratty. Akademia św. Łukasza kilkakrotnie miała go nagrodzić. Wzywany wszędzie, jeździł po Polsce, Litwie, Ukrainie,

Śląsku i malował do kościołów religijne obrazy. „Sztuka krajowa — mówi Rastawiecki — prócz wzniesienia się w utworach pendzla Czechowicza do stopnia celującego mistrza, zawdzięcza mu inną jeszcze zasługę; bo on pierwszy z Polaków otworzył u siebie formalną szkołę malarstwa, nieznaną do tego czasu na naszej ziemi. Zaopatrzywszy ją znacznym zbiorem wyborowych rycin, sprowadziwszy niemalym nakładem z Rzymu modele i klasycznych posągów odlewy — poświęcał to wszystko bezpłatnie dla usposobienia swych uczniów, a nie przestając na udzielanych naukach, kilku z nich ubogich własnym utrzymywał kosztem. Ta to szkoła rozszerzyła zamiłowanie malarstwa i stała się przykładem późniejszym w tym względzie przez samego króla sterowanym usiłowaniami“. Do króla i dworu nigdy się nie zbliżył, obustronnie zdaje się brakło sympatyj i staruszkim 86-letnim umarł, jako tercyarz zakonu Kapucynów w Warszawie w 1775 r.

4. Tadeusz Koniecz (ur. ok. 1700 † ok. 1780).

Czechowicz i Koniecz podobną odgrywają w dziejach polskiego malarstwa rolę, analogiczni w pojmowaniu rzeczy, barokowym smaku i formie; nie dziwne: obaj się uczyli u Maratty i długie lata w tem samym przebywali środowisku. Jak Czechowicz, tak i Koniecz obrazami religijnymi wypełniali kościoły polskie. Ale przy wszystkich analogiach uderzają jednak wybitne, indywidualne różnice.

Twórczość Czechowicza ograniczała się wyłącznie na tematy religijne. Prócz owych czterech problematycznych co do autorstwa scen mitologicznych w Podhorcach i prócz wizerunków Stefana Bato-rego, Piotra Skargi i paru portretów papieży, generałów i braci zakonnych w Połocku, żaden „świecki” obraz po nim nie pozostał. A sama już treść tyle mówi o człowieku! Dzieł Konicza znam bez porównania mniej, niż Czechowicza, wśród tej małej już jednak liczby istnieją uderzające różnice. Szkolny, szablonowy w koncepcyi i w wykonaniu, w tem ostatniem nadto nieraz niezmiernie niedbały (czasami znakomity) jest w swych religijnych obrazach. Szkolny również, szablonowy w swych ulubionych allegoryach. Obok tych jednak konwencyonalnych w swej treści utworów znajdują się — najliczniej u hr. Szeptyckich w Przyłbicach — zupełnie realistyczne sceny, jak transport wina, praczki, chłop z koszami, zupa klasztorna, ulica rzymska w wieczór resurekcyjny, dostawca nadworny. A obok tych znów sceny z mitologii klasycznej.

Oczy to były otwarte na życie, a człowiek myślący. Czuł on się przedewszystkiem artystą i świat zewnętrzny go obchodził — obrazy religijne malował bezwątpienia — bo malować umiał, więc je u niego zamawiano, ale duszą ciążył ku życiu i ku klasycznemu światu. Na swoim gwaszowym własnym portrecie przedstawia siebie przed jakimś rzymskim późnym biustem z ołówkiem w jednej, z ogromną jakąś teką w drugiej ręce — obok

ogromna jakaś kamienna stopa posągu, którego reszty brak, a w głębi, za murem wysoka budowla z krytą na górze terasą, jeszcze zaś dalej w głąb kolumna Trajana. Poza tym niskim murem między nim, a ową wysoką budową stoi chłopak w słomianym kapeluszu i przypatruje się postaci Konicza z zachwytem w biust wpatrzonej. Jakby rozpamiętywał na tym gwaszu dzieje swego życia, które go z kuchcika na dworze krakowskiego biskupa Andrzeja Załuskiego uczyniło wielkim artystą, zagnało go daleko poza mury, okalające go w dzieciństwie, pokazało świat i otwarło oczy na „szlachetną prostotę i cichą wielkość”.

A tymczasem ta „szlachetna prostota i cicha wielkość” właśnie przez niego została naruszoną. Nie bez przykładu innych. A w Polsce naruszenie to, to pogwałcenie owego pojęcia było reakcją nie przeciw niemu — ale przeciw tej sztuce, co znała jedynie dwór. Mimo to, mimo swego liberalizmu w temacie, reakcja ta nie mogła być zrozumiana. Bo nawet najmarniejszy lazzaroni włoski otoczony był jakimś nimbem piękną, egzotyčności i wskutek tego tych jego rysunków polski świat artystyczny i intelektualny nie uważał za rebellią artystyczną. Trzeba było przedstawić polskiego chłopca, żebraka, polskie wiejskie i małomiejskie życie, trzeba się było odważyć przedstawić polskiego ówczesnego mieszkańca jaskiń, aby ten zwrot w temacie mógł mieć znaczenie. Dlatego ta twórczość Konicza musiała przejść, musiała minąć bez silniejszego echa.

Uda się to dopiero Norblinowi i jego szkole. Ale ta dwoistość Konicza świadczy o nim. Ten nowy czynnik, przyjęty przezeń od zachodnich twórców na razie, tak widocznie nie był jeszcze w Polsce podatnym do przystosowania, do szerokiego przyjęcia się, do wpływu. Czas dla niego dopiero nadejdzie. Ale on mówi, wskazuje, że już się coś nowego budziło, że się powoli nowy zakres otwierał polskiej sztuce, skoro się zjawiała jednostka, co ujrzała w tej dziedzinie pewne piękno; choćby za przykładem innych — powtarzam. Tem mniej zaś podzielać mogła jego twórczość na polską sztukę, że przecież Konicz wielką część życia spędził zagranicą.

Zato stamtąd, z zagranicy przyjdzie falanga twórców do Polski i stworzy to, czego samodzielnie stworzyć Polacy nie umieli; rozszerzy, pogłębi i ugruntuje.



Bacciarelli. Stanisław August.



II.

ROKOKO.

1. Król Stanisław.

Mecenasowstwo Ossolińskiego i Załuskiego wy dobyło na jaw dwa talenty, które jednak bez wielkiego pozostały wpływu i znaczenia dla rozwoju polskiego malarstwa. Większego o wiele znaczenia jest mecenasowstwo Stanisława Augusta, jakkolwiek mimowolnymi, ale prawdziwymi pośrednimi twórcami polskiej sztuki są, rzec można, Czartoryscy, jak się to niżej pokaże.

Ten ostatni król, taki w danych warunkach nieodpowiedni — a czyż w tych warunkach, do jakich doprowadziło możnowładztwo, znalazłby się ktokolwiek odpowiedni? Wiadomem jest ciągle czyhanie ówczesnych królewiat na tron! „La Pologne est une république aristocratique, puisque les nobles sont réellement souverains et indépendans; elle est une monarchie puisqu'elle a un roi: ce mélange monstrueux enfante le gouvernement le plus absurde qui existe, ou, pour mieux dire, il n'y a ni monarchie, ni république, mais une anarchie complète que les no-

bles ont intérêt de perpetuer parce qu' ils en profitent plus“ — ten ostatni król w znacznej mierze był twórcą polskiego malarstwa, a pierwszym królem, który brak jego ujrzał w Polsce, rozbudził je, stworzył dokoła siebie. Możliwe, że byłoby się ono wcześniej rozwinęło, gdyby był któryś z jego poprzedników wcześniej się nim zajął na seryo. Lecz nie mieli oni ani dostatecznych potrzeb estetycznych, ani kultury w tym kierunku. Prawda, że Zygmunt Trzeci był sam złotnikiem i malarzem, prawda, że Sobieski się nim opiekował, że Sasi je popierali, że król Leszczyński sam był malarzem. Lecz praca ich nie była dostateczną i przez to wydatną, nie mieli zdolności na twórców kultury. Te ostatni król umiał to specjalnie. Człowiek wielkiego wykształcenia i wielkiej kultury umysłowej, rozmiłowany w literaturze, sztuce i nauce, syn kobiety dumnej i ambitnej, jednej z „der verständigsten und kenntnissreichsten Damen in ganz Polen und wegen der vortrefflichen Erziehung, die sie ihren Söhnen gab, bewundert“, — który nawet Voltaire'a umiał ująć i zachwycić swą osobą, który naodwrot w swym najprywatniejszym gabinecie, gdzie ma same tylko najumiłowańsze rzeczy, stawia marmurowe popiersie Voltaire'a roboty Vershasselta z Mannheimu, który za pośrednictwem pani Geoffrin w jej salonach paryskich na Saint-Honoré wszedł był w bezpośredni kontakt ze światem artystycznym paryskim, a i po powrocie do Polski pozostawał z nim nadal w stosunkach również za pośrednictwem wiel-

kiej damy, która go później w Warszawie odwiedziła, a przy tych odwiedzinach wiele było mowy o artystycznym ruchu — i to szczegółowo, bo król rozpytywał się i radził o stypendystów swoich w Paryżu pod jej opieką i kierunkiem zostających; który miał agentów do zakupu obrazów w Londynie, który sprowadza artystów, zakłada szkołę malarską i galerję: król ten robi niezmiernie wiele dla rozwoju sztuki.

Jest w lwowskiej galerji imienia Lubomirskich portret jego, malowany przez niewiadomego dotąd malarza. Zgoła różny od tych, jakie malował Bacciarelli, jak i od tych, jakie za Bacciarellim powtarzał Matejko. Tu bardziej odpowiada pojęciu „ostatniego króla“. Twarz jego bardziej ściągła, niż na innych portretach, delikatniejsza, subtelniejsza, bardziej już zbliżona do wedgwoodowskiego medalionu w krakowskim Muzeum Narodowym. Łagodne oczy, jakby jakieś przestraszone, zaniepokojone, a zapatrzone i myślące; usta mówiące o zwykliwości, smaku, estetyzmie. Nie ma owego zmęczenia, przygnębienia, pewnej ospałości — ale jest zaniepokojony esteta i myśliciel, „sapientissimus doctissimusque regum“, co skłania Naruszewicza do napisania pierwszej krytycznej historii polskiej, co gromadzi dokoła siebie uczonych, urządza z nimi czwartkowe diners de fondation, co każe budować fabryki wyrobów jedwabnych, drutów, płócien, wozów, koronek, kapeluszy, broni, stolarskie, tkackie, zakłada szkoły lekarzy i kadetów, sprowadza do nich tęgieh

Francuzów, jak Gilliberta, jak Dubois'a; co gromadzi dokoła siebie artystów, Monaldich, Lebrunów, Bacciarellieh, Canalettów, Norblinów, Dubutów, Marteaóów, Jeuffroyów; co gromadzi wielką prywatną bibliotekę, zbiór sztychów bogaty, zakłada gabinet przyrodniczy, gabinet monet i medali, zakłada obserwatoryum astronomiczne; na swym wspaniałym warszawskim zamku i w Łazienkach gromadzi obrazy Verneta, Hackerta, Vanloo, Roberta, Bouchera, Bolla, Berghema, Patera, Querhurda, Marattiego, Rubensa, Dietricha, Sirani Elżbiety, Le Paon'a, Subleyras'a, Largilliere'a, Fragonarda, Duflosa, Danloux'a, Goy-pela i innych.

Urządza Zamek. W sali tronowej stawia małe marmurowe statuy Juliusza Cezara, Pompejusza, Scypiona i Hannibala. Każę wstawić dwa piękne mozaikowe obrazy. W małym przyległym gabinecie umieszcza portrety Fryderyka II., Katarzyny II., Gustawa III., Piusa VI., Jerzego III., Józefa II. i Ludwika XVI. Urządza gabinet pracy dla siebie; chambre à coucher, gdzie wiesz trzdzieści obrazów, Greuza, Bacciarellego i i. W starej sali audyencyjnej ustawia ośm marmurowych biustów: Katarzyny, Sobieskiego, Elżbiety angielskiej królowej, Henryka IV. — Cezara, Augusta, Hadryana i Marka Aurelego. W prywatnej sali posiedzeń wiesz 22 obrazów Belotta Canaletta. Bacciarelli maluje mu plafon „Chaos“. W sali marmurowej umieszcza malowane popiersia królów polskich wraz z własnym portretem, pendzla Bacciarellego w całej figurze;

w następnej mniejszej umieszcza Canaletta „Elekyę Stanisława Augusta na Woli“, obraz „welches mit der Zeit wegen des Kostums und der Aehnlichkeit der vornehmsten Personen ein merkwürdiges Denkmal unserer Tage seyn wird“; później sala z portretami uczonych polskich i t. d. — „dieser preiswürdige Monarch von unbeschreiblicher Herablassung und Freundlichkeit, schöner und ausdrucksvoller Gestalt, ausgebreiteten Kenntnissen und mannigfaltiger guter Eigenschaft“. który jeszcze w trzecim dwudziestopięcioletcu XVIII. w. pragnął obdarzyć chłopów osobistą wolnością, człowiek, któremu może i na energii nie zbywało, a u którego mowy już wcale niema o przygnębieniu — lecz tylko o zaniepokojeniu: bo jakżeż nie miał być niespokojnym, niepewnym siebie i otoczenia człowiek, dokoła którego tyle intryg się rozgrywa; któremu Repnin sprzyja, a potajemnie przeciw niemu walczy, który jest dobry, wolnomysłny, „oświecony“, który robi starania reformy, a przeciw któremu szlachta się konfederuje; czuje, że rządzi nie on, ale Katarzyna, czuje, że jest namiestnikiem imperatorowej; gdy się chce łączyć z konfederatami barskimi, oni go detronizują i porywają — — wygląda on na tym portrecie, jakby „już tego wszystkiego nie rozumiał“. A zarazem wygląda tam, jak „ein unverhayratheter, so liebenswürdiger und galanter Monarch, der die Süßigkeiten der Liebe reichlich genossen und mitgetheilt hat“, co musiał „lächelnd die Achsl Zücken“, gdy się widział „als ein keuscher und blö-

der Joseph aufgeführt“ na owych naprzykład portretach, jakie są zamieszczone w Janockiego „Excerpta Polon.“.

Niemniej jednak wyznać trzeba, że umysłowa kultura tego króla raczej była szeroką niż głęboką. W jego upodobaniach malarsko - estetycznych na pierwszym planie stała historia. Smuglewicza nakłania do historycznego malarstwa, Norblina, kiedy go poznał, do namalowania historycznego płótna, w swych listach do pani Geoffrin skarży się na swego stypendystę w Paryżu, Kucharskiego, że tenże nie maluje mu żądanych wielkich historycznych płócien, do których tematów mu król sam dostarczał, lecz les jolies petites choses, które nie odpowiadają wielkiemu pojęciu sztuki króla. Nie chodziło mu tedy o sam artyzm i indywidualność artystyczną, ale o ideową zawartość.

A obok niego całe magnackie otoczenie dworu stwarza dokoła siebie naukowe i artystyczne środowisko. Jak on na Zamku, w Łazienkach uczy się, zbiera, bawi, cieszy, stroi — tak się stroją, cieszą, bawią, zbierają książę Kazimierz Poniatowski na Szolcu, „familia“ Czartoryskich w Warszawie, w Powązkach i w Puławach, książę Poniński we Faworach, Sułkowsy, Branicy, Radziwiłłowie, Bilińscy, Brühlowie, Wielopolscy, Zamojsey, Ostrowscy, Załuscy, Mniszchowie, Krasińscy, Tarnowscy, Tyzenhauzowie i i po swych warszawskich i prowincjonalnych pałacach.

Stworzony przez nich w Polsce ruch artystyczny, był narzuconym, importowanym, sztucznie stworzonym, płatnym i z góry kierowanym — to też nie wypowiada się jeszcze w rokoku charakter ówczesnego polskiego społeczeństwa, ale już wszystko szybkim krokiem do tego wypowiadania się dąży, przystosowanie w szybkim postępuje tempie. Upadek polityczny stworzy polskie społeczeństwo z jego własnymi kulturalnymi cechami — tymczasem zaś tych dziesięć tysięcy najwyższych, stanowiące ówczesne społeczeństwo, jak całe środowisko dworu i król sam, było odbiciem rozmaitych prądów Zachodu — i owego ancien régime, co się rozsypało w gruzy, i wolterowskiego ducha oświecenia i angielskiego, swobodnego, arystokratycznego mieszczaństwa. I tak samo też miała się rzecz z malarstwem. Stworzone przez najrozmaitszych sprowadzonych twórców, pstry przedstawiało obraz.

2. Marcell Bacciarelli (Rzym 1731 — Warsz. 1818).

Jest tedy Marcell Bacciarelli, mistrz „malarni“ królewskiej. Jak wogóle mistrze romańskiego rokoku, unika żywego blasku kolorów, przysypuje wszystko jakby pudrem. Najmilszą mu blade - szara tonacja. Cień na ciele ludzkim oddaje jednak jeszcze asfalem. Jest w nim najczęściej coś wylizanego, retuszarskiego, wygładzającego. Nie lubił szorstkich akcentów. I w pojmovaniu portretowanych postaci jest również coś takiego niwelującego wszystkie szero-

kie, ostre coś rysy, miękkiego. Nawet kiedy ma-
luje chudą, przykrą twarz Brühla, stara się jej
nadać wyraz pewnej łagodności. Jego Stanisław Au-
gust z lwowskiej galeryi Ossolińskich (którego du-
plikat jest w poznańskim Muzeum Towarzystwa
Przyjaciół nauk) ma w sobie coś wprost ślamazar-
nego, jego Sołtyk, gdyby nie strój duchowny, bra-
nymby być mógł śmiało za kobietę. Bywa słodki
i uprzejmy aż do spleenu, obojętności, ogłupienia,
jak na portrecie księcia Kazimierza Poniatowskiego
(którego druga edycja jest również w Poznaniu).
Czasami wyrwie mu się silniejszy akcent — ale
wtedy niepodobny do siebie, nie do poznania. Tak
już na portrecie Sewerynowej hr. Potockiej, albo
księżnej kurlandzkiej (w Łazienkach), na portrecie
hrabiny Konstancyi z Poniatowskich Tyszkiewicz-
wej w Poznaniu, a najbardziej na portrecie Massal-
skiego u Tarnowskich w Dzikowie.

Tem, czem dziś jest Anton von Werner dla
Hohenzollernów, tem był mniej więcej Bacciarelli
dla Poniatowskiego. Tylko bez wojskowego, reali-
stycznego patosu Wenera, tylko bez pruskiego,
hohenzollernowskiego ducha. Bacciarelli uświetnia,
chwali, ale w prosty rokokowy, spokojny sposób,
gdzie chodzi o wdzięk i dystynkcyę. Jenó, że go
temperament jego od wdzięku i dystynkcyi zawiódł
bliżej bezwładnej „pięknoduszności“. A jak Wer-
ner chwali przeszłość swego królewskiego domu
obrazami historycznymi, tak też i Bacciarelli tworzy
dziejowe płótna. I te jego kompozycyjne płótna no-



Bacciarelli. Hold pruski.

szą zupełnie odmienny charakter, niż jego portrety. Rzeczywistość, widok portretowanej osoby zmuszały go do większego realizmu, kazały mu być silniejszym w akcentowaniu barwnych tonów i światłocienia. Jego obrazy historyczne ze Zamku i biblijne z Łazienek były blade w kolorze, w ogólnym pomarańczowym tonie trzymane.

W elekcyjnej Rzeczypospolitej mówić jednak może Bacciarelli tylko o chwale poprzedników, nie antenatów — i tak powstają płótna: Kazimierz Wielki, nadający prawa — Władysław Jagiełło, zakładający akademię krakowską — Hołd pruski — Unia lubelska — Traktakt chocimski — Król Jan pod Wiedniem — wszystko dla rycerskiej sali warszawskiego Zamku (dziś w Moskwie). Było to dalej zupełnie naturalnem, że malarz ten chwycił się tematów alegorycznych i biblijnych z tą myślą, by za ich pomocą dać świadectwo cnotom swego władcy. Tak powstają sceny z życia Salomona: jego sąd, jego poświęcenie świątyni jerozolimskiej, jego ofiary, składane bogom pogańskim. Kiedy w swych (najchętniej owalnych) portretach jest bardziej rokokowy, w tych płótnach zbliża się więcej do owych mistrzów barokowych, których reprezentantem był u nas Silvestre. Kompozycje te zdobiły pałac Łazienkowski. Były one w nim trochę anachronizmem, bo styl ogólny i duch Łazienek był raczej takim, jakim go oddał Norblin, bo Łazienki, to było miejsce na fêtes galantes. Dokoła pawilonów królewskiego, księżniczki Poniatowskiej (wdowę po bracie kró-



lewskim) i księcia Józefa, były fontanny, u jeziora spadały kaskady wodospadów, pośrodku tych jezior wznosiły się dziko zarośnięte wyspy, do których się można było dostać na żaglowcu, wznosiły się kolumny, a po różowym piaskiem sypanych ścieżkach przechadzali się dygnitarze w perukach i frakach i w pończochach, ze szpadami u boku, dystyngowane panie o drobnym biuście i szerokiej krynolinie, powiewały wstążki ich szat i strusie pióra ich kapeluszy, magnaci w polskim stroju przechadzali się obok w kule strzyżonych laurów we wielkich wazonach — uwijały się charty, łabędzie pływały po sadzawkach — wysocy zaś gwardziści w swych trójkątnych kaszkietach, stali i strzegli od parady.

Lecz Bacciarelli był nadwornym królewskim malarzem, a światłość i świetność umysłu „des weisen Königs Stanislaus“ umiał pochlebca-dworak porównać tylko z mądrością Salomona. Owalne podłużne ramy ujął we festony, trzymane przez udane malarstwem nagie rzeźbione postacie. Królowa Saba przybywa do Salomona, siedzącego w całym blasku na tronie wśród dymów kadzielnich — jakby echo pobytu i świętego przyjęcia pani Geoffrin. Potem następuje sąd Salomona, jakby pean na cześć królewskiej przenikliwości. Potem Salomon, otoczony cudzoziemskimi niewiastami, składa ofiary bogom pogąńskim, jakby przypomnienie kultu króla dla Voltaire'a, uprawianego przezeń wraz i wśród miłych chwil w towarzystwie tej plejady świetnych dam na jego dworze. Potem poświęcenie świątyni jero-

zolimskiej, jakby hymn, chwalaący konstytucję trzeciego maja. Potem Salomon, rozprawiający z królem Hiramem.

Kiedy król szczęśliwie się wymknął z rąk konfederarów barskich, Bacciarelli namalował obraz, przedstawiający scenę w sypialni królewskiej, gdy król wstawszy przyjmuje młynarza i jego żonę, co mu owej nocy aż do świtu dali u siebie schronienie.

Często maluje kilkakrotnie ten sam portret zupełnie tak samo — jak gdyby sam siebie kopiował. Zawsze niemal maluje z pośpiechem, jakby mu spieszo było ten wkrótce rozsypać się wszędy mający świat utwalić. Maluje tych miłych ludzi o dobrych chęciach, trzpiotowatych, nie myślących o jutrze, te swoje piękne owalne portrety ze złożonemi wstęgami u szczytu ramy, ludzi ancien régime.

Bacciarelli, którego tak osoba króla pociągała, że dla niej poświęcił pobyt na bardzo korzystnych warunkach we Wiedniu — przeżył panowanie króla. Malował go jeszcze, już bez tego zwykłego królowi wdzięcznego uśmiechu — malował poważnego, zamysłonego, spoglądającego ku niebu, z klepsydrą obok, smutnego; malował w białych bardzo, niskich tonach.

Zgodnie też ze swym stylem obrazów wygląda on sam na swym własnym portrecie, litografowanym przez Piwarskiego. Ma tam rysy dość regularne, twarz okrągłą, gładką, wzrok pogodny, cały wyraz twarzy niezmiernie uprzejmy. Namalował się z ro-

gatywką na głowie. Ale ta rogatywka na jego głowie wygląda właśnie tak, jak jego historyczne obrazy do dziejów Polski, które nam, wyszkolonym na Matejce, wydają się wprost śmieszne przez zupełny brak jedności stylu między treścią a formą, przez ten brak charakterystyki typowo-polskich postaci, przez rokokowość Kazimierza Wielkiego, Jagiełły, Zygmunta Augusta. A jednak coś ciągnęło i trzymało tego człowieka w Polsce. Kiedy, uczeń Benefalego i Battoniego, jak wszyscy ówczesni malarze, rozpoczął wędrowkę po Europie i po ciągłej zmianie pobytu to w Dreźnie to w Warszawie, „odstąpiony“ potem został na pewien czas przez Stanisława Augusta na dwór Maryi Teresy — to mimo namów i korzystnych propozycji nie pozostał na nim, lecz wrócił do Warszawy, na dwór Poniatowskiego, z którym się zapoznał jeszcze jako z stolnikiem litewskim. I w Polsce też do końca życia pozostał i tu też umarł jako profesor i dziekan nowo przy uniwersytecie stworzonego wydziału nauk i sztuk pięknych.

**3. Grassi (1757—1838); Lampi (1775—1837);
Marteau (1730(?)—1805).**

Kiedy Bacciarelli lubuje się w tonacjach białych, (które tylko gruba warstwa firnisu uczyniła dziś żółtymi, oliwkowemi), kiedy karnację swą uzyskuje cynobrem i asfaltem — Grassi lubi, malując twarz, ożywiać ją kraplakiem, czy karminem,



Grassi. Ks. Józef.

lubi silne akcenty światłocienia, lub wdzięk i elegancję, ale przytem pewną mężkość. Lubi draperye i obłoki i greckie biusty. Każda jego postać ma coś prawdziwie delikatnego w twarzy, każdej niemal nadaje ściągłość twarzy, owal, gdy u Bacciarellego głowa ludzka jest kulą, ma tendencję do obrzękłości i jedynie zesznurowanie ust i podniesienie ich kątów w górę czyni tę twarz pełną wdzięcznego wyrazu. Gdy ideałem Bacciarellego jest pełnia ciała, Grassi lubuje się w wysmukłości. Podczas pracy efekty czysto malarskie zajmują go bardziej niż Bacciarellego: kontrast białej, jedwabnej kamizelki i białych pończoch z czarnym surdudem i czarnymi mesztami pociąga go i akcentuje go też silnie na portrecie Małachowskiego w Poznaniu. Tłó swe umie śmiało uczynić ciemnem o głębokim tonie. A dalej: stosownie do swego pojęcia portretowanej osoby w rozmaitym układzie i rozmaity techniką ją przedstawia. Małachowski otoczony jest jeszcze akcesoryami w stylu ancien régime, a wskazuje na otwartą księgę z napisem: Quidquid nocivi scivero avertam i robiony jest bardzo po malarsku, bez rozwian i retuszów. Zupełnie inaczej książkę Józef. Jego rycerskość i młodzieńczość, cały nimb wielkiego uroku, jakim owiana jest ta postać, wyszedł na jaw na tych obu niezmiernie do siebie podobnych portretach księcia w Muzeum Narodowem w Krakowie i w Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Ciemne, wielkie oczy pod wielkimi, ciemnymi łukami brwi, pod jasnem



czołem; kontur twarzy szeroki, rozwiany, z lekka pudrem przysypane bujne włosy przechodzą dyskretnie w liliowy ton tła, na którym w głębi wiadać blask ognia.

Znów inaczej robiony jest własny poznański portret artysty. Tu żadnych nie ma akcesoryów, jest ciemne tło i różowa, młoda, ściągła twarz artysty. Małe oczki, trochę ironii w ustach i w oczach, w tych oczach również dużo ciekawości i inteligencji. Całość jest skonstrastowaniem świeżej, różowej, jasnej twarzy z ciemnym i przeważnie zimnym tłem. Nawet włosy obok tej różowej twarzy przybrały zielony ton. Jest w nim pewna wspólność z Graffem, jest pewna z Anglikami.

Nieznaczną tylko modyfikację tego samego stylu ancien régime przedstawia dalej Jan Baptysta L a m p i. Gdy tamci układem, wyrazem twarzy i techniką starają się wydobyć wielkoświatowy, a miły i uprzejmy charakter swoich bohaterów — ten pomagać sobie lubi nadto jeszcze akcesoryami. Swoje kobiece postacie otula w powiewne gazy, czyni z nich zjawiska, które on czarownym swym, mistrzowskim pendzlem zaklina i po wieczne czasy te pajęczne sny ginącego wielkiego, przesubtelnego świata w obraz przemienia. Subtelny, zielony, blade i przejrzysty jakby bladością śmierci ton panuje często na jego kobiecych zwłaszcza postaciach; w światłocieniu unika silnych kontrastów — ale światło na szych portretach skupia na jednym miejscu; stąd brak wszelkiej intensywności w mo-

delacyi, a postacie jego jak jasne, blade sylwety wznoszą się na ciemniejszym nieco tle. Takim jest na obu poznańskich portretach hrabiny z Mniszców Potockiej i księżnej z Lasockich Ogińskiej, takim na niezmiernie stylowym dla tej epoki i przez to wielkiej artystycznej wagi portrecie hr. Teresy Potockiej z wnukiem u hr. Andrzeja Potockiego, takimi oba portrety kobiece, będące w posiadaniu p. Wiemanowej i p. Ed. Gutmana.

Obok nich Louis Marteau. Poznańskie Muzeum ma jego trzy obrazki pastelowe. W samotnej, lesistej okolicy siedzi nad brzegiem stawu dziewczynka. Ma żółty staniczek, różowy gorsecik, cynobrową spódniczkę, owinięta głowę w białą chusteczkę, patrzy na widza, nadsłuchuje i prawą rączką wskazuje na coś przed siebie. Rokokowo zbudowana i ubrana dziewczynka. Dzieje się tedy wszystko na wolnej przestrzeni, na dworze. To też cały obraz przesycony jest niebieskim tonem. Bo powietrze odkryli już francuzcy malarze dawno przed fontaine-blońską szkołą, dawno przed Manetem. Tylko nie umieli być konsekwentni, nie mieli jeszcze środków na jego przedstawienie. Były to zaledwie z trudem i powoli zdobywane obserwacje, nie było jeszcze impresjonistycznej teorii, tak twórczego dla malarstwa czynnika. To też cienie na dziewczynce są jeszcze asfaltowe. Ale zresztą wszystko tonie wprost w kobalcie. Nawet dno kapelusika jest tego koloru. A wypływała ta przesada nie tylko z obserwacji natury, ale i z upodobania twórcy. Rokoko po naj-

większej części jest zimne w tonie — takim jest Watteau, takim Fragonard, takim Chardin, Terborch, i i. Ale Marteau jest jak lód, a kobalt jest jego najumiłowańszą farbą. Na drugim obrazku odgrywa się ciekawa miłosna scena. Młodziuchny malarz odwrócił się od olbrzymiego płótna, na ziemię rzucił paletę i pendzle i rzuca się do stóp i chwytą za rączki młodziuchną dziewczynkę, którą miał malować. Ręką wskazuje na pierś, zaręcza jej miłość. Ona z dziwnie biernym i rozczulonym wyrazem i ruchem przyjmuje od niego różę, którą jej ofiaruje. Tematy to nawskrós rokokowe i rokokowo pojęte. Młody artysta ma żakiet niebieski, kobaltową kamizelkę; fotel, na którym siedzi dziewczę, jest tego samego koloru i tego samego też zwieszająca się w głębi z góry kotara. Nawet kiedy portretuje, na twarzy jego modeli mnóstwo liliowego tonu, tło chętnie czyni niebieskiem i chętnie ubiera ich w niebieskie suknie.

4. Bernardo Canaletto (1720 — 1780).

Jest dalej obok nich „il Conte“ Bernardo Bellotto, zwany Canaletto. Wyrósł on na gruncie weneckim. Jak wszyscy wówczas, tak i on był wędrownym artystą. Z Wenecji powędrował do Rzymu, z Rzymu do Wiednia, z Wiednia do Drezna, z Drezna do Anglii, po powrocie stamtąd został członkiem Akademii sztuk pięknych w Dreźnie, a z Drezna do Warszawy, gdzie na stałe osiadł i tutaj też



Lampi. Portret.

umarł. Wszystko, co miało trochę ciekawości wówczas, trochę chęci wiedzy — wszystko jeździło. I wszystkim tym podróżnikom chodziło o jakieś trwałe wspomnienie, o jakiś obraz tych miejscowości, w których w swych podróżach przebywali. To też powstało wówczas całe morze kupfersztichów, przedstawiających najrozmaitsze okolice świata, zjawiało się mnóstwo malarzy, którzy się temu przedmiotowi głównie poświęcali. Najlepsi z nich, to Antonio Canale i Guardi. Canaletto umiał im sprostać. Jego widoki miast — to nie są nudne, architektoniczne notatki. To wszystko, co na zewnątrz charakteryzuje życie miast, to wszystko ręką prawdziwego artysty zostało zanotowane. Widać na nich całą ówczesną przeciwstawność, cały dystans między dworem i arystokracją — a gminem. Po placach i ulicach przewijają się żebracy, przekupnie rozkładają swe kramy, przesuwają się żydowskie typowe postacie, jadą wozy niezmiernie wysoko naładowane sianem — a wśród tego całego gwaru, po tych placach i ulicach otoczonych wysokimi domami z mansardami, zdobnych w kolumny i posągi, często od razu przechodzących w łąki, urwiska, bagna, zgoła nieuprawiane zakątki, przewijają się pyszne karoce, rzeźbione do klamki, koła, dyszla, zaprzężone w dwie, trzy nawet pary koni, z hajdukami z przodu i z tyłu; wewnątrz zaś widać to obrzękle, czerwone na twarzy postacie z pudrowaną peruką, w kolorowym zakiecie, z żabotem na szyi, w pończochach i mesztach — to

(rzadziej) chude, chytre, intryganckie, a tak samo odziane, zawsze pełne dostojności i przepychu.

Belotto tedy był pejzazystą. Nie mogły go nie zastanowić krajobrazowe problemy, do których w pierwszym rzędzie należy problem barwnego tonu światła. Widział on, jako ono jest białem, srebrzystem, widział, że cień na dworze nie jest brunatny, ale zimny. Obrazy jego przybrały ton szary, srebrzysty. W obserwacji swej i w swej technice nie był bynajmniej drobiazgowy. Notował wielkie płaszczyzny światła i cieni, a notował je szerokim pendzlem. Obrazy swe miejskie malował zawsze na wielkich płótnach, a sztychy, które sam z wielu swych obrazów sporządzał, mają olbrzymie rozmiary.

Świetny to tedy, impresyonistyczny kronikarz swego czasu. Jak będąc w Wiedniu notował życie i ruch Wiednia, zwłaszcza Belwederu, jak tam w przepysznym sztychu zanotował scenę teatralną z „Le Turc Genereux“, Ballet-Pantomime executé sur le theatre près de la Cour l. 6. Avril 1758 par Bernardo Belotti dit Canaletto, Peintre de S. M. le Roi de Pol. Elec. de Saxe 1759“, jak bawiąc w Dreźnie notował widoki jego z jego ruchem — tak i w Warszawie niezmordowanie pracuje nad „Prospektem placu przed XX. Bernardynami w Warszawie, biorąc z nad Bramy krakowskiej“ i dodaje na sztychu: „Obraz, z którego to sztychowano, jest u króla JMci. Ten prospekt jest malowany i sztychowany przez P. Bernarda Belotto de Canaletto, Malarza J. Królewskiej Mości A^o 1771“. Potem maluje, a z obrazu

swego sztychuje „Widok Warszawy od pałacu sa-pieżyńskiego aż na koniec Szolca y daley aż do Zamku Wilanowskiego z częścią Miasta Pragi po drugiej stronie Wisły malowany w r. 1770 przez Bernarda Belotto de Canaletto y przez niego sztychowany w R. 1772“. Potem „Prospekt Warszawy od pałacu ordynackiego aż do Zamku z częścią Pragi za Wisłą. Malowany w Roku 1772 przez Bernarda Belotto de Canaletto y przez niego sztychowany Roku 1774“. Widać tu i kościół św.-krzyski i Pałac J. W. Wojewodziny Podlaskiej i Gazerny Kazimierzowskie i kościół Pannien Wizytek, a na pierwszym planie żebrak-zakonnik, dwie zakonnice, dwaj myśliwi z chartami, wieśniaczki, krowy, kozy, świnie; daley widać „pol-skie drewniane budownictwo“ wśród drzew i daleko ciągnące się ostatnie plany. Dla króla maluje daley cały szereg supraport na Zamek przeznaczonych (dziś w Dreźnie) i sam Zamek przedstawiających, pyszne jego kolumnady, portyki, olbrzymie schody, strzyżone aleje, a wszędzie stoją lub wiercą się gwardziści, strojne damy, żebracy, domokrażcy ostrzający noże, przepyszne figury ksiąząt kościoła, uczonych. A zarazem każdy z tych krajobrazów — to problem światłocienia interesująco wzięty, w rezultacie dający wielkie plamy światła obok wielkich szerokich plam cienia. Było to bowiem usposobienie na wskrós malarskie, a sztuka jego była ogromnie ożywcza. Wśród tych supraportów znajdowały się i inne, alegoryczne. Te miał malować wspólnie z Dietrichem. „Polonia“ oparła lewą rękę na swej

tarczy; obok stoi mężczyzna w polskim stroju, a z pod kotary zlatuje gołąbek, niosący słowa: *Inclinata Resurgit*. Na drugiej młodzieniec w pancerzu, wiekowi zaś mężczyzna w polskim stroju wyciąga rękę nad głowę młodzieńca, a w palcach trzyma perłę. Obok wznosi się wspaniały łuk architektoniczny, przed nim na kuli ziemskiej spoczywa korona, a na łuku wielkimi głoskami wypisano: *Ex arduis immortalitas*. Znowuż ten sam szary ton, co wraz z szeroką dekoratywnością w technice daje wrażenie wielkiego temperamentu, braku wszelkiej już rokokowej ekliwkości — co wszystko tak zgodnem jest z tą sentencją, jaką podpisał ze swych wielkich plansz drzeworytniczych.

Pictoribus atque poetis.

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Canaletto oglądał wrzenie na przestrzeni całej Europy, a rokokowy świat oglądał obiektywnymi oczyma.

5. Ostatni.

W przeddzień wynalazku fotografii jeszcze raz wraca miniatura. A był to nadto czas sentymentalnych serdecznych przyjaźni, czas listów. Ostatnie to były listy, ostatnie prawdziwe przyjaźni, ostatnie miniatury. Tak było miło spoglądać na miniaturkę drogiej i czczonej osoby, a oddalonoje. Oprawiano je w złote okrągłe ramki, często z rzeźbioną u góry wstęgą falującą i nieraz masami

całemi wieszano. Były tam i portrety rodzinne, i portrety wielkich ludzi — a jak w tym czasie pierwszych baedekerów w postaci zajmujących opisów podróży z suchem zarazem wyliczaniem wszystkich stacyj po drodze i odległości w kilometrach i podaniem gospód, gdzie można zajechać, jak w tym czasie zbierano słyctchy rozmaitych okolic — tak też lubiano mieć w domu miniaturowe kopie znanych i pięknych obrazów. Takim to miniaturowym kopistą był *Lesseur*. Kiedy *Lampi* namalował portret przepięknej *Tekli ks. Jabłonowskiej*, albo *ks. Karola de Ligne*, albo pani *Wyzewskiej* — kiedy *Grassi* sportretował albo modniarkę pannę *Lazarewicz*, albo panią *Zyberkową* z córką, albo *Teodorę Jabłonowską*, albo śpiewaczkę pannę *Gomelli*, albo siebie samego, albo *Tadeusza Kościuszkę*, księcia *Józefa*, *Annę Wąsowiczową*, księżniczkę *Krystynę Radziwiłłównę*, *Zofię ordynatową Zamojską*, rzeźbiarza *Grassiego*, *Julię Janową Potocką*, panią *Worcellową*, panią *Beklerową* — kiedy *Bacciarelli* odtworzył podobiznę króla *Stanisława Augusta*, czy swoją, czy *Urszuli z Zamojskich Mniszchowej*, czy hetmana *Jana Tarnowskiego*, czy króla *Kazimierza Wielkiego*, czy *Zygmunta Starego*, królowej *Jadwigi* — czy bawiąca czas jakiś w Polsce pani *Vigée-Lebrun* przedstawiła *ks. Henryka Lubomirskiego* jako geniusza chwały — a *Füger Maryę z ks. Czartoryskich księżnę Wirtembergską* — a *Isabey ordynata Stanisława Zamojskiego* itd. — — zawsze we wiernej malutkiej kopii powtarzał to samo

Lesseur. Kopiował i stare, nieznanych twórców portrety, malował też wreszcie również i samodzielnie miniaturki.

Ci cudzoziemcy pracują nie tylko na dworze Stanisława Augusta. Rozlewają się oni po całej Polsce, lub też pracują poza jej granicami.

Tryesteńczyk Pietschmann po długoletnim pobycie w Polsce umiera na polskiej ziemi, w Krzemieńcu, jako profesor rysunków przy Czackiego liceum krzemienieckim. Tylko ludzie się zmieniają, których portretuje i ich stroje, z rokokowych przechodzą w empire — Pietschmann zawsze pozostaje taki sam. W pojęciu zaś jest również rokokowy. Postacie swoje z wdzięcznym ruchem i uśmiechem stawia wśród pejzażu, daje im do rąk książkę, lub opiera je o złom skały. Na kobiecych portretach karnacja ciała na twarzy jest silnie różową, nieraz nawet czerwoną wprost, apoplektyczną, od krwi tryskającą, zato dekolowana szyja i pierś w empirowym stroju są bardzo jasne i delikatne. Jak wszyscy niemal jemu współcześni za ideał techniki ma doskonałą gładkość płótna, zupełne usunięcie śladów, jak poruszano pędzlem po płótnie, nieabsorbowanie widza przez żadne zdecydowane plamy farby lub jej impast — chodzi jedynie o postać portretowaną, o najwierniejsze oddanie gładkości lica — widz nie ma być zajęty artystą, ale wyłącznie tem, co obraz przedstawia, ma oglądać rzecz piękną i wdzięczną.

W poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk jest niewielki rozmiarem, ale cenny niezmiernie

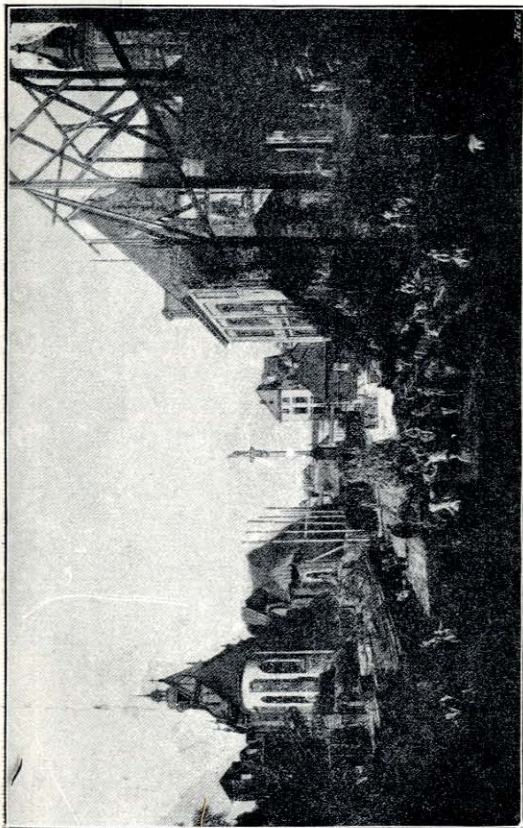
obrazek, przedstawiający młodą kobietę, jej męża i córeczkę, siedzących w parku na ławce. Malowała go Anna Dorota z Liszewskich Therbusch. Jak stroje są rokokowe, tak i rokokową jest sama robota. Znow rozplywa się wszystko w białym tonie — a choć z powodu zabarwień lokalnych do tonu ogólnego kraplak w silnej mierze dorzuca swoje: wiadomo, że kraplak należy wśród barw czerwonych właśnie do najniższych, do zimnych. I te kąty ust, jak na portretach Bacciarellego, Lampich, Grassiego, Lesseura, i ta ogólna białość i ruchy i cienko kończące się palce okrągłych, drobnych rączek — wszystko jest na wskrós rokokowe.

Ten sam duch owiewa dalej Kucharskiego, stypendystę królewskiego w Paryżu, ciężkiego Plercha, dekoratora sceny królewskiej i i.

Było zapewne dużo stylizacyi, właściwej epoce, u tych malarzy, były czasem niewątpliwie jeszcze nawet rudymenty baroku. Stylizowali ruch, stylizowali wyraz twarzy, stylizowali kształty ludzkie — lecz stylizacya ta, ta przesada, od- i prze-kształcanie rzeczy na rzecz upodobania, nie szły zbyt daleko poza prawdę — jest ona mniejszą, niż stylizacya Egiptu, średnich wieków. Byli to w gruncie rzeczy realiści, którzy nam świetnie przekazali całe swoje pokolenie. Od najbardziej klasycystycznego Bacciarellego zaczawszy, a na najbardziej realistycznym kromkarzu epoki rokoka, Canalecie, skończywszy. Wszyscy oni razem stają się tym sztucznym nawozem, co rozbudza siły w rodzimej glebie. To rodzime ma-

larstwo pójdzie w kierunkach przez nich wskazanych — w kierunku Bacciarellego i przejdzie w epigonizm — — i w kierunku innego jeszcze mistrza z Zachodu, Norblina, który bardziej zdecydowanie, niż reszta ich, przejęty był duchem rokokowym, a co ważniejsza, z duchem tym łączył ubóstwienie dla Rembrandta i Dürera. To też z wielu wprawdzie tradycyjnymi formami jeszcze — stanie się jednak malarstwo pod wpływem tego mistrza zupełnie realistycznym — bo co w niem właśnie będzie najwybitniejszego, to z jego wyjdzie szkoły.

Do ówczesnych fotografów okolic należy Zygmunt Vogel. Jest to pejzażysta, który chętnie szuka segantinowskiego motywu oświetlenia, gdy zachodzące słońce oślepia wzrok, a widok cały przyprusza złotym pyłem. Jest w Poznaniu jego pejzaż tuszem robiony, na którym te promienie słoneczne, równoległe już niemal z ziemią, padają przez otwarte okna i bramy ruiny i smugi światła i cieni mkną od zwalisk na wzgórkach ku widzowi. Miły mu był bowiem taki romantyczny pejzaż z ruinami, mostami, wodą, byłem pasącym się na przedzie, lubiał sielankowy nastrój. Datego też oczywiście „zdejmuje“ Powązki z ich młynem w głębi i chatką obok, z jeziorem, u którego brzegu stoi żaglowiec, z kręcącymi się chłopskimi wozami i powozami pańskimi, z pałacem i z grupką z francuska ubranego towarzystwa, wśród tych piasków, chłopskich płotów idącego swobodnie przechadzką. „Zdejmuje“ i Puławy



Canaleto, odbudowa zamku.

z ich pałacami, sadzawkami, chińskim domkiem, parkiem, mostami.

A technika jego jest we wszystkim podobna do tej, jakiej powszechnie używano. Budynki zawsze wiernie wykreśla linijką — trawę i drzewa zakłada najpierw barwną plamą jednostajną, poczem umieszcza na niej setki kropek i kresek jako korrelaty liści i ździebełek trawy w naturze — przyczem drzewa jego są tak pierzaste jednak przez kształt swej sylwety, że robią wrażenie piór strusich. Postacie, jakie się po jego pejzażu przesuwają, bywają dosyć poprawne, jak na „Powązkach“, lecz na ogół jest w nich pewna, uchodząca wreszcie w miniaturzem przedstawieniu figur nieudolność — zawsze realistyczne, zwłaszcza zaś zwierzęta, krowy, konie, kozy. Niema w nich tylko tej obserwacji, jaka jest u Canaletta, jaka jest u Norblina. I ten brak obserwacji sprawia, że wszelkie życie zamiera na tych prawdziwych zresztą obrazkach, że robią one wrażenie suchych zdjęć fotograficznych.

Stary ten bowiem świat, stare to życie skończyło — — powstał nowy świat, nowe życie.



III.

NOWE ŻYCIE.

Jean Pierre de la Gourdain Norblin (1745—1830).

Popierając „malarnię“ Bacciarellego, pragnął król Stanisław powołać do twórczości siły rodzime i stworzyć rodzime malarstwo. Człowiek jednak, którego wybrał, nie miał po temu zdolności. Szczęśliwiej trafili Czartoryscy. „Książę Adam Czartoryski, generał ziem podolskich, przez swe dalekie podróże i ogromną ilość cudzoziemców, jakich sprowadził do kraju, tak jest znanym, że zbytecznym jest mówić, jak jest uprzejmy, miły i pociągający. Posiada wiadomości ze wszystkich nauk, a do niektórych więcej ponad zwykłą ciekawość. Przykłada się zwłaszcza od niejakiego czasu do wschodnich języków, a od wielu już lat pracuje dla teatru. „Joueur’a“ Regnarda, „Glorieux’a“ Destouches’a przełożył z francuskiego, a nadto jedną komedię z angielskiego i napisał oryginalną polską sztukę „Mniszy koncept“. Jego biblioteka w „błękitnym pałacu“ nie tylko, że zwraca na siebie bardzo uwagę — lecz nadto

jest systematycznie uporządkowana i bogata, zwłaszcza w historyczne dzieła i antyki (n. p. Grævius, Montfaucon i w. i.) i we wspaniałe sztychy. Liczne dzieła odnoszą się do matematyki; jest cały zbiór paryskich memoirów, Cahiers des Arts et Metiers; wielka paryska Encyklopedia, nadzwyczajnej rzadkości rzecz: „Pankrazi ueber Sizilien“ — zbiór rzeczy tureckich, medali, obrazów i t. d.“

Czartoryscy również stworzyli dokoła siebie otoczenie, przepojone „pięknoduszną“ i artystyczną kulturą: Powązki i Puławy. Kołysały się tam fale jezior, szemrały strumienie. Tu i owdzie wznosiły się ruiny starych zamków. Wśród gaju ścieliła się wieś. Słomą kryte chatki wiejskie, „lecz wewnątrz chaty te umeblowane są z tak doskonałym przepychem, że nie ma ponadto“. Największa z chat była letniem mieszkaniem samej księżnej. Inne zamieszkiwały jej dzieci i najbliżsi przyjaciele domu. Wzniesiono ogromne, grube drzewo, w którego pniu urządzono pokoik, wybito drzwi i okienko, a wewnątrz ustawiono kanapkę; i łuk był tryumfalny i kolumnada i miniatura rzymskiego Colosseum. Chata księżnej wznosiła się na pagórku. Przyziemne pokoje rozmaicie były urządzone: jeden obwieszony był cały miedziorytami, inny „mit artigen Gemälden“ i portretami; sypialnia miniaturami, boczny gabinet malowanymi tapetami z papieru maché. W pagórku, na którym stała chata, wygrzebano również pokoik. Można było do niego wejść po schodach, lecz można było również wejść do

ukrytej niszy obok i przy pomocy kunsztownej maszyny samemu się w dół spuścić: a była to kabina z łazienką.

Od tej chaty po mostku przejść można do innej chatki, składającej się z dwóch pokoików, pełnych miniatur, malowanych na szyldkrecie.

A potem chatka „o której nie da się myśleć bez wzruszenia. Ta doskonała czystość, ten miły wygląd tego mieszkania; starannie wybrany, mały zbiorek książek; kartki zapisane i rysunki z pod ręki księżniczki; kosztowne a zarazem ładniuchne naczynia do śniadania i do toalety; wszystko, aż do dziewiczego jeszcze, czystego łóżeczka było w tej siedzibie cnoty, wiedzy i niewinności tak pociągającym, że długo jej nie można było opuścić, a i teraz jeszcze tem bardziej z bólem myślę o smutnym losie wiotkiej bogini“.

A potem chatka z ogromną mnogością małych, przez Fäscha malowanych portrecików aktorów, w Londynie przez Sayera w miedzi rytowanych i farbą powlekanych.

A ostatnia znowuż mieściła w sobie miedzioryty. Potem opuszczony, napół zrujnowany młyn wodny. Wewnątrz tapety, naśladowujące holenderskie flizy fajansowe. Na nich trzy świetne i bardzo wielkie kupfersztychy Green'a, Massary'ego i Balechou'a. Wodospad. Pod młynem grotą, a obok: naśladowanie prawdziwej chłopskiej chaty, gdzie mianowicie i wewnątrz wiernie, ale czysto i ochę-

dożnie naśladowane były zwyczajne meble polskich wieśniaków.

Księżna Jenerałowa ziem podolskich żyła w serdecznej przyjaźni z księżną Heleną z Przeździeckich Radziwiłłową. W radziwiłłowskim zaś Nieborowie pod Łowiczem powstawała tymczasem słynna „Arkadya“.

Uczył ich i dekorował im przybytki Jan Piotr Norblin.

I w nim tkwią jeszcze pierwiastki barokowego klasycyzmu. Jest w Muzeum Narodowym w Krakowie rysunek jego tuszowy, przedstawiający trzy kobiece postacie, z których jedna, melancholijnie pochylona, trzyma w ręku lirę. I sam pomysł, i forma, w jakiej został oddany, są takie, że mógłby to być równie dobrze narysować Plersch; klasycznym jest również temat obrazu, za który otrzymał wielką nagrodę Akademii drezdeńskiej, mianowicie Walka Telemaka. W norblinowskim „czerwonym albumie“ rysunków w Muzeum Czartoryskich znaleźć można również parę rysunków, w których uderza barokowe pojęcie formy, zwłaszcza tych kilka allegoryi, co przedstawiają części świata. Wyglądają tak, jakby je szkicował Boucher. Lecz szkice to robione już w starości. Tak tedy czynniki, jakie go otaczały w młodości, pod szyćek życia znowu się w nim odezwały. Lecz zresztą cała jego twórczość świadczy wprost walkę z tym kierunkiem malarstwa, świadczy, że sobie szukał innych bogów, że był to człowiek bliższy życiu i bardziej twórczy.

I zaraz w swej treści jest ogół jego prac inny. Norblin był również cudzoziemcem, Francuzem. Właśnie wówczas Holenderczyk Watteau odkrył był piękno pogodnego, codziennego życia, piękno sieni-lanki, właśnie Chardin zajął się był najpotoczniejszemi zdarzeniami dnia, właśnie w podobnym duchu pracowali Lancret, Fragonard. Oni to byli właściwymi twórcami rokokowego malarstwa i z tego środowiska wyszedł był Norblin. W przededniu rewolucyi zaczęło się wszystko upraszczać, schodzić z koturnów, zaczęto wyglądać i poza pałacowe mury — ruch uliczny, mieszczanin, wieśniak stał się również tematem dla malarza. Po malarzach — panegirystach, przyszli malarze obserwujący życie we wszystkich jego objawach. Powoli demokratyzowały się społeczeństwa. Później, wkrótce zresztą, staną się ludzie nowi, wchodzący w to społeczeństwo, przedmiotem karykatury, Daumier i Gavarni, Orłowski, Wojniakowski, a przedewszystkiem Sokołowski zaczną się z nich śmiać serdecznie. Teraz jeszcze są to wszystko magnackie sfery, które się tylko stały liberalniejsze, pozbyły się ciężącego patosu i etykiety. Ich fêtes galantes, ich wycieczki, ich pikniki szkicuje Norblin. Szkicuje je szybko, pobieżnie — notuje często z pamięci — i sąd głowy są często za małe, łydki za grube, rozmaite części postaci niepowiązane ze sobą, we fałdach, w modelacyi brak prawdy, jakby nieudolność, jakby te szkice robił „der kleine Moritz“. Ale zato strój, ale zato sytuacje, zato ruchy są świetne: spo-

strzegawczość ogromna. Tu damy, ubrane z francuska, rozmawiają ze sobą w większem towarzystwie i niemal nie zwracają uwagi, jak kontuszowiec jakiś się zbliżył i z ukłonem rogatywki aż do ziemi całuje jedną z nich z rewerencyą w rękę. Tam pomaga szlachcic wysiąść damie z powozu. Niezawodnie przyjechała na piknik, bo czeka ją towarzystwo, w głębi widać powozy, a pojazd jej wsunął się między drzewa. — W ogrodzie pałacowym zebrało się olbrzymie towarzystwo. Wśród ogromnego mnóstwa drobnych figurek wielki ruch. — Wycieczkowcy kupują sobie pomarańcze. Pani jakaś ujmuje fałdzistej sukni i rozmawia z małym dzieckiem. A obok tych luźnych szkiców notatki zwierząt, biegnących psów i t. d. Niezgrabne jakieś, prymitywne, ale w ruchach i obserwacyi wprost świetne.

Tylko wówczas, gdy szkice swe robi w zupełnie drobniutkich, miniaturkowych rozmiarach — tylko wówczas nie ma tej nieudolności. I nie dziwne to, gdyż wówczas chwytą tylko to, o co mu chodzi t. j. ruch; a nadto był Norblin miniaturzystą.

Lecz ta nieudolność zjawia się u niego (i to nie zawsze) tylko tak długo, jak notuje. Z chwilą, gdy przystąpi w obrazie lub obrazku do skorzystania ze swych notatek — z tą chwilą ujawnia całą swą doskonałą umiejętność i nie śmiesz już dysproporcjami i niezgrabnością, jaka mu się zdarza w szybkich szkicach.

Po łażenkowskich ścieżkach i terasach przechadzają się wykwintnie ubrane postacie. Cała radość życia wypowiada się na tych towarzyskich zebraniach i zabawach na otwartym polu, w gaju. Do ogrodu sprowadza się spinet. Smukła dama zasiada, uprzejme panie, znające się na nutach, obracają jej kartki, wtórują jej instrumenty smyczkowe, a towarzystwo, barwne i delikatne w kolorze swe szaty wdzięcznie ułożywszy na murawie, w skupieniu słucha czarującej włoskiej melodi. Po koncercie następuje posiłek. Zaopatrzone się we wszystkie potrzebne naczynia i lekkie pokarmy i wśród rozmów, czasem po cichu na uboczu prowadzonych posilają się wykwintni, dystyngowani uczestnicy zabawy. Największą jednak emocją są tańce. To też wśród wysokich drzew na polance przewijają się zgrabnie pary popod złęczone ręce innych tymczasem stojących tancerzy. Na niebie już różowo, łagodny różowy blask oblał wszystko i jakby lekka mgła, jakby zmierzch zatarł kontury ich postaci. Bo też koniec to już sielanki. Te mistrzowskie fêtes galantes na trzech ogromnych paneaux z Arkadyi, dziś w Muzeum Czartoryskich — już się nie powtórzą u Norblina. Jeszcze zanotuje arystokratyczną ślizgawkę na Wiśle w Warszawie, pełną płonących łuczyców smolnych, lampek i lampionów w ciemny wieczór, jeszcze w arcydzielnej, mistrzowskiej akwareli zanotuje spacer po Łazienkach (w poznańskim Muzeum), w świątyni Minerwy w „Arkadyi“ powstaje jeszcze obraz Jutrzenki — ale dni



Norblin. Fêtes galantes.

swobody już minęły, ale te lekko rzucone sny ustępują miejsca szybko, gwałtownie rzuconym szkicom wrzasków sejmowych, żołnierzy rosyjskich w Warszawie, Suwarowa, scen rewolucyjnych po ulicach stolicy, chwil wieszania przed ratuszem na starem mieście 1794 roku, kozaków, żebraków, zmiataczy ulic, widowisk chłostania publicznego kobiet nierządnie się prowadzących, rozdawania chleba, zabaw chłopskich po karczmach. Ów silny wpływ Watteau, Lancreta, Patera, Fragonarda ustaje. Raczej z Chardinem możnaby go porównać, ale i u tego nie znalazłoby się wszystkich analogii.

Naturalnie: był to człowiek wrażliwy, a talent wszechstronny. I jak na starość wrócił mu był styl Bouchera, a nawet doszedł do klasycyzmu dawidowskiego — tak i teraz zdarzają się reminiscencye czysto rokokowe. Nie tak wprawdzie uderzające, jak dwie nawskróś do prac Watteau podobne sangwiny pierrota, grającego na gitarze i dziewczęcia — ale zupełnie jeszcze duchem rokokowym przesiąknięte (w czerwonym albumie u Czartoryskich); taką jest owa sepia w „albumie“, przedstawiająca dziewczynę przy rannej tualecie przed lustrem w swym buduarze, na tle łózka o olbrzymim baldachimie, gdzie poranne światło świetnie się po całym pokoju rozlewa, takie bywają liczne szkice pejzażowe, z których niektóre mają styl jeszcze wprost „heroiczny“, takimi są rysunki, wykonane na przyozdobienie talerzy ks. Czartoryskiej, a przedstawiające widoki Puław.



Ale tymczasem zaszedł wypadek „un de ces événements, dont plusieurs siècles offrent à peine un exemple“.

Odtąd coraz więcej zajmują go żebracy, służące, dryndy, miotlarze, śmieszne szlacheckie typy z ulicy, ulice same ze swym ruchem, jarmarki, targi, sejmiki, hałastra uliczna i jej ruch, wrzawa, niepokój podczas pożaru pałacu Krasińskich, zakątki Warszawy, wieś, karczma, chłopstwo, żydzi, psy, świny, koty. Stał się już zupełnie sobą w wyborze tematu, gorączkowo notuje to życie, które mu się toczy przed oczyma. Śmieje się z niego często, robi karykatury. Czasem rzuci się na inne pole i narysuje np. onanizującą się z miłosnej tęsknoty Magdalenę! Tymczasem zakres tematu zbliżył go do Holendrów, do Rembrandta. Jakby pokonawszy w sobie Watteau, przeszedłszy wstecz przez jego styl dotarł do tych pierwiastków, z których tamten wyszedł. I tem skwapliwiej rzuca się do rytownictwa. Powstają rzeczy pierwszorzędnej wartości artystycznej.

Wśród nich są dwa jego własne portrety. W rysunkach pozostawił ich kilka. Trochę uśmiechnięty, pogodny, bystro patrzy przed siebie swemi ciemnymi oczyma popod dużą głową i czołem. Były w niej przeblęski, wyobrażenia form takich, jakie nasz czas niedawno dopiero stworzył i rozpowszechnił. Na jego sztychowanych, wielkich historycznych kompozycjach akcja zawsze się rozgrywa na tle olbrzymiej architektury. A jakkolwiek rozróżnić można w tem budownictwie romańszczyznę i gotyk i barok, prze-

cież jest ona w swym pomyśle zawsze nawskróś oryginalną. Jak u Ropsa wznoszą się olbrzymie, wysokie cokoły, a na nich, wśród oryginalnej ornamentyki biusty, jakie dopiero Klinger wykuł w kamieniu. Również drzewa, jakie wyrzutował Norblin na swej „Zuzannie“ nie powstydzily się Klinger — albo tego małego drzewka, co tak nieznacznie odbija na ciemnem tle na owym sztychu, przedstawiającym pustelnika, czytającego w księdze, przybranego w szeroką, wspaniałą szatę, stojącego pod olbrzymim baldachimem, obok bardzo wygodnego krzesła. Prawda: we wszystkich tych pracach bije od razu w oczy wpływ Rembrandta. Te same nieraz motywy historyczne (Lazarz), te same motywy świątocieniowe! Te same stroje wschodnie, ten sam nieraz układ (Hundertguldenblatt — Kazanie Chrystusa). Ale jednak jest i wiele samodzielności, przedewszystkiem zaś w obserwacji. Dość tylko spojrzeć na Piłata, pokazującego tłumowi Chrystusa i Barabasa. A przytem nigdy tu niema tych dysproporcji, tych błędów formalnych, jakie się często zdarzają w jego rysunkach i szkicach. Wreszcie: wiele tam jest prawdy w przedstawianiu typów polskiego społeczeństwa — od szlachcica do żyda. Np. ten chłop na planszy, przedstawiającej „ofiowanie przez Czechów korony chłopowi“ — który jest najświetniejszym okazem polskiego szlachcica. Ten sam temat szkicował nadto olejno. Szkic ten znajduje się u Czartoryskich, u Potockich zaś „Szopka“. Widać tam, jak się u niego i technika

zmieniła, z rokokowej stała po halsowsku szeroka, jak u Piotra Michałowskiego.

I tu warto zwrócić uwagę już nie na jego zdolność i swobodę obserwacji i na obserwacje same, ale na jego sposób oddawania niektórych elementów natury. Ciekawym jest na przykład, jak Norblin przedstawia drzewo, ten nieuchwytny, sylwetowy kształt. Zgoła oczywiście inaczej, niż się to dziś czyni. Jego drzewa, są to blade sylwety, o ile nie topole lub wierzby — kształtu najczęściej maczug, a z każdej głównej maczugi rozchodzą się mniej więcej promienisto od dołu ku górze drobniejsze maczugi. Jak kurytarze kornika — drukarza. A cała ta w ten sposób postrzępiona blada sylweta, jaśniejsza od strony światła, ciemniejsza od strony cienia, nosi na sobie dziesiątki i setki plamek ciemniejszych, trochę podługowatych, w dość systematyczne, szablonowe kondygnacje ułożonych, u końca każdej z maczug w łuk przechodzących; a ostatnie łuki mają zawsze jaśniejsze i drobniejsze plamki, czasem niezmiernie nikłe, co było wyrazem powiewności drzewa. Taką miał metodę przedstawiania, oddawania powiewności liści. Tymi nieraz niezmiernie drobnymi kropeczkami zawsze przy uwzględnianiu modelacji kształtu ogólnego tego ensemblu liści z jakimś przecież systemem na żyjącym drzewie umieszczonych — plamkami, umieszczonymi na lekkiej ogólnej sylwecie zyskiwał puźystość i w tem była przesada jego rokokowego stylu w stosunku do natury, jego od niej techniczne

odstępstwo. Odstępstwo wzięte wprost od jego mistrza, bo Watteau najdokładniej tej samej manieri używał przy malowaniu drzew. Na licznych jego rysunkach wszędzie, najbardziej może w albumie u Czartoryskich pysnie obserwować można te jego drzewa, które jak z Watteau, tak i z innymi rokokowymi malarzami ma wspólne, prócz może jednego Canaletta.

Ta złudność, lekkość, nikłość, ten puch pejzażu (który jedynie na jego sztychach silniejszą ma siłę tonu) najwspanialej może objawia się na łazienkowskim widoku w poznańskim Muzeum, na tem jego arcydziele stylu. Tu, na tym „prospekcie“ jeziora z zarośniętą wyspą, lekkim mostkiem z „ładem stałym“ połączonej, tej kaskady, tej bijącej w górę fontanny, zaróżowionego zachodu odbijającego się wraz z głazami i puchem liści drzew na wyspie w zwierciadle jeziora, tych gondoli, czekających u brzegu, rokokowych, marmurowych posągów, altan, chartów, malutkich pudli i tłumu strójów polskich i cudzoziemskich, ludzi to witających się, to rozmawiających w najrozmaitszych pozach, mniejszemi i większemi grupkami — tu widać, jak on był talentem nawskróś miniaturowym, jak się orientował w malowaniu tłumów.

Zresztą technika jego rysunku jest techniką kreskową w szachownicę rombowa, często skombinowaną z kropkami, prócz tego zaś często używa okrągłych, łukowatych kresek.

Osobnej uwagi wymaga jego koń, należał on bowiem również do jego ulubionych przedmiotów. Mimo to konia rysował może najniedołężniej ze wszystkiego. Ale jego tendencja do realizmu sprawiła, że starał się markować wszystkie zauważone we formie konia wklęsłości i wypukłości, co przy jego szarpanej technice, przy braku ścisłych, lecz tylko dorywczych zawsze, ale zato dosadnych studyów, więc raczej obserwacji — stworzyło razem nędzną szkapę. Był temu zapewne winien i model. Ale to wpłynęło później na jego uczniów i po barokowym, niezbyt realistycznym, spiętym w górę rumaku w sztukę polską wjechała ze zwieszoną głową nędzna szkapina, której nędżność karykaturalna technika jeszcze podkreślała.

Organizacja to tedy była wrażliwa na wszystko, odnajdująca piękno we wszystkim, umiejąca się wczuwać w każdy kształt i każdy ruch.

Znamiennem jest, że kiedy przystępował do namalowania swego dużego olejnego popiersia (dziś w Poznaniu), koncepcja jego poszła śladami Rembrandta. Na głowę ubrał kapelusz ciemny, filcowy o niezmiernie szerokich kresach; ciemny, by on sam już przechodził w ciemne tło — o szerokich kresach, by mu zakrył cieniem swoim oczy, iżby one, wielkie, bystre i myślące zakryte tem swobodniej patrzyły i obserwowały świat. I przez to właśnie stał się motorem polskiego malarstwa, jego niemal twórcą. Jak jego mistrz Holender Watteau stworzył francuskim malarzom oczy na piękność

subtelnej postaci rokokowych Francuzek i Francuzów i na ich pejzaż — tak znów on, Francuz — otworzył polskim malarzom oczy na polskie życie — a tem szczęśliwiej, że się do tego zabrał z metodą realisty Rembrandta. Podczas gdy tedy polskie cechowce średniowieczne malarstwo wyrosło na wzorach niemieckich — dzisiejsze na romańskich i holenderskich.

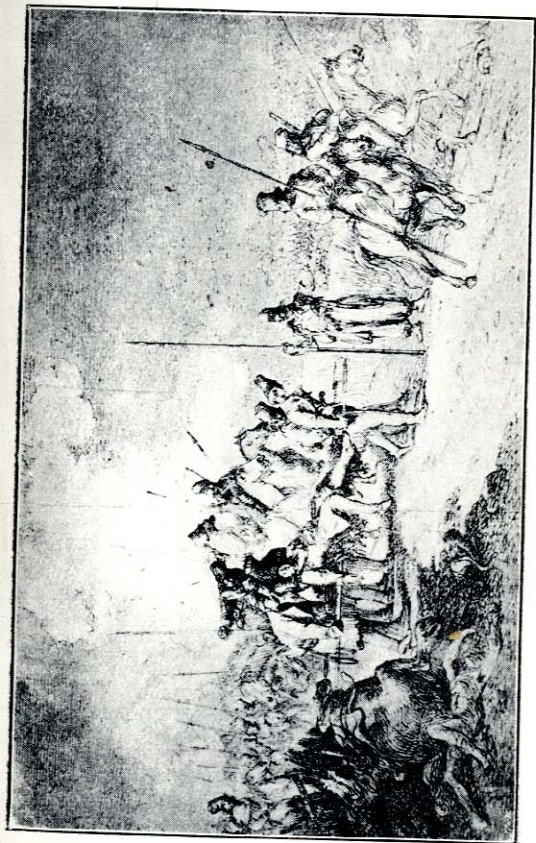
Dziwne jest, jak się ten człowiek żyć umiał ze społeczeństwem polskim i zrozumieć je. Oczywiście — na starość nostalgia przyszła i zawiodła go napowrót do Francji, z której już nie wrócił. Lecz tam żył dalej wspomnieniami Polski. Tam wykonał swe *Costumes polonais* na 81 rysunkach barwnych, tam swe zdobienia talerzy dla księżnej Czartoryskiej.

Był to czas, który już zrzucał z siebie resztki klasycyzmu, tkwiącego w baroku, w empirze, który miał już oczy otwarte na świat, nie związane żadnym kanonem. Rudymenty tylko zostały, po ogrodach wznosiły się jeszcze dawniej postawione barokowe figury, po miastach widać jeszcze było barokowe i rokokowe budynki, ale duch czasu już się zmieniał, choć epigonów długo jeszcze nie brak było. Zmieniały się stosunki i w sztuce, jak zresztą na każdym polu. Praca Konarskiego i jemu poglądami podobnych zaczęła już owoce wydawać. Zorganizowaną tymczasem została komisja edukacyjna; był sejm czteroletni, proklamowaną była konstytucja trzeciego maja; ks. Hugo Kołłątaj zreformował uni-

wersylet krakowski, pod Śniadeckimi rozkwita wileński. Chłopi pod Kościuszką, Sawa, Berko Josełowicz walczą w żołnierskich szeregach. Nowi ludzie wchodzą na arenę. A wśród portretów nie tylko, że się znajdują ci nowi, ale i wygląd magnackich portretów się zmieni, zupełnie uprości i spoważnieje.

Konserwatyzm, duch i charakter wodzących dotąd rej możnych rodów, a zachowawczych i w sztuce — znikł wraz z wtargnięciem na arenę, z opanowaniem świata przez ludzi nowych. Wszakżeż po ostatnim rozbiорze tyle z tego, co reprezentowało rządy i kulturę bądź padło, bądź dostało się na wygnanie, bądź wyemigrowało (by stworzyć wyspy polskiej kultury, sztuki) — bądź przylepiło się do Petersburga, Berlina i Wiednia.

Jeszcze się w malarzach tej epoki wazą oba pierwiastki — jeszcze Dawid obok swych realistycznych dzieł tworzy nawskróś klasyczne, jeszcze Norblin obok swych realistycznych lub rembrandtowskich prac maluje boucherowską „Arkadyę”. Ale są to już realisci, rozpoczynający nowy kierunek, a wszystko, co długi czas jeszcze potem nosiło cechę klasycyzmu, wszystko to chyli się ku upadkowi i nosi zarazem cechę epigonizmu, anachronizmu. Nie przedstawiony wprawdzie tymi wszystkimi środkami technicznymi, jakimi my dziś rozporządzamy — był jednak ten świat wiernie, realistycznie odbity w dziełach malarzy, którzy wyszli ze szkoły Norblina. Im nie chodziło już o piękną, klasyczną linię — teraz już o Winckelmanie (choć



Norblin. Kościusko pod Maciejowicami

tak silnie właśnie teraz działa) powiedzieć można: nomen-omen. Żywe, współcześnie myślące umysły znudziły już sobie wieczne przeżuwanie klasycznej linii. Czas przyszedł jakiejś nierównowagi psychicznej, zdenerwowania, poszarpania, ludzie żyją krótko, na nowo powstające życie patrzą często wcale satyrycznie. I stąd tak często w tym okresie spotyka się karykaturę, stąd taka powódź szybko dających się wykonać rysunków, stąd taka zmieniona zupełnie technika.

Prąd ten porwie za sobą i innych i epigonów nawet. Ulegnie mu czasem Pliersch, dekorator sceny królewskiej, rokokowy Wojniakowski, przejmie się nim często Smuglewicz i Stachowicz i inni. Całe życie się zmieni. Pomnożą się czasopisma w Polsce i nowinki, teatr scharakteryzowanym zostanie „Fircykiem w zalotach“ Zabłockiego, „Krakowiakami i Góralami“ Bogusławskiego, Niemcewicza „Powrotem pośła“.

RYSOWNICY — REALIŚCI — SATYRYCY.

1. Aleksander Orłowski

(ur. w Warszawie 1777 † w Petersburgu 1832).

Treścią malarstwa polskiego przedstanisławowskiej, a w dużej mierze i samejże jeszcze stanisławowskiej doby był poza obrazem religijnym i mitologicznym — portret. To też, gdy się ze względu na treść przypatruje temu malarstwu, widzi się



najrozmaitsze charaktery i niedzownem jest zająć się temi poszczególnymi, historycznemi, na tych portretach przedstawionemi indywiduami.

Potem jednak za sprawą Norblina, motłoch i żołďactwo wdziera się na scenę, a oczy malarzy otwierają się na nie. Na notowanie wytworów własnej fantazyi przyjdzie czas później, teraz przychodzi epoka realistów. W sposobie myślenia dokonał się wielki przewrót, społeczeństwo się zdemokratyzowało. Przyszli ludzie nowi, przymem jednak tysiące głupich naśladowców, ludzi pustych. Dla tej nowej inteligencji otworzył się obraz, jedyny w swoim rodzaju. Upadek polityczny, dziesiątki staroświeckich mamutów, setki bezmyślnych „fircyków“, żołďactwo i gmin, którego pozycya wzrastała, gdy ustawał własny rząd, a obcy chętnie się na nim opierał, widząc w nim swego sprzymierzeńca.

Co najlepszego w tej chwili wydało polskie malarstwo, to podanem było we formie rysunku, szkicu. Bo też na ten niepospolity widok często trudno inaczej było patrzeć, jak z uśmiechem, bo karykatura zawsze trzyma się przy ołówku, a jedno-wymiarowa, „płaska“ plastyka tego czasu nosi na sobie właśnie rys, cechę karykaturalności. Był w tem czasami jakby humor skazańców. Wszakżeż wkrótce potem w całej pełni zjawi się to i w literaturze, nieszkodliwie żartować będzie Fredro z „Cudzoziemszczyzny“ i z „Pana Geldhaba“ — ale równocześnie i z pana Jowialskiego, Cześnika, Rejenta.

I rozmaicie ci ludzie przyjmowali, rozmaicie reagowali na zawieszenie niepodległości politycznej. Jedni, jak Książnin, jak Zabłocki popadli w rozstrój nerwowy, inni, jak Kościuszko szukali zapomnienia, zrezygnowali, inni, pełni męskiej wiary, i siły konspirowali, inni tworzyli legiony, inni, jak Orłowski zgodzili się, przyjęli to, jako naturalne i w nowem ukształtowaniu własnego bytu szukali jak najlepszej dla siebie sytuacji.

Co Norblin przedstawiał jako ciekawy, bystry, cudzoziemski obserwator, to Orłowski opowiadał z własnego przeżycia, z miłości, z przywiązania. Urodził się na chłopskiej, żydowskiej wsi, pierwsze swe dzieła tworzył na ścianach karczmy. Potem brał udział w ruchach wojennych, w powstaniu Kościuszkowskiem, obracał się wśród tych bitew uczestników: chłopów i kozaków. Uczył się zaś u Norblina. Człowiek bez większego wykształcenia, nieortograficznie piszący — a z olbrzymim talentem, siłacz, awanturnik, zawadyaka — talentu swego używał do przedstawienia tego, co widział, wśród czego się obracał, co go ciekawiło lub śmieszyło: wsi, szlachty, „fircyków“, kozaków, tatarów, czerkiesów. Oto treść jego obrazów. Gdy jego poprzednicy albo portretowali, albo przeżuwali w swych kompozycyach mitologię, on, równie jak tamci bez twórczej wyobraźni notował to, co mu ona odtwarzała. To tedy było treścią jego obrazów, jego raczej rysunków, szkiców. Dał w nich obraz tego świata,

który tak krótko żył, był biografem wyginionej, mammutowej, kopalnej szlachetczyzny i kozaczyzny.

Równie ważną, a może nawet ważniejszą była forma jego, jego sposób rysowania i jego obserwacja. Przyjął ją od Norblina, lecz zmodyfikował po swojemu.

Norblin, natura bystra, rzutka, przy całej swej barokowej wykwiutności, bywa niemiły w swej technice rysunkowej, w swym szkicu, tak często gęsiem piórem wykonanym. Tworzy gmatwaniny kresek, rzuca je ostro, szybko, urywa je gwałtownie. W tej szorstkości, w tej brutalności prześciga go jeszcze Orłowski. I on na założenie tonem większej płaszczyzny używa techniki rombowej szachownicy, tak zresztą od czasów cinquecenta powszechnej, tej, która dzięki temu, że ją swoją uczynili epigoni klasycyzmu, otrzymała później nazwę akademickiej, tej, w której do niedawna jeszcze stosunkowo kopiowano gipsy po szkołach rysunków i w której w przeważnej swej liczbie wykonane są „wzory“ rysunkowe z handłów z przyborami do rysowania. Lecz w szybkim szkicu, który temperamentowi Orłowskiego najbardziej odpowiadał, najchętniej modelował zygzakowaną linią.

Jest w tem pewne ubóstwo inwencji środków technicznych, których przecież jest tyle, które można tak rozmaicie modyfikować, których przecie można tak efektownie używać.

Kiedy Norblin stara się jeszcze oddać charakter drzewa, niecierpliwu Orłowski ma już daleko od

najodpowiedniejszego do uzyskania prawdy natury korrelatu odbiegający szablon kabłąkowatych, bliżej nie określonych linii krzywych.

Podobne techniczne uproszczenia już i tak niezbyt bogatej, skomplikowanej techniki szkicowej Norblina dają w rezultacie prymitywność — tem bardziej, że składa się na to jeszcze niezbyt wielkie wyrobienie w oddawaniu proporcei rozmaitych części przedstawionych przedmiotów, brak studyów i doświadczeń anatomicznych, równie, jak wiadomości teoretycznych i praktycznych doświadczeń w kwestyi światłocienia. On, jak inni uczniowie szkoły Norblina, byli to malarze z łaski bożej, cieszący się obserwacjami, które mogli karykaturalnie przedstawić.

Byli to bowiem właśnie obserwatorzy.

Nie było przedtem w Polsce przykładu, by ktoś obserwował ruch. Malowano pozycje spokojne, a jeżeli chodziło o barokową gwałtowność lub choćby nawet lekki ruch, jak np. u Czechowicza, lub Konicza, przystępowano doń bez mozolnej obserwacji natury, ale tylko z rutyną, „à priori“ go komponowano i chodziło bardziej o wdzięczność poży niż o prawdę. Ta młoda szkoła pierwsza zabrała się do podpatrywania ruchu i nie miała wprost czasu na inne artystyczne zagadnienia. Więc obok wielu jeszcze ruchów szablonowych, nienaturalnych, obok znamienych nawet barokowych pozycji — zjawiają się takie, jak ruch człowieka łąpczywie jedzącego, jak przestraszającego i zaskoczonego, jak wsłuchanych,

jak nachylonych do siebie w rozmowie jeźdźców, jak tańczących, jak grających na rozmaitych instrumentach, zażywających tabakę, huśtających się, pędzących w galopie, ruch człowieka związanego sznur w pętlę, czuwającego na czatach, powstrzymującego rozhukane konie, ruch wskazywania pytającą ręką o drogę, ruch konia wierzgającego itd.

Wraz z tymi nowymi ruchami przyszły i nowe sytuacje, bo ściśle z kwestyą ruchu związana jest kwestya sytuacji. Zjawiają się też teraz od czasów Norblina nowe sytuacje, notowane przez tych rysowników na małej przestrzeni papieru. Kozacy ciągną budę z kobietą, dziećmi i domowymi sprzętami przez bród, wskazany im przez chłopą; lub spędzają wolne chwile w obozie na odżywianiu się, leżąc dokoła kotła, przyczem następuje jakaś wymiana zdań; chłopci odbierają w młynie mąkę we worach, idą, lub jadą; zakonnicy śpiewają w chórze; matka zabiera się do obicia dziecka; w wielkoszlacheckim dworze odbywa się uczta z najrozmaitszymi scenami miłosnymi, scenami obżarstwa i pijanstwa; zakapturzony bosa mnich idzie z puszką po jałmużnę; rozbijają się w szalonym pędzie „trójki“; wśród nadejmującej burzy ucieka w popłochu pasterz z owcami; zbójcy napadają w odludnej okolicy na młodego człowieka i mordują go; tatar zapala lont armaty, umieszczonej na grzbiecie wielbłąda; wiejskie dziewczęta huśtają się na desce, położonej na grubej belce; gra orkiestra tatarska, usiadłszy w wielkim półkolcu; rozgrywają się wielkie

bitwy — to na nierównym, pagórkowatym terenie, to na ulicach Warszawy, baterye ukryto za kamienicami, a w głąb ulicy lecą śmiertelne pociski; żołdactwo wpadło do mieszczkańskiego domu, rzuca się i morduje bagnetami dookoła, wyciąga z szuflad pieniądze i zgarbia, matka z dzieciątkiem na ręku umyka w przerażeniu, sukni jej chwytła się zgłupiały, osłupiały chłopak.

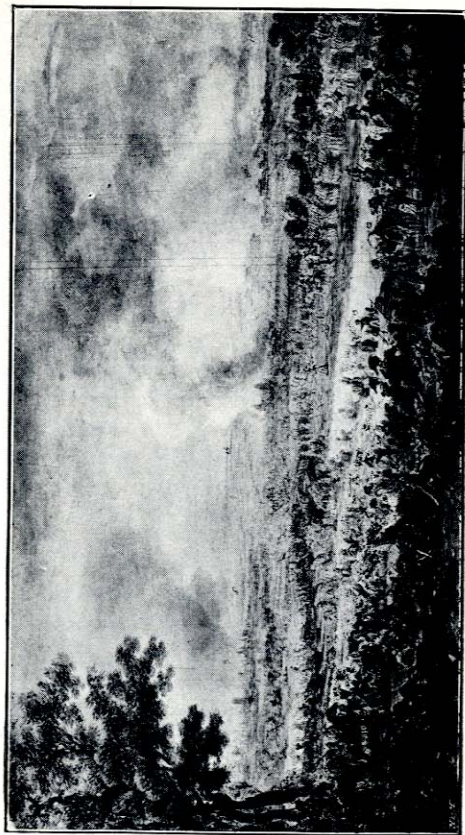
Kozaczczyna była jego ulubionym tematem. Jak przez Zaleskiego, Padurę, Goszczyńskiego w literaturze, tak w malarstwie weszła ona w życie wyobraźni społeczeństwa przez Norblina, Orłowskiego, Kossaka — we formie wprawdzie mniej lirycznej, mniej romantycznej i nieco wcześniej, niż w literaturze — lecz odąd zajęła sobie tak w jednym, jak w drugim miejsce, i trwała aż po Brandta i po Sienkiewicza.

Oto, co stawia przed oczy na swych niezliczonych rysunkach ołówkiem, akwarelą, tuszem, kredką, pastelą — w swym „album, dedié à son altesse impériale Monseigneur le grandduc Michel, contenant seize lithographies d'après les dessins originaux d'Orłowski, executies par Mr Dronillière, peintre d'histoire, auteur du frontispice. Publié par F. St. Félix, propriétaire — éditeur — w swych Fantaisies dessinées lithographiquement par Alexandre Orłowski 1819.

Często też przedstawia Orłowski siebie samego. Swą wyrazistą twarz z bakenbardami, przechodzącymi we wąsy, z pewnym, niezmaconem okiem o jakimś stalowym wzroku, z grubym, nieco zadar-

tym nosem, nieco rozwichrzonymi włosami, z wyrazem człowieka, który niczego się nie ulęknie, przed którym się czuje mimowolny respekt.

Jakkolwiek Orłowski nigdy nie był poza Polską i Rosyą — znać jednak na nim wpływy holenderskie, wpływ Rembrandta — a nadto Hogartha (i Dietricha). W poznańskim muzeum jest jego scena z życia ludowego przed chatą litewską; w swym kolorycie i w swym układzie i w swoich typach jest ona nawskróś holenderską, wygląda, jakby ją malował Teniers. Jego „Zakonnicy śpiewający chórem“ i „Uczta w wielkoszlacheckim domu“ przypominają Hogartha, a znów rozmaite sceny z życia awanturnicznych rycerzy Dietricha. Ale dzieje się to po prostu dlatego, że wspomagają go ich techniki i sposoby w osiągnięciu wszechstronności, do której go pchał temperament, a w której go hamowało ukształcenie linoskoczka. Wówczas mianowicie, gdy pragnie wkroczyć w sfery romantyzmu, gdy przedstawia awanturników, zbójów, dzikich rycerzy — wówczas przypomina Dietricha; gdy pragnie być sarkastycznym (a to się dzieje najczęściej), przypomina Hogartha. Kpi sobie zaś przedewszystkiem z mamutów i księży. Niezliczone razy przedstawia stare, zatabaczone figury ginącej szlachty, to przy kieliszku, to przy pieczeniu — albo śmieje się, bezprzesądny ateista Orłowski z bernardyna, łapczywie zajadającego podczas uczyty w zamożnym, wielkoszlacheckim polskim domu, z chóru księży o bez-



Orłowski. Berezyna.

jak jego „ojcowie i synowie“, godna jest stanąć obok najpierwszych pomników kultury swego czasu, pomników kultury wszystkich czasów. A jeśli chodzi o rysowaną karykaturę, satyrę: ani dyaboliczny, symboliczny Goya, ani Daumier, ni Gavarni, ni ktokolwiek wspanialszej satyry nie stworzył — chyba stworzył ich więcej tej samej wartości.

Jak szybko i brutalnie szkicował swe notatki, tak też szybko przechodził w życiu z sytuacji w sytuację. „Odkryty“ przez ks. Jenerałową Czartorską, idzie do szkoły Norblina. Podczas ostatnich chwil Rzeczypospolitej szesnastoletni chłopak miesza się we walki, jako ochotnik; ranny pod Zegrzem, wraca do Warszawy, by się leczyć; lecz zajechawszy do oberży pod rogatekami Wolskimi — tam utknął i hulał. Wyciąga go stamtąd Norblin, z nim i z Płońskim jedzie do Nieborowa, malować Arkadyę, Orłowskiemu jednak spodobało się zajęcie linoskoczka i umknął do cyrku Włocha Chiariniego. Wesoło przedstawił się potem sam na swej akwareli z poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, jak jedzie konno i bębni, zwołując ciekawych do cyrku. Nawiązuje potem stosunki z księciem Józefem Poniatowskim, bywa „pod blachą“ i w Jabłonnii i razem z całym towarzystwem hula. Potem z handlarzem rycin Fiettim wyjeżdża przez Gdańsk do Petersburga. Sytuacja układa mu się świetnie, ma blizkie, przyjazne stosunki z dworem, znaczenie jego rośnie, znajomości ma pełno. Żeni się z właścicielką mezażeryi. Tęskni za dziećmi. Niepłodna kobieta pod-



suwa dzieci wzięte z domu podrzutek. Kiedy to wyszło na jaw, Orłowski rozwodzi się z żoną. Ze zdrowiem jego jednak czem raz gorzej. „Zarodek choroby począł się już od dawna. Kiedyś, przed laty, mając romans z córką murarza w sąsiednim domu mieszkającego, a wielce srogiego człowieka, nie mógł się do niej dostać inaczej, jak idąc po belce, pod którą wielka znajdowała się przepaść. W nocy zdradziła go, zbłądziła mu noga. Upadł na dół, na plecy. Już od tego czasu częste miewał bóle plec i bicie serca. Różne zmartwienia i uczucia późniejsze, wiek, gwałtowne przełknięcie przy ratunku własnych dzieci od rzucającej się na nie, rozszalałej krowy i grot, który niedawno z wysoka nań uderzył, o którym zamilczeć wiele mam powodów, który tak jego miłość własną jako artyście rozkrwawił, że tego wydychać nie mógł — rozwinęły najzupełniej długo przyczajoną w nim chorobę. Rozszerzone serce, rozszerzone żyły jego, żadnej przy dzisiejszym stanie nauki nie rokowały nadziei. Najwięcej, co zrobić można było, ostatni nadzwyczajny wysiłek leżał w tem, żeby umieć zmniejszyć trudne do zniesienia przypadłości tej nieszczęśliwej niemocy“.

W pięćdziesiątym piątym roku życia umarł.

Ani on, ani cała Norblinowska grupa rysowników prócz samego Norblina i z wyjątkiem Michała Płońskiego nie wydała żadnego tęgiego, umiejętnego rysownika. U żadnego z nich nie znaleźć niemal ani jednego rysunku, któryby przedstawiał skoń-

czoną wartość jako doskonałe przeprowadzenie i rozwiązanie wszystkich problemów, jakie rysunek następcza. Do tej doskonałości doprowadzi dopiero w tej samej linii rozwojowej Piotr Michałowski.

2. Michał Płoński (urodz. w Warszawie 1782, † w Warszawie 1812).

Smutniej jeszcze, jak Orłowski, skończył Płoński, drugi z norblinowskiej szkoły grafik. Sytuacja życiowa Orłowskiego pozwoliła mu wpływać, pozwoliła mu zostawić kontynuatorów swego dzieła, w Oborskim, w Brodowskim. Płoński, młodzieńki towarzysz Orłowskiego w wycieczkach z mistrzem do Arkadyi, wpływu tego nie miał czasu zdobyć. Wcześniej wyniósł się na Zachód. Osiadł zrazu tam, gdzie kiedyś otwartymi oczyma spoglądał na życie mistrz Norblina Rembrandt. W Amsterdamie raz jeszcze w świetnych planszach wywołał ducha Van Ryna, z olbrzymią wprost umiejętnością i zdolnością rysunkową i techniką i wprawą rzucił szkice żebraków, koszykarzy, młodych chłopaków, dziewcząt, kobiet, oficerów, wydał swe świetne Recueil de 19 planches études de figures dessinées d'après nature à Amsterdam en 1702 (!) et gravées spirituellement à l'œuf forte par M. Plonski à Paris chez Jean Editeur. Sztachował nierównanie Rembrandta, Netschera, Dietricha, Metzua, Ostada, Coquesa, Teniersa, Coninga, Schalkena, Gerarda Dou. W Paryżu jednak zdaje się, że przed samym rokiem 1810 poczęła się już objawiać groźna umysłowa choroba, która wkrótce

przedwczesny jego zgon sprowadzić miała. Uczuł wśród niej najprzód tęsknotę za ojczyzną, a choć środków do drogi wygodnej mu nie brakło, wybrał się przeciw z blachami do rycin swych w ręcznym tłumoczkupakowaniach, piechotą z Paryża do Polski. Ale po kilku dniach męczącej podróży, było mu z niemi przeciw za ciężko, wrócił zatem napowrót, sprzedał wszystkie swe rytowane blachy za ośm franków i potem dopiero puścił się znowu w pieszą swą dziwną wędrowkę. Przybył do Warszawy znużony, bez pieniędzy, prawie obdarty; zdaje się, że następnie po tych dziwnych pierwszych wybrykach zboczonego umysłu, znowu na czas jakiś wrócił do dawnego stanu i robił wówczas małe portreciki akwarelami, co raz to po roku 1800 modniejsze, a za jeden z nich dukata mu płacono; ale długo to już przecież nie potrwało; w październiku 1811 dostał zupełnego pomieszenia zmysłów i zamknięto go wtedy w szpitalu wariatów przy klasztorze Bonifratrów w Warszawie. Tam też ostatnie dni jego smutne zamknęły się niebawem w wieku zaledwo przed paru miesiącami ukończonych lat trzydziestu*.

Dzieło też jego jest tylko dziełem rozpoczętem. A rozpoczętem świetnie. Nie tak obfitem, nie tak rozczehstronmem, zato najbardziej artystycznym jest wyrazem norblinowskiego kierunku. Notatki ruchów, sytuacji i pejzażowych nastrojów, jakie tamci poczynili — Płoński starał się oddać w prawdziwej artystycznej formie. Problemy techniczne i formalne

nie stoją dlań tak na uboczu, jak dla tamtych. Stają się one dla niego niemal celem, kiedy już wybrał motyw. To też nie widać u niego tej jednostajności techniki kreskowej, rombowej siatki lub zygzakowatej linii i kropek. Ręka jego lżejsza, nie tak brutalnie rozmachuje się po papierze, idzie więcej za kształtem rzeczy, umie dotknąć lekko i dać krótką a ciemną linię, umie położyć ołówkiem plamę jednostajną, nie robi z kształtu szablonu, ale przeciwnie nagina się do niego, nie cofa się przed trudem narysowania kilku linii i plam, gdzie tamci brutalnie jednoczyli i upraszczali wszystko i przez to często zatracali charakter materyału. Takim jest na świetnym rysunku żebraka z Muzeum Czartoryskich, takim na swoich akwafortach. Jedyne Norblin — w dobrej szkole wykształcony — lecz ani Orłowski, ani Sokołowski, ani Zabiełło nie byłiby w stanie z taką poprawnością narysować, tak artystycznie ująć i tak oddać materyał marmuru, jak to uczynił Płoński, malując gwaszem dwa marmurowe posągi filozofów, znajdujące się niegdyś w Nieborowie, rysunki, które tak świetnie o nim świadczą dziś w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Bo bezwątpienia na ten temat nie byłby nawet Łakomy Orłowski, który nie we formie, ale w treści, w sytuacji dostrzegał piękno, one go tylko interesowały, o ile mógł rysując, odnawiać sobie w duszy i na papierze postacie czerkiesów, kozaków, mamutowej szlachty, żebraków. Ta przeźroczyta białość kamienia nie byłaby do niego przemówiła. Podo-

bnie też żaden z nich, z wyjątkiem może Sokołowskiego, nie byłby zdolny z takim technicznym pomysłem zabrać się do pejzażu, jak to uczynił Płoński w swym górskim, piórkiem rysowanym krajobrazie w Muzeum Czartoryskich.

Ale przeciwnie i Płoński nie gardził, zwłaszcza u początku swej krótkiej kariery, karykaturą. W galerii poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk jest cały szereg jego szkiców, w niczem się nie różniących od karykaturalnych notatek Orłowskiego. Kulawa żebraczka, chłop z perkatym nosem i inny, któryby koniecznie powinien użyć do swego nosa chustki itp. — same karykatury karykaturalnego już i tak pospólstwa, którego tyle wówczas się kręciło, które tak cechowało tę epokę rozprężenia. A i technika tych szkiców jest nawskróś techniką tej grupy artystów-rysowników. Te same lekceważące rysunek, grube, ostre linie, ta sama zygawkowata linia, te same kropki. Z Orłowskim ta różnica, że zywiej akcentuje akwarelowe tony barwne, to go zaś zbliża do Sokołowskiego.

Lecz prawdziwy, wykwinny artyzm jego ręki wypowiadał się naprawdę dopiero w akwafortach. Brak tu miejsca na artystyczną analizę załączonych reprodukcji. Wysoka jednak wartość tych plansz widoczna jest od razu. O ile żyd amsterdamski wykazuje jeszcze wpływ Rembrandta, o tyle piesek narysowany jest już zupełnie samodzielnie, a przytem tak, że śmiało mógłby pochodzić z ręki jakiegoś dzisiejszego artysty-rysownika. Podobnie owe trzy

męskie głowy, z których najbardziej na prawo wysunięta jest bezwątpienia autoportretem Płońskiego. Tej subtelności, jaką tu widać, nie miał nawet Norblin, który miał więcej „jędrności“. Kiedy dalej Norblin przejmuje się Rembrandtem do tego stopnia, że lubi swe tematy czerpać z biblii i z mitologii, a ludzi swych ubierać we wschodnie, fantastyczne stroje — Płoński od wielkiego mistrza bierze jedynie światłocień, a jeżeli mu pozostaje najzupełniej wierny, to tylko wówczas, gdy go kopiuje.

Rozpoczął jednak tylko dzieło, zapowiedział wiele i odszedł. To nowe, co dorzucił, leżało jedynie w dążeniu do doskonałości, niestety jednak nie było czynnikiem, któryby się rozpowszechnił. Dlatego też postać jego jedynie w genetycznym pozostaje związku z resztą ówczesnej artystycznej twórczości, nie zaś przyczynowym, gdyż to, co dał, nie przeszło na nikogo, spadkobierców nie zostawił.

Miał ich Orłowski. Gdy twórczość cała Aleksandra Oborskiego (1779 — 1841) jest wprost odbłaskiem sztuki ucznia Norblina. I on tedy jest grafikiem, rysownikiem, prymitywnym dyletantem, któremu chodzi o notowanie scen, sytuacji — najchętniej komicznych i on tedy jest karykaturzystą. I tak przedstawia akwarelę dwóch szlagonów z kielichem w rękę, z których jeden rozsiadł się, jakby urażony przez drugiego, gdy tamten spokojnie śledzi go oczyma — a na dole podpis:

Quinque diabłów! Ja się wylegitymuję —
jestem Wszyński na Strupiechach, gnidzianka
mnie rodzi.

Przodkowie moi za Lecha buławy piastowali,
a od Popiela Wszyńskim herb nadali
w czystym polu na lwiej łapie
wesz się w zadek drapie — i basta.

Jak u Orłowskiego, jak u Sokołowskiego tak
i u niego napotyka się na satyry, których sens tru-
dno jest odgadnąć. Voila un Soirée. Empirowo ume-
blowany pokój, komódka, lustro, zegar w szklanym
kloszu. Na lewo przywdziany w biskupi strój wilk
waży przy lampie pieniądze — na prawo w głębi
pod oknem przy fortepianie zabawia się rozmową
dwóch mężczyzn z jakąś w empirowy strój przy-
wdzianą kobietą z głową jakby świni. Karykatury
wojskowych, szlachty, proboszczów, starych bab-
jędź. Albo zestawienie członków armii jemu współ-
czesnych z rycerzem średniowiecznym, olbrzymem.

Naogół prace, wykonane techniką niezmiernie
nieudolną i naiwną — ale spotkać u niego można
także rysunki bardzo subtelne — pewne i dobre.
Równie rzadko, jak u Orłowskiego. Takich jest
np. para główek dziecięcych i kobiece w zbiorach
Pawlikowskich we Lwowie.

O ile Oborski mało swego dorzucił, niewiele
tylko zmodyfikował twórczość swego mistrza i le-
dwie parę nowych konkretów manierą jego zano-
tował, o tyle Zabiełto, w treści trzymając się zre-



Oborski. Główka.



Oborski. Piesek.

szłą nadal tego kierunku, posuwa naprzód kwestyę formy, większą na nią kładzie wagę, jest w niej doskonalszy. Dyletanci ci, samorodni twórcy z łaski bożej, zyskują czem raz większą wprawę i umiejętność, sztuka ta zaczyna mieć tradycyę. Gdy się raz załatwiono z motywem, przystąpiono swobodniej do problemów czysto malarskich, formalnych. Więc też posiada już Zabiełło duże opanowanie formy, tak ludzkiej, jak końskiej i dużą wprawę techniczną. A nadto, dzięki swej pozycji społecznej do dalszego rozwoju sztuki przyczynia się i stworzeniem milieu artystycznego. „W późniejszym wieku — mówi o nim Rastawiecki — prowadził życie ustronne, całe oddane pobożności, wylaniu prawdziwie chrześcijańskiemu dla biednych, cnotom, które go do wyższej świętobliwości podniosły. Jedynym jego światowem zamiłowaniem i rozrywką były sztuki piękne, których posiadał znajomość gruntowną, tak w części historycznej, jak niemniej w technice malarstwa. Sam takż zabawiał się malowaniem olejnem w kilku rodzajach, a prace te jego odznaczały się wprawą i sposobnością mniej pospolitą. Zacziszna jego pracownia wśród nieuniknionych trosk doczesnego żywota stawała mu się najmilszym schronieniem; był też to rzadki na dzisiejsze czasy, a niewypowiedzianego uroku przybytek, bo znajdował w nim obok uosobionej chrześcijańskiej świętości słodycz, dobroć i zyczliwą względność, uprzejme wysokiej ogłady obejście, zapas głębokich wiadomości, doświadczenia i światła. Zgromadzali



się tam bliżsi tylko znajomi, krewni, dawni towarzysze broni, wzorowe kapłany, artyści i lubownicy sztuki: bywał tam przyjacielem a częstym gościem Antoni Brodowski, January Suchodolski; młodzież malarska znajdowała tu pomoc, poradę i zachętę.

Po długich i dotkliwych cierpieniach, licząc lat 64 wieku, zeszedł z tego świata w Warszawie 1850 r.; piękna dusza, tak na tym już padole ziemskim do niebios zbliżona, wzniosła się tam po zasłużoną nagrodę, wzór świętości okazały a żal powszechny pozostawiając po sobie. Zabięłło też namalował i obraz religijny, św. Filomenę w więzieniu modlącą się do objawienia „najświętszej panny“. Obraz ten ofiarował do kościoła św. Krzyża, gdzie jego staraniem zaprowadzony został odpust na dzień uroczystości św. Filomeny męczenniczki, przywilejem, uzyskanym od papieża Grzegorza XVI. „Nie jest to zjawisko odosobnione — dewocya wraca na nowo, a wraz z nią tematy religijne, uprawiane przedewszystkiem jednak przez epigonów klasycyzmu. To też i ten obraz Zabięłły formą swą zupełnie się różni od obrazów jego innych, zbliża go do klasyków, których reprezentanci, pomiędzy nimi Brodowski „bywał tam przyjacielem, a częstym gościem“.

Smutnie skończył Orłowski, Oborski umarł długoletnią chorobą i niedostatkami zgębniony, Płonński dostał obłąkania, Zabięłło zeszedł „po długich i dotkliwych cierpieniach“ pogrążony w dewocyi — a i ostatni z tej grupy, J a k ó b S o k o ł o w s k i (1784 — 1837) „wyniółszy się na wieś w Lu-

belskie, oddał się samotności i trunkowi; tamże przedwczesnie życie zakończył“.

I to, co on wniósł do polskiej sztuki, jest przedewszystkiem przedstawieniem tylko innych konkretów, obok tych, jakie na papier przenieśli inni pracownicy tego samego kierunku. I on jest przedewszystkiem satyrykiem, on autorem niezrównanej karykatury Orłowskiego na angielskim koniu (w Muzeum narodowym), jak tamci jest w swej formie prymitywnym, nieskomplikowanym i jak tamci jest przedewszystkiem grafikiem, rysownikiem. Lecz maniera jego odbiega cokolwiek od tej, jakiej używał Orłowski, a i jego znajomość form przedstawionych jest większą niż u nich, jakkolwiek nie dorównuje tej, jaką osiągnął Zabięłło. Bardziej jeszcze niż Orłowski jest on malarzem zwierząt. Nie chwycił tu tak egzotycznych motywów jak Orłowski, którego np. szczur (ze zbiorów Pawlikowskich) lub małpia głowa, należą zarazem do jego najlepszych kreacyi — lecz te byki i psy, które go zajęły, jako malarza, przedstawiał z nadwyzczajnem życiem i prawdą w stosunku do tego, co w tej dziedzinie dotąd stworzonym zostało. Częściej znacznie, niż Orłowski, barwił swe prace, a chwycił się wówczas techniki akwarelowej, lecz oczywiście barwienie to polegało jedynie na zaznaczeniu lokalnych kolorów, a zaznaczeniu bez wyboru, bez myśli dekoratywnej, wcale ordynarnie. Cień swój kładzie zazwyczaj nie techniką rombowej, ale prostej siatki, najczęściej piórkiem lub tuszem na lokalnym akwa-

relowym tonie. Jest to jego specjalna technika, wcale zgrabnie zastosowana nieraz i przeto nieraz bardzo efektowna. Zwłaszcza zaś w pejzażu. I dlatego jego pejzaże, np. rodzinny jego dwór w Wyczółkach, posiadają dużo wyrazu. A naogół siła tonu, jaki wydobywa, jest większą, niż u Orłowskiego lub Oborskiego.

3. Piotr Michałowski (Kraków 1800, † Krzysztofzycze 1855).

Na co Orłowski i Sokołowski patrzyli często okiem satyryków, do czego Suchodolski dążył z trudem i znużeniem, to Michałowski widział wyłącznie okiem i wykonywał lekką i pewną ręką genialnego artysty. Mógł być sobie na tę obiektywność pozwolić on, który w życiu społecznym sam brał udział nader ważny, a gdy od jego zajęć na wieś polską i do wiejskiego polskiego dworu wrócił, lub gdy patrzył na ruch uliczny, na przejeżdżające wozy ładowne, na dylizanse pocztowe, wiozące podróżnych, na przeciągające oddziały żołnierzy—cały ten ruch uliczny nowo powstały i całe to wiejskie życie było tylko pełne uroku i życia, równie jak wojenne potyczki budziły w nim zapał krwi rycerskiej i zapał genialnego artysty.

Sztuka polska wyszła już z tego stanowiska, jakie dotąd względem społeczeństwa zajmowała, przestała najzupełniej być wielbicieleką możnych, a satyrą na niedoszłych, nijakich nowych ludzi i motłochu. Społeczeństwo zaczęło się układać

w nowym korycie, w nowych warunkach. Dawna, typowa postać polska wraz ze swym zajęciem zaczęła budzić za sobą tęsknotę. Wieśniak, szlachcic, koń i wojna i wszystko, co tego dotyczy, staje się naprawdę umiłowanym przedmiotem, polskie wojsko kongresowe staje się dumą społeczeństwa. Obok Michałowskiego zjawia się Suchodolski, zjawia Kosak Juliusz.

To też niema celu rozwodzić się nad treścią Michałowskich obrazów—cała uwaga i cała radość wobec jego potężnej sztuki skupia się na jego artyzmie, na jego przedstawieniu rzeczy, na jego formie i technice.

Michałowski, jak cała ta epoka w swoich rozwojowych, idących naprzód reprezentantach malarzach, wnoszących nowe pierwiastki, jest przede wszystkim rysownikiem. Jak Orłowski, jak Płonowski, jak Sokołowski, jest także i Michałowski rysownikiem, mimo, że i barwne prace pozostawił. Lecz spuścizna jego przedewszystkiem jest rysunkową. I to jest ogromnie znamienne. Jak gdyby czuło to pierwsze pokolenie malarzy polskiego życia, że musi się wprzód nauczyć rysować, zanim przystąpi do obserwacji gry światła na przedmiotach natury. Jeżeli rozwijające się w wiekach średnich malarstwo nie poczynalo sobie tak systematycznie, i jeżeli współcześnie w całej Europie nie zaprzęmano się wcale zagadnieniami kolorystycznymi—to ta geneza, ani też ten argument nie obalają wcale tej genezy i tej teorii genezy polskiego ma-

larstwa, jaką podają. Ludzie byli bardziej uświadomieni niż w średniowieczu, teoria i umiejętność formalna stały znacznie wyżej i ludziom tym dolegała wprost nieumiejętność rysunkowa i brak tradycyi, a przytem swobodnym ich oczom po raz pierwszy otwierał się świat zewnętrzny w całej swej okazałości. Rzucili się do obserwacyi i do rysunku.

We współczesnej powodzi miernoty i niedouczenia malarskiego w Polsce — sztuka Michałowska jest zjawiskiem wprost cudownem, a jego wyżyna mierzy się artystami tej miary, co Charlet, Raffet, Géricault. Michałowski jest w całej ówczesnej Europie niewątpliwie jednym z samych największych malarzy, jednym z najciekawszych zjawisk w świecie twórców form plastycznych.

Już samo to, że pracuje tylko szkicowo, że szkic uważa za dzieło skończone, mówi o nim wiele. Gdyż prawdę rzeczając, błędnie do wielu dzieł jego zastosowaniem zostało słowo: szkic. Słuszniej użyłby tu należało słowa: impresya, w znaczeniu nie wrażenia, ale metody, więc szerokości techniki, w znaczeniu wielkich plam, które oddają wielkie płaszczyzny — w tem znaczeniu, w jakim się to słowo odnosi do Velasqueza. Na lata jeszcze przed Manetem przejął się był Michałowski tym mistrzem i na lata przed nim stał się twórcą i niestety jedynym wówczas wyznawcą rysunkowego inpressywnizmu.

Wprawdzie i on lubi, a raczej używa owej zygzakowatej linii Norblina, Orłowskiego. Lecz linia ta jest przecież tak naturalną i tak koniecznie i nieuniknienie przez wszystkich używaną, kiedy cień rysują ołówkiem, instrumentem przecież ciekim, spiczastym, wązkim i niezdolnym położyć od razu wielkiej plamy — a przytem jest ona przez niego tak stosownie używaną, (nie wynika jak u Orłowskiego z braku inwencji technicznej i braku prawdziwie artystycznego zamiłowania do wariantowania i kombinowania technik), że nie jest wcale, jak u tamtego, indywidualnie charakterystyczną, ale stylową, z istoty i z ogółu cech ołówkowego rysunku wynikającą. Często się ona trafia także na akwareli, gdy artysta widział, że intensywność cienia trzeba zwiększyć, a akwareli już widocznie nie było pod ręką, lecz tylko niedostępny towarzysz ołówek.

Jego charakterystyczną cechą jest wielka, zdecydowana w swych ostrych granicach plama. Wpadają one na siebie, przerzynają się, wzmacniają. Na jednej ogromnej rozpościera się kilka mniejszych, również zupełnie wyraźnych, ostrych, bez przejść. Obok zaś plamy drugą charakterystyczną cechą jest gruby kontur.

Ta technika szerokich plam jest nadzwyczaj trudną — gdy znowu przeciwnie ludzie nieumiejętni lubią używać techniki, która ich przy pomocy pilnego i żmudnego dłubania powoli posuwa z miejsca na miejsce. Szeroka technika nie dowodzi jeszcze sama przez się znajomości formy, ale dowo-

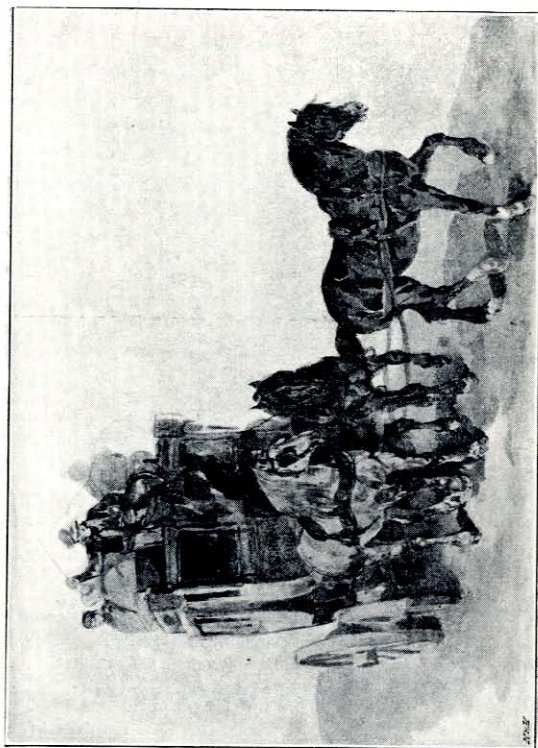
dzi artyzmu, a przy znajomości dokładnej przedstawionej formy i umiejętności oddawania skróceń stwarza formę przedstawienia niezmiernie dekoratywną, miłą oku, pociągającą.

Tę znajomość, to wprost odczuwanie formy postaci ludzkiej i zwierzęcej miał Michałowski rozwinięte w olbrzymim stopniu. Kierunek ciągnięcia pędzla przy kładzeniu plamy, kształt tej plamy mówi nawet jednak nadto, że nie tylko oko jego i rękę cieszyła wypukłość i wklęsłość i oddanie jej na papierze, ale, że równocześnie, kładąc ją, czuł, iż tak, a tak położona — odda mu ona nadto materyał lśniący, czy matowy, czy puszysty.

Jak beethovenowskie lub wagnerowskie akordy i modulacje sprawiają wrażenie analogiczne do tego, jakie daje męskie, energiczne, a bardzo rozropne postąpienie człowieka w jakiejś sprawie, albo do tego, jakie sprawia energiczny, a poważny chód i t. d. — tak i te plamy Michałowskiego sprawiają wrażenie męskości, braku drobiazgowości, opanowania, energii — słowem temperamentu i poważnego traktowania rzeczy, więc umiejętności, opartej na studyach i obserwacji.

Bo też obserwacja jego idzie znów o wiele dalej, niż obserwacja Orłowskiego i Sokołowskiego, nowe zdobywa ruchy i sytuacje dla malarstwa.

Ten patetyczny, nienaturalny, koturnowy ruch konia z portretów Valesqueza, ten ruch, tak umiłowany przez mistrzów baroku, w którym sobie tak



Michałowski. Omnibus.

podobał Louis Silvestre, który jeszcze pokutuje i u Orłowskiego nawet, gdy przedstawia chłopów lub tatarów na koniach, ten sam ruch wspinania się po raz ostatni może zjawia się i u realisty Michałowskiego. Bardziej, prawda, umotywowany, naturalniejszy jakiś, niemniej jednak będący już tylko przeżytkiem stylu. W ten sposób unosi się na koniu Mohort, w podobny sposób wielki książe Konstanty. Lecz to jest jedyna może uległość jego wobec tradycji. Zresztą jest najzupełniej swobodnym. Notuje konie z mozołem ciągnące, z trudem powstrzymujące wóz z góry się toczący, w lekkim kłusie ciągnące pojazd, ścierające się z sobą w walce, wspinające się na Samosierrę w szybkim pędzie i t. d.

Nie udało mi się dotąd oglądać więcej prac Michałowskiego tego rodzaju — ale konieczne wprost przypuszczenie studyów anatomii zwierząt z jego strony znalazło swe potwierdzenie w rysunku, znajdującym się w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

Ale nie tylko ruchy i sytuacje zdobywa jego pilna obserwacja. Za jego sprawą wchodzi w to malarstwo nowe typy i charakterystyki. Gdy dawniejsi lubili chudość i kanciastość kształtów i ich obszarpanie — smak Michałowskiego lubuje się w pełnym, mięsnym, tęgim, rozwiniętym, silnym. Wprawdzie i u niego zjawia się chudy norblinowski-orłowski koń; lecz smak jego wiedzie go przede wszystkim do siły i potęgi fizycznej, nie prze-



sadnej jednak. Za jego sprawą w malarstwie polskiem zjawia się po raz pierwszy pełny w kształtach i mocny perszeron, za jego też sprawą zjawia się prawdziwy, nie karykaturalny polski żyd.

Wreszcie chywał świetnie te wszystkie cechy, które znamionują rasę. Jego chłopci, to nie karykatura chłopów, jego żydzi, to nie karykatury żydów. Przez jego ogromną zdolność chwytania proporcji, przez wierność i prawdę jego rysunku: chłop jego, jego żyd posiadają wszystkie antropologiczne cechy rasy — jego koń, angielski, czy perszeron posiada wszystkie anatomiczne cechy swego gatunku.

Wszystkie te zaś zdobycze, które on wniósł, prowadziły w rezultacie sztukę polską czem raz bardziej ku realizmowi. Nowe obserwacje, nowe metody techniczne. Lecz ta jego metoda techniczna, jak wszelka technika, sprowadzić z sobą musiała pewien styl, nam dopiero, nie temu realście, widoczny. My w jego technice widzimy technikę jemu właściwą, w jego upodobaniach upodobania jemu właściwe. Dzieła jego, tej wybitnej indywidualności, poznajemy natychmiast po tych wielkich plamach i po długich a szerokich kreskach, jak plamy rzuconych, po zygzakowatej linii, tu i ówdzie rzuconej, po częstym konturze, po ścisłości proporcji, tryskającej sile, żywym ruchu, naturalności, prawdziwie — po tych wszystkich cechach jemu tylko właściwych, a które były jego sposobem najwierniejszego, najprawdziwszego oddawania natury, wi-

dzianej przez smak jego, przez jego psychofizyczną organizację.

Z wszystkich tych danych dadzą się wyciągnąć wnioski o tym człowieku, które dziwną, potwierdzającą analogię znajdują we faktach jego życia.

Organizacja to psychiczna wybitnie w swej wrzliwości optycznej skontruowana, a między tą wrzliwością optyczną, a mechaniczną zdolnością ręki wybitny związek. Umysł dalej ogromnie zorientowany, w malarstwie jedynie malarskim popędem dający ujście, radości z przedstawienia formy i to tej, która go otacza. Umysł tedy trzeźwy i człowiek w zgodzie z otoczeniem, człowiek niezmieniający go w myśli, nie tworzący nowości we fantazyi, pogodny, bo nawet nie sarkastyczny, jak wielu mu współczesnych. Nawet o historyczne asocjacje lekko, czasem jedynie potrąca, a i to o te tylko, których materyał był mu wiadomy, dostępny, współczesny niemal, jak Samosierra. Tedy bez twórczej fantazyi, reprodukcyjny, patrzący, zbierający, orientujący się w istniejącem.

Człowiek, który się ze swem otoczeniem żył, któremu ono jest drogie, któremu jest wśród niego dobrze. Takie patrzeć na rzeczy uwarunkowane jest nieuniknienie pewnym konserwatyzmem. Wieś i żołnierz są jego ulubionym tematem. Odpowiada to jego temperamentowi gorącemu i jego dążeniu do punktu społecznego oparcia.

Poza treścią — forma jego i technika mówią o jego obejmowaniu rzeczy jednym rzutem oka,

o szybkim wykonywaniu, opanowującym całość, o wielkiej łatwości — dalej o zamięłowaniu do samego wykonywania, do samej techniki, do samejże metody. Umysł więc ogromnie wysoko stojący.

Dziwne tylko, że człowiek, co tak formę i umiejętność posiadał, i który takim z samego oglądania dzieł wydaje się niezwykłym — że (jak z biografii wiadomo), zamknięty w sobie i myślący, żyjący w epoce romantyzmu, nie posiadał kombinacji twórczych fantastycznych, nie malował świata swej wyobraźni.

„Umysł ogromnie zorientowany, w malarstwie jedynie malarskim popędem i problemom dający ujście“, żaden w nim literat, żaden nawet satyryk, ale jedynie wielbiciel i oddawca form natury. Swoje myśli, pomysły, popędy społeczne wyładowywał na polu faktycznie prawdziwej społecznej pracy. „Była wówczas w Królestwie Polskim piękna do zasługi i działania sfera, administracja krajowa i człowiek znakomity, który wszelką zdolność przysparzając i użyć umiał. Książę Lubiecki, otoczony grochem najzdadniejszej młodzieży, obok którego stali Jelski, Łęski, Tys, Sapieha, Zamoyski — odgadnął, jak zwykli wielcy ministrowie, od razu Piotra Michałowskiego, a wcieliwszy właśnie wydział górniczy, dotąd należący do Komisji spraw wewnętrznych, do Komisji skarbu i pragnąc na nowo wydział ten uorganizować, postawił na jego czele Michałowskiego. Młody, nowo przybyły, niedoświadczony, spotyka się z nieufnością, niechęcią, uprzedzeniem,

a nawet zepsuciem zastarzałych w dawnym nierządzie urzędników. Orłem okiem odgaduje wady ludzi i organizacyi, żelazną energią kruszy wszystko, co mu stawia zapory; obudza nienawiść i potwarz, sarkania i denuncyacye, ale minister dotrzymuje mu zaufania, on ministrowi dotrzymuje słowa. Pięć lat nie minęło, ale pięć lat prawie bezsensnych, pięć lat krwawej pracy — Michałowski zostawia fabryki w tym stanie kwitnym, w jakim je zastał rok 1830, zostawia administracyę, natchniętą jego duchem, to jest duchem pracy, porządku, poświęcenia dla dobra publicznego; zostawia szkołę górniczą i rozpoczęte olbrzymie fabryki pod Bobrą, które ministrowi, mimo uwielbienia, jak miał dla jego osoby, odradzał z właściwą sobie otwartością. Rok 1830 zastał go w pośród tej pracy i nie oderwał od raz powiętego zawodu, ale wywołał potok potwarczych pism, na które nigdy słowem nie odpowiedział, ale kiedy wpośród ówczesnej potrzeby broni fabryki wojskowe nie mogły wyrabiać dokładnych karabinów, rząd wezwał Michałowskiego do urządzenia warsztatów w górnictwie, które w kilka tygodni wydawały po pięćset karabinów dziennie. Po skończonych wypadkach 1831 r., już wprzód ozdobiony orderem św. Stanisława, a pobierający bardzo znaczną pensyę, porzuca służbę dobrowolnie i oddaje się znowu namiętnie nauce i sztuce. Ale polskiego szlachcica ciągnie tęsknota do roli. Powraca, gospodaruje, również dzielnie, przepłatając praktyczną pracę sztuką i literaturą.

Że człowiek tak usposobiony i tak używający czasu, mąż godny swej żony, ojciec starannie chowanych dzieci, nie mógł oddawać się towarzyskiemu życiu, łatwo każdy zrozumie. Taka praca nie idzie w parze z zabawą. Stąd Michałowski mało był znanym, nawet posądzanym to o egoizm, to o dumę. Nadzedł rok 1848. Niebezpieczeństwo powstaje; Michałowski występuje ze swego odosobnienia. W czasach tak trudnych, powagą swoją ze spokojem pośredniczy; otwiera zdanie zdrowe i poważne; a kiedy władza uważała potrzebę wzmocnienia porządku publicznego użyciem współdziałania wpływów miejscowych, staje z zaufaniem rządu, a poklaskiem obywateli na czele Rady administracyjnej Wielkiego Księstwa Krakowskiego. Trzy lata przewodniczył wśród stosunków niełatwych. Teraz dowiódł Michałowski, jakim był egoistą. Pracowity, zawsze i dla każdego dostępny, zaniechał dla ogólnego dobra i rodziny i gospodarstwa i tyle mu drogiej sztuki; od rana do wieczora oddany usługom publicznym, uważał urząd nie jako honor, ale jako officium. Pamiętamy wszyscy, że lata 1847 i 1848 zostawiły spuścizną dla naszego miasta nowy rodzaj ludności, tak zwanych pauprów, która mniejsza, iż zalegała ulice, ale gotowała na przyszłość pokolenie zbrodniarzy. Skarga była ogólna — pomocy nigdzie. Michałowski ulitował się tej większej jeszcze moralnie, jak materialnie, nędzy. Poświęca całą swoją, trzy tysiące złotych reńskich, wynoszącą pensję, podejmuje myśl wykształcenia zarobków gospodar-

skich, podnosi zakład, który całą niemal tę ludność ogarnął, oprócz funduszu dodaje mu osobistą pieczę i nadzór“.

„Umysł tedy trzeźwy i człowiek w zgodzie z otoczeniem żyjący“, człowiek, nie zmieniający go jedynie w myśli, nie tworzący nowości jedynie w fantazyi, ale w czynie realnym, człowiek pogodny.

„Żaden literat“. Gdyż był to człowiek prawdziwej nauki i wiedzy. Zrazu pod Szugtem, Münnichem i Bandtkiem oddawał się filologii i bibliografii polskiej, potem w Getyndze literaturze i językom greckiemu, łacińskiemu, angielskiemu, hiszpańskiemu, „w każdym z nich pisał poprawnie, mówił dokładnie, nawet w rozmaitych dyalektach“. W matematyce i naukach przyrodniczych miał posiadać niezmierną biegłość.

Umysł tedy bez twórczej fantazyi, reprodukcyjny, patrzący, zbierający, orientujący się w istniejącem.

Takim też jest i na własnym portrecie. Pełny niezłomności i energii, z bystrem i myślącym okiem, człowiek, nie zaprzatający się drobiazgami. Jako charakter twarzy jest to jeden z portretów, który się nie powtarza, tak jest ona indywidualna, tak jedyna w swoim rodzaju.

W epoce też Królestwa Polskiego i W. Ks. Krakowskiego jest to jedyny w swym rodzaju człowiek, a wszelki przyszły obraz kultury tej epoki będzie się musiał tą postacią poważnie zająć.

4. Juliusz Kossak (Wiśnicz 1824, † Kraków 1899).

To, co przyniósł z sobą Michałowski — zbyt było indywidualnem, zbyt impresyonistycznym, by się mogło przyjąć i rozszerzyć. Jedna tylko jednostka tego wysoko ludzkiego typu — malarz pozostał. Jedynie na znajomość form mógł być wpłynąć, jedynie nieznaną formę mógł uczynić niemożliwą, przyzwyczajwszy oczy ludzi do przedstawienia form zewnętrznych bardzo prawdziwego.

To też, nie wolny jeszcze zupełnie od tej nieznaności — posiada jednak Janu a ry Suchodolski wielką już umiejętność, dużą znajomość form. Lecz to, co on wniósł nowego i pozostawił w sztuce potomości, to nie tyle wchodzi w zakres techniki i formy, ile w zakres treści. Za jego sprawą zjawili się po raz pierwszy arabi, zjawili się wschodni pejzaż z palmami i piaszczystymi pustyniami, zjawilo się południowe słońce. („Farys* to Mickiewicza tak zapłodnił tych malarzy, Suchodolskiego i Kossaka). — A i z trochę innego punktu, aniżeli jego poprzednicy, patrzył na bitwę; jak głównie dowodzący, jak wysoki dostojnik generalnego sztabu, jak strateg lubił obejmować dużą część pola bitwy, lubił na nią patrzeć z jakiegoś wysokiego punktu, obserwować ją całą, dawać wiele epizodów rzezi naraz, rozkładać ruchy poszczególnych oddziałów wojsk. Co potem Kossak uczyni, to już i Suchodolski wprowadził: cofnął się w swych tematach



Kossak. Rek myśliwca.

i wstecz, w przeszłość. Przedstawił obronę Często-
chowy, on pierwszy do łoża konającego Czarne-
ckiego sprowadził jego ukochanego białego rumaka.
Jeszcze to jednak nie jest robione dla tej konie-
cznej potrzeby plastycznego wyobrażenia sobie dro-
giej, umiłowanej nad wszystko historii, przeszłości —
ale dlatego, że te tematy odpowiadają żołnierskiej
fantazyi i sentymentowi oficera wojsk polskich,
któremu potyczki są żywiołem, któremu najwyższą
radość sprawia widok zgrabnej nózki konia.

Te same pobudki: rycerskość i szlachetczyzna,
wieś i polowanie — to, co ciągnęło Michałowskiego
i to, co ciągnęło Suchodolskiego — to samo też jest
motorem twórczości Juliusza Kossaka. Od
Orłowskiego począwszy, wszyscy oni dają jedną li-
nię rozwoju, wszyscy są talentami, nie zgnębionemi
przez szkołę, niemal w sposób samouków malujący
to, co im przedstawiać największą radość sprawia —
a przez to najzupełniejszym wyrazem prawdziwego
„ducha epoki“: ducha tego naodwrot twórcami.

Tak w temacie, jak i w swej formie przedsta-
wienia blizkim jest zresztą, zwłaszcza w początku
swej artystycznej karyery tym wszystkim, którzy
przygotowali artystyczne środowisko, w jakim wy-
rósł Kossak: Orłowskiemu, Sokołowskiemu, Micha-
łowskiemu wreszcie. Jak tamci, jak czasem Micha-
łowski, potraça o karykaturę i on, a technika jego
rysunkowa jest w niej również niewyszukana, lecz
stanowczo mniej nieudolna, niż dotychczasowa (wy-
jąwszy Michałowskiego), niż współczesna Smokow-



skiego, Kostrzewskiego. Takiemi są karykatury Keniga, Kostrzewskiego, jego własna autokarykatura etc. Lecz gdy tamci byli satyrykami, Kossak jest raczej pogodnym humorystą. Jego ilustracje do Jeza „Pamiętników starającego się” tryskają niezrównanym humorem. Takie rysunki, jak „Sędzia”, „Sędzina”, „Po drodze wszędzie nas tytułowano”, „Pan hr. Kobyłański i pani baronowa Dolańska” (a jest ich mnóstwo) — to karty, które trwale powinny tkwić w pamięci ludzi o umysłowej kulturze. Albo: balik rzemieślniczy, bal salonowy, „były tam buty i trzewiki, butynki i ałasowe trzewiczki, wydeptane i nowe, dziurawe i całe, ogromne i malutkie”, „Jesteś panią mego losu” etc.

W swych tematach żołnierskich, wiejskich, szlacheckich, zrazu formą pokrewny jest Suchodolskiemu. Bo też obaj w jednej, vernetowskiej uczyli się szkole. Lecz potem staje się nawskróś samodzielnym, zyskuje własny styl, który jednak rozwija — i stąd prace jego zmieniają charakter, nie manieruje się, staje się bardziej zbliżonym do tymczasem dokonanych w malarstwie zdobyczy.

Współczesne życie wsi i miasta obejmuje jego twórczość. Jego ilustracje do Jeza „Pamiętników starającego się” przedstawiają i modlitwę szarej, szlacheckiej rodziny przed obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, i chłopów, żydów, sceny targowe, chrzciny, bale rzemieślnicze i salonowe i grę w preferansa i oświadczyń, grającego na fortepianie młodzieńca i omdlenie młodej panny przy ołta-

rzu — i swe własne wycieczki w sąsiedztwo ogromną landarą przedstawia i swą jazdę z Brandtem do Bałty i dżokejów wyścigowych, flisaków, orkę, sianożęcie, bronowanie, krakowskie zaprzęgi, góralskie wózki, znużonych budowlanych robotników, krakowskie wesela. Twórczość jego cała była potakującą odpowiedzią na pytanie Pola: „A czy znasz ty bracie młody, twoje ziemie, twoje wody?”¹⁾ Widać u niego i notatki: ze zdarzeń chwili, z przyjazdu cesarza i arcyksięcia Rudolfa do Krakowa i wyścigi w Krakowie, wyścigi we Lwowie 1845 r.; zdjęcia warszawskiego omnibusu; widać dalej pejzaże okolic polskich, konne szlacheckie portrety, notatki koni, psów, zwierząt.

Zanotowany jest cały rok myśliwca: po raz pierwszy malarstwo polskie przedstawiło tutaj swobodne życie polowej zwierzyny: saren, dzikich kaczek, czapli, dropi, jeleni, łasiczek, dzików, niedźwiedzi, przepiórek, zajęcy, łosi. Pojawiły się jaskółki, bociany, wróble. I leśne kapliczki, chaty dymiące i dworki, wysunął się księżyc ponad srebrzysty widnokrąg, zabłysły tafle jezior szuwarami zarosłych, ulewne deszcze spłynęły potokami po błoni, uganiać poczęły sfory psów; a wszystko ukazało się ujęte we winietkowe ramy suchych gałązek, wstążeczek, jętek, motylków, ziół, kwiatów, kłosów pszenicznych.

¹⁾ którego Pieśń o ziemi naszej cudnie ilustrował.

Pejzaż ziemi polskiej, notowany zrazu przez Norblina i jego szkołę po rembrandtowsku — zjawiał się teraz przedstawiony okiem autodydakty, na nikim niezmanierowanego.

Konno i pieszo zjawili się ludzie jemu współcześni, w swoich szerokich strojach, krynolinach, wązkich stanikach, kobiece postacie z cnotliwym sentymentem naszych babek na twarzy, te poetyczne, wiotkie postacie poczciwych przodków, żyjących jeszcze u nas mglistym wspomnieniem, patrzące z tych wizerunków jak uosobienie eteryczności, jak lekki puch. I ci mężczyźni z włosami na skrońi zaczesanymi w wysokich, równych cylindrach, wciętych w pasie długich surdutach o szerokich klapach i wysokich kołnierzach.

Całe tedy życie ówczesne polskie, zwłaszcza życie na wsi, życie szlacheckie, ze swem „drewnianiem budownictwem“ jako swemi ramami, z koniem, jako istotnym czynnikiem — siłą obserwacyi i fantazyi tego twórczego człowieka, opromienione glorią pogodności, weszło w malarstwo; weszło tak, jak się na zewnątrz przedstawiało.

To też rzec można, że przez niego ci ludzie dawnych, dobrych czasów, co ich od lat tyłu niema między nami, dalej żyją wpośród nas. Oto „ostatni Mohikanie“. Przypomina się polska fizyognomia Pola, Fredry. Te okrągłe głowy, krzaczaste brwi, sumiaste, zwisające wąsy, łagodny melancholijny nieco wzrok. Przypomina się przebieg zemsty o mur graniczny, anekdotarz Jowiński, Rapsod z wyprawy

wiedeńskiej i Pieśń o ziemi naszej, Jan Dęboróg, Pamiątki Soplicy, powieści Kaczkowskiego, dramaty Korzeniowskiego. Cały świat już bezpowrotnie ginącej szlachetczyzny. Tej, co straciła rację bytu, co podupadła już i raz była śmieszna — raz znów rozrzewniała wspomnieniem dawnych, dobrych czasów. Tych szaraczków — na targach, zajazdach, sejmikach; nieco bardziej wstecz: na Woli przy elekcyi, na wojennej wyprawie; jeszcze więcej wstecz w żelaznej zbroi, uskrzydłonych, pod Kirchholmem, pod Wiedniem; i jeszcze więcej: już wielkoludów — posępnych, fizycznych mocarzy, którym fantazyja odbiera ich kształty człowiecze, czyni z nich mityczne formy i siły.

Oto koń, szabla, wróg; strzelba, zwierz. A potem: step, las, orne pole, droga, karczma, dwór.

Bo Kossak nie tylko w zakresie tych objawów współczesnego życia, jakie ogarnął, dalej się naprzód przed swych poprzedników posunął — ale i w odтворzeniu zdarzeń historycznych, zwłaszcza o ile w nich ten wiejski, szlachecki żywioł grał rolę. On to pokazał druciane koszulki, proporce, karabele, uprząże, tasaki, hussarskie skrzydła i stroje dawne polskie, niemieckie i szwedzkie. Odżył Pan Twardowski na kogucie z dyablem i Płowce i Żółte Wody i Samosierra i Wagram i Beresteczko i Lisowczycy i Mohort i czyny wojenne Fredrów, Gniwoszów i kształtów realnych nabrały sieniawskie postacie i smukli oficerowie z 31 r. — a nawet sceny z Odyssei i Iliady.

Jakkolwiek interesowało go całe życie współczesne i dawniejsze, zaprzeczyć się jednak nie da, że jak tego życia, tak i jego w twórczości Kossaka odbicia głównym czynnikiem był koń. Kossak też jest w pierwszym rzędzie malarzem konia.

Od pierwszych naiwnych przedstawień Norblina i Orłowskiego rozwinął się koń u Kossaka do niepospolitej siły wyrazu. Choć przyznać trzeba, że znajomości form końskich nie posunął dalej, niż Michałowski, a w czym w rozwoju poszedł poza niego dalej, to właśnie w bogactwie scen, w jakie tego konia (jak zresztą i ludzi) wprowadził, we większem uwzględnieniu akcji, w genrze, który Michałowskiemu, interesującemu się formalnymi i technicznymi, czysto malarskimi problemami, był obojętnym. O tyle też, że Kossaka więcej interesuje treść, o tyle też i dosadniej, szerszej, pełniej, lepiej przedstawił ten kopalny dzisiaj świat.

Stąd, gdy zestawimy ich obu, rozważać przyjdzie nam ochota w pierwszej linii ich formy przedstawienia, ich upodobania, ich style.

Gdy Michałowski lubuje się w sile, mocy, powadze, nieugiętości, kształtach wielkich, ogromem imponujących, ciężkich — Kossak przeciwnie lubi formy smukłe, lekkie. W polowaniach, w utarczках, w spokojnych przeglądach stadnin biorą udział ludzie smukli, wiotcy, giętki, elastyczni, pełni żywoci, sprawności i bezpretensjonalnej gracyi w ruchu. Konie, na których siedzą, mają cienkie szyje, uwijają się na cienkich, zgrabnych nóżkach, uwijają

się giętkie, elastyczne. Nie był też Kossak tak surowym, nieprzejednanym wobec samego siebie realistą, nie był oczami, badającymi życie, lecz artystą, podobającym sobie we wdzięku. Ciągły ruch, żywość były jego pasją. Jego ludzie, jego konie, to jakieś niezmiernie pobudliwe, wrażliwe, odruchowe istoty, którym w oku gra życie, którzy nerwowo bez przerwy są w ruchu. Jakaś jest w nich zdrowa, rasowa pobudliwość nerwów, wieczne wyładowywanie nadmiaru żywotnej fantazyi, energii. Twórczość jego wre i kipi od życia i ruchu.

Majmilszym materiałem jego techniki była akwarela.

Technikę zaś jego wyczytać można, domyślić się jej można — patrząc na jego niezmiernie zręcznie i niezmiernie ze smakiem namalowane obrazy, na śmiało zarysowujące się plamy, na kontur gruby obwodzący wszystko. Pasyą jego było ciągnąć, fałującą, kabłąkową, wygiętą linię, czuć w ręce zdecydowaną posuwistość jej ruchu, ruchu tego sprawność. Odnaleźć to można w końskich ogonach, w buńczukach z upodobaniem z wklęsłości w wypukłość w ich rozmachu przeprowadzonych, we wklęsłej linii nosowych kości końskiego łba, w zgrabnych nóżkach, kopytkach, w kabłąkowatych liniach strzyżących końskich uszu. Miło mu było, nabrawszy gęstej akwareli na penzel, końcem jego położyć silną plamkę iskrzącego oka, dwoma okrągłymi ruchami ręki naznaczyć rozwarne, czerwone chrapki konia.

A jak w swem niezmiernem opanowaniu form ludzkich i końskich odbiegł był daleko od pierwszych malarzy życia, tak i w swej znajomości form i umiejętności przedstawienia pejzażów znacznie, bez porównania dalej się posunął. Jego drzewa np. to nie schematy drzew. Rozróżnić tam można dokładnie ich gatunki, a po całej jego twórczości widać, że jakkolwiek niepomrotnie jednak zajmuje go treść, genre i w tem jest swym poprzednikom, wyjąwszy Michałowskiego, pokrewny — jednak nie tylko sytuacje, nie tylko genre — ale i problemy techniczne i formalne i że w nich się ogromnie daleko posunął.

Dzieło jego dla malarstwa i dla kultury posiada wartość ogromną, niezmierną.

Był to człowiek żyły z życiem, stały optymistą, zwierciadło dziś już umarłego świata — prawdziwy polski szlachcic, prowadzący żywot poczciwego człowieka. Taka też była i sama jego postać, jego rysy.

Był ostatnim. Wojciech Kossak, Rosen, Rozwadowski, Górski, Piotrowski, Pawliszak, Kowalski — oto ci, co obok niego i po nim tymi ideami dalej się zajmowali i zajmują. Lecz świat ten już nie żyje i oni są epigonami, przeżytkami, anachronizmami. Oni reprodukują to życie, podczas gdy tamten tworzył z nim razem zamarły już świat szlachecki — on bowiem, jako człowiek, był stylowym szlachcicem — ci zaś nie mieli tej szlacheckiej manieri, tego szlacheckiego stylu.



Kossak. Bitwa pod Peterwaldem.

Brandt jeden.

Sięga on w czas dalej, niż Kossak. I żyje w środowisku, które go bardziej zmusza przystosować się do coraz przez malarstwo zdobywanych rozwojowych pierwiastków. Nie samouk to już i nie dyletant znakomity, genialny, jak Michałowski, jak Kossak, ale posiadacz wszelkiej umiejętności malarskiej wyszkolonej. Stąd treścią swą jedynie dorzuca — we formie bierze pełną i roztropną ręką od innych, od obcych. Gdy zauważono światło, powietrze w przestrzeni, gdy ujrano światła tego zimnego, gdy odkryto drganie powietrza — natychmiast wcielał Brandt te zdobycze w zakres swych wiadomości i umiejętności i obrazy jego czemraz bardziej nabierały siły światła i powietrzności, czemraz większej siły tonu.

Kiedy Kossak bladym tonem swej akwareli i stylem swego rysunku przypomina epokę dawnych, dobrych czasów, tkwi jeszcze w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia, uczeń jego, a później Franciszka Adama, przeszedł Brandt tam przez późniejszą szkołę realizmu — i stąd nie tylko w sile tonu, ale i w swym rysunku bardziej się zbliżył do natury i dał wierny, fotograficzny niemal obraz resztek tego życia. Lecz gdy tymczasem na polskich ziemiach życie to wymarło, posunąć się musiał, jak Kowalski, jak Bohusz-Sienstrzeńcewicz (jego naśladowca), jak później i Chełmoński dalej na wschód i na południe, gdzie życie to jeszcze dalej się toczyło, wyparte ze swych dawnych siedzib, a przed-



stawiało obraz już jedynie polowań, najezdników, kupców wołoskich, kozaków. Więc gdy pragnął sięgnąć w życie szlacheckie, musiał, nie jak Kossak, malować z natury, ale cofać się we wspomnienia, w przeszłość, w historię. W historię i batalię też przerodził się ten genre, a wieś i życie na niej i żołnierka inne przybrały kształty i innych znalazły malarzy.

I właśnie jako historyczno rodzajowy malarz ma Brandt ogromną wartość.

Jest on od Kossaka obiektywniejszy, nie tak dalece jak Kossak zamiłowany we wdzięku, zgrabności — jego bitwa to nie turniej, na którym zwinni, gorący, rasowi rycerze popisują się swoją zwinnością, bystrością, szybkością ruchów. Adam nauczył go oddawać znój boju i pot i zmęczenie i twarde kości, chłód, mozolny trud tego rzemiosła. I to wszystko odbiło się na jego „Odsiecz wiedeńskiej“, na jego Czarneckim pod Koldyngą.

Natomiast bliższy jest Kossakowi tam, gdzie fantazja jego bohaterów może się rozigrać na „Powitanie stepu“. Tam zgrabności, wdzięku rozlał mnóstwo i rozświetlił w stepowym słońcu. Swoją zaś nieposzlakowaną umiejętnością przewyższa Kossaka. I swoim realizmem. Bo Kossak idealizuje do pewnego stopnia nawet zwykłe szkapy chłopskie, dodaje im jakiejś dziarskości, której nie mają. Brandt nie unika chudości, braku sił, wycieńczenia, w swem dążeniu do prawdy nie uchyla się przed niczem.

Ostatni on patrzy na życie szlacheckie w tych formach płynące. Zmienia się ono wraz z ukazaniem się sznurów wagonów poprzez wsie pędzących. Zmieniają się stroje i obyczaje i już chyba w najzapadlejszych kątach pozostaje na tem samym stadium, lecz i tam raczej jednak już tylko podobnym. Jeszcze Chełmoński zdoła je przychwycić, a i on już tylko sam pejzaż zastanie. Drugi to już raz idzie polskie malarstwo obok ginącej kultury i tę śmierć notuje. Raz, przed półwieczem przedstawiło ostatnich rokokowych ludzi, a i to ręką nie własną, lecz cudzą. Teraz stawia przed oczyma wyginiony już dziś niemal typ człowieka. I dziś jeszcze spotkać można te fizygnomie, zwłaszcza na zapadłej prowincyi; gdzieś tam jakiś lekarz, adwokat, kupiec, urzędnik ze starszej generacyi — o dziwna ironio losu! — wychyli głowę swą i swą postać polskiego szlachcica — gdy z nim mówić zacząć, czuć, że dawne, dobre czasy blademi, rzadkimi niteczkami między nas się przyplątały, tak smutne w swym wyglądzie, jak ich siwy włos, jak szronem okryty wąs nad goloną brodą. I tak pocieszne przez nieustającą szlachecką butę przy całej ignorancyi, przy całym niedołęstwie wśród nowych warunków. Świętą szlachecką wolność zajął dola urzędników. Ciało się im zmieniło, stali się plebem, mieszały się z okazduszami. I ten to właśnie czas mieszania się, to powstawanie nowych żywiołów tak nieporównanie przedstawili ci prymitywni rysownicy polscy. To też ich naiwne dzieła stano-

wią bogactwo narodowe, są ogromnym zyskiem kultury narodu, zyskiem niestety zapomnianym, który niestety długo się nie procentował ku ogromnej stracie tej kultury. I dziś też stanowczo czas już, by zacząć tym kapitałem obracać, bo ktokolwiek zetknął się z nim lekko — czuje, jak on jest wielkim, choć go nie obliczył.

Malarze ci dają czysto zewnętrzną stronę tego świata, na który patrzą, ich wyobraźnia jest wyobraźnią odtwórczą — świat własnej wyobraźni nie istnieje u nich, lecz jedynie świat rzeczywisty. Tem oglądaniem się naokoło siebie rozpoczęło polskie malarstwo, przypatrywaniem się sobie samemu, jak się też wygląda. Cofnięto się też wkrótce wstecz, starano się sobie przedstawić swą przeszłość także, wyobrazić sobie siebie dawniejszego. Gdy tymczasem przyszły bardzo smutne czasy — zasmuciło się i ono i wkrótce zjawił się nowy, literacki, uczuciowy, fantastyczny pierwiastek. Karykatura na długi czas zginie, świat spoważnieje.

Jak dotąd — malarze ci malują swój czas i kraj i swych ludzi swoimi środkami, jak Giotto, jak Dürer malowali swój czas i kraj i swoich ludzi swoimi. Może mniej interesujący był ten czas, do którego oni się wliczają. Może to byli mniejsi ludzie, mniej samodzielnie i mniej ciekawą tworzący kulturę, może ten kraj jest mniej żyzny i płodny w tęgich ludzi. Nie trzeba przesądzać! Lecz to jest inna kwestya.

Z chwilą, gdy ci ludzie, ten świat wymarł, umarło i to malarstwo, ale nie umarło malarstwo polskie. Ono się właśnie przez nich dopiero zrodziło. Rozbudziło się mnóstwo talentów, które do nowych przystosowały się warunków.

A tymczasem urzędowe malarstwo klasyków, przez rządy popierane, weszło z nimi w kontakt, przeszedłszy swój własny rozwój i oba kierunki razem zeszyły się w grotogerowskiej i matejkowskiej dobie.

EPIGOŃI.

Jak obok Niemcewicza, Zabłockiego, Bogusławskiego jest Trembecki, Woronicz i i. — tak są i obok Norblina i jego szkoły ludzie, którzy tradycję klasycyzmu prowadzą dalej, aż do zupełnego przesylenia się nią i upadku. Bo też niemożliwym jest, by nowe idee, by nowe kompleksy myślowe, nowe pojęcia od razu opanowywały wszystkich — muszą one walczyć, a walczą z tem, co dopiero mają przeżyć, a co opór stawia, dopóki nie runie i tem dobitniej stawia, że ma tradycję za sobą, a tradycya jest to rzecz wielkiej siły i bardzo sugestywna.

Nowość przenika, udziela się i zachowawcom. To też tak Plersch, jak Smuglewicz ulegają niejednokrotnie nowemu kierunkowi. Plersch niejednokrotnie pójdzie w kierunku holenderskim, naszkicuje swe bitwy kozaków z tatarami, swego Kościuszkę pod Maciejowicami spadającego z konia. Lecz o ile umiejętność i szkoła zezwoliły mu w tych dziełach, w których ulegał klasycznemu smakowi, posługiwać się nabytą, wyuczoną wprawą, umiejętnie skracać, układać fałdy i draperye, nadawać

wyraz siły i patosu — o tyle bezradny staje tam, gdzie temat sam żąda ruchów dlań nowych, fałdów i wyrazów naturalnych — gdzie temat wymaga obserwacyi życia, a nie pamięciowego szablonu. To też te jego „Potyczki“ artystycznie nie mają najmniejszej wartości, a wartość ich leży tylko w uśilo-waniu.

Fr. Smuglewicz (*1745 † 1807) łatwiej opanował przedstawienie scen realistycznych, z codziennego życia wziętych, a nabytych obserwacyi użył również do scen historycznych. Jak całe polskie realistyczne malarstwo rozpoczęło się pod znakiem holenderskiej sztuki, tak i jego rodzajowe sceny mają ten sam charakter. I w ugrupowaniu i w oświetleniu. Lecz nie przynoszą nic nowego, świadczą jedynie o sile nowego kierunku. Podobnie jego sceny historyczne. Mają one wszystkie te cechy, jakie posiada historyczny obraz polski z siedemnastego wieku. Wielką dekoratywność, w znacznej mierze wynikającą z nieudolności oddania szczegółów, karykaturalną nieco, przez to ciekawą, charakterystykę twarzy, sztywność, drewnianość postaci, które miały być realistyczne, nie podług kanonu zbudowane, podczas gdy malarz nigdy w obserwacyę natury się nie zapędzał, pracując wyłącznie podług „wielkich wzorów“. Te jego dzieła — to raczej dokumenty nieudolnych, prymitywnych prób pierwszych polskiego malarstwa przedstawienia życia własnego otoczenia współczesnego i przeszłego, pierwszych prób wydobywania się z pod obcego jarzma.

Lecz tam, gdzie Smuglewicz w tem jarzmie zostaje, tam, gdzie tworząc, wstępuje w ślady już utarte, używa manier, sposobów, metod, układu — jednym słowem całej umiejętności i rutyny stworzonej od cinquecenta aż po ostatnich barokowych mistrzów — tam towarzysz i uczeń Czechowicza okazuje wielkie wyszkolenie, wielką wprawę. Jest eklektykiem, klasykiem formy, i we formie często się zbliża do swego mistrza Czechowicza. W treści jest od niego zgoła różny. W tej epoce nie grzały już ludzi zupełnie tematy religijne. Chłód jakiś powiał po wszystkich i wszystkim. Powiał od zachodu. Gdyby ówczesne polskie malarstwo było wyrazem najliczniejszej sfery narodu, niewątpliwie byłyby obrazy religijne powstały w tej epoce bardzo licznie. Lecz inteligencja była szczupła i przejęta kulturą zachodnią. W malarstwie wyrażało się nie społeczeństwo polskie, ale najwyższych dziesięć tysięcy. Skoro więc Zachód w Dawidzie, w Mengsie odkrył znowu świat starożytny, skoro w Winckelmanie dostał historję starożytnej sztuki, znowu się olśnił „szlachetną prostotą i cichą wielkością” — prądy te i upodobania natychmiast przeniknęły i polskie umysłowe sfery i poczęto komponować obrazy z rzeźb greckich. O ileż łatwiej było je kopiować i kompilować w całość, aniżeli patrzeć na wiecznie zmienną naturę i szybko notować swoje obserwacye. Stąd ta różnica w umiejętności wówczas, gdy ówczesni malarze malują stylowo, a wówczas, gdy realistycznie.



Stachowicz. Ks. Jakubowski.

Renesans, który tyle miał w sobie życia i świeżości, nie stworzył takich malowanych kopii, a raczej kopii rysowanych, jakie transponował na płótno empirowy klasycyzm. Renesans ołśnił się niemi, lecz cała jego forsa wyteżoną była ku realizmowi. Mimo to uprzedzenie dla „pseudo“-klasycyzmu, nazywanie go zimnym, bezdusznym itd. dowodzi jedynie ślepoty. On to wydał „Madame Recamier“. A Prudhon, Carstens, Genelli są to zjawiska bardzo ciekawe, do których dostęp wielu jeszcze jest z powodu naturalistycznych pojęć zawarty.

Boileau i Winckelmann są cicerone'ami w niełatwej do wybrnięcia krainie tworzenia dla tych, co zapomnieli siebie. Jest to zupełnie naturalnem, że tam, gdzie wystąpi uczucie niższości, niedoskonałości — że tam też zbudzi się i podziw i naśladowanie. Uległ Goethe, ulegli i inni. Ponieważ to kopiowanie posągów wykluczało zajmowanie się barwą, rozwija się malarstwo, nacechowane brakiem problemów kolorystycznych, to, które w Niemczech doprowadziło do kaligrafii Carstensa i Genellego. Linia i to nie jakakolwiek, lecz specjalnie klasyczna linia staje się melodią, która ludzi wzrusza, którą za jej odkrywcami zaczynają wszyscy powtarzać z nieustającym zapałem i zachwytem, z nią wiąże się teraz niezmierne upodobanie, ona staje się wyrazem piękna. Cały sentyment estetyczny i malarzski odwraca się od natury (którą przecież po swojemu widzieli rokokowi malarze), a z podziwem zwraca się do dzieł już stworzonych i z uwielbie-



niem je powtarza, nie znajdując nic piękniejszego ponad nie. Stąd epoka ta nie przynosi nic nowego, czynnik nawskrós rzeźbiarski łączy się z malarskim, ten malarski usuwa na plan dalszy. Rozkochano się nawet w łudzeniu ludzi udawaniem płaskorzeźb na płótnie. W Polsce ten właśnie akademizm epigonów spełnił ważną funkcję utrzymania tradycji poprawnego rysunku, on bowiem opowiadał trzy powstałe właśnie, przez rząd utrzymywane szkoły malarskie: warszawską, krakowską i wileńską. Tej to ostatniej przewodził Smuglewicz, tam też najbardziej jaśniał, uznawany przez wszystkich za znakomitość, zdobiąc kościoły i uniwersytet, szerząc styl i ducha empiru. W ten sposób walczyły z sobą i przez to rozwijały polskie malarstwo dwa prądy: konserwatywny epigonów-klasyków, utrzymujących tradycję — i rozczochranych, nieudolnych zrazu realistów, obserwatorów, zagarniających w dziedzinę malarstwa nowe dlań objawy i konkretna życia na ziemiach, zamieszkałych przez Polaków. Oba kierunki razem złączą się później w nową, świetną całość — jak dotąd, jeden jest nawskrós swojskim, rodzimym — drugi z obczyzny zaczerpniętym, kosmopolitycznym, zmodyfikowanym w Polsce jedynie nieświadomie przez różnicę plemienną. Oba, zwłaszcza zaś zachowawczy, pozostają w kontakcie z zachodem i oba odbijają prądy, zachód nurtujące.

Idą ci epigoni swoim szlakiem i tylko z czasem czemrazbardziej w twórczość ich wciska się

realizm i tylko czemrazbardziej zwiększa się ich umiętność.

Jak Smuglewicz, tak i krakowski Stachowicz (*1768 † 1835) waha się czasami ku norblinowskiej szkole, tworzy obrazy realistyczne. Lecz obok tego hołduje wielkiej sztuce, przez którą rozumie klasycyzm. W tym duchu tworzy swoje religijne obrazy, rozrzucone po kościołach w okolicy Krakowa. W nich, przy swej nieudolności samouka, prowadzi dalej aż do zupełnego upadku styl Czechowicza, którego krakowskie religijne płótna były mu wzorem. Epigoni ci niewielką przedstawiają wartość jako indywidualności, są to twórcy bezimienni, kontynuatorzy i jako pseudo-klasycy mają jedynie znaczenie pedagogów. Razem stanowią oni zbiorowe indywiduum i ich twórczość, ryczałtem wzięta, charakteryzuje ten prąd epoki, jako niezbyt zróżnicowany w indywidualności. Większej wagi jest inna strona ich działalności, ich ciężenie ku polskiej historii. Ono, czem raz intensywniejsze, zaważy, przechyli szalę i ono stworzy treść malarstwa polskiego doby dojrzałości, doby Matejki.

Jak Smuglewicz obok swych pomysłów z klasycznej historii, wykonanych w klasycznej formie odtwarza nieudolnym rysunkiem dzieje pierwszych Piastów od Mieszka I. do Bolesława Śmiałego, śmierć Adama Siemieńskiego pod Wiedniem, przysięgę Kościuszki etc. — jak Stachowicz sięga w przeszłość, przedewszystkiem zaś jest kronikarzem własnej epoki i ze skwapliwością kronikarza notuje targ zbożowy na Kleparzu, spław wiślany na Kaź-

mierzu, sobótkę, konika zwierzyńieckiego, obchód strzelców krakowskich, kopalnie marmuru w Dębniku, kopalnie soli w Wieliczce, kopalnie olkuskie, kopalnie siarki w Swoszowicach, żelaza w Siewierze, węgla w Jaworznie — przysięgę Kościuszki na rynku krakowskim, wejście do Krakowa zwyciężskich wojsk ks. Józefa, uroczystość po bitwie pod Racławicami, wianki, założenie mogiły Kościuszki — tak tworzy Peszka pomysły do dziejów Polski, Jana Kochanowskiego, egzystencję Królestwa Polskiego, Kraków witający powracające wojsko polskie. Widoki rodzinnych miast, będące nadto historycznymi pamiątkami również pociągają tych malarzy. Stachowicz wydaje: Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia, Józef Brodowski maluje Widok Zamku od strony Wisły, dziedziniec zamkowy, baszty dawne od ulicy Szewskiej, kościół Panny Maryi. Stare mury i zabytki Krakowa stają się czemś niezmiernie ukochanem, malują go wszyscy. Oni też, ci epigoni, na wielką skalę uprawiają portret. Tak przedstawia Peszka dwanaście najznakomitszych osobistości z epoki sejmu czteroletniego (w warszawskim ratuszu), Poniatowskich, Kossakowskich, Smuglewicza i i. — Józef Brodowski zostawia potomnym rysy Thorwaldsena, Włodzimierza Potockiego, pani Catalani, Kąckiego, Załuskiego, Wodzickiego itd.

Jak kronikarzami bez głębszej psychologicznej lub artystycznej myśli byli w historii — tak też suchymi fotografami stali się w portrecie. Jest w nich urok tego mozołu i pracowitości i skrzę-

tności, co zbiera materyały i gromadzi i bogaci się w wiadomości — ten sam urok suchości, jaki wieje od Lindego, od Lelewela. Czasami tylko, w dziełach Gładysza, A. Rejchana wypowiadają się oni jako artyści.

W zakres swej twórczości poza „wielkimi“ kompozycjami wzięli wszystko: dzieje, portret, pamiątki, pejzaż. I stąd też z pośród nich również zaczyna się odradzać, a raczej rodzić późniejsze świetne polskie malarstwo. Postęp ten jest widoczny i jest szybki.

Wojciech Kornel Stattler (*1800 †1882) obok swych klasycznych płócien tworzy portrety zupełnie realistyczne, wierne — stylowe jedynie przez technikę i wygląd i strój ówczesnych ludzi, lecz nie przez świadomą stylizację, nie przez formę, narzuconą wedle upodobania. Rozwija się w nim równocześnie i dochodzi do doskonałości pseudoklasycyzm.

Minęła już tymczasem swobodna, wolnomyślna epoka stanisławowska dawno bezpowrotnie. Z twarzą znikł już wszelki uśmiech i nawet sarkastów zabrakło. Umysły, jakby skruszone, zwróciły się do Boga. Ateista Orłowski leży już w grobie. Wszędzie unosi się woń dymów kadzielných. Każdy krok po Krakowie wiedzie ku kościołowi, a duchowi pionierowie narodu widzą je teraz i chętnie do nich wstępują. Pojęcie świętej wiary i Polski się zlewa. Więc też po utracie ojczyzny, żyć na jej dawnej ziemi można dalej, mieć ją jednak można jeszcze dalej, mając gorącą wiarę i przywiązanie do kościoła. Nie wolno ich tracić, ani się ich wyrzekać, lecz trwać trzeba silnie przy wierze ojców. Stattler

maluje swoich „Machabeuszów“, obok Hektora, Heleny i Parysa, Brodowskiego najdoskonalszy wytwór pseudoklasycyzmu w Polsce, dosadnie zarazem mówiący o tej religijności, która się później objawi i na rysunkach Grotgera, którą później do mistycyzmu doprowadzi Matejko, w której kwietystycznie trwać będą miliony i pokolenia, które charakteryzuje krakowskie malarstwo aż do końca Matejki.

To też, jakkolwiek niema u niego takiej, jak u barokowego, a co charakterystyczne, tak dalece go interesującego Czechowicza, że mu literacką pracę poświęcił — niema u niego tej inkongruencji między jego religijnym uczuciem, a jego formą i pojmowaniem, niema tego tchnienia erotyzmu z końca ośmnastego stulecia — jest jednak zato inna: jest ta rafaelowska forma klasyczna, która właśnie u Rafaela zabiła wszelką naiwną nabożność, eteryczność, a dała ludzi z krwią i kośćmi, ludzi klasycznych, pięknych, zdrowych, fizycznie rozwiniętych, — a cnotliwych ascetów z ducha. U Stattlera przyłączył się nadto do tego patos. Bo też i Nazareńczycy, z którymi Stattler w Rzymie obcował, łączyli oboje te pierwiastki (z kilką wyjątkami co sięgnęli jeszcze przed Rafaela i w tem wyprzedzili w pewnej mierze angielskich praerafaelistów) — łączyli nastrój religijny z formą cinquecentistów. A z tego jego nastroju wynikło, że gdy miał przed sobą nie klasyczne posągi, ale żywą naturę, gdy miał przed sobą twarz Mickiewicza, stworzył jedyny swego rodzaju portret jego, rzecz o niebywałej sile ekspresji.

Stattler faktycznie wybitnym jest reprezentantem tego prądu u nas, a jak dalece twórczość jego odpowiadała duchowi czasu, świadczy fakt, że jego „Machabeusze“ nagrodzeni zostali w Paryżu złotym medalem. Innym natomiast zupełnie był jako profesor szkoły sztuk pięknych w Krakowie. Stał się on jej reorganizatorem. On klasyk, wprowadza do szkoły w miejsce kopiowania odlewów rysowanie aktu ludzkiego z natury. Ta to reorganizacja przypoczyła się ogromnie do rozwoju sztuki w Krakowie — gdy tymczasem w Warszawie klasycyzm kwitnął znacznie szerzej i znacznie więcej miał reprezentantów.

Tam to Blank, tam Kokular maluje swego „Edypa“, „Peryklesa z Aspazją“, „Śmierć Pryama“ — Antoni Brodowski przedstawia „Gniew Saula na Dawida“, „Edypa i Antygonę“, „Hektora, Parysa i Helenę“, Hadziewicz maluje „Herodyadę“, „Walkę Herkulesa z Archelousem“, „Błogosławieństwo Jakóba przez Izaaka“, „św. Rodzinę“, „św. Praksedę“, „św. Walentego“ itd. A gdy się nadto uwzględni jeszcze twórczość królewieckiego Maksymiliana Piotrowskiego, jego „Archimedeasa przed śmiercią“, „Sokratesa“, „Mojżesza“, „Śmierć Wandy“ etc. — ujrzymy przed sobą w głównych reprezentantach naszych klasyków, ujrzymy nadto, jak byli eklektykami, to kopiującymi klasyczne posągi, to Rafaela, to Nazareńczyków, to Düsseldorfczyków — zarazem, jak reprezentowali zachód i utrzymywali tradycję. A ich pedagogię w jasnym świetle przedstawi na

przykład „katalog dzieł sztuk pięknych, wystawionych na widok publiczny w salach królewskiego-warszawskiego uniwersytetu dnia 15. września 1823 roku“, gdzie w dziale „Rysunki, złożone przez uczniów stałych królewsko-warszawskiego uniwersytetu oddziału malarstwa“ czytamy:

72. Tors z Antyku, rysowany przez Józefa Czackowskiego.
73. Apollo Belwederski, rysowany z Antyku przez tegoż.
74. Grupa Laokoon, rysowana z Antyku przez tegoż.
75. Głowa Apollina Belwederskiego, rysowana z Antyku przez Jana Sikorskiego.
79. Tors kobiecy, rysowany z Antyku przez Klemsa Minasowicza.
80. Popiersie Apollina Belwederskiego, rysowane z Antyku przez Wilhelma Hühna.
84. Apollo Belwederski, rysowany z Antyku przez Kajetana Mijakowskiego.
86. Głowa Apollina Belwederskiego, rysowana z Antyku przez Jerzego Podbielskiego.
88. Leukotea, rysowana z Antyku przez Hadziewicza.
91. Głowa z Antyku, rysowana z Antyku przez Kazaneckiego.
106. Amorek Grecki z Antyku przez L. Olszewskiego i t. d.

I oni również nie ograniczali się jednak wyłącznie do mitologii klasycznej lub obrazu religijnego —



lecz równocześnie zajmowali się historią i portretem. A co jest charakterystyczne, w dziełach swych historycznych lubili cofać się w mityczne dzieje Polski lub najwcześniejsze okresy historyczne. Tam ich sentymentalizm uczuciowy znachodził zaspokojenie. A nadto właśnie wówczas czyniła nauka pierwsze swe zdobycze w tym kierunku i pierwsze dawała naiwne interpretacje. Ale też, że pierwsze były to jej kroki i nieliczne zdobycze, że świat naukowy archeologiczny nie znał jeszcze tego, co znali ludzie już następnego pokolenia, że malarze ci nie rozporządzali jeszcze tym materiałem, jakim rozporządzał Matejko, więc też wielkie tu są dowolności, a już ducha historycznego doczuć się jeszcze trudno. Ta praca szybkim krokiem pójdzie przed siebie; na razie jednak, kiedy Piotrowski maluje śmierć Wandy, daje coś, co nam, którzy już nieco więcej mamy danych na prawdopodobne otworzenie sobie jej postaci, wydaje się zupełnie dowolnym i mylnem — kiedy natomiast Antoni Brodowski przedstawia scenę, jak cesarz Aleksander nadaje dyplom uniwersytetowi warszawskiemu, czujemy nie tylko historyczną wartość tego płótna, ale i z ogromnem uznaniem musimy być dla strony rzemieślniczej tej pracy. I znowuż, jak się to ma rzecz z barokiem, wyrzucić sobie musimy, że wobec tej sztuki epigonów stoimy na stanowisku zbyt subiektywnem. Zdać sobie musimy sprawę z tego, że sztuka ta nie jest bynajmniej upadkiem sztuki, że była ona złotym mostem, po którym z czasów



rococo bezpiecznie przeszła w czasy fabrycznej, kapitalistycznej burżuazji i biurokracji tradycya, która bez wątpienia była skostniałą i bynajmniej nie życiodajną, ale zarazem bez wątpienia ten jeden miała w sobie rozwojowy pierwiastek, że ona, która opnowała szkoły, była szerzycielką umiejętności. Było w tym akademizmie, w tym klasycyzmie epigonów specjalne, jedyne w swoim rodzaju patrzanie na świat przez cudzy pryzmat, niemniej chyba cenne, niż wszelkie inne patrzanie, a ówczesne malarstwo wraz z ówczesną poezją, filozofją, umeblowaniem, strojami — empire i biedermaier — dają nadzwyczaj ciekawy i cenny w estetycznym przeżywaniu obraz kultury, w której giną już bezpowrotnie czasy elegancyi „galanteries et esprit“. Gdyż należy ich pojmować jako półwysp tych czasów, wciskający się w morze nowego życia. Aż wreszcie zniknie on z oczu, ale znaleźć go można jeszcze długo płytko pod wodą w głąb wstępujący, zanim na pełnej morze tego nowego życia wypłyniemy. By po czasie zapewne znów w innej formie kult klasycyzmu się powtórzył.

Tym, który jednoczy pierwiastki dotąd w polskim malarstwie wprowadzone i stworzone, jest Grottger.

Artur Grottger (* Ottyniowice 1837, † Amélie les Bains 1867).

Te dzieła malarstwa polskiego od rozbioru zaczęwszy, które nie idą śladem stylizujących epigonów, temat dla siebie przeważnie w mitologii kla-

sycznej czerpiących — w ściślejszym zostawały związku z życiem otoczenia, przeszły rozwój od norblinowskiej ironii sarkazmu, karykatury po przez przedstawienie pogodnego życia polskiego szlachcica i po przez rozpamiętywanie przeszłości aż do smutku, melancholii, rozpaczy uczuć narodowych.

W ten też ton uderza Artur Grottger.

Zrazu i jego pociąga rycerska fantazyja, zrazu i on maluje wyprawy wojenne i polowania. Tworzy pod wpływem Kossaka, Orłowskiego. Maluje „Ekwipaż, zaprzężony czwórka“, „Wyjazd na polowanie“, „Walkę Czerkiesów z Moskalami“, „Typy karykaturalne“, rysunki do powieści Waltera Scotta. W roku 1857 wesoły dwudziestoletni młodzieniec rzuca na papier ośm dowcipnych, hulanką i fantazyją studentckiego życia tryskających utworów, w których opowiada „wspólne przygody Artura Grottgera i muzyka Rafała Maszkowskiego w latach akademickich w Wiedniu“, obydwóch „na balu“, „po balu“ i wracających „z balu“, „w kawiarni“ i na „Fensterpromenade“, „przy śniadaniu“, wreszcie i w komicznych „Snach młodzieńczych“. Maluje „szkołę szlachcica polskiego“.

Lecz i jego i otoczenia życie szybko płynie. Urodzeni w niewoli, okuci w powiciu porywają za broń, poraz wtóry. I jak poprzednio poeta spłynęła w koryto narodowe, tak teraz treścią malarstwa staje się byt nieszczęsnego, bohaterskiego narodu. W oczach jego synów tli się jakiś żar pod smutnym czołem, ich policzki ściągłe, wychudłe,

w całej postaci jakaś godność i poświęcenie, na widowni zjawiają się bohaterzy smutni, zrezygnowani, bez wiary walczący, ale dla honoru, ostatni bohaterowie, otoczeni aureolą pesymistycznego idealizmu. Są cisi i czujni, noszą w sobie miłość i nienawiść, tryskające z ich chudego ciała i żarliwych oczu. Wszelki egoizm znikł, idea jeno im przyświeca, dla niej opuszczają, co im najdroższe i za nią idą walczyć; strój ich skromny, dawnego kroju fircyk i modniś istnieje już tylko we wspomnieniu. Wyglądają, jak święci męczennicy, narodowi pomazańcy, a że naród jest im najwyższą, najcenniejszą ideą, coś z religijnego charakteru wkrada się w ich życie, a przez nich w malarstwo.

I idea rozsada ramy malarstwa. Tyle straszliwych scen jest do zanotowania, a wszystkie na jedno i to samo, na nędzę i okropność są przykładem. Nić niedoli i cierpienia wiąże je w jedną całość, zbliża wszystko do siebie. Powstają cykle. Twórca sam zbyt wielki bierze udział w tem bolesnem życiu, zbyt cierpi na jego widok, by w swym lirycznym wylewie nie wymienił i siebie. Zjawia się wszędzie, prowadzony przez dobrego geniusza.

Kochanka z gwiazdą promienną u czoła zjawia się zadumanemu z słowami: „Pójdź w dolinę łez“. Złe tam ogarniają ludzi przeczucia. Rozpostarty po niebie kometa trwoży wśród nocnej ciszy i spokoju zaciszną rodzinę, używającą ogrodowego chłodu nocy. Jej oparcie, jedyny mężczyzna — wyciąga los poborowy i odjeżdża. Horyzonty płoną łunami,

drogi roją się od uciekających. Starcy i kobiety z dziećmi żyją na pustkowiach, wśród drzew i przywierają z głodu. Tymczasem dokonywają się straszliwieści wojny, zdrady i ich ukaranie, obdzieranie poległych; już tylko nędzę wszędzie widno i świętokradztwo — że plemię ludzkie zda się plemieniem szakala i Bóg jeden na niebie jest uciechą zbolelej duszy.

Niezapreczenie jednak ten czynnik fantastyczny, jaki tu się po raz pierwszy zjawiał, jest nieorganicznym. A nadto jest on jeszcze tak ubogi, na personifikacji polegający. Gdy tymczasem jego wyobrażenia odtwórcza tak jest bogatą, tyleż przecie scen niezwykle silnych stworzyła, tak nowych, niebywałych dotąd w polskiej sztuce, tak niespodziewanie zaskakujących.

Ta sama moc twórczej wyobraźni, a nadto bez nieorganicznych skojarzeń fantastycznych kształtuje „Polonię“. Jedynie tylko tytułowa karta pomyślana jest allegorycznie. Lecz i pobór i kucie kos i bitwa i schronisko i obrona dworu i jego spustoszenie i scena po bitwie w lesie i żałoba są scenami z życia, których wybór i koncepcya dowodzą niesłychanej jego odmienności od współczesnych, uwarunkowanej zaś jego przynależnością plemienną i uczuciową do niesłychanych, jedynych w swym rodzaju sytuacji, stworzonych dusznem, rozpięciem pragnieniem wolności.

Wraca ten fantastyczny pierwiastek w „Lithuanii“. Wraca już w cośkolwiek innej formie, za-

czerpnięty z baśń i klechd ludu i wierzeń chrześcijańskich. Puszcza senną mknie mglista, przejrzysta mara z kosą w ręku. Widz wtrącony już w nastroj odpowiedni i w tym nastroju dalej ogląda dzieje nieszczęsnego męczeństwa. Przejmuje go groza, nieugiętość, twardość tego znaku, puknięcia ręką w szybę, przynębia go ta (zdaje mu się: zrezygnowana — bo introjektuje swój pesymizm, wywołany pierwszą kartą, w kłęzącą postać) przysięga; Bóg wydaje mu się za słabym, nieprzygotowanym; współczucie, litość czuje nad matką, za którą stanął niemy i niewidoczny dla niej duch, którego obecność pies wyczuwa; gorzkim żalem napęlnia go to zapomnienie, to ukojenie, jakie skazanej w katordze niesie widzenie Częstochowskiej Matki.

Gdyż prócz tej niebywałej odtwórczej wyobraźni, prócz tych niespodziewanie nowych sytuacji, prócz tego ubogiego zresztą i przeważnie alegorycznego, przytem nieorganicznego pierwiastku fantastycznego zwraca na siebie uwagę cyklowość, pierwiastek literacki. On to, przy swej zdecydowanej tendencji zawiódł go do graficznej techniki, jego, którego przecież bardzo nęciły barwne problemy, czego dowód złożył w wielu ostatnich swych pracach. Lecz tu chodziło mu o sceny, o treść, nie o dekoratywne problemy — on to także, ten literacki pierwiastek, przywiódł mu na myśl allegoryę. I nie jest to dziwne — bo, co przeżywa człowiek na wojnie, lub to co przeżywa człowiek intensywnie wczuwający się w wojenne dzieje, zwłaszcza zaś, gdy sam

osobiście uczuciowo jest w nią zaangażowany — to nie mieści się w ramach wzrokowych wrażeń samych, lecz stwarza stany, które tylko antropomorfizm lub animizm kształtować może we formy ciała.

A znów ten głęboki sentyment, jaki towarzyszy tej twórczości i dobiera sceny głęboko bolesne, rozpaczliwe, szlochające, lub zrezygnowane — sceny widzeń i wierzeń — on nadaje tej twórczości zabarwienie romantyczne. Romantyzm przy całej prawdzie, życiowości tych scen. A nadto, poza tymi scenami najstraszliwszych objawów życia, taka ogromna ich ilość odnosi się do życia miłosnego, bądź luźne, bądź wplecione w jego pełne liryzmu eposy wojenne. Przeżywał w swej wyobraźni to pełne zaufanie i zupełne poleganie i wiarę kobiety w jej bezpieczeństwo wobec ochrony mężczyzny, nawet kiedy złowróbnny znak na niebie się pojawia; rozpacz żony, matki, nie mogącej wprost patrzeć na odjeżdżającego w bój męża lub rozpacznie w drzwiach upadającej, kiedy go nocą zabrano, a ta scena z trzech osób, z których jednej ledwie tył znikający widać, jak i te wszystkie sceny po największej części z niewielu osób złożone, mają olbrzymią siłę ekspresji. A ostatecznie cała ta niedola odczuta jest, jako niedola, nieszczęście, które burzy rodzinę, ognisko domowe w niwecz, w perzynę obraca, gubi synów, ojców, mężów. Gdyż zdaje się właśnie te uczucia były u Grottgera najsilniejsze i tym uczuciom wyrządzoną krzywdę przedewszystkiem uważał za najstraszliwszą, konieczną, nieodwołalną ofiarę,

wynikającą z walki o wolność. Lecz w męczeńskich jego bohaterach stoicyzm do ostatecznej rozwinął się siły. Kochanek żegna wśród księżycowej nocy kochankę; rączkę jej całuje, a ona z opanowanym bolem duszy i serca wpina mu różę. Wdowy, dzieci i starcy mają w sobie jakieś skołatanie, jakieś znękanie bolem — zarazem jednak fatalistyczną rezygnację.

Takim jest w swej treści, temacie i jego rozwoju od tematów Orłowskiego, Kossaka — aż do Polonii, Lituanii, Warszawy, Wojny, Pochodu na Sybir.

Niemniej ciekawym jest on jako etap ewolucji polskiego malarstwa w swej formie. Gdyż zjednoczył on w swej sztuce wszystkie rozbieżne kierunki dotychczasowe. Bywały u niego w młodości rysunki manierą podobne do rysunków Orłowskiego; a silny wpływ wywarła na nim sztuka Kossaka. Lecz obok tego działał nań wpływ szkoły krakowskiej, a potem wpływ klasycznego epigonizmu, Stattlera. Te same wzory klasyczne otaczały go także we Wiedniu, a nadto przyłączyły się inne — te które kryły w sobie wiedeńskie muzeum sztuki i sfery artystyczne Wiednia, Makart, a potem Monachium, Schwind. Więc też obok takich prac, jak „Polowanie z sokołem“, „Szkoła szlachcica polskiego“, są u niego takie, jak „Amor i Psyche“ „Allegorya komedyi“, tytułowa karta „Polonii“.

Ów pierwiastek kossakowski modyfikuje się z czasem silnie — ale zato klasyczny, szwindowski i realistyczny historyków walczą ze sobą wzajemnie.



I stąd też „Wojna“ na przykład nie jest jednolitą w swej formie, bo podczas gdy osoby, które jej okropność dotyka, narysowane są z tendencją realistyczną prawdy — ów geniusz tak nieorganicznie, tak scenicznie z resztą związany — mocno jest stylizowany w ruchu, budowie, rysach i draperyach.

Najbardziej wypowiada się charakter artysty każdego w jego pracach bardziej szkicowo traktowanych. To też odrazu bije w oczy pokrewieństwo Grottgera z tymi artystami niemieckimi, co żyli w czasach Waldmüllera, Dauffingera, Schwinda etc. Ogranicza się on na małych rozmiarach, a rysunek jego ma charakter miniaturowy. Miękkim, niezmiernie ostro zaciętym ołówkiem wykonuje swe niezmiernie już pod względem znajomości form opalone postacie a w pojmowaniu rysunku jest antytezą tego, co się dziś jednostronnie przez artyzm rozumie. Gdyż unika się tu gwałtownych ruchów ręki, wyrażających, pewność i łatwość, a natomiast, równie pewnie i łatwo, tylko o wiele zmuenniejszą pracą, używając dawnej, renesansowej rombowej siatki dochodzi się do tych samych rezultatów, ale z tem przeświadczeniem, że się stworzyło rzecz o ogromnej dystynkcyi. Tak pracował on, tak pracował tak niezmiernie mu pokrewny, z tej samej szkoły ojca Jana Maszkowskiego — Marceli Maszkowski, Pen-ther, Młodnicki, Szwejkart.

Grottger jest jedną z dwu przełomowych w dziejach polskiego malarstwa postaci. Od niego zaczyna się nie tylko prawdziwe, bo oryginalne tworzenie —



ale nadto tworzenie naprawdę w artystycznej, opanowanej formie. On nadto skierowuje ów narodowy, dotąd bujny i wesoły, a odtworzony z życia temat ku literaturze i nastraja go na ton niezmiernego powagi, uroczystości. I odtąd popłynię malarstwo szeroko tem narodowem korytem — zmienia się tylko indywidualności twórcze, techniki, metody, formy — lecz czy przyjdzie proroczy, historyzoficzny, barokowy, Matejko, czy symbolik, dekoratywny Malczewski, czy fantasta smutny Pruszkowski, czy patologiczny, gotycki Wyspiański — w różnej koncepcyi i w różnej formie zawsze się w nich objawi narodowe uczucie.

Ten romantyczny, erotyczny a idealizujący pierwiastek sztuki Grottgera w samym jego usposobie, niu i życiu silną odgrywał rolę. Piękny, o męskich wybitnych i charakterystycznych rysach szedł od miłości do miłości i od miłości do miłości, a te jego przeżycia odbijały się później w jego kreacyach. „Wspólne przygody Artura Grottgera i Rafała Maszkowskiego w latach akademickich we Wiedniu* są wesołym odzwierciedleniem wspólnej miłości ku jednej i tej samej uroczej Wiedence — lecz koniec jej, tak smutny i przynębiający nie jest tu domówiony. Punkt centralny tych przygód i kończących je snów, dziewczyna, wybrała pięknego muzyka. Ten jednak mimo całej gorącej miłości wyjechał z Wiednia i o najdroższej zapomniał. A Grottger, odepchnięty a rozkochany głęboko — głęboko też oburzony zerwał z serdecznym przyjacielem.

W idealizującej tymczasem wyobraźni romantyka inna śmiertelna urosła na geniusza.

Tak narodowe i osobiste życia pierwiastki stworzyły jego liryczne dzieło życia i wraz z chorobą płuc z wesołego lekkoducha uczyniły smutnego pesymistę i zagnały w śmierć.

Epigonizm zaś, który był dalej, dwóch jeszcze poza Jabłońskim, Szynalewskim i i. wydał wybitnych mistrzów, z których zwłaszcza jeden, Krukowski umysłem swym i swą twórczością tak niezmiernie się oddala od typu nowoczesnego kulturalnego człowieka! Bo przedewszystkiem temat jego jest niemal wyłącznie religijnym, mimo, że działalność jego sięga daleko już w głąb dziewiętnastego stulecia. I tylko znakomitość jego formy i ogromna siła ekspresyi zbliża go do tych wszystkich współczesnych, którzy reprezentują rozwojowy pierwiastek.

Natomiast we wielu punktach pokrewnymi dziesiętszym ideałom są ideały Henryka Siemiradzkiego. Jedyne to twórcą w polskim malarstwie, wyznający kult ciała. Gdyż zresztą — sztuka polska jest niezmiernie poważną, uczuciową, metafizyczną, skromną i — ubraną. Jak zresztą całe życie polskie jest pełne fałszywej pruderyi.

Henryk Siemiradzki

(* Charków 1843, † Strzałków 1902).

Kiedy tak w Polsce atmosfera staje się duszną i przytłaczającą i wkrótce mają uderzyć gromy Ma-

tejsi — Siemiradzki, opanowawszy wszystkie środki, jakie mu były dostępne, cały tonie we formach i duchu klasycznego świata, takiego, jak go pojmował. W Rzymie, gdzie spędził życie rozgrywały się rzeczy, które zaważyły silnie na losach malarstwa zachodniego. Tam to właśnie, we Włoszech, w Rzymie urobił się Boecklin, który tak bardzo zmodyfikował pojmowanie świata klasycznego. Wobec niego — Siemiradzki uchodzić może za wzór epigonizmu, klasycznego epigonizmu. Gdyż i jego pojęcie tego świata opiera się silnie na linii — a jakkolwiek z innych względów niema Siemiradzki nie wspólnego z epigonami, jakkolwiek po za linią ma on rozliczne problemy, o których nie śniło się kopiującym posągi epigonom, jakkolwiek i sama ta linia inny ma u niego niż u nich wyraz — to jego pojmowanie rzeczy bliższem jest ich niż naszego pojmowania, więc, choć w porównaniu z nimi niezmiernie pogłębionem, tu przynależnem.

Bo naprawdę jest Siemiradzki w ogromnej mierze realistą i jest malarzem dzisiejszych Włoch. Ani już tych draperyi niema u niego, co u tamtych, ani tych patetycznych ruchów koturnowych — natomiast miłość słońca, jasności, pięknych nągich ludzkich kształtów, marmurów, zieleni traw, błękitu nieba, pogody. Jak Brandt z zastosowaniem do swoich tematów, tak Siemiradzki z zastosowaniem do swoich wziął wszystko, co do niego stworzono w malarstwie, wszystkie spostrzeżenia oka, śledzącego naturę i użył tego na przedstawienie tych,

wyobrażeń, jakie wyhodowali w nim klasycy petersburgscy, w których środowisku wszedł w sztukę. A jak Kossak mimo uznania wszystkich obowiązkowych poglądów szlacheckich na życie, nie dał w swej sztuce oddźwięku uczuciom narodowym i religijnym, lecz tworzył sobie, co mu było najmiłszem, nie co go bolało — tak i Siemiradzki dalekim był od tego wszystkiego w swej sztuce, co było współczuciem dla walczących blizkich — lub co się tyczyło stosunku jego do religijnych zagadnień. Malował religijne obrazy, lecz nigdy nie były to obrazy kultu, lecz zawsze genre — — a znów ilekroć się pokusił o przedstawienie bolesnej strony, krwawych objawów życia — tylekroć tworzył rzeczy, którym brakło odpowiedniego wyrazu. To też tak „Pochodnie Nerona“, jak „Dyrce chrześcijańska w cyrku Nerona“ nie mają w sobie tych wszystkich warunków, jakie są potrzebne do suggestyjonowania widzowi grozy. A przytem i tu i tam miłość kształtów każe mu uczestnikom przedstawianych scen dać ciało i stroje tak piękne, świeże, zdrowe i zajmujące, że to podniesienie na pierwszy plan piękna jego ludzi osłabia już i tak słabe wrażenie kompozycji.

Zato tam, gdzie przedstawia pogodne sceny codziennego życia, sceny przy źródłach, jak dziewczęta czerpią wodę, a dzieci bawią się puszczaniem okrętów lub igrają z psami, sceny rodzinnego szczęścia, zabawy rodziców z dziećmi, pogadanki chłopców z dziewczętami, wróżbitów, przepukni, huśta-

jące się przy grze etyopki rzymianki, taniec wśród mieczów etc. etc. — tam, gdzie promienie słoneczne przez liście jak przez sito na ziemię się sypią, na kamienie, marmury, trawę, kaktusy, pnie, stroje, gdzie chodzi o złote lektyki, naramienniki, uszniki, nagie ciało, tańce, pocałunki, gdzie chodzi o spokój, kwitnienie gibkiego ciała — tam jest sobą. A już najbardziej ten jego kult piękna ciała i słońca wypowiada się na jego „Sądzie Parysa“, „Fryne“ i „Wazon czy kobieta“. Kult piękna klasycznego, ale takiego, jak on je pojmował. Więć są tam i makartowskie pierwiastki w pojmowaniu dekoracji i dość dalekim jest od waz etruskich, a zato dość tam z dzisiejszych Włochów. To też, kiedy przedstawia Chrystusa i Samarytanę, przedstawia w historycznych kostymach Włoszkę i Włocha o poważnych, dość subtelnym rysach twarzy. Wogóle jest to dekorator, choć nie w naszym dzisiejszym znaczeniu. Ale dekoracja pojmowaną być może rozmaicie, a to dzisiejsze jej pojmowanie jest tylko jednym z wielu możliwych jej pojmowań. Kiedy dzisiejsza rozwiązuje swoje problemy ornamentacyjne, zapłodniona japońszczyzną — tamta, co wyrosła na klasycyzmie skojarzonym z realizmem i stąd ta dążyła stale do plastyki, a w koncepcji trzymała się allegorii i to z pojęć klasycznych zaczerpniętych. Takiemi też są obie kurtyny teatralne Siemiradzkiego. A w porównaniu dalej do dzisiejszej, jest ta dekoratywność w swej barwności niezmiernie ubogą i nieśmiałą, stonowaną w ton ja-

kikolwiek, a jednak zawsze z rudym, asfaltowanym tonem wyrwyającym się przed inne — choć w porównaniu z poprzednią produkcją kolorystycznie stoi ogromnie wysoko.

Świat to ludzi mało zróżnicowanych, jako indywidualia — gdyż kilka postaci typowych stale się w całej produkcji powtarza. Ale też nie o indywidualia tu chodzi, ale typ pięknego człowieka, który z lubością przedstawia. A nadto — ani Grottger, ani żaden inny z epigonów nie stawiał sobie problemu indywidualium. Jednostka dla nich nie istniała, uogólniali oni. Tylko ta „domowa“ szkoła karykaturzystów, batalistów, malarzy zwierząt, wsi, szlachty, szkoła prymitywów, dyletantów, ta, co mało wała życie, co się z niem zetknęła — ta wniosła ten pierwiastek indywidualizowania; a Matejko charakterystykę indywidualną postawi na kolosalnej wyżynie i uczyni z niej jedną z cech polskiego malarstwa.

FANTAZYA.

Teofil Kwiatkowski (* 1809, † Paryż 1891).

Grottger zjednoczył w swej sztuce wszystkie te pierwiastki, jakie malarstwo polskie do jego wystąpienia wytworzyło. Zyskały one u niego intensywny charakter i stąd mają taką siłę ekspresyjną. W swej fantastycznej twórczości, obejmującej allegoryę i klechdy lub wierzenia — nie jest on jedynym. W pierwszej, jest naśladowcą — w drugich, jednym z wielu ilustratorów ludowych baśni, jakich wówczas mnóstwo powstało. Wogóle mianowicie ilustratorstwo rozpowszechniło się niezmiernie. Gerson, Gerdziejewski malowali te baśnie. „Strachów się zadnych nie lękaj“, „Dante i fury“, „Dżuma i topielec“, „Bolesław Śmiały i duch św. Stanisława“, „Twardowski, rozmawiający z dyabłem“ — oto jego tematy, które wykonuje techniką uziemnie szeroką, a formą wcale klasyczną. Zupełnie innym jest najczystszy z fantastyków, Teofil Kwiatkowski.

Urodził się w Pułtuskach w roku 1809, zmarł w Avallon (Yonne) we Francji w r. 1901. Był to



Kwiatkowski. Bal w hotelu Lambert.

rówieśnik Szopena, przeżył go o wiele. Twórczość jego najintensywniejsza schodzi się w czasie poniekąd ze szczytem twórczości innego genialnego artysty — Piotra Michałowskiego, ale i jego przeżywa o wiele.

Kiedy Szopen, kiedy Michałowski z innych, z życiowych czerpali źródeł i formę swą do nich zastosowywali — naogół klasycyzm był bardzo jeszcze zakorzeniony. Ale forma jedynie była klasyczną — uczucia, nastrój, przedstawiane sytuacje zupełnie już współczesne. Nie allegorye, nie Amor i Psyche, nie Helena, Parys i Hektor, ani też Edyp ni świat cały grecki zajmuje artystów, wśród nich wkrótce i Grottgera, ale niemal wyłącznie świat im współczesny — a jedynie kształty jego zewnętrzne stylizuje on podług klasycznych swych formalnych upodobań.

U tych ostatnich klasyków, jakkolwiek treść obrazu stanowiła wciąż jeszcze główną jego wartość, przecież przebijają się już pewne problemy techniczne, pewne usiłowania i rozwiązania czysto malarskie, czysto formalne.

To malarskie poczucie, zamiłowanie w technice, dekoratywne czysto upodobania przebijają się w tej epoce poza Michałowskim najsilniej może u Teofila Kwiatkowskiego. Jak Michałowski, tak i on jest wyjątkiem w swej epoce, oazą na pustyni inwencji formalnej, technicznej, dekoratywnej. Lecz obaj przeciwstawiają się sobie niemal. Kiedy środowiskiem Michałowskiego, światem jego malarskiej



wyobraźni jest koń, żołnierz, wieś, chłop, żyd — Kwiatkowskiemu tworzą się w duszy obrazy smętnych, poważnych, pełnych godności polskich kobiet i dziewic, rozkochany jest w przeduchowionej postaci Szopena, lubi tajemnicze otchłanie, aniołów przedziwne postacie, kocha się w przeszłości, w polskim stroju i w zbroi rycerskiej. Nie tylko jednak w treści przebija się ta różnica. Powtarza się ona, wraca i w formie i w technice. Kiedy Michałowski nie lubi dawać tła wogóle, jeżeli je daje — daje fragment natury, a ostatecznie, jeżeli je czyni jednostajnym, zakłada je lekko, mało intensywnie — Kwiatkowski lubi, by jego postacie ginęły w zmroku i ciemności. Kiedy Michałowskiego technika polega na zamaszystem rzucaniu szerokich plam — Kwiatkowski uzyskuje je delikatniejszym przesunięciem pendzla po płaszczyźnie, gdy Michałowski lubi wymiar duży — Kwiatkowski najlepiej się czuje na małym, drobnym.

Ale obaj to mają wspólne, że dążą do zdobycia stylu iście malarskiego we formie, że pragną wielkich, dekoratywnych płaszczyzn — tylko, gdy Michałowski jest impressjonistą, Kwiatkowski jest najczystszy dekoratorem.

Jest rozmówiany w kładzeniu kombinacji barw na i obok siebie, jest kolorystą dekoratorem, w akwareli wydobywającym przedziwne, iście lazurenkowe tony. By otrzymać dekoratywną całość, chwytą się skrobania swego Bristol-paperu, dodaje złota, dodaje srebra, ogromnie dyskretnie, nie izby

te dwa tony miały działać same przez się, ale dla wspomnienia, podniesienia niemi innych.

Jest to poeta, romantyk emigracyi. Mimo intensywnych tonów tych szerokich, wielkich, naprawdę dekoratywnie działających, choć drobną techniką osiągniętych, płaszczyzn — przez rozwianie konturu postaci jego są jakieś rozwiewne, nie dość materialne. Ludzie też jego nie mają być z krwi i kości, jak u Michałowskiego, lecz duchami, przyobleczonymi w ciało i ciało to przenikającymi tak, że się czuje, iż się ma z nie ziemskiego, nie zwykłego pokroju ludźmi do czynienia, z ludźmi, u których wszelka żądza zamarła, w których jest smutek i rezygnacja, którzy chodzą z tęsknotą wstecz zapatrzoną, z jakimś cichym bólem w głębi duszy, z ludźmi, którym zostało nieukojone wspomnienie dumnej i wielkiej przeszłości, a którzy, utraciwszy ją, utraciwszy władzę, nie utracili honoru i zdala się trzymają codzienności. Wyglądają, jak duchy przodków.

Organizację taką, jak Kwiatkowskiego, nazywa się powszechnie kobiecą. Wyczuwa się z jego dzieł wielką tkliwość i wrażliwość usposobienia. Jest w nim jakaś melancholia. Jego „Bal w hotelu Lambert“, znajdujący się w Gołuchowie, tem przedziwnem dziele arcy-przedziwnego kwiatu kultury, lzy Działyńskiej — na którym przedstawił wszystkie najwybitniejsze osobistości emigracyi, sprawia wrażenie, jak gdyby w dziwnem, upiornem, obłąkanem z melancholii zielonawem świetle, zebrali się oni wszyscy na jakąś wspólną mszę, na godzinę myśli

i wzajemnych wspomnień, a całą ich rozmową była wymowna nieruchomość i milczenie. Jakby ci ostatni, wygnani, wielcy lecz nieszczęśliwi potomkowie wielkich raz jeszcze zakłęci przyszli się ukazać w całym swym majestacie niemym i z hartem duży ból znośnym. Orkiestra na galerji wygląda, jakby tylko przytknęła trąby do ust, ale żaden dźwięk się nie wydobywa, wszystko skamieniałe, milczące, nieruchome stoi ze smutkiem w twarzy, wśród nich Szopen z natchnioną twarzą, człowiek, który zawsze do najpiękniejszych, najbardziej jego własnych, stylowych wiedzie Kwiatkowskiego kreatora. Rysuje go nieskończone razy. Kiedy umarł, Kwiatkowski z niesłychaną lekkością maluje przeduchowione rysy dziwnego muzyka i pisze: „Sercu i duszy przyjaciółce Szopena ofiaruje Teofil Kwiatkowski“. Szopen staje mu się motywem cudownego, lirycznego poematu akwarelowego z galerji Lubomirskich we Lwowie. I tak stoi smutny na tym balu ks. Adam w długiej, powłóczyściej szacie i ks. Władysław Czartoryski w zbroi z żoną i ks. Witold i zimna, surowa, wykwiutna Iza Działyńska i pani Grocholska i wszyscy oni w dawnych strojach, w zbrojach i kontuszach. W swem iście malarzkim zamilowaniu do technicznych pomysłów, w swej indywidualnej i niezwyklej na swój czas formie, w swej ostatniej doskonałości rysunku, dzieło to, jak i inne Kwiatkowskiego, wznosi się na najwyższe wyżyny ówczesnej sztuki, w niejednym indywidualnością i pomysłowością przynosi nowości.

Lecz to nowe nie rozpowszechnia się, ale ginie z nim razem, jak ginie ów świat emigracyi, przez tego „Theophil Kwiatkowski, officier de l'armée de Pologne“ w hołdzie, w „l'homage“ temlu światu przedstawiony. Bo polska sztuka, jak poska polityka ześrodkowuje się w pracy w kraju, rdzennie polska sztuka skupia się i rozwija w Krakowie. I w tej właśnie dezorientacyi, w tej nadziei zdobyczy politycznych, przez emigracyę wywalczonych, leży przyczyna, że pełna francuskich i angielskich pierwiastków sztuka Kwiatkowskiego, ze stygmatem Ary Schaeffera poszła w zupełne zapomnienie, w tem ta wielka tragedia, że to życiodajne, twórcze zadnego nie wydało potomstwa, nikomu nie wskazało drogi. I w tym względzie dzieli Kwiatkowski los Płońskiego, Michałowskiego, a zarazem dlatego też obowiązkiem jest wielkość tę jego stawić przed sprawiedliwe oczy dzisiejszych.

Bo nawet „Bulletin polonais“ paryski, donosząc o jego śmierci, pisze: Le 14 aout est mort à l'âge de 82 ans T. Kwiatkowski, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie, un de combattants de l'insurrection de 1830—31, artiste-peintre de plus distingués.—Tyle tylko, choć umarł obok nich.

JUSTE MILIEU.

I. Historycy.

Temat historyczny chwycił się zrazu epok dawnych, zdarzeń mitycznych nawet lub początków historii, legend, albo też stwarzał genre historyczny. Ci historycy, którzy swój temat wkrótce z pośród innych wyodrębnili i na najwyższym stanowisku w hierarchii swych ocen postawili — w większości swej byli uczniami pseudoklasycznych epigonów: Kokulara, Blanka, Brodowskiego, Stattlera — a z tymi wpływami, czerpanymi z pseudoklasycyzmu, kojarzyły się rozmaite wpływy uboczne, czerpane od osobistości oddanych sztuce, w kraju żyjących, mniej znanych i głośniejszych, np. Piwarskiego i od wielkich ludzi zagranicą: Corneliusa, Hessa, Schnorra, Waldmüllera, Anschütza, Delacroixa, Cognieta, Gallaita. Wielką pobudkę dał nadto Sucho-dolski swym „Sobieskim, wjeżdżającym do Wiednia“, „Jadwigą po ślubie z Jagiełłą“, „Obroną Częstochowy“, „Księciem Józefem Poniatowskim“, „Chodkiewiczem“, „Czarneckim“ i t. d.

Czas to był, kiedy się ważyły losy dwóch kultur, raczej kiedy się budziła, wykluwała nowa, zupełnie nowa kultura. Kiedy ludzie jedni i ci sami lgnęli do form klasycznych i do romantycznej treści i do realizmu, epoka jakiegoś dziwnego fermentu, wrażliwości, uległości, niepewności poglądów i niejednostajności twórczych charakterów. Epoka, po której przyszedł czas realizmu, lecz której romantyzm, przyćmiony tylko i niewidoczny przesunął się między szeregi pozytywistów, realistów, by potem na nowo wybuchnąć.

Tymczasem przedstawiają artyści swych ludzi wśród romantycznych scenery i zdarzeń, czem raz mniej po klasycyzmu stylizowanych we formie, jako przedstawienie były czem raz zgodniej z naturą — często jednak jeszcze z klasycznym ruchem.

Tą też drogą idzie Lesser. Tym motorem, który go popchnął do historycznego malarstwa, były historyczne obrazy Bacciarellego na Zamku warszawskim. Potem stało się Drezno, stało Monachium tem środowiskiem artystycznej kultury, które na jego sztukę miało wpływ decydujący. W Monachium, gdzie sztuką i opinią władał Cornelius, uczył się Lesser pod Schnorrem. Na razie tematy, które sobie obiera, nie mają nic wspólnego z kwestyami, jakie zajmowały jego wyobraźnię, nie wynikają z żadnej potrzeby przedstawienia ich sobie. Maluje „Fechtmiśtra z XVII. w.“, maluje „Dawida, dziękującego Bogu za zwycięstwo nad Goliatem“, „Córki Cyda w lesie“. To bowiem charakteryzuje wszyst-

kich tych niemal malarzy historycznych i wszystkie ich niemal dzieła, że tematy ich wyszukane zostały pilnie w podręczniku historii, pilnie, lecz bez wewnętrznej potrzeby, by tę właśnie, a nie inną scenę przedstawić — nie zaś zjawiały się w ich malarzkiej wyobraźni ludzie, którzy naprawdę z przeszłości obcowali, żyli nią, w których wyobraźni żyła przeszłość.

Dopiero po powrocie z zagranicy do kraju chwytą się tematów, które mu są bliższe, maluje sceny z polskiej średniowiecznej historii: „Wyprawa młodego Bolesława Krzywoustego do Morawii“, „Skarbek-Habdank pod Głogowem“, „Śmierć Przemysława w Rogoźnie“, „Pożegnanie Henryka Lingnickiego ze św. Jadwigą“, „Znalezienie zwłok Henryka“, „Znalezienie zwłok Wandy“, „Sen Gedymina o żelaznym wilku“, „Hołd pruski“, „Poczet królów polskich“ i t. d., oto tematy jego prac, niektóre analogiczne z późniejszą Matejki.

Nie sama jednak tylko historia go zajmowała. Życie świętych i Chrystusa ciągnęło go również do plastycznych przedstawień. „Św. Magdalena“, „Wniebowstąpienie“, „Chrystus i św. Aleksander“, „Matka Boska z dziećmi Jezus“, „Matka Boska Niepokalana“ — oto jego religijne płótna, ołtarze, rozrzucone po Polsce i poza Polską.

A jak inni, tak i on oddawał się portretowi.

Kiedy Lesser poza historią oddaje się portretowi, Loeffler uprawia genre. Maluje „Chłopca łapiącego muchy przy nauce“, „Kwestarza“, „Po-



Simmler. Kozak z papugą.



Simmler. Śmierć Barbary.

wrót strzelca“, „Kabalarzę“, „Nauczyciela wiejskiego przy szafie, nalewającego sobie kieliszek“, „Starego kawalera, cerującego szkarpetki“, „Kopciuszka“, „Małego psotnika“, „Intrygę o spadek“, „Tajemny ślub“, „Bakałarza“ i t. d. Lecz większą sławę zyskują mu jego historyczne obrazy: „Śmierć Czarnieckiego“, „Opowiadanie Rycerza po wyprawie wiedeńskiej“, „Po napadzie tatarów“, „Powrót z Jassyru“, „Jeńcy tatarscy“, „Książę Alba w pałacu Gerolstein“, „Bitwa pod Murten“.

Temi samymi drogami podąża w swej twórczości Piotrowski, Sypniewski, Jabłoński, Smokowski i w. i.

Ich wszystkich jednak siłą twórczenia przewyższa

1. Józef Simmler (* Warszawa 1823, † tamże 1868).

Najbardziej to typowy, najbardziej stylowy, a zarazem najwybitniejszy z tej plejady artystów twórca. I jego sztuka również krystalizuje się za granicą. Warszawskie artystyczne środowisko, w którym wzrósł, wszczepiło weń klasyczne upodobania, do których dołączyły się tendecje historyczne i archeologiczne, jakie żywił Feliks Piwarski, ilustrator „Arsenału warszawskiego“ w 4 tablicach starannie iluminowanych, „Galeryi królów polskich według Bacciarellego“, razem z Jakóbem Sokołowskim i Dietrichem (ojcem) współpracownik Stachowicza: „Monumenta regum Poloniae Cracoviensia“.



Wyjechawszy jednak spędził Simmler cały ludzki okres największej nerwowej pobudliwości, wrażliwości i odruchowego naśladownictwa za granicą; zrazu w Dreźnie pod Schurigiem, potem w Mnichowie pod Henrykiem Hessem w akademii, za dyrekcyi „genialnego“ (jak w swem pośmiertnem wspomnieniu o Simmlerze mówi Aleksander Lesser) Corneliusa, znowuż w Dreźnie pod Bendemannem, w Paryżu, gdzie się przejął Delarochem i znów w Monachium, a wreszcie we Włoszech.

I właśnie ta włoska podróż stanowi zwrotny punkt w jego życiu. Gdyż poprzednie dzieła jego „Józef i Putyfarowa“, „Safona na szczycie Leukotu“, „Pożegnanie Wacława“, „Miecznik pod lipą“ — wszystkie one dowodziły, „że nie bardzo sobie Simmler podobał w kolorycie. Szedł w tem ulubionego swego mistrza (Piotra Corneliusa) śladem, przesadzając może — jak to u młodych rzecz zwykła jego zbyt jednostronne myślą zaprzątnięcie, niedbałość zaś o powaby formy tłómacząc ich pogardą. Czas jakiś mocno nadużywał tonów sinawych, zwolna jednak otrząsł się z tego, nie czem innem, jak własną siłą przekonania“.

Z zagranicy więc wraca „pogodzony“ z kolorytem. To też następne jego kompozycye „Złożenie do grobu“, „Zuzanna w kąpieli“, „św. Cecylia“, „Król Dawid przy harfie“ — „pomysłane są z wielką swobodą, całkiem już indywidualną, wykonane zaś nad podziw świetnie“.

Wszystkie te wpływy, jakie w swej sztuce zjednoczył i przez to w sztukę polską wraz z innymi twórcami wprowadził, dadzą się w dziełach jego dokładnie wysledzić. „Św. Genowefa“, „św. Franciszek Seraficki“ dają wyraz wpływom niemieckim, „Zgon zaś Barbary“ niezmiernie plastycznie stawia przed oczy jego uległość wobec sztuki Delaroch'e'a. Bo u tych wszystkich twórców, co nie przynależeli do rdzennie swojskiego kierunku, jest ciągłe wahanie się, jest jakieś niesamodzielne macanie, szukanie złotego środka, juste milieu. Cała ta dziwna epoka żyje między duchem klasycznym, a głęboką chrześcijańską wiarą. „Takiej pogody ducha, takiego namaszczenia, tak klasztornego w imię sztuki ascezyzmu (jak u Simmlera) szukałby tylko w tych prostaczą wiarą przepojonych czasach, niemożliwych już dzisiaj, które średnimi wiekami nazwano“. To też jest w tych ludziach pewna affektacya, uczucie nie jest naiwne, lecz jakby obowiązkiem trwania przy świętej wierze zassugerowane i tej to reakcyjnej pobożności bezwątpienia wyrazem jest jego „Dogmat niepokalanego poczęcia Najświętszej Maryi Panny“. I nie jednokrotnie wraca on do religijnych tematów. Maluje „Złożenie do grobu“, „św. Genowefę“, „św. Cecylię“, „Męczeństwo św. Macieja“ i charakterystyczny tematem obraz „Śmierć sprawiedliwego“. Ostatniem zaś niedokończonem jego dziełem jest „Chrystus na krzyżu rozpięty“ — „o którym w śmiertelnej malignie majaczył, o którym szeptał jeszcze krzepnącemi usty“.

Karykatura, nastroj chochy tylko nawet wesoły, nie ma do jego sztuki dostępu. Życie i sztuka branem jest niezmiernie poważnie, niemal po kapłańsku. W upodobaniach jego jednak i temperamentcie jest coś miękkiego, coś kobiecego. Bo i „do kobiecych portretów, czy większe miał upodobanie, czy też — co rzecz do wytłumaczenia — skutkiem przeczystej swej czci dla piękna tem potężniejsze u tych, co same pięknem są, zaufanie obudzał — dość, że stosunkowo więcej ich zdziałał, jak męskich, nierównie też więcej włożył w wykonanie ich mistrzostwa“. W tej „przechystej czci dla piękna“ jest jakiś smutek, a autor wzywa się w poezję smutku. I tem właśnie tchną jego historyczne płótna: „Jan ks. finlandzki z żoną Katarzyną Jagiellonką i synem we więzieniu“, „Młodość Zygmunta Augusta“, „Przysięga Jadwigi“, „Zgon Barbary Radziwiłłówny“. Jego kobiece postacie mają w sobie wszystkie coś z Dezdemony. Nie bowiem bogate w rozmaitości życie przedstawiał, ale to, ku czemu lgnęło jego tkliwe i smutne serce. Ku tym postaciom kobiecym i męskim, co są owiane urokiem jakiejś bierności i słabości i fatalnego przebiegu kolei życia. Jego Barbara, jego Jadwiga, jego Marya są smukłe, wiotkie, niewinne ofiary. Barbara i Marya umierają przez miłość, Jadwiga przysięgą oczyszczać się musi z oszczerstw, jakoby swą czystość i wstyd kobiecy skalala. Jego Zygmunt August, czy to jako młodzieniec wśród kobiet się wychowujący, czy jako nieszczęśliwy małżonek, zawsze jest pełny tklivości

uczuc, przez los ścigany i pokonany. A nawet Jagiełło na obrazie „Przysięga Jadwigi“ wygląda jak taki właśnie nerwowy i subtelny romantyk, którego na wieczny sen odsyła śpiew słowiczy. Tklivość ta zresztą i sentymentalizm znamionują nie jego tylko, ale całą epokę. Przytem jest w nich trochę teatralności. Mimo bowiem całego smutku Zygmunta u łoża konającej Barbary, mimo całej doskonałości w wyrazie niepewności, oczekiwania u Jagiełły, brak pilnej obserwacji życia, a tendencya ku „wielkim“ scenom i gestom stworzyły pewną koturnową przesadę. Nie umieli jeszcze prostymi środkami wywoływać nastroju.

Lecz to właśnie odpowiadało ówczesnym ludziom, w tem znajdowali wdzięk i upodobanie — i wczucie się w to upodobanie daje dopiero ujrzeć całą piękność tych dzieł.

I jest niezmiernie ciekawem, jak Simmler szukał tej najsilniejszej dla swego smaku ekspresyji całej bezbrzeżnej melancholii Zygmunta na widok konania Barbary. Gdyż nie od razu on stworzył kompozycję taką, jaka znana jest z jego obrazu. Kiedy na obrazie leży Barbara wglębiona w swe łożo, w poduszki, pomiędzy kotarami, z jej łoża spływa bogata we fałdy kołdra — Zygmunt zaś przysiadł u jej nóg i załamane ręce oparł o kolano — na dawniejszym, niewykonanym szkicu jest on nie taki klasyczny, spokojny stosunkowo, zrezygnowany — daje się unieść bólowi, objawia go więcej na zewnątrz, jest gwałtowniejszy, a zarazem tklivszy w wy-

razie rozpaczy — chwycił ją, zastygła, z zamkniętymi oczyma, jakby nie chciał wierzyć, wąż jej ciało trzyma w rękach, schylił się i z posępnym, a kochającym wyrazem patrzy na drogę mu oblicze. I tylko znowu akcesorya, palące się świece, krucyfiks, są elementami, w charakterze z resztą niejednolitymi i przez to psującymi nastrój, konwencyonalnymi.

A jak w swych historycznych kompozycjach, tak też podobnie jest pełnym powagi i w swoich znakomitych portretach: Józefa Komorowskiego, Juliusza Kossaka, dra Trypplina, Reszkowej, a zwłaszcza w nieporównanym portrecie Podhorskiego z galerii Lubomirskich we Lwowie, w swym pełnym affektacji portrecie Deotymy, którą przedstawił „w fantastycznym stroju, u stóp świątyni greckiej wygłaszając swe natchnione słowa, które geniusz u nóg jej kłęzący dla potomności spisuje“.

Ta jego praca jako portrecisty zachowała nam całe mnóstwo ówczesnych osobistości, w których się czas ów charakterystycznie odbija. „W owym czasie rozgłośny wynalazek Daguerra, jak i sama fotografia nie zastępowały jeszcze, jak to obecnie wielu sądzi, sztuki i pracy artystów; a ulubione były portrety na papierze rysowane, lub odbite na kamieniu litograficznym, które częstokroć bywały nie osobliwsze. Simmler czując ten niedostatek, zajął się gorliwie rysowaniem portretów. Narysował szczególnie cztery grupy, to jest: artystów dramatycznych, opery i baletu teatrów warszawskich i ta-

kowe litografować kazał; nawet portret panny Freytag, w całej figurze Sylfidę przedstawiający, sam litografował. Prace te dowodziły wielkiego smaku artysty i jego znakomitego talentu do rysowania portretów. Odbitki te pamiątkowymi zostaną“.

2. Wojciech Gerson (* w Warszawie 1831).

Jak one poszły w niepamięć, tak w niepamięci tonąć już zaczynają prace innego historyka-malarza, Gersona. Twórczość bowiem jego historyczna nie miała w sobie krzty inspiracji, krzty życia — trzymała się podręcznika historii polskiej i tem żyła. Przytem tę wymuszoną, niepotrzebną koncepcję swą oblekał zwykle we formę kolosalnych rozmiarami obrazów, sądząc, że prawdziwie wielka sztuka tworzy wielkie sceny historyczne na wielkich płótnach. Wielu tym malarzom historykom trzeba było wielkich ścian do dekoracji, by wyżyć mogli swój styl we freskach — lecz tylko niewielu trafiła się do tego sposobność — Corneliusowi, Kaulbachowi i innym. A jednak, choć z biegiem czasu niewątpliwie i te dzieła zostaną zrozumiane i owieje je urok pełnej naiwności powagi doktrynerskiej i pełnego namaszczenia pojmowania sztuki — szybkie choćby przeglądnięcie rozpoczynających wówczas, około lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, swe istnienie pism illustrowanych — przekonuje, że miał Gerson, mieli i inni historycy o wiele więcej danych na rysowników, ilustratorów, niż na epików malarskich.

To też zgoła inaczej wyglądają tu, a tam. Bez wątpienia ma malarstwo Gersona wysoki poziom, gdyż jest w nim wielka umiejętność rysunkowa, a i w barwie prześciga on swych poprzedników o wiele. Nie barwa, ale barwne światło zaczyna być na jego obrazach widocznem, zaczyna czerwono przeświecać poprzez cienką warstwę ciała uszu, lub między palcami, oświecać stoki gór, rozpraszać się w grocie św. Salomei. Wynikło to wszystko stąd, że Gerson był w pierwszej linii pejzażystą i tylko doktryną stłumił w sobie wszystkie te biologiczne pierwiastki, jakie w nim w potencji tkwiły. Ale jakkolwiek formalnie wysoko stoi jego malarstwo — w koncepcyi ma urok jedynie wymuszenia, wysiłku bez efektu i stąd o wiele jest cenniejszym jako zbieracz baśni, klechd i legend i ich ilustrator po pismach i jako pedagog, któremu warszawskie malarstwo wiele zawdzięcza. Przez którego jednak zarazem wiele traci, jako fanatycznego archeologa, historyka, tradycjonalistę, co całym swym autorytetem sprzeciwiał się temu, co już w rozwoju sztuki obok niego poszło tak daleko, iż on nie był już w stanie tego zrozumieć.

Obok tych dwóch najwybitniejszych i obok Matejki cała plejada mniejszych. Więc Walery Eljasz-Radzikowski, zarazem, jak Gerson, malarz Tatr i górali, Lepszy, Rossowski, Cynk, Jabłoński, Łuszczkiewicz, nauczyciel Matejki. Wzrasta przez nich umiejętność i znanstwo archeologiczne i znanstwo dziejów — wzrasta umiejętność i poprawność



Rejchan. Pani Aszpergerowa

rysunku: lecz brak tym malarzom uciechy z formy, rozkoszy z eksperymentów technicznych; obcując wiecznie z nagromadzonemi w swych pracowniach zbrojami, strojami, pieczęciami i zmurszałemi księgami i zabytkami — przestali obcować z życiem i to, co tworzyli, nosi na sobie tchnienie wielkiego mozołu, pracy, zarazem tchnienie obumierania; w porównaniu z tem, co dawali epigoni, są ich postacie prawdziwsze — zarazem jednak bardziej anemiczne, manekinowate. Brak im się bowiem stał życia i malarskiego pierwiastku.

II. Portret.

W tym krótkim stosunkowo czasie od upadku rokoko do doby Matejki także i w rozwoju portretu dokonał się przewrót, a odnosił się on nie tylko do środków technicznych (co zresztą niebyłoby rozwojem specjalnie portretu, ale wogóle malarstwa) i nie polegał na tem, że inni ludzie zjawili się przedstawieni, lecz na pojmowaniu portretu, na założeniach i celu, jaki sobie portreciści umyślnie, czy bezwiednie stawiali. Jest rzeczą niezmiernie ciekawą, jak ta forma, przedstawiona na obrazie, ta treść obrazu — człowiek ze swym charakterem w rysach, jak podobizna człowieka uległa zmianie w ciągu wieków. We wiekach średnich zjawiają się ludzie, jako fundatorowie, skromni, nabożni,

drobni wobec majestatu rzeczy świętych, ze złożonymi modlitewnie, więc błagalnie rękoma. A kiedy życie zaczęło się komplikować i obłąd religijny, uczucie zależności od fikcyjnej, metafizycznej siły opuściło ludzi, kiedy się zaczęły zjawiać portrety samodzielne, same dla siebie — zawsze jeszcze myślał człowiek o śmierci-kościotrupie, oddany był modlitwie; lub też swemu zawodowemu zajęciu. Renesansowy portret dał człowieka z jego charakterem, dał indywidualności. Lecz potem, duchowe potomki Macchiavela, ukazali się w obłokach, wśród chmur, na unoszących się w górę rumakach, pełni chwały i boskości. Bo jak z jednej strony umieli się chwycić wszystkich środków, by zasugerować poddanym pochodzenie swej władzy od Boga, tak z drugiej nie widzieli odwrotnej strony medalu, śmieszności takiego kadzenia sobie, na które dzisiaj nie pozwoliłby sobie nawet taki drapiący chmury monarcha, jak cesarz Wilhelm.

Później znudzili sobie ludzie koturny, a malarze przedstawiali ich miłych, wdzięcznie uśmiechniętych, dystygnowanych, o kątach foremnych ust w górę wzniesionych, czynili z nich wszystkich arbitrow eleganciarum.

Ocknęli się tymczasem ludzie z tego karnawału. Popiołem posypali głowy za dawne grzechy i spowaznieli, posmutnieli na widok morza krwi przełanej za odkupienie. Klasykystyczni akademicy epigoni przedstawiali ich jako surowych, wytrzeź-

wiałych, oschłych ludzi, czasem stroili ich na niezłomnych i pełnych wiary, lecz tem bardziej przeto mimowoli podkreślali w nich ten rys, który mieli wspólny z Don Quichotem.

Bo już tymczasem podwaliny nowego poglądu na świat się budują, już się zjawiają pierwsi Janowie Chrzciciele pozytywizmu. Już człowiek chce widzieć świat i siebie bez kłamstwa, bez ułudy i obsłonek, takim, jakim on jest, bez upiększeń. I już też malarstwo dąży szybko ku realizmowi.

Tymczasem jeszcze owi epigoni, Stattler, Brodowski, Blank, Kokular, Hadziewicz, przedstawiają współczesnych po staremu, albo też nawet stawiają ich w pozycji orłów, których nic nie trwoży. Takimi są zwłaszcza portrety Brodowskiego; Kokular, malując np. Aleksandra hr. Potockiego przepasuje mu jeszcze pierś szarfą, każe za nim opadać fałdom draperyi, a w głębi wznosić się żłobkowanej kolumnie. Brodowski, malując np. Ludwika Osieńskiego, ze szczerą powagą obwiesza go orderami, łańcuchami, krzyżami. Pojmują ich oni jako reprezentantów jakichś godności i władzy — nie jako pewnych, jakichś, takich a takich ludzi.

Czasami rokokowy duch wątlą nicią przypląta się w te czasy, przez Rusieckiego, przez Reychana, przez Kolberga: zjawi się postać ludzka miła, uśmiechnięta, dystygnowana. Strój tylko będzie inny, lecz stylizacja rokokowa; a w ręce zjawi się kwiat. Takim jest np. portret żony przez Kanuta Rusieckiego — lub Hadziewicza portret młodej ko-

biety z Muzeum Narodowego w Krakowie. Takimi przedewszystkiem są portrety Alojzego Reychana. Z biegiem czasu, dla ogółu, portret przestaje być portretem, a staje się przedstawieniem jakiegoś człowieka, jakiegoś charakteru. Stąd z taką skwapliwością zbieramy reprodukcye ciekawych, oryginalnych, pięknych ludzi portretowanych, a nie mniejszą radość, niż sama postać, sprawia i jej pojęcie, strój, układ. Te portrety, które tworzył Reychan, wiele z tych portretów należy właśnie do takich, jak te, któremi zdobimy nasze ściany, jak portret Potockiej, portrety Doffingera, Lawrence'a i t. d. Nie tak może zawsze znakomite, ale również niezmiernie ujmujące. Naprzykład portret Aszpergerówniej z Muzeum Narodowego w Krakowie. Błękity w kolorze, ze swem pochyleniem główki, lekkim oparciem na lewej, pięknej ręce, lekkim dekoltażem, kwiatami we włosach, koronkami u sukni daje obraz wielkiego wdzięku. A zwłaszcza bije on od jego portretów dzieci. Przytem technika jego jest bardzo szeroką, dekoratywną, pełną smaku, a rysunek rzadko kiedy bywa słaby. Niezrównane zaś są jego portrety dzieci.

Lecz rzadkie to już portrety; dokoła czuć oschłość, jakby wyjałowienie, jakby przytępienie.

I jak w innych genre'ach dokonuje się przełom, jak ginie temat mitologiczny, a powstaje historia i anekdota — tak i tu znów zjawiają się realności — ale jacyś romantycy, a ich postacie wyglądają na

melancholików, neurasteników, ludzi, którzy wszystko utracili, tylko nie wiarę w konieczność ideałów. Ale sceptycyzm wszystkie ich ideały podkopał gruntownie i jest w nich jakaś tęsknota bez treści, jakieś znużenie, a tylko ogromnie wiele miłości, altruizmu, dobroci, niema w nich rozpacz, jest męska jakaś silna rezygnacja. Ta cecha smutku, jakby szarości życia, którą wyczuwamy na widok tych portretów oczywiście nie jest wspólną im wszystkim. Natomiast wspólną im wszystkim jest doskonałość rysunku, opanowanie formy i ogromna wierność w podobieństwie, realizm, usunięcie wszelkich akcesoryów, mówienie samą tylko postacią, w tej zaś postaci został już tylko gest godności. Stąd wszystkie ówczesne portrety Marcelego Maczkowskiego, Simmlera, Góreckiego. Grabowskiego, Tepy, zwłaszcza zaś Kaplińskiego i Rodakowskiego, wreszcie Leopolskiego, jak z jednej strony pozbyły się wszystkiego, co ma dodawać blasku i chwały lub rokokowego wdzięku, tak znów z drugiej pokazały faktyczną ich ludzką godność.

Kapliński i Rodakowski niezmiernie są sobie bliżej: rodzajem, formą, pojmowaniem rzeczy. Jak jeden, tak drugi oddali się kompozycjom historycznym, jak jeden, tak i drugi przedstawiał lud, jakkolwiek obaj największą intensywnością twórczą rozporządzali w portrecie. I tak maluje Kapliński obraz „Z szlachtą polską polski lud“, maluje portrety historyczne, Rodakowski przedstawia „Odbicie jassyr“, „Wojnę kokoszą“. Ta ich twórczość jest jednak zasugerowaną sobie samemu koniecznością

koncessyi dla prądu, dostosowaniem się do wymagań chwili.

Natomiast takie portrety, jak Tytusa hr. Działyńskiego przez Kaplińskiego, jak jego „Woźny Protazy“, pani Blühdorn, Woźniakowska, Rodakowska, generał Dembiński Rodakowskiego — są niepospolitemi, pełnemi charakteru przedstawieniami indywidualów. A Rodakowski sam w ten sposób charakteryzuje swe pojęcie sztuki, więc i portretu:

„Francuzi nazywają najwyższą dążność malarstwa la peinture de style, malarstwo stylu. W sztuce styl jest nieodłączny od samego utworu. Nie forma tylko, ale myśl artystyczna sama, jak powstała w uczuciu malarza, ma lub niema stylu. Styl jest to poczucie wzniosłości połączone z prostotą — coś odpowiadającego epicznej wielkości w literaturze. Pozwólcie mi innym sposobem wytłómaczyć, co to jest styl w malarstwie. Gdy się w pogodny dzień przypatrujemy gotyckiej wieży, podziwiamy zarówno całość, jak misterne szczegóły. Wróćmy do niej wieczorem, gdy noc zazdrosna goniąc za słońcem, swą ciemną pomrokę przesunęła po błękitnie, a w nieporównanej ciszy gwiazdy tylko tajemniczo migocą... O ileż wspanialej, poważniej i niezmiernym poetycznym urokiem okrażona, przedstawia nam się ta sama wieża! Wrażenie to z bardzo prostej pochodzi przyczyny: szczegóły znikają, całość większego nabiera znaczenia; uogólnia się wrażenie i do prostego sprowadza mianownika — wielkości. Oto coś podobnego do stylu.

Pokrewnego wrażenia doznajemy, gdy człowiek jest przedmiotem sztuki. Im więcej jego ogólne rysy schwycone, im mniej szczegóły podrzędne i przypadkowe przeszkadzają nam objąć wielką całość olbrzymiej postaci, tem wznioślejsze na nas robi wrażenie, tem idealniejszą jest kreacya, tem więcej ma stylu. To też nie wszystkie przedmioty równie nadają się do tej wzniosłej sztuki.

Najodpowiedniejsze są osobistości i wypadki daleko od nas leżące, czy to, że przestrzeń czasu oddala ich, jak bohaterów starożytności, czy też, że ich istota nad ludzkość ich wznosi, w niedosiężone sfery, jak wszystkie religijne postacie. W tych bowiem uosobieniach, wyobraźnia najmniej jest skrępowana szczegółami i dokładnością lokalną.

Styl tylko formą daje się wyrazić, kolor stylu niema. Kolor może być niezmiernie szlachetny, subtelny, może być bogaty i wspaniały, może bardzo silnie na uczucie nasze działać, tak, że nas zachwyca świetnością, jednakże temu uczuciu, które styl odczuwa, nie odpowiada. A wielcy mistrze, obdarzeni od nieba wykwiutnym smakiem i wysokiem poczuciem piękna, w stylu tylko znajdują wyraz odpowiedni swych dążeń artystycznych. Styl bowiem w malarstwie nie zadawała się oddawaniem widzianej formy, ale raczej ją dostraja do pewnego ideału doskonałości, który artysta w sobie nosi. Jest to tak niezmiernie subtelny i nieuchwytny dar boży, że wobec natury nie możemy ostatecznie oznaczyć nawet granicy, gdzie uszlachetnienie opuszcza widzianą

formę i dąży do oddania w głębi duszy „uczutej doskonałości“.

Pominąwszy mnóstwo niepsychologicznych i nieścisłych określeń, a nie spierając się o ich uzasadnienie — skonstatować trzeba, że w istocie swej została tu scharakteryzowana sztuka ówczesna. Ta, która tak ogromną wagę kładła na treść i na czynnik moralizatorski, „podnoszący“ w sztuce. Sztuka rysowników niemal daltonistów; dążących do realizmu, prawda, ale jeszcze nie uznających zasady „l'art pour l'art“, jeszcze dbających o treść aż do znużenia sobie jej wreszcie; robiąca bezwątpienia powolny postęp w kolorze, ale i kolor, jak i rysunek uważająca za środki, nie równorzędnie istotną rzecz w malarstwie z tematem. Rzeczywiście też pod względem tematu rozwinęła się sztuka w tym okresie ogromnie, zagarnęła całe mnóstwo objawów życia, co się przedtem w malarstwie nie objawiały. Otworzyła mnóstwo nowych tematów, poprzednio nie poruszanych — to było główną jej forsą.

Dlatego tak charakterystyczne są słowa, jakie niepodpisany autor artykułu: „O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych“ umieszcza w „Pamiętniku warszawskim“ za rok 1819.

„Gdy więc główną wiadomością znawcy jest pojęcie istoty pięknych sztuk, przeto i krytyk, sąd swój od zgłębienia zamiaru dzieła rozpoczynać powinien, a to tem więcej, że nie każdy nawet twórca dzieła docieka tego zamiaru; bo doświadczenie uczy,



Rusiecki. Portret żony.

że niejeden z nich, niezna wyższego i szlachetniejszego zamiaru dzieła swojego, nad sprawienie przyjemności, a częstokroć mistrze wysilają się na to, ażeby przewyciężywszy wielkie trudności, zjednali sobie sławę wysokich talentów, nie pomnąc na to, czyli i jakie z ich dzieł świat odnosi korzyści; powinnością więc jest krytyka, przypominać mistrzom dzieł, że głównym zamiarem pięknych sztuk jest, wzbudzać żywe uczucie tego, co jest dobrem i prawdziwym. Ażeby więc piękne sztuki, nie tylko bawiły, ale nauczały i poruszały, nasamprzód na ich przedmiot, a dopiero na jego wystawienie uważać należy.

Jeżeli przedmiot nie przemawia do naszej duszy i umysłu, jeżeli nie działa na nasze skłonności, natenczas każde dzieło, które go wystawia, przy najściślejszem nawet zachowaniu przepisów mecha-
nizmu, będzie tylko oschłą sztuką i nie zasłuży na imię dzieła smaku; lecz powyższe działania będą niepodobne, jeżeli przedmiot nie wzbudzi w nas i nie będzie utrzymywać upodobania w tem, co jest dobre i doskonałe. Ta jedna uwaga dowodzi dość jasno, dlaczego krytyk w każdym dziele, od oceniaenia przedmiotu zaczynać powinien; a drugie dopiero miejsce przepisy sztuki, czyli przepisy wykonania i wystawienia dzieła zajmować mają. Przewyciężone trudności mogą nas zadziwiać, a jednak im nie przyznamy żadnej wewnętrznej wartości i użyteczności. Najtrudniejsza muzyka, podług najści-



ślejszych przepisów kompozycji ułożona i najdokładniej wyegzekwowana, jeżeli niema żadnego charakteru i żadnego nie maluje uczucia, będzie może zadowoleniem dla znawców sztuki, ale filozoficzny krytyk zapyta: Jaki był cel kompozytora? jakiego przez swoją sztukę dopiął zamiaru? jakie wzbudził u słuchających uczucie?“.

Już tymczasem wzrosło dziennikarstwo i piśmiennictwo, wraz z niemi krytyka artystyczna. Sztuka weszła w nowy stosunek — nie tylko do mecenasów — ale szerokiego ogółu. Często, corocznemi stały się wystawy, artyści powiązali się w stowarzyszenia. Więc też znamionem jest taki głos krytyki, jak Siemieńskiego sąd o „Apoteozie Mickiewicza“ Franciszka Tepy:

„Apoteoza Mickiewicza“ ma precudne rzeczy. Cały ten orszak w powietrzu unoszących się, a przez poetę stworzonych istot, sprawia wrażenie i ten urok, co Leonora Bürgera... Noc czarna, wietrzna, chmurna, istna godzina duchów, bo oto z cmentarza podniosły się jakieś mary i pędząc powietrzem, unoszą z sobą ciało zmarłego poety! Czemuż nie duszę, urocą Psyche? Realizm był tu niepotrzebny, a przynajmniej tak przykry, jak pęknięcie struny w ciągu pięknej melodii“.

Jakżeż inaczej wyraża się w swym pamiętniku Delarcoix, ten zacięty bojownik z tradycją, od którego artyści nasi brali to wszystko, co w nich było dążeniem do realizmu w rysunku i w kolorze. Pisze

on o Rodakowskiego portrecie: „Jedną tylko miałem kompensatę, ale ta była zupełną — widziałem prawdziwe arcydzieło; jest to portret, na którym Rodakowski wymalował swą matkę“. „Portret Rodakowskiego taki piękny, że dalej nie idzie“.

KU MALARSKIM WARTOŚCIOM.

1. Pejzaż.

Czem raz więcej już zjawiało się artystów, czem raz bardziej dzielili się pracą i różnicowali w niej — tematy się wyodrębniały i rozmaici artyści z upodobaniem poczeli się oddawać pewnym wyłącznie tematom.

Tak też wyodrębnił się pejzaż. Norblin chętnie przedstawiał polską wieś, zwłaszcza, gdy mu dawała możność stworzenia plansz w rembrandtowskim stylu. U Orłowskiego często bardzo spotkać można rysunki, wyłącznie pejzażom poświęcone, nieco romantyczne, z ruinami — ale częściej przedstawiające starą chatę, rudere, drzewo jedno na pierwszym planie itd. I Sokołowski również chętnie poświęca temu tematowi swoje akwarele. Vogel, Richter malują Puławy, malują pejzaż romantyczny, Kościuszko ożywia swój heroiczny pejzaż zwaliskami architektury i ludźmi. Marcin Zaleski i Gryglewski uprawiają pejzaż miejski architektoniczny, Kraszewski notuje zakątki Polski. I Kossak często się w swych akwarelach zajmuje pejzażem.

Lecz temat ten zyskał sobie nadto wyłącznych przedstawicieli. W wyborze motywów kierowali się oni postulatami romantyczności, dużej przestrzeni i często nadto ważnością i znajomością miejsca. Nie czysto malarskie pobudki kierowały nimi.

Al. Płonczyński szuka jeszcze ruin na wysokiej górze nad bystrą rzeką, z wysokości Wawelu patrzy na wijącą się wstęgę Wisły, przedstawia skałę Kmity pod Zabierzowem, oszańcowany i obronny dworzec hr. stolnika Czartoryskiego w Kalwarii Zebrzydowskiej i t. d. Lecz jest Płonczyński tylko kontynuatorem wiernym sztuki Jana Nepomucena Głowackiego.

Na pół wieku wstecz jeszcze przed Wyczółkowskim odkrył on Tatry i po swojemu i ówczesnemu widział i przedstawił: Giewont, Pyszną, Łomnicę, Dolinę Kościeliską, Morskie Oko, Zielony Staw, Czarny Dunajec, Zakopane. Kiedy dzisiejszy artysta rzuciłby śmiało kleksy barwne, zatarciami konturów, uzyskał powietrze i światło — Głowacki i jemu współcześni pejzażyści zabierają się do pejzażu tak, jak się zabierali do ludzkiej postaci, malowanej w atelier szkolnem. Chodziło im o wyrażność rysunku i przedmiotów, ściśle odrzynanie się jednych od drugich, nie działanie tonem i plamą, ale dokładne oddanie widzowi każdego kształtu z wiernością geografa. Przyzwyczajeni do zupełnie innych materyałów, najbardziej do gipsu, nie byli jeszcze w stanie oddać miękkości i powiewności w naturze. Głowacki bowiem nie ograniczał się na

pejzaż. „Zwiedzałem niedawno przed kilku dniami jego pracownię. Pyszna Leda w naturalnej wielkości zajęła mię bardzo, podobnie, jak i Herkules siedzący, z modelu robiony; jest to bowiem portret przejeżdżającego przed kilku laty (1849) przez Kraków atlety, a obadwa te obrazy świadczą o głębokich studiach klasycznych i wielkiej znajomości budowy ciała ludzkiego w pojęciu kształtów starożytnych. Oświecenie Ledy jest przepyszne i po grecku rozkoszne. Pomiędzy obrazami, które Głowacki widać z zamiłowaniem przedmiotu wykonał, znalazłem kilka głów starców bardzo charakterystycznych, widocznie z modeliów wprowadzie robionych, lecz dziwnie mistrzowsko pojętych. Zarysy są tu tak pełne prawdy, nałożenie farb tak śmiałe, pędzel tak nagły, a jednak dowodzący tak pewnej ręki, że uważam tę szkicę w duchu rubensowskiej szkoły zakreśloną, za utwór genialnej chwili. Do obrazów wykończonych policzyć tu należy portret księżnej Izy Sanguszkowej (en petit) w całej osobie z krajobrazem Ojcowa (Głowacki bowiem długi czas spędził w Ojcowskiej dolinie, w tym kraju nieprzebranych skarbów malowniczej natury pod Prawdnikami, z którego wiele ślicznych wyniósł krajobrazów na płótnie), świetnie bardzo oddany, tak, że jedno płótno mieści dwa malowidła, równie doskonale wykonane; można powiedzieć, iż w naszych czasach zaginął prawie zupełnie ten miniatury rodzaj olejnych portretów, w którym tak celowali artyści drugiej połowy zeszłego wieku i portret

ten zajmuje pod tym względem bardzo oryginalne stanowisko w galerii obrazów Głowackiego — równie jak portret panny Pik w naturalnej wielkości, artystki dramatycznej, przedwcześnie zmarłej dla naszej sceny. — Nikt nie pojął dotąd tak prawdziwie natury naszej ziemi, jej wód, jej skał, jej nieba, jak Głowacki. Jego widoki Tatr dają obrazy chłodnej alpejskiej natury na olbrzymie rozmiary, a słoneczne jego widoki ziemi krakowskiej stawiają piękności naszej ziemi w rozmiarach, do których więcej nawykło serce nasze“.

W ślad za Głowackim poszedł w Tatry Schuppé, pokrewny mu nadto upodobaniem, wyborem motywu, formą i tylko nieco zdolniejszy artysta. Wiedli się oni wszyscy ze szkoły Calame'a i w tem bliżcy byli warszawskiemu pejzażyście — Breslauerowi. Romantyczny ich pejzaż nie mógł się trzymać dolin i równin, nie byli jeszcze w stanie odczuć ich uroku, jak potem Kochanowski, Chełmoński i i. — to też pejzaż ich jest przeważnie górskim pejzażem.

Tak samo też pojmował pejzaż i Lang. „Do chłodnych górskich lasistych okolic ożywionych grą wód spienionych, mogą jego widoki posłużyć jak oryginalne typy; i nie zaraz znajdzie się malarz, któryby tak sympatyzował z naturą naszego kraju i tak głęboko pojął tajemnicę jej oddechu. Wszystkie nasze okolice górskie mają w naturze chłodny koloryt i zimne oświecenie. Te mgły przy ciemnych skałach, białem niebie, czarnych lasach i sinych górach, mają coś dziwnie ponurego w sobie,

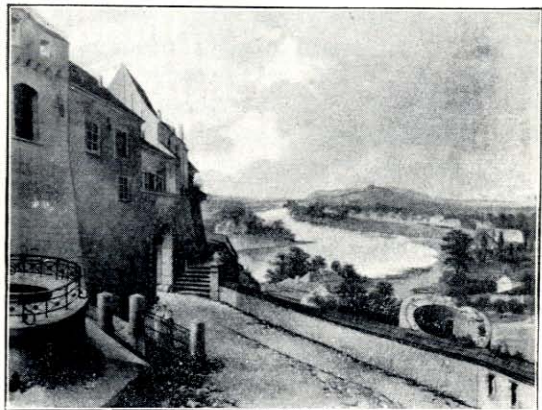
Brak tam całej świetności kolorytu, bez którego się krajobraz i malarstwo obejść nie może i widoki tych okolic naszego kraju z całą prawdą pojęte, są obok włoskich podobne do okolicy w szarym świetcie, lub widoków w oświetleniu miesięcznem. Lang umiał też sobie poradzić i pamiętam, co mi raz o tem powiedział: „Ptaki nasze trza robić w barwie godowej na wiosnę, a okolice nasze w szacie godowej, to jest w jesiennym kolorycie, kiedy się liść mieni; bo to jest wiosna malarza“.

Po tych początkach pejzażu, pełnych obcych pierwiastków, co przedewszystkiem na jaw wychodziły w tym pejzażu, jaki służył tylko za tło kompozycji (a mówiąc o pejzażu jakiejś epoki koniecznie i ten śledzić trzeba) — potem zjawia się wreszcie szereg znakomitych pejzażystów, a wśród nich jeden szczególnie świetny i szczególnie zapomniany, Szermentowski.

Pejzaż jego schodzi w doliny, na wieś — i nie tylko przedstawia wioski, chałupkami, jak grzybami poroste, wiejskie kościółki, drogi leśne, słońce, słońce i to wszystko, co wypełnia życie wsi, ale i w swej formie jest czemś niebywałem dotąd, czemś, co dowodzi zrozumienie istotne czysto malarskich wartości w dwuwymiarowej sztuce plastycznej, co dąży do przedstawienia światła i słońca, a przez wżycie się w moment, do dania nastroju polskiej wsi. Znaleźli się później kontynuatorzy tej myśli — Szermentowski zaś wkrótce przepadł dla niej osiadłszy na stałe we Francji.



Schuppe. Łomnica.



Plonczyński. Wawel.

Gerson, co do własnych upodobań i uzdolnień, i co do wartości treści w malarstwie zdesoryentowany — największą właśnie twórczą intensywnością rozporządzał w pejzażu. Jak Głowackiemu i Schuppému, tak i jemu najbardziej odpowiadał pejzaż tatrzański, górski — przyczem większą już rozporządzał ilością środków na jego oddanie niż tamci i inne, już bardziej malarskie stawiał sobie problemy, nie jedynie etnograficzne i nieco inna, prostsza, naturalniejsza, a bardziej rozwinięta była skala jego uczuć wobec natury. Wraz z nim zjawia się potem cały szereg innych pejzażystów, jak Grabiński, Obst, Brzozowski — a to pilne obcowanie z naturą, z wyrzeczeniem się sztafażu i idei, a baczenie tylko na to, co człowiek w niej widzi i na jej widok doznaje jako wrażliwe na światło, powietrze, kształty i barwy indywiduum — to prowadzi tych artystów z wolna do realizmu, do szukania i zdobycia środków na oddanie tego, co oddać muszą w pejzażu, zdobycia nowej techniki — i pejzaż staje się łącznikiem i drogą między starą a nową sztuką, tą nową, co zerwała potem z wszelką ideą i za naczelne hasło powzięła dewizę: sztuka dla sztuki, co przy pomocy zagranicy w ręce swe schwycała największą zdobycz dziewiętnastego stulecia: impressjonistyczną metodę w technice — a później i w treści.

2. Anekdota.

Piawski nie był tylko archeologiem. Tkwiły w jego pojmowaniu sztuki i inne, bardziej biologiczne czynniki. „Niezapomniane są dla wszystkich owe wycieczki artystyczne, które ś. p. Piawski, będąc jeszcze profesorem szkoły sztuk pięknych, przedsiębrał z młodymi jej wychowancami w przyległe naszemu miastu okolice. Otoczony gronem kilkunastu, a czasem kilkudziesięciu uczniów, szanowany nauczyciel przewodniczył im ku miejscom najwłaściwszym dla studyów z natury, obierał punkta i sadowił każdego stosownie do potrzeby; obchodząc potem kolejno wszystkich, zaglądał do rysunków, wskazywał błędy, zachęcał, radził, poprawiał i nareszcie, dobywszy sam książkę szkicową, siadał gdzie na uboczu, pracując razem z młodzieżą“. Pilny i gorliwy człowiek zajmował się akwafortą i litografią i rozpowszechniał niemi swe i obce prace, przed Lesserem i Matejką stworzył swą „Galerję królów polskich“ podług Bacciarellego, i swą galerję portretów dawnych i jemu współczesnych Polaków. „Byłto artysta czysto polski, za granicą mało przebywał, nie kształcił się, jak inni, we Włoszech, lecz na żywiołach wyłącznie krajowych i wszystko, rzec można, winien był sam sobie. To też z upodobaniem zawsze wracał do typów ludowych, do scen i uroczystości barwy miejscowej, które przedstawiać umiał z talentem sobie właściwym, pełnym prawdy, jędrności i swojskiego nieraz

dowcipu. Podniesienie sztuki krajowej przez własne prace i kształcenie młodzieży było głównym celem jego życia. Z jakąż chlubą i radością lubiał on wspominać o swoim „Albumie cynkograficznym“, że wydał go środkami czysto miejscowemi: na cynku krajowym, na papierze z Jezierny, w zakładzie Banku polskiego i używając nawet drukarza Polaka“. Pierwszy też był to w Polsce człowiek, co wydał „Wzory i naukę rysunku“.

To jego podwójne zamiłowanie przeszło i na jego uczniów i następców z jego środowiska, na Pillatiego, Gersona i innych. Z wypadkowej zaś obu prądów powstał genre historyczny. Najwybitniejszym jego reprezentantem jest Henryk Pillati i Loeffler. Cofają się oni w przeszłość, ale nie poto, by przedstawić te chwile, co ważyły na losach dziejów, ale te co zdala od historycznego znaczenia toczyły się po dworach i domach, nigdzie nie notowane, wymyślone, sfingowane. Chodziło tu przede wszystkim o dawny strój, o pewien historyczny czynnik w malarstwie, gdyż inaczej nie byłoby podstawy do tworzenia. I w ten sposób przemycano anekdotę, która się zresztą wkrótce miała rozpanoszyć nadmiernie, a z tą anekdotą otaczające życie, obserwację natury. I już też ci sami wszyscy malarze w pewnej dziedzinie swej twórczości zbliżają się do życia, stają się zwolna tak samo bliżcy życiu, jak dawniejsi prymitywi: Kossak i Michałowski. A nadto, co ciekawe, pewien wesoły, humorystyczny rys wkrada się w ich sztukę. Wszystkie

niemal anekdotyczne obrazki Loefflera odznaczają się tym pierwiastkiem, Pillati zaś, dość szkolny w swych historycznych obrazach, pełny życia i humoru jest w swych niezliczonych ilustracjach, zamieszczanych w warszawskich ilustrowanych piśmiech. Podobnie i Franciszek Kostrzewski, pejzażysta uzdolniony i malarz wsi, oddaje się niemal nawet zupełnie karykaturze i zrazu świętym wprost, staje się jednak zwolna czem raz bardziej płytki i traci związek z wszelkimi problemami sztuki.

Filarem natomiast tego kierunku staje się Kotsis. Jak Głowacki i Schouppé oddawali się pejzażowi tatrzańskiemu, tak znów Kotsis przedstawia pierwszy życie górala; w innych znów ludowych scenach jest poprzednikiem Tetmajera i jemu treścią pokrewnych — kiedy maluje życie chłopów krakowskich, a jak potem Chełmoński po swojemu przedstawiał życie pastuszków pasących bydło, tak i Kotsis, podobny w tem do Grottgera, chętnie oddaje się temu tematowi. Życie wiejskie stało się obok historycznego malarstwa ulubionym tematem. Kostrzewski, Szermentowski chętnie na swych pejzażach przedstawiają kręcący się lud. Tak samo lubił Kotsis malować życie przedmiejskie, sceny z życia biednych rodzin. Kiedy zaś sztuka Matejki i przede wszystkim Grottgera nadała malarstwu obowiązujący, poważny, smętny ton, uległ mu i Kotsis i ten jego nastrój stworzył „Wieczorną modlitwę kosiarza“ i „Pogrzeb i wesele u bramy floryańskiej“. To zajęcie się ludem zaś cechuje sztukę Młodnickiego, Lipińskiego i i.



Kotsis. Targ o ciele.

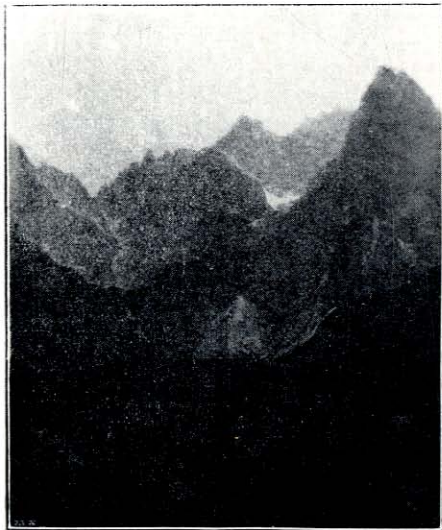
Forma ich zaś, zwłaszcza Kotsisa znaczy już olbrzymi postęp od form dawnych. Już go interesują rozliczne problemy malarskie, jak w samym pejzażu Szermentowskiego, już jego technika nie uwzględnia linii i wyrazistości postaci. A zarazem wszystko oddala się od wielkich wzorów piękna, a dąży ku codziennemu, szaremu, obtarganemu życiu. Ponad wszelkie problemy ważna jest, co prawda, treść. Ale właśnie w genrze tkwią pierwiastki największej swobody i najsilniejszych tendencji ku walce o malarstwo. I jeżeli później wystąpi Witkiewicz z hasłem sztuki dla sztuki, to wystąpi właśnie z grona genrzystów i pejzażystów i temat jego przy nich zostanie. Bo wszakżeż oni najbliżsi byli życia, a hasło sztuki dla sztuki zjednoczyło się z hasłami realizmu.

I jest zupełnie naturalnem, że wśród nich właśnie spotyka się postacie tak znakomite — takich malarzy czystych, jak Tępa i Chlebowski.

Tępa wyszedł z tego środowiska we Lwowie, jakie tworzyli: Maszkowski Marcei, Młodnicki, Leopolski — jak oni studyował dalej w Wiedniu, w Monachium — a wreszcie dostał się do Paryża. Jak Delacroix lubiał tematy ze Wschodu zacerpnięte, bo dozwalały one rewolucyoniście malarskiemu tem bardziej być malarzem, tem większym czcicielem i zdobywcą formy, kolorystą — tak też odwrotnie podróż dalsza Tępy na Wschód uczyniła z niego jednego z pierwszych kolorystów. Jakkolwiek jest on pierwszorzędnym portrecistą (w tej dzie-

dzinie przeważnie miniaturowym) — najbardziej jako malarz rozwinął się i pokazał w swych szkicach wschodnich, na których wielkimi, dekoratywnymi płaszczyznami modelował swe świetnie w charakterystyce schwycone postacie, a przy całym tym rozmachu jego techniki rysy tych ludzi, ich naprzykład profile niejednokrotnie mają zdumiewającą subtelność rysunku. — Ta sama forsa w kierunku barwy cechuje i twórczość Stanisława Chlebowskiego. Niemal tą samą drogą, z dodatkiem tylko Hiszpanii, dostał się on na Wschód, do Konstantynopola, gdzie został nadwornym malarzem sultana Abdul-Azisa. O ile płótna jego z historii ottomańskiej noszą na sobie rys jakiegoś wymuszenia, braku swobody w tworzeniu — o tyle czysto rodzajowe wschodnie obrazki odznaczają się nadzwyczajnym w porównaniu z dotychczasowem malarstwem kolorytem.

Bo też już czas się zbliża, kiedy z tego kierunku ma wyjść hasło nowych wartości, hasło sztuki dla sztuki, ma się nawet zwrócić przeciw macierzystemu kierunkowi, a w Gieryskich, Tetmajerze, Pruszkowskim, Szynderze: przynieść światło i barwę. Jak w całej Europie, tak i w Polsce stanowi pierwsza połowa dziewiętnastego stulecia tylko Werdejahre malarstwa, co wyhodowane przez obcych zaczyna od prymitywnych rysunków, nieudolnych, któremi notuje sytuacje i ruchy, dotąd nie notowane, rozszerza z wolna niebywale zakres treści z obrazu religijnego, alegorycznego, portretu i sie-



Głowański Morskie oko

lanki na pejzaż, genre, historię, ze wszystkimi
możliwymi w tych trzech kierunkach konkretnymi;
po powolnej nauce rysunku przez ciągły kontakt
z zagranicą dochodzi wreszcie do wielkiej umie-
jętności i w pejzażu i genre zwraca się ku isto-
tnym malarskim wartościom; wydaje kilka znako-
mitych indywidualności; zdaje sobie sprawę z ko-
nieczności narodowego pierwiastka w sztuce.

KONIEC CZĘŚCI PIERWSZEJ.



173550 / 1

REJESTR NAZWISK.

Adam Franciszek	113
Altomonte Marcin	7
Anschütz	150
Bacciarelli Marcell 3, 34, 36, 39 , 45, 55, 56, 58, 151, 153, 177	
Balechou	60
Battoni	44
Bazyli ze Lwowa	7
Bendemann	154
Benefiali	44
Berghem	36
Bernini	17
Blank	127, 150, 163
Boeklin	140
Boll	36
Boucher	36, 61, 65
Brandt	79, 107, 113 , 140
Breslauer	175
Brodowski	83
Brodowski Antoni	126, 127, 129, 150, 163
Brodowski Józef	124
Brzozowski	177
Calame	175
Canale Antonio	49

Canaletto Belotto	36, 37, 48, 55, 57, 69
Carstens	121
Chardin	48, 62, 65
Charlet	94
Chełmoński	113, 115, 175, 180
Chlebowski	181
Cogniet	150
Coning	83
Coques	83
Cornelius	150, 151, 154, 159
Coypel	36
Cynk	160
Czechowicz Szymon	18, 19, 30, 77, 120, 123, 126
D anloux	36
Dauffinger	137
Daumier	62, 81
Dawid	72, 120
Delacroix	150, 181
Delaroche	154, 155
Denkaerts	6
Desportes Franc.	7
Dietrich	36, 51, 80, 83, 153
Dollabella	6
Dou	83
Dubut	36
Dufflos	36
Dürer	56, 116
Dürer Hans	4
E leuter	7
F äsch	60
Fragonard	36, 48, 62, 65
G allait	150
Gavarni	62, 81

Gierymski	182
Giotto	116
Gładysz	125
Głowacki	173, 177, 180
Genelli	121
Gerdziejewski	144
Géricault	94
Gerson	144, 151, 177, 179
Górecki	165
Górski	112
Goya	81
Grabiński	177
Grabowski	165
Grassi	44, 45
Green	60
Greuze	36
Grottger	126, 130, 143, 144, 180
Gryglewski	172
Guardi	49
H ackert	36
Hadziewicz	127, 163
Hals	6
Hess	150, 154
Hogarth	80
J abłoński	139, 153, 160
Jeuffroy	36
K apliński	165
Kaulbach	159
Kessel Ferd. von	7
Klinger	67
Kochanowski	175
Kokular	127, 150, 163
Kolberg	163

Koniecz	8
Kościszko	172
Kossak Juliusz	79, 101, 114, 131, 136, 172, 179
Kossak Wojciech	112
Kostrzewski	106, 180
Kotsis	180
Kowalski	112, 113
Krudowski	139
Kucharski	38, 55
Kwiatkowski	145
Lampi	46, 55
Lancret	62, 65
Lang	175
Largillière	36
Lebrun	36
Lebrun Charles	16
Leksycki	7
Leopolski	165, 181
Le Paon	36
Lepszy	160
Lesser	151, 154, 177
Lesseur	53, 55
Leszczyński	34
Lipiński	180
Loeffler	152, 179
Łuszczkiewicz	160
Makart	136
Malczewski Jacek	138
Manet	94
Maratta	24, 28, 36
Martean	36, 47
Maszkowski Jan	137
Maszkowski Marcei	137, 165, 181
Massary	60

Matejko	25, 126, 129, 138, 143, 160, 161, 177
Mengs Rafael	17, 120
Michałowski Piotr	68, 83, 92, 104, 105, 145, 179
Mirys Sylwester	13
Młodnicki	137, 180, 181
Monaldi	36
Netscher	83
Norblin	32, 36, 38, 41, 56, 57, 68, 64, 79, 81, 83, 85, 87, 95, 108, 110, 118, 172.
Oborski	87, 92
Obst	177
Orłowski	62, 73, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 105, 110, 125, 131, 136, 172.
Pater	36, 65
Pawliszak	112
Penther	137
Peszka	124
Pietschmann	54
Pillati	179
Piotrowski	112, 113, 127, 129
PiwarSKI	43, 150, 153, 177
Plersch	55, 61, 73, 118
Płonczyński	173
Płoiński	81, 82, 83, 90, 149
Prudhon	121
Pruszkowski	138, 182
Querhurd	36
Radzikowski Eljasz	160
Rafael	23, 24, 126
Raffet	94
Rejchan A.	125, 163, 164
Rejsner Jan	7

Rembrandt	6, 23, 56, 66, 67, 71, 80, 83, 86, 87
Richter	172
Rigaud Hiacynth	15, 16
Robert	36
Rodakowski	165
Rops	67
Rosen	112
Rossowski	160
Rozwadowski	112
Rubens	6, 22, 24, 36
Rusiecki Kanuty	163

Sachs Hans von Kulubach	4
Sayer	60
Schaeffer Ary	149
Schalken	83
Schnorr	150, 151
Schouppé	175, 177, 180
Schurig	154
Schwind	136, 137
Siemiginowski Jerzy	7
Siemiradzki	139
Siestrzeńciewicz	113
Silvestre Israël	14
Silvestre Louis	14, 41, 97
Simmler Józef	153, 165
Sirani Elżbieta	36
Smokowski	153
Smuglewicz	38, 73, 118, 119
Sokołowski Jakób	62, 85, 86, 88, 90, 92, 96, 105, 153, 172
Soubleyras	36
Stachowicz	73, 123, 133
Stattler Wojciech	125, 136, 150
Stwosz	3, 4
Suchodolski January	90, 104, 106, 150
Sypniewski	153
Szermentowski	176, 180, 181

Szwejkart	137
Szynalewski	139
Szyndler	182
Teniers	80, 83
Tepa	165, 170, 181
Terborch	48
Tetmajer Wodzimierz	180, 182
Therbusch-Liszewska	55
Tiepolo	24, 27
Trzycki (Tricius)	38
Vanloo J. B.	6, 15, 36
Velasquez	94, 96
Vernet	36
Vershasselt	34
Vogel	56, 172
Waldmüller	137, 150
Watteau	48, 62, 65, 66, 69, 70
Werner Anton von	40
Wojniakowski	62, 73
Wouwermann	18
Wyczółkowski	173
Wypiański	138
Zabiello	85, 88, 90, 91



SPIS RYCIN.

De Silvestre. Król August III.	1
De Silvestre. Nessus i Dejanira	8
Czechowicz. Marya Magdalena	16
Koniecz. Biskup Załuski	24
Bacciarelli. Stanisław August	32
Bacciarelli. Hołd pruski	40
Grassi. Ks. Józef	44
Lampi. Portret	48
Canaletto. Odbudowa zamku	56
Norblin. Fêtes galantes	64
Norblin. Wzięcie Kościuszki pod Maciejowicami	72
Orłowski. Berezyna	80
Oborski. Główka	88
Płofski. Piesek	88
Michałowski. Omnibus	96
Kossak. Rok myśliwca	104
Kossak. Bitwa pod Peterwaldem	112
Stachowicz. Ks. Jakubowski	120
Stattler. Machabeusze	128
Grottger. Polonia	136
Kwiatkowski. Bal w hotelu Lambert	145
Simmler. Kozak	152
Simmler. Śmierć Barbary	152
Rejchan. Pani Aszpergerowa	160
Rusiecki. Portret żony	168
Schuppe. Łomnica	176
Płoczyński. Wawel	176
Kotsis. Targ o ciele	180
Głowacki. Morskie Oko	182

D. E. FRIEDLEIN W KRAKOWIE.

- Bąkowski K.** *Historya czytelnicy akademickiej krakowskiej i udział jej w sprawie budowy pomnika Adama Mickiewicza.* Kraków 1882, 8. str. 22, K — 40
- Dodatek do pamiętnika** budowy pomnika Tadeusza Kościuszki, wydanego w r. 1852, 8. str. 66, K — 50
- Drzeworyty** w różnych dziełach polskich używane przez drukarzy krakowskich w XVI, XVII i XVIII wieku. Kraków b. r., fol. tabl. XXIV K 1-50
- Dwa listy** wrzucone do kosza najznakomitszego polskiego czasopisma. (O wystawie sztuki w Krakowie). Kraków 1904, podłużna 8. str. 15 K — 40
- Gorzowski M.** *O artystycznych czynnościach Jana Matejki, począwszy od lat jego najmłodszych, to jest od roku 1850 do końca roku 1881.* Kraków 1882, 8. str. 96 K 2—
- *Wskazówki do nowego obrazu J. Matejki, Sobieski pod Wiedniem.* Kraków 1883, 8. str. 18 K — 20
- Hoszowski Dr. K.** *Wiadomość historyczna o starożytnym obrazie N. P. Maryi w kaplicy domu schronienia ubogich Koletki zwanym, tudzież o szpitalu krakowskim a raczej domu schronienia ubogich.* Kraków 1857, 8. str. 48 K — 90
- Jellenta C.** *Galerya ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły. (Wspomnienia z Monachium. Taine. Kurzawa. Chełmoński i Gieryski. Andriolli i Matejko. Świeże powiezy w sztuce. Koloryści i kolorkowi. Zwyrrodniali. Społeczni. Swojscy. Szkoła Polska Intensyvizm).* Kraków 1897, duża 8. str. 327, K 4-40
- Jeszcze nieco o zabytkach krakowskich, ich miłośnikach i ich niszczycielach.** Kraków 1888, 8. str. 15, K — 20

D. E. FRIEDLEIN W KRAKOWIE.

- Kirkora.** Bazylika litewska. Kraków 1886, 8. str. 112, K 2·40
- Kostrzewski F.** Album, serya I. Warszawa b. r., fol.,
kart. niel. 29 K 6·60
- Krasiński Dr. H.** Uwagi o modelach na pomnik dla
Mickiewicza wykonanych podług pomysłu Matejki,
oraz odpowiedź pp. recenzentom na ich zarzuty.
Kraków 1886, 8. str. 55 K 1·20
- Kremer J.** O tryptyku z wystawy archeologicznej kra-
kowskiej i kilka z tego powodu uwag nad archi-
tekturą i rzeźbą. Wilno 1860, 8. str. 97 . K 1·67
- Lepszy L.** Złotnictwo krakowskie. Kraków 1887, 8.
str. 40 K 1·20
- Luszczykiewicz W.** Bartolomeo Berecci, architekt kaplicy
Zygmuntowskiej, † 1537, Kraków 1879, 8. str. 35, K 1·20
- O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele
Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza.
Kraków 1868, 8. str. 46 i 1 drzew. K —·50
- Rzeźba kamienna krakowska XIV w., jej zabytki
i artystyczne znaczenie. Kraków 1871, 8. str. 24
i tabl. 4 K 1·50
- Jan Matejko.** Kraków 1893, 8. str. 98 K 1·—
- Morris W.** Sztuka, jej troski i nadzieje. I. Sztuki niższe.
Kraków 1902, duża 8. str. 59 K 1·60
- O pomnik Mickiewicza.** Przeszłość i stan obecny tej
sprawy. Kraków 1896, 8. str. 41 K —·40
- Pamiętka zwiedzenia biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.**
Kraków b. r., 8. 5 kart drzewor. K —·40
- Siemieński L.** Album malarzy polskich z wystawy Tow.
przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie rok 1859.
Kraków b. r., 4. str. VI. 34 i 8 litgr. K 10·—