



739

Wit. Elzbieta  
Kluczewskowice

MICKIEWICZ  
JAKO  
KOLORYSTA

MICKIEWICZ JAKO KOLORYSTA

np. 2505 1911  
BIBLIOTEKI SEMINARIUM NAUCZ.  
K. K. 739  
1874

739

STANISŁAW WITKIEWICZ

MICKIEWICZ JAKO  
KOLORYSTA

WP.



~~2505~~

WARSZAWA  
INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”



CZYTELNIĄ KSIĄŻEK

821.162.1(091)'48"

Talent, indywidualność i rozum są zasadniczymi warunkami twórczości artystycznej, i bez nich tylko błahe lub połowiczne dzieła wydawać można. W każdym też dziele sztuki, badaniem uważnie, z łatwością dają się te pierwiastki wyróżnić, a nawet ich ilościowy do siebie stosunek może być wykazany.

Są ludzie, przypuśćmy w malarstwie, obdarzeni wielkim talentem, lecz tak dalece pozbawieni indywidualnego charakteru, iż nigdy nie są w stanie niczem wyróżnić się z tłumu i idą, jak pies za panem, za prądami artystycznych kierunków, tworzonych przez inne talenty.

Wielka i silna indywidualność, sprzęgnięta z małym talentem, wypacza się w dziwactwa; używając swego uboższego materiału z jakimś ciasnym uporem, jednostronnie, wydaje dzieła zamknięte doszczętu, podobne do owoców, zamkniętych w ciasnym naczyniu w czasie wzrostu i przybierających kształty potworne.

Z drugiej strony wielki talent i indywidualność, nierównoważone inteligencją, tworzą rzeczy, które są prosto bez sensu — i naodwrot wielka inteligencja, posługująca się choćby średnim talentem, wytwarza nieraz dzieła względnie bardzo dobre.



Lecz dzieła sztuki, które są i prawdopodobnie zawsze będą uważane za doskonałe, są wynikiem współdziałania trzech sił, wyżej wskazanych.

Określenia talentu, indywidualności i rozumu jako *sił* nie należy brać w ścisłym znaczeniu. Przedstawiają się one, jako odrębne, osobne siły tylko w skutkach, lecz w działaniu same są zapewne wynikiem wielu i różnych stanów anatomicznych i fizjologicznych organizmu.

Otóż, czy weźmiemy Michała Anioła, czy Leonarda da Vinci, Danta, Szekspira, Mickiewicza czy Goethego, Słowackiego lub Byrona w dziełach ich zawsze znajdziemy współrzędne działanie talentu, indywidualności i rozumu, działanie wyteżone często do ostatnich granic siły ludzkiego czynu.

Na tych wyżynach twórczości, gdzie prawie znikają wartościowe różnice, tylko *indywidualność* nadaje odrębne cechy dziełom i pozwala wyróżnić je między sobą.

Lecz indywidualność jest jednym z najbardziej złożonych i najtrudniejszych do wyodrębnienia artystycznych pierwiastków. Samo określenie jej nie może być ściśle wskutek nadzwyczajnej różnorodności jej przejawów.

Widzimy naprzykład takiego Michała Anioła, który od pierwszego uderzenia dłuta, od pierwszej linii narysowanej, do ostatniego tchu jest zawsze ten sam: jednolity i jednostajny, rozwija ciągle jeden motyw *kształtu*, sformułowanego w linii, i ciągle tworzy pod wpływem jednakowego uczucia.

Jest to indywidualność *ciasna*, jednostronna, związana z olbrzymim talentem i rozumem, rozu-

mem, który opóźniał ostateczne zwyrodnienie i wypaczenie się manieryczne jego talentu do ostatnich prawie kresów życia.

Na mnie robi on wrażenie jakiegoś olbrzymiego, kopalnego potworu, idącego wąską, *przez siebie* wprawdzie wśród twardych granitów wykuta, ale zawsze wąską ścieżką.

Niemniej ciasnym, pomimo całej mnogości swych dzieł, jest Rubens, a, jeżeli brać przykłady ze współczesnych nam ludzi, to Wiktor Hugo może być wymownym dowodem, jak dalece dzieło sztuki traci na zachwianiu się równowagi między swymi zasadniczymi pierwiastkami. Bardzo określona indywidualność, wielki talent poetycki i wielka zaprawdę inteligencja — lecz w miarę słabnięcia tej ostatniej talent dziczał pod wpływem coraz bardziej zaciężniającej się indywidualności. U nas widzimy Matejkę, który dziś już jest zmanierowany doszczętnie i bezpowrotnie.

Są to indywidualności pojedyncze i wskutek tego łatwiejsze do określenia, zbliżonego do ścisłej prawdy.

Lecz, jeżeli bierzemy Szekspira, Goethego i Mickiewicza, jesteśmy odrazu w lesie. Nie mamy już do czynienia z trzema pojedynczymi ludźmi, tylko z całym ich tłumem.

Do psychologów należy objaśnić te dziwne zjawiska indywidualności złożonych, dla mnie wystarczająco zaznaczenie faktu ich istnienia i wykazanie ich stosunku do sztuki. Jeszcze ludzie Szekspira, wskutek stale dialogowej formy jego poematów, podobni są do siebie pomimo wszystkich różnic psychicznych, podobni są z tego, że wszyscy w równym stopniu są *wygadani*. Cały ciężar

wszehstronnego talentu i wielkiego umysłu *waży* na rozmowach; poeta nie występuje poza swymi bohaterami, nie dopowiada za nich sytuacji, otoczenia, pejzażu — to też do wszystkich ludzi szekspirowskich można powiedzieć to, co mówi Benedykt do Beatryksy: „Chciałbym, żeby moja kobyła była tak rąca w biegu, jak język waćpani“. Ta gadatliwość, wyszukaność przenośni, cięta szermierka dowcipów — czyni z całej mnogości typów Szekspira jedną rodzinę o bardzo wybitnych rysach podobieństwa.

Lecz Goethe i Mickiewicz oprócz tego, że zdają się w sobie nosić wszystkie odcienia ludzkiego temperamentu, przedstawiają tyle form artystycznych, że dzieła każdego z nich, wzięte razem, zdają się być pracą nie pojedynczego człowieka, lecz wielu i to bardzo różnych ludzi.

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

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

Od ledwie dających się uświadomić przeczuć, przez wszystkie odblaski szału miłości, do wspaniałej dumy, nienawiści, rozpacz, szalonego bólu za miliony, pogardy, szyderstwa i dobrodusznego współczucia. Od głębokiego sceptycyzmu — do mistycznego obłędu, od dziecinnego zabobonu — do trzeźwej jasności prawdy!

Iluż ludzi stworzyły te wszystkie, kolejno rodzące się i zamierające, stany jego duszy.

Gustaw, idący po prostej drodze namiętności

do samobójstwa; Konrad, którego pierś pęka i mózg djabli czy anieli biorą z bólu za ludzkość; Wallenrod, Grażyna, wszystkie tak różne postacie z *Dziadów*, aż do starych safandulów i dziwaków z *Pana Tadeusza*, — cóż to za bogata galerja portretów, przedstawiających bez żadnej manieri tyłuż wspaniałych indywidualnych charakterów!

Oto jest wielostronna indywidualność, talent, niewyczerpany w środkach i kierowany potężnym, choć przedwcześnie złamanym rozumem.

Poza psychologją człowieka Mickiewicz *widział* naturę tak wszechstronnie, jasno, ściśle i prawdziwie, jak wątpię, czy kto inny był w stanie ją widzieć i odczuwać.

Dźwięk, kształt, barwa, zapach, czyli cała ta mowa, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu, była dla niego zupełnie zrozumiałą i jasną.

O nim to można powiedzieć jego własnymi słowami:

Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą, buja po przestworzu:  
Czyli, jak prorok, patrzy w niebo, gdzie w obłoku  
Wiele jest znaków, widnych strzeleckiemu oku;  
Czy, jak czarownik, gada z ziemią, która głucha  
Dla mieszczan, mnóstwem głosów szepce mu do ucha.

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

Pomijając inne strony jego twórczości, o tem właśnie poczuciu *barwy* u Mickiewicza chcę słów parę powiedzieć z punktu malarskiego pojmowania kolorytu.

Kolorystę malarza cechuje mniej lub więcej

wierne widzenie barw lokalnych, właściwych każdej rzeczy, poczucie harmonji, czyli stosunku, jaki zachodzi między temi barwami, ich wzajemnego na siebie oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przełamywanie się i kombinowanie barw w naturze.

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

Barwa obok kształtu jest istotą malarstwa. Zużywszy odpowiednio wszystkie swoje środki, malarz daje dzieło, które w tem założeniu, jakie mu postawił, *narzuca* się widzowi; daje mu całą skończoną pełnię zjawiska świetlnego i zmusza go do widzenia w obrazie tego tylko, co sam malarz widział i przedstawił, bez względu na uprzednie wrażenia widza, od którego może tylko żądać, żeby miał zdrowe oczy — pod tym jednym warunkiem obraz może każdego w zupełności przekonać.

Nie tak jest z poetą. Poeta, opisujący barwy i ich stosunki, może tylko *poddawać* ich nazwy. Wrażenie też najbarwniejszego obrazu *opisanego* będzie o tyle tylko silne, o ile czytelnik ma w pamięci pewien zasób wrażeń barwnych od natury, o ile jest w stanie pod wpływem podrażnienia wyobraźni przez opis wywoływać i uprzytomniać te wrażenia w umyśle.

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

Szczęśliwszy od malarza — poeta nie potrze-

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

Jakkolwiek bogatą jest mowa ludzka w określenia nawet bardzo subtelnych odcieni barw, jakkolwiek ściśle te określenia będą zastosowane, ktoś może ręczyć, że *opis pewnej barwy* w umyśle każdego czytelnika wywoła *widzenie* tego, a nie innego *tonu*?

Lecz jakikolwiek jest ten stosunek czytelnika do opisu, każdy może się przekonać, choćby z *ilości opisanycy barwy*, czy dany poeta widzi lub nie naturę ze strony koloru, czy dany opis jest dociąganiem się do przedstawienia całego zjawiska optycznego, czy też jednostronnem opisaniem jednej jego części.

Jakże często, czytając pewne opisy, doznaje się wrażenia, że pisarz, który je stworzył, jest ślepy. Ani oświetlenie, ani ubarwienie obrazów nie jest utrzymanem. Opis taki zdaje się spisem przedmiotów, dokonany przez komornika, martwym wyliczeniem rzeczy, raczej ich użytku, lecz nie wyrażającym wcale ich życia, ich fizjognomji.

Nie tak jest u Mickiewicza. Światło i barwa widnieją w każdym jego opisie, zachowane w bezprzykładnej harmonji. Pod jego słowa można podkładać tony barwne, naturalnie wiedząc z obserwacji to, czego opis ściśle wyrazić nie jest



w stanie, to jest ich siłę, nateżenie przy danem oświetleniu — otóż można podkładać tony barwne i malować w zupełnej zgodzie z harmonją, istniejącą w naturze, a więc jedynie obowiązującą.

Obrazy jego są w znacznej części, a niektóre całkowicie, komponowane na *kolor*.

Roztacza on całe bogactwo plam barwnych, a, mając ciągle w umyśle przytomne to oświetlenie, w jakim je opisuje, wydobywa je mniej lub więcej silnie, odpowiednio do siły ich tonu.

Jeżeli opisuje pewną porę dnia: poranek, południe, zmrok, noc ciemną lub miesieczną, to siła nateżenia światła, więc i barw lokalnych, ilość szczegółów, występujących przy niem — na ile tylko to daje się słowami wyrazić — jest przedstawiona, jak u najlepszych kolorystów malarzy.

Nie mogąc w krótkim artykule zmieścić przykładów ze wszystkich dzieł Mickiewicza, daję tu kilka wyjątków z *Pana Tadeusza*, które zresztą aż nadto dowodzą, że Mickiewicz posiadał poczucie koloru w najwyższym stopniu; że je wyrażał z siłą genjuszu, o tem niema już co mówić.

..... przenoś moją duszę utęsknioną  
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;  
Do tych pól, malowanych zbożem rozmaitem,  
Wyzłaczanych pszenicą, posrebrzanych żytem;  
Gdzie brzozy i świerzop, gryka, jak śnieg biała,  
Gdzie pąkającym rumieńcem dziecięcina pała,  
A wszystko przepasane niby wstęgą, miedzą  
Zieloną; na niej zrzadka ciche grusze siedzą.

Oto jest wierne przedstawienie tła pejzażu w barwach lokalnych. To, co w pamięci Mickiewi-

cza zostało, jako wrażenie kraju, za którym tęskni, wiąże się zawsze z jego kolorowemi pierwiastkami. Nie rzeczy, lecz ich barwy stanowią właściwy jego urok.

Opis ten jest tylko przedstawieniem barw lokalnych bez względu na harmonję, czyli ton światła i wzajemne tych barw stosunki.

Kilka zaś wierszy dalej pisze:

Świecily się zdaleka pobielane ściany,  
Tem bielsze, że odbite od ciemnej zieleni  
Topoli . . . . .

Tu już widać, że Mickiewicz nietylko widzi dobrze barwę przedmiotów, ale, zaznaczając zmianę ich nateżenia w stosunku do siebie, daje dowód głębokiego poczucia harmonji.

Żadna barwa w naturze nie ma dla naszych oczu stałego, bezwzględego, niezmiennego tonu. Biała plama na tle jaskrawo-zielonem będzie się zdawała różową i, naodwrot, w stosunku do tła różowego zieloną. Biała ściana domu w stosunku do czystej kartki białego papieru będzie się zdawała brudnawo-żółta, „tem bielszą“ zaś w stosunku do „ciemnej zieleni topoli“.

Wszystkie niżej umieszczone wyjątki dowodzą wymownie, że Mickiewicz, czując bezprzykładnie głęboko i jasno barwność natury, malował lokalne i ich harmonja, rozproszenie i przeniesienie światła, wszędzie i zawsze zgodnie z logiką światła i cieniu w naturze, malują się w niej nieporównaną prawdą.



Dalej maków *białawe* górują badyle;  
 Na nich myślisz, iż rojem usiadły motyle,  
 Trzepiecąc skrzydełkami, na których się *mieni*  
 Z *rozmaitością tęczy* blask *drogich kamieni*:  
 Tyłą *farb żywych, różnych, mak* *zrzenicę mami*.

Kto pamięta taką grzędę maków kwitnących, temu cała pstrokacizna, zmienność i różnaitość tego obrazu stanie, jak żywa, w oczach, a to wrażenie nieuchwytniej ómy kolorów jak wymownie podnosi:

Kraęły słonecznik z licem wielkiem *gorejącem*

A dalej:

Tuż za dziećmi paw siedział i piór swych obręczę  
 Szeroko rozprzestrzenił w *różnofarbną tęczę*,  
 Na której główki *białe*, jak na tle obrazku,  
*Rzucone w ciemny błękit nabierały blasku*,  
 Obrysowane wkoło kręgiem pawich oczu,  
 Jak wiankiem gwiazd, *świeciły* w zbożu, jak w przeźroczu.  
 Pomiędzy kukuruzy *złocistemi* laski,  
 I angielską trawicą *posrebrzaną w paski*,  
 I szczyrem *koralowym*, i *zielonym* ślazem  
 Których *kształty i barwy mieszały się razem*,  
 Niby krata ze *złota i srebra* plecioną,  
 A powiewna od wiatru, jak lekka zasłona.  
 Nad *gęstwą różnofarbnych* kłosów i badylów  
 Wisiała, jak baldachim, *jasna mgła* motylów,  
 . . . . .

Jest to skończony obraz kolorystyczny, w którym zachowanie barw przedmiotów, określenie przestrzeni pewnej plamy koloru, łączy się z nadzwyczaj jasnym widzeniem oświetlenia. Mickiewicz nie opisuje barwy przedmiotu, *wiedząc*, że

ona jest taką lub inną, lecz *widząc ją taką, jaką* jest w *danem oświetleniu*. W pełnym blasku słońca, wśród mnóstwa cieniów, światła, refleksów, barwy i kształty drobnych przedmiotów „mieszają się razem“ i tworzą „gęstwe“ — inaczej jest w leśnej ciemni, gdzie barwy lokalne leżą czyste, określone, nieprzerzynane plamami światła i cieniów.

Oto ustęp z opisu puszczy:

A koło mnie *srebrzył* się tu mech *siwobrody*,  
 Zlany *granatem czarnej* zgniecionej jagody,  
 A tam się *czerwieniły* wrzosiste pagórki,  
 Strojne w brusznicę, jakby w *koralów paciórki*.  
 Wokoło była *ciemność*; gałęzie u góry  
 Wisiały, jak *zielone*, gęste, niskie chmury.

Tu trzeba zanotować, że w opisach Mickiewicza widać jasno *oddalenie*, z którego przedmioty są oglądane: plama „granatowa“ zgniecionej jagody, szczególnie bardzo drobny w stosunku do wielkości innych części obrazu puszczy, lecz on widzi to *zbliska*, „siedząc na kępie“. W dalszym ciągu będę miał sposobność stwierdzić przykładami tę nadzwyczajną jasność widzenia zjawisk świetlnych i ścisłość w przedstawieniu ich słowem. Wrażliwość Mickiewicza na *barwę* widać wszędzie: tak dobrze w pęczku liści „szarej“ mietlicy, w „złocistej“ marchwi i w „szaro-zielonawej“ łodydze cykorji. Widać ją, czy to jarzębina „świeżym“ oblewa się „rumieńcem“, czy to będzie:

Ożyna, czarne usta tuląca do malin...  
 Czy róża, którą dość... postawić przed słońcem,  
 Aby widzów zdziwiła *jasnych barw* *tysiącem*.





Oto domostwo Maćka:

..... Domu dachy  
*Świecili się, jak gdyby od zielonej blachy,  
 Od mchu i trawy, która buja, jak na łące.  
 Po strzechach gumien, niby ogrody wiszące  
 Różnych roślin: pokrzywa i krokos czerwony,  
 Żółta dziewanna, szczyru barwiste ogony.*

Pisząc o *kolorze* Mickiewicza, nie myślę wcale dowodzić jego jednostronności w pojmowaniu natury, gdyż, jak powiedziałem wyżej, kształt jest u niego w równym stopniu jasno i plastycznie przedstawiony — czy to będzie proste opisanie przedmiotów w spoczynku, czy też ruchów człowieka i zwierząt, lub wyrazu twarzy. *Rysunek* Mickiewicza mógłby stanowić niemniej od *barwy* przedmiot ciekawych rozmyślań, i z przykrością przychodzi mi pozostać w granicach mego założenia, lecz kształt jest bardziej zrozumiały i przystępny oczom i *dotykowi* wszystkich, a, jeżeli gdzie, to u nas właśnie, nie przyszła jeszcze pora na uznanie dla kolorystów. Zresztą odrodzenie się *pełnego* malarstwa, rozkwit kolorystycznego kierunku jest bardzo niedawny i przypada właśnie na czas twórczości Mickiewicza. Kiedy Mickiewicz pisał „Pana Tadeusza“, Delacroix był w pełnym boju z perukowym klasycyzmem i liniijną kaligrafją.

Wracam na podwórko Maćka:

..... rój królików z pod sieni wytrysnął.  
 Jako *narcyzy* nagle *wykwitłe* nad trawę,  
*Białą* się długie słuchy; pod nimi *jaskrawe*  
 Przeświecają się oczki, jak *krwawe rubiny*  
 Gęsto wszyte w *aksamit zielonej darniny*.

Odrzuć widać tu, że Mickiewicz patrzy na króliki z punktu widzenia Maćka, siedzącego na ławie, czy przyzbie domu i mogącego ręką gładzić trzodę „*białopucha*“. Nawet te trzy strugi miodu, wódki i piwa:

Jeden biały, jak srebro, krwawnikowy drugi,  
 Trzeci żółty: troista grają w górze tęcza,  
 .....

Nawet w takim szczególe czuć kolorystę. Mickiewicz widział świat zewnętrzny wszechstronnie, w całej pełni jego *barw* i *kształtów*, ruchliwych i zmiennych do nieskończoności. U większości pisarzy dzieje się, jak w teatrze, gdzie żywi ludzie ruszają się i czują wśród natury z papieru, z płótna — u Mickiewicza obłok, drzewo, woda, tuman kurzu, wiatr, piorun, cała ta naturalna scenerja, na której rozegrywa się dramat lub farsa człowieka, jest również żywa, scharakteryzowana ściśle, *uobowią*, jak i człowiek.

Jak twarz ludzka pod wpływem różnych uczuć zmienia się w wyrazie, tak samo fizjonomia natury pod wpływem rozmaitego oświetlenia. Nietylko barwy, lecz i kształty zawsze są w stosunku do wzroku zmienne, względnie do tego, czy je oświeca „słoneczna pożoga“, czy noc lub dzień pochmurny ocienia.

Stąd dla czujnej i jasnej wyobraźni świat *widzialny* mieni się ciągle w tysiące nowych i różnych kształtów. Ten sam przedmiot, lub zbiór przedmiotów, czyli zbiór kształtów będzie się ciągle innym wydawał, jakkolwiek w istocie swojej nie zmienia się wcale.

Zapominają o tem nietylko barbarzyńcy, szukający drugiego oka i ucha na twarzy, przedstawionej z profilu, lecz również często artystyczna krytyka, szukająca w obrazach tego, co *wie* o danej *rzeczy* i jej *przeznaczeniu* bez względu na światło, które ją oświeca.

Nie zapominał o tem Mickiewicz:

... Hrabia ujrzał zamek i zatrzymał konia.  
Pierwszy raz widział zamek z rana i nie wierzył,  
Ze to były te same mury; tak odświeżył  
I upiękniał poranek zarzysy budowy;

Wieża zdała się dwakroć wyższa, bo stercząca  
Nad mgłą ranną; dach z blachy złocił się od słońca,  
Pod nim błyszczczała w kratkach reszta szyb wybitych,  
Łamiąc promienie wschodu w tęczach rozmaitych,  
Niższe piętra oblała tumanu powłoka,  
Rozpadliny i szczyrby zakryła od oka.

Bracia Goncourt robili studja akwarelowe do swoich opisów, Mickiewicz miał w pamięci naturę żywą i pisał tak, jakgdyby w tej chwili na nią patrzył. Taki drobny szczegół, jak „tęcze rozmaite“, grające w kawałkach szyb *starych* i potłuczonych dowodzi, że on, wbrew wymaganiom naszej estetyki, uczył się u natury. Tylko w takich szybach starego zamku, powluczonych emalją czasu, różowe promienie wschodu odbijają się, zabarwione blaskami tęczy; od czystej i nowej szyby blask odbija się trochę tylko zmieniony w tonie i sile, lecz czysty.

Kto obserwuje dobrze barwy, obserwuje też siłę natężenia światła i zakres jego promieniowania. Zdolni koloryści jednoczą w swych obrazach zazwyczaj ściśle logikę rozkładu światła z harmonją

koloru — jak dalece Mickiewicz łączył zawsze te dwie zalety, wskazują następujące przykłady:

Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło,  
*Mniej silnie, ale szerszej niż we dnie świeciło,*  
Całe zaczerwienione . . . . .

. . . . . Już krąg promienisty  
Spuszcza się na wierzch boru, i już *promrok mglisty,*  
*Napełniając wierzchołki i gałęzie drzewa,*  
*Cały las wiąże w jedno i jakoby zlewa;*  
*I bór czernił się nakształt ogromnego gmachu,*  
*Słońce nad nim czerwone, jak pożar na dachu.*

Prawda tego obrazu jest nieporównaną!

Rozszerzenie się po niebie zorzy wieczornej, zanikanie w mroku wszystkich szczegółów pejzażu dla oczu, patrzących na „krąg promienisty“ słońca; „zlewanie się“ w jedną czarną masę barw, jak i dalsze wiersze, opisujące zniknięcie całego zjawiska:

*Wtem zapadło do głębi; jeszcze przez konary*  
Błysnęło, jako świeca, przez okiennice szpary  
I zgasło . . . . .

wszystko to dowodzi bezprzykładnie ściślejszej obserwacji natury i nadzwyczajnej pamięci jej zmiennych, chwilowych wyrazów.

Słońce zachodzące, dotykając swoją tarczą linii horyzontu, lub, jak tutaj, wierzchołków boru, zdaje się znikać *nagle*, „zapadać do głębi“ z niespodziewaną szybkością.

Cały zaś opis nocy, w którą Hrabia zajechał Soplicowo, jest poprostu arcydziełem światłociemni i koloru.





jego oczach, tak wrażliwych na światło i barwę, ciemność cięży, jak jakaś materjalna, ważka opo-  
na z ciemni.

Oto inny znowu motyw koloru i światła:

*Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku  
Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.  
Dawno wszedł dzień, a ledwie jeszcze jest widomy,  
Mgła wisiała nad ziemią, jak strzecha ze słomy  
Nad ubogą Litwina chatą; w stronie wschodu  
Widać z bielszego nieco na niebie obwodu,  
Że słońce wstało, tędy ma zstąpić na ziemię,  
Lecz idzie niewesoło i po drodze drzemie.*

Żeby malować, niedość jest *wiedzieć*, że takie  
a takie zjawisko tak, a nie inaczej się przedsta-  
wia — trzeba je widzieć.

Malarz, zaczynający obraz, będący w tym sta-  
nie psychicznym, który nazywamy natchnieniem,  
jest tak podbudzony, że w wyobraźni *widzi* cały  
swoją przedmiot i maluje, *patrzac* na *kształty*  
i *barwy* swojej wyobraźni, tak, jakgdyby malował  
z natury.

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

Równowaga barw i światła, czyli harmonja,  
pomimo ciągłego chwiania się pod wpływem róż-  
nych zjawisk atmosferycznych, istnieje w każdym,  
choćby najbardziej przejściowym i krótkim mo-  
mencie świetlnym.

Jeżeli barwy lokalne przedmiotów przy rozma-  
item oświetleniu zmieniają w różnym stopniu swój  
ton i siłę, to znowuż niebo jest najbardziej czule  
i wrażliwe na każdą przemianę w świetle. Deli-  
katna i przejrzysta tkanka powietrza i pary mieni  
się tysiącem tonów i półtonów świetlnych i barw-  
nych, tonów tak nikłych, że tylko bardzo wrażli-  
we oko kolorysty może je obserwować ściśle  
i przedstawiać prawdziwie.

Takie właśnie oko posiadał Mickiewicz. On nie  
zadawał się grubym opisem najbrutalniejszych,  
najjaskrawszych kontrastów barw nieba, kon-  
trastów, które każdy widzi i może przedsta-  
wić. Że wschód i zachód czerwienią się, o tem  
wiedzą najmniej nawet na barwę wrażliwi  
poeci i malarze. — Lecz te pośrednie tony, stano-  
wiące drobne ogniwa łańcucha, wiążącego barwy  
czyste, wymykają się najczęściej z pod oka prze-  
ciętnego obserwatora; Mickiewicz zaś widział naj-  
subtelniejsze odcienie i odbłaski barw, i wyrażał  
je przy pomocy porównań do odpowiednich barw  
rzeczy w tych wypadkach, gdzie ani nasza, ani  
żadna zresztą inna mowa nie ma właściwego sło-  
wa na ich określenie.

Opisując w „*Panu Tadeuszu*“ po kilka razy te  
same zjawiska świetlne, jak np. wschody i zacho-  
dy słońca, Mickiewicz przedstawia je za każdym  
razem inaczej, odpowiednio do stanu pogody —  
inaczej tak co do samego przejścia całego zjawia-  
ska, jak i co do barwy. Oto przykłady:

Wiatr rozwinął dłonie  
I mgłę muskał, wygładzał, rozścielał na błonie;  
Tymczasem słońko zgóry *tysiącem promieni*



Tło przetyka, *posrebrza, wyzlaca, rumieni*,  
 Jak para mistrzów w Słucku lity pas wyrabia,  
 Dziewica siedząc w dole krośny ujedwabia  
 I tło ręką wygładza, tymczasem tkacz zgóry  
 Zrzuca jej nitki *srebra, złota i purpury*,  
 Tworząc *barwy i kwiaty*: tak dziś ziemię całą  
 Wiatr tumanami osnuł, a *słońce dzierzgało*.

### Inny opis wschodu:

Już też i słońce wschodzi, *krwawo się czerwieni*;  
 Brzegiem tępym, jak gdyby *odartym z promieni*,  
*Nawpół widne, napół w czerni chmur się chowa*,  
*Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa*.

### Albo ranek, w którym umiera ksiądz Robak:

Właśnie już noc schodziła, i przez niebo *mleczne*,  
*Różowe* biegą pierwsze *promyki słoneczne*;  
 Wpadły przez szyby, jako strzały *brylantowe*,  
 Odbiły się na łożu o chorego głowę,  
*I ubrały mu złotem oblicze i skronie*,  
*Ze błyszczal, jako święty, w ognistej koronie*.

Jednym z najzupełniej skończonych opisów całkowitego zjawiska wschodu, we wszystkich jego przejściowych fazach, jest opis poranku, który przyświecał Soplicowu w r. 1812:

Pogoda była przesłizna, czas ranny;  
 Niebo czyste wokoło ziemi obciążone,  
 Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;  
*Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna*  
*Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna*,  
*Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza*.

To brzask, — a dalej zaczyna się wschód właściwy:

Już ostatnie *perły gwiazd zamierzchły, i na dnie*  
*Niebios zgasły, i niebo środkiem czoła bladnie*.  
 Prawą skronią złożone na wezglowiu cieni  
 Jeszcze smagławe, lewą *coraz się rumieni*;  
 A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,  
 Rozsuwa się, i w środku widać *białek oka*,  
 Widać tęczę, źrenicę; już *promień wytrysnął*;  
 Po okrągłych niebiosach wygięty przeblysnął  
*I w białej chmurce, jako złoty grot zawisnął*.  
 Na ten strzał, na dnia hasło, *pęk ogniów wylata*,  
*Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata*,  
*A oko słońca weszło*. Jeszcze nieco sennie  
 Przymruża się, drżąc, wstrząsa swe rzęsy promienne,  
*Siedmią barw błyszczący razem: szafirowe razem*,  
*Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem*;  
*Aż rozłśniło się, jako kryształ, przezroczyście*,  
*Potem, jak brylant, światle, nakoniec ogniste*;  
 Jak księżyc wielkie, jako *gwiazda migające*;  
 Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce.

Pominąwszy porównanie słońca do księżyca, porównanie nic niewyrażające, cały ten opis wschodu jest skończonym arcydziełem obserwacji i przedstawienia zjawiska świetlnego zapomocą słowa.

W opisie tym zachowane są wszystkie przejściowe tony barw i światła od najbledszych „po-brzasków“, przez wszystkie blaski tęczy, aż do tego momentu, kiedy słońce traci barwę i staje się tylko światłem „ognistem“.

Zaczawszy od tych gwiazd bez blasku, tylko swoją barwą *perłową* migoczących z bladego tła nieba, aż do *jaskrawych* światła, mieniących się tęczkami w oślepienem oku — wszystko jest prawdziwe do ostatnich krańców *realizmu*.

Dążąc do jak najprawdziwszego przedstawienia zjawiska, wziętego wprost z natury, Mickie-

wicz nie czuł nawet, że ornamentyka słowna na tem traci: cały ten ustęp jest mniej od innych melodyjny w dźwięku, a przynajmniej mnie się takim wydaje.

Również prawdziwe i rozmaite są zachody słońca w *Panu Tadeuszu*; oprócz wyżej przytoczonego, oto jeszcze parę przykładów:

.....  
*Na zachód, jeszcze ozłocona*  
*Ziemia świeci ponuro, żółtawo-czerwona;*  
*Już chmura, rozciągając cienie naksztalt się,*  
*Wylawia resztki światła, a za słońcem leci,*  
*Jak gdyby je pochwycić chciała przed zachodem.*

Inny znów motyw zachodu, tak nieporównany w swojej prawdzie i utrzymany w tak subtelnych i delikatnych tonach, kończy ostatnią księgę poematu:

.....  
*Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy,*  
*Okrąg niebios gdzie niegdzie chmurkami zastany,*  
*U góry błękitnawy, na zachód różany;*  
*Chmurki wróżą pogodę; lekkie i świecące,*  
 .....

.....  
*Na zachód obłok, naksztalt rąbkowych firanek,*  
*Przejrzysty, sfaldowany, po wierzchu perłowy,*  
*Po brzegach pozłacany, w głębi purpurowy*  
*Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał,*  
*Aż powoli pożółkniał, zbladnął i poszarzał.*  
*Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło*  
*I, raz ciepłym powiewem westchnąwszy, usnęło.*

Przedstawić barwę zapomocą słowa jest zadaniem nad wyraz trudnem. Niedosć jest obserwować ją dokładnie; badać tak, jak malarz, ton po tonie, niedosć jest nawet ją pamiętać, — poeta mu-

si albo myśleć o tym, kto go będzie czytał, albo też, pisząc już, móc zarazem od swego dzieła doznawać wrażeń czytelnika. Inaczej najprawdziwiej opisane zjawisko barwne nie wywoła odpowiedniego wrażenia nawet w czytelniku wrażliwym na barwność natury.

Kiedy Byron mówi, że z Leili oczów leca blaski:

*Jako z Dzemszyda rubinów ognistych.*  
 (Gaur. tłum. Mickiewicza)

to czytelnik widzi krwawe oczy królika, lub albinosa; widział to przyjaciel Byrona, T. Moor, i zwracał jego uwagę, lecz Byron tłumaczył się, że porównanie to musi zostać dla charakteru orientalnego. Wątpię, czy Mickiewicz zrobiłby podobne ustępstwo z wymagań artystycznych na rzecz etnografii.

Mickiewicz, który opisał *nieprawdziwie bociana*; dlatego, żeby wywołać *prawdziwe wrażenie w umyśle czytelnika*:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny,  
 I rozpiął skrzydła białe, wczesny sztandar wiosny;

Nieprawda! Bocian ma czarne skrzydła, lecz wrażenie ogólne, jakie robi cały ptak, jest: plamy *białej*. Czarne skrzydła połyskującego pierza gina w tle łąki, lub ciemnego igliwia sosen, a biały kadłub i szyja świecą się z takiej dali, na jaką tylko okiem sięgnąć można.

W przenośnej mowie poetów i ludu mówi się zawsze o *czarnem skrzydle kruką* i wogóle barwą

skrzydeł wyraża się barwę ptaka; gdyby Mickiewicz dla prawdy zoologicznej napisał:

Bo już bocian przyleciał do rodzinnej sosny  
I rozpiął *czarne skrzydła*, wczesny sztandar wiosny;

to w umyśle czytelnika zjawiłby się obraz czarnego ptaka, a kojarzące się z tem pojęciem obrazy zaćmiłyby jasne wrażenie wiosny. Lecz, odrzucając nawet te dalsze następstwa, dla kolorystycznej prawdy obrazu trzeba było tak napisać.

Sztuka nie jest naturą: środki, któremi ona wywołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być często inne, niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła sztuki musi być równie prawdziwem, jak wrażenie, odbierane od natury.

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

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

Jeżeli rzeźby i rysunki egipskie z okresu, kiedy jeszcze sztuki nie zabiła tam religja, porównamy z malarstwem włoskiem XVI wieku, holenderskiem z siedemnastego stulecia, lub dzisiejszem — to jasno przedstawi się nam nietylko różnica w udo-

skonaleniu, ale i w stosunku twórcy do swego dzieła.

Obraz egipski, wyobrażający żniwo, przedstawia się jako szereg pojedynczych postaci ludzkich, ustawionych jedna obok drugiej profilem i wykonywających rozmaite momenty tej czynności. Jeden rżnie, drugi podbiera, trzeci wiąże, czwarty ładuje i t. d., każda z tych *czynności* jest przedstawiona z nadzwyczajną prawdą, jak również każda *rzecz*, każdy przedmiot, narzędzie, czy broń są naśladowane wiernie i szczegółowo — lecz *obrazu* w tem niema. Niema całości wrażenia pola, na którem pracują ludzie.

W pierwotnej sztuce, o ile nie była ona ornamentyką lub symbolem, lecz odtworzeniem świata rzeczywistego, nie chodziło o artystyczne przedstawienie pewnego ugrupowania barw, światła, kształtów — chodziło o wierne naśladowanie *pojedynczych czynności i rzeczy* i wyrażenie *ich przeznaczenia*.

W miarę, jak człowiek wskutek wyższej lub bardziej złożonej kultury wyodrębnił się od natury i mógł obserwować ją, stojąc zewnątrz niej, wtedy dopiero zaczął ją odtwarzać, jak artysta w dzisiejszem pojęciu.

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

Tylko przy takim stosunku artysty do natury tworzy się dzieło sztuki zupełne. Stojąc na stano-



wisku pierwotnem, tworzy się właściwie rysunki techniczne, które, jeżeli mają nadzwyczajną wartość jako dokumenty historyczne, to w tym samym stosunku tracą na wartości artystycznej. Proszę porównać np. trupa czaszki, ilustrująca dzieło o anatomji, z tą samą czaszką w obrazie: pierwsza przedstawia *rzecz* bez względu na światło i stosunek jej do innych przedmiotów, druga będzie przedstawiała światła, cienie i plamy barwne, rozłożone na powierzchni czaszki, widzianej z pewnego oddalenia.

Między Homerem i Mickiewiczem leży cała przepaść wielowiecznej kultury, jaką ludzkość przeszła od zajazdu na Troję do zajazdu na Soplcowo.

Człowiek się skomplikował — udoskonalił. Bohaterowie Homera są typami bardzo jeszcze blisko zwierzęcia stojących ludzi. Wszystkie ich uczucia należą do kategorii najprostszych, najmniej skomplikowanych wzruszeń. Pobudki ich czynów są zwykle podłe i niskie poza miłością rodzinną i przywiązaniem Achilla do Patrokla. *Zemsta* w tym świecie należy jeszcze do bardzo wykwintnych uczuć.

Ludzie ci rozbijają sobie łby olbrzymiemi głazami, dziurawią dzidami brzuchy; żrą, piją i co chwila, tak, jak ich bogowie, śpieszą do łożnic, gdzie na nich czekają białoramienne kobiety.

Są tchórze, próżni i samochwalcy — lecz tacy jak są, imponują swemu piewcy, który ich uwielbia wszystkich, z wyjątkiem może jednego Tersyta, który: „z królami zadzierać miał zwyczaj“.

Homera stosunek do przedmiotu jest interesowny. Obiektywne przedstawienie życia w gra-

nicach środków poezji, przedstawienie zjawisk natury i ludzkich czynów z artystycznego stanowiska, z chęcią wydobycia tylko wrażenia prawdy i piękna — nie istnieje tu wcale.

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

Twórca *Ilijady* i *Odysei* jest genjuszem, lecz barbarzyńcą, któremu poprostu ślina cieknie, jak naszymu chłopu do kawałka metalu i rzemienia — Mickiewicz jest genjuszem, lecz artystą, który otwiera świat zewnętrzny, patrząc nań z oddalenia zupełnej bezinteresowności.

Jeżeli się mówi ze staruszką, biegłą w rozmowie, to jest się przerażonym ilością drobnych szczegółów, wybornie zaobserwowanych i opowiedzianych, jakie jej pamięć zdołała zatrzymać. Szczegóły te, nienależące wcale do głównej treści opowiadania, płaczą ją, przewlekają i ostatecznie mogą nużyć i nudzić jakkolwiek w umyśle opowiadającej powstają wskutek naturalnego kojarzenia się pojęć. Podobną cechę ma umysł przeciętnego człowieka, stojącego na stopniu kultury naszego ludu — cechą tą są napiętnowane wszystkie wiersze *Ilijady*.

Nietylko żaden z bohaterów Homera w największem uniesieniu nie zapomni wyliczyć rozmaitych przymiotów swego miecza, tarczy, kopji lub wozu, swojej paranteli i mnóstwa innych szczegółów, które z nowoczesnego artystycznego stano-

wiska są zupełnie zbyt techniczne, lecz sam poeta gmatwa, zaciemnia i rozwleka opisy akcji ciąglem drobiazgowym gadulstwem.

W *Iliadzie* niema wcale obrazów. Ludzie i rzeczy są tam rozstawione, jak w egipskich rysunkach, rzędem, bez planów, bez perspektywy, natomiast *czynności* ich i pojedyncze *rzeczy* są opisane z nadzwyczaj drobiazgową plastyką.

Jeżeli rzadko wiemy jakie światło przyświeca tym walkom, to nigdy prawie nie można wiedzieć, skąd padają promienie, jak się grupują te tłumy walczących, kto jest dalej, kto bliżej, nie czuć tu ani przestrzeni w obrazie, ani oddalenia, z którego widzi go poeta. Natomiast wiemy doskonale, z czego, z jakiego metalu kto ma szyszak, pancerz; czem ma okute lydki; z ilu rzemieni i jakimi drutami powiązanych składa się tarcza, z jakiego materiału zrobiony jest chiton lub przepaska.

Obraz malowany przedstawia jeden moment akcji, jeden mały motyw, wykrojony z panoramy naturalnej — poeta może opisać i obraz, i szeregiem obrazów wyrazić ciągłość akcji, lub opowiadać pojedyncze jej momenty, bez względu na całość.

Ostatnia cecha charakteryzuje wyłącznie opowiadania Homera, Mickiewicz opisuje zawsze cały obraz, wkładając weń jednak wszystkie te strony życia, których malarstwo nie może, a poezja jest w stanie wyrazić.

W tem leży kapitalna różnica między *Iliadą* i *Odyseą* a *Panem Tadeuszem*, różnica, która pomimo wszystkich zapożyczonych z Homera form i motywów, nadaje dziełu Mickiewicza niezależny i odrębny charakter artystyczny.

Nieraz można czytać lub słyszeć zdania, wyrażające żal, że Mickiewicz niedość jest Homerem; co do mnie, sędzę, że, *żeby nim wcale nie był, byłoby lepiej*, i że, jeżeli w stosunku do Byrona, poeta rosyjski, wołający do Mickiewicza: „Tyś sam bóg“, ma słuszność — to tak samo można powiedzieć o jego stosunku do Homera.

Lecz trudno, grecka kultura ciąży od tyłu wieków na europejskiej cywilizacji, że tylko umysły, które wypadkiem pozostały za obrębem jej wpływów, mogą zachować zupełną wobec niej niezależność.

Wiemy przecie, jak dalece najpotężniejsze talenty odrodzenia chodziły na pasku zmartwychwstałej sztuki klasycznej.

Zbyt daleko odbiegłbym od założenia, gdybym chciał tu wykazywać różnice psychiczne między ludźmi z *Iliady* i *Pana Tadeusza*; jest to niesłychanie interesujący przedmiot, lecz nie związany bezpośrednio z zagadnieniami artystycznymi wogóle, a w szczególności pomieszczonemi w tym artykule.

Ponieważ Homer nie widzi i nie opisuje całości obrazu, z tego już wypływa brak koloru w znaczeniu harmonji barw. Lecz niezależnie od poczucia harmonji, skłonność kolorystyczna może się też zdradzać w ukolorowaniu, to jest w ułożeniu pewnych plam barwnych na przedmiotach.

Kolorowe okna gotyckich katedr, zastępujące w nich obrazy, nie przedstawiają harmonijnej całości, wynikającej z pewnego tonu światła, lecz przedstawiają plamy barwne, nadzwyczaj świetne i ułożone z pewnym indywidualnym smakiem danego czasu i artysty. Podobnież w staro-niemiec-





Z grząd zniżając się w bruzdy zdała się nie stapać,  
 Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać.  
 Słomianym kapeluszem osłoniła głowę,  
 Od skroni powiewały dwie wstążki różowe  
 I kilka puklów świątłych, rozwitych warkocz;

Kiedy zaś znikła to:

... mignęła tylko śród okienka  
 Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.

W tych i dalszych ustępach zawsze jasno wi-  
 dać, że Mickiewicz opisuje wrażenie *barwnego*  
 zjawiska takim, jak je przedstawia malarz, to  
 jest zależnie od światła i oddalenia, z którego je  
 widzi.

I raz mu się zdawało, że znowu z okienka  
 Błysnęła tajemnicza, bieluchna sukienka,  
 I coś lekkiego znowu upadło zwysoka,  
 I, przeleciawszy cały ogród w mgnieniu oka,  
 Pomiedzy zielonemi świeciło ogórki;  
 Jako promień słoneczny, wykradłszy się z chmurki,  
 Kiedy śród roli padnie na krzemienia skibę,  
 Lub wśród zielonej łąki w drobną wody szybę,

Ta Zosia tak bierna, tak mało skomplikowana  
 pod względem psychologicznym, widnieje przez  
 barwy i światła, które ją opromieniają, przy każ-  
 dem ukazaniu się w poemacie.

Kiedy „zjawisko w papilotach budzi Tadeusza“,  
 to widzi on, jak:

Palce drobne zwrócone na światło różowe  
 Czerwienily się nawskróś, jakby rubinowe,

Usta widział ciekawe, roztulone nieco,  
 I zębki, co jak perły wśród koralów świecą,  
 I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią  
 Różową, same całe jak róże się płonią.

a potem:

... ujrzał najwyraźniej  
 Przypomnił, poznał włos ów krótki, jasnozłoty,  
 W drobne, jako śnieg białe, zwity papiloty,  
 Niby srebrzyste strączki

I czy ją Telimena będzie ubierać „uczenie“, czy  
 ona sama się ustroi, zawsze barwy jej sukni są  
 opisane wyraźnie, z ciąglem uwzględnieniem wza-  
 jemnego ich stosunku.

Kiedy „biała, jak lilija“ ukazuje się po raz  
 pierwszy na pokojach Sędziego, to na głowie ma  
 „świeżo zebrane bławatki“:

... kwiat od bladych włosów  
 Odbijał bardzo pięknie, jak od zboża kłosów!

Albo jak świetnie ukolorowany jest ten obraz:

... wśród pączków barwistego maku  
 Stał ulan, jak słonecznik, w błyszczącym kołpaku,  
 Strojnym blachą złocistą i piórem koguta;  
 Przy nim dziewczę w zielonej sukience, jak ruta  
 Pozioma, wznosi oczki błękitne, jak bratki,  
 Ku oczom chłopca

Mickiewicz oprócz wielu innych cech kolory-  
 sty, ma jedną, charakteryzującą dzisiejszy kolory-  
 styczny kierunek, polegający na harmonizowaniu  
 barw lokalnych, wszelkich odcieni bez względu na  
 obowiązujący gust publiczności.

Barwy czerwona i zielona, barwy dopełniające się, które w naturze leżą zawsze obok siebie, do dziś dnia uważają się za szczyt dysharmonji i, jeżeli są główną ozdobą kiecek i welniaków mazurek, to ludzie z „gustem wyrobionym“ brzydzą się podobnym zestawieniem kolorów — a tymczasem Zosia występuje w sukni:

*Z zielonego kamlotu z różową obwódką;  
Gorset także zielony, różowemi wstęgi  
Od łona aż do szyi sznurowany w pęgi;  
Pod nim pierś, jako pączek pod listkiem, się tuli,  
Od ramion świecą białe rękawy koszuli,*

Nie koniec na tem:

Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki *bursztynu*,  
Na skroniach *zielonego* wianek rozmarynu;

Żółte sznurki bursztynu są także herezją przeciw przeciętnemu gustowi. Kiedy pułki napoleońskie ukazały się w kraju, wyśmiewano żółte rabaty, nazywając żołnierzy „jajecznikami“; Mickiewicz, zawsze w *Panu Tadeuszu* stojący na stanowisku czystego realizmu, bierze naturę wszechstronnie, stoi ponad smakiem swego otoczenia, które, podobnie jak Telimena, „łajałoby“ Zosię za jej „ubranie prostacze“.

Niemniej od Zosi, Telimena jest zjawiskiem nadzwyczaj barwnem:

Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,  
Suknię materyjalną, różową, jedwabną,  
Gors wycięty, kołnierzyk z koronek, rękawki  
Krótkie: w rękę kręciła wachlarz dla zabawki

..... ; *wachlarz pozłocisty*,  
Powiewając, rozlewał *deszcz iskier rześisty*.  
..... włosy pozwijane w kręgi,  
W pukle i przeplatane *różowemi wstęgi*,  
Pośród nich *brylant*, niby zakryty od oczu,  
*Świecił się, jako gwiazda w komety warkocz*;

W obrazie tym, który tak świetną plamą gra na murach starej sali zamkowej, braknie *barwy włosów*, o której dowiaduje się czytelnik z rozmysłań Tadeusza:

.....  
I włos u tamtej widział krótki, *jasnozłoty*,  
A u tej *krucze* długie zwiły się sploty,  
*Kolor* musiał pochodzić od *słońca promieni*,  
*Którmi* przy zachodzie wszystko się *czerwieni*,

a przytem:

..... miała *czarniutkie* oczęta,  
*Białą* twarz, usta *kraśne*, jak *wisnie bliźnięta*.

Telimena jest nietylko kolorową, ale *jaskrawą*; jej barwy odpowiadają jej charakterowi; wabi ona mężczyzn, używa ich z rozmysłem dla wywołania efektownych złudzeń:

Stanąwszy nad strumieniem rzuciła na *trawnik*  
Z ramion swój szal powiewny, *czerwony*, jak *krwawnik*;  
..... skronie na dłoniach oparła,  
Z głową na dół sklonioną; na dole u głowy  
*Błysnął* francuskiej książki papier *welinowy*;  
Nad *alabastrowemi* stronicami księgi  
Wily się *czarne pukle* i *różowe wstęgi*,  
*W szmaragdzie bujnych traw*, na *krawnikowym szalu*,  
W sukni długiej, jak gdyby w *powłoce koralu*,  
Od której odbijał się *włos z jednego końca*,

Z drugiego czarny trzewik; po bokach błyszcząca  
 śnieżną pończoszką, chustką, białością rąk, lica,  
 Wydawała się zdala, jak pstra gąsienica,  
 Gdy wpelźnie na zielony liść klonu.

Gdyby malarz, najbardziej zapędzony w kolorystyczną manję z tych, co to w Monachjum kupują książki dla koloru okładek, gdyby malarz opowiadał, nie mógłby bardziej kolorowo i ze ścisłościem uwzględnieniem stosunku barw tego obrazu słowami wyrazić.

Wszystkie *rzeczy* są stopione na *barwne* plamy, które się przeciwstawiają jedna drugiej, podnosząc swoją siłę i kolorową wartość całego zjawiska.

Jak wiadomo, nasza estetyka „wewnętrznego oka“, zapędzona w mglistą matnię idealno-realnej filozofii, uważa kolor w obrazach malowanych za *rzecz podrzędną!*

Kolor to technika, materializm, gruby realizm, naturalizm, co kto chce, lecz nigdy istota, a choćby pierwiastek, tyle samo wart, co i forma w malarstwie.

Czytelnik zna już epopeję o *symbolice barw* i wie, co warte są objaśnienia „hieroglifów“, pokrywających szatę sztuki, wie, o „*niewidzialnem dla zmysłowego oka świetle, które niby palcem ducha...*“ Ciekawem więc byłoby zdanie naszej estetyki o barwie w poezji.

Czy to także technika?

Pozostawiając tym panom rozwiązanie ostatniego pytania, zauważę, że Mickiewicz istotnie pod względem ścisłości obserwacji i jasności przedstawienia zjawisk barwnych, jak i innych,

jest *naturalistą*, u którego nawet realiści tej miary, co Zola, mogliby się dużo nauczyć.

Według naszej estetyki realistą jest się dopiero wtedy, kiedy się maluje chłopów, śnieg, błoto, konie; jeżeli zaś kto przedstawi z możliwie ścisłą prawdą piękną kobietę, będzie to „idealne pojęcie realnej rodzajowości“ i dopiero, kiedy obraz zapełniają same figury z nazwiskami historycznymi, choćby tak realnie malowane, że można ocenić na pieniądze wartość ich futer i altembasów, wtedy się jest idealistą!

Taż sama estetyka, stawiając na szczycie poezji *epopeję*, czyli poezję opisową, pogardza jednak „zmysłowym okiem“ i całem malarstwem, które niem się posługuje.

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

Jeżeli nowoczesna sztuka niemiecka, nie najnowsza, ale sztuka Korneliusów i Kaulbachów, nie *umiiała malować*, nie miała pojęcia o kolorze, to estetycy mówią: cechą idealnego malarstwa jest linja — tymczasem przychodzi Böcklin i maluje fantazje bajki, świat całkiem zmyślony, idealny, maluje *tylko kolorem*.

Żeby jednak estetycy nasi wzięli za podstawę swoich poglądów to, co ich „oko zmysłowe“ może zaobserwować, zyskaliby tak szeroką miarę dla swoich poglądów krytycznych, że mogliby nią mierzyć i cały obszar sztuki, i największe talenty, nie wpadając nigdy w pułapki, jakie im roztapiać nie się w idealnej estetyce zastawia.

Bez „zmysłowego oka“ nie można być ani po-



etą, ani estetykiem. Jeżeli świat zewnętrzny nie jest i nie powinien być wzorem artysty, niechże nasi estetycy zaopatrują się w dzieła sztuki w instytucie ociemniałych i głuchoniemych, niech zdania pierwszych o malarstwie, a drugich o muzyce wpisują w swoją krytyczną ewangelję.

Tymczasem, porównawszy wszystkie dzieła malarstwa, poezji i rzeźby, jakie nam dawne cywilizacje zostawiły, musimy przyjść do przekonania, że wieczną trwałość zapewnia im *tylko, wyłącznie przewaga pierwiastku prawdy*.

Jeżeli cały naród marmurowy, który stworzyła Grecja, będzie trwał jeszcze wieki i wieki, to tylko dlatego, że jest to naród możliwie zbliżony do prawdy. Anatom i fizjolog nie mają nic do zarzucenia tym nagim ciałom atletów i bogiń.

Podobnież w dziełach innych sztuk naśladowniczych pierwiastek prawdy jest to iskra, która z nich świeci poprzez wszystkie koleje zmiennych upodobań różnych epok cywilizacji.

Pojęcia moralne i umysłowe, związane z dziełami sztuki, zamierają pierwsze, ponieważ w moralności nawet takie zasady, jak: *nie kradnij* i *nie zabijaj*, przyjęte są nietylko w czynie, lecz i w zasadzie z zastrzeżeniem, a myślenie oderwane, nieoparte na ścisłej obserwacji faktów, nie może poszczycić się jedną prawdą, któraby trwała dłużej nad jeden okres rozwoju myśli.

Prawdziwem w sztukach takich, jak poezja, malarstwo, rzeźba, może być tak dobrze przedstawienie zjawisk świata zewnętrznego, jak też wyrażenie stanów psychicznych i czuciowych, w jakich się człowiek może znajdować.

Im artysta będzie miał bardziej wrażliwe zmysły na oddziaływania świata zewnętrznego, im więcej i bardziej różnorodnych uczuć będą w nim budzić te wrażenia, tem pełniejsze, trwalsze i doskonalsze dzieła sztuki będzie tworzył.

Wykazałem tu jedną tylko stronę dzieła Mickiewicza, jedną, lecz wiecznotrwałą jego zaletę.





524014

**Książnica Podlaska**

im. Ł. Górnickiego w Białymstoku



**KP-BG-0532689**