



W. Kozicki

W. Gay, L. A. Olesnosa



7: 89(091) : 884(091) "148/19"

884-4 + 884-1

10594

Białystok

HT Kościński

" H Gajda Akademika

Z MOTYWÓW MICHAŁA ANIOŁA.

I.

PRZEDMOWA DO KSIĄŻKI O BUONARROTIM.

Otrząsałem z duszy codzienną kurzawę
W harf dawno zmiłkłych zasluchany ton,
Bowiem cierpienia przypomniałem krwawe,
Których jęk światu jest — jak zwycięstw dzwon.

Męką ofiarną moc się ta krzepiła,
Wyrzeczeń chlebem karmił się ten duch,
Z mgieł zaświatowych splywała nań siła,
Z której tworzący narodził się ruch.

Z białych marmurów gładnego spowicia
Rozkazom ducha korny młota cios
Śpiące postaci wyzwalał do życia,
Wiekowej sławy ziszczając im los.

Słyszę, jak pieśnią tęsknoty głaz dźwięczy,
Kiedy doń dłuto zbliża mistrza dłoń,

Kiedy wylania kształt nagi, młodzieńczy,
Który ogniami bije w twórcy skroń.

I hołd ci niosę, święty kłamco Boga,
Że nie z tej ziemi ciała twego cud,
Że w niem czerwona szaleje pożoga
Świątynnych, nigdy nie gasnących złud.

Że cię stworzyła miłość i tęsknota,
Bytowej pełni wiecznie żądny głód,
Że ból cię wywiódł przed nicości wrota,
Że odżył w tobie Prometejów ród.

Wiem, że niegodną Ciebie jest ta mowa,
Marny, przyziemny, bez skrzydeł jej lot,
Lecz jest w niej miłość bez obłudy słowa,
Jest na jej skroniach ten zachwytu pot,

Który — jak głosi Platon w swej »Biesiadzie« —
Na widok Piękna, gdy błysnie jak cud,
Na białych czołach kroplami się kładzie. —
Może więc przyda się komu mój trud. —

II.

DAWID.

Nagi, smukły i gibki, porywczy jak płomień,
Stał i wzrokiem godzi w skroń wroga — olbrzyma,
Marszczy się dumne czoło, jak burza się zżyma,
A zaś dłoń kamień ściska, drząc żądzą poskromień.

Chyż nogi stężały jak głaz, wrosły w ziemię
I spreżyły się uda stalowe do skoku,
Niema muzyka mięśni zza skóry obłoku
Gra, przyszlých bohaterów śmiało wieszcząc plemię.

Jej harmonia objęła czar szyi i głowę,
Pomsty wichrem rozwiała zuchwałę kędziory,
Ogień w oku zażęgła, zwiastując Jehowę.

Zginie wróg: Bóg w junaku cud objawić skory;
Ginać będzie po wieki: zwycięzcy mistrz mowę
Ducha poświęcił, wklęta w dłuta arcytwory.

III.

MOJŻESZ.

Jeżeli śniłeś wielki mit o Mocy,
O samowładztwie niespełnanem ducha,
O tej wolności, co praw nie zna nocy
I tylko słońca własnej woli słucha;

Jeśli marzyłeś olbrzyma, człowieka,
Co zdolny kruszyć przykazań tablice,
Z przemianą myśli w stal czynu nie zwleka,
Gdy w świat śle nowej prawdy błyskawice;

Jeśli nad szczęścia dziecinne korony
Przeniosłeś mękę samotną i dumną,
Stań, jak przed Boga obliczem, olśniony
Przed tym, co wzgardził cmentarzem i trumną.*)

Twój sen mocarny w glazie tym zjawiony!

*) Według Deuteronomium „nikt nie zna grobu Mojżeszowego aż do dzisiejszego dnia“.

IV.

POD STROPEM SYKSTYNY.

...I na kolana padłem w tej kaplicy,
Lecz duch mój nie był pokorą zmiażdżony,
Zachwytu orzeł chwycił go w swe szpony
I pod strop uniósł w blaski tajemnicy,

Gdzie Bóg z chaosu sam siebie wylania
I życie wsącza w cudny kształt człowieka,
Gdzie chór proroków zadumany czeka
Snów genezyjskich nowego zarania;

Gdzie z mroków męki, tęsknot i żaloby
Radosnym blaskiem hellenckiego słońca
Nagich efebów ciał błyskają czary...

Potem mię ptak ten poniósł między globy,
Kołysząc szczęściem dążenia bez końca
Ku niewidzialnym słońcom, co są... z wiary.

V.

PENSIEROSO.

Zadumany książę medycejski mówi:

Na me znużenie dobry sen nie czeka,
Bo Noc-kochankę zwiodły mi majaki,
Troska podniosła czarnych truchlic wieka
I nieszczęść sępie wyzwoliła ptaki.

Chmurą zawisły nade mną i kraczą,
Żem już wyzuty z młodości i siły,
Żem na tułactwo i dolę żebraczą
Zdał duszy świetność, że się już wytlili

Żagwie, co w życie szalone mię parły:
Rozrzutne mocą, głębokie tęsknotą
I wzgardą celów, z których ludzie karły
Wieniec dla bożyszcz gwarnych tłumów plotą.

Dzień mój dogasa! Stargałem swe siły
W walce, co dać mi nie mogła zwycięstwa,

Zbyt wiele chciałem, ognie ze mnie biły,
W których spłonęła moc własnego męstwa...

Pragnąłem zburzyć gmach całego świata,
By móc ramiona rozprężyć swobodnie,
Czcicielom trwogi stać się mieczem kata
I nowej jutrzni zapalić pochodnie.

Pragnąłem wykuć posąg tak ogromny,
Aby nowego był Boga obliczem,
Któremu służy ten, kto jest niezłomny,
Śmiały i piękny, nieznękany niczem.

Pragnąłem zabić chore widmo grzechu,
Które wypelzło z cel zawistnych mnichów
I świat rozjaśnić młodem słońcem śmiechu,
Dać mu się napić z radości kielichów.

Ale nie nadszedł jeszcze dzień wesela,
Zbyt nieprzebity jeszcze całun mroku,
Który od światła ziemię mą przedziela —
Nawet dla męża, co miał piorun w oku!

Jeniec przemocy, cały krwią zboczony,
Muszę przez życie męki wlec kajdany,
Na chmurach stawiać wymarzone trony,
W zaświaty płynąć — ja mocarz spętany!...

Płynąć w zaświaty? Dla strudzonej duszy,
Z mgieł wygrzebywać pocieszenia hasło?!
Czyliż mi oczy złudny blask zaproszy
Słońca, co dawno już, dawno zagasło?

VI.

MOTYW SĄDU OSTATECZNEGO.

Przekleństwo wam!

Za nadaremny życia trud,
Za zmarnowaną ducha mego krew,
Za mą pogardę i dławiający wstręt
Dla znikczemniałych dnia waszego bóstw,
Za dusz ohydę i ciał waszych brud,
Trądem przeżartych aż do wnętrza trzew,
Za nakładanie wzlotom w górę pęt,
Za brak człowieka pośród ludzi mnóstw —
Przekleństwo wam!

Nie za to klęę was,
Że jesteście źli,
Że przystęp do was ma grabież i mord,
Że was do zbrodni ciał popycha żar
I że was stopą swoją gniecie grzech, —
Ale że drżycie przed widmami kar
I że na ustach waszych zamarł śmiech,
Że bronią waszą podstęp, a nie kord,
Że o dosytach podłość wasza śni,

A nie wie, jaki jest w dążeniu czar
Do niewidzialnych słońc — bez końca dróg, —
Żeście na ziemię sprowadzili noc,
Że słabość wami rządzi, a nie moc,
Że Piękno mija domów waszych próg —
Za to, o bliźni, ja przeklinam was!

I tobie, klątwa, mój kamienny losie,
Oporny, jako ów głaz, w którym chciałem
Wykuć niezłomne drogowskazy światu...
Żeś mym ramionom dał siłę i rozpęd,
A wzbronił bryły marmuru tak wielkiej
I białem łonem bez skaz tak przeczystej,
Iżbym z niej stworzyć
Mógł sen słoneczny o Pięknie i Mocy;
Żeś mię opętał
Dali bezkresnych wiecznem ukochaniem,
Ale poskapił rozpostarcia skrzydeł,
Bym pierś mą krwawił
O ciasnej klatki bezlitosne pręty;
I, żeś mym oczom
Ukazał promień wschodzącego słońca
Nad ziemią młodą,
Szczęściem rozśpiewaną,
Po to, by skryć te życiodajne blaski
Chmurnym całunem
Mar wrogich weselu —
Za twoje miody zatrute
I za twą kłamną łaskawość
Niech cię przekleństwo me ściga.

I wam przekleństwo śle moje tęsknoty
I mej młodości sny,
Płomienne sny o miłości!
Żeście mi z piersi hardej, niedostępnej
Wyjęły duszę i oczarowały
Upojnem pięknem rzeczy, która ginie;
Żeście związały myśli mojej loty
Z czemś, co nie we mnie jest, ale poza mną,
Żeście wszczepiły wë mnie jad niemocy
Tak, żem ja, twórca, lkał o złudę szczęścia,
Żeście zbyt słabe były i niewierne,
By mię przed lękiem bronić i samotnią
Tak, żem was zaprzeć się musiał u kresu —
Za całą mękę dni mych niewysłowną,
Mękę pragnienia
I mękę odstępstwa —
Śle wam z dna duszy mojej udreżonej
Przesmutne, łzami krwawemi oblane,
Przemocą wydarte —
Przekleństwo!
A gdym was przeklął, czyż mię zdejmie trwoga
Przed klątwą w mgłach gdzieś ukrytego Boga?

MIŁOŚĆ OCZU.

I.

MIŁOŚĆ OCZU.

Miłości naszej maj przygrywa
Słowików pieniem,
Dusze kwitnąca jabłoń skrywa
Upojnym cieniem.

Przezysta, jak majowa zielen
Jest miłość nasza,
Całunek spojrzeń — szczytem wcieleń,
Hyzop nas zrasza.

Nieznani, choć najbliżsi w świecie
Przejdziem przez życie,
Tęsknotą szczęśni, żywą w kwiecie,
Co wzrósł w zachwycie.

Daleką od nas myśl zbliżenia,
Bo pryśnie złuda,

Zbyt szybko miód się w piołun zmienia,
Zwycięża nuda.

Niech więc tęsknota nie dopłynie
Nigdy do brzegu,
Kędy chram szczęścia lśni w krainie
Wiecznego śniegu.

II.

GIOIA DELLA VITA.

Ide grabową, cichą aleją.
Wśród dwóch zieleni młodej żywych ścian,
W pieszczotach wiatru listki się chwieją,
Nade mną nieba szafirowy łąn.

W alei końcu szczęście mnie czeka,
Stanie przede mną ujawniony cud,
Krew mi potokiem do serca ścieka,
Drżą dłonie... zbliżam się do rajskich wrót.

Na cud ten lata czekałem całe,
A dziś mi będzie zjawą kilku chwil,
Ciśnie mi z oczu wskrzeszenia strzałę
I znów oddali się na setki mil.

Znów mi samotni wrótnia zazgrzyta...
Lecz nic to: w duszy mej zostanie blask. —
To jest moja *gioia della vita* —
Poza tem myśli stal — krynica łask.

III.

RZECZYWISTOŚĆ.

Ach, ciebie już niema i nigdy już ku mnie
Nie spłynie czarnego aksamitu fala
Z twych oczu, co w świat ten patrzyły tak dumnie,
Jak wielki ból — gdy się od żywych oddala.

Ach, ciebie już nie ma! Lecz czy kształt twój zjawą
Był chwil rzeczywistych, czy tylko majakiem
Mej duszy stęsknionej, czy też jakąś mgłą
Myślą, gdzieś pod czaszki ukrytą szyszakiem —

Ja nie wiem — to jedno wiem, że ciebie niema,
A dusza jest moja samotną, sierocą,
Jak pierścień, z którego ram wypadła gemma,
Tak, że próżni tylko obrzeża się złocą.

Przebiegłem dziś wszystkie już w mieście ulice
I wszystkie miejsca dusz naszych spotkania,
Lecz pustka mi wszędzie straszną tajemnicę
I jamy oślepych swych oczu odsłania.

Czyż teraz się zmogę, by myśl żywić jasną
Bez tego świętego, jedyne mitu,
Że nigdy mi czarne gwiazdy nie zagasną
Miękkiego mistycznych ocz twoich aksamitu?



INTERMEDYA.

JESIENIĄ.

Posepnie szeleszcząc płyną strugi dżdżu
Z drzew zwieszających bezlistne konary
Ponad przepaście i nad mroczne jary,
Od których nadąża wiew mroźnego tchu —

I wiedzie ze sobą śmierć, siostrzycę snu,
Co wokół sieje ukojenia dary
I świat prowadzi znużony na mary,
Na miękkie posłanie ze śniegów i mchu.

Lecz nim pod śnieżnym życie skona wrzosem,
Orkany rwą korę na strzaskanym pniu:
O, nie krwaw duszy mogilnych skarg ciosem,

Ty chmurny, jesienny, rozelkany dniu!
O, nie budź śpiącej rozpaczy odgłosem
Płynących posepnie z drzew strumieni dżdżu!

NAD GROBEM.

(Liryczny fragment dramatu).

Na cmentarzu w Dzień zaduszny. Procesya wiernych
z księdzem oddala się. Zostaje

Młoda wdowa:

Znikły nakoniec te kruki cmentarne,
Sama zostałam z mą siostrą — rozpaczą
I tylko jęczą drzew szkielety czarne
I łzami liści nad grobami płaczą.

O, ziemio grobów, ziemio bezlitosna!
Otwórz twe straszne, twe zazdrosne łono,
W tobie spoczęła życia mego wiosna,
Przyjm mię: kochanką byłam mu i żoną.

Żoną mu byłam. Jak wichr polne kwiaty
Porwał mię, krasą swej młodości dumny,
Pocałunkami wiódł mię przez snów światy
I aż tu przywiódł, tu, do swojej trumny.

Jak wichr upalny rozżarzył płomienie
W wyschłem z tęsknoty drewnie mego serca,

A teraz śmierci objęły go cienie —
Zgasić mój ogień chce los przeniewierca.

Lecz był przedwczesny tryumf jego lichy!
Na bój go wzywam, na bój ostateczny!
Niechaj o śmierci mi nie kraczą mnichy,
W uścisk się spleć z mym kochankiem wieczny.

Ziemio prześwieta, otwórz swe ramiona:
Na nic mi młodość, gdy jego nie poi,
Na nic mi piękność, gdy nieosłonią
Słodkiem objęciem ciała jego zbroi.

Na oczach jego me oczy położę,
Z jego ustami zewrę moje usta,
Miłością moją jasne niebo strwożę,
Gdy mu tem będę, czem śmiertelna chusta.

I zwiążę z nim się włosów mych sznurami
Aż mię zadusi ten uścisk ostatni,
Potem niech niebo śmieje się nad nami,
Niech, brocząc słońca krwią, ziemię szkarłatni.

Ziemio, ty milczysz, tyś nieporuszona!
Więc mi go oddaj, wyrzuć skarb skradziony,
Mężu, kochanku, skrusz grobu bierwioną,
Do niewolnicy swej wróć, do swej żony.

Wróć mój rycerzu jasny, bohaterze!
Wiedź mię przez wszystkie piekła, czyściec, raje!

Pójdę za Tobą...

Przemów!...

Bo uwierzę,
Żeś marnym prochem. Że skłamał, kto gaje
Zmyślił, gdzie duchy nieśmiertelne błądzą.
Zjaw się, zmartwychwstań, zjaw, bo przeklnę Boga,
Bo ciebie przeklnę! Niech mię potem sądzą;
Krwawszą nie będzie życia mego droga.

OWIONAŁ MIĘ DZIŚ WIATR OD PÓL.

Owionął mię dziś wiatr od pól,
Przesycon wonią siana...
Myślałem, że już skołał ból,
Lecz niezgojona rana.

Myślałem, że o szczęściu mit
Już z duszy mej wydarłem,
Lecz nie zcichł jego wabny zgrzyt,
Wciąż mocy jestem karłem.

Jeszcze mi wciąż podgryza mól
Zgrzebną tkan mego życia...
Owionął mię dziś wiatr od pól,
Przepojon wonią gnicia.

DO SŁOŃCA RWAŁ SIĘ ŚLEPY PTAK.

Do słońca rwał się ślepy ptak,
Choć porażone miał oczy,
Żar mu wskazywał złoty szlak.
Wśród sfer wiszący roztoczy.

Gdy nim tak pędu władnie szął,
Wróg go nizinny zaoczy:
Świątynną ciszę zmałił strzał,
Piers ptaka żarną krwią broczy.

A gdy go dusił zdradny wróg
Dłonią morderstwem shańbioną,
Drżał w złudzie, że kres znalazł dróg,
Że już na słońca padł łono.

DAREMNIE.

Daremnie pragniesz ducha wlać w przyziemne życie,
Daremnie żądasz ciężkie rozerwać zapory,
Które świat człowieczy prac nadmiarem chory
Zamknął się od gościńców, co lśnią w gwiazd rozkwicie.

Na każdy wzlot ku gwiazdom już czatują skrycie
Zabójczych obowiązków i służb żmijne zmory
I tułów ich oślizły, żądzą łupu skory
Oplata białość skrzydeł, co marzą o świetle.

O świetle wielkich czynów, o wiecznej rozkoszy
Stopienia dwu dusz ludzkich w jeden kryształ czucia...
Nie wejdiesz do Walhalli, ekstazę twą spłoszy

Chuć opasłych kadłubów i z kajdan rozkucia
Daremnie będziesz wzywał głosami Chrzycieli:
Pełzać musisz, aż śmierć ci żadne wargi zbieli.

POSĄG.

I.

Niegdyś ramion tworzących wybawczem natchnieniem
Dźwignąłem posąg hardy dla mnie i dla ludzi,
Lecz korny onym ogniom, z których łon się budzi
Istnienie. Granit twardy rodzącym kamieniem

Był dziełu memu. Ponad oceanu wrzeniem
Groźnem — widzę — jak rozpęd mój się mocny trudzi,
Jak w topiel stacza glazy z szczytów skalnej grudzi
I w łodziach na ląd dąży z krwią wydartem mieniem.

A potem młot, ducha najemnik, warknął w dłoni
I z czuciem dłuta sprzął nawalnic płodne moce,
Aż z hukiem rozpekł pancerz, co się sile broni

I kształt wyłonił nagi, cudny, w skał opoce.
O, trwaj! potężnych światów głażne objawienie,
O, świeć, nagości święta, świeć przez nocy cienie!

II.

Bóg, co męką szarpany, świat wyrzucił z siebie
By gromem był dla wroga, dla Celu przynętą,
Bóg snów — blasków ulewą przez wroga przekłętą
Przemówił do mnie w niemej twej nagości niebie.

O, niech stal twoich ramion podłą słabość grzebie,
Gdy życie mi ją wszczepi w pierś trudem pogiętą,
Gdy oczy, co złowiły wieków jasność świętą
Oślepną zdradą świata i spocząć na chlebie

Załadają powszednim. A gdybym skalany
Ropną śliną, co sączy się z warg Zmory-Troski,
Martwotę ducha pragnął mieć sobie schronieniem —

O, niech wtedy ohydne, rozjątrzone w rany
Serce moje przepali w nicość promień boski,
Zrodzony wiekuistym źrenic twych spojrzeniem.

POBUDKA.

Wstawaj mój koniu! Wstawaj! Z gnuśnej leży,
Kędyć zwały nazbyt ciężkie znoje
Dźwignij się! Patrzaj, powiew wiatru świeży
Wpływa przez okno, prostuj nogi swoje,
Trudem omdlałe znowu napręż mięśnie,
Podnieś łeb w górę, choć senne znużenie,
Jak młyński kamień cię gniecie, choć kłęśnie
Zamglone oko w głąb czaszki. Schudzenie
Boków twych barwnym okryję czaprakiem,
Pohaftowanym szychem w złote kwiaty,
Wskoczę na grzbiet twój i musisz mi ptakiem
Lecieć przez polne zboża i bławaty...

Myślisz, że tchu mi nie starczy do gonu,
Że wyschłe płuca krew falą zaleje,
Że nie do szczęścia, lecz do śmierci tronu
Mie zaprowadzisz, że trzeszczą wierzeje
Wątlęgo ciała pod naporem duszy,
Co się do lotów podgwiezdnych wyrzywa?
Och! drwię z twych przestróg! Niechaj się pokruszy
Marny ten nerwów splot i niechaj szkliwa

Oczu mych bielmem przedzgonnym się skaża,
Byłem raz jeszcze poczuł wicher stepowy,
Ludzkiego mrowia rzucił tłuszcze wraża,
Byłem w księżycu blaskach skąpał głowę
I ujrzał jego świetlistość po rosach
W ślad twoich kopyt wędrującą za mną.
Hej! raz się jeszcze wytarzać po wrzosach,
Wilgotnych, wonnych i ziemię bezkłamną,
Oblubienicę jedyną i wierną
Objąć uściskiem ramion roz tęsknionych,
Wyssać z jej piersi siłę miłosierną,
Co krew rozpala w członkach wysuszonych
I żyć, żyć przez chwilę pełnią wszechistnienia!
Zniknąć, roztopić się w dębów poszumach
Wniknąć w harmonię rozszemranych kłosów,
Zabrzmieć tęsknotą w tych pastuszych dumach,
Co dźwięczą płaczem skarżących się losów,
Zadrgać srebrzystym księżycu promieniem,
Zahuczeć echem stokrotnem po lesie,
Odczuć pęd planet, który w wieczność rwie się,
Odczuć to wszystko, — potem stać się cieniem!

Więc wstań mój koniu — pędź — w ostatnim biegu,
Wyteż swe ścięgna, przestrzenia opily,
Pędź, pędź, bo muszę stanąć w tych szeregu,
Dla których nie jest straszny wid... mogiły.

UKOJENIE.

Duszę mą składam u stóp twych, wieczorze,
Duchu na skrzydłach ciszy przyniesiony,
Pokorny jestem jako dąb ów w borze,
Szumem swych liści w własną głąb wmyślony.

Otrząsłem z duszy spraw codziennych pyły
I skonu słońca splonąłem pożarem,
Wskresilem dawno w grób złożone siły,
Odczuć bezcennym, niestraconym czarem.

Cześć ci drzew szumie, żytnich kłosów falo,
Żniwna nadziejo złocistego lanu,
Stawie ruchomą rozigrany stałą,
Żywiczna woni nowego parkanu!

Cześć wam wspomnienia minionych dni życia,
Szalonych żądań, wzlotów Ikarowych,
Sławy umarłej, nim wyszła z powicia,
Miłości czystej dreszczów wiecznie nowych!

Otrząsłem z duszy skrzepłą krew cierpienia,
Precz odrzuciłem ludzkiej pychy szczudła,
By wziąć z wieczoru rąk chrzest ukojenia
I pić z polnego, przeczystego źródła.

WSĄCZ MODRA TONI...

Wsącz modra toni słoną krew swych żył
W me ciało młode, gibkie, zdrowe —
Niechaj w niej smutki zginą!
Spraw, bym z twej głębi moc tak pił,
Jak z czary złote wino,
O, morze szmaragdowe.

Skradzione słońcu srebrne fal twych skry
Rzuć w duszę, co dumę swą zdradza,
Gdy w trwodze łamie dłonie...
Niech szczęścia tylko płacze lzy,
Niech słońcem wieńczy skronie
I w słońcu się odradza.

CISZA KSIĘŻYCOWA.

Dzięki ci, dzięki
O, cichy ogrodzie
Zalany światła miesięcznego falą!
Błogosławiony niech będzie ten spokój,
Niemy towarzysz wysiłków mej myśli,
Który łabędzie swe, śnieżyste skrzydła
Rozpostarł, w świętem wisząc skamienieniu,
Ponad wyniosłe, stare twoje drzewa,
Ponad te świerki,
Co setnych ramion wieczystym wyrzutem
Niebu przyziemną pokazują podłość,
Ponad te brzozy
Do greckich kolumn
Marmurowego podobne szeregu,
Które owiła młoda miłośnica
W girlandy mirtu,
W oczekiwaniu tęsknem, bezowocnem
Na promieniste nadejście kochanka, —
I ponad te szare,
Upiornie pośród zieleni sterczące
Telegraficzne słupy,

Jedyne miasta blizkiego heroldy
I moich tęsknot i smutków moich
Jedyne, samotne szyderce.

Dzięki ci, dzięki,
O, ciszy łabędziu,
Że od świetlistych puchów twojej piersi,
Od zachwyconej, dostojnej jasności,
Jak piłki odbite,
Giną bez jęku
Wszetecznych ulic ciemne, niskie głosy,
Że słuch otwierasz
Na ekstatyczne świerszczów rozśpiewanie,
Że na srebrzyste skrzydeł swych połyski
Bierzesz mą duszę
I że ją prowadzisz
Na niebios szafirowe, nieskończone pola,
Gdzie w zlotolitej tężyznie swej pełni
Blask kryształowy wypromienia księżyc,
Gdzie od dyamentów wspanialsza świetności
Skrzy się, goreje, całuje mnie światłem
Zorza wieczorna,
Umiłowana, wielka moja gwiazda,
Nocnych porywów najpierwsza zwiastunka,
Przeczysty Anioł-stróż
I orędownik
Mojej Miłości.

Świerki i brzozy,
Świerszczów głośnie chóry

I ty księżycu
I ty przejasna ma gwiazdo wieczorna,
Dzisiaj wy dla mnie ledwie nikłym cieniem,
Ledwie wspomnieniem i słabym symbolem
Tych moich świerków
I mojej brzozy tej jednej, jedynej,
Kapeli świerszczów,
Blasku księżycy
I zorzy wieczornej
Nieprzewyższonej niczem promienności,
Tego wszystkiego,
Co mi szumiało, śpiewało, płonęło
Tam, hen, daleko
W mojej ojczyźnie
Pośród rozległych, dalekich, przestwornych
W mgły opowitych, rosą rozświetlonych
Rodzinnych pól —
W owej kosmicznej, wiekopomnej chwili,
Chwili, co serca powstrzymała bicie,
Kiedy z pod ciemnych krańców horyzontu,
Cicha i potężna,
Nadeszła ku mnie odwieczna ma Miłość...
A była jeszcze bardziej nieskalana
I swą czystością jeszcze więcej śnieżna,
Niżli tve skrzydła,
O, łabędziu ciszy.

A za nią szły
Pól mych rodzinnych
Wskrzeszające wonie,

Wilgne opary rozoranej roli,
Skoszonych koniczyn
Mocna, krzepka słodycz
I świerków młodych żywiczne zapachy.

I wszystkie mej ziemi,
Ojczystej mej ziemi,
Niezbadane siły,
Wszystkie naonczas skupiły się w tobie.
Wszystkie jej soki,
Cała krew jej żył,
Cały ten czar jej,
Którego rozlewność
Nie słowom w dźwięków swych usidlić matnie —
Czar co mię ongi
Rzucił w uniesieniu,
W zapamiętaniu żarliwem tęsknoty
Na roli czarnej
Magnetyczne lono
I ust namiętnych kazał pocałunkiem
Gnieść wątłe trawki młodej oziminy;
Cała dusza ziemi
Wstąpiła w Twoje archanielskie ciało
Miłości moja! —
Tajemniczość ziemi
Opromieniła Tve wyniosłe czoło
Nimbem, co godniej
Nawet anioła nie wieńczyłby głowy!

I stałaś mi się jako matka-ziemia:
Czułem się Twoim pierwotnym synem,

Krwia Twojej krwi
I kością Twych kości
I razem byłem siłą zapłodnienia,
Jaka jest rolnik,
Gdy w dymiące skiby
Rzuca żniw plony, skryte w drobnym ziarnie...

.....

A dziś już nie ma Ciebie, święty duchu.
Niema już Ciebie,
O, Miłości moja!
Odeszłaś.
Odeszłaś cicha i niedostrzeżona.
I nie wiem nawet, jak to stać się mogło,
Że sam zostałem,
Sam jeden na świecie
Nad nieuchronną schylony mogiłą. —
Więc pocóż żyję,
Na cóż czekam jeszcze?
Czemuż uparty wzrok wyteżam ciągle
Ku onym ciemnym krańcom horyzontu,
Ku onej bramie mistycznej,
Gdzieś mi zjawiała się niegdyś przed laty,
Skąd mi cię przywiózł
W kryształowej łodzi,
Przez księżycowy żeglując ocean,
Ten srebrnopióry
Wierny ptak przyjaciel —
Mój łabędź ciszy.

Odpłyn,
Odpłyn, biały ptaku!
Niechaj raczej szpony
Wbiją mi w piersi czarne orły burz!
Odpłyn!
Na twoich skrzydłach srebrnych widzę krew,
A twa łódź z kryształu
Nazbyt się stała podobna do trumny,
Do kościelnego wspomnień relikwiarza,
Co w urojone prowadzi zaświaty.
A ja mimo wszystko
Chcę tu pozostać,
Tu na czarnej ziemi,
A jeśli zginąć mam —
To wolę w walce
O życia prawo znaleźć śmierć żołnierską,
Niżeli skonać w skrzydeł twych oplocie
Ukojny, słodki i rozmarzający,
Zdradziecki duszy ludzkiej trucieliu,
Usypiający
Łabędziu ciszy!

WIERSE RENESANSOWE.

SEMPRE AVANTI!

Obcą mi słabość, choć wiem, że mym losem
Jest wlec do grobu tęsknoty kajdany,
Na puszczy wołać beznadziejnym głosem,
By mi obmyto ducha mego rany.

Choć wiem, że niemasz dla mnie ukojenia,
Że nigdy swego nie odnajdę domu,
Że lipy miodem pachnącego cienia
Nie zaznam i że nie zwierzę nikomu

Mej samotności gorzkiej tajemnicy,
Ani wyrzeczeń mych smutnej ofiary —
Iść będę naprzód: spokój bladolicy
Będzie mi bratem i ból, druh mój stary.

Iść będę naprzód... w dal... ku temu słońcu,
Które nie dla mnie, lecz dla innych wstanie,

A jeśli ujrzę na mej drogi końcu,
Że już mniej ostów jest w pszenicznym łanie,

Że mniej już rąk jest, co sieją kąkole,
Bólowi memu w oczy spojrzę dumnie
I powiem: pot nasz użyźnił to pole,
Teraz możemy już ledz w cichej trumnie.

SZCZĘŚCIE WYNIOSŁE.

Nieopłakany zejść z tego świata,
Nikt po mnie nosić nie będzie żaloby,
Nie pozostawię ni żony, ni brata,
Bez troski pójdę tam, gdzie kopią groby.

Nie! Nie wkładajcie mnie do czarnej ziemi,
Żywiolom lotnym powierzcie me ciało,
Chcę w górę wznieść się z iskrami złotemi,
Aby nic tutaj po mnie nie zostało.

Na cichem, smutnem, ojczystem mem polu
Dęby i sosny w stos złóście wyniosły,
Niech razem ze mną giną z trzaskiem bólu
Te drzewa, które wraz ze mną wyrosły.

Objęty ognia płomiennym językiem
Poraz ostatni cały się poruszę
I w nic się zmienię z męki strasznej sykiem,
Żar ciało schłonie, a razem z nim duszę.

Boć dzieci tylko śmiesznem omamieniem
Jest baśń o trwaniu wiecznem, nieskończonem;

Jeszcze się nikt tu nie pojawił cieniem,
By dowieść, że się nie skończył ze skonem.

Dawno skołała tak mi niegdyś droga
Wiara w mej jaźni pośmiertne istnienie,
Przed żadnem piekłem nie zdejmie mię trwoga
I o wyroczne nie dbam przeznaczenie.

Krótki byt czleka, ale nie mniej dumny,
Bo myślą życia pochód zmienić może
I zanim swojej doczeka się trumny
Świata krąg zakuć w woli swej obroże.

Więc trudź się myśli moja niekielznana,
Z uśmiechem zgłębiaj tajemnicze mroki,
Niech życie w tobie uzna swego pana
I zadrży, słysząc twe taneczne kroki.

Trudź się, bym szczęśny zeszedł z tego świata,
Choć po mnie nosić nie będą żaloby,
Choć nie zostawię ni żony, ni brata,
Pamięcią gardząc, co otacza groby.

PROMETEUSZ WYZWOLONY.

Zerwałem więzy!
Swobodne w przestwór wyciągam ramiona
I czuję siłę, która zdolna w gruzy
Powalić światy.
Pomiędzy gwiazdy,
Poza słońc koliska
Ślę mej niezłomnej myśli ostre strzały.
Myśl ma jest wszystkim.
Myśl ma jest siłą,
Która w proch ściera kolosy ludzkości,
Jednem skinieniem
Obala mocarze
I z czół ich dumne zdejmuję korony
I w żar je rzuca nowego ogniska,
Aby je stopić
W kruszec hartowny,
W kruszec buntowniczy,
Który ku gwiazdom tryska wyzwolony,
Jak sztandar płomienny
Walk, co są bez końca.

Niech giną bogi!

Radosne,
Słońcem młodem rozjaśnione,
W kształtu ludzkiego
Zakute posagi,
Wieczną młodością szczęsne i beztroskie,
Jak miłość piękne —
Potężne w dobrem,
I w zbrodni potężne —
Niech giną bogi Hellady!

Ha! ha! z Odysem,
Z panem chmurnych mórz,
Potęga moja wzięła się za bary...
Zbyt słaby jesteś
Pólnocy wikingu
Łódź twoja krucha
Wnet pójdzie na dno!
Chociażbyś całą zapalił Walhallę,
I wszystek pożar ogromnych wszechświatów
Chwycił w dłoń swoją,
Jak jedno łuczywo,
I choćbyś z rykiem wszystkich mórz i gromów
Rzucił się na mnie,
Ażeby mię spalić
I zmienić w grudkę popiołu bezsilną —
Jednego z głowy mej nie strącisz włosa,
Jednem drgnieniem powiek
Nie przyćmisz oczu

Moich gwiazd błękitnych,
Boś jest mym tworem,
Boś jest moim sługą,
Którego ja dziś, mocarz, bez litości
Wypędzam poza opłotki mej chaty —
Bo jesteś niczem!

I Ty zejść musisz
Z nadobłocnych zamków,
Panie maluczkich,
Panie uciśnionych,
Ty, coś swoje plecy
Przygniatającym obarczył ciężarem
Cierpień wszech stworzeń
I win wszech stworzeń
I wszystkich grzechów,
Co w krwi się wartkiej zrodziły pożarach.
Ustąpić musisz
Przed niszczącą siłą
Mojej zuchwalej, światoburczej myśli.
O, wszechpotężny,
O, wszechwiedzący,
Najlitościwszy
I pełen miłości,
Ty coś się stawil ponad ludzkie dusze,
Jak włodarz, ziarna dzielący od plewy,
Ty sędzio sędziów! —
Skończone Twe rządy,
Skończone Twe służby,
Już jesteś dzisiaj dla mnie niepotrzebny!

A żeś mi niańką był u mej kołyski,
Żem Ciebie poznał
Wraz z matki całunkiem
I żeś się wznosił
Jako słup ognisty
Nad mej miłości ludzkiej oceanem,
Przeto gotuje Ci śmierć bezbolesną
Mej śmiglej strzały
Ostrzem piorunowem,
Przeto zabijam Ciebie z takim żalem,
Jak gdybym własne miał rozszarpać serce.

Lecz trzeba,
Koniecznie trzeba,
Abyś znikł z mych oczu,
Bowiem nabrałeś
Pasożytnych sił
I w chmurę czarną urosłeś na niebie,
W chmurę posępną,
Smętną żalobnicę,
Która mi zbytnio już przesłania drogę
Do nowych królestw
I do nowych słońc.

A więc pożegnań przyjąwszy daninę,
Gińcie o bogi,
Bogi wszystkich czasów
I wszystkich ras,
Albowiem moim wy jesteście tworem,
Albowiem mymi jesteście sługami,

Których ja dzisiaj, mocarz, bez litości,
Wypędzam poza opłotki mej chaty
I w nicość strącam.

Już więcej tworzyć
Nie będę bogów.
Trzeba mi naprawić
Błędy moich przodków.
Dość długo myśl ludzka
U obcych potęg służyła na żoldzie,
Zbyt długo zaiste
Przed nikłym tworem własnych swoich dłoni
Wonnych kadzideł rozniecała dymy,
Nazbyt wierzyła w swe własne fetysze.
Dziś ją muszę zaprządz
Do plugów, które czarne orzą skiby,
Niech się mozoli
Z białymi wołami,
Niech się uświęci
Potem żmudnej pracy.
Niech wchłonie w siebie
Wszystkie siły życia,
Niech wchłonie w siebie
Wszystkie utęsknienia
Żyjących istnień:
Tęsknoty kamieni,
Tęsknoty rzek,
Tęsknoty mórz,
Westchnienia zwierząt
I bole człowieka

I niech potężna tą wszech stworzeń mocą
Idzie powoli,
Idzie krok po kroku
W otchłanną dal,
I niechaj z czarnej piersi tajemnicy
Coraz to nowe, karmne zrywa grona.
Niech zapala słońca
I niechaj je gasi
W ciągłym tworzeniu
I w ciągłej przemianie,
Niech tworzy w męce,
Niech tworzy w rozpacz, ku nieznanemu zdążając celowi,
W zgodzie z natury
Wiecznie żywym pędem,
Co pnie się wzwyż,
Niechaj się wspina
Ciągłe ponad siebie,
Czynem dzisiejszym niech zabija wczoraj,
Innego szczęścia nie znając krynicy
Prócz przemierzania
Nowych dróg bez końca.

O, myśli moja,
Jakże jesteś dumna —
Bo żadnych nie znasz nad sobą mocarzy! —
O, myśli moja,
Jak jesteś pokorna, —
Bo wiesz, że przyjdą jutro nowe moce, —
Co cię pochłona, przetrawia, zwycięża.

Lecz jesteś szczęsna, promienna, radosna,
Bowiem wiadomo ci,
Żeś jest ogniwnem
W łańcuchu przemian,
Który nie zna kresu.
I w tem jedyna twoja nieśmiertelność,
W tem twoja duma, zaborczość i dzielność.

NAUKA KRZYŻA.

Jakże cię ukochałem, o pustelnio moja,
Że odkąd niebezpieczne odnalazłem szlaki,
Wiodące do twej cichej na skalach świątyni,
W hart modrej stali skrzepla na mym duchu zbroja
I wolny odtąd jestem, jak stepowe ptaki.
Żadna mię już pokusa zdrajcą nie uczyni
Twej świętej tajemnicy przedziwnych uroków,
Twejszą mądrości gwiazd szczęściem świecących wśród
[mroków.

Przyjmijcie me pokorne, bratnie pozdrowienie
Omszałe, dobre głązy mojej orlej grotty,
Piastuny snów bez marzeń, harde, szumne brzosty,
Rzeko srebrna w dole, chmur wędrownych cienie,
Słońca wieczornego blasku, krwawo-złoty,
Spłomieniający nagle pod mą stopą osty
I ty, krzyżu kamienny, co nad moją głową
Czuwając, burzom iskrę kradniesz piorunową.

Czczę cię i błogosławie, boś mi jest symbolem
Serdecznego o rzeczach świata zamyślenia

I najświętszej człowieka dla ludzi miłości,
Co spaja bole świata w jedno z własnym bolem,
Która zwycięża śmierć i plon z niej wypromienia.
Za to-m cię umiłował — nie, jak duchem prości,
Co na twoich ramionach zawiesili Boga,
Ażeby za nich cierpiał i poznał, czem trwoga.

Czczę cię i błogosławie, albowiem nie męki
Groźnym znakiem tyś dla mnie okropnej, co światu
Troski dała, że świat ten wzgardził samym sobą
I drżał, czekając gromu z niewidzialnej ręki, —
Że ten, co nazbyt trwożny, żył złorzeczając bratu,
Gdy duszę dzielną okrył złudnych win żalobą,
A sam szczęśny, że nie był dumny, hardy, śmiały
Pysznił się, iż go grzechów błota nie skalaly

W nadziei, że po śmierci odwetu zażąda
Za nędzę swego życia i za liche cnoty.
Krzyżu samotny! Dumań moich stróżu wierny!
Rozumiem twą przestrozę: »Zaświatów Golkonda
Dla syna ziemi głuchej jest klątwą niemoty,
Co dławi hymny życia, to okręt bezsterny,
Porwany wirem mgławic w topiel znicestwienia,
To majak, co czarnoziem w pustyni piaski zmienia«.

I to mi jeszcze mówisz: »Nie miłuj człowieka
Tak, byś z życia swojego czynił dlań ofiarę,
Nie marnuj krwi gorącej, bowiem matce ziemi
Masz oddać dług krwi twojej, bo praca cię czeka,
Radosna, wielka praca, wygnać śmierci marę

Nie rajskich archaniołów zbrojami jasnymi,
Lecz twardej, ludzkiej dłoni trudem uporczywym,
Którą myśl krzepi zdrojem siły wiecznie żywym«.

»Więc krwią nie szafuj swoją, lecz zmień ją na wino,
Co żarnym wzburzy wichrem twe tętniące żyły
I taki cud płomieni w wnętrzu twojem wznieci,
Że na zawsze w uściskach ich ożywczych zginą
Chore widma, co w duszy zaułkach się skryły,
A z popiołów ich orzeł zrodzony wyleci
Na żyzne lany świata i zwiśnie w błękiecie,
Jak gwiazda, wzmagająca wielkie ducha życie«

»Bądź uczniem cichych gwiazd. Z ich brylantowej jaśni
W lodowego granatu rozpelganej morzu
Wchłaniaj wiedzę wzniesionej nad ziemią potęgi.
Jak one bądź daleki od rzesz ludzkich waśni
I kąp swe blaski w zimnej samotni bezdrożu,
Rozpinając w przestrzeni złotych pyłów wstęgi;
Jak ich, niech niestrudzoną będzie twa powieka,
Otwarta nad otchłanią przeznaczeń człowieka«.

O, krzyżu, jak wymowne są twoje ramiona,
Jakże słodki, ukojny cień rzucasz na ziemię,
Jakże chłodzą twe glazy rozpalone skronie!
A przeto, gdy poczuje duch mój, że już kona,
Że czas mu innym barkom myśli oddać brzemię,
Tu przyjdę. Twe podnóże oplotą me dłonie...
I tak umrę. Bo mię twoja zdobyła nauka,
Choć duch mój innych znaczeń, niż ludzie, w niej szuka.

ZBRATANIE.

Morza groźnego spieniona potęgo,
Zdobywczą mocy nieznanej otchłani!
Wzniosła-ś jak miłość, gdy pian srebrną wstęgą
Ściskasz skroń skały, która pierś twą rani.

Czarne swe, żądzą rozwichrzone łono,
Rozpylasz w śnieżne zwycięstw pióropusze,
Wieszcząc tę rozkosz od wieków marzoną,
Że ci się skłoni brzeg w poddańczej skrusze.

Mlecznych zalewów ciskasz się nań wrzątkiem,
Ciało mu słonym rozgryzasz oddechem,
Bryły wraz z twoim zrodzone początkiem
Ryków gromowych chcesz ujarzmić echem.

Morze bezsilne, choć tak mocne morze! —
Jedna namiętność ciebie i mnie trawi,
Jeden ból dusze nam burzliwe porze,
Jedna tęsknota gardła nasze dławi.

I jam ukochał granitowe szczyty,
Marząc, że na nich duch jak orzeł spocznie

I jam zapragnął odbijać błękity,
Myślą, wzniesioną nad świat podobłocznie.

Morze bezsilne, choć tak mocne morze! —
Brzeg ci urąga i mój szczyt daleko,
Fatum w niewoli skulo nas obroże,
Sól jest pod moją i pod twą powieką...

A przeto chwała ci, święty żywiole,
Żeś warg mych słonym dotknął pocałunkiem.
Od dziś zespoli przyjaźń nasze dole,
Przed bolem walka będzie nam ratunkiem.

Jakież jest szczęścia we mnie rozśpiewanie,
Żeś mi napowrót w duszę wsączył męstwo
I miłość znoju. Moim niechaj stanie
Twój sen o mocy i wiara w zwycięstwo.

MORZE NIECZULE.

Morze szmaragdów płaszczem się nakryło,
Ukołysało w sen znużone moce,
Bezdeń się stała cichą, senną bryłą
W mgieł lazurowych niknącą pomroce.

Helios słoneczną rozpalil pochodnię,
Świat w południowem usnął rozmarzeniu, —
Lecz wnet się zbudzi... Wstana świata zbrodnie,
Zabłysną noże w ulic miejskich cieniu.

Krew się poleje! Za nocy namową
Lubieżność mętnych uciech wzniesie czary
I w pierś uderzy morza granatową
Jękiem rozkoszy, przewiny i kary.

Ktoś za Hermesem wstąpi w państwo cieni,
Nad ukochanym trupem ktoś zapłacze,
Lecz się w wszechświecie nic więcej nie zmieni,
Jak, gdy zagasną światła bark rybacze.

W morzu rozplyną się krwi ludzkiej ślady,
Deszcz wyuzdania splucze z ulic brudy,

Nad ziemią księżyc się rozśpiewa blady,
Pieśń mocy zaczął marzyć wielkoludy.

I rzuca w fale cały żar swej duszy,
Uwolnią z kajdan natchnień huragany,
Lecz się na drzewie nawet liść nie ruszy,
Nie wyschnie nawet kropla morskiej piany.

O, morze, skały, słońce i obłoki!
Zawładnąć wami pragnie duch zuchwały,
Choć tak są nikłe dla was jego kroki,
Jako jaszczurki szmer w załomie skały.

Cóż, że się duchem rozrzucę w przestworze,
Kiedy wy swojej nie zmienicie drogi —
I wiecznie jedną pieśń grać będzie morze,
A ludzie nigdy nie będą jak bogi.

Czyliż mam przeto wyrwać z skrzydeł pióra
I w gnuśnej ciszy bagno wgrażyć duszę,
Aby nie widzieć, że się wali góra
Tajni, że świata z posad nie poruszę?

O, nie! Rycerskiej nie odrzucę zbroi,
Bom człowiek, człowiek, brat Prometeusza,
Bo wiem, że tylko walki trud ukoi
Lęk, którym zieje mroczna światów głusza.

II.

PROCHOM HETMANA

Wielkości! komu nazwę twą przydano
Ten tegich sił odżywia w sobie moce,
I duszą trwa, wielokroć powołaną
Świecącą w długie narodowe noce;
Więc, choć jej świeży grób oplakiwano,
Przemoże Śmierć i trumien glaz zdruzgoce;
Powstanie z martwych na narodu czele
W nieśmiertelności królować kościele.

Wyspiański — Kazimierz Wielki.

Z jakich źródeł płynie kult bohaterów? jaka głę-
boko odczuta potrzeba zniewala wznosić im pomniki
i czcić ich prochy? Nie jest to poczucie obowiązku,
które każe płacić dług zaciągnięty wobec wielkich
duchów przeszłości i stawiać dziękczynne ołtarze,
aby płonęły przed nimi pochwalne kadzidła wśród
gwaru pamiątkowych obchodów. Zbyt bezcenne były
bogactwa tych narodowych Świętych, zbyt hojną
i rozrzutną dłonią siali dokoła klejnoty swych na-
technień i złoto swych czynów, aby mogli stać się
wierzycielami potomności. Zbyt ubogą jest współcze-
sność, zbyt wiele sama potrzebuje szczerzego kruszcu
duchowego, aby mogła oddać to, co jej w nadmiarze
mocy ofiarowano.

Któż zdoła zresztą słońcu promieni przysporzyć!

Pozostaje jedno. Kult bohaterów jest aktem mądrej pedagogii narodowej, którego celem wyłowić jak najwięcej słodyczy z miodnych łąk przeszłości, uchwycić jak najbogatszy zapas ziarn życiodajnych, niesionych jej nieskończonym oddechem i urobić serca dzisiejsze na urodzajny czarnoziem, aby się nie zmarnowały zadatki wzrostu i potęgi. Czcimy bohaterów nie dla nich, lecz dla siebie. My potrzebujemy grobowców i uwielbianych trumien — nie potrzebuje ich wzniesione nad życie dostojeństwo bohaterów. Sobie służymy, gdy pragniemy zakłąć w marmurowe kształty tę siłę niewidzialną, która, jak wichur Boży, idzie ponad przepaściami wieków, i porywa dusze ludzkie i unosi je ponad ziemię w niegasnące blaski ideału. Bo jeśli umysły najbardziej oderwane od spraw codziennych pożądamy symbolu dla umiłowań i tęsknot swoich, o ileż niezbędniejszymi są te znaki widome dla szerokich warstw narodu, dla tych rzesz w pracy stwardniałych, przed którymi duch prawdy i piękna zjawia się tylko w tajemniczych mrokach świątyń, których czołom uznojonym potrzeba kamiennych posadzek do kornych pokłonów, a ustom, balsamu spragnionym — relikwii do całowania.

Dzięki zrozumieniu tej idealnej korzyści, mnożą się na ziemi naszej pomniki i grobowce, które są dotykającymi węzłami duchowego łańcucha, wiążącego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość w jedną żywą, nierozzerwalną całość. Jeśli się je wznosi dla twórców myśli i sztuki, to mają one tylko znaczenie drobnych

i niekoniecznych dodatków do tych pomników nad spież trwalszych, które ci wielcy wykuli sobie sami dziełami swemi. Zamknięta w nich cudowna siła przekazania przemawia sama głosem potężnych dzwonów do każdego, kto nie zatkał uszu woskiem przyziemnej, życiowej szarzyzny. Inaczej, gdy pomnikiem cześci się twórcę czynu. Albowiem czyn, chociaż w chwili realizacji zjawia się w kształtach o wiele bardziej bezpośrednich i namacalnych, niż słowo, rychło odrywa się od swego twórcy i wprawdzie wnika w najgłębsze strumienie zbiorowego życia, zmienia ich łoką, skupia je i spotężnia w olbrzymie morza, ale grozi zatopieniem w bezdennych toniach imienia tego, który wszczął ów ruch wiekowy. I mogłoby się zdarzyć, że potomni, sterujący po falach tego morza, w czasach burz i wichur, zapragnęliby skrzepić szarpane zwątpieniem dusze modlitwą do twórczej mocy, ale modlitwa zamarłaby im na ustach, bo zapomnieli, jakiego mają wzywać imienia. I w tem potęga historii, że podszeptuje im to imię, zapisane na kartach narodowej ewangelii, w tem zbawczość urn z świętymi prochami bohaterów, że ukazują ich oczom to imię w kształtach trwałych i widzialnych. W nich jest łaskawy, dla każdego dostępny talizman wzniosłości, zmateryalizowana cząstka nieśmiertelnego Ducha narodu.

Jednym z herosów czynu, w których ten Duch najświeźniej się przejawiał, których miłość tak wielką była, że nie zdołała jej strwożyć ofiara własnej krwi męczeńskiej, jednym z tych, których imienia zapo-

mnieć nie wolno — jest hetman nieustraszony i kanclerz pełen mądrości: Stanisław Żółkiewski. W nim zjednoczyło się wszystko, co w Polsce było najszlachetniejsze. Zawsze czujna karność wobec siebie samego, która kazała mu bronić praw królewskiego majestatu przed samolubstwem rokoszan. Męstwo bojowe i zapal, co duchem zwycięża, dzięki czemu on wódz, sam mógł starczyć za tysiące i gromić wielokroć silniejszego wroga, zdolność do poświęceń, którą niepokonany, tryumfował nawet w śmierci i w pogromie, bo dał świadectwo prawdzie powiewającej od pól cecorskich skrwawioną szatą bohatera, jako wieczny drogowskaz ku wyżynom. Wreszcie wysoki rozum polityczny, którego dowiódł, upatrując dziejowe posłannictwo Polski w pokojowym zawładnięciu europejskim Wschodem: w unii z Moskwą, po unii z Litwą. Nie było może w zmiennych losach Rzeczypospolitej chwili bardziej mocarnej i świetniejszą przyszłość wieszczącej nad tę, kiedy Żółkiewski, zwycięzca z pod Kłuszyna, i zdobywca Moskwy w tryumfie wiódł jej władcę jeńcem do Krakowa, a królewicza Władysława carem moskiewskim ogłaszał. I nie było chwili tragiczniejszej — z wyjątkiem jednej, ostatniej — i bardziej złowróbnej nad tę, kiedy ów niezłomny książę narodu, opuszczony pod Cecorą przez małoduszne rycerstwo, broniąc do ostatniego tchu straconej już placówki, starą, drogocenną głowę oddał na pastwę krzywemu ostrzu szabli barbarzyńskiej.

Utrudzony znojem długoletniej służby wrócił

hetman do swych włości — na niekończący się spoczynek. Wierni towarzysze złożyli zwłoki w wyłobionej kłodzie sosnowego drzewa, powlekli ją czarnym całunem i z Moldawii przewieźli ten kosztowny ciężar do Żółkwi. Tam ochroniono ciało drugą jeszcze trumną cynową i pochowano w krypcie kościelnej.

Podniosłe lecz i niewymownie bolesne godziny życia przeżyli ci, którzy w dniu 20 i 25 lipca 1905 r. byli świadkami otwarcia podziemi żółkiewskiej fary. Oczom żywej współczesności ukazała się wówczas wielka przeszłość umarła, w majestacie równie posępnym, jak wtedy, gdy na Wawelu, tam, gdzie Kazimierz Wielki

»leżał od wieków wśród grobów pomrocy,
pochodni luna zajrzała gorąca
i na prost oczu jego czyjeś oczy
i twarz w wylomie muru promieniująca«...

Lecz wejrzenie przeszłości zjawionej w grobach żółkiewskich bardziej było rozdzierające, bo tkwiło w niem ostrze ciężkich wyrzutów. W kościele tym popełniono przed laty ohydny zbrodnie, znieważono święte relikwie narodowe! Znalazł się człowiek — niewiadomo — tak prostacki, czy tak cyniczny, że ważył się przerwać brutalnie wiekowy sen bohatera i targnął się na ostatnią jego własność, zazdroszcząc »trumny popiołom«. Świętokradzka ręka gwałciciela grobów nie zadrżała, gdy bezceściła uroczystą, modlitewną ciszę trzaskiem srebrnych gwoździ i ozdób odrywanych od trumny, szelestem zdzieranych szat

złotolitych i tym najboleściwszym, głuchym odgłosem ciała rozpadającego się w proch. Lecz wstyd, którego on nie czuł, spadł palącym rumieńcem na twarze wszystkich uznających swą przynależność do narodu. Bo złodziej grobów nie odkupił swej zbrodni tem, że cynową trumnę hetmana przetopił na kościelne lichtarze i organy, z litego pasa utkał ornat, a z srebra zrabowanego porobił medaliki, które sprzedawał na dochód kościoła. Zbezczeszczone prochy domagają się zadośćuczynienia od całego narodu, który zawinił tem, że wydał i cierpiał wśród siebie człowieka tak bezbożnie religijnego!

Wszyscy powinniśmy wziąć udział w akcie ekspiacyi, wszystkim nam trzeba ponieść ofiarę, aby przyczynić się do zbożnego dzieła: musimy szczątkom hetmana i tych, którzy z nim sen grobowy dzielili, oddać to, co im niegodna jednostka zabrała, musimy im oddać trumny!

Wspólnymi siłami wzniesmy w krypcie żółkiewskiego kościoła grobowiec ze spiżu, tak niespożycie trwałego, jak pamięć narodu o tych, których nam powtórnie grzebać należy.

Niech stanie tam jeden sarkofag dla czcigodnych prochów Jakóba Sobieskiego, Jana Żółkiewskiego i innych, których dziś już rozróżnić niepodobna.

Niech stanie tam urna dla droższych nad wszystkie prochów wielkiego hetmana.

Aby danem było świadectwo nam samym, żeśmy nie zatarcili spuścizny po Tym, który przez lat 45 dźwigał bezpieczeństwo i całość ojczyzny ramionami

swojemi i służby swe »z przydatkiem żywota i krwi własnej zapieczętował pod Cecorą«.

Aby dane było świadectwo niezaprzeczonem prawom naszym do tej ziemi męczeńską śmiercią bohaterów uświęconej.

Aby dane było świadectwo Prawdzie, która od pól cecorskich skrwawioną szatą powiewa i drogę ku wyżynom wskazuje.

Aby dane było świadectwo Duchowi!

By dane było świadectwo Duchowi,
Że nie zawlecze go Śmierć przed swój tron,
Że co w narodzie chore — On uzdrowi
I dawnej mocy rozkołysze dzwon.

III.

STUDYA KRYTYCZNE

O PSEUDOKRYTYKACH.

Artyści-plastycy, z wyjątkiem nielicznych jednostek, które poza tem, że stwarzają dzieła sztuki, umieją także bez przesądów myśleć o swej sztuce i o życiu, uznają — jak wiadomo — tylko takich krytyków, którzy ich bezwzględnie chwają, a zarazem bezwzględnie ganią przedstawicieli odmiennych kierunków lub choćby tylko członków innych grup czy związków artystycznych. Jeśli krytyk wejdzie w sprzeczność z ich dogmatami, wówczas sąd o nim wypada ogromnie doraźnie i... żywiołowo. Nie mówi się wtedy, że krytyk ów pomylił się w ocenie pewnego dzieła sztuki, lub że jakiś zasadniczy pogląd jego jest mylny i zupełnie nie usiłuje się uzasadnić, dlaczego jest mylny, lecz powiada się wprost, że jest on »kretynem i idjotą« i doradza się mu, aby zamiast pisać o sztuce, najął się do zamiatania ulic albo jął się jakiegokolwiek innego pożytecznego rzemiosła. W dodatku sąd taki rozciąga się na całą indywidualność krytyka, chociażby pisanie recenzji było tylko częścią i to wcale nie najważniejszą jego działalnością umysłowej.

Podobnie, jak artyści, lubią wyrażać się o krytykach ci wszyscy »miłośnicy« sztuki, którzy w swej uszczęśliwiającej zarozumiałości są przekonani, że zdobyli patent i monopol na rozumienie sztuki i wyrokowanie o niej. Takich nieomylnych papieży w zakresie sądów o zjawiskach artystycznych jest daleko więcej, aniżeli szczerych i prostych ludzi, którzy otwarcie przyznają, że o sztuce nie mają pojęcia. Lekkomysłna i drakońska klasyfikacja intelektu krytyka nie wyczerpuje szeregu niebezpieczeństw, jakie go czekają, gdy się zanurza w wiry aktualnej sztuki. Nie należą wcale do rzadkości wypadki, że podrażnieni w swej ambicyi i nieokiełzanej żądzy rozgłosu artyści i ich przyjaciele oskarżają mniej lub więcej publicznie krytyka o świadomą nieuczciwość, o stronnictwo, o załatwianie osobistych porachunków, słowem o brudną chęć zysku w jakiejkolwiek formie, kosztem rozmyślnego wywyższania miernot, a poniżania prawdziwych talentów.

Jest zatem aż nazbyt wiele zjeżonych kłującymi gwoździami parkanów, które mogłyby odstraszyć człowieka, biorącego poważnie życie i jego objawy i ceniącego nadewszystko szczerłość, swobodę i niezależność myśli, od pokusy wtargnięcia do ogrodów, w których krytyka artystyczna stawia sztuce kościoły, kaplice, kapliczki i altanki.

Jeśli jednak krytyk cel swój będzie widział nie w rozdzielaniu za pomocą pustych frazesów nagród pomiędzy artystów, ani w psuciu im krwi złośliwymi admonicyami, lecz jeśli będzie traktował swą pracę,

jako sposobność eksperymentalnego wypróbowania i zademonstrowania swych ogólnych poglądów na istotę sztuki — wtedy mimo wszystko będzie mógł znaleźć upodobanie w swym trudzie, który zresztą zaiste nie jest pozazdroszczenia godny. Bo nie tylko osiągnięcie w zysku osobistym możność skontrolowania i zrektyfikowania swych zasadniczych zapatrywań teoretycznych, które ulegają zmianom, gdy ściągnięte z wyżyn abstrakcyi, stają oko w oko z rzeczywistością, z jedynie rozstrzygającą praktyką artystyczną — lecz nadto praca jego, jeśli będzie połączona z otrząśnięciem się z pod sugestyi chwili, może przynieść istotną korzyść ogółowi.

Bo, choćby nawet uznano, że krytyk ów nie ma smaku artystycznego, że jest pozbawiony daru subtelного odczuwania sztuki, to jednak sposób wyrażania jego sądów, jeśli będzie oparty na ścisłej dyscyplinie myślowej, może i powinien przyczynić się do osiągnięcia tego nadewszystko pożądanego celu, iżby ogół, zajmujący się objawami sztuki, coraz to jaśniej uświadamiał sobie swe wrażenia estetyczne, a tem samem zaprawiał się do samoistnego i uporządkowanego myślenia.

Gdyby to jego dążenie zrodziło choćby tylko nieliczne owoce, niczego więcej nie powinien pragnąć. Albowiem nie masz szlachetniejszego wysiłku, jak trudzenie się dla budzenia i kształtowania śmiałej, niezależnej i ścisłej myśli. Zadanie to wybiega daleko poza sferę sztuki i obejmuje najwyższe ideały życia

wolnego i słonecznego, nie skrepowanego kajdanami przesądów, nie splamionego ohydą fałszu.

Jeśli wyżej wspomniałem o tem, jak krzywdzące często stanowisko zajmują artyści wobec krytyków, to w imię słuszności podnieść muszę, że postępowanie ich usprawiedliwia w znacznej mierze zwyrodnienie krytyki artystycznej w naszych czasach, bezgraniczna niesumienność i niemoralność tego bezwartościowego bazgrania o sztuce, które z niebywałą arogancją podszysza się pod miano krytyki.

Z krytyką literacką, teatralną i muzyczną ma się rzecz nieco lepiej, ale i tu ogół produkcji jakże przykry przedstawia obraz. Wyrzywa się bylejaki estetyzujący młodzieniec, albo skostniały w przedpotopowych teoriach staruszek, albo wreszcie jakaś zaściankowa powaga, rozdęta poczuciem swych lokalnych wpływów i zaczyna sądzić poetów, dramaturgów, malarzy, kompozytorów muzycznych. Żaden z nich do pięć nie dorósł nawet przeciętnemu twórcy, ale to mu zupełnie nie przeszkadza patrzeć z góry nawet na największych, traktować ich, jak uczniów w sztubie, poufale klepać ich po ramieniu. Gdy się czyta te plody pseudokrytyki, trudno odkryć inną przyczynę ich powstania, jak chęć zarobienia honorarium po trzy, cztery, czy pięć centów od wiersza, albo usiłowanie załatwienia osobistych, zakulisowych rachunków z artystami, albo wreszcie pragnienie zdobycia surogatów sławy możliwie najtańszym kosztem. Ten ostatni motyw działa prawdopodobnie najczęściej. Taki wytwórca kilkucentowych recenzji nie

posiada ani dostatecznych zdolności, ani odpowiedniej wiedzy, aby mógł stworzyć jakieś dzieło samoistne. Do literatury nigdyby się nie dostał, gdyby nie »krytyka« dziennikarska.

Ale ta zbawcza nić Aryadny pozwala mu przekraść się przynajmniej do suterren piśmiennictwa. To przecież tak łatwo, do tego nie potrzeba przecież nic umieć, nie potrzeba nawet myśleć. Podaje się lichy treść książki, albo opisuje się nieudolnie obraz, wypisuje się kilka impresyi, zaprawia się to wszystko sosem tanich dowcipów i wnosi się na stół gotowy, apodyktyczny sąd o artyście. Jeśli dany twórca ma już ustaloną sławę, wówczas z pewnością recenzja będzie jednym pochwalnym peanem, naszpikowanym najbardziej wytartymi superlatywami. Ale jeżeli pojawia się dzieło nowe, nieznanego autora, a już zgola, gdy dzieło to nie da się wsunąć do żadnej z szablonowych szufladek, »krytyk« staje się niesłychanie ostry. Im ciaśniejszy ma umysł, tem bardziej ostre i nieublagane są jego sądy. No i nic dziwnego! Taka poza jest ogromnie wygodna. Bezkrytyczny czytelnik zawsze sobie pomyśli: jakże wysoki ideał sztuki musi ten człowiek nosić w duszy, skoro żadne z istniejących dzieł nie może się dostroić do tego górnego tonu, skoro nic mu się nie podoba! Tymczasem naprawdę jest to tylko nieczna ostrożność i marna lękliwość przed kompromitacją. Taki urabiacz bezmyślności publicznej nigdy nie jest pewny swoich sądów, bo chwytą je z powietrza, bo nie opiera ich na trwałej podstawie świadomego poglądu. Uznaje przeto za

rzecz bezpieczniejszą wszystko w czambuł potępiać, bo nużyby się okazało, że to, co on ogłosił za arcydzieło, jest pospolitą lichotą! Nastąpiłby blamaż na całej linii. Natomiast, choćby wzgardzony przez niego autor zajaśniał z czasem jako gwiazda najczystszej blasku, zawsze jeszcze może się taki małostkowy gardziciel schronić poza kłamny szaniec swego nieistniejącego ideału sztuki, owego dzieła dzieł, bytującego gdzieś chyba w platońskim państwie Idei. Nie ulega wątpliwości, że o wiele trudniej jest wyszukać dobre strony w dziele, jako całość przeciętnem, aniżeli znaleźć plamy na słońcu arcydzieła. To też w tym kierunku najmniejszego oporu stale zdają wszyscy pseudokrytycy.

W każdym jednak razie, czy taki szkodnik literacki gani, czy chwali, brak sądom jego tego, co jedynie z bezwartościowego majaczenia stwarza utwór krytyki: brak im uzasadnienia. Gdyby go ktoś się zapytał: »Chętnie wierzę, że się panu to dzieło sztuki podoba, a tamto nie, ale może mi pan raczy powiedzieć, dlaczego?« — byłby niewątpliwie dzikością takiej pretensyi niesłychanie zdumiony. Jakto, dlaczego?! — Bo to jest cudowne, bajeczne, genialne, a tamto jest lichy, podle, chemicznie wyprane z talentu. — Oto ultima ratio.

On ma przecież swoje impresye, na co mu uzasadnienia; on jest przecież od wrażeń i od pisania, ale — na Boga — nie od myślenia. Myślenie jest przede wszystkim rzeczą niebezpieczną, bo może zepsuć słabą głowę, a potem trzeba zostawić tę nie-

wesołą zabawkę nudnym pedantom, profesorom; ale na cóż przydać się może myślenie takim pięknoduszkom, motylkom estetycznym, takim arbitrom wszelakiej estetycznej elegancyi? Oni mają przecie nieomylnie odczucie sztuki i mistyczną intuicję, która im pozwala dekretować, kto ma talent, a kto go nie posiada. To aż nazbyt wiele warunków, aby pisać krytyki, a wszystko inne jest śmiesznym urojeniem. A gdy się go już bardzo brutalnie przyprze do muru, zawoła w ostatecznej rozpacz:

— To jest piękne, bo tak powiedział Winckelmann czy Lessing, Brunetiere czy Lemaitre, Brzozowski czy Tarnowski. Roma locuta, causa finita.

— Ależ, laskawy panie, zastanów się, nie zapominaj, że jak każdy stosunek życiowy ma swoją moralność, tak każde dzieło sztuki ma swoją estetykę. Wszelkie generalizowanie jest tu rażącym błędem!

Milczenie i drwiący uśmieszek.

Daremny trud. Iskry samodzielnej myśli z tego kawałka gliny żadną stałą nie zdołasz wykrzesać.

Nie znam nic bardziej oburzającego, jak »krytyczny« artykułik rozzuchwalonego młodzieniaszka, z lekceważącym gestem pobłażliwie figlarnej wyższości załatwiającego się w kilku dogmatycznych, »literackich« frazesach z dziełem pisarza, który zanim je stworzył, musiał lata całe walczyć krwawo z własnymi myślami, tysiące bożków po drodze w proch obalać i nowym bogom! z trudem wznosić świątynię, który musiał przejść przez całe morza

rozpaczy, tęsknot, zwątpień i niemocy, zanim duszę swoją przekuł na stal hartowną, aby mu tworzywem była dla jego dzieła. Ślady tej krzyżowej drogi widoczne są na każdej stronicy książki, ale to zupełnie nie wzrusza młodocianego pyszalka. Łaskawie poświęca kilka godzin swego drogiego czasu, w ciągu których wysila nie swoją władzę myślenia, ale spryt dowcipkowania, rzuca na papier kilka impresyi, unikając, jak ognia, wszelkich umotywowanych sądów, rozda je przy sposobności kilka szturchańców w stronę niemiłych sobie poetów, doczepia parę podsłuchanych wprawdzie, ale zato ciężarnych mądrości aforyzmów, które wyglądają jak fata morgana na pustyni głupstwa, i — finita la comedia: autor jest zdruzgotany, a co ważniejsza — ośmieszony. A zaś dumny pogromca artystycznych lwów zaciera wesoło złośliwe rączki, mruży rozkosznie jadowite oczko i upaja się wyczuwaniem, jak uszy mu puchną od lubieżnie łaskotliwych szmerów, które zdają się układać w hymn: sławny! sławny! sławny!

Albo inny przykład. Dwaj poeci, do których nie wiadomo, jakim prawem przyklepiono etykietę poetów miasta Y., wystawiają swe utwory dramatyczne w mieście Z., w którym berło recenzentów teatralnych dzierży typowy pseudokrytyk p. X. Obaj artyści mają już za sobą szereg dzieł i ustalone nazwiska w literaturze, lecz spotkało ich to nieszczęście, że potentat dziennikarskiej opinii estetycznej nie raczył w nich sobie upodobać. Zapewne nie przyszli do niego do redakcyi i nie pokłonili mu się w pas,

miejscowym zwyczajem, prosząc uniżenie o łaskawe względy. A może byli przyjaciółmi nieprzyjaciół pana X., może mu się kiedyś narazili niebaczne słowem. Któż zresztą zdoła odgadnąć te wszystkie »może«, z których narodziła się mucha, siedząca na nosie Jego pseudokrytycznej Wysokości. W dodatku do niechęci pana X. przyłącza się patryotyzm lokalny. »Pocóż nam ypsilońskich poetów, mamy przecież własnych, swoich, rodowitych!«

Nie trudno odgadnąć, że w tych warunkach recenzje wypadną dla ypsilończyków fatalnie. Lecz mógłby ktoś przypuszczać, że p. X. będzie starał się zachować przynajmniej pewne pozory przyzwoitości, że choć odrobinę pomęczy swój genialny mózg, że choćby przez kilka godzin każe się trudzić swemu nieocenionemu pióru, aby napisać coś, coby przynajmniej jako tako mogło uchodzić za plód myśli krytycznej, że — mówiąc poprostu — według tradycyjnej praktyki wydrukuje fejleton. Taki naiwny idealista oszukałby się sromotnie. Pan X. jest tak dobrze materyalnie sytuowany, że już nie musi zarabiać od wiersza. On pisze tylko dla idei, dla idei stwierdzenia własnej potęgi. A więc zaraz po przedstawieniu, bez żadnego udziału świadomej myśli, niewątpliwie w kawiarni, pomiędzy dwoma kieliszkami koniaku, improwizuje dwie kilkunastowerszowe notatki, w których ogłasza nieomylny dogmat, że utwory obu ypsilońskich poetów są marnemi »bezsilnemi« ramotami, że zresztą nie warto się wcale nad nimi zastanawiać, bo o jednym wydała już opinię publiczność

w sposób niedwuznaczny, a drugi nie jest wogóle dramatem. Tak wyglądają uzasadnienia sądów wielkiego pseudokrytyka! Uważacie, co za przepyszna konsekwencya i ścisłość. Ta publiczność, o której zresztą wypisuje się bez skrępów, że jest bydełkiem teatralnym, któremu dopiero łopatą w głowę trzeba wkładać, co jest białe, a co czarne, ta publiczność wyrasta nagle, gdy to jest dogodne, do wyżyn nadkrytycznego areopagu! Albo ów argument, zabójczy dla drugiej sztuki!

Jakie p. X. ma pojęcie o dramacie, co go uprawnia do wyrokowania, że to jest dramatem, a tamto nie — o tem wszystkiem nikt się od niego nie dowie. On miewa jakieś cudowne objawienia, które go o tem pouczają, a zatem przysługuje mu prawo narzucania czytelnikom swych intuicji. To powinno wystarczyć! I wystarcza: p. X. jest »naszym znanym i cenionym«. I nawet na myśl nie przyjdzie nikomu zapytać, od czego właściwie dziennik trzyma recenzenta teatralnego w rodzaju pana X., któremu nie chce się pisać nawet o premierach polskich autorów, który nie raczy dać, nie już krytyki, bo tego trudno od niego wymagać, ale choćby takiej sobie zwyczajnej, przeciętnej recenzji.

Cóż właściwie robi nasz »niepospolity« p. X.? O jakichś jego książkach, o samodzielnych pracach nikomu nic nie wiadomo! — Owszem, on pracuje i to ciężko. Gdy teatr wystawi jakąś pikantną komedję francuską, albo nawet farsę o »poważniejszym zakroju«, nieoceniony p. X. obdarzy świat ośmieszpal-

towym fejletonem, w którym z niebywałą bystrością i subtelnością będzie zastanawiał się nad psychologiczną prawdą problemu, czy jest możliwe, aby porucznik wice-hrabia de la Maison-Rouge zakochał się do szaleństwa w dziewczę ulicznej i jak to się stać mogło, że ten nielegalny potomek Pipina Małego zamordował starą żydówkę, aby zyskać fundusze na ucieczkę z wybranką swej dynastycznej duszy!

A o Ibsenie napisze także wiele. O Szekspirze jeszcze więcej! I to rzeczy nie byle jakie! rzeczy mądre mądrością tuzina monografii i conajmniej trzech wielkich encyklopedyi! Ale pisać o dramatach polskich poetów i to jeszcze w dodatku ypsilończyków! — do tego p. X. nie czuje się obowiązany. Tu trzeba by trochę pomyśleć, bo, jak na złość, niema żadnych »voraktów«. A p. X. hołduje — zdaje się — maksymie Wawrzyńca Wspaniałego, że zbyt częste myślenie czyni życie smutnem. On zaś chce żyć wesoło, przeto ucieka przed myślą, jak przed zarazą.

Niema słów dość silnych, aby napiętnować należycie cały bezwstyd i nieuczciwość postępowania takich panów X. i takich figlarnych młodzieniaszków w rodzaju owego, o którym wyżej wspomniałem. A imię ich jest legion.

Każdy krytyk, oceniając dzieło artysty, występuje w roli sędziego. Lecz niestety, sądzenie to odbywa się zazwyczaj dziwnie lekkomyślnie, bez poczucia wagi czynności, którą się spełnia, bez świadomości jakiejkolwiek odpowiedzialności. Panują tu zupełnie odmienne zwyczaje, aniżeli w zakresie sądze-

nia czynów ludzkich. (Słowa »czyn« używam tu w znaczeniu potocznem, chociaż uświadamiam sobie dokładnie, że czyn artystyczny co do swego znaczenia dla życia zasadniczo nie różni się niczem od czynów innej kategorii). Jeśli n. p. człowiek najpospolitszy, którego istnienie dla społeczeństwa, jako całości, zupełnie jest obojętne, ukradnie jakiś przedmiot wartości, przypuśćmy stu koron, bada się najskrupulatniej istotę jego czynu i motywy, które go wywołały. Badaniem tem zajmuje się policya, sędzia śledczy, wreszcie trybunał, złożony z sędziów fachowych i z ławy przysięgłych, przy pomocy całego szeregu świadków, rzeczoznawców, psychiatrów i t. d. Wkońcu zapada wyrok, w którym zarówno samo przypisanie winy jak i wymiar kary są możliwie wszechstronnie umotywowane. Przy osądzaniu czynów artystów wszystkie te zasady wymiaru sprawiedliwości są przewrócone do góry nogami. Artysta, którego znaczenie dla społeczeństwa jest przecież tysiąc razy ważniejsze, czy to w kierunku dodatnim, czy w ujemnym, od wartości owego złodzieja, popełnia »zbrodnię« stworzenia dzieła. I jakichże znajduje sędziów? Oto wyrok na niego wydają pseudo-krytycy z gatunku figlarnych młodzieńców i panów X. Nikt nie pyta się o kwalifikacye takiego sędziego, nikt nie bada, czy ma on wogóle prawo zabierania głosu w rzeczach tak ważnych, nikt nie żąda od niego poznania istoty »zbrodni«, t. j. zrozumienia i przemyślenia dzieła i wnikięcia w jego motywy, nikt wreszcie nie oburza się wyrokiem wydanym bez uza-

dnienia, bez przytoczenia ścisłych powodów, bez żadnej wogóle legitymacyi. Pseudo-krytyk nie uznaje analizy swych wrażeń estetycznych, nie uznaje syntezy opartej na karnem i świadomem rozumowaniu, nie poczuwa się do obowiązku umotywowania swych sądów: on zna tylko swój dogmat, który albo wylania się w sposób mistyczny z otchłani »nieświadomego«, jako impresya, albo wynika z bezmyślnego zastosowania bezmyślnego szablonu. Otrzymujemy zatem wyrok, ferowany przez osobę nieukwalifikowaną, na podstawie karygodnie powierzchownego zbadania istoty czynu i bez motywów! Czy można wyobrazić sobie coś bardziej monstrualnego! Wszyscy potępiamy wojenne sądy doraźne i uważamy je nie za akt sprawiedliwości, ale za akt terroru. Lecz co dnia jesteśmy świadkami najbardziej w świecie doraźnych sądów nad artystami, a mimo to puszczamy płazem zbrodnie pseudokrytycznych Torquemadów. Co więcej, wkładamy na ich miedziane czoła wieniec, nie z lauru wprowadzie, ale zawsze z jakichś błyszczących i naród zwo-
dzających papierków.

Niema wprawdzie obawy, aby taki handlarz opinii artystycznej mógł zabić czy zwichnąć prawdziwy talent. Bo jeśli ktoś jest szczerym artystą, to znaczy, jeśli jedynym motywem jego twórczości nie jest właśnie sama chęć napisania książki czy namalowania obrazu, a więc pragnienie zdobycia rozgłosu, ale jeśli tworzy dlatego, że tworzyć musi, bo ma istotnie coś do powiedzenia, wówczas żadna lekko-

myślność czy złośliwość pseudokrytyczna nie zdołają zawrócić go z raz obranej drogi. Ale artysta poza tem, że jest twórcą, jest także człowiekiem. A tego nieuczciwość pozornej krytyki dotknąć może i dotyka rzeczywiście. Jakiem prawem taki samozwańczy estetyk uzurpuje sobie możność wyrządzania bolesnej krzywdy człowiekowi? Nikt nie jest tak nieczuły, aby spoglądał obojętnie na szarganie swego nazwiska w błocie, aby się nie oburzył, gdy królewski kwiat jego ducha staje się pastwą brudnych i ordynarnych rąk obszarpańców.

Powiecie może, że jeśli krytyk ma się liczyć z uczuciami artystów, wówczas każda ocena ujemna stanie się wogóle niemożliwą. Przeciwnie, nie idzie mi o to, aby artystom nie wyrządzać przykrości, bo przykrym może być nawet najrozumniejszy i najśluszniejszy sąd, ale o to, aby ich nie krzywdzić. A krzywdy nie będzie, jeśli ocena, choćby najostrzejsza, będzie w całej swej rozciągłości ściśle umotywowana. Bo wtedy każdy, zbadawszy motywy, uzna odrazu, czy na sąd ten może się pisać, czy też ma go odrzucić. A nawet sam artysta, jeśli jest sprawiedliwy, musi wtedy przyznać, że krytyk miał prawo sąd taki wypowiedzieć. A zresztą, o Zoile! — jeśli obawiacie się, aby na zagonach sztuki nie zaczęły się krzewić chwasty i burzany, najlepiej postąpicie, przemileczając wszystkie miernoty i lichoty. Dotknięcie ich tem o wiele skuteczniej, niż prawiąc im impertynencye. Chyba, że jakaś purchawka artystyczna wzrośnie do takich rozmiarów, że aż stanie się to

szkodliwe. Wtedy macie prawo zredukować ją do właściwej miary. Ale zresztą rozprawiajcie się tylko z dziełami tych, których szanować musicie, z dziełami prawdziwych twórców. A wobec nich nie wolno wam być pseudokrytykami.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA W WENECYI.

Niejednokrotnie pisano już, że wielkie, międzynarodowe, czy krajowe, wystawy obrazów i rzeźb są karygodnem, świadomem i celowem zabijaniem sztuki. Słuszność tego twierdzenia odczuwało się w całej pełni także na dziewiątej wystawie sztuki światowej w Wenecyi.

Człowieka, który, opuściwszy lazururowe, w słońcu roześmiane laguny, wchodzi do głównego, w klasycznym stylu zbudowanego pawilonu, ogarnia przede-wszystkiem przerażenie. Jakto, więc te tysiące płócien, zamalowanych wszystkimi możliwymi barwami trzeba będzie obejrzeć! I nie tylko obejrzeć, bo nadto wejść w duchową styczność z niemi, odczuć i ocenić. Czyż jest możliwe w ciągu kilku dni zawrzeć znajomość z temi setkami indywidualności artystycznych, po większej części zupełnie obcych, wnikać w ich psychologię, poznać ich upodobania, dążności i techniczne sposoby? Aby to uczynić sprawiedliwie, oddając każdemu, co mu się należy, trzeba by wła-

ściwie studyować tych artystów pilnie przez cały sześciomiesięczny czas trwania wystawy — i to pracując uczciwie po kilka godzin dziennie. Ale na to chyba tylko wyjątkowi ludzie mają czas, a pozatem, czy warto tyle duchowej i fizycznej energii poświęcić, aby zorientować się w owej gieldzie artystycznego kunsztu. Wszak przeważna ilość malarzy występuje tylko z jednym, lub kilku obrazami, które mogą dać jak najfałszywsze pojęcie o właściwej ich fizyognomii duchowej, o naczelnych cechach całej ich twórczości. Nadto obrazy nagromadzone w wielkiej ilości szkodzą sobie wzajemnie, stałym ich stanem jest *bellum omnium contra omnes*. Tłum obrazów jest pod tym względem bardzo podobny do tłumu ludzkiego. I tu masa przytłacza indywidualum i tu honorowe miejsce zajmuje niezawsze najdzielniejszy, lecz często tylko najszcześliwszy. A całość emocyi traci również na tem współzyciu w gromadzie. Powiedział zdaje się Petroniusz, że sto nagich kobiet robi mniejsze wrażenie, niż jedna. To samo da się zastosować do obrazów. Bo z dziełem sztuki trzeba się żyć, aby objawiło całą swą treść estetyczną. Trzeba z niem zaprzyjaźnić się jak z człowiekiem. A przecież trudno wchodzić w stosunki zażyłości przyjacielskiej z całym rynkiem!

I jeszcze jedna uwaga. Każdy prawdziwy artysta — przypuśćmy, że tylko tacy biorą udział w międzynarodowych wystawach sztuki — ma prawo żądać od widza, aby dzieło jego poświęcił przynajmniej pół godziny obserwacji. Przynajmniej tyle, ile trzeba

zużyć na przeczytanie nowelki średnich rozmiarów, na której napisanie — przeciętnie rzecz biorąc — autor potrzebuje znacznie mniej czasu, niż malarz na stworzenie dobrego obrazu. Tylko wtedy bowiem może nastąpić jakaś sprawiedliwa proporcja pomiędzy pracą twórczą artysty a pracą odbiorczą widza. Tylko wtedy artysta może mieć jaką taką rękojmię, że dzieło jego będzie słusznie ocenione, że wywrze zamierzone wrażenie. Rękojmi zaś tej zupełnie nie może mu dać umieszczenie obrazu na wielkiej międzynarodowej wystawie, gdzie przy najlepszych chęciach widz może zająć się nim zaledwie przez kilka minut. A choćby nawet jakieś doskonale dzieło sztuki przykuło na dłużej jego uwagę, to przecież nie może oddać się w całej pełni estetycznej rozkoszy, bo go niepokoją i nęca ku sobie sąsiednie obrazy, zarzucając na jego zmysły kuszące wędki swych barw i kształtów. Podobnie, stojąc nad sadzawką, w której igra figlarna gromada złotych rybek, trudno tylko na jednej z nich skupić cały swój podziw. A ileż doskonałych dzieł sztuki może wprost utonąć w zamęcie, ując niepostrzeżenie znużonemu oku.

W takich warunkach niema mowy, aby mógł sprawiedliwym być wobec każdego artysty widz, a tem mniej krytyk.

Miała tedy wystawa wenecka, na równi z wszystkimi wielkimi wystawami, tę zasadniczą wadę, że z nadmienionych powodów była nie świątynią, lecz raczej jarmarkiem sztuki. Ale zle to nie da się uniknąć i z konieczności trzeba się pogodzić z temi anty-

estetycznymi manifestacyami pracy twórczej, bo artyści plastyczni nie mają niemal innego sposobu okazania swego plonu świata i są pod tym względem w położeniu o wiele gorszem od poetów i wogóle literatów, którzy w żadnym wypadku nie są zmuszeni do występowania wobec publiczności w gromadzie.

Po tem ogólnem zastrzeżeniu przyznać trzeba, że w Wenecyi zrobiono ogromnie dużo, aby owe ujemne strony wielkich wystaw możliwie jak najbardziej osłabić i złagodzić.

Przedewszystkiem urządzono cały szereg zbiorowych wystaw prac poszczególnych artystów. Widzieliśmy tam więc znaczne odłamy twórczości Adolfa Monticellego, Piotra Augusta Renoir'a, Gustawa Courbet'a, Johna Lavery, Józefa Israëls'a, Gustawa Klimta, Oskara Zwintschera, Ludwika Dilla, Alfreda Rolla, Franciszka Courtensa; z Włochów zbiorowe wystawy mieli: Italico Bras, Pietro Fragiacomò, Francesco Sartorelli, Ferruccio Scattola, Giuseppe Miti - Zanetti, Onorato Carlandi, Filippo Carcano, Francesco Paolo Michetti i Francesco Netti.

A wystawa zbiorowa to już zupełnie coś innego. Tu już nie mamy do czynienia z rozrzuconymi i bezładnymi wiórami, pozbieranymi z tysiąca pracowni malarskich całego świata, ale przeciwnie stajemy wobec pewnego całokształtu, który daje nam pewność, że w sądzie o artyście nie pomylimy się zbyt, a przynajmniej, że nie oprzemy go na jednostronnej, a co za tem idzie, może najfałszywszej podstawie. W każdym razie zyskujemy tu znaczną ilość prze-

slanek, pozwalających na utworzenie syntezy, której absolutna niemożliwość tak drażni i niecierpliwi, gdy się ma przed sobą disiecta membra twórczości całego tłumu artystów. Samo zestawienie tych pojęć razi już w mowie, cóż dopiero w rzeczywistości! To też zbiorowe wystawy są dla twórcy - plastyka jedynie racjonalnym sposobem występowania wobec szerokiego ogółu i należałoby życzyć sobie, aby katalogi wielkich wystaw zawierały raczej mniej nazwisk, a zato jak najwięcej prac poszczególnych artystów.

Drugim czynnikiem, który wystawom weneckim wogóle nadaje nieskończenie ujmujący charakter, jest jej przedziwne położenie. Już sama Wenecja jest miastem tak jedynym na ziemi, tak od wszystkich innych odmiennym i indywidualnie pięknym, że aż wydaje się czymś nierzeczywistym, nieprawdopodobnym, dla celów praktycznych wprost niepotrzebnym. Jakby stworzyła ją eteryczna fantazja poety, a nie złotem naładowane trzosi ambitnych kupców i trud rzemieślników. Dostojna, zadumana cisza szmaragdowych kanałów, ożywiona tylko harmonijnym, kojącym pluskiem wioseł, zniewala do płodnych rozmarzeń o niezniszczalnym pięknie i umarłej życiowej wielkości patrycyuszowskich pałaców, w których rozrzutna, bogactwem ornamentacyjnych szczegółów podbijająca awanturniczność włoskiego gotyku poprzez lawiny zieleni i kwiatów, staczających się z sędziwych murów, podaje dłonie dumnej, szczerzej powadze antycznie prostego renesansu i zuchwałemu, bra-

wurowemu rozpętaniu baroku. Złotem połyska w słońcu wsparty na Atlantach posąg zwiewnej Fortuny, która dla Wenecyi, pomimo upadku dawnej potęgi Rzeczypospolitej, zawsze jest łaskawą. Jak czerwony mak na łące lili i niezapominajek krwawi się San Giorgio Maggiore, prowadząc pamięć i wzrok ku tej najcenniejszej kościelnej budowie Palladia, jaką jest perła renesansu Il Redentore. A w środku między nimi stalowo - szare mury i pologi wdzięk barokowej kopuły: to Santa Maria della Salute hold każe złożyć Longhenie. Serdeczny uśmiech pozdrowienia i odwołanej starej znajomości odbierają od północnego włóczęgi starożytni obrońcy Wenecyi: św. Teodor, deptający krokodyla i brązowy lew św. Marka. Z wysokości swych granitowych kolumn jakże wiernie i skutecznie strzegą skarbów królowej Adryatyku: pałacu dożów, groźnego i posępnego od zewnątrz jak wspomnienie Marina Falieri, a w wewnętrznym przepychu dziedzińca tak wzniosłego i majestatycznego, jak królewskim jest w dziejach Rzeczypospolitej Francesco Morosini, il Peleponnesiaco; mennicy i biblioteki Sansovina, tej boskiej harmonii arkad i kolumn, w której dzielność renesansu ogłasza najwyraźniej swe dostojne greckie urodzenie; a nadewszystko bizantyńskiego cudu, lśniącego złotem mozaik, szmaragdową patynę kopuł i zinnem światłem marmurów, bazyliki św. Marka. Jakże nadludzko szczęśliwym czuć się musiał ów bohaterski starzec, napół oślepy doża Enrico Dandolo, gdy zdobywszy Konstantynopol, wysyłał do Wenecyi cztery konie bron-

zowe, które zawisły na frontonie świątyni jako widomy znak zdobywczej potęgi jego ojczyzny!

Taką drogą prowadzi Wenecya żądnych zwiedzenia wystawy, taką siecią marzeń i wspomnień oplata umysł, biorąc go w niewolę sztuki. Któreż drugie miasto zdoła tak jak ona podsyć pragnienie piękna, oderwać od codzienności i rozpalić miłość dla rzeczy niepotrzebnych! Jedna noc przeżyta na czarnych wodach wielkiego kanału, w które światła nadbrzeżne rzucają tysiące gwiazd, kiedy namiętne i tęskne dźwięki serenady, odbijając się od mrocznych marmurów, ściekają po wilgotnych wiosłach, po łabędziej szyi trumiennej gondoli i zalewają duszę wizją szczęścia nie z tego świata — jedna noc taka więcej zwierzy tajemnic piękna i sztuki, niż grube tomy estetycznych rozpraw. Niemcy piszą dużo, za dużo o sztuce, to też ją przemędrkowali. Włosi zamiast filozofować wolą patrzeć i czuć. Więc sztuka nie jest dla nich odświętnym zbytkiem, uwodzącym do mistycznych majaczeń, ale konieczną, codzienną potrzebą życia. I to nie tylko dla górnych dziesięciu tysięcy, ale także dla ludzi z ulicy. Sindaco, conte Grimani odczuwa otwarcie wystawy jako fakt doniosły tak samo, jak towarzyski konduktor waporetu lub romantyczny gondolier, jak wykwinny karabiniar lub wesół, przyjacielski policyant, który, strzegąc sal wystawowych, nie ziewa z nudów, ale ogląda obrazy z prawdziwym zainteresowaniem i robi na ich temat uwagi, jakich mógłby mu pozazdrościć niejeden polski pseudokrytyk dziennikarski.

Nic zresztą dziwnego. Oni zrosli się z sztuką od dziecka. Trzeba widzieć, jaką ochoczą falą ci ludzie z weneckiej ulicy, korzystając w niedziele i święta z bezpłatnego wstępu, zalewają sale Akademii i pałacu Dożów! A wtedy zrozumie się także, że Tycyan, Veronese i Tintoretto są sławni nie dlatego, że ich dzieła od kilku wieków wiszą po muzeach i kościołach — jak wykrzykują futuryści i inni podobnie zwaryowani zwolennicy modnych prądów, dla których obrazy n. p. Matejki są brudnymi ścierkami, ale dlatego, że sztuka ich jest naprawdę wielką i bezpośrednio żywą.

Czem Wenecya sama przez się wprowadza umysł w atmosferę estetyczną i czyni go podatnym do poddania się sztuce, to z całą samowiedzą celu zostało na wystawie podtrzymane przez jej inicjatorów. Urządzono ją bowiem w tym precudnym zakątku Wenecyi, w którym pochylające się nad kanałem św. Heleny drzewa są — dzięki kontrastowi — bardziej zielone, a woń ich bardziej leśną, niż w którymkolwiek ogrodzie świata. Czy można wyobrazić sobie wspanialsze tło dla pałacu sztuki, jak morze, barwami opalów i szmaragdów przeblaskujące poprzez rozkwitłe gałęzie kasztanów, którym wesołej jasności przydają czarne sylwety smukłych cyprysów? Czy można wymyśleć muzykę bardziej stosowną, jak te idylliczne koncerty słowików, które tam chyba umyślnie powpuszczano, bo takimi gromadami rozśpiewują dookolną ciszę! Zresztą pomyślano także o potrzebach akustycznych ludzi mniej sielsko-aniel-

sko usposobionych, bo w godzinach popołudniowych słowiki muszą ustąpić miejsca barwnej kapeli miejskiej, która wypróbowanymi środkami wzmacniającymi wynalazku Verdi'ego, Puccini'ego i Leoncavalla stara się ożywić omdlałe za sprawą dwu tysięcy obrazów dusze — że ich tak patetycznie nazwę — miłośników piękna.

Pomyślano także o bardziej namacalnych rozkoszach. Albowiem możesz, o wytworny esteto, spożyć — tacy »spożywają«, nie jedzą — niemniej od ciebie wykwinne collazione w restauracyi wystawowej lub w barze dodać ognia swym subtelnym nerwom przez wchłonięcie kieliszka doskonalej, choć prostacko taniej Marsali lub Cipro. Nie potrzebuje zaś już chyba dodawać, że w samych salach wystawowych znajdziesz komfort i elegancję, a za to nie znajdziesz nigdzie natłoku obrazów i że ich admirację możesz sobie udogodnić wyciągnięciem się na pysznym wiedeńskim, rzymskim lub czeskim fotelu, albo zgoła na niewysłowionej bułgarskiej otomanie, której szerokości i miękkości zapomnieć nie wolno.

Otóż to wszystko zważywszy na szali i dorzucając jeszcze nieprawdopodobny fakt, że abonament na cały czas trwania wystawy (od 23 kwietnia do 31 października) kosztuje tylko dziesięć lir, zrozumie się, dlaczego pawilony i ogród wystawowy stały się miejscem schadzek dla weneckiego towarzystwa i że pod opiekuńczymi skrzydłami sztuki rozkwita bujnie miłość (a byłem tam w maju!), która zresztą ze sztuką

w ścisłym pozostaje związku. Kto nie wierzy, temu żyć, by go Weininger przekonał.

Czytelnik zwątpił już zapewne, czy krążąc tak chytrze dokoła wystawy, ośmielę się kiedykolwiek wprowadzić go do wnętrza. Otóż czynię to właśnie teraz. Chociaż słowiańska szczerłość zmusza mnie do przypomnienia starorzymskiego napisu naproźnego, który czyta się nie tyle: *salve*, ile: *cave canem*. Albowiem jako człowiek, który niestety pochłoniął dużo niemieckich książek o sztuce, nie mogę poskromić się i muszę zatrzymać szanownego interlokutora już w westybulu, który w tym wypadku nazywa się *Salla della cupola*, i urządzony jest z wielkim smakiem i powagą przez Gallilea Chini'ego, a to w tym celu, aby przycisnąć go do muru — chciałem rzecz marmuru — pomiędzy weneckim zwierciadłem a majolikowym wazonem i oparłszy się o brązowy trójnóg rzeźby Umberta Bellotto z Wenecyi, powiedzieć mu kilka ogólnych uwag o sztuce współczesnej, o ile podstawę do tego daje wenecka wystawa. A uczynić to mogę bez obawy o całość jego organizmu, ile że nad głowami naszymi zwiesza się fryz, oparty na motywie skarabeusza, który jest nie tylko symbolem piękna, ale także talizmanem zdrowia. Zachęca mnie zresztą do tego przykład wspomnianego już pana Chini'ego, który postąpił jak prawdziwy profesor historii sztuki i wymalowawszy we wnętrzu kopuły Narodziny Sztuki, dodał następnie cały jej rozwój od Egiptu, Babilonii i Assyrii aż do czasów najnowszych, przyczem osobny rozdział poświęcił Michałowi Aniołowi.

sko usposobionych, bo w godzinach popołudniowych słowiki muszą ustąpić miejsca barwnej kapeli miejskiej, która wypróbowanymi środkami wzmacniającymi wynalazku Verdi'ego, Puccini'ego i Leoncavalla stara się ożywić omdlałe za sprawą dwu tysięcy obrazów dusze — że ich tak patetycznie nazwę — miłośników piękna.

Pomyślano także o bardziej namacalnych rozkoszach. Albowiem możesz, o wytworny esteto, spożyć — tacy »spożywają«, nie jedzą — niemniej od ciebie wykwintne collazione w restauracji wystawowej lub w barze dodać ognia swym subtelny nerwom przez wchłonięcie kieliszka doskonałej, choć prostacko taniej Marsali lub Cipro. Nie potrzebuję zaś już chyba dodawać, że w samych salach wystawowych znajdziesz komfort i elegancję, a za to nie znajdziesz nigdzie natłoku obrazów i że ich admirację możesz sobie udogodnić wyciągnięciem się na pysznym wiedeńskim, rzymskim lub czeskim fotelu, albo zgoła na niewysłowionej bułgarskiej otomanie, której szerokości i miękkości zapomnieć nie wolno.

Otóż to wszystko zważywszy na szali i dorzucawszy jeszcze nieprawdopodobny fakt, że abonament na cały czas trwania wystawy (od 23 kwietnia do 31 października) kosztuje tylko dziesięć lir, zrozumie się, dlaczego pawilony i ogród wystawowy stały się miejscem schadzek dla weneckiego towarzystwa i że pod opiekuńczymi skrzydłami sztuki rozkwita bujnie miłość (a byłem tam w maju!), która zresztą ze sztuką

w ścisłym pozostaje związku. Kto nie wierzy, temu życzę, by go Weininger przekonał.

Czytelnik zwątpił już zapewne, czy krążąc tak chytrze dokoła wystawy, ośmielę się kiedykolwiek wprowadzić go do wnętrza. Otóż czynię to właśnie teraz. Chociaż słowiańska szczerość zmusza mnie do przypomnienia starorzymskiego napisu naproźnego, który czyta się nie tyle: *salve*, ile: *cave canem*. Albowiem jako człowiek, który niestety pochłoniął dużo niemieckich książek o sztuce, nie mogę poskromić się i muszę zatrzymać szanownego interlokutora już w westybulu, który w tym wypadku nazywa się *Salla della cupola*, i urządzony jest z wielkim smakiem i powagą przez Gallilea Chini'ego, a to w tym celu, aby przycisnąć go do muru — chciałem rzecz marmuru — pomiędzy weneckim zwierciadłem a majolikowym wazonem i oparłszy się o brązowy trójnóg rzeźby Umberta Bellotto z Wenecji, powiedzieć mu kilka ogólnych uwag o sztuce współczesnej, o ile podstawę do tego daje wenecka wystawa. A uczynić to mogę bez obawy o całość jego organizmu, ile że nad głowami naszymi zwiesza się fryz, oparty na motywie skarabeusza, który jest nie tylko symbolem piękna, ale także talizmanem zdrowia. Zachęca mnie zresztą do tego przykład wspomnianego już pana Chini'ego, który postąpił jak prawdziwy profesor historii sztuki i wymalowawszy we wnętrzu kopuły Narodziny Sztuki, dodał następnie cały jej rozwój od Egiptu, Babilonii i Assyrii aż do czasów najnowszych, przyczem osobny rozdział poświęcił Michałowi Aniołowi.

Otóż gdyby Michał Anioł, zrzuciwszy marmurową pokrywę grobowca w Sta Croce, przybył z Florencji na wystawę wenecką, załamałby niewątpliwie dłonie na widok znajdujących się tam rzeźb. Bo i jest tego stosunkowo bardzo niewiele, a co jest, z małymi wyjątkami nie odznacza się niczem wybitnem. Cóż na to poradzić, dostojny mistrzu! Od czasu Twojej śmierci dużo się na świecie zmieniło. Niedgdy frontony i celle greckich świątyń, atria rzymskich domów, portale romańskich i gotyckich katedr, prostolinijne wnętrza i nisze renesansowych kościołów domagały się rzeźb i otrzymywały je. Architektura nie dawała się pomyśleć bez rzeźby, a rzeźba łączyła się z nią w jedną artystyczną całość. Dziś obie te bliźniacze siostry wzięły rozbrat ze sobą i obie źle na tem wyszły. Architektura wyjałowiała, a rzeźba straciła monumentalność i spadła do znaczenia bibelotu. Bo i te pomniki, które się stawia na placach miast europejskich, po największej części udają tylko monumentalność, a w gruncie rzeczy są tylko bibelotami, chociaż nie stoją na etażerkach burżuazyjnych domów. Zresztą to dział monumentalnej rzeźby najmniej sympatyczny i dziwnie szybko zwyrodniał w szablon. Można by zrobić stałą receptę na pomniki: stawia się kilka pudełek, jedno na drugim, a na górze lokuje się pana w angielizmie z płaszczem z ramion spadającym, lub oficera w sztywnym uniformie, przyczem tego ostatniego można także wsadzić na konia, który w takim razie obo-

wiązkowo musi przysiąść na zadzie i zwiesić nad głową widza przednie podkowy.

Pozatem zubożeliśmy, nauczyliśmy się ekonomii społecznej i staliśmy się praktyczni. Jeśli stawiamy wielkie gmachy, zwracamy uwagę tylko na cele użyteczne, a piękno dopuszczamy tylko o tyle, o ile nie-dużo kosztuje. Niema pomiędzy nami Juliuszów II-gich i Medyceuszów. Paderewski, któryby zafundował narodowi pomnik, znajdzie się jeden na dwadzieścia milionów głów i raz na sto lat, a zresztą, o ile mamy pieniądze, zamiast wydać milion koron na dzieło sztuki, wolimy je sprzedać za taką kwotę, aby dowieść naszym ojcom, którzy lekkomyślnie kupowali obrazy, żeśmy od nich rozsądniejsi.

I o tem wreszcie nie należy zapominać, że rzeźba jest sztuką wybitnie męską, wymagającą energii i śmiałości ducha, pewności ręki i siły fizycznej, że lubuje się w liniach zdecydowanych i bryłach wyraźnie określonych, a przeto musi być obca czasom naszym, nawskroś kobiecym i od niedawna dopiero okazującym pewną reakcję w kierunku powrotu do męskości. Panowanie mgławicowych, nieokreślonych nastrojów, skłonność do marzeń o nieskończoności i wiekuistości musiała pociągać artystów raczej do malarstwa, w którym harmonie plam barwnych pozwalają zatrzeć wyrazistość rysunkowych konturów. Stąd też pochodzi zapewne modne obecnie malarskie traktowanie rzeźby, na którym cierpi przedewszystkiem rzecz dla rzeźby istotna: zamilowanie i znajomość ciała ludzkiego. Jest pod tym względem rzeczą zna-

mienną, że istnieją zdolni i uznani rzeźbiarze współcześni, którzy dotąd nie wyszli poza biust i nie ukazywali światu ani jednego aktu! Objaw podobny nie da się pomyśleć w renesansie, nie mówiąc już o Grecji.

Cenię bardzo symbolizm, ale nie mogę mu wybaczyć, że zabił rzecz tak piękną i niezastąpioną, jaką jest ciało ludzkie. A nie mogą artyści usprawiedliwiać się tem, że jest to pole, z którego nie można już zebrać żadnego plonu, że sztuka antyczna, a po niej renesansowa powiedziała w tym zakresie ostatnie słowo. Bo wystarczy retrospektywny rzut oka, aby przekonać się, że każda epoka sztuki, miała swój własny i bardzo wyraźny typ i ideał ciała ludzkiego. Dość zestawić posągi egipskie z rzeźbami Fidiasza i Polykleta, sztukę Lysippa z dziełami epoki hellenistycznej, Verrocchia z Michałem Aniołem i Berniniego z Canovą. Może więc i powinna nasza epoka wydać również własny typ nagości. Po części stało się to już: w jednym kierunku, schyłkowo-degeneracyjnym, przez Vigelanda, w drugim, heroicznym, przez Rodina (kult namiętności) i przez Meuniera (mitologia pracy). Ale dalszego ciągu nie widać, bo nie jest nim naśladowanie tych twórców. Wolno się jednak spodziewać, że obecne odrodzenie kultury fizycznej i rozbudzone zamilowanie sportów przeniesie się także na pole sztuki i że znajdzie się rzeźbiarz, który stworzy typ współczesnego gimnastyka, coś w rodzaju Polykletowych Kanonów XX wieku.

Jeszcze gorzej jest z nagością w malarstwie. Można wprost stwierdzić, że malarze czują wstręt

do ludzkiego ciała, a o ile je dają, pozbawiają je właściwej wartości: dają szablony zamiast indywidualów. Jeśli charakterystyka twarzy ludzkich jest szczegółowo znana, to przeciwnie indywidualne charakteryzowanie ciał należy do zupełnych rzadkości. A przecież jak niema dwóch twarzy całkowicie podobnych, tak też trudno znaleźć dwa jednakowe ciała. Ale różnice te można spostrzedz tylko wówczas, gdy się ciało ludzkie zna i umie cenić jego piękno. Zdaje się, że zdolności te u współczesnych artystów zanikły, że wogóle nagość ludzka przestała ich pociągać. I znów jako objaw bardzo znamieny przypominam, że mamy pierwszorzędných malarzy, którzy w życiu swoim nie dali ani jednego dobrego studium ciała ludzkiego. Dzieje się to nawet we Włoszech, gdzie — jakby się zdawało — tradycje, sięgające po rok 1400, wyznaczyły rozwój sztuce głównie i niemal wyłącznie w tym kierunku. A u nas, z malarzy wybitniejszych, chyba jeden Jacek Malczewski daje od czasu do czasu nagie ciała, które jednak wskutek dziwnego kolorytu, złożonego jakby z różnobarwnych światel bengalskich, mimo doskonałego rysunku, wywierają małe wrażenie, gdyż pozbawione są jednego z głównych czynników estetycznego działania nagości, t. j. specyficznej barwy skóry. A gdzieindziej? Lubią i umieją malować nagość ciała Max Slevogt, Louis Corinth, Hodler, czasem Klinger, może jeszcze kilku innych i — na tem koniec. Zresztą malują Francuzi dużo nagich ciał kobiecych. Ale to nie jest wcale dowodem este-

tycznego zamilowania naszej epoki do nagości, gdyż wchodzą tu w grę motywy, leżące poza obrębem czystych zainteresowań artystycznych. Wszystkie te gołe Francuzki są nie tyle nagie ile rozebrane, a tworzy je raczej interes seksualny niż artystyczny. W sztuce, będącej dziełem mężczyzny, a taką, ogólnie biorąc, jest nasza sztuka jeszcze ciągle, tylko ilość i doskonałość aktów męskich, może być miarą rozmiłowania danej epoki w pięknie ciała ludzkiego.

Jeśli idzie o przyczynę tego odwrócenia się sztuki współczesnej od nagiego ciała, to — poza zrozumiałą, ale zbyt długo niestety trwającą reakcją przeciw prądowi, panującemu w poprzednich wiekach aż do empiru włącznie — szukać jej prawdopodobnie trzeba w konsekwencyach upodobań impresjonistycznych i pleneryzmu. Wiek XIX w drugiej swej połowie przyniósł sztuce wielką zdobycz: odkrył światło i powietrze, ale równocześnie przyprawił ją o stratę rzeczy bardzo cennej: zatracił kontur, wogóle linię. Z chwilą, kiedy malarze wynieśli swoje sztalugi z pracowni i umieścili je w wolnym, dziennym powietrzu, ciało ludzkie straciło dla nich swoje indywidualne znaczenie i stało się na równi z innymi przedmiotami otoczenia jedynie barwną, jasną plamą. A że taki sam efekt kolorystyczny mogli osiągnąć o wiele łatwiej bez tego trudu i wiedzy, jakiej wymaga wy-modelowanie nagiego ciała, więc też z wolna wyeliminowali je zupełnie ze swych obrazów. I nastąpiła ta rzecz bolesna, że, gdy z początku nie malowali nagości dlatego, że była im do ich celów nie-

potrzebna, dziś unikają jej dlatego, że poprostu nie umieją jej zrobić, bo brak im do tego znajomości anatomii plastycznej i umiejętności rysunku.

Za to tem skwapliwiej i gromadniej garną się dzisiejsi artyści do tego działu sztuki, w którym nieznajomość rysunku najłatwiej można zamaskować, to jest do pejzażu. Wiek XX jest nie tylko stuleciem dziecka, emancypacji kobiet, militaryzmu, aeroplanów i ulegalizowanych gwałtów politycznych, ale także stuleciem krajobrazu. Nie dlatego, jakoby w tym wieku najlepsze pejzaże stworzono! Rembrandt i Ruysdael i Hobemba, a nawet Watteau, czy jeszcze stary Leonardo da Vinci i inni ludzie Odrodzenia, chociaż ci ostatni używali pejzażu tylko jako tła, bynajmniej nie zostali zdetronizowani. Ale dziś maluje się krajobrazów najwięcej. Zaiste, możnaby nabrać wstępu do natury, gdyby nie była tak piękna, gdy na wystawie weneckiej widzi się co najmniej tysiąc płócien, na których niema nic więcej prócz drzew, strumyków, plaż i fal morskich, kamieni i pagórków. Czyż człowiek tak stał się obojętny dla artystów, że się go spycha w szary kąt i czyż tak stał się wstrętny dla nich, że wolą go wcale nie pokazywać na tle swych ukochanych widoków natury.

Zdaje sobie sprawę zupełnie jasno, że namalowanie doskonałego pejzażu wymaga tak samo wiedzy i talentu, jak stworzenie postaci ludzkiej. A może nawet więcej, bo w obrazie, przedstawiającym człowieka, może często zainteresować sam model, bez względu na wykonanie, gdy w krajobraz musi do-

piero malarz tchnąć swego ducha, aby go zajmującym uczynić. Z drugiej strony jednak nie da się zaprzeczyć, że miernota, przeciętność i nieudolność nie może żadną inną drogą wkraść się tak łatwo do zaczarowanego ogrodu sztuki, jak przez furtkę pejzażu. Jest rzeczą bardzo wymowną, że wszystkie estetyzujące panienki i wszyscy niezarejestrowani w oficjalnych katalogach handlarze sztuki masowo i z niegasnącą werwą produkują pejzaże. Człowiek, który za żadne skarby świata nie namalowałby ludzkiej głowy, ręki lub nogi, z całą odwagą puszcza się na odtworzenie wierzb, sosen, krzaków bzu, pól zbożowych i łąk. I często nawet daje rzecz znośną, na którą można patrzeć bez obrzydzenia. Bo dobrotliwa matka-ziemia i jej świat roślinny, nie ma form tak ściśle określonych i tak krępujących, ani tak dobrze nam znanych, jak człowiek i bracia jego, zwierzęta. Jeśli się w obrazie zobaczy grubą białą linię, rozszczepiającą się u góry w cienkie, na dół spadające pręciki, obsypane zielonemi plamkami — to nie trudno się domyśleć, że to brzoza, a w szmacie płótna, zamalowanym na zielono — w pewnych warunkach każdy odgadnie łąkę. Ale dobre skonstruowanie organizmu ludzkiego lub zwierzęcego, to już sprawa znacznie trudniejsza. Dlatego krajobraz jest istnem Eldoradem dla wszelkiego rodzaju malarskich nieuków i dlatego epoka nasza, w której jest daleko więcej artystów »genialnie« zdolnych niż uczciwie znających swoje rzemiosło, cierpi na bezprzykładną hypertrofię pejzażu. A impresjonizm i modna pogarda dla rysunku

dyabelnie ułatwiły ten nieczysty proceder owym rzekomym miłośnikom natury. Bo gdy można malować swoje wrażenia zamiast obiektywnej rzeczywistości, gdy można odrzucić rysunkową prawdę dla celów dowolnej dekoratywności i zadawać kłam barwom przedmiotów ze względów wyższej harmonii kolorystycznej — ustaje wszelka kontrola, a możliwe jest tylko jakieś mistyczne współodczuwanie.

Dlatego nie przeraża mnie to wcale, owszem uważam, że może stąd urość prawdziwa korzyść dla sztuki, że wielu malarzy doby ostatniej — a wystawa wenecka świadczy o tem dobitnie — zaczyna porzucać pleneryzm i krzykliwy impresjonizm i powraca do dawnego sposobu malowania w świetle pracowni. A czynią tak z wyraźnym zamiarem, bo nawet w kompozycjach, mających za tło wolną naturę, unikają słońca i barw jaskrawych, nad które przenoszą szary albo perłowy ogólny ton i harmonię zimnych kolorów. Prawdopodobnie znużyli się już artyści owem wyłącznem operowaniem barwami jasnymi, natężonemi do najwyższego stopnia, które przy większem nagromadzeniu obrazów, malowanych tą samą manierą, wywołują wprost fizyczny ból oka. Część malarzy — jak się zdaje — przyszła do przekonania, że aby być kolorystą i wywołać estetycznie dodatnie wrażenie koloru i światła, nie trzeba koniecznie zmuszać barwy do brutalnego i ordynarnego wrzasku. Na umiejętnem dobraniu i wzajemnem ustosunkowaniu barw i zestrojeniu ich w ogólną harmonijną całość polega talent kolorysty, a nie na prze-

forsowywaniu możliwie najjaśniejszych tonów barwnych. Tycyan mógłby wiele o tem powiedzieć, a Manet wyparłby się niewątpliwie większości obecnych plenerzystów, którym się zdaje, że są jego następcami. Czego bowiem właśnie w ich obrazach niema, to *plein-air'u*, niema powietrza jako czynnika harmonizującego i modulującego barwy lokalne, a jest tylko całkiem poprostu pstrokaczna.

Może wreszcie wyzbycie się fetyszyzmu dla przesadnej kolorystyki i pseudokolorystyki przyczyni się do odrodzenia umiejętności rysunku, której tak bardzo sztuce dzisiejszej potrzeba.

Poza prawdziwym potopem pejzaży, przeważają na wystawie weneckiej, jak zresztą na wszystkich innych, portrety i to przeważnie nieskomponowane, lecz będące kopią byle jak na sposób fotografa upozowanego modela. Uchwycenie przeciętnego podobieństwa rysów uważa się tu za wystarczające. Malarz zajmuje wobec portretowanego stanowisko aparatu fotograficznego i nie kusi się o dorzucenie od siebie czegoś, coby dopiero z portretu zrobiło prawdziwe dzieło sztuki. A ten brak artystycznej kompozycji w najrzadszych tylko wypadkach jest wynagrodzony dosadną charakterystyką psychiczną. Wskutek tego portrety te robią wrażenie rzeczy sztucznych i nieżywych. Wogóle maluje się obecnie za dużo »martwej natury«, nawet wtedy, gdy przedmiotem obrazu jest żyjący człowiek. Rozmaitość i ruchliwość prawdziwego życia, tysiączne możliwości ustosunkowania ludzi pomiędzy sobą i do przyrody — nie znajdują laski

w oczach artystów. Życie istotne nie zna statyki, natomiast w obrazach współczesnych krzepnie ono w jakąś umarłą nieruchomość. Ma się wrażenie, że mięśnie ludzkie straciły prężność i zdolność poruszania organizmu, a życie duchowe pozbawione jest wszelkich żywszych momentów, wszelkich wogóle stanów emocjonalnych i wyczerpuje się w jakimś spokojnem, niewrażliwem, niemal bezmyślnem bytowaniu. Motywami, które się najrzadziej w sztuce współczesnej spotyka, są afekt i ruch. I znów nie mogę uwierzyć, aby te rzeczy artystów nie interesowały, skoro tak ważną rolę odgrywają w życiu, ale przypuszczam, że chęć omijania trudności wywołuje tę egipską nieruchomość. I nie tu nie pomoże wymawianie się, że malarstwo rodzajowe jest przestarzałe. Zapewne, w czasach, kiedy pionierzy impresjonizmu zdobywali światło i powietrze, musieli się ograniczać do malowania rzeczy najprostszych, aby studyowanie ruchu i namietności nie odrywało ich od świeżych, odkrywczych, niemal naukowych badań nad kolorystycznymi podstawami nowożytnego malarstwa. Ale dziś, kiedy zagadnienia te są już rozwiązane i należą do żelaznego kapitału sztuki, byłby najwyższy czas zerwać »z rozbitymi garnkami i rozwalonymi płotami« i rozszerzyć zakres tematów malarских na wyższe dziedziny zewnętrznego i wewnętrznego życia. Niestety obecnie zbyt często podają malarze jako gotowe obrazy to, co w dawniejszych epokach uważano by zaledwie za studia do ostatecznych kompozycji.

Nakoniec jeszcze jedna uwaga, już najogólniejsza. Spostrzec można w artystycznej produkcji współczesnej ten niekorzystny objaw, że jeśli który artysta posiada rzeczywisty talent, czy nawet genialność, uważa się za uprawnionego do pogardzenia wiedzą malarską, sądzi, że niepotrzebną jest dla niego znajomość malarskiego rzemiosła, którego przecież trzeba się nauczyć tak samo jak stolarstwa, czy pisania bez błędów. Powstają stąd obrazy, wyglądające jak poematy samorodnego geniusza, który nie zna zasad gramatyki, ortografii i prawideł wiązanej mowy. O ile zaś malarz nauczył się porządnie rysunku i umie dobrze nakładać i harmonizować barwy, okazuje z reguły brak wszelkich szlachetniejszych aspiracji, nie szuka nowych dróg i powtarza stare, zużyte szablony. Czyż to jest jakaś głębsza konieczność? Czy talent musi być zawsze rozczochanym nieukiem, który brak podstaw wiedzy malarskiej zastępuje »szeroką« techniką i nieokiełznaną brawurą? Chociażby mi miano zrobić zarzut, że jestem »laudator temporis acti«, muszę przypomnieć, że zupełnie inaczej bywało w czasach, kiedy najwięksi geniusze malarstwa nie dawali sobie dyspensy od pracy i długie lata mozolnych trudów poświęcali na wyuczenie się swego rzemiosła, które właśnie dzięki temu podnieśli do godności sztuki w najczystszej tego słowa znaczeniu.

Lecz zacznijmy nareszcie wędrówkę po salach weneckiej wystawy, chociaż mam wrażenie, że mimo

odmiennych pozorów, nie przestałem ani na chwilę nią się zajmować.

Pomińmy na razie wielką salę międzynarodową, gdzie, jak zwykle w podobnych honorowych miejscach, znajduje się wielu znanych i cenionych, chociaż nie zawsze godnych uwagi i przejdźmy do pierwszej salki po lewej ręce. Wita nas tam z poza grobu swą zbiorową wystawą jeden z największych malarskich dziwaków Adolf Monticelli, zmarły w roku 1886.

Artysta ten, którego za życia uważano za narwana i waryata, po chwilowym powodzeniu (cecił go bardzo Napoleon III) poszedł w zapomnienie i dopiero zbiorowe wystawy w Paryżu i Brukseli w latach 1908 i 1909 przypomniały go światu i nazwisko jego uczyniły głośnie.

W sali jemu poświęconej bije jasność od złota ciężkich, barokowych ram i złotawego ogólnego kolorytu obrazów. Monticelli tak jest rozkochany w barwie, że rozplywa się w niej niemal bez reszty, gwałcąc bez skrupułu formę, którą najchętniej zatapia w mglistym półcieniu. Farby rozdrabnia w małe różnokolorowe grudki i nakłada je tak przesadnie grubo, iż się ma wrażenie, jakby nie malował swych obrazów pędzlem, ale wprost modelował je po rzeźbiarsku w barwnym materyale. Wskutek tego niektóre płótna są tak zamazane, że nieraz trudno zrozumieć, co mają przedstawiać. Należy on do tych zaciekłych kolorystów, którzy prawdopodobnie najchętniej unikałiby wszelkiego tematu, aby móc swo-

bodnie rozkoszować się układaniem barw obok siebie i łączeniem ich w kalejdoskopowe harmonie bez względu na to, czy się z nich utworzy jakiś znany kształt.

Nie lubi przytem barw jasnych, lecz nadaje im zimny polysk drogich kamieni. To też najlepiej na tej metodzie wychodzą martwe natury, w których forma najmniej jest skomplikowana, a świetność barwna w całej pełni może być rozwinięta. Jego bukiety kwiatów, owoce, rozrzucone na wschodnich dywanach, ryby i muszle morskie — są to rzeczy bez przesady doskonale i niepospolite. Zostaje w nich bowiem cała jubilerska wspaniałość kolorytu, a nie irytuje niejasność tematu. One to zapewne zjednały Monticellemu fanatycznych zwolenników, którzy nazwisko jego wymawiają jednym tchem z najznakomitszymi sławami nowożytnego malarstwa.

Nieco mniej korzystne wrażenie robią jego pejzaże, chociaż zawsze jeszcze mają bardzo wybitną wartość artystyczną. Prototypem ich jest wędniejący las jesieni, który pociąga jego malarską wyobraźnię bogactwem i różnorodnością barw, mieniących się wszystkimi odcieniami szmaragdu i złota. A cała ta żywość kolorów jest sprowadzona do wspólnego mianownika przez nasycenie powietrznej przestrzeni złotawym pyłem, który żywo przypomina koloryt Giorgiona i Tyciana. Nie bez racji zresztą, albowiem wiadomo, że Monticelli entuzjasmował się dla tych mistrzów i studiował ich pilnie.

Trudniej już — a bądź co bądź nie odrazu —

można pogodzić się z tymi jego pejzażami, które są ożywione obecnością postaci ludzkich. Człowieka traktuje Monticelli zupełnie bezceremonialnie, tak samo jako drzewa i liście.

Ma on dla niego tylko wartość barwnej plamy — przeto chętnie odsuwa go na dalszy plan i roztopia jego kontury w tajemniczej mgle. Ten wizyjny światłocień oblewa sceny, których tematem są niemal wyłącznie zabawy i igraszki wytwornego, arystokratycznego towarzystwa.

Strojne damy w różowych lub niebieskich rubensowskich sukniach przechadzają się po lesie lub po cienistych alejach ogrodu, czasem chwytają się za ręce i zawodzą jakiś fantastyczny taniec, w którym biorą udział dzieci i amorety o Tycyanowskiej karnacyi ciała. Za sprawą tych rozkosznych psotników wkrada się miłość do serc niewieścich. Zbliżają się wykwintni kawalerowie w rokokowych kostyumach, pochylają się w składnych ukłonach i wsączają w zarumienione uszka słowa lżejsze i słodsze od powiewów zefiru. Lecz tych dwornych rycerzy niechętnie dopuszcza Monticelli do towarzystwa dam i amorków, do których ma widoczną słabość. Bo z takiej zażyłości może wyniknąć konieczność namalowania pochodu weselnego, a uroczystość ta widocznie była mniej miłą dla artysty, gdyż zamazał ją tak, iż równie dobrze możnaby ją wziąć za pogrzeb lub marsz koronacyjny. Wogóle to fêtes galantes, których niezaprzeczonym ojcem jest Watteau, byłyby o wiele sympatyczniejsze, gdyby mniej ka-

zały się domyślać, a więcej pozwalały widzieć. To samo dotyczy także Pierrotów i Colombin, urządzających koncert na murawie, lub Turków w kraśnych zawojach, pędzących na koniach po jesiennym lesie. Wszystkie te sceny nie mają charakteru zdarzeń rzeczywistych, lecz wizyi. Są to jakby festyny i maskarady, odbywające się, nie jak u Watteau'a, przy blasku księżyca, ale przy feeryjnym świetle lampionów. Wyjątkowo — jak w obrazie »Kawaler i dama« — zjawia się zamiast kolorytu Tycyanowskiego, srebrnawy, ciemno-liliowy i ciemno-szmaragdowy ton Veroneza. Wogóle reminiscencji i kultu dla tradycji jest dużo u tego malarza, któremu zupełnie legalnie przysługiwał tytuł: »marchese Monticelli, duca di Spoleto«. I tak Ostade przypomina się we »Wnętrzu kuchni«, która — per Bacco — również jest przemienione w kolorystyczną wizję. »Pokłon trzech króli« ma kompozycję Leonarda, a portrety Karola Faure'a i dziecka w koronkowej krezie mają koloryt Rembrandta. Ale są to rzeczy z wcześniejszej epoki, kiedy Monticelli nie był jeszcze zdobył własnego stylu, któremu najskrajniejszej oryginalności nikt nie może zaprzeczyć.

Najsprzeczniesze uczucia budzą obrazy tego Włocha z pochodzenia, a Francuza z kultury i narodowości. Ujmują z pierwszej chwili świetnością kolorytu, potem oburzają nonszalancką pogardą dla rysunku i zamazaniem kształtów, a wkońcu każą się kochać dla wyglądającej z nich marzycielskiej, zatopionej w snach złotosrebrnych duszy arystokra-

tycznej. Ale oglądać trzeba je w oryginale, bo do reprodukcji stanowczo się nie nadają.

Inny duch wieje z sąsiedniej sali, którą zajęli wyłącznie Hiszpani. Inna tu kultura, odmienne aspiracje artystyczne i sposoby malowania. Obrazy hiszpańskie należą do najbardziej oryginalnych i najciekawszych na całej wystawie. Jeśliby szło o ogólną charakterystykę, to należy stwierdzić, że artyści iberyjskiego półwyspu odrzucili bezwzględnie zdobycze świetlne malarstwa drugiej połowy XIX wieku. Z małymi wyjątkami, o których niżej, nie można u nich znaleźć plein'airu i impresjonistycznych efektów. Nie lubią nawet barw ciepłych, w których miejsce dają kolory zimne, sprowadzone zazwyczaj do jednej, ogólnej ciemnej tonacji. Są przytem nawskróś realistami, mają szacunek dla rysunku i formy, której dają staranne wykończenie. Pod względem psychicznym unikają wszelkiego marzycielstwa, eteryczności, miękiego liryzmu i rozrzewnień. Dusza ich jest wybitnie męska, poważna, czasem skłonna do satyry i zgryźliwości, często posępna i groźna.

Doskonałością malarską i głębią wewnętrzną na pierwszy plan wybija się Ignaciu Zuloaga, znakomitość oddawna już uznana w całej Europie. Płótna jego tchną nastrojem tragicznym, mimo to, że ich tematy są zupełnie proste, powszednie i same przez się pozbawione pierwiastków dramatycznych. Ale wrażenie to wywołuje charakterystyka psychiczna postaci ludzkich i ponury koloryt. Zuloaga unika słońca i barw żywych. Wszystko u niego dzieje się jakby

o zmroku, który matową powłokę narzuca na otoczenie. Oto obraz »Kobiety z Sepulvedy«: na pierwszym planie trzy stare, siwe chłopki, o rysach pomiętych, ostrych, przenikliwych, całe zakutane w obszerne płaszcze oliwkowo-zielone. Dwie z nich przysiadły na ziemi i knują jakiś plan złowrogi. Trzecia stoi, zajmując całą wysokość obrazu i patrzy bacznie na towarzyszki, gotowa dorzucić swe przebiegłe słowo na szalę zmowy. W głębi krajobraz stylizowany, zupełnie widmowy: brudno-szare, pomierzwione góry, zgniło-zielone miasto o wschodnich płaskich dachach i ciemno-niebieskie niebo pokryte skłębionymi bałwanami burych obłoków. Tak możnaby przedstawić owe trzy czarownice, które czyhają na duszę Makbeta. Zuloaga umie w przedziwny sposób wydobywać symbolizm z przedmiotów najpospolitszych, przy realistycznym opracowaniu, bez żadnych ekstrawagancji, bez śmiesznych i sztucznych atrybutów, bez zdawkowo-mistycznych akcesoryów. »Franciszek i jego żona« to niby zwyczajny portret dwojga biedaków. Znow stare, pomarszczone, zbutwiałe twarze, znow brudno-zielony płaszcz z pomarańczowymi światłami i burzliwe niebo, pełne chmur. Wygląda to jak symboliczna wizja nędzy, szarzyzny i beznadziejności życia. W obrazie »Flagelanci« jest już wyraźna groza, świadome archaizowanie, nawrót do Ribery i jeszcze bardziej krwawych, starych Hiszpanów. Całość utrzymana w tonie, który już można nazwać specyficznie zuloagowskim, oliwkowo-zielonym. Przed wizerunkiem Chrystusa, którego trup

ziemisto-szary, prymitywnie traktowany, cały obryzany krwią, zlatuje z krzyża, biczuje się ascetyczny, do pasa obnażony mężczyzna. Drugi, tak samo przerażliwie chudy, jest zatopiony w ekstatycznej modlitwie. Widzami tej okropnej sceny są dwie stare kobiety i jedna młoda, otulone w płaszcze, chmurne, obłędne, niesamowite. Uświęca to samobiczowanie obecnością swą ksiądz w ornacie czarno-zielonym, z bezradną starą głową, niedołężnie na piersi opuszczoną.

Ostatni obraz Zuloagi, Irena, odskakuje od opisanych i psychiką i kolorytem. Naga kobieta, przypominająca pozycją Goyi Mayę obnażoną, leży na kanapie jasno-zielonej z ornamentem, złożonym z kółek ciemniejszych tej samej barwy, ciało różowe o czarnych cieniach, doskonale modelowane, okrywa częściowo szal czarny w różowe kwiaty. Jest w tym obrazie mocna, głęboka zmysłowość, echo namietności, ogarniających całą istotę, zdolnych do zdruzgotania ludzkich egzystencji.

Wielka, poważna i tragiczna sztuka Zuloagi nie ma równej sobie pośród innych Hiszpanów. Najbardziej może zbliża się do niego Ramon Zubiaurre y Aguirre zabal, który wystąpił z jedynym obrazem »Prządki z Ondarroa«. Trzy stare wiedźmy-prządki w strojach modro-sinych, niby osobliwego rodzaju przerażające Parki nowożytnie, przed nimi stary żebrak w połamanym cylindrze, w głębi znow trzy prządki, jako tło kwadrat miasta i ciemno-szafirowe morze, u samego brzegu obrazu, po lewej stro-

nie, siedzi młoda dziewczyna, przyciągająca oko szkarłatną, płomienną plamą spódnicy. W sposobie malowania jest zupełnie identyczny z innym Zubiaurrem, Walentynem. Ten wystawił »Dzień świąteczny«, kiermasz z wieśniakami, którzy jedzą, piją, grają na harmonii i bębnie. I tu jest także siedząca dziewczyna w czerwonej, ognistej spodnicy. Obaj ci malarze, może bracia, mają wspólny koloryt ogólny, fioletowo-granatowy, farby nakładają gładko, bez żadnych śladów pendzla, nadając im lśniąca, emaliową powłokę; barwy lokalne, z reguły ciemne, kładą bezpośrednio obok siebie bez żadnych półtonów pośrednich. Obaj wreszcie lubują się w kształtach ludzkich ciężkich, nieokrzęsanych, chłopskich i w charakterystyce rubasznej z pewną skłonnością do karykatury. Dzięki tym właściwościom przypominają bardzo Piotra Brueghel'a, który jednak jest od nich jaśniejszy. Uspodobienie satyryczne i upodobanie do karykatury występuje zwłaszcza wybitnie w obrazie »Rybacy baskijscy« Walentyna Z., przedstawiającym jakiegoś nadmorskiego obszarpańca z potwornym wolem pod brodą i z koszem ryb na plecach, w towarzystwie dwu innych rybaków, przyczem jako miejsce akcji służy rynek małego miasteczka. Mimo nieubłaganego realizmu dzieła obu Zubiaurre'ów robią jakieś głębokie, niepokojące, prawie niesamowite wrażenie. Prawdopodobnie jest to wpływ ich niezwykłego kolorytu.

W śmiałej, energicznej charakterystyce, w podkreślaniu realistycznych szczegółów rozmiłowany jest

również Chicharro, którego »Garbus z Burgundii« jest kapitalnem malowidłem. Garbaty muzyk w koszuli i piaskowych spodniach gra na skrzypcach, siedząc na zydlu, obok stoi chłopka w kraśnej chustce, i w żółtej spodnicy z haftem amarantowo-fioletowym, druga w czerwonej chustce, podobnej do hełmu, przysiadła na ziemi. W głębi chłop jedną ręką oparty o ścianę. Barwy żywe, ostro od siebie odgraniczone, występują ogromnie intensywnie w kontrastowym zestawieniu. Tegoż malarza »Festyn nocny w Sewilli« zwraca uwagę efektem czerwonych pochodni i zielonych lampionów na tle czarnej nocy. W powozie siedzą dwie białe Carmeny i ognisty Hiszpan z twarzą czerwoną od światła latarni.

Doskonały obraz realistyczny, pełen ponurego nastroju klasztornej pustelni i beznadziejnej modlitwy dał Rodriguez-Acosta, który maluje tak, jakby żył w epoce brunatnych sosów. Tegoż »Włóczęgi« są zestawieniem sympatycznej, młodej figlarki z pejssem, w białej sukni, okrytej koronkowym szalem, i melancholijnego chłopczyka.

Mniej interesującym jest Lopez Mezquita: Jego zbiorowy portret p. t. »Moi przyjaciele«, w tonie czarno-szarym z plamami buraczkowemi i zielonemi, zawiera jednak szereg pysznie scharakteryzowanych osób rozmaitego typu, zawodu i wieku. Szczególnie wbija się w pamięć niezrównany wyraz chytrze uśmiechniętego księdza. Zaragoza wymalował tło, całą złotą od wyluszczonej z zielonej powłoki kukurudzy, od której odbijają białe chusty

i koszule robotnic. Zarra ga z umysłu archaizuje, szukając wzorów w renesansie. Jego »Marya i Marta«, obie nagie, są czemś w rodzaju allegorii rozkoszy i cnoty i przywodzą na pamięć obrazy Lorenza Costy. Tryptyk: »Izabella, Pietro i Pastora« wygląda jakby wyszedł z pod pędzla Piera di Cosimo.

Od wymienionych Hiszpanów »ciemnych« odcina się dosadnie »jasny« Martinez-Cubells, na którego płótnie woły, ciągnące barkę ku brzegowi morskemu, są silnie oświetlone od przodu światłem, grającem żółto i krwawo. Jeszcze bardziej w słońcu maluje znany i u nas Benlliure, operujący głównie barwą malinową i białą, realista poprawny, ale dość szablonowy i powierzchowny. Z obrazów jego najwięcej życia ma Kwieciarka z Walencji i woźnica, trzymający w ręce potężną flaszkę czerwonego wina. Mniej jeszcze od niego mają do powiedzenia Hiszpani z wielkiej sali: Fabrès (portret kobiety) i Ortiz (Święto patronki Atzary). Ale nawet najmniej wybitni między nimi znają dokładnie anatomię i mechanikę organizmu ludzkiego i umieją dokładnie rysować, a dalsza wędrówka po salach wystawy weneckiej nauczy nas, że przymioty te wcale nie są pospolite.

Uwaga ta nie dotyczy w każdym razie Anglika, a raczej Irlandczyka, Johna Lavery, który wystąpił ze zbiorową wystawą złożoną z 53 obrazów. Malarz ten, niegdyś sojusznik Whistlera w walce z bezdusnością sztuki akademickiej, a obecnie sam członek królewskich akademii w Szkocji i Irlandyi,

opanowuje formę z całą precyzją, swobodą i pewnością siebie. Maluje dużo i podobno bardzo szybko i łatwo. Dzieła jego mimo to nie są ani banalne, ani szablonowe. Autoportret artysty okazuje nam wygolonego starszego gentlemana w szarej bluzie i fioletowym krawacie, poważnego, zrównoważonego, pełnego wytworności i wrodzonej dystynkcji. Taką też jest jego sztuka. Wkraczamy z nią w świat wdzięku, subtelnej elegancji, wyrafinowanej towarzyskiej kultury. Podziwiamy, dzięki niemu, kobiety smukłe, rasy, wykuintne, o twarzach pociągłych, pięknych, delikatnych, ułożonych w wyraz wielkoświatowej swobody, łaskawej uprzejmości, czarującej powściągliwości i ujmującej dyskrecji, która, tłumiąc objawy żywszych uczuć — podnieca je tem silniej. Są to kobiety najlepszych form, mistrzyni w sztuce pięknego i bez troskliwego ślizgania się po błyskotliwej powierzchni życia, artystki stroju, prawodawczynie mody, kobiety z olśniewających salonów, z zacisznych buduarów, z pierwszorzędných łóż teatralnych, kobiety z powozów wyścigowych, z plaż nadmorskich, i z pokładów luksusowych jachtów.

Znamy je dobrze i oddawna: widzieliśmy je na scenie w komediach Wilde'a, czytaliśmy o ich losach w powieściach Mereditha, a nawet oglądaliśmy galerie ich prababek u Van Dycka, a babek może nawet matek u Reynoldsa, Romneya, Lawrence'a, Raeburne'a, a przede wszystkim u Gainsborougha. Nazywały się one wówczas: Miss Bingham, Nelly O'Brien, Lady Child, Mrs. Robinson, Mrs. Sidons — dziś na-

zywają się: Miss Burrell, Lady Brassey, Lady Farguar i Mrs. Wood, ale nie straciły nic ze słodyczy, uroku wytworności i elegancji. Jeżeli podobają się nieco mniej od tamtych, to tylko o tyle, o ile mniejsze czyni wrażenie od samej kochanki kobieta przypominająca ją tylko rysami.

Czasem te arystokratyczne damy zdobywają się na szczere, proste i gorące uczucie. Taką jest »Malka« piękna i młoda, która z serdeczną miłością całuje niemowlę, układając je do snu. Koloryt Johna Lavery jest doskonale dostosowany do tematu. Lubi barwy dyskretne, zciszzone, harmonie czarno-białe, zielono-szare, szaro-białe, szafirowo-perłowe i białozielone. Plein-air'u prawie niema. Wyjątkowo pojawia się w obrazie, przedstawiającym dwie damy, jasnoniebiesko-zielono-białe w pełnym słońcu na strandzie, a nadto w znakomitej »Amazonce«, siedzącej na koniu, którego tylko grzbiet widoczny, z morzem i obłokami w tle.

Portrety męskie, poprawne i starannie wykonane, mniej są dla tego malarza charakterystyczne. W ostatnich czasach zwrócił się Lavery do pejzażu. W tym zakresie zajmowały go najpierw przesycone słońcem widoki marokańskie, potem zaś zawrócił wyłącznie na drogi Turnera i obecnie rozkoszuje się wywoływaniem efektów mgieł, zmroku, dni szarych, bezsłonecznych, lub burzliwych.

Od tego »akademika« w najlepszym znaczeniu zwróćmy się do malarza francuskiego, u którego akademizm ma już ów mniej dodatni charakter, jaki się

zwykle do tego pojęcia przywiązuje. Alfred Filip Roll, prezydent Narodowego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Paryżu, ma na wystawie weneckiej osobną salę, jedną z najpiękniejszych, w której wisi przeszło pięćdziesiąt obrazów. Artysta ten maluje śmiało szerokimi pociągnięciami pędzla, jest realistą świetnie władającym techniką malarską, impresjonizm włączył do stałego inwentarza swej sztuki i posługuje się nim bez zarzutu. Przy tem wszystkim jest on dziwnie nieinteresujący, powierzchowny, a przede wszystkim nietwórczy. Wszystko, co maluje, widziało się już w lepszym i pierwotnym wydaniu u innych. Należy on do tych artystów, których Muther nazywa »profiteurs« i tylko jako taki może mieć prawo do zapisania swego nazwiska na kartach historii sztuki. Do jej rozwoju nie przyczynił się niczem. Natomiast przyswoił sobie doskonale zdobycze innych i operuje niemi z łatwością i na wielką skalę. Zupełnie konsekwentnie z powyższej charakterystyki wypływa dalsza właściwość Rolla: zamilowanie do aktualności. Jak w czasach po wojnie francusko-niemieckiej malował sceny militarno-patryotyczne, tak w epoce rozkwitu Zoli dawał obrazy, których duch i nastrój zapożyczony jest z »Germinala«, »Nany« i z »La Terre«. Gloryfikacja pracy jednak stanowczo mu się nie udała. Dwa temu tematowi poświęcone płótna »Strajk górników« i »Budowa w porcie« są artystycznie nieskomponowanemi, w kolorze brudnymi kolosalnych rozmiarów ilustracyami. O wiele lepsze są jego nagie, zmysłowe kobiety o obfitych, wyzywających kształ-

tach i pastelowe obrazki z życia chłopów. Najwyżej jednak stanął Roll jako malarz zwierząt. Krowy i byki, jakie się widzi u niego, mają niezaprzeczoną wyższą wartość artystyczną, a głowa pędzącego z rozwianą grzywą i rżącego konia jest bez przesady znakomita. Portrety tego artysty są poprawne, niewątpliwie bardzo wierne i niewybitne. Roll jest także rzeźbiarzem i wystawił w Wenecyi jeden bronz i jeden marmur. Ten ostatni zatytułowany »Obojętność«, gładko obrobiony, lśniący, biały i czysty, jest biustem pięknej, dobrze zbudowanej, bezdusznej i płytkiej kobiety. Jest to zarazem doskonały symbol sztuki Rolla, który jednak może działać bardzo pożytecznie jako pedagog ze względu na swą nienaganną technikę i wielką wiedzę malarską.

Obok tego kontynuatora impresjonizmu poświęcono osobną salę wystawie jednego z pionierów tego kierunku, Piotra Augusta Renoira. W czasie kiedy Monet, Sisley, Pissarro, Degas, Renoir i Cézanne wystawiali swe pierwsze »impresye«, budziły one u jednych namiętny entuzjazm, u innych pogardę i oburzenie. Dziś minęły już rewolucyjne lata burzy i naporu, na obrazy tych malarzy patrzymy spokojnie i bez uprzedzeń. A stojąc tak bezstronnie przed dziełami Renoira, przychodzimy do przekonania, że są one wartości bardzo nierównej. Oto np. przedziwnej doskonałości portret dziewczynki, w granatowym kubraczku z koronkowym kołnierzem, trzymającej w ręce koneweczkę do podlewania kwiatów, pełen nie tylko słońca i powietrza, ale także znakomity

w opanowaniu kształtami ciała i w charakterystyce psychicznej. Pod względem technicznym wykonany jest przy użyciu drobnych plam, metodą niemal pointylistyczną. Tak samo świetną jest inna dziewczynka z koszem kwiatów na tle lasu i niemal wszystkie »martwe natury«, a zwłaszcza kwiaty. Do najlepszych wreszcie obrazów należy także pyszny akt kobiecy o karnacyi białej na tle neutralnem, utworzonym z plam różowych, perłowych, jasno-zielonych, jasno-niebieskich i czerwonych. Jest jednak cały szereg malowideł Renoira, o tyle kolorystycznie ciekawych, o ile rysunkowo i pod względem modelunku bardzo wadliwych. Są to kobiety o ciele nazbyt czerwonym, grube, »nabite w sobie«, o nogach, rękach i palcach, przypominających konglomerat mniejszych i większych kielbasek, z twarzami pełnemi, okrągłemi o lalkowatym lub ordynarnym wyrazie. Robi się z tego całość tak nieprzyjemna, że w niczem jej pomóc nie może jasność kolorytu, złożonego przeważnie z barw różowych i pomidorowych. Pejzaże, o wiele lepsze, mają ogólny ton jasno-niebieski dzięki cieniom tego koloru i obecności nieba i wody.

Musi Renoir mieć w swym plonie artystycznym więcej obrazów, należących do pierwszej kategorii, bo inaczej należałoby przyznać, że sława jego jest mocno przesadzona.

Oprócz Monticellego, Rolla i Renoira jest na wystawie weneckiej reprezentowany tylko jeden jeszcze Francuz i to dawno (1877) zmarły, Gustaw Courbet. Co skłoniło dyрекcyę do urządzenia zbiorowej

wystawy tego wielkiego malarza, który jednak jest ze sztuką współczesną tylko bardzo wątpliwiemi niemi związany — odgadnąć trudno. Tem bardziej, że — jak z natury rzeczy wynika — najlepszych jego obrazów, zawieszonych w muzeach i galeriach, nie można było sprowadzić. Historia malarstwa nowożytnego wymienia Courbeta jako artystę, który zaczyna nową epokę nie tylko jako bezwzględny naturalista, lecz nadto jako »malarz« par excellence, który kompozycję linearną zastąpił barwną i doszedł do doskonałości w nateżeniu i harmonizacji barw lokalnych, oraz w kontrastowym zestawieniu wielkich mas światła i cieni. Na wystawie weneckiej występuje Courbet głównie jako pejzażysta. Krajobrazy jego o tonie ogólnym granatowym i ciemnozielonym świadczą o szczególnem zamiłowaniu artysty do skał i tryskających z nich źródeł, z których umie wydobyć nastrój poważnej zadumy. Czasem oko jego przyciągnie pies na tle zieleni, lub szaro-płowa sarna na białopiaszkowym śniegu. Obrazy figuralne dowodzą, że Courbet wiele zawdzięcza mistrzom renesansu, chociaż często wyrażał się o nich bardzo niedelikatnie. W »Papudze« (dwie nagie kobiety, z których jedna trzyma zrywającą się do lotu papugę na tle kotar i draperyi) widoczny jest kolosalny wpływ Tycjana, objawiający się w złotawej karnacji ciał i brzoźnie włosów, a nawet w kombinacjach barw oliwkowo-zielonej i szkarłatnej. Lubi też Courbet używać efektu t. zw. światła piwniczego, t. j. wylaniania silnie oświetlonych przedmiotów z tła czarnego, co jest specyjal-

nością Ribery, a zwłaszcza Caravaggia. Portret dwóch irlandzkich dziewczynek o kasztanowatych włosach, schodzących po schodach zielonej barwy, z karminowym płaszczem, przerzuconym przez krzesło na pierwszym planie i z granatowym morzem w tle — daje pełne pojęcie o głębokim, soczystym i intensywnym kolorycie Courbeta, a zarazem jest znakomitą dziełką sztuki, mogącą śmiało rywalizować z najlepszymi obrazami weneckimi XVI wieku.

Jedną z sąsiednich sal zajął wystawą zbiorową, obejmującą 37 obrazów, Józef Israëls, zmarły w r. 1911 malarz holenderski. Tkwi on jeszcze w epoce brunatnych sosów i właściwie nigdy z niej nie wyszedł, tylko zmienił technikę gładkiego malowania na szerokie plamy i kleksy i ton brunatny rozjaśnił barwą niebiesko-szarą. Zresztą jest stale ciemny, o wiele bardziej zbliżony do Rembrandta, niż do współczesnych malarzy. Załedwie kilka obrazów ma jakby aspiracje plein aire'u, ale i te są w gruncie rzeczy zamglone i bez słońca. Israëls jest malarzem mglistych wybrzeży Północnego morza, szarych, mętnych fal, ginących w nieskończonej dali, epikiem ciężkiego, smutnego życia rybaków, współczującym opowiadaczem ich bezsłonecznych dni i prac.

Z dzieł jego spływa atmosfera przygnębienia, szarugi życia, bezsilnej niedoli, jest w nich tragizm codziennej pospolitości. Niema w jego sztuce śmiechu, jak niema też młodości. Ludzie jego to przeważnie starcy niedołężni, do których grób mówi wyraźnie i bezustannie. Te zgrzybiałe, pomarszczone staruszki,

grzejące ręce nad ogniskiem, głoszące koty lub robiące pończochy, wyglądają jak personifikacje posępnej doli ludzkiej. »Syn starożytnego ludu«, żyd-handlarz, jest tak groźny i ponury, jakby siedział na gruzach Jerozolimy. »Proletaryusz« oparty na kuli zdaje się rzucać w twarz społecznej niesprawiedliwości wyrzut krwawy i zatrważający.

Ale dwa obrazy najlepiej charakteryzują duszę Izraëlsa. Na jednym z nich młoda dziewczyna siedzi na wydmie nadmorskiej zapatrzona nieruchomo w bezbrzeżną, jednostajną, mglistą dal, z której wieje melancholia przeraźliwej pustki i przygniatający smutek daremnego oczekiwania. Drugi przedstawia piaszczysty brzeg morza, o który miotają się fale rozwścieczone burzą. W głębi majaczy sylweta żaglowej łodzi; od lądu zbliża się do niej w towarzystwie psa jeździec ciężki i nieokrzesany, na koniu równie niezgrabnym i niekształtnym, ostrzegając głosem i podniesioną chorągwią przed niebezpieczeństwem. Ten krzyk na trwogę, to wołanie na pomoc przed niebezpieczeństwem, przenika całą twóczność Izraëlsa.

Trudno o jaskrawszy kontrast, jak zestawienie poważnej i właściwie do ubiegłych epok należącej sztuki Izraëlsa z krzykliwą i ultrasecesyjną sztuką Gustawa Klimta. Złożona z dwudziestu dwu płócien wystawa tego głośnego wiedeńczyka przyniosła mi najprzykrzejsze rozczarowanie. Ujrzałem malarza posiadającego olbrzymi talent, i — jak świadczy kilka spokojnych portretów — niezwykle wiedzę techniczną, którego sprowadziła na bezdroża choro-

bliwa żądza oryginalności i neurasteniczna obawa pospolitości. To, czym dziś jest Klimt, zrobiło na mnie wrażenie taniego efekciarstwa, operetki symboliczno-secesyjnej, pozbawionej wszelkiej powagi, nierozsądnie przesadnej, zakrawającej na karykaturę. Można by te obrazy wziąć za persyflaż i wykpienie kawiarniano-wiedeńskiego symbolizmu, gdyby nie było pewne, że ich autor traktuje je na seryo. Klimt pozostaje pod zgubnym czarem jakiejś szczególnej dekoratywności, której elementami są kombinacje różnobarwnych trójkątów i kwadratów, prymitywna ordynarna pstrokaczna chłopskich wystrzyganeł i murzyńskie zamięłowanie błyskotek. Wszystko u niego jest w kratki, układające się w mozaikę złoto-srebrnoczerwono-czarno-miedzianą, malowanie — jak na szanującego się modernistę przystało — naturalnie zupełnie płaskie, rysunek umyślnie niedołężny, a jako tematy symbole, niby otchłanie głębokie, a w rzeczywistości banalne, wyświechtane i bez sensu. Oto kilka próbek tej »przepastnej metafizyki«. — »Trzy wieki«: tło jednostajnie czarne, przecięte w wysokości trzech czwartych czemś w rodzaju jednolicie srebrnego lemiesza. W środku obrazu wzdłuż całej jego długości umieszczony słup opisanej wyżej pstrej mozaiki, z której wyrasta bardzo chuda i bardzo nieszczęśliwa młoda, naga kobieta z dzieckiem na ręku. Obok niej okropna nagość starej matki z obwisłymi piersiami i wydętym brzuchem na cienkich nogach. Ciało trupio szare obwiedzione grubym zielonym konturem. — »Węże wodne«: dwie nagie,

chude, ziemisto - zielone kobiety, poziomo jedna nad drugą ułożone, co — jak tytuł twierdzi — oznacza, iż płyną w głębi wody, zaznaczonej tłem czarnem, po którym przewalają się linie, gwiazdki i kółka, złote, srebrne, miedziane i t. d. — »Wizye«: znów »lemiesz«, tym razem złoto-czarny. Na tym tle kobieta z trupią głową, okolona srebrnym nimbem i odziana w sztywny ornat haftowany w pawie oczy, czarno-czerwono-złoto-zielone. Potwornie wielkie piersi wysadzone na zewnątrz. Z pod ornatu wylazła trzy dziewczynki lamentujące. »Judyta« byłaby doskonałym obrazem dzięki wyrazowi twarzy perwersyjnie-demonicznej i ruchowi kurczowo zaciśniętych rąk, gdyby nie była ośmieszona owym do obrzydzenia już znanym ornamentem afrykańsko-babilońskim. Zaiste głębia tych obrazów zaimponować może tylko człowiekowi, który nigdy poważnie nie myślał.

Takie same gonienie za sensacją widoczne jest w pejzażach Klimta. Składają się one z białych cieniutkich pasków, żółtych, białych i zielonych. Tak ma wyglądać »park« lub »łaka kwietna«. Równie dobrze możnaby to nazwać »confetti« lub »wizya alkoholika«.

Dobrzeby zrobił Klimt, gdyby poszedł na naukę do Zuloagi, aby nauczyć się, czym jest stylizowany krajobraz i jak się robi proste a wielkie symbole.

Jeśli Klimt posiada wielki talent, a może nawet pewną wichrowatą genialność, ale zmanierowaną jak lwowskie kamienice secesyjne, które ledwie się narodziły, już popadły w szablon — i jeśli przytem

pragnie za wszelką cenę być niepodobnym do nikogo i dawać »le dernier cri« współczesności — to przeciwnie o wiele mniej uzdolniony rodak jego z Saksonii Oskar Zwintscher przekreślił świadomie całe czterowiekowe niemal dzieje sztuki i wrócił z umysłu do wieku XVI-go.

Prototypem jego sztuki jest renesans i to przede wszystkim niemiecki, w mniejszym zaś stopniu także włoski. Portrety jego wyglądają tak, jakby wyszły z pracowni Krzysztofa Ambergera lub Holbeina młodszego. Gdyby się jego modele odziało w kostiumy renesansowe, złudzenie byłoby zupełne. Odnosi się to przede wszystkim do portretu rodziców artysty, przedstawiającego siwego muzyka z partyturą w rękę i starszą panią w stroju ciemno-zielonym, lecz równie dobrze także do portretów Saschy Schneidra, Servaesa, poety Rilkego i rzeźbiarza Langego. Zwintscher maluje gładko, ostro, wyraźnie, jakby emaliował na blasze, duże płaszczyzny pokrywa farbą zupełnie jednolitą, nawet bez zaznaczania światła i cienia, używa barw wyłącznie lokalnych, soczystych, przeważnie w tonacjach ciemnych. Uwydatnia się w tem niezaprzeczony wpływ faktu, że malarz ten był przez długi czas — a może jeszcze jest — ilustratorem pisma »Meggendorfer Blätter«, gdzie ze względu na ułatwienie barwnego druku musiał technikę swą jaknajbardziej upraszczać. Zwintscher jest prawdziwym wirtuozem w imitowaniu materiałów. Perłowa macica, którą wyłożona jest szkatułka w portrecie nagiej kobiety ze złotym naszyj-

nikiem i gitara w obrazie »Malarz i modelka« — jest istnym majstersztykiem w tym zakresie. Prócz naśladowania starych Niemców, archaizuje on także na temat starych Włochów. Portret »Dziewczynki z fiołkami« to jakby Filippino Lippi przetłómaczony na koloryt Bassanów. »Pietà« każe się cofać myślą do Mantegni, a bardzo udatny w kompozycji obraz »Melodya« o ile pod tym właśnie względem okazuje wpływ Tycjana »Amore sacro e profano«, o tyle smukłością i doskonałym modelunkiem nagich ciał, a nawet surową ciemnością kolorytu przypomina Signorellego.

Oryginalne pojęcie i sympatyczne krajobrazy Zwintschera robią wrażenie natury, utworzonej z blachy i widzianej przez czarne okulary. Szczególnie korzystnie działają jego białe obłoki na tle jednostajnie turkusowego nieba.

Ostatnim Niemcem, który ma w Wenecji wystawę zbiorową, jest Ludwik Dill, jeden z twórców monachijskiej »Secesyi«. Nie ma on jednak w sobie nic gwałtownie modernistycznego, przeciwnie jest bardzo spokojnym, porządnym, nawet zdolnym, lecz wcale nie nadzwyczajnym pejzażystą. Ulubionymi motywami jego krajobrazów są drzewa i woda. Topole i brzozy stoją melancholijnie nad bagniskami, innym razem fale powodzi przepływają przez las. Drzewa, rozmieszczone na płótnie z dobrem poczuciem miary i stosunków architektonicznych, są zwykle ucięte poniżej korony, tak, że — podobnie jak u naszego Ćwiklińskiego — tylko pnie nader plastycznie występują.

Ogólny ton obrazów perłowo- i brunatno-zielony. Widać dzięki możliwości przedstawienia ulubionej wody, namalował i wystawił Dill kilkanaście temperą wykonanych widoków z Wenecji i Chioggii. Trzymane są one w tonie jaśniejszym, ale w przeciwieństwie do pejzażów włoskich uderza w nich zupełny brak słońca. Dobrze oddaną i odczuta architekturę ma »kanał wenecki«, jakby dalekie echo Canaletta. W portretach jest Dill zupełnie nieindywidualny i nieciekawym.

Lewe skrzydło głównego pawilonu wystawy połączone jest z prawem zapomocą malej salki, poświęconej sztuce czarno-białej. Czystością i precyzją wykonania wyróżniają się dodatnio akwaforty figuralne Armeńczyka Edgara Chahine'a i akwaforty barwne Lionella Balestrieri'ego (bardzo miła serenada na kanale), natomiast Graziosi zbyt jest zamazany i niewyraźny. Wybitny talent satyryczny posiada Martini, który dał doskonale ironiczne ilustracje do Hamleta. Niemniej interesującym jest amerykańin Józef Pennell, który w sąsiedniej salce wystawił szereg pierwszorzędných akwafort, odznaczających się umiejętnością wydobywania wartości świetlnych i niezwykle zrozumieniem architektury. Tematami tych plansz są wyłącznie miasta, mury, mosty, kominy, budowle portowe, drapacze nieba z Nowego Jorku i (najlepsze z nich) katedry francuskie, hiszpańskie i angielskie.

Trzymając się porządku topograficznego, wypada nam zająć się obecnie rzeźbą, która — jak

wspomniałem — ilościowo i jakościowo pozostaje znacznie w tyle poza malarstwem. Bezwzględny podziw i uznanie budzą trzy dzieła włoskich rzeźbiarzy. Najznakomitszym jest bronz Annibala de Lotto, przedstawiający obnażonego do pasa, bosego w zakasanych spodniach robotnika, z kilofem w prawej, prostopadle opuszczonej dłoni. Przepyszny modelunek ciała, silnego i muskularnego, energiczne, kontrastowe ustawienie postaci i znakomita psychika śmiałej, nieuleknionej głowy — składają się na utworzenie wspaniałego symbolu dumnej, zwycięskiej pracy. Niemniejszą wartość artystyczną posiada nagi akt śpiącej kobiety Domenica Trentacoste, wykonany z prawdziwym mistrzostwem w cudnym, karraryjskim marmurze. Świetną wreszcie kompozycją, doskonałym uchwyceniem ruchu i głębokim sentymentem wybija się na pierwszy plan gips Egidia Girellego: smagana wiatrem dziewczyna z dzieckiem, idąca w świat poza oczy, na tulaczkę i niedolę. Z innych rzeźb włoskich zasługują na uwagę: Tryjesteńczyka, Jana Meyera — biust dziecka, Bugatti'ego Dyana z psem, Andreotti'ego — Madame Herosse, pełna modernistycznego wdzięku, Rusconi'ego (Młode Włochy) — zawstydzona naga dziewczynka, Lorenzetti'ego — grupa rybaka z chłopcem, śpieszących w łodzi na ratunek tonącym, Bazzaghi'ego kobieta w ciąży i Nicolini'ego — łysy, dyabelski Faun, który pochwycił z tyłu uciekającą nimfę.

Z rzeźb obcych najlepszą jest Emila Bour-

delle głowa kobiety (marmur), ciekawie wylaniająca się z tła i pełna wyrazu subtelnej delikatności. Francuza Bernarda — Salome ma doskonałą lubieżność w ustach i okrucieństwo w oczach. Dobry jest także Monara pies, rozdzierający królika. Natomiast Bartholomé zupełnie się nie popisał swoją »panną, która się czesze«.

Sławiona w niemieckich ilustracjach Rosyanka Teresa Fedorówna Ries robi wrażenie wprost niesympatyczne. Jej kolosalny gips, zatytułowany »Dusza wracająca do Boga«, przedstawia wylaniającą się ze szczytu ogromnej ściany (ma ona oznaczać bezmiar, nieskończoność, wieczność i t. d.) głowę starca z długą brodą i z sterczącymi włosami, ku której winduje się chudy, nagi mężczyzna. Grupa ta, mimo dobrze modelowanego ciała owej »duszy«, razi nieestetyczną architektoniką, błędną kompozycją i płytkością koncepcji przy wielkich pretensjach do ideowej głębi. Równie brzydki jest akt kobiety »upadłej«, którą upozowała rzeźbiarka tak fatalnie, że z całej postaci wpada w oczy tylko potwornie duży tył, który w dodatku jest poprzecinany sinemi pręgami źle dobranego marmuru.

Po tem intermezzo rzeźbiarskiem wróćmy do malowideł. Skandynawczycy, którzy tak znakomicie zaprezentowali się na jednej z poprzednich wystaw weneckich, w tym roku zastajkowali na całej linii. Rosyanie wystąpili bardzo niepokaznie. Jeden tylko Muraszko dał dwa kapitalne obrazy: znakomite, w jasnym, gorącym kolorycie »Popołu-

dnie niedzielnie» (stara chłopka w czerni i dziewczyna w lilla z białym szalem w czerwone kwiaty na tle lasu i jasno zielonej łąki), oraz »Na terasie« w matowych tonach białym i jasno-lazurowym. (Dama z psem o lisim pyszczku na tle morza). Trzej rosyjscy pejzażyści: Żukowski (Ruszczykowski śnieg i potok), Koleśnikow i Winogradow nie dają nic uwagi godnego. Zgoła zaś nieznośną jest wielka kolorowa ilustracja Gorelowa, p. t.: »Upokorzenie heretyków w Nowogrodzie«.

Stany Zjednoczone Ameryki północnej reprezentuje Koopman, podobny do Israëlsa malarz rybaków, Sargent, który wystawił dwa nie mówiące pejzaże i Vail (niezłe maszty z chorągwiemi przed kościołem św. Marka).

Trudno dociec, jakie względy skłoniły dyrekcję wystawy do udzielenia osobnej sali Bułgarom dla ich sztuki bardzo młodej i bardzo słabiuchnej. Chyba szło w tym wypadku o uświetnienie świeżej daty królewskości tego kraju. Co więcej, kurtuazję wobec nich posunięto tak daleko, że w katalogu wystawy umieszczono aż dziewięć egzemplarzy bułgarskiej marności, a pomiędzy nimi portret cara Ferdynanda, pendzla niegodnego wspomnienia pana Eustatiewa, chociaż jest to jeden z najbardziej typowych »kiczów«, jakie kiedykolwiek na wystawach oglądano. Obrazy bułgarskie mogą interesować tylko jako folklor i etnografia, a także jako curiosum na temat: no, proszę — i oni mają sztukę! Nieco ponad przeciętność wybija się jedynie Angelow, malarz pół

i róż, poprawny portrecista Michailow i rzeźbiarz Nikołow, który dał dobry akt leżącej kobiety.

Poza małą salą polsko-czeską, którą omówię na końcu, całą resztę pałacu sztuki zajmują Włosi. W kilku pokojach umieszczono wystawy zbiorowe poszczególnych artystów, dalej mamy sale: piemoncko-liguryjską, piemoncką, tryjesteńską, latyńską, wenecką, lombardzką, tokańską, neapolitańską i osobną salę *della gioventù*, salę »Młodych Włoch«. Podział to czysto geograficzny, bo pomiędzy temi grupami niema jakichś wybitnych różnic stylowych, jak to się działo w renesansie, gdzie n. p. szkoły wenecka, ferraryjska, umbryjska, lombardzka, florencka i neapolitańska różniły się od siebie bardzo wyraźnie i stanowczo.

Utarło się u krytyków obecnych twierdzenie, że współczesna twórczość artystyczna włoska zajmuje stanowisko bardzo podrzędne, że kraj ten, który był niegdyś klasyczną ziemią sztuki, jest obecnie tylko dostojnym jej grobowcem, świetnym jedynie dawną wspaniałością, która nie pozwala rozwinąć się pędowi nowego życia. Przyjmuje się niemal jako pewnik, że geniusz artystyczny włoski wysilił się w renesansie zupełnie, wydawszy dzieła skończonej doskonałości, a dziś jest jako wyjałowiona rola, która nie może zdobyć się na plon złotego żniwa. Mówi się jeszcze w formie usprawiedliwienia, że Włosi dzisiejsi mają zbyt wiele możliwości estetycznego używania dzięki skarbowi nagromadzonemu przez ubiegłe wieki, wskutek

czego nie odczuwają tęsknoty do twórczości w wielkim stylu.

Ów ujemny sąd o dzisiejszej sztuce włoskiej wydaje mi się przesadzony i niesprawiedliwy o tyle, że przy ocenie tej używa się miary zbyt wysokiej. Prawda, że współczesna Italia nie może poszczycić się ani jednym artystą, który mógłby wytrzymać nawet najłagodniejsze porównanie z Leonardem da Vinci, Michałem Aniołem, czy Bramantem. Ale przy zestawieniu takim nie ostałby się żaden inny artysta XIX wieku — prócz może jednego Rodina, bo geniusze nie rodzą się codziennie. Prawda dalej, że Włochy współczesne — prócz Segantini — nie wydały żadnego mistrza, któryby wywarł wpływ decydujący na ogólną twórczość plastyczną w Europie. Ale wpływu takiego nie wywarli w tej epoce ani Niemcy, ani Słowianie, ani Skandynawczycy, ani nawet Anglicy, pomimo Turnera i Prerafaelitów. Rola ta, którą Włosi dzierżyli bardzo długo, bo przez całe trzy wieki, w ostatnim stuleciu przypadła w udziale wyłącznie Francuzom. Ale zgodziwszy się na to wszystko, przyznać jednak trzeba, że przeciętny poziom dzisiejszej sztuki włoskiej bynajmniej nie jest niski, że dzieł nieudolnych na wystawach tamtejszych się nie widzi, że przeciwnie artyści, chociaż nawet nie mający znaczenia dla ewolucji sztuki, z reguły odznaczają się tą cenną zaletą, iż mają rozległą wiedzę techniczną w zakresie swego kunsztu, że opanowali doskonale swoje rzemiosło i posiadają starą, dobrą kulturę i wytrawny smak. W każdym razie

współczesna sztuka włoska nie stoi ani o włos niżej od sztuki niemieckiej. A jeśli nam się czasem zdaje inaczej, to tylko dlatego, że ze sztuką niemiecką ciągle obcujemy za pośrednictwem bardzo u nas rozpowszechnionych artystycznych ilustracji monachijskich, podczas gdy o włoskiej przeważnie nie mamy pojęcia.

Zresztą sama już wystawa wenecka świadczy, że wśród malarzy włoskich jest kilka talentów zupełnie pierwszorzędnych. Najbardziej pociągającym jest ogromnie sympatyczny *Italo Bras*, któremu, idąc za dawnym zwyczajem, nadano nazwanie artystyczne *Brassitalo*. W obrazach jego odżywa na nowo cały urok i wdzięk Wenecyi i jej ruchliwego, barwnego życia. W migotliwym korowodzie przesuwają się przed naszymi oczyma dobrze nam znane z ulic i kanałów postaci rybaków, gondolierów, przekupek, owych bambinów, które, czepiając się cudzoziemców, wołają: *un soldo, signore*, księży w dużych pilśniowych kapeluszach, kurtyzan, dumnych karabinierów i strojnych panów i pań ze słonecznej plaży na Lido. A wszystko to malowane szerokimi, śmiało pociągnięciami pendzla, pozostawiającego na płótnie zamaszyste plamy, pełne jest życia, ruchu, finezyi, humoru, czasem nawet rozpętania i lobuzeryi. Oto w cieniach zaułku, *«el sotoportego»* jak się to nazywa w weneckim dyalekcie, skupiła się przed drzwiami osteryi jakaś arcywesola kompania. Wiatr szumi nie tylko nad nimi, powiewając białymi flagami rozwieszanej na sznurach bielizny, ale także

w ich głowach, wskutek czego powstaje niesłychane zamieszanie przy akompaniamencie wywracanych stołów i krzeseł. Tam znów biegnie po moście na Rialto młody obszarpaniec i, wrzeszcząc jakby go kto ze skóry obdzierał, obwieszcza wszem wobec, że ma do sprzedania całkiem świeże ostrygi. Innym razem prowadzi nas Brassitalo w pobliże Fondaco dei Turchi i pokazuje ognie sztuczne, owe fuochi artificiali, w których tak jest rozkochany lud włoski. A już z prawdziwą pasją prezentuje ten przemiły figlarz elegantki z Merceryi i koronczarki z Burano, które z niebezpieczną wprost kokieteryą pozwalają oglądać białe pończoszki, tkwiące w zgrabnych lakierkach.

Dzięki temu bezpretensjonalnemu rozkoszowaniu się pięknem codziennego życia serdecznie umiłowanej Wenecyi w połączeniu z doskonałością techniki i ujmującym perłowo-popielatym i złotawo-żółtym kolorytem, są obrazy Italica jednym z najpojętniejszych zjawisk na wystawie.

Pejzażystą I-szej klasy okazał się Pietro Fragiaco, malarz morza, łodzi rybackich, gondol, topól i sosen na zboczach skał, oblanych srebrnym światłem księżyca. W obrazach jego jest nastrój ciszy, zadumy i melancholii dzwonów wieczornych. Tę bowiem przełomową porę dnia umiłował najbardziej. Interesują go efekty światła zmrokowych, kiedy po przeciwległej stronie zapadającego słońca pojawia się tarcza księżyca. Jednym z najbardziej fascynujących jego krajobrazów są »Harmonie ciszy«: śmigłe to-

pole, przeglądające się w spokojnym strumieniu, którego woda zrobiona jest po mistrzowsku.

Nie ustępuje mu wcale co do artystycznej wartości Francesco Sartorelli, pejzażysta, który od muzyki przerzucił się do malarstwa. Głównym przedmiotem jego obrazów jest również morze i życie żeglarskie, a obok tego rodzinne góry północnych Włoch. Malarz ten zakochany jest w Tycyanowskim złocie, którem rozjaśnia ciemne tonacje swoich płócien. Z tego względu podobny jest trochę do Monticellego. Woda ma u niego złotawe połyski, złotawy odcień przybiera jesienna spalona trawa, złotem lśnią obłoki i księżyc i szczyty skał. Postać ludzka zjawia się tylko jako sztafaż. Pejzaże Sartorellego budzą uczucie powagi, spokoju i dostojności. Lecz i w technice jest to majster przedziwny. — Ferruccio Scattola rozszerza zakres swoich tematów na motywy architektoniczne. Pociągają go przede wszystkim czasy przedrenesansowe, zabytki, wiążące się z jasnymi wspomnieniami św. Franciszka z Assyżu i św. Klary i mistycznych prymitywów sienneńskich. Dzięki umiejętności dostrojenia formy do treści, dzięki zdolności artystycznego przekomponowania surowego materiału, nastreconego przez naturę, umie Scattola wpoić dużo siły nastrojowej w te widoki uliczek, dachów, wież i kościołów Assyżu, Perugii, Sieny i S. Gimignano. Klasztor i kościół św. Klary w Assyżu, cofnięty w głąb obrazu, na którego pierwszym planie widać smukłe pnie bezlistnych, wiosennych topól — stoi pod tym względem najwyżej. Krajobrazy jego dają ten

sam ton dobrego, niemal religijnego rozrzewnienia, jakie się odczuwa na Awentynie, gdy zachodzące słońce zapala czerwone blaski w Tybrze, a melodyjne dzwony dzwonią na Ave Maria.

Giuseppe Miti-Zanetti, również pejzażysta, przypomina krajobrazy z XVII wieku. Podobnie jak Salvator Rosa umieszcza chętnie rozłożyste drzewa, które swą koroną zajmują nieraz całą szerokość obrazu. Pod nimi, na aksamitnej trawie barwy ciemno-zielonej, pasą się zwyczajnie białe stada owiec. W trzydziestu jednak wystawionych przez niego pejzażach zauważyć się daje pewna monotonia. W tej samej sali wisi obraz »Przeźrocza alpejskie« Longoniego, malowany na sposób Segantini, którego wpływy zresztą nie są na wystawie widoczne.

Onorato Carlandi wystawił 58 akwarel z widokami Kampanii rzymskiej i równin angielskich. Sprawnością techniczną i umiejętnością rzucania mokrych plam, przypomina Fałata. Silniejszej jednak emocji wobec dzieł jego nie doznałem, podobnie jak nie dał mi jej Francesco Paolo Michetti swymi piętnastu widokami z Abruzzów, w których najciekawszym jest to, że malowane są temperą. Być może, że większe wrażenie zrobiłby na mnie nieżyjący już Neapolitańczyk Francesco Netti, gdybym nie był już do tego stopnia przesycony pejzażami, że z trwogą odwracałem się od wszelkich drzew, mórz i pól. Więcej podobały mi się jego sceny rodzajowe, jak: powrót z karnawałowego balu ukostymowanych masek, wśród kurzu, wzniecane go przez za-

miataczy ulic, lub Safo, płacząca nad morzem, i zabójczo piękne Turczynki.

Ostatnim z Włochów, mających zbiorowe wystawy, jest Filippo Carcano, który z dużą umiejętnością i niemałą mocą uczuciową maluje wnętrza i zewnątrz starych kościołów. Kazalnica i część nawy katedry w Medyolanie może służyć jako klasyczny wzór jego sztuki.

W pozostałych salach wiszą jeszcze setki obrazów włoskich, między którymi lichych niema wcale, a niektóre, jak np. kobiety i widoki morskie Tita Ettore są bardzo interesujące. Chcąc je jednak opisywać i oceniać, z konieczności musiałbym być bardzo pobieżny, a co za tem idzie, nudny. A że nie mam wcale ochoty dawać katalogu nazwisk, więc wolę je pominąć milczeniem. Wspomnę tylko jeszcze jako o pewnego rodzaju curiosum, że Cesare Saccaggi wystawił dobry obraz p. t. »Apollo i Dafne«, na którym jako *rari nantes in gurgite vasto* lśnią złotawą białością dwa piękne ciała ludzkie.

Poza pałacem sztuki obejmuje wystawa wenecka jeszcze cztery pawilony obce. W pawilonie belgijskim, zbudowanym w stylu spokojnej secesji i ozdobionym u szczytu postaciami dwóch chudych chłopców, ciskających kamienie, dłuta Georges'a Minne — jest reprezentowany jeden tylko malarz, Franz Courtens, którego wystawa zbiorowa składa się z trzydziestu trzech obrazów. Są to pejzaże, przedstawiające morze, jego wybrzeża, statki o żaglach połyskujących w słońcu lub w słabym świetle księżyca,

rozłożyste drzewa, jak je malował Meindert Hobemba, woły, ciągnące wozy naładowane sianem i dalekie perspektywy nizin z młynami w tle. C. jest także mistrzem w wyrażaniu nastrojów deszczowych. Technika grubych i szerokich plam, a także cechami kolorytu i po części stroną tematową swej sztuki przypomina bardzo Israëlsa. Jest jednak nieco jaśniejszy i nie ma wybitnej fizygnomii duchowej swego holenderskiego sąsiada.

W pozostałych salkach znajduje się wystawa akwafort, sztychów i drzeworytów, a mianowicie 63 belgijskich, 78 niemieckich, holenderskich, szwajcarskich i finlandzkich (Axel Gallen), oraz 182 francuskich. Nie brak tu nazwisk najwybitniejszych, jak Delaunois, Ensor, Van der Loo, Corinth, Alois Kolb, Käthe Kolwitz, Max Klinger, Menzel, Munch, Orlik (imitacje japońszczyzny), Hans Thoma, Colin, Cottet, Jeannot, Raffaelli, Villon, Legrand (znane u nas dzięki F. Jasińskiemu baletnicy). Wystawa ta jest ogromnie zajmująca i dowodzi, jak wysoko rozwinęła się w naszych czasach sztuka czarno-biała, omówienie jej wymagałoby jednak osobnego studium.

Pawilon bawarski jest monumentalnym dowodem małej wartości współczesnej sztuki niemieckiej. Panuje tu wszechwładnie przeciętność i bezduszość. Wszystko jest poprawne, solidne, zimne i banalne. Oryginalności, samodzielnej inicjatywy, szukania nowych dróg, szlachetnego łamania się z trudnościami — ani śladu. Ani Corintha biały na zielonem tle portret muzyka Ansorge, ani Habermanna portret

własny, ani pejzaże Hertericha i Kaisera nie wybijają się ponad wolną od błędów pospolitość. Nie mogą też przynieść honoru tej sztuce ani ultramodernistyczne usiłowania Fritza von Uhde, który dla odmiany naśladowuje Van Gogha (słońce południowe), ani wprost obrzydliwie płytki i artystycznie niesmaczny symbolizm Stucka. Jego brudno-sino-czerwone »Piekło« z wrzeszczącymi potępieńcami i grzesznikami, oplecionymi przez węże (naturalnie!) jest jednym z tych obrazów, od których widz ze wstrętem się odwraca.

Pawilon węgierski, rażący w Wenecyi swą wiedeńsko-secesyjną architekturą, pomimo 185 dzieł sztuki, które się w nim mieszczą, nie pozostawia żadnego wrażenia, godnego utrwalenia. Wszystko tonie w zdawkowym, obojętnym, nie mówiącym pleneryzmie. Ogólny charakter tej wystawy jest taki sam, jak wygląd estetyczny Budapesztu: wszędzie widzi się ogromne usiłowania, wielkie pragnienia postępu i zrobienia na przódce kultury, ale rezultaty są bardzo małe. Niewątpliwie sympatyczną jest ambicja narodu, który czyni, co może, aby w ogólnym pochodzie cywilizacyjnym nie być na szarym końcu, ale jeśli idzie o sztukę, należałoby naszym sąsiadom zakarpackim szczerze doradzić, aby przez jakiś czas jeszcze wstrzymali się z masowymi występami zagranicą, bo nie dadzą one blasku ich ojczyźnie.

Ujemne wrażenie sztuki niemieckiej i węgierskiej wynagradza w całej pełni pawilon angielski. Daje on nam prawdziwe wytchnienie i rozkosz artystyczną.

Barwy tu dyskretne, nigdy nie popadające w przesadę kolorystyczną, przedziwnie zharmonizowane. Duch Gainsborougha zdaje się unosić w powietrzu i rozsiawać wytworność, wykwint i czarującą gracyę. Nikt z taką subtelnością, jak Anglicy, nie potrafi malować wdzięku kobiet, będących ostatnim wyrazem towarzyskiej kultury. A ten urok kobiecego piękna i delikatności rozlewa się na całą ich sztukę, przenika pejzaż i sceny rodzajowe. Ciekawem jest, że prerafaelityzm budzi obecnie u Anglików bardzo tylko słabe echa. Jedynym jego śladem na wystawie weneckiej jest obraz Roberta Bella. (Kobiecie, o typie Rosetti'ego, siedzącej na kamiennym tronie, inna przynosi kosze róż). Żałuję bardzo, że nie mogę się dłużej przy tej niezmiernie sympatycznej sztuce zatrzymać, lecz trudno nie wspomnieć przynajmniej o Philipa Connarda doskonałej symfonii perłowo-szarej, której treścią jest scena familijna »po obiedzie«, lub o Betty Fagan eleganckiej damie, czytającej list miłosny, a nadewszystko o kapitalnym »młodym toreadorze« Glyna Philpota, który w ruchu i barwach jest tak doskonały, że może stanąć godnie obok słynnego »Blu boy« Gainsborougha.

Pozostaje jeszcze tylko opuszczona poprzednio sala polsko-czeska. Przykro jest, że musimy się z naszymi pobratymcami dzielić czterema niewielkimi ścianami, przykro tembardziej, że niewątpliwie przy nieco większej energii i zapobiegliwości polskiego komitetu artystycznego, moglibyśmy uzyskać miejsce większe i zaszczytniejsze. Tak jak jest, mamy na wysta-

wie weneckiej kilka dobrych obrazów, ale sztuka polska nie jest nad lagunami ani w setnej części reprezentowana. Co prawda na bezpośrednie sąsiedowanie z Czechami nie możemy się uskarżać, gdyż rywalizacya z nimi nie jest trudna. Nie jest dla naszych artystów niebezpieczny Max Svabinsky, który wystawił dobry, poprawny, realistyczny portret zbiorowy rodziny, złożonej z sześciu osób i przesadnie, niesmacznie kolorystyczne »Lato« ze strasznie żółtą kanapą i parasolką, z okropnie niebieskim dywanem i z ciałami czerwono-sinemi. Lepsza już jest pod względem barwnym »Wiosna« Jana Preislera, przedstawiająca dwie kobiety na tle zielonej łąki i drzew. J. Uprki tryptyk »Śpiew przed Madonną« kraśnemi barwami białoczerwonemi i tematem z życia chłopskiego przypomina Wł. Tetmajera. Pejzażyści Hudeczek, Jaronek i Kalvoda nie dali nic uwagi godnego, szacowniejszy od nich jest nieżyjący już Slaviczek ze swym krajobrazem zielono-brunatnym, który ożywia złoty obłok na tle nieba. Najlepszym może obrazem czeskim jest Nejedly'ego martwa natura, stół, firanki, kapa, talerze i dzbanki, utrzymane w pięknym białym tonie. Rzeźbę czeską reprezentuje hypersecesyjna postać (z drzewa), rozpaczającego na grobie — zdaje się — mężczyzny, dzieło Bileka, sławionego niegdyś w »Życiu« przez Przybyszewskiego, Kafki solidna głowa dziecka (bronz), Stursy doskonała suchotnica, zasłaniająca usta wydelikacaną dłonią (marmur) i dobry chłop w szarawarach z sapą na plecach Fr. Uprki.

Jeśli produkcja artystyczna Czechów nie dorównywa polskiej, to jednak przeciętny poziom kultury artystycznej i zainteresowania dla sztuki jest u nich wyższy niż u nas. Na stole rozrzucone są zeszyty aż trzech bardzo dobrych pism ilustrowanych, poświęconych sztuce, a mianowicie »Dilo« dla sztuki czystej i stosowanej, »Volne Smery« dla sztuki czystej i »Styl« dla architektury, sztuki stosowanej i sztuki upiększania miast. Pismom tym my możemy przeciwstawić jednego tylko »Architekta«, który poza szczupłym gronem fachowców prawie nie jest znany.

Z obrazów polskich wybija się na pierwszy plan doskonałą kompozycją i świetnością kolorytu »Ogród« Mehoffera, w którym jasna zieleń trawy i jabłoni przedziwnie jest zharmonizowana ze złotawą nagością rozkosznego chłopczyka, z różowemi malwami i barwnemi girlandami kwiatów, z szafirem sukni i kapelusza eleganckiej damy i z czerwoną plamą stroju kobiety z ludu. Obraz ten, jeden z najlepszych na wystawie, rozjaśniony jest nadto centkami słońca, przesączonego przez gałęzie drzew i bujającą w powietrzu kolosalną złotą ważką, symbolem lata. Axentowicz nadesłał bardzo dobry portret swej rodziny, pełen zacisznej atmosfery szczęśliwego ogniska domowego i dwa pastele z dobrze znanymi postaciami Rusinek o słodkich twarzach. Boznańska wystawiła piękny portret damy w tonach perłowo-zielonym i brunatno-białym, zamglony portret mężczyzny w czerni i cenniejszy od tego portret dwojga dzieci, białej dziewczynki i brunatno-szarego chłopaka. Pamięci

Stanisławskiego złą wyrządzono przysługę, posyłając do Wenecji trzy najmniej dla niego charakterystyczne pejzaże, które obcym nie mogą dać żadnego pojęcia o sztuce tego niezrównanego mistrza. Również krajobrazy J. Czajkowskiego (Jesień), Filipkiewicza (śnieg i potok) i Kamockiego (jesień i mgły) nie należą do rzeczy najlepszych, jakie ci artyści stworzyli. Dobrze reprezentują Fałata dwie akwarele: wnętrze kościoła i starzy weterani, zamodleni przy blasku świec. Do najlepszych obrazów polskich w Wenecji należą Jarockiego »Żebracy« o typowo rosyjskich, czerwonych, naturalistycznie pojętych twarzach z wyrazem surowej zaciętości, na tle białych kopuł cerkwi i czerwonych dachów — i Sichulskiego pełne energicznego rozmachu huculki, jedna z barankiem, druga z kwiatami, na tle pejzażu o tonach piaskowo-szafirowych. Szkoda, że ten artysta, którego rozwój w ostatnich czasach jest wprost niesłychany, nie miał możliwości posłania do Wenecji swych doskonałych projektów witraży, a zwłaszcza kapitalnego »Zwiastowania«, które było prawdziwą ozdobą współcześnie się odbywającej powszechnej wystawy sztuki polskiej we Lwowie. Trzeci artysta z tej dzielnej trójki lwowskiej, Pautsch, nie miał niestety w Wenecji żadnego dzieła.

Z obrazów Weissa doskonałością kolorytu wyróżnia się »Moja żona«, w drzwiach stojąca kobieta w morelowej sukni, białym kaftaniku i czarnym szalu, natomiast biało-żółtawy dom, otoczony wiosenną roślinnością i kościół Panny Maryi, wykonane są w ma-

nierze, polegającej na zbyt niemiernym przesyceniu malowidła słońcem południowym, manierze, która dla mnie osobiście jest niesympatyczna.

Z rzeźbiarzy polskich figuruje w tej sali jeden Laszczka ze znanym brązowym biustem uśmiechniętego pana z brodą i z pysznym popiersiem marmurowym chłopca, mającego ciekawie otwarte usta. Są atoli w innych salach rzeźbiarze-Polacy, których narodowość mylnie w katalogu określono: i tak »Austryak« Lepla dał znakomitego śpiącego dryndziarza z śpiącym również koniem i dorożką grzęznącą w błocie, »Austryak« Puget-Puszet bardzo dobrego psa, podającego łapę, a »Włoch z Latium« Glicenstein grupę dwóch nagich dziewczyn, jako projekt fontanny (nieco szablonowy) i poprawny portret syna.

Oto wszystko, czem Polacy mieli w Wenecji zaimponować obcym. A gdzież tylu innych najwybitniejszych i wybitnych? Stanowczo powinni nasi artyści pamiętać w przyszłości więcej o wystawach nad brzegami Adryatyku, bo zwycięstwo w międzynarodowym turnieju nie ulega wątpliwości. Ale na to trzeba pieniędzy i poparcia rządu, dwóch rzeczy, których nam brak stanowczo. Najlepszym wyjściem z sytuacji byłoby, gdyby któryś z naszych magnatów wybudował w Wenecji stały pawilon dla sztuki polskiej. Ale czy znajdzie się taki Medyceusz?

LWÓW — SZTUCE POLSKIEJ.

(Z powodu powszechnej wystawy sztuki polskiej we Lwowie w 1910 r).

Nazwano ją »powszechną« z pewną znaczną dozą pretensjonalnej śmiałości. Miała być zapewne taką w intencji organizatorów, ale w urzeczywistnieniu nie zasługiwała na ów dumny epitet. Zawdzięczała ta wystawa swe powstanie ambicyom mecenasowskim wiceprezydenta miasta, dr. Rutowskiego, który, wzięwszy na swe barki część administracji społecznego grodu, wytknął sobie jako główny cel działalności podniesienie kultury artystycznej Lwowa. I przyznać mu trzeba, że włożył w to uznania godne usiłowanie wiele energii i szlachetnego zapału, chociaż nie zawsze szczęśliwą miał rękę, a brak dostatecznego zorientowania się w sprawach sztuki narażał go często na dotkliwe zawody i przykrości. Wiele wrzawy wywołało stworzenie przez niego od jednego rozmachu galerii sztuki dawnej, która wyłoniła się z niebytu nagle i tajemniczo, jak *Deus ex machina*. Nietety, cały szereg płócien, opatrzonych w pierwszym

uniesieniu radości wielkimi imionami Raffaelów, Ty-cyanów, Corregiów, Rembrandtów i Rubensów, trzeba było zdegradować do skromnej roli kopii, lub co gor-sza »falszyfikatów«. Nawet sprowadzenie wiedeńskich ekspertów nie zdołało przydać krwi anemicznym ry-som tej ukraińskiej branki, porwanej z szlacheckim animuszem przez kresowego rycerza sztuki. Ów krok nierozważny pociągnął jednak za sobą dwa korzy-stne następstwa: oto przy »zbiorze starych mistrzów« tworzy się poważna galeria sztuki polskiej, a to wszystko razem wzięte dało impuls do projektu zbu-dowania pałacu sztuki, około czego krząta się dr. Rutowski z właściwą sobie przedsiębiorczością. Nie-wątpliwą zaś położył zasługę przez doprowadzenie do skutku zakupna na rzecz miasta pięknej renesanso-wej kamienicy Sobieskich, w której pomieszczono nowo założone Muzeum historyczne im. króla Jana III-go, gromadzące cenną kolekcję portretów, broni i innych rzeczy polskich.

Powszechna wystawa sztuki polskiej miała do-dać blasku stolicy kraju i zdobyć dla niej choć część tego monopolu artystycznego, który posiadał Kraków. Nie była ona jednak powszechną z dwóch powodów. Najpierw poprostu dlatego, że brakło jej dzieł wielu najwybitniejszych naszych artystów ostatniej doby, bez których o całokształcie plonu, zebranego na polu najnowszej sztuki polskiej nie może być mowy. I tak nieobecny był zupełnie wiecznie młody, junacki, ser-deczny, może najbardziej z Polaków w świetle roz-kochany, samorodny plenerzysta, W y c z ó ł k o w s k i.

Nie było również Pankiewicza, tego niestety mało ogółowi znanego poety-marzyciela, który świetną barwą i wykwinnym rysunkiem stwarza melanco-lijne nastroje zmroku, deszczu i opuszczonych, cichych zakątków.

Nie było dalej bystrego spostrzegacza charakte-rystycznych stron życia, Masłowskiego, powa-żnego i sumiennego Tichego, dekoracyjnego sym-bolisty, Okunia, i tylu innych, którzy na kartach tworzących się dziejów malarstwa polskiego zapisali się, jeśli nie jako inicjatorzy nowych kierunków, to w każdym razie jako artyści dzielni i szacowni. Gdy dalej, przez wystawienie prac Stanisławskiego, Zuberera a nawet Merwarta ustalono zasadę nie wyłączania dzieł artystów zmarłych, to należało dla konsekwencji pokazać także Podkowińskiego, a przede wszystkim braci Gierymskich. Z rze-źbiarzy brakowało zupełnie Szymanowskiego, który stanowczo powinien był tu zająć miejsce bar-dzo wybitne, nie było także Welońskiego, Wójtowicza, Biegasa, Lepi, Puszeta itd.

Nie była omawiana wystawa powszechną także z tego powodu, że artyści, którzy w sztuce polskiej zajęli szczytowe stanowiska, zastąpieni byli przez zbyt małą ilość dzieł i to takich, które nie mogą dać wła-ściwego pojęcia o istocie ich twórczości. Czyż może godnie reprezentować Wysockiego ten jedyny portret pastelowy, należący do zbiorów aż nazbyt dobrze znanego »Paonu«, owego odbłasku i pamiątki wczasów artystycznych cyganeryi krakowskiej z epoki

»Życia«? Objawia się w nim co prawda ta nieźrównana szkicowość, umiejąca w obrębie kilku linii grubo pociągniętego konturu uchwycić i zamknąć całość charakterystyki psychicznej, która wyraźnie podkreśla to, co w naturze jest przelotne i niejasne, lecz to tylko jedna i to nie najgłówniejsza strona sztuki Wyspiańskiego. Nie słyszało się natomiast na wystawie żadnego echa najgłębszej treści jego ducha, która przejawiała się w projektach i pomysłach zdobniczych, przeznaczonych dla katedry na Wawelu, dla kościoła Franciszkanów i św. Krzyża w Krakowie, wreszcie w ilustracjach do Iliady. Nie było żadnego widomego znaku owej wyobraźni wizyonerskiej, wahającej się pomiędzy gotyką mistyką, zasuggestyjonowaną grozą śmierci i zniszczenia, a instyktowem, tragicznem, bo nieziszczalnem, ukochaniem Apolińskiej słoneczności i łąk zalanych powodzią kwiatów i złotego światła.

Podobnie stało się z Jackiem Malczewskim.

Ten mistrz rysunku i charakterystyki, fantasta, oblekający swe nieuchwytnie i tajemnicze pomysły w kształty namacalnej rzeczywistości, ilustrator własnych nienapisanych poematów, który swemi dziełami z epoki »brunatnych sosów« i późniejszymi z epoki kolorystycznej wybił się na czoło współczesnego malarstwa — miał na wystawie tylko dwa obrazy z czasów ostatnich, które — obym się mylił — zdają się wykazywać jakieś, może tylko chwilowe, wyczerpanie i dojście do granic maniery. Na jednym z nich widzieliśmy portret artysty samego, o doskonałym wyrazie, w koszuli, ozdobionej hieratycznymi szel-

kami w kształcie stule. Tę namietność do autoportretu dzieli Malczewski z jednym chyba Rembrandtem. Żążywna postać kobieca (Muza, jak objaśnia tytuł) podaje malarzowi dziecinne, nieudolne skrzypki bez strun. A więc symbol jakiejś rozterki wewnętrznej, jakiegoś braku, chyba nie natchnienia, lecz środków wypowiedzenia się. Drugi — to »Eloe«. Po śniegu w żołnierskiem tempie kroczy tęga dziewa z obnażonemi piersiami, z modną fryzurą i sznurkiem korali na szyi, w filuternych tyrolskich majteczkach. Krótkie kamasze, wojskowe czy myśliwskie, okazują gołe kolana i część łydek. W ogromnem półkolu skrzydeł, dla wszelkiego bezpieczeństwa sznurami (!) powiązanych, dźwiga ta zmodernizowana Walkirya zwłoki Ellenai. To ma być ilustracya do słów Anhellego: »A Eloe, uklękawszy nad śpiącą, podłożyła pod nią z obojej strony końce skrzydeł łabędzich i zawiązała je pod umarłą«. Tak pojął postać owej piastunki grobów, »urodzonej z lzy Chrystusa na Golgocie« — Malczewski, ten sam, który stworzył niezapomnianą »Śmierć Ellenai«. Z kompozycją tą można się pogodzić chyba tylko wtedy, jeśli się ją będzie traktowało jako scherzo. Oba obrazy mienią się tęczowo barwami czerwonymi i sinymi, jakgdyby były oświecone ogniem bengalskim. Koloryt ten ma tylko jedną zaletę, że jest wyłączną własnością Malczewskiego, ale wrażenia korzystnego stanowczo nie wywiera.

Jednym zaledwie obrazem przemawiał do widza na wystawie Ruszczyce, artysta, który do krajobrazu polskiego wprowadził nowe wartości, malarz

śmiały i pełen męskiej mocy, który z nieinteresujących pozornie, małych wycinków natury wydobywa niespodziane skarby walorów czysto formalnych i barwnych, a zarazem głębię uczucia dramatycznie ożywionego o cechach balladowych, romantycznych, wznoszących się czasem, jak w słynnej »Ziemi«, do wyżyn potężnego symbolu. Wspomniany obraz, choć cenny, mniej jest dla Ruszczyca typowy; utrzymany w zimnych, głębokich tonach pejzaż przedstawia gałęzie, gnące się ku ziemi pod ciężarem śniegu, ściętego mrozem i iskrzącego się w jasnych promieniach słońca.

Jeden tylko obraz miał na wystawie także Wojciech Weiss, znakomity profesor akademii krakowskiej, którego zajmują przede wszystkim problemy czysto malarskie, mające na celu wywołanie zamierzonych wrażeń wzrokowych bez chęci wzruszania przy pomocy środków, zaczerpniętych z zakresu poezji, czy wogóle literatury. Uczucie, o ile jest w jego dziełach, ukrywa się dyskretnie, jak gdyby artysta wstydział się wszelkich lirycznych wynurzeń. Wystawiony obraz jest aktem kobiecym, doskonałym w ruchu i kompozycji. Może to nawet coś więcej, niż prosty akt. Dziwnie skurczona pozycja tego zmęczonego ciała, porzucony obok kapelusz męski mówią może o wyczerpaniu po jakiejś ekstazie zmysłowej. Pewne zastrzeżenia budzi tylko koloryt, jaki Weiss wprowadził w swych ostatnich pracach na miejsce dawnego tonu złotawo-pomarańczowego, przejętego zapewne w czasie podróży włoskiej od weneckich malarzy renesansu. Obecnie maluje Weiss, jakby

w świetle lamp elektrycznych o sile tak natężonej, że barwy tracą w niem swe nasycenie i stają się wyblakłe, anemiczne.

Już tych kilka przykładów wystarcza do oceny, że wystawa lwowska nie przedstawiała artystów współczesnych w ich dziełach typowych, a przeto nie mogła sobie rościć pretensyi do reprezentowania obecnego stanu sztuki polskiej i jej rozwoju od czasów ostatniego wielkiego występu zbiorowego w 1894 r. Gdyby tak być miało, sąd o wartości tej sztuki nie mógłby wypaść zbyt pochlebnie, tem bardziej, że o ile w jednym kierunku dano za mało, o tyle w drugim posunięto się o wiele zadaleko, zapelniając sale wystawowe produktami malarskimi, które tylko przy bardzo wielkiej pobłażliwości jurorów mogły tu znaleźć pomieszczenie.

Była przeto ta wystawa niczem więcej, jak zwykłą wystawą lwowskiego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, powiększoną do znaczniejszych rozmiarów. Tem się korzystniej od innych różniła, że umieszczono ją w przepięknym parku stryjskim, który niedawno doczekał się hymnu pochwalnego ze strony znanego niemieckiego historyka sztuki, Józefa Strzygowskiego. W urządzeniu wystawy widać było uznania godną chęć dorównania temu, co się w podobnych razach czyni zagranicą, ale dopuszczono się przytem jednej rzeczy fatalnej. Dobrze się stało, że wprowadzono nowość: czytelną, przepełnioną pismami artystycznymi, ale, że umeblowanie i udekorowanie tej czytelnicy dywanami anatolskimi i perskimi powierzono

wiedeńskiej firmie S. Scheina, to zapisać trzeba chyba na karb jakiegoś grubego nieporozumienia.

Pokażny był na wystawie zastęp dzieł, należących do kończącego się okresu sztuki polskiej. Są to prace artystów, którzy swe ostatnie słowo powiedzieli już dawno, a dziś dają już tylko mniej lub więcej udatne warianty dawnych pomysłów.

Wierusz-Kowalski z zadziwiającą stałością powtarza motyw, który niegdyś się udał: »Wilki na śniegu«. Na wystawie powszechnej były one pokazane w dramatycznej chwili napadu na sanki z przerażonymi podróżnymi. Zresztą obraz ten zwracał uwagę tylko nienaturalnie kolosalnymi rozmiarami. Czcigodnego Brandta rycerstwo, śpiewające pieśń »Bogurodzico«, nie ma ani w części tych zalet malarskich, które zdobyły sławę jego »Modlitwie«, ani tego wspańiałego rozpętania męskich animuszów, jakim odznaczało się »Powitanie stepów«.

Do starej »szkoły« należy także wiekiem młodszym Jan Styka. Obrazy jego z reguły nie ograniczają się do aspiracji wyłącznie malarskich, ale chcą działać także treścią literacką. A pod tym względem pokrewieństwo duchowe łączy go z Szujskim czy z Niemcewiczem (»Ambasadorzy polscy na dworze francuskim« — »Jan Zamoyski pod Pskowem«), z pseudoklasykami XVIII wieku (»Psyche studzi Amora zapala«) lub z Lenartowiczem (»Madonna majowa«) — a nie z potentatami młodej Polski, z Wyspiańskim, czy Kasprowiczem. Apelowanie do uczuć i wyobrażeń, które się oddawna utarły i stały się

własnością szerokich mas, wyrobiona na uznanych wzorach łatwość malowania i biegłość techniki, absolutny brak nowatorskich zapędów, niepokojących kupującą publiczność — zjednały Styce rozgłos i majątek. Mniejsze za to zdobyły mu prawo do Horacjuszowskiego »Exegi monumentum«.

Młodziutki syn jego Tadeusz kroczy tak wierne śladami ojca, że często trudno doszukać się różnic stylowych (»Orfeusz poskramiający dzikie zwierzęta«). Jedynie »portret ojca w Garches« świadczy, że nie są mu obce zdobycze francuskiego impresjonizmu, którym zresztą i ojciec w razie potrzeby nie gardził. Z pracy dla rozwoju sztuki polskiej i wzbogacenia jej nowymi wartościami, a nie nowymi płótnami, rezygnuje również Męcina-Krzesz, któremu poświęcono osobną salę. Obrazy jego, gładko malowane, w ogólnym tonie ciemne, lśniące, jak szkło wskutek obfitej warstwy pokrywającego je pokostu, pragną ująć widza melodramatycznością (alkoholiczna scena w szynkowni), sentymentalizmem romansów angielskich powieściopisarek (»Ostatnie akordy Chopina«), religijną rzewnością pocziwych ognisk domowych (uśpione dzieciątko Jezus, które ma wizję krwawego krzyża), urodą fizyczną typu potocznie »pięknego« (»Królowa Jadwiga«), lub wreszcie fotograficznym podobieństwem (portret ś. p. hr. Potockiego, dr. Głusińskiego i inne). Prace tego malarza mają wszelkie widoki powodzenia u szerokiej publiczności, która sztuką zajmuje się tylko przygodnie w niedzielę i święta. Innego rodzaju publiczność, bardziej dystyn-

gowaną i wyrafinowaną wychował sobie Żmurko i odbierał od niej holdy za głowy kobiece, odznaczające się wdziękiem, na rozmaite rozłożonym tony (Patrycyuszka, Zaduma), czasem łagodną zmysłowością, utrzymaną jednak zawsze w granicach poprawności. Pokrewnym typem psychicznym i artystycznym jest Stachiewicz, ma jednak upodobania bardziej idealistyczne i narratorskie, wyrażone w sposób poprawny, miły, niegłęboki («Rozstanie», «Ironie», «Melancholie», Ilustracje do dramatu hr. Reya, «Stefan i Marcel»).

Niestarzejący się nigdy Chełmoński w «Kosynierach, modlących się o świcie przed bitwą Racławicką» wydobył z duszy ludu dwie siły, stanowiące jego potęgę: wiarę i bohaterstwo. W oddali, jak wspomnienie bezcenne szczęścia niepowrotnego, mającą sylwetę Naczelnika i wodzów. Oreźnej chwale przeszłości poświęcona jest także w najlepszych swych przejawach sztuka Wojciecha Kossaka, który jest tak niezmiernie sympatyczny przez ukochanie i dzielne artystyczne wyrażanie dwóch rzeczy zawsze drogich sercu polskiemu: żołnierza i konia. (Pełen grozy «Rok 1813»; formalnie piękny, lirycznie wzruszający «Powrót dwóch grenadyerów z niewoli»).

Z dzieł artystów, nie należących do Towarzystwa «Sztuka» wyróżniły się nadto swemi zaletami: Augustynowicza dwa wybijające się realistyczną prawdą i kompozycją portrety zbiorowe córek artysty i dzieci pp. Długoszków; Œwiklińskiego, owca w lesie, szczypiąca trawę przy poręczy o wy-

bornej plastyce, Dębickiego portret dziecka, malowany w jasnych barwach, gładko bez brawurowania techniką, a ze znakomitem odczuciem tematu, Gawlikowskiego Ryszarda energiczne portrety i kościół, Gwozdeckiego kwiaty, które maluje lepiej, niż cokolwiek innego, Janowskiego «Kościół», w którym dobrze zrozumiana architektura jest umiejętnie zharmonizowana z otoczeniem, «Lentza «Fanfara», grana przez muzykantów, rzuconych z rozmachem i humorem, Merwarta «Sara», którą niesie przez fale potopu nagi mężczyzna, będący doskonałym i niestety jedynym na wystawie aktem męskim, Piątkowskiego pierwszorzędnej wartości portret żony, utrzymany w ciemno-szarych tonach, Pieńkowskiego martwa natura o wybitnem poczuciu dekoratywności, Pilichowskiego żydźki w synagodze, pełni życia, Rauchingera portrety (ostatnie słowo tego, co jest «correct» i nie pozatem) i Rozwadowskiego, jednego z rzadkich już obecnie «koniarzy» — «Czwórka».

Na wyszczególnienie zasługują aplikacje Rychter-Janowskiej, która z pozszywanych różnobarwnych kawałków sukna daje całości o niezwyklej sile dekoracyjnej, mimo całej prostoty środków, dalej Ślewińskiego «Góralka», ciemna w tonie o wyrazistych konturach, będąca dalekiem echem ekscentrycznej sztuki Gauguina, ale niemniej przeto samoistna, wreszcie Wł. Tetmajera krakowscy chłopci poważni i Wodzinowskiego ci sami, ale rozpętani, oraz Iwana Trusza (pejzażysty pierwszej marki)

bardzo dobry w ruchu i wyrazie portret żony. Wygrzywańskiego na renesansowych wzorach oparty portret dwóch synków należy do najlepszych prac tego artysty.

Rzeźba ilościowo i jakościowo przedstawiała się znacznie skromniej niż malarstwo. Chodzińskiego model konnego pomnika Pułaskiego w Waszyngtonie jest dziełem wielkiej pracy i sumiennosci. Niestety, z powodu umieszczenia w sali stosunkowo ciasnej i niskiej rzeczy kolosalnych rozmiarów, przeznaczonej dla szerokiej, wolnej przestrzeni, trudno wydać o niej sprawiedliwy sąd krytyczny. Luna Drexlerówna daje w małych rozmiarach żywe i przeważnie udatne studia rodzajowe z chaty i salonu. »Mariusia, przyrządzająca ziemniaki«, jest bibelotem o prawdziwej wartości artystycznej. Bardzo poważne aspiracje i rzeczywisty talent objawia Kazimiera Małaczynska, młoda rzeźbiarka, kształcąca się w Paryżu. Jej model do grupy »Sieroty« odznacza się — prócz intensywnej charakterystyki i sentymentu dalekiego od teatralności — dojrzałą już umiejętnością złączenia kilku postaci w estetyczną grupę. Godebskiego »Sine labe concepta« (chłopak rzeźbiarski, pracujący około posążka Madonny) jest ogromnie miłą kompozycją, która zwraca nadto uwagę trafnem zespoleniem trzech materiałów: marmuru, bronzu i drzewa. »Kerdel« Góralczyka, zdolnego, lecz bardzo nierównego rzeźbiarza zwierząt, wykazuje bystrą obserwację ruchu i zbiorowej psychiki trzody owiec. Kurczyński jest jednym z młodych rzeźbiarzy

lwowskich, któremu nie brak zamówień. Wyspecjalizował się w dekoratywnem stylizowaniu nagiej postaci ludzkiej, za pomocą którego stara się osiągnąć jakiś archaistycznie szorstki efekt, pośredniczący między chorobliwością Vigelanda a siłą Rodina. Dzieje się to jednak zazwyczaj kosztem bardzo dowolnego gwałcenia formy. Na wystawie miał ten niewątpliwie utalentowany artysta rzecz w zupełnie innym stylu: gipsowy biust kobiety, o płynnych, zlewających się powierzchniach, traktowany gładko na sposób porcelanowych wyrobów typu modernistycznego. Lewandowskiego projekt pomnika ś. p. A. hr. Potockiego ma tę cenną zaletę, że architektoniczną część zadania rozwiązuje w sposób daleki od wszelkiego szablону.

Najokazalszą, prawdziwie piękną część wystawy tworzyły dzieła artystów, należących do Towarzystwa »Sztuka«. Z rzeźbiarzy, złączonych w tej grupie, lub przez nią zaproszonych, na pierwszy plan wybijał się Stanisław Ostrowski. Pobyt w Paryżu zaznaczył się w twórczości tego artysty stanowczym i wybitnym postępem. Wyłącznym, jak dotychczas, zakresem jego sztuki jest głowa ludzka, a siłą jego — umiejętność intuicyjnego wczucia się w bogate i skomplikowane życie jednostek, stojących na szczytach kultury. Głowy u niego z reguły nie są osadzone na wymodelowanym i wykończonym białście, ale wylaniają się bezpośrednio z surowej bryły. Jest to antyteza hellenizmu i ostateczny, skrajny wyraz nowożytnej przewagi ducha nad ciałem. Jeśli

chodzi o idealne portrety ludzi genialnych, styl ten daje wyniki nadzwyczajne.

Głowa Mickiewicza jest zupełnie nową plastyczną transpozycją rysów tej znanej twarzy, której subtelność i przeduchowanie — przy zachowaniu całego podobieństwa — dochodzi do doskonałości. W głowie Norwida podkreślony jest pierwiastek refleksyi, zadumy, twórczej melancholii, a zarazem pewnej trudności formowania myśli nowych, ważkich swą samoistością i głębią. W portrecie żony artysty, dzięki znakomitemu ustosunkowaniu partyi szorstkich i gładkich, cieni i światła, przychodzi do wyrazu ów sposób modelowania, który, według Rodina, jest warunkiem wydobycia z rzeźby elegancji, *morbidez*, a zarazem siły. Z upragnieniem czekam, kiedy Ostrowski rozwinie skrzydła do szerszego lotu, kiedy wyjdzie po za biust, by zająć się całą postacią ludzką i wolną kompozycją.

Dunikowskiego kobieta wiejska o twarzy delikatnej, nieufnej i załękniowej, dana w czterech wariantach i w czterech stadyach brzemienności, rozwiązuje szczęśliwie problem ujęcia bryły w nieliczne proste, szerokie płaszczyzny. Jego »Głowy« np. »Primulka« są samowolną stylizacją rzeczywistości dla poddania jej supremacji pewnego nie zawsze dość jasnego tonu wewnętrznego. Dawniejsze prace tego artysty, jak »Fatum«, »Tchnienie«, »Macierzyństwo«, mają niezaprzeczoną głębię, śmiałość i oryginalność pomysłu. Mimo to, uważam je — podobnie jak nieokielznane improwizacje Biegasa — za zwyrodnienie

rzeźby, gdyż przez całkowite zaprzeczenie formy usuwają się one właściwie z zakresu sztuk plastycznych. Można w nich widzieć jedynie jakiś swoisty, nierzeźbiarski sposób symbolicznego wypowiedzania swej duchowej treści. Jeśli o to szło autorowi, cel swój osiągnął w zupełności.

Talent Wittiga zdobył już zasłużone uznanie. Jego akt kobiecy, zatytułowany »Wyzwanie«, poza doskonałym zrozumieniem kobiecej nagości i nieposwędnością ruchu, ma w sobie wielką siłę śmiałej, niczem niezawstydzonej, pewnej zwycięstwa — żądzy.

Henryk Kunzek kocha sztukę i traktuje ją bardzo poważnie. Dowiódł tego niedwuznacznie, porzucając stanowisko dobrze sytuowanego lekarza dla górnych, lecz bardzo chmurnych i niepewnych losów rzeźbiarza. Męską energię i realistyczną biegłość w opanowaniu formy (portret malarza Rubczaka) łączy on z pogodną fantazją o odcieniu łagodnie satyrycznym, urozmaicającym wrodzoną dobroć i serdeczność charakteru. (»Potworek«, »Smutny Faun«).

Szczepkowskiego biust kobiecy ma w sobie coś z renesansowego wdzięku i subtelności Verrocchia.

Malarze z grupy »Sztuki« wystąpili w falandze licznej i z bronią bardziej lśniąca i zdobywcza.

Wielką sztukę nieodżałowanej pamięci Stanisławskiego uczczono wystawieniem szesnastu jego poematów krajobrazowych, które w rozmiarach niemal miniaturowych zamykają ogromne fale kryształowego liryzmu. Tkwił on oczywiście w duszy arty-

sty, nie w naturze, która sama przez się jest obojętna i otrzymuje życie tylko od patrzących na nią oczu. Stanisławski daje naturę nie taką, jaką jest, ale jaką być powinna, aby jaśniała nieskazitelnym pięknem. Są to najbardziej porywające sonety, jakie kiedykolwiek wyśpiewano w barwach dyskretnych, wytwornych, cudownie zharmonizowanych o stepowej przestrzeni, świetle, uliczkach w Peruggii i cerkiewkach ukraińskich.

Zasadniczą cechą twórczości znakomitego Mehoffera jest refleksja, rozważa, brak wszelkiego rozwichrzenia, przewaga pierwiastków intelektualnych nad uczuciowymi i spokój, robiący w pierwszej chwili niemal wrażenie chłodu. Z temi właściwościami temperamentu łączą się wysokie zalety czysto formalne: rysunek bez zarzutu, pewny i zrównoważony, koloryt świetny, przy całej intensywności nigdy nie przechodzący w jaskrawość, mądrze zastosowany do tematu, a wreszcie tak cenna, a niestety dość rzadka umiejętność kompozycji dekoracyjnej w wielkim stylu. Z rzeczy, będących na wystawie, świadczyły o tem wymownie projekty polichromii skarbcza i kaplicy Radziwiłłów na Wawelu, oraz projekty sławnych już witraży katedry w Fryburgu, które byłyby może jeszcze świetniejsze, gdyby w nich autor był uniknął pewnego nadmiaru motywów kompozycyjnych. »Rozmowa« jest doskonałym rozwiązaniem problemu żółtawego światła lampy o najrozmaitszych odcieniach, rozświetlającego zielonawo-szary mrok pokoju i zanurzoną w niem grupę osób. Energicznym realizmem

wyróżniał się portret rozśmianej pokojówki, siedzącej na kanapie wśród japońskich zbiorów Feliksa Jasieńskiego. W przystępie dobrego humoru dał mu artysta tytuł »Europa jubilans«.

Olga Boznańska jest — jak wiadomo — portrecistką o dużym i oryginalnym talencie. Z reguły wydobywa z postaci tylko to, co jest decydujące dla jej wewnętrznej i psychicznej charakterystyki, reszta tonie w szarawo-popielatej mgłę, utworzonej z drobnych, lekko rzuconych plam. Styl ten, przypominający Eugeniusza Carrière'a, odróżnia ją od wszystkich portrecistów polskich.

Portrety Axentowicza wprowadzają widza w świat zupełnie odmienny. Nie idzie tu o głębię i wyrazistość psychologiczną, ale o elegancję, wdzięk, zewnętrzną kulturę fizyczną i szyk kobiet subtelnych, wydelikacowanych, wrażliwych i nerwowych, czasem figlarnie zalotnych, czasem melancholijnie dostojnych, czasem perwersyjnie zmysłowych, nierzadko trochę ckliwie słodkich. Tem zamięłowaniem kobiecości, jak nie mniej kolorytem jasnym, jakby pastelowym nawet w obrazach olejnych przypomina Axentowicz współczesnego Anglika, Johna Lavery, tylko jest jeszcze bardziej miękki od niego. Gdzie temat narzuca konieczność uwydatnienia uroku bierności, słabości, bezradności, tam daje ten artysta rzeczy prawdziwie piękne (portret dziecka). Portrety męskie, choć poprawne, mniej są dla niego charakterystyczne.

Cieszący się zasłużonym uznaniem Julian Fałat, mistrz techniki akwarelowej, pełen życia i po-

gody, malarz polowań, kniej, śniegu, kościołów wiejskich ocienionych drzewami i widoków krakowskich, wystąpił tym razem z utworem, który — zdaje się — nie leży w zakresie jego uzdolnień. »Dwa światy« — to kompozycja symboliczna, będąca wyznaniem artysty, że dotychczasowa sztuka mu nie wystarcza, że chciałby się skrzepić w kąpieli ducha i wielkiej tradycji historycznej. Nie jest to ani myślowo głębokie, ani życiowo słuszne, ani formalnie piękne. Natomiast »Wnętrze lasu« i »Jaskółki« (dzień artysty) mają wszystkie znane cechy tego czarownego talentu.

Vlastimil Hofman osiąga bardzo szczęśliwe wyniki na polu malarstwa religijnego. Wyzwolił się już zupełnie z pod wpływu Malczewskiego, z którym go łączy teraz tylko doskonałość rysunku. W jego Madonnach jest dużo szczerego, prostego uczucia, podobnie jak jego chłopak wiejski, wyrzynający figury z drzewa, ma w sobie ujmujący wdzięk naiwnej, pierwotnej słodczy, pozbawionej wszelkiego konwencyonalizmu.

Prócz wspomnianych już wyżej obrazów Ruszczyca i Weissa, z dzieł innych członków »Sztuki« zasługiwały na uwagę: pejzaże Filipkiewicza i Kamockiego, w których słyszy się echa sztuki Stanisławskiego, Bukowskiego pomysłów i piękne ozdoby drukarskie do pieśni »Bogurodzica«, Krasnodębskiego barwne drzeworyty, wydobywające przedziwnie charakter głów za pomocą kilku szerokich płaszczyzn, Rembowskiego korzystnie działający swą ornamentacyjnością pochod antycznych

wojowników, Karpińskiego studia kobiece o wybitnych zaletach kolorystycznych, wreszcie dobre, ale dziwnie do siebie podobne, śniegi Podgórskiego i Talagi.

Osobne omówienie należy się pracom trzech młodych Lwowian, niezwykle utalentowanych: Sichulskiego, Pautscha i Jarockiego. Nazwiska tych artystów wymienia się zwykle razem, mają też oni liczne cechy wspólne. Złączeni przyjaźnią studiowali wszyscy w Akademii krakowskiej, która dała im to, co najlepsza szkoła dać może: samodzielność i swobodny rozwój własnej indywidualności. W Krakowie, a później w Paryżu przyswoili sobie i opanowali zdobycze impresjonizmu i pleneru, oraz przejęli się zamiłowaniem barwności i intensywności kolorytu. Wspólny jest im wreszcie wstręt do szablonów i utartych ścieżek, do wszystkiego, co jest słodkie, clikliwe, miłe, gładkie, wylizane i z trudem wypracowane. Nadewszystko cenią swobodę i oryginalność, męskie i śmiałe torowanie sobie własnych, nowych dróg. Pragnienie odświeżenia swej sztuki także pod względem tematowym kazało im sięgać po motywy do ludzi i stosunków pierwotnych, do warstw ludowych, dotąd przez malarstwo niewyzyskanych, lub traktowanych w sposób mniej lub więcej idylliczny. Huculów, jakich oni dają, dotąd nie było w naszej sztuce.

Za przykładem Rembrandta nie szukają ci malarze zjawisk pięknych, ale charakterystycznych i wyrażają je z bezwzględny naturalizmem, złagodzony tylko przez kompozycyjne ujęcie surowego ma-

teryálu i przez efektowne rozłożenie silnych, kontrastowych tonów barwnych. W pierwszych pracach nie nakładali oni, zwłaszcza Sichulski i Pautsch, żadnych wędzideł swej młodzieńczej werwie. Szerokimi, śmiałymi i szybkimi ruchami pędzla rzucali na płótno jasne, żywe, nieraz aż krzykliwe smugi i plamy barwne, lekceważąc z umysłu rysunek i nie troszcząc się zbytnio o dawanie harmonijnych zespołów kolorystycznych. Pautsch kładł nieraz farby niesłuchanie grubo, a impresjonizm posuwał tak daleko, że nawet dla oka najbardziej oddalonego barwy nie zlewały się w całość i nie wytwarzały zamierzonego tonu. Znajdujące się na wystawie studium trzech żebraków mogło być dobrym przykładem tej fazy rozwoju jego talentu, podczas gdy »Słońce wiosenne« i niektóre »studya do Jordanu« objawiają już pożądane pohamowanie kolorystycznego nadmiaru. Jeszcze dalej posunął Pautsch swą powściągliwość pod tym względem w znakomitym portrecie Staffa, uwydatniającym w całej pełni mądrość, pogodę i słoneczność duszy tego poety, i w portrecie żony, gdzie postać kobieca w sukni brunatnej, ujęta w aureolę przedziwnie lekkiej, powiewnej i bogatej gazy zielono-białej, ma nadzwyczajny urok pożądania i nieuchwytnej tęsknoty. W portrecie własnym, utrzymanym już wprost w tonie szarym, ukrywa artysta wewnętrzną bujność temperamentu pod maską zewnętrznej elegancji światowca.

Portretami tymi, zwłaszcza dwoma pierwszymi, stwierdził Pautsch swą przynależność do frontowych szeregów w zastępie malarzy polskich.

Należy do nich bezwątpienia także Jarocki, którego prace cechuje spokój i rozwaga artystyczna. Ciekawość obserwacyjna i pierwiastki refleksyjne biorą u niego zawsze górę nad porywami uczucia czy temperamentu. Tak samo w kolorystyce, mimo całej żywości, nigdy nie dopuszcza się przesady. Najchętniej komponuje obraz w ten sposób, że na pierwszym planie stawia postać ludzką, która nabiera niezwykłej plastyki, dzięki ukazaniu w tyle po za nią dalekiej perspektywy gór, pól czy stepu. Tak postąpił w doskonałym »Pastuszkę na Ukrainie«, dzięki tej samej metodzie nadał pewnego rodzaju monumentalność trzem otulonym w sztywne gunie dziewczynom góralskim, kroczącym w towarzystwie krzepkiego parobka po niebieskawym śniegu poloniny. Cenny talent Jarockiego byłby objawił się na tej wystawie jeszcze pełniej, gdyby artysta był nadesłał swój wyborny portret własny (w kostymie narciarza) i »Grajków wiejskich« obraz, który znajdował się podówczas na wystawie międzynarodowej w Wenecji.

Najobfitszy plon przedstawił widzom Sichulski. W jego obrazach huculskich niema już dziś dawnego nieokiełznania i brawury technicznej, ani pasji do bezwzględного odtwarzania typów brzydkich i zdeformowanych, co było zresztą wytłumaczone okolicznością, że artysta ten, będąc także znakomitym karykaturzystą, szczególnie jest czuły na wszystkie zjawiska, nadające się do satyrycznej przesady. W obecnych jego pracach jest tyle tylko śmiałego naturalizmu, ile tego temat wymaga.

Bo oczywiście, huculów nie można malować tak, jak markizów, z elegancją i wdziękiem, jeśli się nie ma popaść w nieuchronną teatralność i niesmaczną nieprawdę: »Powrót nowożeńców na Huculszczyźnie«, »Motyw z jarmarku« i »Niedziela« (trzech chłopaków zabawiających się grą na fujarkach w cieniu drzew) — są to w całym znaczeniu doskonale malowidła, działające mocną, w jędrnym, epickim stylu utrzymaną ekspresją tematu, kompozycją umiejętnie rozważoną i poważnym głębokim kolorytem, o zasadniczych tonach ciemnych, rozjaśnionych tylko tu i ówdzie intensywną jasną plamą.

Prawdziwego jednak bogactwa talentu i szerokiej skali swych zdolności dowiódł Sichulski dopiero pomysłami zdobniczymi, kartonami do witraży i mozaik. Są to dzieła istotnie w wielkim stylu, podbijające ogromnem poczuciem dekoracyjności i świetnością kompozycji. W powodzi roślinności i kwiatów, trzymanyh w tonach ogólnych liliowo-szaro-niebieskich i zielonych, wśród kosaćców, sasanek i paproci, z których wybuchają miejscami ognisto-pomarańczowe kielichy żółtych lili i przedziwnie wplątane w tę gęstwą płomykowate pęki rozwijających się kasztanów, toną postaci hieratycznych, szlachetnych w typie świętych, w strojach ludowych o motywach ruskich, to znów ekstatycznie rozmodlonych pastuszków i dziewcząt wiejskich. Tworzą się z tego całości pod względem dekoracyjno-malarskim nadzwyczajne, a przytem owiane urokiem prawdziwej poezji i subtelnej psychiki. Jakże poetycznie piękna jest kon-

cepeya zmartwychwstałego Chrystusa o fanatycznej twarzy wizyonera, unoszącego się w postawie sztywnej, w jakiej na krzyżu zawisł, Chrystusa, przez którego ręce i nogi przerastają gałęzie cierniowe! »Zmartwychwstania nie waham się nazwać dziełem wprost kapitalnem, tyle jest młodości, siły i rozpędu w postaci Archaniola Gabryela, przewiązanego grubym rzeźmiennym pasem i siejącego ziarną z rąk szeroko rozpostartych i cofniętych ku fantastycznemu powłóczy-stym skrzydłom, tyle karnego poddania się i słodyczy w twarzy klęczącej Madonny.

Sichulskiego projekty witraży i mozaik są dla przyszłości sztuki polskiej najbardziej pocieszającym fenomenem, jaki wystawa lwowska przyniosła, bo świadczą, że istnieją wśród młodszej generacji artystów, którzy mogą wzbogacić i niewątpliwie wzbogacą tę sztukę nabytkami o wielkiej i nieprzemijającej wartości.

Po tem, czem Sichulski już dziś jest, mam pewnością, że nie będę musiał sądu o nim zmienić.

ROMA JUBILANS.

Sztuka współczesna w Rzymie! Anglada i Medardo Rosso w Rzymie! To brzmi jak olbrzymi anachronizm, jak przysięga na brodę Jowisza w ustach Cymbelina, czy króla Leara. Bo i cóż ma to potężne słowo »Rzym« wspólnego ze sztuką dni naszych? W duszach jego mieszkańców tak silnie zakorzeniło się poczucie form klasycznych i renesansowych, że całe wieczne miasto, jak długie i szerokie, niema na szczęście ani jednej budowli w stylu modernistycznym. Gromada włoskich malarzy współczesnych, czy im na imię Tito, Petrucci, Battaglia, czy Sartorelli, gromada liczna, ale nie ważka, jak lęklive stado szarych gołębi, przypada kornie do ziemi przed wichrowym poszumem skrzydeł tego orła królewskiego, który się zwie Michał Anioł. A nawet niema odwagi spojrzeć w pełne słodyczy i czarującego wdzięku oczy Raffaela! Rzeźbiarze Rzymu dzisiejszego nie mogą ani jednego dzieła godnie przeciwstawić Mojżeszowi z S. Pietro in Vincoli, czy owym nieśmiertelnym antycznym marmurom z Museo Ludovisi, lub z Kapitolu. To też największy z nich, Bistolfi, trafnie odczu-

wając niemożliwość konkurencji, trzyma się zdala od Rzymu, w Medyolanie, i nawet żadnej swej pracy na wystawę nie nadesłał. A nowe gmachy monumentalne w Rzymie, takie Palazzo della Giustizia, czy Bazzani'ego pałac sztuki, czy nawet pomnik Wiktora Emanuela II., sławne dziś w trzeciej Italii dzieło mistrza Sacconi'ego, — jakże gasną i maleją wobec dostojnych tytanicznych kształtów bazyliki św. Piotra, Panteonu, Kolosseum, czy nawet tych kolumn, które jak pogrobowy odzew cezarycznej pychy, sterczą nad gruzami republikańskiego forum!

Sztuka współczesna w Rzymie ucieka trwożnie przed widmem wielkiej przeszłości, po prostu się jej nie odczuwa, a co więcej nawet nie pragnie.

Rzym ma swój wiekowy, nieodparty urok i swoją własną, jedyną na świecie mowę, która się broni przeciw wszelkim, z dni naszych wyrosłym neologizmom. Tętno nowoczesnego życia i sztuki nowoczesnej bije najsilniej w Paryżu, który skupił w sobie największą moc suggestywną w tym kierunku. Ale wchłaniać olbrzymi oddech minionych wieków, których dzieła w pył starły ciche stopy czasu, wchłaniać aż do upojenia, aż do utraty poczucia rzeczywistości — można tylko w Rzymie.

Tam naprawdę kamienie mówią.

Od zwietrzałych i zczerniałych marmurów, które w bolesnej zatracie rozsypały się po Forum Romanum, od owitych w bluszcze i wonne róże resztek imperatorskich pałaców na Palatynie, gdzie farnezyjskie pinie tryumfalny cień zwycięskiej przyrody na

potłuczone kolumny rzucają, od tych wszystkich rzeczy, niby martwych i zdeptanych — idzie wskrzeszający powiew wielkości! Rozpręża się dusza, przytłumiona pospolitością codzienną i zszargana w bojach niesławnych i, jak na widok Platńskiego Piękna, skrzydła jej wyrastają u ramion.

Można się roztkliwiać i w obłokach mistycyzmu rozplwać w Sienie, można się odziać w habit starochrześcijańskiej prostoty i wszystko ogarniającej miłości w Assyżu — ale atmosfery tak przychylnej dla wielkich porywów i dla wielkich czynów, jak w Rzymie, nie znajdzie się nigdzie!

A atmosfera ta nie jest cudzoziemską dla północnego przybysza z pod nieba polskiego. Powietrze, którem tu się oddycha, jest niemal tak drogie, jak w ojczyźnie, a nie unoszą się w niem trujące i upokarzające zarazki przemocy i niewoli. Wielkość i swoboda tak zdają się nieodłączne od ziemi rzymskiej, jak marmurowe kolumny i pnące się dokoła nich gałązki wawrzynu.

Jakby u siebie, jak w ojczyźnie własnej, społeczeństwie, wyzwolonej i porwanej do życia w wielkim stylu, czuje się Polak w Rzymie. Bo te gruzy i zwaliska, to nie jakieś obojętne ruiny pałaców w Niniwie, czy świątyń w Egipcie. Kultura, która tu się zrodziła, doszła do szczytu rozwoju i umarła, a potem odżyła w wszechświatowej myśli organizatorów kościoła rzymskiego, spadkobierców imperium dawnego, którzy chadzali w potrójnej tyarze i z mieczem u boku — ta kultura weszła od dawna w naszą krew

i kości. Jak Romulus i Remus, ssący pierś wilczycy kapitolńskiej, ssaliśmy tę kulturę łacińską z piersi Romy antycznej i Romy papieskiej. I zbliżyliśmy się tak do Rzymu i Zachodu, którym on zawładnął, że już porozumieć się nie możemy z naszymi sąsiadami i pobratymcami od wschodu i północy. Natomiast każde drgnienie myśli łacińskiej znajduje w duszach naszych głośny oddźwięk.

A wszystkie te odczucia i rozważania tak przełożnie ogarniają umysł wędrowca, który za cudownym i kilkakrotnie już doświadczonym wpływem solda, wrzuconego do fontanny Trevi, odbył ponownie zbożną pielgrzymkę *ad portas urbis* i minawszy milczącą straż akweduktów, stanął nareszcie pod łukiem Septymiusza Severa, że z niechęcią i żalem odrywa się od klasycznych ruin, romańskich bazylik i renesansowych, czy barokowych kościołów, aby dać się porwać hucznej, rozlewnej fali nowego, młodego życia.

A jednak trzeba, bo to życie ma swoje niezwalczane prawa i swoje przed sobą zwycięstwo.

To życie następców Juliusza II rzuciło w ciasny okrąg murów watykańskich, wyklętego Giordana Bruna uczciło pomnikiem na Campo de' Fiori i Garibaldiemu wzniosło spiżowy posąg na szczycie Gianicolo. To życie wreszcie wybuchło radosnym hymnem tryumfalnego upojenia w pięćdziesiątą rocznicę zjednoczenia wolnej i niepodległej Italii. Italia bez barbarzyńców! Ziszczonego ideał Juliusza II., ale w jakże odmiennych kształtach!

Ave Italia novella,

Unica di leggi, armi e favella!

Przystaniemy na chwilę w noc księżycową pod pomnikiem Wiktora Emanuela II., gdzie gorączkowa wre praca przed uroczystem odsłonięciem tego *altare della patria*. Stukot młotów, zmieszany z dźwiękami namiętnej i tęsknej piosenki robotników głośnie echem obiega Plac Wenecki. Słuchamy go z rozrzewnieniem i podziwem. Tam się wykuwa pomnik wielkości Włoch! Lecz równocześnie odczuwamy odrobinę goryczy i zazdrości. Kiedyż u nas dostojne mury Wawelu obudzi z letargu ten młodzieńczy, wesół stukot młotów? Kiedyż u nas krzepkie, obnażone ręce zaczną znosić marmury pod pomnik Wyzwolenia! Kiedyż?...

Ave Italia novella! Radujmy się cudzem szczęściem, gdy własnem nie możemy. Jak dobrze zjednoczyć się uczuciowo z narodem, który nie stracił *virtù* swych przodków i idąc hardo i dumnie w przyszłość wspaniała, święci powszechnem weselem wspomnienie tej chwili, kiedy z piersi uciśnionej nie napróżno wyrzucił okrzyk: »*Roma o morte!*«

Fala życia młodego już nas porwała! Już jesteśmy gotowi z kwiatkiem patryotycznym w klapie surduta wziąć udział w owacy pod Kwirynałem na cześć tego króla, który najzaciętszego republikanina mógłby pozyskać dla zasad monarchicznych. Już ciśniemy się z tym tłumem na *Piazza del Popolo*, by się zachwycać tradycyjną *girandola*, spaloną na Monte Pincio w obecności *dei Sovrani*. I razem z nim przebiegamy z trudem niemalym, ale z większem jeszcze

zadowoleniem te liczne wystawy, które Senatus Populusque Romanus magnacką dlonią rozsypał po wiecznem mieście.

Wystawy zaiste godne bogów i Rzymu.

Na Piazza d'armi powstało całe miasto wystawy etnograficznej, gdzie wszystkie prowincje włoskie, owo zjednoczone *cento città* w kastellach i willach zbudowanych w stylach lokalnych pokazują w imitacyach, przedziwną techniką wykonanych, swe najciekawsze i najmniej dostępne skarby sztuki. Poddawano całe wnętrza kaplic i zamków. Prawdziwem cackiem jest sala Rawenny, gdzie wśród cudownych, romańskich kolumn kościoła San Vitale w niepewnem świetle, przepuszczonem przez cienkie tafle żółtego, dymnego marmuru, jaśnieje biała, w nieśmiertelnym uśmiechu zastygła twarz Guidarella Guidarellego. Nie ustępuje jej miejsca w piękności jedna z sal w pawilonie lombardzkim, odtworzona z Palazzo Borromeo w Medyolanie, z ścianami, pokrytymi rozkosznymi freskami w stylu Pisanella.

W zamku św. Anioła, z którego raz na zawsze usunięto wojsko, urządzono przemilą wystawę etnograficzną. Całymi dniami można błądzić bez przesytu po poważnych i groźnych salach, krużgankach, dziedzińcach i bastyonach tego mauzoleum Hadryana, z którem łączą się wspomnienia Juliusza II., Klemensa VII., Pawła III., oglądając doskonały zbiór starych obrazów, stylowe wnętrza komnat, kuchni, farmacyi i golarni z czasów renesansu, a wreszcie ciekawy zbiór pamiątek po cudzoziemcach w Rzymie.

Pamiętek polskich, tak przecież licznych, niestety nie pokazano.

Imponujące swą kolosalnością ruiny Term Dyoklecjana, obecnie odsłonięte i uporządkowane, przemieniono na bogatą i pouczającą wystawę archeologiczną, obejmującą w oryginałach, kopiach i znakomitych fotografiach zabytki sztuki antycznej, rozsiane, lub odkryte na obszarze dawnego imperium rzymskiego od Hiszpanii i Brytanii aż po Grecję i Małą Azję.

Wreszcie na zalanej słońcem Valle Giulia, zwanej także Vigna Cartoni, na przestrzeni pomiędzy Villa di Papa Giulio a Villa Borghese, rozsiadła się najmniej organicznie z Rzymem związana, ale za to najwspanialsza, światowa wystawa sztuki współczesnej.

Pora zabrać się do jej przeglądu.

Wejście główne jest od strony Villi Borghese. Pielgrzym artystyczny idzie więc na wystawę drogą cudowną, bo ukąpany w słońcu włoskiem wita z rozkoszą zielone łąki i cieniste drzewa tego olbrzymiego ogrodu. U jego kresu uderzają oczy olśniewająco białe postaci Kastora i Polluksa, boskich poskramiaczy koni. To już wystawa.

Na wzgórzach i dolinach wyrósł szereg pawilonów, połączonych ze sobą pięknymi terasami i imponującymi schodami. Pomimo gazonów kwiatowych i ogrodów przed niektórymi budynkami, od białych ścian i lasu marmurowych czy gipsowych rzeźb bije w południowem słońcu taki blask, że oczu otworzyć

nie można. Trochę drzew przydałoby się tu koniecznie. Brak ten wynagradzają po części liczne fontanny, siostrzyce tych ukochanych fontan rzymskich, których szmer bezustanny jest wiekową pieśnią czcigodnych gmachów tego miasta.

Naprzeciw wejścia w dali wznoszą się mury i kolumny marmurowe pałacu sztuki. Rysują się one estetycznie i harmonijnie na tle cyprysów i pinii, chociaż twórca ich, Bazzani, jak się zresztą po Włochu można było spodziewać, nie chciał i nie umiał wyjść poza formy baroku. Jedyne to gmach monumentalny, który nie zniknie wraz z wystawą. Pomieszczono w nim sztukę włoską, oraz sztukę tych państw, które osobnych pawilonów nie postawiły, a więc Szwecji, Norwegii, Danii, Holandii. Szwajcaryi, Grecji, Bułgarii i Chin, a nadto zbiorową wystawę dzieł Zuolagi i Anglady i osobno wystawę architektury włoskiej, austriackiej, czeskiej i polskiej. Pałac jest tak olbrzymi, że mimo ogromu zawartych w nim dzieł są jeszcze sale puste lub słabo zapełnione. To też znalazłoby się w nim dosyć miejsca dla oddzielnej wystawy sztuki polskiej, gdyby był wogóle istniał jakiś komitet, któryby się o to postarał. Kurtoazja włoska dla Wilhelma II., wskutek której nie mogliśmy uzyskać zezwolenia na dworek polski, tu już z pewnością nie byłaby przeszkodą. Przecież w salce architektury polskiej widnieje dla oczu niemieckich całkiem bezczelny napis: »Architetti Polacchi«. Szłoby więc tylko o dodatek: pit-tori e scultori Polacchi.

Na prawo od wejścia na wystawę niemilosiernie

przytłacza wolną ziemię włoską ciężki, niezgrabny i brutalny, jak łapa północnego despoty, pawilon rosyjski, żółty z zielonemi kopułami. Jak twierdzą bywalcy po Rosyi jest utrzymany wiernie w stylu rosyjskiego empiru. Ale to jeszcze za mało do artystycznego wyglądu. Dzienniki włoskie pisały, że chwalić pawilon rosyjski byłoby zbytkiem uprzejmości dla cudzoziemców. Istotnie! Poznałem przypadkowo architekta tego pawilonu. Cały rok siedział w Rzymie wraz z sztabem pomocników i aż tyle czasu potrzebował, aby zbudować to arcydzieło z drzewa i gipsu, ogromnie w dodatku niepraktyczne, pomimo znacznych rozmiarów pokawałkowane na małe klateczki i piwniczki.

Po drugiej stronie znajduje się biały, skromny, prostoliniowy, szerokopłaszczyznowy, fryzem z niebiesko białych kwadracików, loggiami i rodzajem otwartego atrium ozdobiony, słowem wiedeńsko-secesyjny, pawilon austriacki, dzieło prof. Hoffmana i rzeźbiarza Antoniego Hanaka. Wobec panującego wszechwładnie szablonu stylów historycznych, pawilon ten, jako wyraz nowych usiłowań, przedstawia się korzystnie, zwłaszcza w przeciwstawieniu do ohydnej, wrzeszczącej, niesmacznej, assyryjsko-egipskiej secesyi pawilonu serbskiego. Ale z tem wszystkiem wygląda trochę, jak konglomerat pudelek. Włosi mają słuszość, że nie lubią tego stylu wiedeńskiego, a zadokumentowali to w sposób bardzo złośliwy, bo na wystawie etnograficznej użyli wiedeńskich kwadracików do przyozdobienia pewnych, nie tyle przyjemnych ile pożytecznych a nie żadnych rozgłosu budyneczków.

Pawilony: francuski i belgijski utrzymane są w nieinteresującym baroku. Tak samo mało zaciękawia pseudoklasycyzm pawilonu niemieckiego i angielskiego. Niemcy oczywiście nie umieli powściągnąć swej parweniuszowskiej buty. Podczas, gdy inne pawilony albo wcale nie mają napisów, albo tylko krótkie: France, Belgio, i t. d. — Prusacy pod rozwydrzoną kwadrygą na frontonie umieścili długi werset łaciński, głoszący, jako to Gulielmus II dla uświetnienia jubileuszu włoskiego uszczęśliwił Rzym tym arcytworem. Panująca wewnątrz secesya berlińska stanowczo znacznie jest gorsza od wiedeńskiej. Składa się na nią bezsensowny eklektycyzm: u wejścia modernizm angielski, dalej karyatydy archaizowane na tle ścian, bez sensu na szaro i zielono pomalowanych, wreszcie atrium z ciężkimi doryckimi słupami.

Secesya pawilonu węgierskiego jest tylko wariantem wiedeńskiej, z tą różnicą, że zamiast linii prostych często pojawia się łuk romański, a w miejsce niebieskich kwadracików bogato złocona mozaika. Całość jednak przedstawia się znośnie.

Na samych krańcach wystawy, już ku Tybrowi, czerwienią się jeszcze drewniane ściany małego domku japońskiego z podgiętymi ku górze końcami dachów. Na przeciwnym wzgórzu widnieje również czerwony pawilon amerykański, który wygląda jak wiejskie mieszkanie bogatego farmera, a mniej więcej w pośrodku między tymi dwoma budynkami stoi samotnie pawilon hiszpański, rodzaj kastelu z dwiema czworobocznymi wieżami na froncie, ozdobiony attyką z go-

tyckich potworków. Architektura ta robi korzystne wrażenie, ale jako dzieło sztuki niema wartości, bo jest kompilacją motywów, pozbieranych z rozmaitych zabytków w ojczyźnie hidalgów. Pałac kardynalski w Salamance najliczniejszych dostarczył wzorów.

W związku z opisem pawilonów mogę bardzo krótko załatwić się z kwestią architektury na wystawie. Projektowany osobny pokaz dzieł budownictwa estetycznego nie przyszedł do skutku z tego powodu, że jedna tylko Austria stanęła do konkursu. Możemy to uważać za pewnego rodzaju zemstę losu za odmówienie nam miejsca pod dworek polski. Nadesłano więc jedynie — i to bardzo w szczupłej ilości — plany i modele, które figurują w poszczególnych pawilonach, jako przyczepka do obrazów i rzeźb. Biorąc z nich miarę, należałoby stwierdzić, że bardzo jest źle z architekturą we współczesnej Europie, a styl XX wieku jest ciągle jeszcze nieziszczonym ideałem. Anglicy, którzy dla sprawy nowego stylu najwięcej w ostatnich dziesiętnościach ubiegłego wieku zdziałali, widocznie przesycili się swym typem domu wiejskiego i willi; coraz częściej zbaczą w stronę stylów historycznych. Grzęzną w nich zupełnie Francuzi i Włosi; pierwsi ciągle pracują w »Ludwikach«, drudzy w baroku, lub późnym renesansie. Niemcy nie pokazali ani swej monachijskiej, ani berlińskiej secesyi, nie chcieli się także pochwalić swymi (bardziej wartościowymi) wnętrzami. Fantystycznych pomysłów architektów hiszpańskich, rozmaitych »kominów do nieba« i »świętyń śmierci« nie można brać na seryo.

Największą wartość na wystawie ma architektura polska. Można i trzeba to stwierdzić bez żadnego szowinizmu, z bezstronnością najzupełniejszą. Jedyni architekci polscy dowiedli, że przynajmniej dążą do czegoś nowego, co byłoby niezależne zarówno od stylów historycznych, jak od obcych secesyi. Usiłowania te nie doszły jeszcze do formy ostatecznie skryształizowanej, ale w każdym razie oparcie się na gruncie rodzimym i dążność do wydobywania z niego płodnych wartości zasługuje na gorące uznanie. Prace, wystawione w salce architektów polskich w Rzymie, znane są nam przeważnie z wystawy architektonicznej we Lwowie. Są to projekty lub modele kościołów i dworów A. Budkowskiego, Odrzywolskiego, Wyczyńskiego, Wojtyczki, Szyszk-Bohusza (szkieł bożnic), Przybylskiego, Kalinowskiego i Oskara Sosnowskiego.

Wiedeńczycy wystawili swoją secesję, która jest wprawdzie nową, ale już przedwcześnie zdyskredytowaną, a składa się ze stereotypowego konglomeratu pudelek i kratek. Honorowe wśród niej miejsce zajmuje model słynnego kościoła secesyjnego Wagnera. Trochę to kościół, a trochę dworzec kolejowy, dużo tam szerokich płaszczyzn, dużo złota i aniołów z asyryjskimi skrzydłami. Budowę nakrywa olbrzymia, wyłożona kopuła. Tegoż architekty muzeum Franciszka Józefa jest już utrzymane w stylu zmodernizowanego empiru.

Czescy architekci ze stowarzyszenia »Manes«

wiążą po największej części motywy egipskie ze współczesnym empirem. Ale za dużo w nich wpływów wiedeńskich, samodzielności mają znacznie mniej, niż Polacy.

Ubóstwo architektury wynagradza Europa dzisiejsza bogactwem rzeźb i obrazów.

Jeśli chodzi o całość najbardziej wyborową, to pierwsze miejsce na wystawie rzymskiej zajęła sztuka angielska. Ci dzielni wyspiarze wszystko, do czego się zabrają, robią porządnie. Postanowiwszy wziąć udział w wystawie rzymskiej, przystąpili do tego zadania z całą powagą, nie tak, jak ich sąsiadka z za kanału, lekkomyślna francuska wietrznica, która potrząsając frygijską czapeczką w kabaretowym tempie zebrała, co się jej w danej chwili pod rękę nasunęło i to »byłe co« rzuciła do byle jak skleconego budynku. Anglicy natomiast wyciągnęli z prywatnych galerii, a nawet ze zbiorów króla przepyszne portrety i krajobrazy wielkich mistrzów z końca XVIII i XIX wieku, dodali do tego najslawniejsze okazy sztuki Prerafaelitów, a dzieła współczesne poddali tak ostrej cenzurze, że nie przepuścili ani jednej słabizny, ani jednej miernoty. W pawilonie tym można z zawiązanymi oczyma kupić pierwszy lepszy obraz bez obawy, że zeszpeci ściany prywatnego mieszkania lub galerii. A bardzo często można natrafić na rzecz pierwszorzędnej wartości. Słowem Anglicy wystąpili z całą wielkobrytyjską dumą; wszystko, nawet służbę, nawet hydranty i przybory ogniowe sprowadzili z Londynu i katalog wydali tylko po angielsku.

Swoją drogą organizatorowie wystawy wyrzą-

dzili krzywdę współczesnym artystom, wystawiając nieśmiertelne dzieła umarłych wielkości, bo wobec nich dzisiejsi malarze Albionu bledną, pomimo całej swej dzielności. Ale biorąc rzecz głębiej i zasadniczo, należało tak uczynić. Bo cała sztuka angielska od końca XVII wieku aż do dnia dzisiejszego ma jeden i ten sam charakter. Cechuje ją ogromna subtelność i delikatność duchowa, niezwykła precyzja i wykończenie w technice. W zgodzie z temi właściwościami pozostaje koloryt, naogół bardzo jasny, prawie pastelowy o harmoniach cichych, dyskretnych, wykwintnych. Są to barwy jedwabi i atlasów. Cała ta sztuka jest sztuką arystokratyczną, sztuką ludzi wytwornych, nieskazitelnych gentlemanów o nienagannych formach towarzyskich. Tylko człowiek piękny zewnętrznie i duchowo znajduje do niej przystęp. A gdy model nie posiada tych przymiotów w naturze, dodaje mu je sztuka swą nieuchwytną magią barw i kształtów. Zdobywcze ramię angielskiego imperyalisty chowa swą silną pięść, gdy wchodzi do królestwa sztuki. John Bull zapomina o kapitale, polityce i koloniach zamorskich, a wydobywa z głębi duszy to tylko, co tęskni za czarodziejskim kwiatem wysubtelnionego piękna. Mają też w sobie artyści angielscy stanowczo przewagę rysów kobiecych. Miętkość i gracya ich pociąga, nie rozmach i siła. Człowiek w tej sztuce, gdy nie sięga do swych wartości głębszych, jest przede wszystkim zjawiskiem czarująco miłym, gdy się pogłębi, nie marzy snów prometejskich, ale na skrzydłach mistycyzmu wzlatuje w kręgi dantejskiego nieba.

Nie Szekspir, ale Shelley stał się inspiratorem malarstwa angielskiego, a Oskar Wilde jest najdokładniejszym jego odpowiednikiem w literaturze. Atmosfera, którą tak przedziwnie ujął i wyraził ten mistrz słowa, opisując w pierwszym rozdziale »Doryana Gray'a« pracę malarza nad portretem młodzieńca, ta atmosfera niewysłowionego wdzięku i eterycznego uczucia, panuje w całej sztuce angielskiej.

A uderzyli w ten ton już jej pionierowie XVII wieku.

Widzimy ich na wystawie rzymskiej w zastępie licznym, a dostojnym.

A więc najpierw Hogartha, pierwszego z wielkich malarzy Anglii. Reprezentują go dwa obrazy rodzajowe: towarzystwo, pijące herbatę w ogrodzie i pełne finezyi umizgi strojnisia do piękności, siedzącej przy kominku. Poznajemy doskonałego narratora, znanego ze sztychów, ale nie widzimy satyryka, który ustąpił tu miejsca miłośnikowi wykwintnego genre'u. A co ważniejsze, przekonywujemy się naocznie, że stary William znał się doskonale na subtelnościach kolorytu. Nie wątpiliśmy o tem ani na chwilę co do sławnych mistrzów portretu angielskiego. Z Reynoldsa pokazano na wystawie zmatowany w barwie portret hrabiny Galloway, przepiękny zielonawy w tonie portret Kitty Fisher, igrającej z gołąbkami i pełen słodczy złotawo-piaskowy konterfekt markizy Palmer. Od tego malarza, zbyt jeszcze związanego tradycją baroku niewątpliwie wyżej stoi subtelny poeta kobiecego piękna Gainsborough. Z jego

portretów w Rzymie najwyższą ma wartość portret Johna Eld na tle drzew i kolumny, oraz arcydzieło wyrafinowanej delikatności, portret własny artysty. Portret dra Pearce znacznie słabszy, za to pejzaż z krowami, drzewem i pasem szmaragdowej trawy o miękkości i połysku aksamitu wymusza słowa podziwu. Lecz czemuż nie przysłano z Londynu choć jednej uroczej Lady Gainsborougha, choćby jaką mleczną siostrę niezapomnianej Mrs. Siddons! Za to pokazano energiczną Miss Cleghorn Raeburna i tegoż duży portret szkodzkiego dowódcy Mac Naba. Szereg starych portrecistów zamykają: Romney (trzy portrety kobiece, między nimi doskonała lady Hamilton, jako Eufrozyna), Lawrence (dwie kobiety), Opie z portretem dra Gregory, pochylonego nad czarną księgą i słabszy od nich, trochę pomadkowaty Hoppner. Malarzy tych podziwiałoby się więcej, gdyby się nie znało Gainsborougha, od którego różnią się niemal tylko mniejszym talentem. Wobec tych protagonistów nie zwraca się już uwagi na Ramsaya (1713—1784) ani na portrecistów z XIX wieku, Halla i Pettiego.

Elementy holenderskiego malarstwa rodzajowego reprezentują u starych Anglików prócz Hogartha: Zoffany (1733—1810), Barker (1769—1847), Morland (1763—1804), pełen Dickensowskiego humoru Wilkie (1785—1841), a nadto Gregory (1850—1909) i Müller (1812—1845).

Krajobraz, jak wiadomo, jest również jedną z świetnych stron dawnego malarstwa angielskiego. Na wy-

stawie rzymskiej można zawrzeć znajomość z Wilsonem, mało samoistnym naśladowcą Claude Lorraina, z Johnem Crome (prawie Ruisdael) Landseerem (pejzaż ze zwierzętami), Nasmythem (dość słaby) — a przede wszystkim z Constablem i Turnerem, wielkimi malarzami nieba i światła, którzy pierwsi zerwali z tradycją holenderską. Pejzaż z drzewem i kładką, na której płoszy się koń z jeźdźcem, reprezentuje doskonale sztukę Constabla, zwłaszcza dzięki niebu pokrytemu skłębionymi chmurami, pełnymi ruchu i życia. Ogólny ton barwny ciemny, zielonawo-niebieski. Na drugim obrazie tego malarza widzimy ciemno-zieloną gotycką katedrę na tle jasno-niebieskich obłoków, które swą żywością i powietrznością znów wybijają się na pierwszy plan.

Z czterech krajobrazów Turnera, najświetniejszy jest ten, który przedstawia Wenecję w chwili przewożenia kanałem do kościoła Il Redentore, trzech malowideł Jana Belliniego. Gruby nakład farb pastelowo-jasnych, rozsianie licznych plam jasno-czerwonych na tle ogólnej bieli, przy pograżeniu całości w misternym zamgleniu, robi wrażenie fascynujące i daje dostateczny dowód znakomitości tego mistrza mgieł i światła. Kanały, barki rybackie, owce na brzegu i słońce odbite w wodzie: oto tematy dwóch innych płócien. Należą one — zdaje się — do epoki wcześniejszej, bo koloryt w nich mniej świetny. Z tych samych czasów pochodzi zapewne także »Merkury i Argus«, jak wskazują klasyczne kulisy i mitologiczny sztafaż, przypo-

minający Francuzów z XVII wieku. Ale góry i woda malowane zachwycająco.

Przechodzimy do drugiej sali, w której króluje Bractwo Prerafaelitów i odrazu ulegamy sugestii najpiękniejszego obrazu w pawilonie angielskim i na całej wystawie (choć nie największego na niej dzieła sztuki). Jest nim Millais'a »Sir Isumbras at the Ford«, malarska transpozycja pseudo-średniowiecznego romansu. Siwowłosy rycerz w złotej zbroi, na czarnym siedzący koniu, przewozi przez rzekę dwoje strwożonych dzieciaków, przytulonych do siodła i uśmiecha się do nich dobroliwie. W głębi krajobraz z zamkiem. Nie w temacie jednak, ale w niezemijskim wprost uroku barw, leży siła tego obrazu. Tępy ciemne, bez przejść i stopniowań obok siebie kładzione za przykładem florenckich quattrocentystów, łączą się w upajającą symfonię, jakiej podobnej chyba aż u Giorgiona trzeba szukać. Lecz tu farby są świeższe, a przeto świetniejsze. Po prostu wierzyć się nie chce, że z barw można taki niematerialny, czysto muzyczny czar wydobyć. Innym obrazom Millaisa daleko do wyżyn Isumbrasa. Portrety lorda Beaconsfielda i sir Pageta są bardzo dobre w charakterystyce psychicznej, lecz w kompozycji trzymają się szablonu oficjalnego. Sentymentalna, jakby Grottgerowska, scena pożegnania oficera z ukochaną kobietą, ujmuje tylko świetnością w odtworzeniu materyałów, zwłaszcza atlasu.

Malowidłem, które pod względem kolorystycznego powabu może stanąć godnie obok Isumbrasa jest R o-

setti'ego »Mariana«. Dziewczyna anielskiej iście urody, o tym stałym typie Dantego Gabryela, na który składa się przepych wonnych włosów, namiętny żar oczu, zmysłowa pełnia wiśniowych ust i alabastrowa delikatność szyi — słucha w zadumie dźwięków gitary. Owiewa ją czar poezji i przesubtelniejszej miłosnej tęsknoty. Przecudna, mistyczna pieśń szafiru jej szaty podnosi ten erotyzm w sfery nadobłocznej czystości. Typ Maryany, a raczej jej życiowego pierwowzoru, Mrs. Morris, powraca w »Spotkaniu Danta z Beatryczą«, którego działanie, bądź co bądź silne, osłabia nadmiar literatury i uczoności, będący Achillesową piętą całego Prerafaelityzmu. Trzeci obraz Rossettiego »Joli Coeur«, to prześliczna główka małej dziewczynki.

Z Burne-Jones'a, którego psychika — według trafnego określenia Muthera — ma się w stosunku do Rossetti'ego, jak popiół do płomienia, okazano dwa głośne, powszechnie z reprodukcji znane dzieła: »Zwierciadło Wenery« i »Miłość wśród ruin«. W tej ostatniej wypowiada się cały artysta. Urok starych murów, owitych bluszczem i różami, beznadziejny smutek i chorobliwa tęsknota tulących się do siebie istot ludzkich: oto kwintesencja tej sztuki, której koroną zawsze będzie »Król Kophetua«. Kolorystycznie słabsze jest »Zwierciadło Wenery«, któremu szkodzi nadmierna bladeść tonów. Wesoly uśmiech budzi puszysta kocia główka i figlarne oczko w portrecie panny Dorotki Drew.

Wielbiciel wielkiej linii klasycznej i Fidyaszo-

wej dostojności Lord Leighthon ma na wystawie prócz jednego w szlachetnym stylu utrzymanego portretu kobiecego dwie kompozycje: »Maki snu« i »Powrót Persefony«. Na obu płótnach doskonale rysowane nagie postacie o brunatnawej karnacji lekkimi, zgrabnymi ruchy płyną przez powietrze. Klasycyzm trochę zimny i zbyt wyrozumowany.

Trzy doskonałe, Tycyanowskim majestatem tchnące, portrety (Tennysona, Lady Lytton i Waltera Crane), oraz dwie kompozycje dobrze charakteryzujące pełną powagi a zarazem ideologii sztukę George'a Watts'a. »Miłość i obowiązek« to objaw tej strony jego artystycznej działalności, która dążyła do malowania filozoficznych, czy etycznych idei. Trochę w tem pozy, ale w dobrym stylu. »Idea« nie psuje malarzskiego wrażenia, bo allegorya wyraża się w zmysłowych substratach, nie podlegających zarzutom. »W Orfeuszu i Eurydyce« uderza przedewszystkiem to pełne gracyi przegięcie ciała, w którym Watts jest zawsze mistrzem.

Prace Madox'a Browna i Holmana Hunta demonstrują ujemne strony prerafaelityzmu: zbyt niewolnicze trzymanie się starych wzorów, zbyt naiwne i nieszczerze udawanie prymitywów. Brown naśladuje starych Niderlandczyków, Rogiera van der Weyden i Quintyna Massysa (Wycliff czytający biblię). Hunt w »Znalezieniu Zbawiciela w świątyni« daje wprost nieudolną, pokolorkowaną kaligrafię, która ma być niby Ghirlandajem. Prerafaelici tylko wtedy, gdy zapominają o regułach swego bractwa — jak to bardzo

wcześniej uczynili najwięksi z nich — dają wartościowe dzieła sztuki. Takim jest Hunt »Kozioł ofiarny«, na śmierć samotną na piaszczystym wybrzeżu wielkiej wody porzucony. Jest zadziwiające, ile tu wzruszającego uczucia wydobyło, ile asocjacji myślowych nasunięto, mimo zupełnego braku człowieka w całym obrazie!

Nie ulega wątpliwości, że prerafaelityzm, jako kierunek teoretyczny był zasadniczo chyby. Nie można *par force* pakować do malarstwa nadmiaru literatury i sztucznej prymitywności, Ale wyznawali jego zasady ludzie o talencie dość wielkim, aby pogwałcić szare teorie. Stąd szereg dzieł o pierwszorzędnych zaletach malarskich, o ogromnej sile emocjonalnej i ideowej.

Jeszcze jeden obraz kapitalny jest w tej sali, przepelnionej malowidłami, które nie prędko będzie można po raz drugi zobaczyć na kontynencie — Orchardsona: »Młody książę«. Dokoła lukullusowymi przysmakami zastawionego stołu Wildowscy gentelmani w rokokowych strojach wznoszą spienione kielichy na cześć książątka, które wygląda, jak marzenie poety o szczęściu i jest szczytem wytworności. Blade, przywiedle barwy, dodają uroku tej subtelnej scenie.

Z Orchardsonem (który zmarł w r. 1910), kończy się wystawa pośmiertna wielkości angielskich. Artyści żyjący w stosunku do tamtych zaiste mniej budzą interesu.

Są wśród nich tacy, którzy jeszcze do starej

generacji należą. Przedewszystkiem Alma Tadema, ów malarz, który specjalnością swą uczynił sceny rodzajowe z życia Rzymian, tak bardzo z tematu i kolorytu podobny do naszego Siemiradzkiego. Zobaczywszy na wystawie jego »Rzymian w galerii rzeźb«, »Pocałunek« i portret profesora Aitchisona, mamy go zupełnie dość. Sympatyczne to i mile, ale szybko się znudzi.

Przeciwieństwem jego jest Herkomer, który gardzi konwencyonalną linią piękną i przenosi nad nią siłę i wyrazistość charakterystyki. Jego znana »Ostatnia Rewia« z szeregiem siwych weteranów w czerwonych kabatach, słuchających w kościele mszy, może ostatniej, — mówi o tem dobitnie. Portret sir Taubmana-Goldie'ego jego pendzla, przedstawia tego artystę jako pierwszego kompozytora portretu i postaci ludzkiej. Zalety te posiadają również: Cadogan, Cowber, Frank Dicksee, Henderson, Herdman, Glyn Philpot, Poynter, Oulles, J. Schannon i Solomon. Wytworny John Lavery, który zeszłego roku miał w Wenecji wystawę zbiorową, nadesłał tylko mały obrazek, przedstawiający pracownię artysty. Nadto wyróżniają się: Edwin Abbey scenę z Ryszarda III., przedstawiającą okropne zalecanki króla, wówczas jeszcze księcia of Gloucester do lady Anny wobec trumny Henryka VI. (Obraz zwraca uwagę doskonałą harmonią barw i cudnie przerażoną twarzą Anny); Robert Burn poematem muzycznym o typach twarzy, przypominających Palmę starszego; Cadogan Cowper

serenadę wenecką; Hughes widokiem kościoła św. Jana w Awinionie; Jacob-Hood prerafaelistycznie pojętą scenę Paola i Franczeski; Lambert oryginalnie przedstawioną konsultację lekarską, w czasie której elegancki pacjent obnaża brzuch; Loudan wykwinną symfonią kobiet i pawi; Mann sceną w gotowalni kobiecej, przypominającą Münzera; Reid milemi dzieciakami, bawiącymi się okręcikami, Smythe dziećmi na plaży, Strane poważną, soczystą w tonie, postacią badacza; Tuke (kąpiel chłopców w rzece) i Waterhouse, autor zachwycającej św. Cecylii, która usnęła w fotelu nad morzem, ukołysana muzyką dwóch aniołków. Jako pejzażyści wybijają się: Bundy (kosiarze na pysznej łące), Forbes, (siwy w tonie widok wsi), North (po japońsku delikatny sad kwitnący), Parsons (krajobraz z owcami); Russell (plaża, impresjonistycznie traktowana) — i cały niekończący się szereg akwarelistów, których po nazwisku nie będę wymieniać, bo i tak nikomu z tego żaden pożytek nie urośnie. Powiem tylko ogólnie, że wszyscy mają tyle miękkości, subtelności i staranności w technicznym wykończeniu przedmiotu, że koniecznie pragnęłoby się dodać im choć kilka uncji naszego Fałata i jego polskiej fantazyi w operowaniu wodnemi plamami.

Ostatecznie wszystkie te angielskie wytworności zaczynają nużyć i grozić niestrawnością, jak po przeładowaniu się karmelkami. To też z radością witamy Franka Brangwyna, który razem z swą barbarzyńską fugą i szeroką, śmiałą dekoratywnością wpadł

w to Eldorado wykwinu, jakby z innej pochodził planety. Co prawda, »Pochód Maharadży« nachlastał z taką ciemno-kolorystyczną furią i pogardą formy, że Pautsch wygląda wobec niego, jak jaki Ingres lub inny taki rysunkowy dłubacz, ale za to Bakchus, nagi, z wieńcem winogronowym na głowie, wznoszący w górę puhar upojenia — może uwodzicielskim podszeptem artyzmu skusić do wina najzaciętszego Eleuteryka.

Za dalekoby mnie to zaprowadziło, gdybym chciał szczegółowo omawiać grafikę angielską. Kto stale przegląda »The Studio«, ma o jej wysokiej wartości wystarczające pojęcie. Przepojone egzotyczną fantastyką ilustracje przedziwnego Aubrey Beard-sley'a, oraz pełne epickiej pomysłowości i poczucia ornamentu rysunki Waltera Crane, są tego działu wystawy największą ozdobą.

Rzeźba angielska czcigodna jest, rozumna i wykształcona w swym fachu. I ona — jak malarstwo — nie tylko nie znosi brutalności, ale także nie miewa snów o potędze. Michał Anioł nie znalazł w Anglii kontynuatorów, raczej Canova. Nagość rzeźbiarzy angielscy lubią i rozumieją się na niej, ale traktują ją zbyt lekko i pruderyjnie. Za dużo tu gładkości i salonowej przyzwoitości, a za mało mięśni i odwagi. W każdym razie brązowe czy marmurowe akty Coltona, Dresslera, Johna (Morfeusz) lub Lee'go (Narcyz) zasługują na uznanie. Ale Rodin ani Vigeland nie potrzebują się ich obawiać.

Anglicy wzięli rekord na wystawie sztuki wspól-

czesnej w Rzymie, ale właściwie tylko dzięki temu, co nie jest u nich współczesne. Jeśli idzie o wielkiego malarza, naprawdę z naszego pokolenia, który stoi w nim silnie i tworzy coraz potężniej, to jest nim sławny Hiszpan Ignacio Zuloaga.

Wystarczyło mu 41 lat życia do zdobycia światowej sławy. Do malarstwa współczesnego wniósł ton nawskroś własny i indywidualny. Jest do nikogo z dzisiejszych niepodobny i maluje tak, jakby czuł, że wieki nań patrzą. Świat jego sztuki leży na przeciwnym biegunie angielskiego wyrafinowania elegancją ślizgania się po czarującej powierzchni życia. To świat głębi, dziedzina powagi i grozy życia. U Zuloagi nikt się lekkomyślnie i wdzięcznie nie uśmiecha. Ludzie jego nie umieją odczuwać tylko wewnętrznym naskórkiem duszy. Wszelkie wrażenia, odbierane od otoczenia, ryją w ich istotach wewnętrznych głębokie, niezatarte bruzdy. Romański zmysł dla radości życia jest im nieznany. Wszędzie i na każdym kroku czują wiszącą nad nimi straszną dłoń Przeznaczenia i sami wyglądają, jakby się po to na ziemi zjawili, aby być widomymi znakami tego wszystkiego, co w życiu jest pełne przerażeń, zabójczej niepewności i zwodniczości. Na tle takiego nastroju duchowego wszelkie popędy uczuciowe wyrastają do olbrzymich rozmiarów niszczących namiętności. Gdy świat cały dąży w przepaść, niech się przynajmniej silne instynkty wyżyją do kresu. Erotyzm i lubieżność przybierają u Zuloagi charakter demoniczny. Oto stary rozpustnik, wstrząsany dreszczem żądz, z cylindrem

nasuniętym na głowę, wlecze się za dwiema kurtyzanami z których jedna w zielonej sukni, z twarzą okrytą brodawkami, ma wygląd wcielonego szatana. Sabbat wyuzdania zacznie się święcić za chwilę. Za chwilę wyjdzie na ulicę nowy demon zepsucia, Celestyna, która tymczasem próbuje morderczości swej niezawodnej broni, obnażając przed lustrem czerwone ciało, lekko przykryte koronkowym szalem. Pod starymi domami w Haro już czekają na nią trzy dyabelskie gitany, roztaczające na przynętę wachlarze przed upudrowanymi twarzami. Już pod ruinami rozwalonych murów schodzą się dwie stare służebnice miłości, wytarte i zżarte rdzą, jak pieniądz miedziany, który wpadł w bagno. Jeszcze się doń nie dostała Lola, szelmowska gitana w koronkowym szalu i sukni w czerwone kwiaty. Jeszcze ma dość ognia w sobie, by spalić motylkowate duszyczki samców rozświecone żądzą, jak tułowie świętojańskich robaczek.

Dużo mieć muszą odwagi kobiety, które pozwalają się portretować Zuloadze. Bo pod jego pendzlem wszystkie przemieniają się na dyablice, na kapłanki Astarty. Jak wabi pełnym biustem i piekielną rozkosz zwiastującym uśmiechem donna Lola de Santamarina! Lucienne Breval w roli Carmen staje się wampirem kobiecym, nienasyconym i pogrążonym w złowróżbnem zamyśleniu. Demon płci nigdy nie spoczywa. Nawet te dwie kobiety na pastwę nudy porzucone w samotnym ogrodzie bezustannie ćwiczą się w swem rzemiośle. Jedna kusi okiem, druga wy-

gina się lubieżnie. W portrecie zbiorowym »Mój stryj Daniel i jego rodzina« nie przepuścił Zuloaga własnym kuzynkom. Z czarnych sukni i koronek wylaniają się trzy upiorne, wybielone twarze, z poczerwionymi brwiami, czarne jak węgiel oczy nienaturalnie rozszerzone, zęby odsłonięte w uśmiechu, w którym jest pokusa i zniszczenie.

Do tego Pandemonium zatratnej miłości przylaczają się jakieś potworne karły, pokurcze, które ziemia w gniewie wyrzuciła ze siebie. Karzeł Gregorio z jednym okiem zezującym i płonącym zielonym, fosforycznym blaskiem pojawia się dwukrotnie. Raz z worami na wodę ze świńskiej skóry, drugi raz, jak złośliwa z mora, stojąca przed okropną wiedźmą w oliwkowym płaszczu i przed zwiędłym, wyschłym starcem, okrytym brudno-zieloną plachtą.

Trzecią kategorię ulubionych typów Zuloagi tworzą torreadorowie. Zna on ten świat dobrze, bo sam w młodości walczył z bykami na arenie. Obrazy tego typu (Torreadorowie z prowincji; Torrero Corcito) mają nieopisany urok. Składa się nań strojność ubiorów i wstrząsająca wysmukłością ciałami torrerów nerwowość. Rozdrażniający zapach krwi zwierzęcej, szalone pragnienie oklasków i sławy, poczucie niebezpieczeństwa zawodu — to wszystko jest w tych postaciach, które tylko wielki artysta i tylko Hiszpan mógł namalować.

Jak uosobienie całej namiętnej, groźnej i pośepnej sztuki Zuloagi, widnieje w sali, zapelnionej dwudziestu sześciu jego płótnami, duży obraz »Ofiara

uroczystości«, przedstawiający starego, umęczonego torreadora, który wraca z walki byków na białej strasznie chudej i strasznie pokrwawionej szkapie. To już nie potężny realizm, ale symbolizm w najlepszym gatunku. Symbol całej rozpacznej nędzy i okropności życia, dany — jak zawsze u Zuloagi — w sposób najzupełniej prosty i naturalny, bez uciekania się — jak u Klimta lub Stucka — do pożałowania godnych sztuczek lub wyszarzanej, szablonowej mitologii.

Ogromne, jedyne w swoim rodzaju, wrażenie wywołuje ten artysta, nie dzięki etnograficznej odrębności typów — jak lekkomyślnie twierdzi Muther — ale dzięki wewnętrznej godności i powadze swej sztuki, dzięki wielkiemu stylowi, który, opierając się na płodnych tradycjach Velasqueza i Goyi, posługuje się przenikliwą charakterystyką fizycznego i duchowego typu i podnosi nastrój doskonale do niej dostosowanym kolorytem o zasadniczym tonie ciemnym, dawniej oliwkowo-zielonym, obecnie czarno-szarym, oraz tłami krajobrazowymi, na które z reguły składają się stylizowane, syntetycznie uproszczone widoki kamiennych, opustoszałych miast i niebo ciemne, pokryte czarniawymi pasmami chmur.

Malarze o tak głębokim i potężnym na świat spojrzeniu, jak Zuloaga nie rodzą się codziennie.

Drugi głosny Hiszpan, mający również zbiorową wystawę w pałacu sztuki — to Hermen Anglada y Camarasa. Ale to już wielkość dnia, nie wieków. To olbrzymi kolorystyczny dziwotwór, fascynujący widzów szaloną sarabandą orgiastycznych barw.

Sala, w której wisi 14 jego dużych obrazów, wprost krzyczy, jak zbiorowisko obłąkańców, pstrą gamą jasnych, natarczywych kolorów, rzuconych w jakimś niepomaganym, niepokojącym upojeniu. Dłuższy pobyt w tej sali przyprawia o zamęt w głowie. Z całego arsenału środków ekspresyjnej malarstwa Anglada wyrzucił niemal wszystkie, odrzucił formę, psychikę i temat, a zatrzymał tylko kolor. Swoją drogą rysunek jest mu niepotrzebny, bo długo patrzeć na jego obrazy jest wprost fizyczną niemożliwością. Dawniej Anglada lubował się w wyrafinowanym erotyzmie, teraz popadł w kolorystyczne szaleństwo. Oto jak wygląda *danza gitana* zwana »*il tango della corona*«. Kolosalne płótno, zajmujące całą ścianę, w górnej połowie zamalowane beczelnie niebieską farbą. U dołu grynszpanowo zielone drzewa, wśród których wirują w waryackim tańcu unoszone w górę przez obnażone ramiona brunatnych mężczyzn, epileptycznie powykręcane kobiety o również brunatnych ramionach, odziane w suknie tak strasznie kolorowe, że tylko porównanie z chaosem tysiąca tęcz potrzaskanych i poplątanych ze sobą w jakimś kosmicznym delirium — może dać o tem niejasne pojęcie. »*Feste di Valenza*« — to znów ultramarynowe niebo, jadowita zieleń drzew, opętańcza kolorowość girland i bukietów kwiatowych, oraz spodnie kobiet, które siedzą na granatowych koniach. Gdzieindziej do obłąkanej różnobarwności kobiet przyłącza się krzykliwość stroju torreadora, któremu towarzyszą dwa konie o maści zgoła niespodziewanej. »*Passo gitano*« — to trzy niesamo-

wicie hiszpańskie kurtyzany o twarzach okropnych, kroczące w dziwacznych podrygach. Koń nazwany »czarnym« jest w interpretacji Anglada pięknie szafirowo-zielony. A w dodatku farby są chlastane na płótno już nie pędzlem, ale chyba łopatą i to w kontorsyjnych rzutach hiszpańskiego fandanga. Jedyne obrazy, który poza stroną kolorystyczną interesuje samym ironicznie sentymentalnym nastrojem tematu — to »Kochankowie z Aragonii«, serenadowy pochod egzotycznych muzykantów, w noc księżycową grających na gitarach.

Oryginalnie wśród tych obrazów wyglądają dwa węglowe rysunki nagich ciał, pedantyczne, poprawne, na wskrós akademickie. To memento artysty pod adresem krytyków, aby się nie ośmielili twierdzić, że nie umie porządnie rysować. Umie, i owszem, ale naprawdę za bardzo już nie chce.

Anglada wziął na wystawie rekord ekscentryczności. Pobił nią nawet p. Ivana Mestrovicza i jego egipsko-assyryjską świątynię. Ale to nie jest sztuka poważna. Bo przecie nie o to idzie, by brać z łatwością tony barwne jeszcze wyższe, niż wysokie C. Swoją drogą tak szaleć barwami potrafi tylko wielki talent.

Tego daru boskiego nie otrzymał w tak wysokim stopniu Joaquim Sorolla y Bastida, który ma w pawilonie hiszpańskim zbiorową wystawę złożoną z jakich pięćdziesięciu płócien. Specjalnością jego są sceny morskie: rybacy holujący łodzie, woły i krowy, brodzące wśród fal, dzieci kąpiące się, lub

siedzące na piasku, błyszczącym od wody. Maluje zawsze szeroko, z rozmachem, czasem ciemno jak Carolus Duran, czasem impresjonistycznie jasno. Sztukę oficjalną, zarobkową uprawia w portretach, zimnych i nieciekawych, swą własną w reprezentacjach życia morza i jego brzegów. Umie dużo, ale bardzo jest niejednolity, mimo długoletniej pracy artystycznej nie znalazł jeszcze swej ostatecznej drogi i brak mu silnej indywidualności twórczej.

Mają ją natomiast dwaj Zubiaurre'owie — Valentin i Ramon y Aguirrezabal, którzy należą do kategorii poważnych Hiszpanów z gatunku Zuloagi. Dzięki przejętemu od van der Goes'a i Memmlinga intensywnemu kolorytowi, w którym barwy lokalne, emaliowo gładkie, zimne i gorące, kontrastowo pomieszane, dają w rezultacie nastrój ponury, nawet posępny, wskutek przewagi czerni, szafiru i ciemnej zieleni — umieją oni nadawać głębsze znaczenie, scenom najpospolitszym. Postaci ich mają w sobie coś archaistycznego i posagowo znieruchomiałego. Chłopi uczujący w »Kiermaszach« Ramona wyglądają tak dostojnie i uroczyście, jakby losy świata zależały od ich najedzenia się. Dziewczyna, nalewająca herbatę trzem rozgadany kumoszkom, czyni to z takim przejęciem, jakby krwią własną napelniała filiżanki; z takim samem namaszczeniem gra stary ślepiec i żebrze jego towarzyszka. Valentin Zubiaurre namalował modlitwę wieczorną przed Madonną, w której kobiety w białych czepcach i surowi mężczyźni mają wygląd tak groźny, jakby nie szło o zwykłe

nabożeństwo, ale o ofiarę na Golgocie. Nimbem dziwnej powagi umiał także otoczyć głowy swego ojca i siostry w portrecie, przedstawiającym rodzinę, zgromadzoną przy fortepianie.

Zresztą mało jest rzeczy wybitnych w hiszpańskim pawilonie, ozdobionym dzięki łaskawości Alfonsa XIII cudnymi zbrojami z końca XV i tapetami z XVII wieku. Zaragoza i Fabrés wystawili dobre portrety, Benlliure szereg impresjonistycznych scen rodzajowych, pustych, choć nieraz niepozabawionych brawury, Bilbao torreadora grającego i jego kochankę, zatopionych w świetnym kolorycie o Tytanicznych harmoniach, Carlos Vasquez chłopów i chłopki na koniach (rodzaj Sichulskiego w przekładzie hiszpańskim), Tomas Murillo Ramo doskonałą w tonie i układzie scenę przy łożu położnicy. Santiago Rusinol wybiera nadzwyczajne motywy pejzażowe: wersalskie ogrody nad morzem, lecz wykonuje je haniebnie. Pinazo Martinez naśladuje Zubiaurre'ów, ale nieudolnie.

Rzeźba hiszpańska niedługo nas zatrzyma: Moisés da Huerta ma na wystawie pyszny tors męski i pięknie rozrzucone, leżące ciało kobiety; Capuz y Huerta dziarski pomnik konny Alfonsa XIII. José Capuz po egipsku stylizowaną Inwokację, wreszcie P. Estany — »Idee«, różnobarwny, doskonały marmur, przedstawiający kobietę o bladych oczach i rudych włosach.

Podobnie jak Hiszpani, tak i narody północne stoją tylko kilku wybitnymi jednostkami przy dość

zresztą przeciętnym ogólnym poziomie produkcji artystycznej.

Wśród Szwedów naczelne stanowisko zajmuje Carl Larsson, przemiły malarz jasności, pogody i dobroci życia. Wielkie walki, namiętności, druzgocące tragedye, które rozgrywają się na szerokim świecie, nie go nie obchodzą. Zamknął się w cichym zakątku, w swym ustronnym, pięknie urządzonym domu, który przepoił światłem słonecznym, wpadającym radosną strugą przez szyby przestronnych okien, i wewnętrznym światłem niezamąconego, skromnego szczęścia w otoczeniu najbliższej rodziny, w kręgu domowej lampy. Dobrze i rozkosznie mieszka się w tym domu Larssona; zakochany w nim artysta przedstawił jego dni i prace aż w trzydziestu akwarelach, które na zmęczony umysł działają tak kojąco, jak zimne płatki wilgotnej lilii, przyłożone do poparzonej ręki. Bukoliczna twórczość tego artysty wygląda jak jakaś nieprawdopodobna Atlantyda, pływająca samotnie po mętnej morzu współczesnej neurastenii i chorobliwej gorączki ducha. Przypominają się zamierzchłe czasy, kiedy Virgiliuszowy Tityrus spoczywał rozkosznie *sub tegmine fagi*.

Poznajemy z owych przedziwnych obrazków samego malarza, jego żonę, dorosłą córkę i małego chłopaka z figlarnie zadartym nosem i służbę i psa, a wszyscy przejęci takim zadowoleniem i szczęściem, że aż zazdrość bierze, a zarazem budzi się współczująca troska o artystę: co będzie, gdy do wrót tego idyllą uspiętego domu, śmierć zapuka?

Tak samo pogodną i naiwną, jak treść jego malowideł, jest technika Larssona. Rysunek najprostszy w świecie, niemal zbiór geometrycznych linii, pokolorowany w sposób najmniej wyszukany jasnymi, łagodnymi farbami. Larsson wrócił niemal do palety Fra Angelika. Zatrzymuje ją również w obrazach olejnych. »Święto na wsi« jest tylko nową sceną tej samej rodzinnej sielanki. Polana z białymi pniami brzoź, wśród nich stół nakryty obrusem, kosze z trunkami i jadem, skrzypek stary, jakby z pierwszych scen Peer Gynta wyjęty. Słowem majówka w całej pełni i słoneczne far niente. Jedyne akord silniejszy wnosi dziewczyna, która entuzjastycznym ruchem upojnej młodości rzuca na stół pęki kwiatów.

Larsson widocznie zdaje sobie sprawę z tego, że mimo swej pocziwej brodatej twarzy i okularów na nosie, jest w istocie dużym, dobrem dzieckiem. W portrecie własnym namalował siebie z wielkim, śmiesznym pajacem w ręku.

Nieskończenie bardziej od niego wyrafinowany i współcześnie niespokojny jest Anders Zorn. Opanował formę doskonałą, maluje śmiało, nerwowo, z impetem, jest specjalistą w rzucaniu do ciemnych wnętrzy rozedrganych wibrującymi pyłkami strug światła — ale nie znalazł dotychczas tego, co jedynie wynosi artystów ponad poziom, własnego, tonu. Ulubionym tematem jego obrazów są chłopcy, wiejscy grajkwie, nagie kobiety na tle dywanów, lub przed ogniskiem. Susząca się po kąpieli przed rozpalonym

piecem obnażona dziewczyna najlepiej reprezentuje jego sztukę w Rzymie.

Z malarzy figuralnych szwedzkich zwracają nadto uwagę: sympatyczny, naiwny, w akwarelach jasny, w portretach ciemniejszy Ivor Årosenius, szczególnie miły w rzeczach bajkowych (12 akwarel o złotym ptaku kalifa); dzielący z nim zamiłowanie do fantastyki w dobrym gatunku Solm Bauer, dzielny w rysunku, ale słaby w kolorystyce, Olle Hjostberg (Zwiastowanie), solidny portrecista akwarelowy Stefan Johansson, wreszcie pełen intensywnego życia i ruchu w portretach i scenach rodzajowych Emil Osterman. (Dwaj panowie palący cygara po obiedzie). Umiejętnością silnej charakterystyki o zakroju karykaturalnym odznacza się także Gabriel Strandberg.

W zakresie krajobrazu znaną i uznaną wielkością szwedzką jest Gustaw Adolf Fjaestad, mistrz pejzażu nastrojowego, liryczny poeta powierzchni stawów i jezior, śniegów świeżo spadłych, zalegających dalekie przestrzenie, lub różowiejących na szczytach gór. Śniegi jego nie takie, jak znamy w Polsce, fioletowawe, skrzące się w słońcu; u niego jest śnieg perłowo-szarawy, ogromnie delikatny i subtelny, raczej dywan pod płaszy Elfów, niż groźny płaszcz zimy. Nie lubi grzmiącej fanfary śniegowej w blasku południowego słońca, ale rozmarzające nokturny śnieżnych obszarów w niepewnym świetle zamglonego księżyca. Jedynie okiście śniegu na gałęziach wyglądają u niego tak, jak u Ruszcycy, Podgórskiego, lub Ta-

lagi. Ale najdoskonalej maluje wodę, której ruchliwość cudownie wyraża zapomocą systemu centków i węzowych smug.

Fjaestad uprawia także z powodzeniem sztukę stosowaną. Jego obrazy utrzymane są w stylu krajobrazów sztalugowych, a krzesła w kształcie grubych pni mają pomysłowy ornament z motywów płynącej wody i gałązek.

Inny malarz morza i zimy Otto Hasselbom, różni się od Fjaestada przewagą tonów ciemnych i szerokich płaszczyzn, oraz znacznie mniejszym talentem. W soczystych głębokich harmoniach ciemno-żółtych widzi krajobraz Teodor Axel Kulle. Techniki Larssonowskiej używa do malowania sympatyczny Oskar Bergmann. Niezłe widoki zimowe dają nadto Gustaw Torsander i Axel Lindman. Liljeforsa i jego znakomitych ptaków nie ma na wystawie. Jest tylko jego dość zręczny imitator, Ernst Norlind.

Rzeźba — sądząc po wystawie — niezbyt się w Szwecji rozwinęła. Najwięcej talentu okazuje Carl Milles, twórca bronzu p. t. »Skrzydła«. Jest to temat Ganymeda: potężny orzeł unoszący w górę smukłe ciało chłopca. Rozmach i delikatność, fuga i morbidez dają całość dużej wartości. Ten sam rzeźbiarz, dał dobre postaci zwierzęce i mocne realistyczne portrety męskie, między nimi granitowy biust Strindberga. Pięknem dziełem plastyki jest Börjesona długowłosego skrępowanego wikinga o nagim ciele, doskonale w złocistym bronzie modelowanym, z wyra-

zem bezradnego smutku w młodzieńczej głowie. Oryginalne, pełne rubasznego dowcipu i jowialnego humoru karykatury z barwionego drzewa (»Asenterunek«, »U fotografa« i t. d.) wystawił Axel Petersen. Fagerberga udatny puhacz i Olofa Ahlberga w bólu rozrzucony na ziemi akt kobiecy zamykają szereg uwagi godnych rzeźb szwedzkich.

Cichej, łagodnej, przystępnej dla fantastyki i marten zbiorowej duszy artystycznej Szwedów przeciwstawia się twarda, kanciasta, skłonna do niepomaganego realizmu psychika Norwegów. Oczy ich są bardziej otwarte na złe, straszne i charakterystyczne strony życia, niż na słodkie i dobre. Mają pęd do zagłębiania się w mroki duszy, udręczonej zawiłymi problemami umysłowymi, lub szarpanej wicherzycą namiętności. Czuje się, że to ten sam szczep, który wydał Ibsena.

Ale malarstwo norweskie nie zdobyło się dotąd na swego Ibsena.

Wielki talent realistyczny posiada Christian Krogh malarz ciężkich, niezgrabnych, w skórzane ubrania okutanych rybaków i marynarzy, którzy odcinają się ostro i plastycznie na tle ciemnego morza, masztów i lin. Pilot okrętowy znakiem ręki wzywa statek do odjazdu. Majtek z pasem ratunkowym w ręku spieszy na pomoc człowiekowi, który gdzieś tonie w granatowym morzu. Doskonałą charakterystyką psychiczną i subtelnym jej cieniowaniem odznaczają się prostytutki w »Przedpokoju lekarza policyjnego«. Pyszny jest policyant, widocznie wzięty

wdziękami jednej z pacjentek, a jednak usiłujący przybrać sztywną, urzędową minę.

Podobny do Krogha, ale pogodniejszy, jest Halfdan Ström. Ten obrał sobie inny genre: sceny przy jedzeniu. Interesuje go zarówno ubogi bufet trzeciorzędnej szynkowni i proletaryackie fizyognomie jego gości, jak wykwinicie zastawiony stół plutokratycznej rodziny, śniadającej na wolnym powietrzu i barwne muśliny, oraz piękne kapelusze kobiet i dzieci.

Dobrą scenę obiadową przy świetle lampy wystawił również Wentzel.

Wslawiony u nas przez Przybyszewskiego malarz delirycznej grozy, oblędu i śmierci, Edward Munch, przedstawia się na wystawie dziwnie łagodnie i spokojnie. Portret siostry o chorobliwej twarzy jest starannie, realistycznie wykonany, ale zdumiewająco słaby. Lwi pazur wylazi dopiero z drugiego obrazu, bardzo suggestywnie robionego zamglonymi smugami, które układają się w bolesny uśmiech chorej dziewczynki i smutną twarz matki. Dat nie ma i niewiadomo, czy to jest Munch jeszcze dekadenccko nierozwydrzony, czy już uspokojony.

Głośny Fritz Thaulow, który wyspecjalizował się w malowaniu ulic i czerwonych dachów miejskich, okrytych śniegiem, ma z tego gatunku na wystawie jeden dobry okaz: ulicę w Berg. Doskonale odtworzył też w temperze wnętrze katedry w Burgos i most w Weronie.

Z innych pejzażystów wyróżniają się: Bernhard Hinna (śmiały krajobraz zimowy) Bryniulf

Larsson (brzeg rzeki wieczorem), Harald Sohlberg (nastrojowy wieczór letni) i Thorolf Holmboe (rzeka w mieście).

Posępna i zagadkowa dusza Norwegii wylania się w całej pełni dopiero z rzeźb Gustawa Vigelanda. Dwa światy nadewszystko go pociągają. Jeden — to wiecznie żywa tajemnica życia seksualnego. Mężczyzna nagi (— wszystkie rzeźby Vigelanda są nagie i to niesłychanie śmiało —) ukląkł przed kobietą o smukłych kształtach dziewczęcych, stojącą na wzniesieniu i tuli głowę do jej łona. Nadmiar rozkoszy rozchylił mu usta, ona patrzy nań z nieopisanym wyrazem dobroci i wdzięczności. Przybyszewski cały hymn poświęciłby tej rzeźbie — i to w nowym stylu. Bo nie jest to miłość — ból, ale miłość — ukojenie. Mimo to, że przeciwieństwo płci i tu silnie się zaznacza. Drugi świat Vigelanda — to patos umysłowego i społecznego życia. Beethovena wyobraża sobie w postaci smukłego młodzieńca o lwiej grzywie, którego nagim ciałem wstrząsa dreszcz bohaterkiej ekstazy, przechodzącej w fizyczną furę. Pochylony, jak do walki, z zaciśniętymi pięściami dyryguje swą »Heroikę«, jakby kamienie chciał przemienić w tarany, walące o bramy nieskończoności. »Zebraków« pojął artysta jako straszliwie wychudłych ludzi, idących obok siebie z groźną determinacją. Zwiędła skóra, zwisająca fałdami ze starczego ciała, modelowana z wstrząsającym naturalizmem, bezębne usta, wyłysiałe czaszki — wszystko to układa się

w obraz nędzy, doprowadzonej do ostateczności i stojącej u wrót zbrodni.

Potęga natchnienia, ogromne napięcie siły emocjonalnej, oryginalne, własne pojęcie nagości i odrębny sposób traktowania bryły każą wyznaczyć Vigelandowi miejsce w rzeźbie nowożytniej tuż obok Rodina i Meuniera.

Wobec niego Ingebrigt Vik wydaje się zbyt gładki i konwencyonalny. Silniej działa natomiast Valentina Kiellanda grupa, złożona z chłopca i spoczywającej na jego piersi sennej dziewczyny. Sindinga nie ma.

Duńczycy nie mają żadnego artysty tak wybitnego, iżby miał widoki wydobywania się na Europę poza granice swej małej ojczyzny. Także ogólny charakter ich sztuki nie jest tak odrębny, ażeby dał się ująć w ścisłą charakterystykę. Najbardziej własny i znamieny jest ich pejzaż, który zaszczytnie reprezentuje Niels Skovgaard: morze pierzastymi falami liżące piaszczyste, samotne, opustoszałe brzegi lub ciche zatoki, w których przeglądają się rozłożyste drzewa. Zresztą z zamilowaniem uprawiają malarstwo rodzajowe, ilustrując życie rybaków, lub odwytwarzając wnętrza swych ze smakiem urządzonych domów. Celuje w tym kierunku Wilhelm Hammershøi, który swe samotne pokoje za przykładem Pietra de Hooch oświeca pękami słońca. Portrety swe i postaci ludzkie, trzymane przeważnie w stylu staroholenderskim, modernizuje przez wprowadzenie dużych dekoracyjnych płaszczyzn, na sposób Whistlera,

lub przyprószając je mgłą, jak to czynił Carrière. Wogóle silnie zaznaczają się w malarstwie duńskim wpływy obce: niemieckie, norweskie, a zwłaszcza impresjonistyczne francuskie. W prostej linii od Francuzów pochodzi Willumsen, który używa kolorytu niesłychanie jasnego i zmatowanego. Dzieci, biegnące w morze, dobre są w ruchu, ale wizja matki, która widzi w niebie swe zmarłe potomstwo, razi fałszywym sentymentalizmem. Wiele zawdzięcza Francuzom również Vedel, który ludzi traktuje szkicowo i zasłania ich mgłami. Lauritz Tuxen dobrze oświetla białe postaci na sinem tle morza. Krøyer swemi Bretonkami przypomina Cotteta, śniadaniami artystów, najpierw Maneta, potem Rolla. Ancher robi monumentalnych rybaków w gęście Krogha.

Po dłuższem jednak obcowaniu z obrazami duńskimi odkrywa się pewien rys charakterystyczny, który nadaje zasadniczy ton całej tej sztuce: oto wielkie znużenie, smutek i melancholia, którą oddychają ci ludzie. I to zarówno jednostki z proletaryatu, które maluje Boyesen na tle fabrycznych kominów i murów Kopenhagi, jak przemęczeni, bladzi, chorzy reprezentanci inteligencji, których daje Einar Nielsen.

Czy życie naprawdę tak jest smutne, w zasobnej, pracowitej, kwitnącej przemyśle Dании, czy tylko artystom zaczęło być ciasno i duszno wśród tego tłustego dobrobytu?

Zdaje się, że burzliwe, ponure i mściwe morze północne wywołuje ten nastrój pesymistyczny, bo

taki sam ton depressyi, przygnębienia i przytłoczenia troskami codziennymi panuje w malarstwie holenderskiem. Najznakomitszym jego interpretatorem był stary Józef Israels. Jest na wystawie autoportret jego malowany w 85 roku życia. Z ciemnego tła wylania się zgrzybiały, zgarbiony człowiek, którego osłabiony wzrok po przez szkła okularów zdaje się tylko grób już może dojrzeć. I w całej sztuce jego nigdy nie było młodości, ani promienia słońca. Przed oczami widza przeciągają niezgrabni, osowiali rybacy, zwiedle pomarszczone staruszki, grzejące się przed ogniem, lub kołyszące dzieci, żebraczki, jak widma nędzy sunące przez ugory. Sąsiedztwo bezlitosnego morza wszczepiło troskę w wszystkie dusze. Obrazy Israelsa dają nastrój taki, jaki się narzuca w sztukach Heijmansa. W technice szkicowej, połączonej z grubym nakładem farb i szerokim rozmachem pędzla, w kolorystyce ciemno-brunatnym przypomina Israelsa Rembrandta z ostatniej epoki.

Nad innymi malarzami współczesnej Holandyi zaciężyła fatalnie ich wielka sztuka XVII w. I tak samo, jak w owych czasach potworzyli się specjaliści: Bisschop († 1904) malował sceny rodzajowe z domów mieszczańskich, Bosboom († 1891) synagogi i kościoły; Maris Jakób († 1899) młyny i okręty, Mauve († 1888) konie i krowy; Mesdag († 1908) martwą naturę i morze. Z żyjących Broedelet, Blommers i Bisschop Robertson opowiadają o pracy i życiu chłopów, Maarel o proletaryacie miejskim. Pejzaż zimowy uprawiają: Soest

i Vries, letni Wysmuller, Wandscheer i Voerman, portret Buismans, Schwartz van Duyl, Way, Maris i inni. Słowem, jeśli się ciemne obrazy starych Holenderczyków przełoży na współczesny jasny koloryt — i to nie bez wyjątków — otrzyma się dzisiejsze malarstwo holenderskie. Tylko humor Ostadów, Steenów i Brouwerów nie znajduje kontynuatorów. Rewolucyoniści tej sztuki: sataniczny Jan Tooropi tragiczny van Gogh nie są w Rzymie reprezentowani.

Z pośród rzeźb holenderskich, oprócz poprawnych, naturalistycznych prac van Wyka znalazłem tylko jedno dzieło, godne zanotowania: »Fale« Dantziga, nimfy morskie, całujące utopionego mężczyznę. Natomiast Duńczycy mają doskonałego rzeźbiarza zwierząt w Karolu Nielsenie, a nadto znakomitych znawców ciała ludzkiego w Kaiu Nielsenie i w Jarlu.

Szwajcarzy od niedawna zaczęli na wystawach światowych występować jako osobna grupa. Mogli to uczynić, dzięki kilku naprawdę zdolnym artystom. Przedewszystkiem Ferdynand Hodler zwraca uwagę swym zmysłem dla malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu. Maluje płasko za pomocą szerokich smug o jasnych tonach, które układają się w całość silną i oryginalną, ale zarazem nieco brutalną. Technice jego fresk otwiera najdogodniejsze pole do popisu. To też od olejnego »Rębacza« znacznie lepsze wrażenie robi »Pochód żołnierzy po bitwie pod Marignano«, wykonany »al fresco«.

Równie jak on jasny, ale bardzo plastyczny, a przytem ordynarny jest Max Buri, malujący chłopów, siedzących przy otwartym oknie, na tle ośnieżonych gór, nudzących się w poczekalni kolejowej, lub pijących w knajpie. Paleta jego składa się niemal wyłącznie z barw: kanarkowo-żółtej, jasno-niebieskiej, czarnej i jasno-zielonej. Niezaprzeczony wpływ wywarli na niego starzy Niemcy i Niderlandczycy.

Tym Szwajcarom mocnym i kanciastym przeciwstawia się bardziej subtelny malarz dzieci i kobiet, operujący tonami pomarańczowymi i fioletowymi, rozlanymi w szerokie pasma — Cuno Amiet. Zbliża się do niego w psychice Wilhelm Hartung, który dał mile w kolorycie zharmonizowany obraz: »Wiosna dziewczęca«: trzy kobiety, jedna naga, inne w sukniach niebieskich nad błękitnem jeziorem.

Giovanni Giacometti dopuszcza się w swych pejzażach ze zwierzętami kolorystycznej przesady, albo nawet bezsensowej ekscentryczności. Dobry zresztą obraz »Wieczór w Alpach« pokrył niewiadomo pó co regularnymi, czerwonymi prostokącikami. Spokojniej, ale z mniejszym talentem traktują podobne tematy Bille, Bolens i Dallèves.

Burnand wiele siły duchowej wkłada w swe sceny religijne malowane ciemno na sposób Munkacsy'ego. Rzeźba szwajcarska nie zaznaczyła się na wystawie niczem ważnem.

Malarstwo rosyjskie przed kilku jeszcze laty bardzo było modne w Europie. Później nastąpiło pe-

wne rozczerowanie i sprowadzenie jego wartości do właściwej miary. Wystawa rzymska zupełnie usprawiedliwia ten objaw. Bo w gruncie rzeczy w brzydkim pawilonie rosyjskim nie ma nic takiego, coby widza mogło porwać i podziwem przejąć. A już zupełnie nie ma mowy o jakimś specyficznym rosyjskim tonie, któryby potwierdził, że ci artyści są z pokolenia Tolstojów, Dostojewskich, a choćby nawet Gorkich, Andrejewów i Arcybaszewów. Tak nawskróś rosyjski, pesymistyczny nihilizm życiowych zatracieńców — w sztuce plastycznej nie przyszedł do głosu. Najwyższe jej objawy niedwuznacznie pochodzą od Francuzów, a na rachunek własny narodowego charakteru zapisać można tylko wielką pretensjonalność, dużo rozczochania i barbarzyńskie zamilowanie jaskrawych kolorów. Zresztą o rosyjskości tego malarstwa mówi tylko kostium, etnografia i... bezustannie powtarzający się konterfekt Tolstoja.

Nie wynika z tego wcale, aby w pawilonie rosyjskim nie było rzeczy cennych.

Są niemi w pierwszym rzędzie portrety Walentyna Serowa. Cechuje je wielkie poczucie dekoratywności, umiejętny dobór barw przeważnie zimnych, siła w charakterystyce fizycznego i duchowego typu, oraz dbałość o kompozycję. Najświetniej przedstawia się szkicowo traktowany gwaszowy portret malarzy Żużina i Leńskiego; najsensacyjniej portret sławnej śpiewaczki i tancerki, Idy Rubinstein, która w głośnej sztuce D'Annunzia grała Św. Sebastjana. Jedyne odzieniem ekscentrycznej diwy są

brylantowe pierścienie na rękach i nogach. Zresztą jej niesłychanie chude — pardon — androgyniczne ciało odsłania się w całej swej ...niemożliwości.

W całym tego słowa znaczeniu porządnym, ale nie tak, jak Serow, indywidualnym portrecistą jest Ilja Repin. Przeważa u niego portret urzędowy, obliczony tylko na wierne uchwycenie zewnętrznego podobieństwa, ale zdarzają się chlubne wyjątki. Do takich należy ze wszech miar znakomity portret Tolstoja i jego żony, siedzących przy stole do pracy. Prócz doskonałej charakterystyki uderzają w tym obrazie czysto malarskie zalety: efektowne kontrastowanie płaszczyzn jasnych i ciemnych.

Głośny Filip Maljawn wystąpił na wystawie dość skromnie. Portret starej chłopki dobry jest w barwie i wyrazie psychicznym, ale nie wraża się w pamięć tak, jak się to dzieje z wybitnymi dziełami sztuki. W portrecie własnym z żoną chciał się artysta widocznie przypomnieć, jako ten, który zdobył sobie sławę nieokiełzanym orgiazmem barw. Ale efekt nie udał się: kolory mienia się wprawdzie tęczo, ale mimo to wrażenie nie jest dodatnie. Malinowo kraśne dziewoje maluje udatnie Helena Kiselewa. Z portrecistów wyróżniają się nadto: Sawa Sorin (powiewny portret tancerki Karsawiny), Borys Kustodiew i Gołowin. W pejzaż dużo siły wkłada Apolinary Wasniecowa, podczas gdy Wołkow i Bergholz skłaniają się ku nastrojowemu liryzmowi.

Najlepszy obraz rodzajowy dał Bogdanów-

Bielskij. »Imieniny nauczycielki« należą do tej kategorii śniadań na wolnem powietrzu, które prawie wszystkim malarzom na wystawie udały się wybornie. Taki to płodny i miły temat: malować promienie słońca, jak się ślizgają po obrusie, załamują w szkle i rozświecają głowy biesiadników. Z powodzeniem poświęcają się także genre'owi: Wł. Makowski, Elsa Baklund, Iwanow i Fedor Syczkow.

W malarstwie historycznem próbują swych sił Juryj Repin, Wiktor Wasniecowa i Wasyl Surikow, ale wzruszenia, jakie wywołują, są teatralnej natury. Jedynie Surikowa Stenka Razin, w nocy na łodzi słuchający śpiewu lirników ma w sobie urok prawdziwie kozacki: jest dostatecznie rycerski, piękny i chamski.

A rzeźba rosyjska? Sławny Trubeckoj przedstawia się na wystawie dość niesławnie, może dlatego, że porzucił swoje doskonałe, małe figurki, swoje impresjonistyczne szkapy z wehikułami, a wziął się do dużych brązowych portretów i aktów, które są dziwnie puste i zimne. Wolę już Sudbinina i jego portret Rodina, opartego o biust Balsaca. Silny jest, choć zbytnio na Mojżeszu Michała Anioła stylizowany. Bardzo sympatycznie działa prosty, skromny i bez pozy posąg Flauberta, dłuta Leopolda Bernstamma.

Dlaczego Henryk Glicenstein wolał wystawić swe dzieła w wilgotnych i ciemnych podziemiach rosyjskich zamiast razem z wszystkimi Polakami w pawilonie austriackim, dokąd go zapra-

szano, to jest zagadką, wkraczającą w sfery odpowiedzi na zapytanie, do jakiej właściwie narodowości ten utalentowany artysta się poczuwa. Wobec tej niemal Edypowej zagadki nie dziwię się, że jego Polyksena pełna jest smutku, że oczy rozpacznie przymknęła, ręce bezradnie rozłożyła i nie widzi nawet, iż szata spadająca nieskromnie obnaża jej boskie członki. Ale piękny jest jej smutek i jej ciało z marmuru i bronzu wykute, podobnie jak piękną jest ta dziewczyna (co prawda, trochę za krótka), która goni za capem, co razem wzięte ma symbolizować »życie«. Dlaczego? Niby, że tak szybko ucieka, jak cap? Można i tak.

Jeśli bracia Moskale niczem nieporwali nas do zachwyty, to inni bracia Słowianie (— prócz Czechów, o których później —) porywają nas — ale do śmiechu, lub szczerzej litości.

Pysznie i buńczucznie wybrali się na rzymską potrzebę Serbowie. Hej! — pomyśleli sobie — pokażemy zgnilemu zachodowi, do czego jest zdolna siła pierwotna, gdy ją kultura pod barki stalowe podejmie. A hetmanić nam będzie nie kto inny, jak nasz Tytan słowiański, jak nasz Fidyasz mocarny, nasz wielki Iwan Mestrovicz. I poszedł Iwan Mestrovicz do Rzymu i stanął przed Mojżeszem i objawiło mu się, jak na dłoni jego święte powołanie. »Jakże to, panie Michale? Myślisz, że mnie zaimponujesz? Ty byłeś Michałem Aniołem dla Włoch, a ja będę Iwanem Aniołem dla wielkiego carstwa serbskiego. Ty kochałeś Grecyę i drżącą dłonią pieściłeś Tors

belwederski, mnie stać na to, aby miłość moją ulokować jeszcze bliżej Prometeusza i Gigantów: będę pieścił gufrowaną perukę Apolina z Tenei, albo zgola jego rodziców szanownych, a nieforemnych, Osirisa i Isydę i wszelkich innych Ramsesów. Ty byłeś tak śmiały, żeś w świątyni katolickiej odsłonił nagość ludzką aż do kresu, ja pójdę jeszcze dalej i w świątyni sławy tak obnażę człowieka, że aż tybys sam się zawstydzil, gdybys to mógł zobaczyć». Tako rzekł i zrobił wielki Iwan. I ze zdumieniem patrzą się klasyczne pinie Borghesów na owe monstrum dziwaczne, które chce być kamiennym hymnem o Kosowym Polu. Walczą z sobą o zwycięstwo egipskie sfinksy i assyryjskie byki skrzydlate. W korytarzu ciasnym, jak kolumnowe przesmyki świątyni w Karnaku, stoją karyatydy od owych z Erechtejomu przynajmniej o dwa wieki starsze. A dalej ciągnie się fryz demonicznie pokręconych, wąsatych wojowników, którzy ku przerażeniu wrogów demonstrują swe olbrzymie genitalia. To samo czyni kolosalny bohater, umieszczony w środku pod niskim pulapem i jego nie mniej ogromny ogier. A w sąsiednich izbach siedzą brzemiennie niewiasty i cierpią matki w połogowych bolach i patrzą z ścian kilkumetrowej długości tępe figury, które pomalował p. Mirko Racki, równie jak Mestrovicz prometejski, ale znacznie mniej uzdolniony.

Szkoda, naprawdę szkoda Mestrovicza, że zszedł na bezdroża archaistycznego kłamstwa, bo to istotnie talent ogromny, umiejętność wielka i duch rzeczywiste płomienny.

Lecz on narazie siedzi pełen chwały i radości w swej »świątyni sławy« i tak jest pogrążony w swem szczęściu, że nie widzi nawet, iż wszyscy którzy tu przychodzą, począwszy od syndyka Nathana, a skończywszy na królewskim karabinierze, wybuchają serdecznym śmiechem. Nie widzi tego, ten biedny zdezyorientowany Słowianin, tak samo, jak nie dostrzegł, że zamiast pójść wielkimi torami Michała Anioła, wstąpił, jak przystoi obywatelowi jednego z krajów w Radzie Państwa reprezentowanych, na secesyjną ścieżynkę wiodącą wprost »nach Wien«, do pracowni Hanaka. Onby się nawet podobał w Praterze, a może nawet w »Venedig in Wien«. Kto wie? Przecież tam Klimt uchodzi za geniusza, a Altenberg za wielkiego poetę.

Nie na śmiech, ale na płacz się zbiera w salce bułgarskiej. Jakież to wszystko nikle, ubożuchne, male! Nawet ci najlepsi! Nawet ten Angelo w z swą wieśniaczką na tle rozpylonego słońcem pejzażu i Wiszyn z wielkimi scenami z manewrów, i najzdolniejszy z nich Michajłow z udatnym portretem rodziców i dziecka.

Lecz trudno dziwić się Bułgarom, skoro taka sama nędza zieleje z sąsiedniej sali Greków. Cóż to się stało z potomkami Apellesów i Zeuxisów? Ci artyści mają przysporzyć chwały basileusowi ton Helenon? Ten ekliwy Mathiopulos, przepodły Geramiotos, bolesny Tomopulos, konwencyonalny Lytras i zaledwie poprawny Jakobides. Czy

warto było te obrazy wieść aż do Rzymu? Do Teb z nimi — w najlepszym razie!

Spraw-że, o Srebrnoluki, niech umkną te Greki w nieładzie, Potnij ich płótna na sztuki, by nie bluźniły Helladzie!

Dzisiejsi Grecy potwierdzają prawdziwość spostrzeżenia, że genialni ojcowie mają zazwyczaj bardzo niegenialnych synów.

Zasada ta niema zastosowania do synów słonecznej Italii. Wprawdzie utarło się mniemanie, że sztuka dzisiejszych Włoch nie ma żadnej wartości. Lecz przeciw tej opinii protestuję przy każdej sposobności. Istotnie niema dziś w Italii artystów genialnych, którzy mogliby się stać prawodawcami dla Europy. Ogólny jednak poziom tej sztuki jest wysoki, bardzo kulturalny, umiejętność techniczna zawsze wielka. Gdybyśmy znali sztukę włoską tak, jak znamy n. p. niemiecką, nabralibyśmy dla niej z pewnością więcej szacunku i nauczylibyśmy się cenić poszczególnych artystów.

Dwie okoliczności złożyły się na to, że wystawa rzymska nie daje jasnego pojęcia o sztuce włoskiej. Przedewszystkiem, z powodów nie wiem jakich, pozwolono — jak słyszałem — wystawić tylko prace z ostatnich dwóch lat. Oczywiście w tym okresie czasu niekoniecznie musiały powstać dzieła najlepsze. Powtóre — z jednym bardzo niefortunnym wyjątkiem — nie urządzono żadnej wystawy zbiorowej, wskutek czego ogromnie jest trudno na podstawie je-

dnego lub dwóch obrazów, czy rzeźb, zorientować się co do wartości i charakteru artysty. Jeśli mimo to mają Włosi na wystawie szereg dzieł wybitnych, a mnóstwo poprawnych, świadczy to w każdym razie dobrze o ich artystycznej kulturze.

Jako starych znajomych powitałem w Rzymie kilku doskonałych pejzażystów, z którymi zawarłem znajomość w r. 1910 w Wenecyi. Są to: malarz drzew o rozłożystych koronach i złotawym tonie Francesco Sartorelli, miłośnik kanałów, bark i wogóle scen wodnych Pietro Fragiaco, różniący się od niego ciemnym kolorytem starych obrazów Miti-Zanetti, Filippo Carcano, który wystawił interesujący obraz »Aeroplan«, pełen powietrznego życia obłoków, wreszcie Onorato Carlandi, poeta ruin i starych uliczek miejskich. Jako dalsi przylączają się do nich: zamglony Bezzi, ogromnie jasny Tommasi, stylizator widoków jesiennych Burzi, szeroki, dekoracyjny Gola, znakomicie odczuwający urok zamarłych kanałów Brugii Cairati i zdolni maryniści Belloni i Ciardi.

Z innych malarzy wysuwają się na pierwszy plan: nadzwyczajnie miły, tryskający temperamentem, humorem i werwą malarz scen rodzajowych z Wenecyi Italico Brass, śmiały portrecista, lubujący się w grubo nakładanych, jak drogie kamienie lśniących barwach i w przepychu kostyumów Antonio Mancini, bardzo wiele umiejący, soczysty w kolorystyce, na renesansie wykształcony Ettore Tito, nadzwyczajnie zdolny, dekoracyjny kolorysta

i subtelny malarz kobiet Virgilio Costantini, podobny nieco do Zubiaurrów Matielli, wesoly Chiesa, bohaterski Mantessi, niesamowity, groźny Belfiore, śmiały Costegnazo, znawca ciała i dobry dekorator Bargellini, silny w charakterystyce Battaglia, po francusku rozpętany i rozkochany w garderobie kobiecej Innocenti, wyglądający na małego Anglądę — Lionne, patetyczny Ferrari i wielu innych, którzy nie ginęliby w powodzi tysiąca płócien, gdyby byli wystąpili z większą ilością swych dzieł.

Dlaczego zaszczyt urządzenia wystawy zbiorowej przypadł w udziale jedynie zitalienizowanemu Anglikowi Henrykowi Colemanowi — nie wiadomo. Bo jest to dziwnie słaby, drobiazgowy, trwożliwy poprostu kiczarz, który właśnie dlatego rozsprzedał swoje pejzażyki, noszące dumne napisy: »Via Appia Antica«, »Monte Circeo« i t. d.

Z rzeźbiarzy włoskich najoryginalniejszym jest bezsprzecznie Medardo Rosso, człowiek o olbrzymim talencie, ale marnujący się w zbyt ekscentrycznych próbach wyrażenia w opornym materiale rzeźbiarskim przelotnych wrażeń chwili. Jest to skrajny impresjonista, dążenie do przeniesienia do rzeźby wartości malarskich znajduje u niego najbezwzględniejszy wyraz. Prace jego, do których najchętniej używa materiałów miękkich, przeważnie wosku, robią wrażenie rzeczy zaczętych i w połowie rzuconych, przypominają jakieś fantastyczne konglomeraty stalaktytów, z których niewyraźnie i mglisto wyla-

niają się kontury postaci. Same tytuły jego dzieł są wiele mówiące: np. impresja damy zobaczonej wieczorem na bulwarze. A więc z całej postaci zostało tylko to, co mgnienie oka zdołało uchwycić. Ale tam, gdzie Medardo Rosso odstępował nieco od swej teorii, daje rzeczy imponujące wiedzą fachową (płaczący dzieciak) lub wprost porywające siłą duchowego życia (chory chłopak).

Poza nim — mimo nieobecności Bistolfi'ego, naprawdę wielkiego pana w rzeźbie — mają Włosi na wystawie kilka dzieł wybitnych. Oryginalną i sugestywną grupę dał Ernesto Biondi: ponury pochód aresztantek, który robi wrażenie szerokim, syntetycznym traktowaniem płaszczyzn i stopniowaniem psychicznego wyrazu. Nadto zwracają uwagę: Graziosi'ego nagi prorok Ezechiel o ciekawych ruchach ulicznego deklamatora, Mayera pyszna w pozie dziewczynka, Rossi'ego doskonała wieśniaczka, której wiatr podwiewa spodnicę, Gallori'ego wytworny akt smutnego młodzieńca i Tadolini'ego dobrze rozwiązany trudny problem grupy symbolizującej awiację.

Jak już wspomniałem, Francuzi zgola się nie popisali swą wystawą. Ktoby na podstawie dzieł, zebranych w pawilonie francuskim chciał oceniać wartość tej sztuki wogóle, nie mógłby pojąć, dlaczego ten właśnie naród wysunął się na same czoło nowożytnej twórczości artystycznej i wywarł decydujący wpływ na całą Europę. Powód tej małej doniosłości sztuki francuskiej w Rzymie wyjaśnia się po zbada-

niu katalogu. Oto wystawiono wyłącznie dzieła artystów żyjących. A przecież, jeżeli się z nowożytniej sztuki francuskiej wyrzuci jej wielkich zmarłych: Fantin-Latoura, Maneta, Pissarra, Sisleya, Cézanne'a, Carriér'a, Gustawa Moreau, Puvis de Chavannes'a, Gauguina; jeśli się zważy, że na wystawie niema żadnego dzieła Bastien-Lapage'a, Lhermitte'a, Bonnat'a, Degasa — to musi się przyjść do zrozumienia, dlaczego pozostała reszta niezbyt jest ciekawa.

Najwięcej miejsca zajmuje swoją osobą malarz starego stylu Carolus Duran. Z jego kolosalnych obrazów najbardziej dodatnie wrażenie robi naga, bardzo biała kobieta, leżąca na płomiennym szkarłacie. Te podpatrzone u Tycyana harmonie barwne sprawiają, że obraz ogląda się z wielką przyjemnością. Inne jego prace: olbrzymi portret amazonki na koniu, dwa konterfekty kobiece i scena nadmorska — to są solidne, staranne, niewybitne próbki starego sposobu malowania. Natomiast dziełem w prawdziwie wielkim stylu jest kompozycja w ciemnych posępnych utrzymana tonach, którą wystawił Charles Cottet. Nie tylko barwą działa ten obraz, ale wielką ekspresją uczucia i nastroju. Dokoła utopionego młodego rybaka bretońskiego zebrała się jego rodzina. Niezapomniany jest wyraz twarzy matki rozpaczającej i przerażone oczy chłopaka, który pierwszy raz w życiu śmierć zobaczył. Talentu Cotteta godny jest również drugi obraz: szeroko malowane barki rybackie z pomarańczowymi żaglami. Albert Besnard, który sławę swą ugruntował jako luminista dał tym

razem portret żony, malowany czarno, swobodny i wytworny w układzie. Szara zaś jest w tonie jego »Matka«, tylem do widza odwrócona, siedząca z dzieckiem w świetle księżyca. Doskonałym choć mało indywidualnym portrecistą okazał się Blanche (portret dwojga miłych staruszków i bardzo poważny portret Rodina). Maurice Denis'a nagie kobiety na tle morza i ucieczka do Egiptu z kulisami weneckimi nie usprawiedliwiają rozgłosu wielkiego dekoratora, jaki ma ten artysta. Manierę Gauguin'a przypomina Flandrin w swej kobiecie z koszykiem na tle architektury. Gastona La Touche ogród wersalski z sadzawką, po której w towarzystwie łąbędzy i nagich satyrów płynie w łodzi zakochana para oświecona lampionami i raketami — ma w sobie urok feeryjnego erotyzmu. Bardzo dobrą jest portretowa grupa rodzinna, w jednolitym tonie perłowo-piaskowym na tle lekko naznaczonych drzew. Autorem jej Lawalle'y. Matisse'a morze ciemno-granatowe z srebrno-złotymi połyskami nie wywarło takiego wrażenia, jakiego się po tem malarzu spodziewałem. Claude Moneta dwa widoki z Pont de Londres, niebieskawe ze złotymi światłami i Signac'a z barwnych kwadracików złożony »Avignon« chyba nie dorzucają nowych listków do ich wawrzynowych wieńców. To samo dotyczy obrazów Renoira i Vallotona. Poza tem z rzeczami poprawnemi wystąpili: Agache, Aviat, Avy, Baschet, Cortois, Desch, Detaille, Duhem, Franzini d'Issoncourt, Gardier, Griveau, Georges, Hu-

yot, Leroux, Maxence, Menard, Moulle, Roll, Schommer, Sureda i Zo; zaś z przeraźliwymi kiczami: Carrera, Desvallieres, Dinet, Felix, Foreau, Gorguet, Guiguard, Guillonet, Hanicotte, Jourdain, Madeline i Martin. Wszystkie te poprawności miernoty i słabizny razem wzięte wywołują przekonanie, że dziś poza Francją, gdzieś w Holandyi, Danii, Rosyi lub Polsce łatwiej o dobry obraz francuski, niż w samym Paryżu. Czy tak jest istotnie, nie mogę sprawdzić, bo nie jestem bywalcem paryskich salonów.

Warto jednak pójść do pawilonu francuskiego, aby zobaczyć cztery rzeźby Rodina. Największa z nich znany bronz »L'homme qui marche«, akt dziwny, bo bez głowy, bez rąk, z wyrwanym olbrzymim kawałem piersi, z obtłuczonymi bokami, słowem sam tylko czysty, niemal abstrakcyjny ruch, sam tylko motyw kroczenia. O to widocznie Rodinowi szło i to zostało osiągnięte znakomicie. Ten człowiek stąpa tak, jakby chodzić musieli Prorocy Michała Anioła, gdyby zstąpili z sufitu Sykstyń. Ale rzeźba ta ma na sumieniu nową formę obłędu u uczniów Rodina, którzy teraz każdy swój bronz czy marmur rozbijają na kilka kawalców, aby zostały tylko fragmenty, które w intencji ich autorów mają robić to samo wrażenie, jakie odbieramy od antyków. Snobizm godny pióra Thakeraya. W przeciwieństwie do tej rzeźby popiersie Dalou jest wykończony do ostatniego uderzenia dłuta i zachwyca potęgą charakterystyki. Natomiast nieopisaną delikatnością modelunku odzna-

cza się marmurowe popiersie kobiety. »Karyatyda« należy znów do kategorii genialnych dziwactw Rodina. Ta dziewczyna, która przysiadła na ziemi, jest tak niemożliwie pokurczona, że wobec niej najdziwniejsza pozycja postaci Michała Anioła wydaje się szczytem naturalności. Ale skala twórczości jest u Rodina rozleglejsza niż u Michała Anioła. Bo takiego subtelного uroku, na jaki umie się zdobyć Rodin przy swej tytanicznej sile, Buonarrotti nigdy nie wy dobył.

Obok tego arcymistrza współczesnej rzeźby wybija się Albert Bartholomé, który i tym razem na cmentarz poszedł po kwiaty sławy. Jego żyłkowany marmur, przedstawiający mężczyznę i kobietę, leżących w trumnie ze splecionymi dłońmi ujmuje głębokim sentymentem i pięknnością fizycznych typów. Inni dzielni rzeźbiarze Francyi to: Carlès (Bacchus), Charpentier Feliks (kobieta roześmiana, myjąca się gąbką); Despiau (figlarny biust kobiety), Dubois (syn marnotrawny); Froment-Maurice (woły przy pługu), Greber (Narcyz z różą), Landowski (Dawid), Lefebvre (miła staruszka w futrze), Roche (Mars zwycięski), Vacossin (śliczne, głupie psiaki).

Wśród obrazów pawilonu belgijskiego mniej jest rzeczy słabych, niż w francuskim, ale równie dużo przeciętnych. Najsilniej przyciąga wzrok ciemno malowany i pełen głuchego smutku obraz Eugeniusza Laermansa: droga kamienna, zginająca się w kabląk, po której dziewczyna w sabotach prowa-

dzi ślepeca. Z chmurnego nieba pada tylko jeden promień słońca i skośnie przecina im drogę. Smuga radości zabłąkana w wiecznej nocy nieszczęścia. Ukojny nastrój milczenia panuje w drugim jego obrazie, gdzie dobry promień słońca oświeca ciche mury, kościół i cmentarz. Takie chwile świętego milczenia natury przeżywa się na Awentynie. Ferdynanda Khnopffa hieratyczne postaci, przeciwstawiające swe piękne, majestatyczne młode głowy grobowej melodyi ciągłego requiem, które dokoła nich panuje i nieodstępne ich akcesorya: gromnice i szklane, łyskliwe kule — zrazu podobają się bardzo swą odrębnością i pozorną głębią. Rychło jednak odkrywa się, że ten skrzypek tylko tę jedną strunę ma na swym instrumencie i natychmiast Khnopff przestaje interesować.

Oto kilka innych uwagi godnych obrazów tego pawilonu. Typowo belgijskie ciemne porty i kanały Baseleera, Baertsoena, Paulusa, Tysebaerta i Willaerta, słoneczne łąki Emila Clausa i Heymansa, drzewa Courtensa, znakomite nastroje architektoniczne Cambiera, Delaunois, Vierin'a, pejzaże zimowe Coppensa i Paulusa krajobrazy jesienne Sadeleera (z roku 1867) i Oleffe'a, widoki ulic miejskich Opsomera; martwe natury i kwiaty Ensora i Jefferys'a; wnętrza Verhaerena, śniadanie w słońcu Morrena, portrety Dierickxa i Leempoelsa, wreszcie piękne kompozycje rodzajowe Frédérica, a zwłaszcza Vloorsa. Ceniony bardzo na rynku belgijskim Wauters jest po prostu tylko akademicko poprawny.

Rzeźba belgijska jest na ogół bardzo pusta, teatralna i zimna. Jeden z nielicznych wyjątków to Georges Minne, który jednak nadesłał tylko jedną głowę portretową, spokojną i doskonale realistyczną. Obok niego wyróżniają się jeszcze Dupon (konie), Huygelen (matka z dzieckiem), von Petteghem (męczennik) i Vinçotte (tors Trytona).

Węgrzy, gdyby nie byli urządzili zbiorowych wystaw starego, istotnie wartościowego Munkacsy'ego (słynne Ukrzyżowanie, Chrystus przed Piłatem, sentymentalna scena syna z ojcem zakutym w kajdany i Pusztą) i znanego monachijskiego koniarza Szandora Wagnera, gdyby nie byli pokazali kilkunastu portretów jasnego, miękkiego Laszla (Leon XIII, Wilhelm II, kardynał Rampolla) i ciemnego, soczystego, energicznego Benczura — nie mieliby się czem przed światem pochwalić. Prócz nich bowiem wyróżnia się jeszcze tylko L. de Paal swymi ciemnymi, odważnie chlastanymi pejzażami i Szinyei-Merse (1873—1904) naiwnie silnym kolorytem łąk i kwiatów, oraz Manetowskiemi śniadaniami na trawie. Z młodszych zwraca uwagę Perlmutter indywidualnie pojętymi scenami ludowymi. Poza tem mają Węgrzy mnóstwo imitatorów Francuzów, czasem zdolnych, którzy mogą mieć znaczenie dla swej ojczyzny, ale dla Europy są zupełnie obojętni. Jednym z najwybitniejszych malarzy tej kategorii jest Istwan Csok.

Najlepszą rzeźbę węgierską dał Szentgyor-

gyi: nagi mężczyzna całuje w rękę uwieńczoną kobietę. Nastroj minorowy, modelunek poprawny.

Do pawilonu Stanów Zjednoczonych Ameryki północnej warto się potrudzić, aby zobaczyć kilka doskonałych portretów Sargenta, dających wystarczające pojęcie o poważnej wytworności jego kolorytu i przenikliwości charakterystyki, oraz dla dwóch obrazów wielkiego Whistlera. Jeden — to portret Sarasatego, tchnący Velasquezowskim spokojem i majestatem, drugi — widok św. Marka w Wenecji, czarujący japońską dekoratywnością i subtelnością w traktowaniu pejzażu. Zresztą sztuka amerykańska da się określić mniej więcej temi samemi słowami, co sztuka współczesnej Anglii, która na Stany Zjednoczone decydujący wpływ wywarła.

Pawilon niemiecki opuszcza się z dziwnie niezaspokojonym głodem estetycznych wrażeń. Nie dlatego, że jest tam podobnie, jak u Francuzów mnóstwo przykrych słabizn, ale ponieważ obrazy i rzeźby Niemców pozostawiają widza obojętnym i nieczułym. Artysci ci umieją wiele, uczą się, gdzie mogą, podpatrują sąsiadów na prawo i lewo, a mimo to nie są zdolni do wywołania silnych wzruszeń. Fantazja ich ciężka, umysłowość pozbawiona jasności i bezpośredniości, życie uczuciowe, albo mieszczańsko płaskie, albo kasarniano brutalne.

Uwagi te dotyczą tylko dzisiejszych Niemców, między którymi niema największego z nich, Klingera. W dziale retrospektywnym jest kilka dzieł w wielkim stylu, ale i ten dział ma wielką lukę,

jaka tworzy zupełny brak Böcklina. W tych dwóch salkach najmilej czas się spędza przed Feuerbacha klasycznie dostojną Nanną i pełnym pogody pejzażem z kąpiącemi się kobietami, przed monumentalnie działającym swą renesansową kompozycją i kolorytem św. Jerzym Hansa von Marées, a przede wszystkim przed doskonałym »Teatrem Gymnase« Menzla, ujmującym widownię i scenę w całość syntetyczną mimo łączącego się z takim tematem bogactwa szczegółów. Wystawiono także kilka obrazów Schwinda, które pociągają humorem i naiwną fantazją, ale rażą przykrym oleodrukowym kolorytem, a nadto Lenbacha portret papieża Leona XIII., o inteligentnej, przenikliwej twarzy i nerwowych rękach, w układzie przypominający Juliusza II. Raffaella, oraz znakomity portret własny artysty z córką Marion, o pysznych harmoniach barw czarnej, czerwonej i żółtej. W dziale retrospektywnym wystawiono także obrazy Maxa Liebermanna, który w swych scenach holenderskich wygląda jak Israels wypogodzony i przetłumaczony na ton szaro-niebieski. Uhde lepszy jest w postaciach religijnych, odzianych w społeczne stroje ludowe, niż w tematach rodzajowych, które są zbyt filisterskie. Do kategorii rzeczy poprawnych zaliczyć wypada prace Gebhardta, Janssena, Alberta Kellera, Leibla i Schucha.

O wiele gorzej przedstawiają się młodszy Niemcy. Przereklamowany Trübner jest w swych portretach twardy i drewniany. Jako koniarz nie godzien

jest rozwiązać rzemyka u trzewika Wojciecha Kosaka. Pejzaże Hansa Thomy są albo wprost liche, albo bardzo przeciętne z jedynym wyjątkiem, »Góry Pilatus«, która ma dobrą perspektywę i powietrzną dal. Stuck jest już dziś kompletnie zmanierowany: powtarza ustawicznie i coraz gorzej kilka motywów, które mu się niegdyś udały i płodzi fabrycznym sposobem wielkie plakaty, brudne w kolorze, niesłychanie płaskie, teatralne i melodramatyczne w treści, która rości sobie pretensje do wielkiej głębi (Piekło, Centaury, Erynie i Orestes). Greiner, mający sławę doskonałego rysownika, dał Prometeusza, dobrego w karnacyi, ale pomyłonego w proporcjach ciała i mdłego w wyrazie. Jank obrabia ciągle swych żołnierzy, tak pruskich w każdym calu, że aż niedobrze się robi. Corinth ma tylko jeden obraz: bardzo skromną martwą naturę. Slevogta portret kobiety na tle ogrodu zadziwia słabością. Jedyne rzeczy wartościowe — to portrety Burgera i Zwintschera, pejzaże Dettmanna Dirksa i Mackensena, scena w teatrze Kampfa, dekoracyjne, w dobrym stylu postaci kobiece Münzera i w tym samym rodzaju, ale słabsze, Habermanna, oraz stylizowana martwa natura Orlika.

Z rzeźbiarzy Hugo Lederer zwraca uwagę swymi brutalnymi, niesmacznymi aktami męskimi, a Max Kruse bardzo dobrym portretem Nietzschego. Sympatycznego dzieciaka, który nieporadnie usiłuje biedz, wystawił Kraus. Zresztą rzeźba niemiecka tak samo jest niewybitna, jak malarstwo.

Zanim się zajmę sztuką austriacką i przyczepioną do niej polską, pozwolę sobie jeszcze na małą wycieczkę do Japonii i Chin.

Sztuka japońska znajduje się w dekadencji. Te wzorowane na starych drzeworytach pejzaże i zwierzęta, malowane na jedwabiu, są wprawdzie miłe i delikatne, ale daleko im do pierwowzorów. Najlepsze rzeczy w tym rodzaju wystawili: Kamimura (Japonka w drzwiach z dziećmi), Takahashi (ciepła na łące) i Kishima (stare samuraje na koniach). Japończycy malujący po europejsku rozplynęli się bez reszty w Francuzczyźnie: Sakamoto naśladuje Renoira, Nakazawa van Gogha, Nakagawa robi impresjonistyczne pejzaże. Najciekawiej przedstawia się dział malarstwa retrospektywnego, gdzie Motonobu zadziwia dekoratywnością swych kaczek i gęsi, Soanni subtelnością pejzażu, a Gaho ogromną delikatnością księżycowego krajobrazu. Rzeźba japońska jest bardziej ciekawa i oryginalna. Korzystnie wyróżniają się zwłaszcza Hoseja antyczni bohaterowie i Joshidy dziewczyna, która gra na flecie usypia potworki.

Malarstwo chińskie przynajmniej to, które pokazano na wystawie, pozostaje w zupełnej zależności od japońskiego. W rzeźbie, z drzewa i laki, mają jakichś świątków, bardzo wprawdzie oryginalnych, ale zarazem bardzo brzydkich i monstrualnych.

Pawilon austriacki wyglądałby ogromnie mizernie, gdyby artyści polscy, jak niegdyś Sobieski, nie przyszli na pomoc Wiedniowi. Bo jedyna sława

tęgo grodu, Gustaw Klimt jest malarzem bezprze-
cznie zdolnym, ale cierpiącym na chorobliwą żądzę
oryginalności i egzotyizmu. Przytem pragnie on być
genialnym, nie tylko malarzem, ale także filozofem.
Rezultat jest ten, że robi symbole, niesłychanie płyt-
kie i niesłychanie aroganckie w chęci wmówienia
w widza swej nieistniejącej głębi. Lecz to nie byłoby
jeszcze najgorsze. Okropne jest maniactwo, które każe
Klimtowi przysypywać swoje pokręcone postaci róż-
nobarwnymi centkami, kółkami, kwadracikami, iż
wyglądają jakby wróciły z festynu w Praterze, gdzie
confetti padały jak grad. Sieje je pan Gustaw szczo-
drą dłoń i wszystko mu jedno, czy obraz przedsta-
wia »Trwogę przed śmiercią«, czy »Prawo« (mężczy-
zna trzymający w ręku kolosalnego polipa, przed
którym uciekają pokurczone kobiety, unoszone w po-
wietrzu wicherem swych rozwianych włosów) — czy
»Pocałunek«. Jeśli na chwilę zapomni o swej filozofii
i o confetti, powstaje doskonale realistyczne dzieło
sztuki, jak n. p. portret panny Wittgenstein, który tylko
w tle ma kilka pasków i kółek z rozmaitych gatun-
ków metali. Dużo ekspresyji mają także jego rysunki,
robione kilku pociągnięciami ołówka. Na wielkim ta-
lencie Klimta fatalnie zaciążyła płytka duchowo
atmosfera Wiednia i kabaretów, do których pseudo-
artystycznej pozy należy odnieść w prostej linii wszyst-
kie jego dywagacje.

Inni Wiedeńczycy nie budzą zachwyty. Dekora-
tywnie traktowany dom chłopski w śniegu Becka,
powódź z dobrą wodą Quittnera, najstrojowe in-

terieur Molla, ogromnie jasna Madonna Hansa
Tichego, miła holenderska scenka z wdziwaniem
surduta niedzielnego — Hampla, portret zbiorowy
Adamsa, malowane wielkimi płaszczyznami sanki
Andri'ego, doskonały barwny sztych Luxa (Du-
naj pod Persenbeug) — oto wszystko, co warto było
zanotować.

Z rzeźbiarzy największą ilość dzieł ma na wy-
stawie Antoni Hanak, który zdumiewa swoją nie-
jednolitością w stylu. Obok klasycznie spokojnej Ma-
gdaleny modeluje tors męski po Rodinowsku, obok
niesympatycznego brutalnego giganta w stylu archai-
stycznym greckim, daje po egipsku stylizowanego
młodzieńca. Prace Zumbuscha zimne są i niecie-
kawe. Andri wystawił secesyjnie rozczapierzonego
św. Michała, Metzner tors przesadnie egipski alla
Mestrovicz i dobrą, szerokimi płaszczyznami trakto-
waną mniszkę.

Czesi urządzili małą wystawę retrospektywną
z Navratilem (1798—1865), malarzem rodzajowym
w stylu holenderskim i Józefem Manesem
(1821—1871), którego obrazy noszą wyraźne ślady
wpływu Rafaella (»Poezya liryczna«), Palmy star-
szego (Józefina) i Holenderczyków. Ze współczesnych
Szwabinsky zaznacza się jako dobry kolorysta
i solidny rysownik, (Ptak rajska — Dama kameliowa —
Babka i matka), Preisler jako sympatyczny mo-
dernista i stylizator. (Wczesna wiosna). Z rzeźbiarzy
wyróżnia się Jan Stursa (Ewa z brązu o formach
prymitywnych) i Franciszek Bilek, którego

»Chrystus jako oracz«, rękami rwący skibę, ma w sobie dużo nastrojowej siły. Wiele wyrazu włożył także w oblicze swego Chrystusa Mysłbek. Natomiast tegoż św. Ludmiła ma tylko tę jedną zaletę, że jest kolosalna.

Wspaniale, nie tylko w stosunku do Wiedeńczyków i Czechów, ale całkiem bezwzględnie, przedstawia się sztuka polska. Zbiór to niewielki, ale pierwszorzędnej wartości. Co prawda wysłania do Rzymu małego obrazka Matejki »Leszek Czarny i Gryfina« nie można nazwać pomysłem szczęśliwym. Bo ani nie jest to jedno z lepszych dzieł mistrza, ani nie może dać obcym żadnego pojęcia o jego sztuce. Natomiast Chelmońskiego doskonale reprezentuje »Trójka« zaprzężona w hołoble z kacapem na koźle, pełna, jak zawsze u tego artysty, temperamentu i ruchu. Malczewskiego »Śmierć Ellenai« z r. 1907, ze zwłokami umarłej, danemi w przedziwnym skrócie, jest po prostu arcydziełem rysunku, barwy i najczystszej poezji. Budzi ona w Rzymie powszechny podziw. Włosi stają przed nią całemi gromadami i głośnie wyrażają swój zachwyt. Wogóle Malczewski ma na wystawie rzymskiej same rzeczy tak dobre, że najslabszemi są cztery obrazy z cyklu »Zatruta studnia«, a przecież wiadomo, że i to są prace godne mistrza, a szkodzi im tylko niejasność treści, która wymaga pisemnego komentarza. Natomiast »Za późno« (dziewa, która pokazuje siwowłosemu mężczyźnie pustą skorupę ślimaka) i »Wrogie rodzeństwo« (chłopak groźnie patrzący na dziewczynkę, która

trzyma konika polnego) mają wszystkie cechy dzieł mistrza Jacka w najlepszym gatunku. Wyspiańskiego »Sierotki« i »Rapsod« (z Bolesława Śmiałego) znakomicie ilustrują dekoracyjny talent, szczytność fantazyi i siłę natchnienia tego wielkiego artysty. Boznańskiej portret pani Horain ze znaną mgłą, która wydobywa rysy twarzy, a przysłania szczegóły obojętne, zaszczyt przynosi artyście. Pochwański w portrecie hr. Zamojskiego w barankowej czapce i z zawieszistym wąsem dał znakomity obraz, który ma nietylko zwykłą u tego malarza zaletę absolutnego podobieństwa, ale jest zarazem prawdziwem dziełem czystej sztuki, czego nie można zawsze o jego portretach powiedzieć. Mehoffer w kobiecie w brązowej sukni, siedzącej między dwoma krzewami wawrzynowymi, pociąga jak zwykle inteligencją, powagą i milem zharmonizowaniem ciemnych, zimnych barw. Portretem Horowitza, Rauchingera i Ajdukiewicza trzeba przyznać poprawność bardzo solidną. Weiss ma w Rzymie ów pyszny portret żony stojącej w drzwiach, utrzymany w tonach czarnym, białym i morelowym, który zeszłego roku był w Wenecyi, oraz tego ślicznego, powszechnie znanego, zadumanego chłopaka na tle choinki. Aksentowicz posłał pastelowy portret córeczki z niańką, bardzo subtelny i miły. Ruszczyca pełne rzewnego sentymentu i cichej melancholii, wnętrze z postacią tyłem do widza odwróconej staruszki, również dobrze jest znane, podobnie jak Sichulskiego Madonna, w której tak wspaniale objawił

się wielki talent dekoracyjny tego artysty. Jarocki posłał do Rzymu bardzo poważne w kolorze, a plastyczne w postaciach ludzkich wnętrza cerkwi huculskiej, a Pautsch najlepszy ze swych dotychczasowych obrazów »Powódź w Karpatach« z dekoracyjnie uproszczonym pejzażem górskim, oraz przedziwnie bystrą i zimną wodą rzeki, po której płynie na tratwie grupka ludzi. Młodzieńczej fantazyi pysznego sternika o rozwianych włosach, przeciwstawia się groza, którą przejęte są twarze kobiety i starego chłopca. Tragiczny nastrój potęguje posępna ciemność kolorytu. Mój podziw dla Pautscha, który we Lwowie uznano jako mocno przesadzony, w Rzymie nie tylko nie zmalął, ale owszem wzrósł, bo po oglądnięciu blisko dziesięciu tysięcy dzieł sztuki światowej, zebranych na wystawie, przekonałem się, że artysta ten może śmiało wytrzymać konkurencyę nawet z największymi potentatami pędzla. Szanuję odmienne zapatrywania, ale do własnych oczu muszę mieć także trochę zaufania.

Trzy obrazy Wojtkiewicza, który z taką miłością zagłębiał się w tajemniczy świat uczuć i marzeń dziecka, każą serdecznie żałować przedwczesnej śmierci tego oryginalnego malarza. Znakomite jest zwłaszcza ironiczne »Rozstanie«, w którym zagniewana Colombina wzięła lalki i odeszła, a Pierrot zbuntowany odjeżdża na drewnianym koniku. Dramatyczną siłą ujmuje »Śmierć dziecka«, a »Marzenia dzieci« dziwną fantastyką. V. Hoffmanna Madonna, przedstawiona jako chłopka w kraśnej chuście na tle

pola, odznacza się poza dobrym rysunkiem, rzeczywistym sentymentem religijnym. Dużo wykwintej elegancji ma w sobie Karpińskiego portret rudej kobiety w czarnej, wyciętej sukni, i w czarno-białym kapeluszu.

Batalistyczne elementy malarstwa polskiego zaszczytnie reprezentuje na wystawie Wojciech Kosak zmniejszoną repliką swego doskonałego »Roku 1813 w Rosyi«.

Na czele pejzażystów polskich stoi nieodżałowanej pamięci, przedziwny Stanisławski z siedmiu przepysznych obrazami, które wszystkie bez wyjątku pochodzą z wiedeńskiej »Moderne Galerie«. Wśród tych, najsubtelniejszą melodią barw wygranych hymnów na cześć słońca, stepu, kwiatów i chat wiejskich pierwsze miejsce zajmują potężne chmury i czarujący »Wschód Księżyca nad lasem«. Stanisławskiemu dzielnie sekunduje Wyczółkowski z swem głębokiem w tonie »Morskiem Okiem« i bardzo miłymi różami białymi na sinem tle. Fałata dwa olejne krajobrazy: podwórze w Dębnie i fioletowo-białe śniegi — mają ogromną intensywność światła i czystość barw. Kamockiego słońce marcowe, rzucające niebieskawe cienie drzew na tle białego muru, cechuje rzadko spotykana siła. Podgórski doskonale namalował śniegi zakopiańskie, ale »Lato« mimo reminiscencji Stanisławskiego mniej dobrze wypadło. Filipkiewicz (Zima w Tatrach) i St. Czajkowski (ogród) godnie zamykają ten imponujący szereg naszych pejzażystów.

W dziale grafiki umieszczono: Wyspiańskiego rysunki do Iliady, których oryginalnego piękna nie trzeba zachwalać, subtelne akwaforty Pankiewicza, śmiałe rytymaligrafie Wyczółkowskiego, dobrą barwną litografię Trojanowskiego i Mehoffera piękny projekt dekoracji katedry w Płocku.

Rzeźb polskich jest stanowczo za mało, bo tylko pięć: Szymanowskiego silne w psychice, dobre w modelunku »Macierzyństwo«, (naga kobieta z namiętną miłością całująca dziecko), Dunikowskiego sławny już dziś »Kamiński« z niezmiernie żywą i ruchliwą twarzą typowego aktora, Laszczki czysty w linii i bardzo delikatny w obrobieniu marmuru biust pani Fałatowej, Biegasa zadziwiająco spokojny, wybitnie realistyczny portret Boznańskiej i Wittiga dobrze u nas znane »Wyzwanie« z pięknym aktem roznamiętnionej kobiety.

Nadto Madeyski wystawił udatne plakiety Stefana Batorego i ś. p. prof. Sokołowskiego.

Jeśli tylko dzięki osobistej uprzejmości austriackiego generalnego komisarza wystawowego dra Dörnhöffera, bez żadnego komitetu w kraju, zdołaliśmy zgromadzić w Rzymie tak wspaniałą szereg kapitalnych dzieł sztuki, to możemy być pewni, że zdobylibyśmy tryumf wielki i zupełny, gdybyśmy raz naraz zebrali to wszystko, co mamy u siebie najlepszego i pokazali to razem gdzieś za granicą, najlepiej w Wenecyi. A wtedy nawet niemieccy historycy sztuki współczesnej, którzy dotychczas z reguły znają tylko »wroga germańskiej kultury« Matejkę i »Ro-

syana« Siemiradzkiego, byliby zmuszeni poświęcić osobny rozdział naszemu malarstwu i rzeźbie.

Ale urządzić taką wystawę mógłby tylko ktoś, kto bardzo miłuje sztukę i zna się na niej, lecz sam nie jest artystą. Bo jeśli sprawę tę weźmie w swe ręce komitet złożony z artystów, zaraz zaczną się kwasy i animozje, walki »zer« z »niezerami« i wystawa z pewnością będzie miała wielkie luki.

REMRANDT.

W trzechsetną rocznicę urodzin ¹⁾.

W czasach skrajnego subiektywizmu, kiedy zglębienie tajemnic własnej duszy i rozwijanie indywidualności staje się hasłem każdego umysłu poważnie biorącego życie, postać twórcy tak na wskrós osobistego, jak Rembrandt, szczególnie musi być zrozumiałą, drogą i uwielbienia godną. Amsterdam, który przy duchowym współudziale całego inteligentnego świata święcił 15 lipca 1906 uroczystości Rembrandtowskie, nie stał w dniu tym przed zamkniętą na zawsze, umarłą przeszłością, sławioną z zimnym, urzędowym zapalem, jaki się ma dla rzeczy obojętnej — ale musiał czuć dotykającą niemal obecność ducha żywego, ducha z naszego pokolenia, którego pragnienia i niepokoje tworzą także dla nas najistotniejsze zagadnienie życia podniesionego do godności sztuki, którego tragedia jest także naszą tragedią.

¹⁾ Urodzony w Leydzie 6 lipca 1606, pochowany w Amsterdamie 8 października 1669.

Tkwiała w nim ta sama magiczna zdolność otaczania tematów najbardziej pospolitych dostojną atmosferą uduchowienia, jaką mieli wielcy artyści obecnego i dopiero minionego wieku: Gericault i Delacroix, Daumier, Millet i Hans von Marées, Rodin i Meunier. Odbierała mu spokój wewnętrzny i łatwą pogodę ducha ta sama, wiecznie głodna żądza wrażeń i życiowej pełni, która doszła do zenitu w dziełach umysłowych anarchistów XIX wieku, Dostojewskiego i Ibsena, Baudelaire'a i Huysmansa, Rimbauda i Oskara Wilde'a.

Jeśli sięgniemy myślą na same szczyty sztuki, na samotne wyżyny, gdzie zaledwie kilka imion bez echa się rozlega, tylko w olbrzymiej postaci Michała Anioła znajdziemy twórcę równie subiektywnego, dającego zawsze tylko siebie samego, odwróconego dumnie od reszty świata. Jednakże przy identyczności kierunku, treść ich umysłów i sztuki najzupełniej jest różna. Michał Anioł, twórca kontemplacyjny, zatopiony w metafizyce, wychowany na Platonie przepuszczonym przez pryzmat nauki Marsilia Ficina, asceta opętany »miłością filozoficzną«, dążący do syntezy, do utrwalenia w zmysłowych kształtach jedynie rzeczywistej, absolutnej idei; Rembrandt, umysł jak najbardziej obcy wszelkim abstrakcyjnym spekulacyom, a natomiast tem namiętniejszy zwolennik Sokratesowego hasła o poznaniu samego siebie, psycholog, badający chciwie objawy doczesnego, wewnętrznego istnienia, mistrz charakterystyki, nie cofający się przed żadną trudnością analizy, wreszcie

subtelny znawca duszy kobiecej i tajników życia płciowego.

Michał Anioł, syn bujnego południa, ojczyzny nieśmiertelnych, nagich bożków pogańskich, żywił bałwochwalczy kult dla piękna ciała ludzkiego, a raczej wyłącznie ciała młodzieńczego, które uczynił głównym tematem i promiennym ośrodkiem swej sztuki. Cały zaziemski lot swej wyobraźni umiał drogą metafizycznej kombinacji skierować ku olśniewającemu czarowi piękności efeba i ulegając psychofizycznym podseptom, w niej ujrzał najjaśniej na ziemi widomy odblask Idei Piękna. Stąd pochodzi, że Buonarrotti — jakkolwiek nie nie mający wspólnego z Rafaelowem pięknem, jednoznaczem z wdziękiem, elegancją i słodyczą — przez umiłowanie i idealizowanie ciała męskiego, był jednak twórcą piękna. Przeciwnie Rembrandt, jako prawdziwy syn północy i szczepu germańskiego, nie miał żadnego zrozumienia dla zmysłowego, formalnego piękna ludzkiego. W całej jego sztuce nie znajdziemy jednego, nie już pięknego, ale dobrze zbudowanego i z precyzją modelowanego ciała męskiego. Trup złoczyńcy w sławnej »Anatomii prof. Tulpa«, traktowany powierzchownie, jest najslabszą częścią dzieła. Zwłoki Chrystusa w cyklu obrazów pasyjnych, malowanych dla księcia Fryderyka Henryka Orańskiego, tak są ponaciągane i powykęcane, jakby artyście umyślnie zależało na zatarciu szlachetnej linii ciała.

Akty męskie w jego sztychach (Bartsch 193—196) przedstawiają typy tak okropnie zdegenerowane, że

nawet największy wielbiciel brzydoty w sztuce włoskiej, Cosimo Tura, odwróciłby się od nich ze zgrozą. Nie lepiej ma się sprawa z ciałami kobiecymi. Rembrandtowskie Zuzanny, Diany i Danae, a nawet stosunkowo najdoskonalsza z nich Bathseba z Luwru pozostają daleko poza czarującymi nagościami Giorgiona, Tycyana i Correggia, chociaż sztychy według obrazów tego ostatniego mistrza wpłynęły niewątpliwie na wymienione kompozycje. Zjawiska tego nie można tłumaczyć nieudolnością twórcy, tak na każdym innym polu nieprześcignionego, lecz w części niższością fizyczną rasy północnej, przedewszystkiem zaś odmiennością celów sztuki Rembrandta. Ciało ludzkie nie ma u niego znaczenia samo dla siebie, lecz jest — pomijając jego wartość tematową i uczuciową — głównie jasną plamą kolorystyczną, służącą do rozegrania mistycznej walki światła z cieniem, która tworzy tu zasadniczy problem. Zresztą postaci Rembrandta żyją tak intensywnym, głębokim życiem psychicznym, zanurzone są w tak wizyjnej atmosferze światłocienia, który zcisza lub podkreśla a zawsze harmonizuje niewysłowioną magię barw, że z obecności jednego, zmysłowego motywu rezygnujemy bez żalu.

Ten największy malarzski geniusz nie zna zatem absolutnego piękna jako postulatu sztuki. Piękne jest dla niego to, co charakterystyczne, choćby było najbardziej brzydkie i pospolite; każdy objaw natury, jeśli tylko pozwala zgłębić człowieka wewnętrznego lub wyłowić jedną z tajemnic światła,

charakterystyczne
fijne
Rembrandt

staje się przedmiotem, godnym siły jego artyzmu. Rembrandt byłby najzupełniej zdziwiony, gdy zażądano od niego, aby wybierał w obrębie świata widzialnego tylko zjawiska formalnie piękne. Prawdy tej wielu nie rozumiało, a estetyk tak subtelny, ale zarazem jednostronny jak Ruskin, potępił Rembrandta »za jego niską skłonność do ordynarności«.

Wogóle sprawiedliwe ocenienie wielkości holenderskiego mistrza bardzo świeżej jest daty. Współcześni nie doceniali go jak najkompletniej. Głosy tych, którzy go wielbili, jak poety i sekretarza rządu, Konstantyna Huygensa i burmistrza Jana Sixa, ginęły w pustyni powszechnej niechęci i nieporozumienia. To, co przeciętny filiterski »mijnheer« przez krótki czas t. j. w pierwszej połowie lat trzydziestych w Rembrandcie uznawał, było nieistotną, narzuconą mu przez smak ogółu, częścią jego artystycznej działalności. Tych około pięćdziesiąt zamówień na portrety otrzymał wówczas dlatego, że gwałcąc swoją genialną samowolę, starał się utrzymać w ramach sztuki »powszechnie znanej i cenionej«, której głośnymi przedstawicielami byli: Thomas de Kejsir i Nicolaes Elias. Ścisłe podobieństwo, pedantyczne wykończenie szczegółów i zimna poprawność były dla amsterdamskiej burżuazji nieodzownymi składnikami dobrego obrazu. W zbiorowych portretach członków najrozmaitszych gild, które były wówczas na porządku dziennym, wymagania te wytwarzały rzecz wprost nieartystyczną: zbiorowisko sztywnych, wykrygowanych handlarzy i przemysłowców, ustawionych szablonowo obok sie-

bie, bez żadnego łącznika kompozycyjnego i bez centralnego motywu.

Szło tu bowiem jeszcze o to, aby każdy z uczestników, który zapłacił swój udział na pokrycie ceny obrazu, otrzymał odpowiednio dużo miejsca, aby wyszedł w takim samym jak inni oświetleniu i aby, uchwaj Boże, najmniejsza cząstka jego czcigodnego oblicza nie została uronioną. Rembrandt, licząc się z podobnymi utylitarnymi względami, stwarzał jednak już w swych wczesnych portretach dzieła nieskończenie wyższe od utworów poprzedników, gdyż charakterystyka jego była żywsza i psychologicznie bardziej głęboka, modelunek pełen siły i plastyki, a nadto — jak stwierdza Bode — umiał dzięki koncentracji światła skupić interes widza tak wyłącznie na twarzy, oczach i rękach, że osoby portretowane zdawały się nabierać większego duchowego znaczenia, niż je miały w rzeczywistości. Szlachetność układu i staranność w wykończeniu szczegółów stroju nadawały niektórym jego portretom wytworność dzieł van Dyck'a, który współcześnie malował z niesłychaną subtelnością gracyę angielskich arystokratów. Do tej kategorii należy portret eleganckiego Marcina Day i wykwiintnej pani Machteld van Doorn (oba z roku 1634, obecnie w galerii barona Gustawa Rothschilda w Paryżu). Także anatomia prof. Tulpa z r. 1632 (Muzeum w Haadze) jest świetnym przykładem przełamania przez genialnego artystę trudności nastroczonych przez smak i wymagania nieestetycznego ogółu: sam profesor i wszyscy słuchacze przedstawieni są

z portretową ścisłością, ale łączy ich w kompozycyjną grupę żywy wspólny interes psychiczny, a wartość obrazu podwyższa odmienność w przeprowadzeniu tego samego motywu natężonej uwagi.

Jedną z wielkich zalet portretów Rembrandta jest brak wszelkiej sztuczności, umiejętność zatarcia śladów pozowania i zdolności uchwycenia w człowieku niesfalszowanych objawów codziennego życia. Wrażenie naturalności podnosi często wprowadzenie akcji. Na portrecie z roku 1633 w londyńskim Buckingham-Palast widzimy budowniczego, pochyłego nad rysunkiem, którego odrywa od pracy wejście żony, wręczającej mu świeżo przyniesiony list. Jedną jej rękę spoczywa jeszcze na klamce. Doskonale portret w galerii berlińskiej z r. 1641 przedstawia pastora menonickiego Anslo w chwili, kiedy rozumem słowem pociesza strapioną wdowę po stracie męża.

Samym sobą był jednak Rembrandt tylko w portretach, których nie robił na zamówienie. Ojciec Harmen Gerritszoon van Rijn, dzielny młynarz z Leydy i sędziwa matka Neeltgen van Zuytbrouk, siostra Elżbieta i brat Adryan, żona, sławna Saskia van Uijlenburgh, wierna towarzysza jego ostatnich tragicznych lat życia, Hendrickje Stoffels i syn Tytus, wreszcie patryarchalnie wyglądający żydzi, bezpośredni sąsiedzi Rembrandta, którego dom stał przy Breestraat wśród dzielnicy żydowskiej: wszyscy oni przewijają się w długim korowodzie obrazów, w których osoba portretowana była tylko tematem, dowol

nie waryowanym, stosownie do każdorazowego celu. Tu już Rembrandt zupełnie nie liczył się z podobieństwem, szło mu wyłącznie o studia świetlne i fizjognomiczne, o wydobywanie najistotniejszej strony charakteru, lub o dostosowanie rysów twarzy i układu postaci do nastroju, uwarunkowanego fantastycznym strojem lub pewną specjalną sytuacją. Ledwie bardzo odległe rysy wspólne odnaleźć się dadzą pomiędzy portretem Saskii z 1633 w galerii drezdeńskiej, a portretem tejże Saskii z r. 1635 w Altfranken u hr. Lucknera. Raz pojawia się ona w skromnym holenderskim stroju, innym razem ma na sobie czerwony, złotem haftowany płaszcz aksamitny. Na portrecie drezdeńskim uśmiecha się z pod aksamitnego »rembrandtowskiego« kapelusza z piórem strusiem, na obrazie petersburskiego Ermitażu występuje ukostymowana jako oblubienica żydowska z laską pasterską, ozdobiona perłami i kwiatami. Saskia zawsze była gotowa służyć mężowi jako model. Rysy jej twarzy odnajdujemy nawet w kompozycjach tak drażliwych jak Danae w Petersburgu i kąpiąca się Zuzanna w Haadze. Przedziwne portrety matki Rembrandta (malowanej także często przez jego ucznia Gerarda Dou) okazują ją zwykle z biblią w ręce, z tą książką, której mistrz zawdzięczał tematy wszystkich prawie swych obrazów »historycznych«.

Jednym z najbardziej czarujących dzieł Rembrandta jest portret syna Tytusa z r. 1658. (Londyn, G. Lindsay Holford), na którym ten długowłosy, błydy młodzieniec ze złotym łańcuchem na szyi ma w so-

bie coś z zagadkowej natury Hamleta. Do rzędu fantastycznych portretów rodzinnych należy prawdopodobnie także sławny t. zw. *Lisowczyk* z r. 1655, który do roku 1910 był w posiadaniu hr. Tarnowskich w Dzikowie. Prócz ubrania »z polska po kozacku« i uzbrojenia bez helmu i pancerza, jeździec ten nie ma żadnego rysu sarmackiego, ani też nic z szalonego animuszu nieustraszonych Elearów.

Najbardziej może ciekawą i psychologicznie wydatną część dzieła Rembrandtowskiego tworzą jego zadziwiająco liczne portrety własne. Znamy ich malowanych przeszło 40, rytowanych zaś 26. Czyżby powodem tego ustawicznego, chorobliwego niemal śledzenia własnego zjawiska była próżność zakochanego w sobie człowieka? Być może, że częściowo przynajmniej motyw ten współdziałał w dojrzałych latach Rembrandta, kiedy przy boku ukochanej Saskii pędził najszcześniejsze chwile swego życia, zdala od całego świata, zamknięty w ciszy własnego domu przy Areestraat, który z szaloną rozrzutnością, oburzającą krewnych posażnej żony, zamienił w jakiś fantastyczny pałac wschodni, pełny dywanów perskich, bajecznych makat, tureckich turbanów i kindżałów, włoskich obrazów i sztychów, żydowskich kolii z pereł i klejnotów, lśniących wszystkimi barwami tęczy.

Takim królem wysnionej Golkondy, takim nieutroskanym wybrańcem bogów, którego marzenia przybierają szatę rzeczywistości — jest Rembrandt na kilku portretach z r. 1633 i 1634. Pod jego pendzlem postać własna nabiera cech Proteuszowej zmienności.

Jasne jest, że nie są to właściwe portrety, ale raczej fantazje, na temat nie już całej twarzy, ale pewnych tylko rysów, rzeczywiście lub potencjonalnie w niej zawartych. Wytworny Don Juan z Luwru, przemienia się na innym obrazie tej samej galeryi w subtelny, arystokratycznego dyletanta myśli; gdzieindziej występuje jako wiecznie nienasycony życiowiec, o marsowo podbójczym zakroju (Berlin), jako kanciasty awanturnik z trzydziestoletniej wojny (Kassel), lub jako dystyngowany, strojny oficer, jeden z tych, co to perfumami się zlewali, idąc do szturm (Haaga). Na obrazie londyńskim (zbiór Wallace'a), ma melancholijne oczy pięknego trubadura, a w portrecie galeryi Pitti wygląda jak genialny aktor z szekspirowskiej tragedii. Niezrównany jest auto-portret galeryi brunszwickiej, w którym mistrz wyśnił siebie jako młodego księcia z bajki o dziwnie głębokich, łzami rozręskanych oczach.

Lecz jakże było w latach młodości i w starości? Pierwsze portrety własne pochodzą z roku 1627 i 1628. Wtedy Rembrandt z twarzy swej wcale nie mógł być zadowolony. Gruby, niekształtny nos i mięsiste wargi, nadawały mu wygląd wprost pospolity. A w portretach z czasów starości, kiedy runął wymarzony gmach szczęścia pod razami nieubłaganej, brutalnej zemsty praktycznego życia, twarz mistrza nosi ślady przerażająco szybko postępującego zniszczenia. Na tych, pod względem malarskim niedoścignionych obrazach, możemy śledzić, jak jego rysy twarzy coraz bardziej się zniekształcają, policzki na-

brzmiewają, oczy wpadają wgląd i przygasają. Znikły sprzedane na licytacji aksamitne kaftany i fantastyczne birety z piórami strusimi; miejsce ich zajęła zwykła bluza malarska poplamiona farbami i ordynarna czapka, z pod której wystaje opaska, mówiąca o chronicznym bólu głowy. Ten chory, rozbity człowiek, trzyma jednak w ręku paletę z farbami i pędzel, tworzy bezustannie. Na pół oślepy, nakłada farby zapomocą noża grubymi warstwami na płótno, maluje do ostatniej chwili. Od tych okropnych pomników ruiny dziwnie odbija portret z datą roku śmierci. Spogląda stamtąd spokojna, uśmiechnięta twarz zadowolonego staruszka, który bez burz i katastrof cicho dopływa do brzegu. To nie rzeczywistość, to bezdenne smutna ironia rozbitka życiowego, który w jakiejś rozpacznej chwili bawi się przypuszczeniem, jakby wyglądał, gdyby zamiast szaleć na drogach ducha, uczciwie, jak na porządnego mijnheera przystało, przesypywał mękę w ojcowskim młynie.

A więc te portrety własne, to nie owoce lekkomyślnej próżności, ale pisany linią, barwą i światłem liryczny pamiętnik duszy. Rembrandt nieustraszonem ostrzem psychicznej analizy rozkłada istotę swą na pierwiastki i wydobywa utajone w niej możliwości. Pragnie zobaczyć nie tylko swą twarz »rzeczywistą«, ale i te nieskończone oblicza człowieka wewnętrznego, których dostojna duma kryje się przed banalnym światłem dnia. Jest coś niesamowitego w tej żądzy utrwalenia znikomej chwili, w tym ciąglem wykradaniu ulatającemu czasowi jego łatwej zdobyczy,

w tem cichem notowaniu każdej bruzdy, którą namiętność i ból wyryły na duszy.

Takiego prawdziwego Rembrandta nie rozumiało i nie uznawało trzeźwe i solidne mieszczaństwo Amsterdamu. To też, gdy odważył się być sobą w obrazie zamówionym przez szanowną brać strzelecką, zabił się w opinii publicznej. Największe objawienie geniuszu malarskiego »Straż nocna« z r. 1642 stało się powodem rozbratu z wziętością. Zamiast nudnej musztry, lub szablonowej uczty, członkowie gildy dostali kompozycję, kipiącą nadmiarem życia, pełną żywiołowego ruchu, uosobienie rozlewnego, bujnego życia. Ale kilku z portretowanych za swoich 100 guldenów wkładki otrzymało tylko pół, albo nawet ćwierć twarzy. Co prawda kapitan Frans Bannig Cock i jego porucznik nie mieli powodu do szemrania, bo wypadło im stać w pełnym świetle słonecznym; (»La ronde de nuit« bynajmniej nie jest sceną nocną) za to innych pograżył artysta w głębokim cieniu. To było kamieniem obrazu. Odtąd zamówienia ze strony korporacji ustają na długo. Dopiero w r. 1656 powstaje dla gildy chirurgów »Anatomia dra Jana Delijmanna«, od pierwszej o wiele wyższa, głównie dzięki mistrzowskiemu skróceniu trupa. Niestety z obrazu tego, zniszczonego skutkiem pożaru w 1723 r. pozostały tylko szczątki. W 1661 otrzymuje Rembrandt dwa ostatnie większe zamówienia. Jeden z tych obrazów, przeznaczony dla ratusza, przedstawiał ustęp z najdawniejszej historii holenderskiej, ucztę, w czasie której Claudius Civilis nakłonił naczelników batawskich do

zrzucenia jarzma rzymskiego. Los tego dzieła był taki jak »Straży nocnej«. Niepowściągliwość niepoprawnego fantasty nie podobała się ojcom miasta. Obraz bardzo rychło dostał się do składu rupieci, poczem z powodu kolosalnych rozmiarów pocięto go na kilka części, z których jedna dostała się do muzeum w Sztokholmie.

Nauczony smutnem doświadczeniem, Rembrandt, dostawszy z protekcji swego dawnego ucznia Jana van de Capelle zamówienie na zbiorowy portret korporacji sukienników, wykonał je ściśle według żądania, tak jak to robili inni, nie próbując żadnych ekstrawagancji. Mimo to, dzięki zdumiewającej prostocie i prawdzie, oraz dzięki szerokiemu rozmachowi w malarskiem traktowaniu tematu, należą ci »Staalmeesters« do najznakomitszych obrazów, a Bredius mówi o nich przesadnie, że »nic doskonalszego nie stworzył Rembrandt ani przedtem ani potem«.

Ustępstwo na rzecz mody nie zdołało mu przywrócić łaski pani-opinii. Zapomniano go jeszcze za życia tak gruntownie, że jak pisał w r. 1702 prawnuk Rembrandta, wkrótce po śmierci mistrza można było kupić jeden z jego obrazów za 6 groszy! Także wiek XVIII nie rozumiał go. Dla tych porcelanowo-jedwabnych czasów zbyt silnym był żywiołowy rozpęd genialnego Holenderczyka. Oblakany teoryjami pseudoklasycznymi początek wieku XIX odwracał się od niego z powodu jego brutalnego realizmu. Dopiero zasadnicza zmiana pojęć estetycznych i rosnące uszanowanie dla psychologii, łącznie z narodzinami lumi-

nizmu w najrozmaitszych formach zwróciły oczy światananiadocenionego Rembrandta. Wielkie wystawy zbiorowe w r. 1898 i 1899 w Amsterdamie i Londynie pozwoliły poznać go w całej potęgze. Zaczęto studyować jego życie i zobaczono w niem »tragedyę pierwszego człowieka nowożytnego«. Wszyscy synowie i wnukowie Maneta uznali go za swego protoplastę. Maier-Graefe, który lubi silne wyrażenia, nazwał go wprost impresyonistą. Szkic przedstawiający obrzezanie, przypomniat mu wszystkich jego dobrych przyjaciół. Gdy w pierwszej chwili zobaczył żółty płaszcz na ramionach starca, przyszedł mu na myśl Monticelli, gdy przystąpił bliżej, zabłysnął mu przed oczyma Fantin-Latour, gdy spojrział na boskie oblicze matki, musiał myśleć o Odilon-Redonie.

Światło! to słowo nieodłączne od Rembrandta. Wymienia je przy tem imieniu każdy laik. Lecz nie jest ono zjawiskiem tak naturalnem, jakby sądzić można. Nie wypływa bowiem ze zrozumiałego źródła fizycznego, jak u Correggia, ale rodzi się z despotyzmu twórczego, mówiąc piękniej i mistycznie, z podwodnych gwiazd, jaśniejących na dnie nieświadomego mare tenebrarum. Wilhelm Bode, uważany za najsubtelniejszego znawcę Rembrandta, tak mówi o tym fenomenie: »Jego światło żadną miarą nie jest naturalistyczne, nie jest to światło słońca, ani świecy, ale wyłącznie własne światło Rembrandta. Artysta wyszedł oczywiście także w swoim oświeceniu od natury; na niej robił nieprzerwane studia. Światło słońca lub świecy, które w kilku najwcześniejszych obrazach usiło-

wał oddać z naturalistyczną niemal wiernością, wydało mu się wkrótce zbyt ostrem i suchem, cień przytem zbyt czarnym i przeźroczystym, aby mógł życie duchowe wyrazić tak bogato i głęboko, jak je odczuwał. Przez studyowanie atmosfery, podniósł swe oświe-
tlenie do światłocienia, do sztuki przedstawiania przedmiotów, opłynionych światłem, otoczonych powietrzem. Jego światłocien można przeto określić, ako »sztukę uczynienia atmosfery widzialną«.

Światłocien, zjawiwszy się na pierwszym samostnym obrazie, jeszcze z epoki Leydejskiej, na pro-
roczej twarzy Simeona, który wita Mesjasza w dzieci-
ciatku przyniesionem do świątyni, nie znika już nigdy. Czarodziejskim akompaniamentem towarzyszy muzyce Dawida, grającego przed Saulem, podnosi świętą grozę w Zmartwychwstaniu i Niewiernym Tomaszu, pozwala wierzyć w prawdziwość anioła, który opuszcza Tobiasza, św. Rodzinie nadaje piętno rzeczywistej boskości i przemienia gromadę nieinteresujących filistrów z ce-
chu giserników w fantastyczne postaci z bajki. Świa-
tłocien jednym słowem wytwarza w dziełach Rem-
brandta tak nadobłoczny idealizm, że wobec niego drwić tylko można z pedantycznego zrzędzenia Ru-
skina.

Podobnie jak światło rembrandtowskie jest tylko odbłaskiem psychy, tak też tematy jego kompozycji biblijnych lub wyjątkowo mitologicznych są w prze-
ważającej części najosobistszym komentarzem jego własnych przeżyć i marzeń. Ten samouk, który ni-
czego się nie nauczył od swych nauczycieli, bardzo

miernego Jakóba Swanenburcha i głośnego Piotra Lastmana, u którego jednak wytrwał tylko sześć
miesiący, miał rzeczywistą, wielką mistrzynię wyła-
cznie w biblii, prawdopodobnie jedynej książce, jaką
znał dokładnie. W szaty jej poetycznych legend stroił
własne radości i smutki. Postępował w tem tak, jak
radzi Oskar Wilde: objawiał sztukę, ukrywał artystę.
Przytoczę tylko jeden przykład takiego sposobu tłu-
maczenia dzieł Rembrandta, na którym głównie oparł
Muther swe studyum o tym twórcy. Kiedy obłudne
holenderskie »jüffrau«, pozwalające na grzech, ale po-
tajemny, zaczęły się oburzać na »niemoralny« stosu-
nek Rembrandta z Hendrickją Stoffels i kiedy biedna
Hendrickje otrzymała publiczną naganę od konsysto-
rza, mistrz z usprawiedliwioną złośliwością namalował
obraz: »Putyfara oczerniająca Józefa przed mężem«.

Prócz subiektywizmu i umiłowania światła dwie
jeszcze ważne rzeczy czynią zeń artystę tak blizkiego
dążeniom i hasłom naszej epoki. On był twórcą na-
strojowego pejzażu i niezrównanym dotąd mistrzem
sztuki graficznej. Krajobraz był dla Rembrandta tem,
czem twarz ludzka, substratem, na którego tle wy-
rażał własne stany psychiczne. Jedno z tych kapi-
talnych arcydzieł mistrza mamy w Polsce; jest niem
chluba Muzeum Czartoryskich, pelen tragicznej grozy
»Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem«. Równie
głęboki, posepny nastrój unosi się nad planszą, znaną
pod nazwą »Krajobrazu z trzema drzewami«.

Wielkość Rembrandta jako rysownika, sztycha-
sza i akwafortcisty polega głównie na zdumiewającej

zdolności wyrażania barw i światła sztuką czarno-białą, oraz na cudownej sugestywności linii, w której syntetycznie umiał zawrzeć nieskończone dale.

Rembrandt, który okrył Holandję większą chwałą, niż wszystkie bogactwa jej kupców, razem z ich wszechświatowym handlem, spędził ostatnie lata życia w najstraszniejszej poniewierce. Los nie oszczędził mu nawet widoku śmierci Hendrickji i Tytusa. Straciwszy wszystko, popadł w rozpaczłą obojętność. Weyermann opowiada, że dnie przesypiał, a w nocy upijał się wódką po szynkowniach. Czasem tylko chwytął gorączkowo za pendzel, a wtedy powstawały nowe arcydzieła, których nikt nie kupował. Urzędowy inwentarz stwierdza, że majątek pozostały po malarzu Rembrandtcie van Rijn składał się z przyborów malarskich i wełnianego ubrania. Nic więcej!

Tego wzgardzonego i zapomnianego nędzarza uczyła Holandia w trzydziestu lat po urodzeniu pomnikiem i obchodowym gwarem.

EDWARD WITTIG.

Wittig stosunkowo mało jest u nas znany. We Lwowie i w Krakowie wystawiał rzadko. Na ostatniej, powszechnej wystawie lwowskiej można było oglądać jego »Wyzwanie« i doskonałą maskę mężczyzny. To, zdaje się, wszystko, co z rzeźb jego na gruncie naszym widziano.

Lepiej już poznała go Warszawa, gdzie przed kilku laty urządził wystawę zbiorową i miał szereg nader pochlebnych ocen krytycznych. Prawdopodobnie jednak najbardziej cenią go w Paryżu. Dowodem zakupienie jego »Sfinksa« do Muzeum luksemburskiego, gdzie ten mały bronz wspólnie z portretem Boznańskiej reprezentuje wyłącznie sztukę polską. Świadczy o tem także entuzjastyczny artykuł w tak poważnem piśmie artystycznem, jak »L'art et les artistes«, którego autor uznaje go za najzdolniejszego duchowego ucznia Rodina.

Jest jedna cecha, która nadaje Wittigowi ogromną wyższość nad wieloma, nawet bardzo utalentowanymi rzeźbiarzami polskimi: to gruntowna wiedza fachowa

i wszechstronna znajomość swego rzemiosła. Jak wiadomo, są u nas ludzie o talencie wprost olbrzymim, którzy uważają pracę swą za skończoną, gdy ulepią model z gliny. Resztę powierzają w zupełności rękom robotników: odlewaczy i kamieniarzy. Tych rzeźbiarzy nazywa Wittig z pewnem słusznem lekceważeniem »modelatorami«. On sam wyszedł z rzemiosła. Był najpierw rzemieślnikiem, zaznajomił się z techniką sporządzania odlewów bronzowych, ze sposobami wykończania ich i cyzelowania, poznał trud i rozkosz mocowania się ze złomem opornego marmuru, a dopiero na tej żyznej glebie, przygotowanej ciężką, a tak piękną pracą fizyczną, wyrósł silnie i pewnie korzeniami w podłożu tkwiący, duchowy kwiat artyzmu.

Ta właściwość zbliża go do niedoścignionych pod względem artystycznym czasów renesansu włoskiego, do owej epoki, w której najwięksi mistrze byli sami także pierwszorzędnymi kamieniarzami i odlewaczami. Gdy się czyta w biografii Michała Anioła, że twórca ten, jako starzec, umiał w ciągu godziny więcej nałupać marmuru, niż trzech młodych robotników w czasie dwa razy dłuższym, gdy się wie z pamiętników Benvenuto Celliniego, jakie obawy, niepokoje i męki, spotęgowane aż do fizycznej choroby, przechodził ten artysta w czasie odlewania swego »Perseusza«, do czego użył nowych, nieznanych przedtem metod, i jakim wybuchom radości się oddawał, gdy odlew się udał — wówczas można istotnie nauczyć się przykładać inną miarę do »modelatorów«, a inną do tych rzeźbiarzy, którzy potrafią swój pomysł plastyczny

wypiastować od początku do końca, nie cofając się przed mozołem walki z materią.

Bo zaiste piękna jest praca fizyczna, formująca w sposób namacalny bezkształtną materię i ożywiająca »postaci śpiące w łonie gładów«, przedziwnie jest piękna i zwłaszcza dla nas, ludzi zbyt jednostronnie żyjących umysłem, ma urok niewypowiedziany.

Pierwszy chrzest sztuki otrzymał młody, bo dopiero 33 rok życia liczący, artysta w Akademii sztuk pięknych w Wiedniu, w szkole medalierskiej profesora Tautenhayna, którą ukończył z pierwszą nagrodą mistrzowską za dział kompozycji i portretów. W tym roku wystawił między innemi na wystawie akademickiej portret poety Grünsteina, znanego tłumacza poezji Tetmajera, kompozycję »Pycha«, oraz inną pt. »Przed otchłanią«, wreszcie »Madonnę«, zakupioną przez Ministerstwo oświaty do Muzeum cesarskiego w Wiedniu, poczem udał się na dalsze studia do Paryża, gdzie kształcił się u Charpentiera i u p. Jouvray, uczennicy Rodina. Niebawem też zaczął wystawiać w »Société des Indépendents« i w »Société Nationale des Beaux-Arts« i zdobył sobie zasłużone uznanie u znawców i u publiczności, którą kilka jego prac wywiozła aż poza ocean, do Ameryki.

Jedną z pierwszych paryskich rzeźb Wittiga była »Płaczka«, kobieta leżąca, z twarzą na ziemi ukrytą, rzecz pozostająca jeszcze pod wybitnym, bezpośrednim wpływem Rodina. »Na niej — jak mi mówił Wittig — uczyłem się koloru w rzeźbie«. I oto dotykamy drugiej ważnej cechy jego sztuki, polega-

jącej na swoistym sposobie modelowania i obrobienia marmuru, obliczonym na wywoływanie wrażeń malarzkich. Przy sposobności oceny prac tego artysty pisano wiele także i u nas (między innymi krytyk tak wybitny, jak Tadeusz Jaroszyński) o kolorze w rzeźbie. Wygląda to na paradoks, można jednak to twierdzenie sprowadzić do właściwej wartości. Wittig — twierdzono — modelując, unika zbyt wielu zagłębień, dziur i czerności, aby wytwarzające się w nich ciemnie nie kładły plam zbyt brutalnych. W ten sposób światło, nie mając niewolniczo wyznaczonych torów i zasadzek może wydobywać swobodnie swoje efekty tak, jak na żywym ciele. Na pomoc rzeźbie przywołane jest tu światło i jego zmienna, migotliwa, proteuszowa gra. Dzięki kombinacyom i wpływowi światła i cieni, rzeźba nabiera dziwnego życia, niemożliwego n. p. w utworach plastyki barokowej z ich głęboko porytymi, silnie pobrużdżonymi płaszczyznami, które wskutek tego zamierają w pewnym jedynym, znieruchomiałym kształcie. Jak Leonardo da Vinci w swych obrazach nie odcinał postaci ludzkich od tła ostrymi, wyraźnymi konturami, ale roztopiał je w mroku, przesyconym złotym pyłem świetlnym, tak też w tej rzeźbie przez poddanie gładko obrobionej, lekko tylko sfalowanej powierzchni marmurowej bryły wpływowi światłocienia, przez zanurzenie jej w wibrującej atmosferze wytwarza się pewnego rodzaju »sfumato« rzeźbiarskie. Nadto przez umiejętne przeciwstawienie partyi gładkich i szorstkich, podobnie jak w grafice przez odpowiednie stopniowanie

nasycenia tonu czarnego i białego, wywołuje się walory barwne, a raczej tylko oddaje się różnicę natężenia barw.

Do tej rzeczywistości należy zredukować mit o kolorze w rzeźbie, bo nikt przecież nie przypuszcza, aby Wittig był czarnoksiężnikiem, który jakimś niesamowitymi środkami potrafił biały marmur naodziać wszystkimi barwami widma słonecznego. Niema w tem zresztą nic tak zasadniczo nowego, jakby się napozór zdawać mogło. Jest to poprostu nawrót do uogólniającego, syntentycznego modelunku nagich ciał w rzeźbie greckiej, czy nawet w dawniejszej jeszcze, egipskiej, z rozszerzeniem tego samego sposobu modelowania na zakres szat i układ fałdów. Jest ta »sztuka powierzchni« reakcją przeciw niepokojowi i rozwieleniu się szczegółów w sztuce baroku i rokoku, a zarazem przeciw anatomiczno-mięśniowemu kierunkowi renesansu. Zyskuje na tej metodzie ogromnie żywotność postaci; niesłychana miękkość i subtelność modelunku rzeźbionego ciała nadaje mu ludzacy pozór tkanki mięsnej, przesyconej pulsującą krwią. Kryje się w tem jednak także pewne niebezpieczeństwo. Wytwarza się zbyt duża gładkość i elegancja, która widzowi, niewnikającemu w intencje artysty, może w pierwszej chwili przypomnieć Canovę, czy Thorwaldsena.

Broni jednak Wittiga przed tą analogią odmienny, a bardzo samoistny i wybitny styl tych rzeźb. Buduje on i komponuje swe plastyczne utwory architektonicznie. Rzeźba ma z architekturą nie tylko tę cechę wspólną, że obie liczyć się muszą z prawami statyki

i równowagi. Także czysto architektoniczne czynniki, jak rozkład mas, zestawienie poszczególnych części w stosunku estetycznie płodnym, sposób prowadzenia i akcentowania zasadniczej linii budowy i podkreślania głównych jej członów, połączenie partyj konstruktywnych z ornamentem, związanie budowy z terenem i t. d. — także te czynniki przenoszą do rzeźby artyści-plastycy, mający — jak Wittig — wybitne poczucie stylu. Rzeźba w ten sposób pojęta przestaje być sztuką wyłącznie odtwórczą, jak ją nazwał Taine, a staje się sztuką bezpośrednią, samoistną, działającą takimi samymi środkami artystycznymi jak architektura i muzyka. Najbardziej uchwytnym jest ten bezpośrednio zmysłowy czynnik w sposobie prowadzenia i zestawiania fałdów, które stają się ornamentem tej rzeźbiarskiej budowy.

Wittig stara się nadto utrzymać niemal zawsze idealny związek konstruktywny rzeźby z architekturą. Dzieła jego, jakkolwiek wykonane są przeważnie w rozmiarach małych, dadzą się bez szkody, a nawet z korzyścią dla siebie, powiększyć do rozmiarów monumentalnych i domagają się wprost, aby je wprowadzić w organiczny zespół z wielką, stylową kompozycją architektoniczną.

Gdyby jakiś pogańsko nastrojony i po grecku czujący marzyciel, jakiś Julian Apostata XX wieku, chciał wznieść na cześć Afrodyty nowożytniej świątynię, to przed portalem jej postawiłby można dwukrotnie powtórzonego »Sfinksa«, tę kobietę, klęczącą, w tył przegiętą i na rękach wspartą, narzucającą

współczesnym Edypom niepokojącą zagadkę swego lona, błogosławionego i przekłętą, zatratnego i życiodajnego. A architrawy tego gmachu wspierałyby się na karyatydach, utworzonych na podobieństwo »Wyzwania«, owej samicy zwycięskiej i tryumfującej, której ręce splecione w tyle głowy układają się w kształt rozkwitającego kwiatu lotosu.

A zaś jako ołtarz w onej świątyni postawiłby trzeba »Młodość«, która, sama wypromieniowując światło ze siebie, jest upojnym hymnem cudownego dziewiczego ciała na cześć wiecznego życia i słońca.

Ma tedy Wittig żywe i świetne poczucie stylu; zaszczytna ta cecha spokrewnia go z Maillol'em, którego nazwano największym dziś stylistą w rzeźbie.

Dalszym dowodem stylowości jego sztuki jest umiejętność dostosowania się do materiału, wydobywania z niego najlepszych możliwości. Miętkość, delikatność i subtelność modelunku, roztapiającego kontury w światlocieniu — oto, co daje marmur w obrobieniu Wittiga. Właściwości te ustępują miejsca śmiałości, zdecydowaniu i energicznej wyrazistości — w brązie. Taką jest wspomniana już na wstępie maska mężczyzny, modelowana z Donatellowską iście męskością i realizmem.

Poznaliśmy więc formalną stronę twórczości Wittiga. Pozostaje jej psychika, która — twierdząc to wbrew jednostronnym teoryom zagorzałych estetyków formy — jest w dziele sztuki również ważną i rozstrzygającą. Pod względem duchowym zbliża się ten artysta także do Greków. Umiłował przede wszystkim

spokój. Postaci jego trwają najczęściej w cichem beznamietnym bytowaniu. Jest to albo spokój duszy radosnej, zrównoważonej, albo omdlenie i obezwładnienie, następujące po gwałtownem wyładowaniu namietności. Obcym jest natomiast Wittigowi wyraz afektu w najwyższym jego napięciu dynamicznym. Sprzeciwia się to wrodzonej mu dyskrety i wytworności. Nawet w kompozycjach, które z istoty swej wymagają przejawu spotęgowanego uczucia, artysta ten zcisza i łagodzi plastyczne odpowiedniki powichrzeń duszy. A osiąga ów cel dzięki temu, że nie ogranicza wyrazu duchowego na mechanizm mięśni twarzowych, lecz rozprawdza go na cały organizm. To zdetronizowanie głowy na rzecz reszty ciała, jest również greckim pierwiastkiem w jego sztuce. W kompozycji »Rozpacz«, będącej szkicem do »Piotra Skargi«, beznadziejność i zwątpienie wyraża się nie w twarzy, lecz w bezradnem opuszczeniu głowy i w kurczowem załamaniu rąk nagiego mężczyzny. Staczanie się skulonego człowieka po pochylej powierzchni staje się symbolem »Nostalgii«. »Spleen« — to w pierwszym rzędzie pewne charakterystyczne wygięcie i przechylenie ciała siedzącej kobiety. Znamiona te odnaleźć się dadzą z łatwością także w innych pracach, jak »Lęk«, »Przeznaczenie«, »Bóstwo«, »Zadumana«, »Znużenie«, »Kobieta i mężczyzna«, płaskorzeźba do fontanny i t. d. Psychiczne właściwości natury Wittiga sprawiają, że rzeźby jego mogą u widzów, odmiennie pod względem duchowym czujących, wywołać wrażenie chłodu, czy nawet — jak twierdził jeden z re-

cententów — braku wybitnej indywidualności. Trzeba jednak wżyć się w intencje artysty i ze zrozumieniem treści połączyć odczucie formalnych, stylistycznych zalet jego dzieł, aby ocenić powagę i szlachetność tej sztuki. Dzięki elegancji i subtelności jest Wittig wymarzoną wprost psychologiem duszy kobiecej i znawcą jej ciała. Kto zdołał tak, jak on to uczynił w »Przebudzeniu«, wyrzeźbić przejściowe, napół dziecięce, napół kobiece kształty dziewczęcia, kto tak jak on, umiał intuicyjnie wyczuć i wyrazić niejasne przeczucia dojrzewającej dziewczyci i budzące się w niej odgłosy instynktu, — dla tego pojęcie »Kobieta« przestaje być nieodgadnionym sfinksem.

»Das ewig Weibliche« nie zaspakaja jednak jego ambicji twórczych. Z równym powodzeniem wyteża on swe siły w kierunku monumentalnych, duchowo szerszych, przedsięwzięć artystycznych. Wymownym tego świadectwem, jest odznaczony niestety tylko czwartą nagrodą konkursową projekt pomnika Szopena o przepysnej girlandzie dążących w górę postaci symbolicznych, a dalej kartony do pomników Słowackiego i Krasińskiego.

Pierwszem — o ile mi wiadomo — wielkiem, w nadnaturalnych rozmiarach nie tylko pomyslanem, lecz i wykonanem dziełem Wittiga jest grupa portretowa, którą wykończył w r. 1910. Znajduje się ona w Kapucjanach, na Podolu rosyjskim, w pałacu państwa Szczeniowskich, których szlachetnemu umiłowaniu sztuki zawdzięcza swe powstanie. Prawie dwa lata,

pracując przy pomocy kamieniarza Włocha, poświęcił artysta na wykonanie tej w całym słowa znaczeniu pięknej pracy.

Mając za zadanie wyrzeźbić w marmurze podobizny młodej pani domu i trojga jej dzieci, odstąpił od pospolitego szablonu i połączył wszystkie modele w organiczną całość kompozycyjną. Zgrupował postaci przy basenie, umieszczonym w ogrodzie zimowym, a ozdobionym dyskretną roślinnością, skrapianą wodą malej, cicho szemrzającej fontanny, i stworzył w ten sposób jakby apoteozę jakiegoś bóstwa wodnego. Punktem centralnym grupy jest stojąca na lekkim wzniesieniu postać kobiety, przedziwnie pięknej, odzianej w powiewną szatę grecką, która odsłania ramiona, biust i dolną część prawej nogi, obutej w sandał. Lewa noga przyklekła na złomie marmuru, wskutek czego fałdy pod kolanem ułożyły się jakby w pęk kwiatów, przechodząc dołem od tyłu, zda się, jakby pod wpływem powiewu, idącego od wody, w rodzaj rozłożystego wachlarza. Ruch ten odbija się z przodu w układzie delikatnych, koncentrycznych linii fałdów, zwolna znikających ku górze. Psychika postaci wyraża się w twarzy, tętniącej boską, dumną urodą i rozjaśniającej się Verrocchiowskim uśmiechem, gdy część jej promień słońca oświeci. Życie duchowe przenosi się jednak dalej: gdy jedna z rąk, wymodelowanych z niesłychaną precyzją i delikatnością, służy tylko do oparcia się na głazie, druga spełnia funkcję psychiczną łącznika pomiędzy matką a dziećmi: ruchem, pełnym wdzięku, a zarazem dostojności, dotyka

piersi, której część widoczną — dzięki cudownej subtelności modelunku — zdaje się poruszać oddech i zabarwiać żywo krew.

I stoi tak ta promienna, słoneczna, Amfitryta w całej chwale swego macierzyństwa, które nie zdołało jej nic ująć z dziewiczości, jakby powiedzieć chciała: Nie wierzycie, że to moje dzieci, dlatego, że tak piękna i młoda? Ależ tak, tą piersią moją je wykarmiłam!

Te słowa, wypowiedziane ruchem ręki, prowadzą wzrok ku dolnej części grupy, ku przemiłej gromadce trojga dzieci, bawiących się dużą muszlą, a wpisanych tak doskonale w sferę zakreśloną obrębem podstawy, umieszczonej w środku basenu, że żadna linia poza ten okrąg się nie wymyka. Strona psychiczna tych małych istot wykazuje doskonale stopniowanie: najstarszy, długowłosy, chłopak patrzy w świat ciekawie, ale już badawczo i nieufnie, drugi, siedzący obok niego, nie ma czasu na refleksje, bo cały jest pochłonięty zabawą. Najmłodszy nagi dzieciak raczkuje ku muszli z całą bezmyślnością, jakby ją chciał wsadzić do buzi. Ten nieletni członek społeczeństwa jest przytem arcydziełem modelunku. Wprost czuje się miękkość tłustego dziecięcego ciała, które, zda się, ugięłoby się pod dotknięciem palca.

Całość robi wrażenie ogromnej dostojności i szlachetnej prostoty.

Mówił mi jeden z malarzy, że gdy się chwali dzieło artysty, trzeba koniecznie znaleźć w niem jakąś wadę, aby dać poznać czytelnikowi, że piszący

zna się na rzeczy. Otóż, idąc za tą, nie tyle słuszną, ile praktyczną radą, stwierdzam, że ów kwiat fałdów pod lewym kolanem głównej postaci zdaje mi się niepotrzebnie przerywać ciągłość pionowych linii i w pierwszej chwili nie tłumaczy się dość jasno. Nadto główka jednego z chłopczyków zbyt gładka, tak, że zgoła nie czuje się włosów. Więcej zarzutów znaleźć nie mogę, a i tak są to drobnostki, które w niczem nie umniejszają wartości tego dzieła klasycznie pięknego, chociaż posagowe piękno jest w niem wydobyte nie z naśladownictwa plastyki greckiej, ale z bogactwa dni naszych.

Po drugiej stronie tego samego ogrodu zimowego umieścił artysta marmurowe popiersie p. Szczeniowskiego. Miał tu zadanie ułatwione, bo twarz modelu wyrzeźbiła już sama natura w sposób niezwykle charakterystyczny. Ta głowa o lysej czaszce, wydatnym nosie i zawieszistych wąsach, przedstawia idealny typ rycerza kresowego z XVII wieku, jednego z tych, co to połowę życia spędzali w nadgranicznych stanicach, a kości swe w kurhanach stepowych składali. Przenosząc tę postać na marmur, nie uronił Wittig nic z jej wartości plastycznych, owszem uwydatnił je i podkreślił, dając całość, którą niewątpliwie uznałby chętnie za swą własność którykolwiek z wielkich rzeźbiarzy biustów w XV wieku, jakiś Benedetto da Majano, czy Desiderio da Settignano.

Artystyczną dekorację tego niezwykłego ogrodu zimowego, który słuszenie może być nazwany świątynią Wittiga, uzupełniają dwa jeszcze jego marmury:

jeden, który nie był wykonany całkowicie w czasie wernisażu, to posążek synka p. Szczeniowskiego z pierwszego małżeństwa, o zuchowatym wyglądzie małego neapolitańskiego bryganta; drugi, wykonany dawniej w Paryżu, przedstawia panią domu w pozycji siedzącej. Jest w tej rzeźbie, chociaż rozmiary jej wynoszą tylko połowę naturalnej wielkości, tyle monumentalnej powagi, związanej z ujmującym wdziękiem, że nie traci ona nawet w porównaniu z słynną rzymską patrycyuszką z florenckich Uffiziów.

Jak korzystnem estetycznie jest uogólniające traktowanie fałdów w tej i w innych pracach Wittiga, przekonałem się dowodnie drogą kontrastu, gdy oglądałem w Kapuściańskim kościele nadmiar powichrzonych fałdów na posagu pierwszej żony p. Szczeniowskiego, dłuta Cypryana Godebskiego. Różnica pomiędzy starą szkołą, a nowymi kierunkami była tu uderzająca.

W niedalekiej od Kapuścian Kunie, dzięki uprzejmości właścicielki p. Edwardowej Jaroszyńskiej, miałem sposobność zobaczenia dwóch jeszcze dzieł Wittiga. Płaskorzeźba marmurowa, z popiersiem zmarłego przedwcześnie tragiczną śmiercią ś. p. Edwarda Jaroszyńskiego ujmuje, przede wszystkim niesłychaną delikatnością w traktowaniu kształtu: ciało niemal zanika, a zostaje tylko, jakby mgłą przysłonięte wspomnienie zgasłego życia. O innych zaletach tego portretu świadczy najlepiej kult niemal religijny, jakim go otacza wdowa, osoba o wysokiej wrodzonej i na-

bytej kulturze duchowej, odnajdując w nim wszystkie fizyczne i psychiczne rysy zmarłego.

Biust hr. Sierakowskiej, matki p. Jaroszyńskiej, nie był jeszcze wykonany w marmurze. Widziałem go tylko w gipsie. Ale i w tym stanie można było osądzić, że wyraz twarzy czcigodnej matrony o typie burbońskim został uchwycony doskonale.

Podolskie prace Wittiga są znakomitem wzbogaceniem plonu jego sztuki, opartej na gruntownej wiedzy artystycznej, zrównoważonej i świadomej celu, i dzięki temu robiącej wrażenie pełni, która nie może się wyczerpać.

FRYDERYK PAUTSCH

I.

»Sztuka mi nie wystarcza« — woła Konrad Wyspiańskiego w »Wyzwoleniu«. Nie znaczy to: sztuka jest mi niepotrzebna, ale: zadługa i zbyt po- wolna jest droga jej działań. Potrzebuje słowa i dźwięku, kształtu i barwy, aby przez nie i za ich pośrednic- twem »przelać ogień twórcze« w serca słuchacza, czy widza i ich samych w twórców przemienić. »Sztuka mi nie wystarcza« — to znaczy: chcę urzeczywistnić myśl moją w żywym tworzywie ludzkim, wysnuć z siebie poemat, którego rytm wydzwonią miecze za- pału i świętego buntu, w którym dusze człowiecze spłyną w harmonię wyzwalającego rymu; poemat po- dobny do owego największego, nie napisanego dzieła Mickiewicza, jakim było życie jego wówczas, gdy formował w Rzymie legion duchowych rycerzy, ma- jących nieść zbawienie Polskę, a przez nią światu.

Jest zatem owe wyznanie odblaskiem najwyż-

szego rozwoju ducha twórczego, przeciwstawiającego się światu, aby go urobić w kształt swego ideału.

Po tej samej drodze, na której końcu wyrasta drogowskaz z owym napisem, jednoczącym rozstaje sztuki i czynu, tem samem gnany pragnieniem szczytów, choć jeszcze nieostatecznych, — śladami twórcy, wielkiego organizatora życia, idzie kresu nieświadom, niezłomny szermierz tęsknot wyżynnych: artysta. Rzeczywistości nie przetwarza, ale się od niej wyzwala, odwraca się od niej, by wypracować sobie własną, wyższą i prawdziwszą rzeczywistość urojoną. A wyrazem tego oswobodzenia staje się dla niego wyznaczenie: »Natura mi nie wystarcza«. Nie chcę i nie mogę być jej niewolnikiem, który kornie przyjmuje dary z rąk władczyni, ale muszę ją opanować, zdobyć i ujarzmić, aby służyła mnie i memu prawu, które sam sobie nałożyłem. Bo nie odtwarzanie natury, ale tworzenie sztuki jest moim celem. Szlaki natury i sztuki, wspólne z początku, rozchodzą się: pierwsze prowadzą na gościńcu empirycznej konieczności, drugie gubią się w bezdrożnych stepach swobodnej samowoli ducha.

To hasło buntu wobec natury wypisane było energicznie i dobitnie na obrazach wystawy zbiorowej Fryderyka Pautscha, który z pewnością siebie i z dumą wielkiego pana sztuki cisnął oczom widzów magnacki plon artystyczny swego trzydziesto-czteroletniego życia i wystawił sobie tym czynem nienaruszalne świadectwo przynależności do duchowej gminy naczelnych i kierowniczych postaci malarstwa polskiego.

Dzieło twórcze Pautscha to już dziś, nie kilkaset nowych obrazów, wyprodukowanych w poruszanej siłą bezwładu fabryce wyrobów artystycznych, ale to nowy rozdział w dziejach współczesnej sztuki.

Dzieła jego cechuje stałe i konsekwentne, najpierw odruchowe, później coraz bardziej świadome przewycięzanie naturalizmu. A zwycięstwo to dokonywa się przez wydarcie z rąk przeciwnika własnego jego oreża, za sprawą wrodzonej, z życia rzeczywistego wyrosłej siły artysty, bez pomocy sztucznych i przeniebierczych rot zacieężnych, złożonych ze skrzydełkowatych i elfowatych manekinów stosowanej mistyki i z wrzeszczących lub neurastenicznie rozemdlonych płodów taniego symbolizmu.

Pomimo ścisłego realizmu wykonania, dzieła Pautscha wznoszą się ponad naturę, dają naturę nie taką, jaką widzi i rozumie przeciętny kontrybuent podatków państwowych, ale jaką zobaczyć i stworzyć może tylko artysta, którego chlebem powszednim jest zaprzeczanie powszedniości.

Odbywa się to oczywiście nie przy użyciu czarów i gusiel, ale dzięki sposobom, z których w całej pełni można zdać sobie sprawę. Czynniki formalne i tematowe składają się na owo misteryum przemiany wartości.

A więc najpierw barwa, ten pierwiastek najbardziej realny, który z suggestywną zaczepnością narzuca się zmysłom, a jednak w psychicznym wyniku staje się czemś nadzmysłowem, co tylko z dzia-

laniem muzyki da się porównać; u Pautscha jest ona nieempirycznie intensywna, dynamicznie żywa, płomienna i paląca. Dalej kompozycja, ów moment sztuki plastycznej, niegdyś w renesansie tak ceniony, a dziś do tego stopnia przez malarzy zapomniany, że aż prawie niezrozumiały dla nich, moment również idealistyczny, który skupia lub rozdziela, słowem wedle praw autonomii duchowej artysty kształtuje przypadkowość przyrody rzeczywistej i podnosi ją do godności sztuki. Trzeci wreszcie czynnik, to energiczna, do ostatecznych niemal granic doprowadzona charakterystyka fizycznego i psychicznego wyrazu, która w swych krańcowych ogniach wkracza na wyżyny patosu, i to najpierw patosu ściągania się żądz i namiętności, a u samych szczytów patosu słonecznego dytyrambu.

Ze współdziałania tych wszystkich składników wytwarza się całość, będąca realizacją przyrody zgoła innej, niż empiryczna. Kształty są tu spotężnione i rozpetane, dosadnie z chaosu obojętności wydobyte, a świetlistość barw podniesiona co najmniej do szczęsianu. Ze świata tego wygnano wszystko, co nikle, słabe, anemiczne, ciche, a nawet wszystko, co łagodne tylko, tylko wdzięczne i potocznie ładne, a natomiast wprowadzono siłę, rozmach, pierwotność, żywiołowość i bohaterskość. A nad tą ziemią dziką i jakby jeszcze niedotkniętą niwelującym plugiem cywilizacji, wisi młode, roześmiane, heroiczne słońce, które płonie i świeci tak, jak słońce ziemskie świeciło chyba przed milionami lat, kiedy nie odbijało się jeszcze cieniem od

postaci człowieka, a było tylko pochodnią dla igraszek mastodontów i ichtyosaurów.

Nieodrazu odnalazł Pautsch tę fikcyjną przyrodę, będącą plastyczną projekcją jego własnego temperamentu i wewnętrznego życia. Nieodrazu odkrył, że artystycznym jego przeznaczeniem jest odstępstwo od natury. I nie mogło być inaczej. Zaczynał bowiem działać jako malarz w czasie, kiedy u nas za przykładem zachodu panował wszechwładnie *plein-air*, który w gruncie rzeczy niczem innym nie jest, jak konsekwencją materialistycznego poglądu na świat, naukowych tendencji w sztuce i naturalistycznego sposobu odnoszenia się do otoczenia. Żądza nowości, która jest motorem każdej szczerej twórczości, w tym kierunku nowoczesnym znalazła ujście w pragnieniu uchwycenia słońca i światła, ujęcia barw żywych i prawdziwych, a nie sztucznie stłumionych, malowanie konkretnych wrażeń, a nie abstrakcyjnych pojęć.

Pautsch, zdobywszy podwaliny wiedzy malarzkiej w Akademii krakowskiej pod Unierzyskim, zaznajomił się gruntownie z *plein-airem* dzięki Wyczółkowskiemu, który go odkrył niemal na własną rękę, niezależnie od francuskich wzorów.

Owoce tych studyów są trzy obrazy: »Krakowianka z koszykiem«, »Stary sadownik« i »Wół w zaprzęgu«. Są to płótna już zadziwiająco dobre, zwłaszcza znakomity sadownik, ale malowane jeszcze nieśmiało, nie dość samoistnie. Publiczności, która w swych zamilowaniach pozostaje zawsze co najmniej na dziesięć lat poza tworzącą się sztuką, podobają się

te prace nawet więcej od późniejszych dzieł artysty. I rzeczywiście są bardzo udane. Ale wielka i ekskluzywna indywidualność Pautscha jeszcze się w nich nie objawiła. Równie dobrze mógł je namalować jakiś inny zdolny plenerzysta, polski, czy obcy. Tymczasem Pautsch wcale nie mieści się w plein-airze bez reszty. Ten bowiem naturalistyczny kierunek, przy wszystkich swych ogromnych zdobyczach, przy stworzeniu po prostu nowego sposobu patrzenia na świat, wypaczył się z czasem zbyt jednostronnie i wyrodził w sztuce indyferentyzm duchowy, a nawet bezduszną martwość. Nic zaś bardziej jak to, nie mogło być przeciwne bogatemu i nie tylko z oka, ale i z przeżyć wewnętrznych czerpiącemu moc temperamentowi twórcy »Żebraków«. Już w czasie pierwszych studyów, pragnienie tematów głębszych i żywszych wybuchało w przygodnych karykaturach, pełnych humoru i satyrycznego zacięcia. (Karykatury ś. p. Womeli i założycieli Tow. »Sztuka«).

W r. 1904 jedzie Pautsch do Paryża, aby w tej metropolii świata i współczesnego malarstwa stanąć u samego źródła nowych prądów, które zrewolucjonizowały sztukę. Tamtejszy nauczyciel jego Jean Paul Laurens, malarz nastrojowych momentów historycznych, twórca »Ekskomuniki Roberta Pobożnego« i »Napoleona i papieża« mógł w nim ugruntować tylko wrodzone zamiłowanie do kompozycji i tematowego pogłębienia, lecz jakiegoś wpływu w właściwym tego słowa znaczeniu ani on, ani żaden inny Francuz na młodym artyście nie wywarł. Jest to natura o fizy-

nomii zbyt indywidualnej i odrębnej, aby mogła iść jakąkolwiek inną drogą, prócz swej własnej. Owszem wydaje się, jak gdyby Pautsch po to pojechał do Paryża, aby zobaczyć, jak inni malują i w ten sposób uchronić się przed mimowolnym naśladownictwem, aby malować inaczej.

I rzeczywiście po powrocie do kraju zaczął malować zupełnie inaczej. Pendzel jego wprost szaleje. Wybuchowy temperament występuje najpierw w technice. Płótna pokrywają się gwałtownie z pendzla strząśniętymi plamami farb, które gromadzą się w dziwaczne, jakby w gniewie wyrzucone i stężałe, różnobarwne, fioletowo-pomarańczowo-czerwono-niebieskie, plastyczne, szorstkie grudki. Obrazy Pautscha z tego okresu (1905—1907), widziane z bliska, przedstawiają niezrozumiałą mozaikę szerokich, namiętnych, impetycznych smug, które krzyżują się i spiętrzają w jakiejś szalonej malarskiej sarabandzie. Lecz obejrzone z należytej odległości wylaniają z chaosu dziwnie fascynującą naturę, przeważnie górska, ziemię młodą, dziewiczą, niezmięconą trwaniem, i ludzi, będących skrajnym przeciwieństwem kulturalnego typu zachodniego, bo huculskich chłopów. Rzadko kiedy technika z tematem pozostaje w takiej łączności i zgodzie. Ma się wrażenie, że inaczej malować niepodobna tych istot pierwotnych, dzikich, zaledwie muśniętych cywilizacją, wprost barbarzyńskich, ale zato po barbarzyńsku silnych, nieprzykrojonych do miary i dzięki temu ogromnie dla malarskiego oka ciekawych.

Wiadomo jak ostre, a dodajmy odrazu, niesłu-

szne, zarzuty spotkały Pautscha i spokrewnionych z nim duchowo artystów, za to, że przeważającym przedmiotem ich obrazów są Huculi. Lecz czyż można temu się dziwić? W góry Karpackie i do ludzi tamtejszych pociągały go przede wszystkim tak silne zawsze wspomnienia młodości i miejsc rodzinnych. A potem twórca, malarz czy poeta, wybiera odruchowo takie tematy, których uczuciowa wartość odpowiada najbardziej jego własnej, wewnętrznej istocie. Gdyby Pautsch był sentymentalnym marzycielem, kawiarnianym, zneurastenizowanym pessimistą lub salonowym Don Juanem, malowałby eteryczne nimfy, symboliczne widma o zwioteczalym stosie pacierzowym, rozróżnione dziewice i dobrze ułożonych kawalerów z erotyczną tragedijką, ukrytą pod nienagannie skrojonym frakiem. Lecz jego mocny, żywiołowy, temperament, w którym niema nic z trubadura a wiele z rapsoda, pożądał szerokiego oddechu, czystego, ostrego powietrza gór. A gdy się chciał zbliżyć do ludzi, to przypatrując się aktorom współczesnego życia, wolał wybrać takich raczej, którym bratem jest wilk, niedźwiedź i jeleni, aniżeli bulwarowych zdobywców, dyplomatów i bankierów. Ponieważ nie zaspakała jego potrzeb sparagrafowana jednostajność i szarzyzna życia miejskiego, a bezwzględny symbolizm i motywy historyczne, czy batalistyczne nie odpowiadały jeszcze wówczas jego aspiracyom, przeto z natury rzeczy musiał zwrócić się do ludu. Obrął zaś Huculów, a nie n. p. bliższy nam lud krakowski, bo najpierw ten ostatni był już w sztuce zbyt przez

Tetmajerów, Wodzinowskich i innych wyzyskany, a nadto, co ważniejsza, jakkolwiek społecznie, kulturalnie i etycznie bez porównania wyżej stojący, przedstawiał dla artystycznych wymagań siły, rozmachu i pierwotności znacznie mniej pola do eksploatacji.

Co prawda, takich zarzutów z punktu widzenia patryotycznego nikt na seryo malarzom Huculów nie stawiał, bo byłoby to zbyt śmieszne. Narodowe względy nie mają przecież nic wspólnego z estetyczną wydawnością zewnętrznej powierzchni rzeczywistości.

Zresztą, jeśli mowa o Huculach Pautscha, to trzeba spytać, których właściwie ma się na myśli. Bo są ich aż trzy kategorie. Pierwszą tworzą studia do wielkich kompozycji obrzędowych na tle gromadnego życia huculskiego: pyszne w ruchu, typie i charakterystyce postaci chłopów ze świecami i z chorągwiami, dziewcząt czerpiących wodę, chłopców z bractwa cerkiewnego, zapalających trójrarmienne gromnice itp. Oceniając je, pamiętać trzeba, że są to studia, przygotowania, mające za zadanie pewne formy uprzyścić artyście i uczynić je biegłymi. Element ponadnaturalistyczny wskutek tego nie przyszedł w nich jeszcze do głosu. Huculi ci od dawanych przez dawniejszych malarzy różnią się przede wszystkim tem, że nie są zanurzeni w brunatnym, czy szarym sosie, ale okryci mieniącą się siecią blasków słonecznych i przeźroczego powietrza. Nadto, niema w nich nic sielankowego, idyllicznego, nic zdawkowo ludowego, a siła, kanciastość i pierwotna prostolinijność instyn-

któw wydobywa się bez pomocy wszelkiej rodzajowej akcyi.

Ci sami chłopci z najprawdziwszego ciała i krwi, złączeni później w procesy i pochody, demateryalizują się niejako, tracą swą empiryczną realność i dzięki idealistycznemu pierwiastkowi kompozycyjnemu, oraz dzięki sugestyi nastrojów barwnych, stają się niezindywidualizowanymi składnikami okamgnieniowych wizyi, będących jeszcze odbiciem rzeczywistości, ale równocześnie wkraczających już w sfery autorytatywnej swobody poetyckiej. I to jest druga kategoria Huculów Pautscha.

W trzeciej, najwyższej i ostatniej Huculi są już tylko pozorem. Wszelka etnograficzna wierność odpada jako niepotrzebny balast, a ludzie przemieniają się w monumentalne, realistyczne symbole żywiołu i układają się w heroiczny rytm słonecznego dytyrambu. Lecz o tem później.

II.

Już w czasie naturalistycznych studyów nad Huculszczyzną najgłębsze popędy duchowe skłaniały Pautscha do nieświadomego jeszcze przekradania się w kraje marzeń i poezyi. Pochodzi z tego okresu kilka obrazów, w których elementy nadzmysłowe są jakby ukradkiem przemyczone. Oto taki »Bednarz wiejski«: nibyto zwykły chłop, który pracuje nad ociosaniem drzewa, a usta jego rozchyła zwykle przy takiej ro-

bocie zatchnięcie. Lecz rozwiane włosy i cały charakter twarzy tego bednarza, tajemnicze światło, oświetlające jego warstat, i złota ruń wiórów na podłodze, przemieniają go niemal w jakiegoś czarodzieja w chwili zaklinania nadziemskich mocy. Ten sam chłop, przedzierając się na innym obrazie przez ciernie (obecnie pozostało tylko popiersie, wycięte z większej całości), nabiera rysów Chrystusowego cierpienia, a w tonie barwnym i w psychice staje się podobny do mitycznych postaci Finlandczyka, Axel Gallena. Ten sam pierwiastek tajemniczej niesamowitości dominuje w obrazie »Pod oknem«. Ma się wrażenie, że mężczyzna, który na tle szyby zjawil się schylonym nad kądziela kobietom, nie przyszedł z jakąś pospolitą wiadomością, że czas n. p. spędzić krowy z pastwiska, ale że przyniósł jakąś nowinę straszną i tragiczną. Ktoś, lubiący wyszukiwać analogie, mógłby przed tem płótnem przypomnieć Grottgerowską kompozycję z »Lituanii« p. t. »Znak«. Do tego zakresu tematów pospolitych, podniesionych do głębszego znaczenia uczuciowego, należy »Wnętrze starego młyna«, tak mroczne i niepokojące, iż — jak się czuje — napewno »coś w nim straszy«.

Swą wrodzoną tendencję do fantastyki i marzycielstwa uświadomił sobie Pautsch już całkowicie, tworząc »Baśń o śpiącej królewnie« i »Wawelskiego smoka«. Lecz kompozycje te są wynikiem nieporozumienia i artystycznej pomyłki. Bo wszelka bajkowość w rodzaju Schwinda obca jest jego talentowi. Nie znosi on symboliki zbyt namacalnej i w skończo-

nej formie ad oculos widzom podanej w postaci zaczarowanych królewien, legendarnych bohaterów, królewiczów z bajki i apokaliptycznych potworów. Symbol u niego wtedy tylko jest żywy, jeżeli ukrywa się w całości pod zasłoną pozornej rzeczywistości, której rąbek uchylić zdołają tylko w głąb rzeczy patrzące oczy. To też te kompozycje zajmują najniższe miejsce w dorobku Pautscha, mimo dobrych szczegółów, jak n. p. doskonale namalowanych śniegów. Wyżej już stoi »Las zaczarowany«, w którym baśniowość ogranicza się do kontrastu purpurowo-krwawych ścian leśnej chaty i śnieżnym puchem okrytych świerków i sosen.

Porzucając fałszywą fantastyczność, wstąpił Pautsch na swój właściwy grunt w niepospolitych kompozycjach: »Pogrzeb wiejski« i »Jordan«. Pomimo realizmu wykonania, obrazy te wywołują wrażenie czegoś znacznie głębszego, niż reprodukcje rzeczywistych faktów. Element wizyjności wybija się w nich na pierwszy plan. Tak uderzającą w studyach do tych utworów, wyrazistą charakterystykę postaci i żywłość ruchów zciszył tu artysta i zamaskował. Bo nie szło mu ani o folklorystycznie wierne odtworzenie znamiennych cech ludowych obrzędów, ani nawet o wydobycie psychologii aktorów tych uroczystości, ale o nastrojową wartość całości pewnych momentalnych zjawisk, które, kiedyś raz ujrane, zabłysły mu potem w przypomnieniu już jako ulotne, a jednak silnie skondensowane wizye. I to właśnie w tych dziełach jest najwybitniejsze i najcenniejsze, że odmało-

wuje się w nich nie obiektywna rzeczywistość, która dać może także zdjęcie fotograficzne, ale plastyczna wizja pamięci. Dzięki temu, przedstawione zdarzenia przybierają odcienie mglistości i nierealności, a nadto zlewają się w jedność z pejzażem i dają z nim razem jeden spotęgowany ton uczuciowy. Ludzie tracą swą odrębność i biologiczną wyższość, a natomiast wyrastają z terenu, jako jednorodne siły, zespolone z nim tak ściśle, jak trawa, czy drzewa.

W »Pogrzebie« szare, pochmurne niebo zimowego popołudnia rzuca posępne cienie na przysypaną obfitym śniegiem ziemię, w chwili, gdy jednego z jej synów woli, wierne towarzysze jego trudów i niedoli, wiozą od cerkwi na łożo snu nieprzespanego. Od tego, jakby w jednym z ustępów Kasprowiczowskich hymnów podpatrzonego pochodu, który posuwa się naprzód powolnym, cmentarnym, hipnotyzującym krokiem, wieje taka szaruga tępego, beznadziejnego smutku, iż — zda się — nie chłop jeden marny, ale sama natura legła na marach. Niewątpliwie niewłaściwym jest wyszukiwanie analogii zbyt niewspółmiernych, ale przed obrazem tym mimowoli nasuwało mi się przypomnienie cudnego mitu greckiego o Dyonizosie, który zstępuje do śniegowej mogiły na sen zimowy, a z nim razem gaśnie radość i upojenie życia.

Natomiast »Jordan« jest świętem przyzywanej radości, wspomnieniem lata wśród zimy, modlitwą i chórem błagalnym o jego powrót. Słońce i światło panują tu wszechwładnie. Jak zimne dyamenty, lśni się i zielonawem srebrem połyskuje lód i krzyż lo-

dowy nad przerebłą, płoną gromnicznym blaskiem rozkołysane w wietrze płomienie woskowych świec, bieleją świetliste, w oddali lekko słońcem zakrwawione mleczne śniegi na górach i na szczytach drzew. A nad głowami zbitych w kraśną, barwną gromadę ludzi lomoce poszumny, zjawiskowy las chorągwi, poprzerynanych błyskawicami złotych krzyżów i bucha od niego luna czerwieni, poważnej, głębokiej, potężnej, jak królewskie tony symfonii. Tak dalece zapomina się, że to podobno tylko zwykła, banalna procesja i że uczestnikami jej są tylko Huculi. Mistyfikacji tak wzniosłej dopuścić się może tylko wielki talent.

Inne znaczenie w rozwoju Pautscha mają »Żebracy«, kompozycja chronologicznie od »Jordanu« wcześniejsza. W obrazie tym odbywa artysta ostateczne pożegnanie z naturalizmem i odnosi nad nim zwycięstwo jego własną bronią. Na tło nieskazitelnego szafiru śródletniego nieba i pogodnych, harmonijnych, kojących linii renesansowej i barokowej architektury rzucił jako najsłabszy kontrast wszystkiego, co jest z Piękną, odrażające węzowisko ludzkiej nędzy i upodlenia. W dolnej części obrazu, okrytej cieniem, jakby niedoła człowieka nawet słońce mogła zagasić, otwiera się prawdziwe piekło, niemniej straszne od tego, którego wrota rozwarł Gorkij w »Na dnie« i wyrzuca postaci widmowo wynędzniałych matek i dzieci, półnagich kretynów i żebraków, bezczelnych i natarczywych lub zidyociałych i fałszywie bigoteryjnych. A przedstawiona jest ta cała Gehenna z siłą bezlito-

sną, gwałtowną i zajadłą, która o włos przeciągnięta dałaby karykaturę w rodzaju Pascina. Lecz dramatyczne zogniskowanie wszystkich pragnień i żądz, poruszających tym dantejskim tłumem w momencie zebrania i walki o grosz, głębia psychicznej charakterystyki i dynamiki ruchów (siwy żebrak z różańcem) wynosi ten utwór ponad poziom naturalizmu na wyżynę tragicznego patosu. Tak opisać tłum nie zdołałby Zola, tylko d'Annunzio, ten dziwny poeta, dla którego niema pospolitości tak płaskiej, iżby nie mógł w niej znaleźć posiewu tragedii lub hymnu. To też zupełnie trafnie zwrócił William Ritter uwagę na to podobieństwo pomiędzy Pautschem a włoskim pisarzem.

»Żebracy« mają w sobie coś hiszpańskiego. Taką intensywność słońca i barwy, taką gwałtowność wyrazu, taką południowość typu, jaką ma ów chłop w dużym kapeluszu słomkowym, widziałem tylko u Hiszpanów: u Martinez-Cubellsa, Zaragozy i Zubiaurre'a.

»Żebraków« poprzedza cały szereg studyów, które są same dla siebie znakomitami dziełami sztuki. Ta sumienność i pracowitość odróżnia zaszczytnie ich autora od całego szeregu współczesnych malarzy, którzy zaczynają od szkicu i kończą na nim, a do kompozycji w wielkim stylu nie dochodzą nigdy.

Patos namiętności wystąpił u Pautscha po raz pierwszy w »Żebrakach«. Powraca on niebawem, ale już w rytmie bohaterskiego rapsodu lub w ponurej powadze szekspirowskich dramatów królewskich. Do-

konywa się to w »Warneńczyku« i w »Chmielnickim«. Obrazy te nie są bynajmniej jakimś odskokiem, czy chwilowym zawrotem w rzekomo »huculskiej« sztuce artysty, ale leżą całkowicie na linii jego rozwoju. Lecz nie trzeba się łudzić co do ich znaczenia. To nie są obrazy historyczne. Z historią nie mają więcej wspólnoty, niż »Kazimierz Wielki« lub »Bolesław Śmiały« Wyspiańskiego, a od szkoły matejkowskiej są tak samo odległe, jak dramaty twórcy »Wesela« od Szujskiego. »Warneńczyk« to obca wszelkiej historycznej, czy batalistycznej wierności, wspaniała legenda o rycerskim królu, który zginął młody w Arsesowej zamieszce, to poetycka wizja własnych artysty pożądań życia na większą skalę, dla których nie ma miejsca w dniu dzisiejszym. Dlatego ornamentacyjnie traktowane jest wszystko, co z wizją tą nie pozostaje w bezpośrednim związku: koń bojowy, niepiękny ze stanowiska hippologicznego, ale pełen zwierzęcej furii, i sztandary, i szerokie, bogato polichromowane uzdy, i sama bitwa w głębi, która przypomina żywo batalie ś. p. Paola Uccella. Jest ona tylko zamarkowana, aby narzucić widzowi znakomitą grupę środkową: Warneńczyka, którego głowa nieporównana zakrzepła w żądzy pełnego wyżycia się duchowego w jednym zratnym momencie i głucha jest na namowy powstrzymującego go rycerza-przyjaciela, a natomiast cała poddaje się władzy rycerza-śmierci. Uzupełnia tę grupę fatalistyczna postać nuncjusza papieskiego z krzyżem, która zdaje się mówić, że dobre

jest wszystko, co się stało, jeśli stało się w imię wiary.

Podobnie Chmielnicki w części tylko i to mniej ważnej jest istotnie fikcyjnym portretem hetmana zaporońskiego. Co w nim przedewszystkiem uderza, to uosobienie ponurej, elementarnej siły buntu, która toruje sobie drogę do wywrotowych celów przez krew, grabież i pożogi. Symbolizuje te drapieżne Erynie rebelii sataniczny szkarłat szat Chmielnickiego, porzucone na wojskowym bębnie złote kościelne kieli chy, a przedewszystkiem ten apokaliptyczny czarny koń, przepasany na grzbiecie czerwoną jak krew wstęgą, w którym skupiły się wszystkie złe moce rokoszu i runą za chwilę na urodzajne lany, wyrastające pod opieką prawnego ładu.

Doprowadziwszy do tego patetycznego punktu badanie swobodnej, kompozycyjnej strony twórczości Pautscha, zanim dotknę jej fazy ostatniej i najwyższej, zboczę na chwilę dla oceny jego portretów i krajobrazów.

III.

Że Pautsch jest portrecistą pierwszorzędnym, o tem niema chyba dwóch zdań. Portret jego, wbrew panującej przykrej regule, traci wszelkie cechy urzędowości, oficjalnej oschłości i zabarwionej fotografii, a natomiast, nawiązując do najlepszych tradycji renesansu, do nieśmiertelnych przykładów Piera dei Franceschi, Piera di Cosimo i Leonarda da Vinci,

staje się w całym tego słowa znaczeniu szlachetnym dziełem sztuki czystej. Portrety jego to także kompozycje, w których osoba portretowana pozostaje w duchowej łączności z pejzażem i ożywiającymi go tworami natury lub fantazji. Ton zasadniczy całemu obrazowi nadaje wówczas główny rys charakteru, czy życiowych stosunków modela. Jeśli dominującą jego pasją jest polowanie, wówczas wszystko nastraja się na kamerton myśliwstwa: nemrodowa poza i bravura podkreśla się obecnością strzelby, lornetki polowej, kija górskiego i trofeów w postaci pomordowanych jeleni. Obok sportowca pojawiają się wszystkie przybory potrzebne dla zażartego automobilisty, a akcesoria te ożywia biała, przedziwnie namalowana wyżlica. Wszystko zrobić, co możliwe, byle tylko nie być nudnym, byle uniknąć cienia podobieństwa do zawodowych fabrykantów konterfektów — oto w takich razach dewiza Pautscha. Portret matki z dzieckiem przemienia się dzięki temu w zupełnie oderwany od portretowanych osób, doskonały symbol macierzyństwa. Mimo współczesnego stroju, siostrą włoskich Madonn staje się ta kobieta, całująca nagie niemowlę, stojące na jej kolanach. Na tle ciemnych sylwetek drzew w tle przeblaskują mgławicowo alegorie wygnania z raju i doli ludzkiej, a dekoracyjnie ujmujące grupę złote jabłka świecą jak nieuchwytnie gwiazdy ideału, które przez noc życia mają prowadzić przyszłego człowieka. W portrecie Staffa postać poety i fantastycznie ożywione tło wypowiada cały słoneczny spokój i helleńską mądrość życiową tego czaro-

dzieja, który umiał w równych częściach połączyć czystą kryniczną wodę wiedzy z upojnym miodem rozkoszy. W portrecie Kasprowicza szło przedewszystkiem o podkreślenie pierwiastku prometejskiego i elementów potęgi. Stąd ta kolosalność przevorsowanych nieco kształtów, które przygniatają ziemię z taką siłą, jak zakute w spiż i szeroko rozstawione nogi Farinaty degli Uberti na fresku Castagna w S-ta Appolonia we Florencji. W wyrazie twarzy mistrza zastygło Horacyszowskie: *odi profanum vulgus...* To też, choć w tle widać kaplicę wiejską i lud śpiewający: »Święty Boże, święty mocny« — nie jest to Kasprowicz z genialnych hymnów, lecz raczej Kasprowicz z tej dziwnej, a tak pięknej i do dziś niedocenionej książki »O bohaterskim koniu i walącym się domu«, Kasprowicz, który mając odpowiedzieć na niemilkające pytania dnia powszedniego, wołał się otoczyć hardym ostrokołem dumy, wzdargy i ironii.

Szereg komponowanych portretów wyczerpuje znakomity portret żony artysty, pogrążonej w spokojnej zadumie, na tle kwiatów, stawu i fantastycznej greckiej architektury, oraz zbiorowy portret artysty samego i jego żony, który mógłby być zatytułowany »Narzeczeństwo«, bo staje się doskonałym upostaciowaniem stosunku dwojga wiążących się ze sobą ludzi: tyle jest w niej ufności i oddania się, tyle szczęścia, które jej duszę czyni tak lekką i świetlistą, jak owa mgławicowa gaza, która spływa z jej kapelusza, tyle jest w nim lęku i troski, czy się nie ugnie pod ciężarem szczęścia, zbyt promiennego.

Przy sposobności omawiania portretów zaznaczyć trzeba artystyczną mądrość Pautscha, który unika w nich wszelkich eksperymentów plenerowych, czując, że tam, gdzie rzeczą główną jest wyrazistość charakterystyki psychicznej, efekty świetlne mogłyby tylko zaszkodzić.

Jeśli fizyczny i duchowy typ modela jest sam przez się wybitnie interesujący i żywy, porzuca Pautsch kompozycję, maluje wyłącznie barwami czarnymi lub szaremi i skupia całą siłę wyrazu w twarzy, mało dbając o resztę. Oto Stanisław A. Mueller! Tak, to nie jest znany adwokat, ale jedynie i wyłącznie hyperkulturalny autor »Henryka Flisa«, co więcej, to sam Flis, który przywdział na twarz zbyt widocznie przesadną maskę ironii, szyderstwa i nonszalaney, aby zakryć nią płaczącą brzozę sentymentu, która w duszy jego rozwiała delikatne gałązki, drżące za najłżejszym podmuchem życiowych wiatrów. Oto Ostap Ortwin, śmiejący się z miną dobrotliwego Satyra. Pewnie przed chwilą przyłapał na niebotycznym głupstwie jakąś napuszoną mądrość, która chciała być otchłanną i rzekł: »Wolę łapać chrabąszcze majowe w parku, niż słuchać takich wzniosłości«. Oto mefistofeliczna twarz ś. p. Womeli, nioodżałowanego, najlepszego w świecie człowieka i towarzysza, który z taką zaciekłością i z takim ogniem rzucał się na każde napotkane w życiu czy sztuce kłamstwo, że aż sam spalił się przedwcześnie w tych płomieniach. A obok nich pojawia się trzykrotnie powtórzona, co raz to inna twarz samego artysty. Najpierw namalo-

wał swą głowę, w której wirują pomysły twórcze, głowę natchnioną, przypominającą rysy Przybyszewskiego. Potem pokazał siebie jako nonszalanckiego cygana, który z góry patrzy na cały świat i gwizdże na wszystkich, którym się nie podoba. A wkońcu zirytował się okropnie: »Wara wam do mnie, filistry! Nie wściekcie mi z kaloszami do duszy, a chcecie mnie oglądać, to patrzcie na mnie takiego, jakim nie jestem«. Rzekł i namalował siebie jako bulwarowca, odzianego w barokowo elegancką marynarkę, prosto od krawca, w chwili, gdy nałożywszy na głowę lśniącego cylindera, zapina z drażniącą afektacją rękawiczki, aby wyjść na promenadę. »Pour epater les bourgeois!«

Wszystko odnaleźć można w portretach i obrazach Pautscha, ale niema w nich ani cienia karmelkowej słodczy, wylizanej ładności, niemęskiego wdzięcia się. Niema w nich wogóle akordów mollowych. Raz tylko przelotnie zadźwięczały w owym przemitym staruszkowi, którego tak dobroczynnie muskają promienie wiosennego słońca. Ale bo też nie tyle szło tu o tego starca, ile właśnie o okazanie cudotwórczej siły słońca, którego entuzjastycznym wielbicielem jest Pautsch zawsze i wszędzie.

Niema też u niego nigdy obojętnej poprawności. Zbyt silna jest w nim intuicja, ta, dzięki, której — jak powiada Henryk Bergson — wchodzi się w sam środek rzeczy, zamiast długo i mozolnie chodzić dokoła niej przy pomocy analizy i syllogizmu.

Raz tylko jeden przemógł się, aby namalować

»poprawny« portret profesora uniwersytetu w stroju dziekańskim, bo wymagał tego rodzaj zamówienia i potrzeba dania odpowiedzi krytykom, którzy mu zarzucali, że nie umie porządnie rysować i solidnie malować. I zrobił portret tak skończenie akademicki, że nie trudno pomylić się i wziąć go za dzieło Pochwalskiego, czy Rauchingera. Ale też przywiązuje do niego tak małe znaczenie, że go nie włączył nawet do wystawy zbiorowej.

Zapewne! Pedantom nastęcza Pautsch dosyć sposobności do drobiazgowego zrządzenia na temat przerysowań, niedorysowań i »puszczania« całych partyi. Lecz najpierw dzieje się to przeważnie z umysłu, a jeśli tu i ówdzie wypadnie niepotrzebnie, to przede wszystkim dlatego, że nie masz rzeczy doskonałej pod słońcem, a potem dobrze nawet, że tak jest, bo absolutna doskonałość jest tak samo nudna w sztuce, jak nudna jest absolutna cnota w życiu.

Krajobrazy Pautscha? Nie traktował on nigdy pejzażu zawodowo, miały one dla niego zawsze tylko znaczenie studyów i przygotowań, nigdy nie był oficjalnym pejzażystą. Może właśnie dlatego jest w nich tyle emocjonalnej siły. Krajobrazy jego nigdy nie są uczuciowo obojętne. Z najpospolitszego wycinka natury, czy to będzie las, czy willa za parkiem, czy rynek małego miasteczka, czy koliba huculskiego wydobycie głębie, która przechodzi zdolność zwyczajnego na świat spojrzenia. Potrafi panować nad naturą: nakazać srebrnym śniegom, by wyznały tajemnicę swej fantastyczności, sosnom, by zaszumiały pieśń

swejej melancholii, górcom, by opowiedziały legendę o gniazdach orlich na skałach i o skrzydłach orlich rozpięciu. Najżywiej oczywiście przemawiają do niego motywy siły, rozmachu i pędu. W wartko naprzód rwących nurtach Czeremoszu odnalazł najgłębsze prądy własnej duszy. I one jak Czeremosz raz są lśniące, czyste, zimne i zdobywcze, to znów posepnie się mącą, lub o zwątpienie, jak o kry, spiętrzają się i kaleczą.

A jednak te kapitalne pejzaże rzeczne, to także tylko studia! Wyrosła z nich olbrzymia kompozycja, która zdobyła salon polski na jubileuszowej wystawie w Rzymie. Na falach spienionej rzeki płynie tratwa z ludźmi. Niby to całkiem sobie zwykła rzecz. Ot, flisacy jadą. A jednak w wyteżonym rozparciu się młodego sternika, któremu wiatr rozwiał długie włosy, w trwożnym skupieniu się gromadki ludzkiej jest taki nastrój grozy i niebezpieczeństwa, że rzecz cała wkracza w sfery tragedii. Tu już w całej pełni występuje właściwa Pautschowi heroizacja natury i dramatyczne jej traktowanie.

Lecz linia rozwoju tego wielkiego artysty sięga jeszcze dalej. Dochodzi do wyżyn i do patosu dytyrambu. Minęły czasy burzy i naporu. Miejsce młodzieńczych cierpień i rozterek zajęła dojrzała, w głąb rzeczy patrząca rozważa. Minęły wertherowskie roztkliwienia i hamletyczne zwątpienia. Dusza twórcza rozpostarła szeroko skrzydła, odczuła ogromną radość życia i potrzebę wyśpiewania hymnu na jej cześć. *Canta l' immensa gioia della vita, di esser forte, di esser giovine!*

I zamajaczyła przed jego wzrokiem wewnętrznym wizya »Święta słońca«, tego słońca, którego wiernym sługą i kapłanem był Pautsch przez całe życie. Narazie widzieliśmy tylko czarujące fragmenty tej — daj Boże — niewysłowionej całości. Przystępując do tego solennego aktu, artysta zmienił się cały, zmienił samą technikę malowania. Rysunek zmęźniał, uspokoił się i spoważniał, koloryt stracił spotykaną czasem dawniej jaskrawość, umilkły dysonanse, a natomiast rozdziwaczały się jasne, namiętne, płomienne harmonie doskonale stonowanych barw. Słońce przestało rzucać chaotyczne plamy na ludzi, wstąpiło w nich samych i świeci z ich wnętrza jak lampa, ukryta w alabastrowej urnie. Huculszczyzna stała się pozorem i rozplynęła się w morzu potężnej prastarej słowiańszczyzny. Ludzie ogromnieli i urosli do godności symbolu żywiołowych sił dziewiczej ziemi. Jakiś radosny powiew pogaństwa otacza te pary ślubne, owe dzieci, objuczone darami jesieni, te pastuszki, zanurzające twarze w pękach kwiatów polnych. Pejzaż stał się metaforycznym. Nie widzimy już samej rzeczywistej natury, lecz tylko przenośnie i porównania, które ona nasunęła fantazyi artysty. Takie są owe giottowsko naiwne drzewka, lub na innym obrazie płonące szczyty gór, które toną w granatowem morzu mgieł. A cały dytyrambiczny nastrój tych obrazów skupia się w owej przedziwnej grupie, gdzie pod zlotolitym fryzem słoneczników stanęła dziewczyna, Westalka słowiańska, okryta chustą bogatą, jak płaszcz królewski, a przy niej stara Ceres wieśniacza z dzbanem, namiętna,

kaliną przystrojona, dziewczeczka z misą jabłek i cudne, czarnowłose chłopię, przytrzymujące czarnego barana.

To ofiara mleka, owoców i trzody, słowiańska hekatomba na cześć nieśmiertelnego boga, płomienistego Heliosa.

Obrazem tym złożył także Pautsch ofiarę Słońcu, które jest bogiem opiekuńczym jego sztuki.

EROS.

Fragment z życia i twórczości Michała Anioła ¹⁾.

Są tajemnice w życiu wielkich ludzi,
Od których tłum się winien trzymać zdala,
Tłum, co dotknięciem swoim świętość brudzi
I biel śniegową swym oddechem kala.
Tłum — to niewolnik; i darmo się trudzi
Każda bijąca weń ze szczytów fala:
Tylko dla wolnych są poznania miecze,
Tylko dla wolnych krew z ran ducha ciecze.

Nie dla dusz z tłumu, z obniżonym lotem —
Te słowa śmiałe, co prawdzie hołdują,
Gardząc obłudą faryzejskiem błotem.
Dla tych, co nowych świtów przedzę snują
I w przesąd każdy uderzają młotem,
Co bez trwóg myślą i potęgę czują,
Dla tych ten fragment genialnego życia:
Innym się dobyć trzeba wpierv z powicia.

Sztuki Michała Anioła nie można zrozumieć bez jego poezji. Z niej dopiero, z tej drogocennej puści-

¹⁾ Rzecz powyższa pozostaje w bezpośrednim i organicznym związku z monografią autora o Buonarrotim, wydaną

zny sonetów, kanzon i madrygalów, tryskają jasne promienie gorącego uczucia, które zapalają ducha w marmurowych ciałach rzeźb mistrza. Ci, którzy pisali o Buonarrotim, nie znając jeszcze jego poezji, w jej oryginalnej, niesfalszowanej treści, mimo całej przenikliwości, dać mogli tylko nikły, bezkrwisty obraz tej wyjątkowej, dla wielu wprost niepojętej postaci, obraz ledwie o tyle podobny do prawdziwego Michała Anioła, o ile podobny jest do człowieka cień, odbijający jego postać na ścianie.

Badania ostatniego dziesięciolecia XIX wieku zmieniły do niepoznania duchowe oblicze Michała Anioła. Znikła legenda o jedynej w jego życiu miłości dla Vittorii Colonna. Jak mgła rozwił się mit o Buonarrotim, jako o trubadurze, który uprawiał idealny kult kobiety. Z poza chmur, nagromadzonych

nakładem »Nauki i Sztuki« i jest jej rozdziałem piątym. Redakcja jednak wspomnianego wydawnictwa zmieniła zasadniczo treść tego rozdziału, skracając go przeszło o połowę przez skreślenie całych ustępów i zdań, które — według jej mniemania — byłyby niestosowne w książce, przeznaczonej dla szerokich kół czytelników. Nie dzieląc skrupułów redakcji »Nauki i Sztuki«, ogłaszam obecnie ów rozdział w całej ciągłości, z przywróceniem wszystkich miejsc skreślonych, ażeby mieć sposobność uzupełnienia mej książki, a czytelnikowi polskiemu umożliwić poznanie prawdziwego Michała Anioła, bez potrzeby uciekania się do nowszych publikacji angielskich, włoskich i francuskich o tym mistrzu. »Eros« traktuje tylko o kwestyi t. zw. miłości filozoficznej w życiu Michała Anioła. Jego stosunek do Vittorii Colonna przedstawiony jest w ostatnim rozdziale książki autora.

przez wieki fałszów wyłoniła się nowa twarz Michała Anioła, zupełnie inna i dziwna, choć nie mniej, a raczej bez porównania więcej wzniosła, czysta i tragiczna, od owej kłamnej maski »trubadura«.

Człowiekiem, który pierwszy i na długi czas jedyny zrozumiał głęboko istotę ducha i uczuciowego życia Michała Anioła, był Benedetto Varchi. Ten uczony historyk i poeta, członek florenckiej akademii platońskiej, miał w r. 1546 we Florencji publiczny wykład, w którym dał komentarz do sonetu Buonarroti'ego, zaczynającego się od słów: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*» (Guasti 15, Frey LXXXIII)¹⁾. Sam Michał Anioł najdobitniej potwierdził słuszność wywodów Varchi'ego. Gdy mu jeden z członków akademii, Luca Martini, przysłał wspomnianą rozprawkę, podziękował mu Michał Anioł następującym listem: »Otrzymałem od Was, Panie, list i książeczkę, zawierającą komentarz sonetu mego pióra. Sonet pochodzi istotnie ode mnie, ale komentarz pochodzi z nieba. Jest to naprawdę rzecz cudowna. A mówię to nie tylko na podstawie własnego mniemania, ale według zdania ludzi godnych poważania, a przede wszystkim Messer Donata Gianotti'ego, który

¹⁾ Wykład ten został w trzy lata później ogłoszony drukiem p. t. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelangelo Buonarroti ecc. Fiorenza 1549*, przedrukowany według tego pierwszego wydania u C. Guasti'ego: *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, Fir 1863 str. 85 i nast.

nie może się tą książką nasycić i poleca się Waszej pamięci¹⁾.

Nie dość na tem. Michał Anioł postanowił okazać Varchi'emu swą wdzięczność, posyłając mu jeden ze swych niewydanych sonetów. »Zresztą — pisze w liście do Giovan Francesca we Florencji — nie u mnie nowego, tylko Messer Tomao de' Cavalieri prosił mię, bym w jego imieniu podziękował Varchi'emu za przedziwną rozprawkę, przez niego drukiem ogłoszoną, w której — jak twierdzi — mówi o nim (Cavalierim) w sposób wysoce zaszczytny, a nie mniej też o mnie. Dał mi także sonet, który wówczas do niego napisałem z prośbą, bym go posłał jemu (Varchi'emu) jako potwierdzenie (*giustificazione*)²⁾.

Słowa Varchi'ego, to aż do naszych czasów jedyny szczery i bezstronny głos o erotycznej poezji Michała Anioła. Później bowiem zaczęło się zacieranie i zaciemnianie prawdziwych jej kształtów. Przyłożył zaś ręki do tego w pierwszym rzędzie sam jej autor za pośrednictwem swego biografa, Ascania Condivi'ego. W r. 1553 ukazała się jego »Vita di Michelangelo«, pisana pod osobistym kierownictwem, miejscami prawdopodobnie wprost za dyktatem mistrza. Przyznaje to z chlubą Condivi, nazywając Michała Anioła swą »żyjącą wyrocznią«. W ustępach tej książki, mówiących o uczuciowym życiu Buonarroti'ego, wi-

¹⁾ Milanesi, *Lettere*, No. CDLXIII.

²⁾ Tamże No CDLXIV i CDLXV. Zachowały się trzy koncepty tego listu.

doczna jest chęć przedstawienia tych spraw nie tak, jak się działy w rzeczywistości, jak je zrozumiał i określił w swym wykładzie Varchi. Dostojny inspirator Condivi'ego stara się sprowadzić znaczenie swego stosunku do Cavalieri'ego do rzędu zwykłej przyjaźni, a natomiast beznamietne, spokojne, na duchowej łączności tylko i intelektualnej czci oparte uczucie dla Vittorii podnieść do potęgi miłości. »Zupełne oddanie się sztuce — pisze Condivi¹⁾ — skazało Michała Anioła na samotność, chętnie jednakże zawierał stosunki przyjazne z ludźmi, od których mógł się czegoś nauczyć. Tu następuje wyliczenie owych przyjaciół, wśród których spotykamy nazwiska Monsignora Polo, kardynała Crispo, patryarchy jerozolimskiego i t. d. Wkońcu zaznacza Condivi: »Należałoby jeszcze innych wymienić, lecz opuszczam ich, by nie stać się rozwlekłym: jako to Monsignora Claudia Tolomei, pana Lorenza Ridolfi, pana Donata Gianotti, pana Lionarda Malespini, pana Lottino, pana Tommasa de' Cavalieri i innych czcigodnych ludzi z pośród szlachty, nad którymi nie chcę się dłużej rozwodzić...» Nadewszystko jednak miłował markizę di Pescara (Vittorię Colonna), w której boskim duchu był zakonchany i która go też z całego serca kochała. Posiada od niej wiele listów, pełnych czystej, serdecznej miłości, jaką tylko takie, jak jej serce, płonąć mogło. Michał Anioł ze swej strony napisał do niej wiele sonetów, pełnych polotu i słodkiej tęsknoty. Wielo-

¹⁾ Condivi, Vita di Michelangelo, Rozdz. LXIII.

krotnie przyjeżdżała ta pani z Viterbo i z innych miejscowości, w których przebywała dla wypoczynku, lub dla letniego pobytu, do Rzymu, nie mając do tego żadnego innego powodu, jak tylko ten, aby zobaczyć Michała Anioła; on zaś żywił w sercu tak wielką dla niej miłość, że — jak sobie przypominam — mówił, iż jednego tylko żałuje: że niegdyś, gdy był przy jej skonie, nie ucałował jej czoła i twarzy tak, jak ucałował jej ręce. Z powodu jej śmierci odchodził po prostu od zmysłów. Na życzenie tej pani wykonał nagiego Chrystusa w chwili, gdy go z krzyża zdejmują«.

A więc Cavalieri wspomniany tylko mimochodem i niczem nie wyróżniony z pośród gromady ludzi, którzy najmniejszej roli w życiu Michała Anioła nie odegrali, natomiast Vittoria otoczona nimbem najgorętszych uczuć miłosnych.

Zrozumiałe jest to tendencyjne przedstawienie osób. W owej epoce Michał Anioł zaparł się już był swych helleńskich ideałów. Opanowany katolicką skruchością widział grzech w tej sferze uczuć, która dawniej wydawała mu się jedynem pięknem i dobrem życia. Nadto niejedno, do czego mógł się otwarcie przyznać za wolnych czasów Juliusza II lub Klemensa VII, było mu niewygodne w jezuickiej epoce Juliusza III. Wkońcu oszczercze plotki kanalii ludzkiej w rodzaju bezczelnej napaści Pietra Aretina, zmusiły go do zamknięcia się w sobie i do ukrycia najdroższych tajemnic duszy przed wrażemi oczyma bliźnich.

Zupełnie inaczej przedstawił stosunki uczuciowe

Michała Anioła, Vasari, który, osobiście nieinteresowany, mógł stać na stanowisku przedmiotowej prawdy. Jakkolwiek w drugim wydaniu swej biografii z r. 1568 bez skrupułów przepisywał Condivi'ego, w tym punkcie świadomie odstąpił od jego autorytetu. Był widocznie przekonany, że jego informacje są autentyczniejsze. Vasari, podobnie jak jego poprzednik, usprawiedliwia skłonność Michała Anioła do samotności i wylicza jego przyjaciół, a potem pisze¹⁾:

»Bardziej jednak, aniżeli ich wszystkich, kochał Messer Tommasa de' Cavalieri, rzymskiego szlachcica, któremu Michał Anioł darował mnóstwo wspaniałych głów, narysowanych czarną lub czerwoną kredką, chcąc mu dać sposobność do nauczania się rysunku. Cavalieri był bowiem jeszcze młody i bardzo sztuce oddany. ...Michał Anioł narysował nawet samego Messer Tommasa na kartonie naturalnej wielkości, a uczynił to on, który nigdy przedtem, ani potem żadnego nie robił portretu, bo czuł wstręt do naśladowania rzeczywistego życia, chyba, że wyjątkową odznaczało się pięknnością«.

Wspomina dalej Vasari o prelekcyi Varchi'ego i o sonetach Michała Anioła, a zaraz potem dodaje: »Lecz mnóstwo podobnych utworów posłał Markizie di Pescara, która mu nianie odpowiadała wierszemiprozą. Michał Anioł był bowiem rozmiłowany w jej cnotach (virtù), podobnie jak ona wysoko jego zalety ceniła.

¹⁾ Vasari, Vite, t. VII, str. 182. (Wydanie Milanesi'ego z r. 1881).

Przybywała często z Virtebo do Rzymu, by go odwiedzić«. Wkońcu podaje Vasari, że Michał Anioł wykonał dla markizy kilka rysunków treści religijnej.

W powyższem opowiadaniu otrzymuje zatem Cavalieri miejsce takie, jakie w biografii Condivi'ego zajmowała Colonna, ona sama zaś wymieniona jest tylko przy sposobności wzmianki o sonetach Michała Anioła, jakby w chęci uświetnienia jego osoby przez podkreślenie stosunku, łączącego go z kobietą, która pochodziła z najwyższej arystokracji, a w dodatku była sławną i powszechnie wielbioną poetką.

Jeżeli już na podstawie relacji Vasari'ego, jakkolwiek prawdziwej, ale zbyt konwencyonalnej trudno wyrobić sobie zdanie o naturze erotyzmu Michała Anioła, to w późniejszych czasach zatracą się zupełnie możność rozwiązania zagadki. Sprawcą wielkiej mistyfikacji, która prawie przez trzy wieki wodziła po manowcach wszystkich znawców i krytyków Michała Anioła, był syn jego bratanka Lionarda, Michelangelo Buonarroti młodszy, który w r. 1623 wydał poezye swego stryjecznego dziada¹⁾. Miało to być

¹⁾ Podstawą tego wydania były następujące teksty Michała Anioła: oryginalny rękopis poezyi, znajdujący się w archiwum familijnem t. zw. Autografo. Jest to zeszyt, który powstał po śmierci Michała Anioła z połączenia luźnych kart, odcinków listowych i przepisanych wierszy. Nadto Vaticano, przechowany w bibliotece watykańskiej manuskrypt, który młodszy Michelangelo skopiował, wreszcie zbiorki poezyi Riccia, Gianottiego i Baldiego, które zakupił. (Guasti: Le Rime di M. B. j. w. str. LI.

aktem petyzmu dla pamięci wielkiego przodka, podobnie jak zgromadzenie w domu, niegdyś przez niego kupionym, pozostałych w posiadaniu rodziny rzeźb, modeli, rysunków, listów i rękopisów, i utworzenie w ten sposób muzeum, które do dziś pod nazwą »Casa Buonarroti« istnieje. O ile przez założenie tego domu pamiątkowego zasłużył młodszy Michelangelo na rzetelną wdzięczność, o tyle sporządzone przez niego wydanie poezji było czynem bardzo wątpliwej wartości. Przeczulona skrupulatność moralna i najfalszywsza w świecie pruderya skłoniły go do przeprowadzenia etyczno-pryzwoitościowej cenzury, do »oczyszczenia« i przekręcenia, jednym słowem, do sfalszowania poezji Michała Anioła. Przyszło mu to z łatwością, bo sam był cenionym poetą. Koryktura jego polegała na tem, że wyjątkowy erotyzm tych poezji sprowadził na tory pospolitej, powszechnie zrozumiałej miłości. Ten cel mając na oku, przemienił panujący w nich wszechwładnie element męski, »das ewig männliche« na »das ewig weibliche«. Wszystkie apostrofy miłosne do »signor mie caro« umoralnił, skierowując je do »donna gentile«. Wreszcie tam, gdzie mu się jakiś sonet lub madrygał wydawał zbyt podejrzany, śmiałą ręką wyrzucał tekst autentyczny i zastępował go własną, erotycznie prawowierną kompozycją.

W ten sposób »ulepszone« i wydane »Rime di Michelangelo Buonarroti raccolte da Michelangelo suo nipote« stały się aż do najnowszych czasów jedynym literackim źródłem do pozna-

nia psychiki wielkiego twórcy. »Nipote« osiągnął swój puryfikatorski zamiar. Potworzyły się baśnie o namiętnej miłości sędziwego Michała Anioła do również bardzo już niemłodej Vittorii, a że całe jego poprzednie życie przedstawiało w kierunku erotycznym kolosalną lukę, zapelniono ją wymyślonym »romansem młodości« z Ludwiką de' Medici, córką Lorenza il Magnifico!¹⁾

Radikalną zmianę w zapatrywaniach na miłość w życiu Michała Anioła przyniosła dopiero druga połowa XIX w. W r. 1852 umarł ostatni z Buonarrotich, radca miejski Cosimo, który w testamencie zapisał dom Michała Anioła miastu Florencji. Dzięki temu literacka spuścizna Michała Anioła stała się dla badaczy przystępną. W roku 1863 wydał Cesare Guasti autentyczny tekst poezji, w r. 1875 wydał Milanesi listy Michała Anioła.

Jednak dawny sposób patrzenia na Buonarroti'ego nie odrazu uległ zmianie.

Guasti, którego moralna trwożliwość była nie mniejszą od erotycznej prawomyślności »nipota«, zachował wprawdzie tekst autentyczny, bo mu na fałszowanie nie pozwoliło sumienie naukowe, ale za to z pełną świadomością (znał przecież dokładnie cały materiał rękopiśmienny) przedstawił erotyzm Michała Anioła w świetle nieprawdziwym. Według niego w poezji genialnego rzeźbiarza niema nic wyjątkowego,

¹⁾ Na koncept ten wpadł Aurelio Gotti w swej Vita di Michelangelo B. Firenze 1875.

zadziwiającego. Niektóre zwroty, budzące niepokój, są tylko rodzajem licencji poetyckiej, stylistycznej metafory, napotykaną często także u innych autorów tego czasu.

Podobnie postąpił Aurelio Gotti w swym w r. 1875 wydanym »Żywocie Michała Anioła«. I dla niego Vittoria Colonna była istotnie jedyną »kochanką« Buonarrotiego. Listy pisane pozornie do Cavalierego są w gruncie rzeczy przeznaczone dla Vittorii. Cavaliere odgrywał tu tylko rolę jakiegoś »postillon d' amour« lub sprytnego pośrednika z francuskiej komedii. Twierdził tak Gotti, chociaż wiedział, że musi dzięki podobnemu stanowisku popaść w konflikt z chronologią. I on był nieszczerzy, i on wszedł w kompromis z prawdą.

Ogłoszenie autentycznego tekstu poezji Michała Anioła nie skłoniło także Wilhelma Langa do odwołania poglądów, wyrażonych w rozprawce z r. 1861 p. t. »Michelangelo als Dichter«. Z uporem uczonego, który po wielu mozołach doszedł wreszcie do pozytywnego wyniku, utrzymywał nadal¹⁾, że »miłość w utworach Michała Anioła jest tylko »miłością artystycznego ideału«, że »ukochany« nie oznacza żadnej realnej osoby, lecz sztukę. (Stanowisko zaiste godne typowo niemieckiego uczonego — jakby powiedział Nietzsche).

Inni uczeni nie mieli wprowadzić odwagi zaprze-

¹⁾ »Grenzboten« 1866. II półrocznik, III t. str. 28 i 53 i nast.

czać niezbitym faktom, nie przywiązywali do nich jednak większego znaczenia i komentowali je w sposób lekceważący, dowodząc tem zasadniczego niezrozumienia doniosłej roli, jaką »miłość filozoficzna« odgrywała w życiu Michała Anioła.

Tak cenny skądinąd Springer¹⁾ sądzi, że Michał Anioł cierpiał na paroksyzm przyjaźni, na chorobę, jakiej w dwa wieki później uległ Winckelmann wśród podobnych okoliczności. »Z przecenionego zresztą talentu i z piękności młodego Rzymianina utkał sobie Michał Anioł obraz, który tem bardziej oddalał się od prawdy, im dłużej weń się wpatrywał, aż wkońcu stał się tylko miłą pobudką do igrania z własną fantazją«. Dowodzić tego mają listy do Tommasa, zachowane w kilku redakcyach, pełne »wyszukanych, sztucznie wyśrubowanych wyrażen«, które robią wrażenie stylistycznego ćwiczenia«. »Od tego obłąkania fantazyi, jak się zdaje, został Michał Anioł szczęśliwie ocalony, gdy się jego serce zwróciło do szlachetnej postaci kobiecej. W listach i sonetach, które są poświęcone Vittorii Colonne, wieje zdrowe powietrze, uczucie nie tylko gorące, lecz także prawdziwe«.

Takiemu wstydliwemu ukrywaniu istoty erotyzmu Michała Anioła, uwłaczającemu w wysokim stopniu etycznej jego czystości, położył raz na zawsze kres w r. 1892 Ludwik von Scheffler w swej nieocenionej, pełnej najgłębszego piękna książce

¹⁾ Anton Springer, Raffael u. Michelangelo, Leipzig 1888 II, 300 i 301.

p. t. »Michelangelo, eine Renaissancestudie«. Na tem samem stanowisku stanął w swej biografii Michała Anioła z r. 1893 John Addington Symonds.

Wobec wyników, do których doszli ci dwaj badacze, dziś już bez narażenia się na zarzut śmiesznej pruderyi lub karygodnej powierzchowności, nie można pomijać milczeniem tej niesłychanie ważnej strony psychiki Michała Anioła. Nie dla ścisłości biograficznej! Bo krytyka nie powinna zgola obchodzić tajniki życia prywatnego twórcy, o ile nie wywarły rozstrzygającego wpływu na kierunek i charakter jego sztuki. Wstrętne plotkarstwo, drapujące się zuchwale w togę ścisłości naukowej, zasługuje na bezwzględne potępienie. Lecz Michała Anioła, jako twórcy, nie można zrozumieć, jeśli się nie pojmie istoty jego erotyzmu. To, że był taką właśnie organizacją psychofizyczną, tłumaczy nie tylko jednostronnie męski ideał jego twórczości, lecz wyjaśnia także ogólne uczuciowe i umysłowe stanowisko jego wobec zagadnień życia: w tem źródło jego pesymizmu i skrajnego idealizmu. Grek z instynktów i najgłębszych pożądań duszy, stanął wobec etyki biegunowo przeciwnej poglądom helleniskim, natknął się na moral, który w epoce nawet tak wolnomyślniej, jak renesans, tkwił wszystkimi korzeniami w chrześcijaństwie. Wynikł stąd zasadniczy konflikt między dążnością jednostki a etyczną wolą społeczeństwa. Spór ten przeniósł się do wnętrza jednostki, przybrał formę walki instynktu z sugestją moralu. Morał musiał zwyciężyć, bo jego klęska groziła zdruzgotaniem społecznej egzystencji

indywiduum. Stąd konieczność hamowania się, kielznięcia instynktu, nieunikniona ucieczka do ascezy. Cały żywiołowy temperament może już teraz znaleźć ujście tylko w ekspansji artystycznej. Lecz to dla życia za mało. Niezaspokojony i tyranizowany instynkt zrywa się do buntu. Jako najelementarniejszy pęd życiowy ogarnia całą duchową istotę. Pod jego naporem staje się ona tytaniczną i rewolucyjną. Marzy o mocy, któraby cały wrogi świat strzaskała. Staje się wielbicielek siły, któraby mogła przynieść wyzwolenie. Lecz potęgą pozostaje tylko snem i artystycznym ideałem. Jego rozmach rozbija się o żelazne słupy nieublaganej rzeczywistości. Instynkt, który chciałby się bujnie, hellenisko wyżyć, okaleczony przez moral, zaczyna chorować. Drogą transpozycji wartości fizycznych na duchowe wywołuje uczucie niezaspokojenia, niezadowolenia, sprowadza pesymizm i melancholię. Lecz nie daje za wygraną. Nie mogąc rozwinąć się swobodnie w pełnem, radosnem, zdrowem i pięknem, jednym słowem greckiem życiu, odwraca się od świata, zamyka się w samotnej wieży idealizmu i mistyki: wytwarza teorię ezoteryczną o nierozwalnej spójni i wzajemnem przenikaniu się dusz, w końcu przenosi całą sumę pożądań szczęścia i nadziei w zaświaty. Lecz bezlitosny moral żałuje mu nawet tego surrogatu życia. Aby mu odebrać nawet tę odrobinę hellenizmu, który się schronił w sfery nadziemskie, aby mu zatruć tę ostatnią, platońską, ożywczą krynice, zaczyna go dręczyć najbardziej wyrafinowanym narzędziem tortury: stawia przed nim

oblędne widmo grzechu, mniejsza o to, że popełniono tylko myślą. Tragedya dochodzi do najwyższego napięcia. Sztuka Michała Anioła kończy się akordem grozy, potępienia, przekleństwa. Przekleństwa sztuki, człowieka i własnego ideału. Ostatnie jego lata to bankructwo wiary całego życia: wszechwładne panowanie katolickiej skruchy. Jednak pokonany instynkt zemścił się i na prawdę on tryumfował, chociaż w ukryciu i nieświadomie. Chrystus Michała Anioła to nie jest Bóg chrześcijański. Tak, jak Michał Anioł zwracał się do Chrystusa w swych poezjach, nie modlił się żaden chrześcijanin. Tak czcił tylko platoński miłośnik swego oblubieńca. Chrystus Michała Anioła to bóg pogański: Eros.

Tak przedstawia się w świetle ostatnich badań tragedia życia i sztuki jednego z największych geniuszów świata. Może odkrycie to sprawi prawdziwą przykrość wielbicielom mistrza, którzy nie mają w sobie dość humanizmu, aby pojąć znaczenie starożytnej maksymy, którą Michał Anioł powtórzył w jednej ze swych kanzon: »nic, co ludzkie, obcem mi nie było«. Powinni się jednak pocieszyć i uspokoić rozważeniem stanowiska, jakie dzisiejsze nauki przyrodnicze zajmują wobec sprawy miłości greckiej, zbadaniem dziejów tego zjawiska, któremu podlegali najwybitniejsi i najslawniejsi przedstawiciele ludzkości, a w końcu poznaniem nawskróś przeduchowionej formy, w jakiej się życie erotyczne u Michała Anioła objawiło.

Mało kto z wielkich tego świata zdołał miłość swą tak odzmysłować, nadać jej lot tak górny i czy-

sty, jak Buonarroti. Zarzutu niemoralności nie odważył mu się zrobić nikt ze współczesnych, chociaż nieprzyjaciół miał wielu. Oszczerczego głosu Aretina nie można oczywiście brać w rachubę, chociażby z powodu nicości etycznej tego pisarza. Najlepszem świadectwem moralności dla Michała Anioła jest gorąca przyjaźń, którą mu okazywała Vittoria Colonna, znana ze swej wprost fanatycznej surowości obyczajów. Ceniła zaś ona swego dostojnego przyjaciela nie tyle dla jego sztuki, ile dla zalet osobistego charakteru. »Nie ci poznali najlepszą część istoty Michała Anioła, którzy oglądali jego dzieła, lecz ci, którzy się z nim samym zetknęli« — powiedziała w czasie jednej z rozmów w kościele S. Silvestro. Sąd jego podziela historyk Florencyi, Ammirato, który pisze o Buonarrotim: »nigdy skaza żadna ani plama nie zamąciła czystego zwierciadła tego długiego, czcigodnego życia¹⁾.

Bardzo pewnym tego musiał być Varchi, gdy za życia mistrza odważył się poruszyć we wspomnianym na wstępie komentarzu sprawy, o których krytyka uważała za stosowne milczeć przez całe wieki. Wykład Varchiego, któremu głównie zawdzięcza Scheffler swoje odkrycia, zawiera tak cenne spostrzeżenia o istocie erotyzmu Michała Anioła, oparte na renesansowej ogólnej teorii miłości, że zasługuje na przytoczenie w streszczeniu.

Człowiek — wywodzi ów akademik platoński —

¹⁾ Ammirato: *Istorie Florentine*, Firenze, 1641 III. str. 538.

jest najdoskonalszym stworzeniem ze wszystkich zwierząt. Nawet tam, gdzie mu w porównaniu z niemi pozornie czegoś nie dostaje, brak ten wynagradzają wyższe dary. Człowiek nie może np. latać, a mimo to może za życia wznieść się do nieba. Skrzydeł tych użycza mu miłość. Ona pozwala nam dotrzeć do oglądania rzeczy najwyższych, ona jest wogóle przyczyną wszystkiego, co jest najlepsze w człowieku. A przecie mimo to widzimy, że miłość rodzi tylko cierpienie. Sprzeczność tę wyjaśnia najlepiej Michał Anioł w swym wzniosłym sonecie, będącym przedmiotem wykładu. Poezja to »pełna antycznej czystości i Danteskiej głębi myślowej«:

Niemasz w lotnej fantazyi wzniosłego artysty
Myśli, którejby marmur nie krył w swoim łonie,
Ale tylko posłuszne na głos ducha dłonie
Zdolne w głazie dać obraz jej wierny i czysty.

Tak w Twojej duszy, o Pani, wraz slysze poświsty
Kłatwy, od której strachem zdjęty wielkim stronię
I muzykę rozkoszy... Lecz ma łódź zatonię,
Bo dla sztuki mej cel jej zbyt jej promienisty.

To nie Eros, ni duma, ani piękność Twoja,
To nie traf, ni pogarda, ani przeznaczenia
Wyroki ciemne źródłem stają się mej męki,

Bo śmierć tkwi w Tobie, oraz w Tobie jest ostoja
Litości, ale duch mój, szalem upojenia
Chory, śmierć tylko umie przyjąć z Twojej ręki.

(Non ha l' ottimo artista alcun concetto.
Guasti, sonet 15, Frey LXXXIII).

Zdumiewające jest — mówi dalej Varchi — że właśnie artysta (plastyczny) tu przemawia. Lecz Michał Anioł jest Michałem Aniołem. Kto się temu dziwi, nie wie, do czego zdolną jest natura, jeśli chce wytworzyć doskonałego ducha. A zresztą między malarstwem a poezją istnieje ściślejsze pokrewieństwo, aniżeli się przypuszcza.

Tu następuje teoria miłości, którą się spotyka u wielu pisarzy renesansowych. Miłość trojakiej jest natury: czysto naturalna, senzytywna i racjonalna czyli intelektualna. W tej ostatniej są wszystkie trzy rodzaje miłości połączone i stąd skarga, że miłość przynosi nieszczęście, ponieważ człowiek nie umie utrzymać się w sferze miłości racjonalnej. Tak przynajmniej brzmi odpowiedź Michała Anioła. Przytoczony powyżej sonet daje ją w porównaniu. Sztuka dłuta jest tu zestawiona ze sztuką miłości.

Jak w marmurze, który ma zostać obrobiony, wszystko mieści się w potencji i idzie tylko o rzeźbiarza, któryby rozkazał idei wystąpić z materji, tak — według Michała Anioła — także dla kochającego w obliczu pięknej istoty zawiera się słodycz i gorycz. Nie jest to więc winą ukochanego przedmiotu, jeżeli kochający doznaje w miłości tylko katuszy, powodem tego wyłącznie zła sztuka kochania. Zamiast życia, jakby powinien, bierze on tylko śmierć z pięknego oblicza. Kształtujcie sobie raczej szczęście z tego materiału, a postąpicie, jak mądry rzeźbiarz.

Lecz cierpienia miłosne trwają zawsze i znów nie kto inny, jak Michał Anioł, przedstawił je w swych

poematów. Tu wypowiada Varchi zagadkowe słowa, które dopiero później wyjaśnię. Poeta ten idzie przytem za pospolitym zwyczajem, a nie za właściwą prawdą. (*»L' uso commune, e non la propria verità«*), lecz te wyjątki wśród jego poezji są nie mniej przeto piękne. Następują cytaty całego szeregu sonetów za pomocą początkowych wierszy lub wyjętych ustępów, poczem Varchi tak dalej rzecz swą prowadzi: »W jednym z sonetów tej grupy zbliżył się poeta najbardziej do prawdy. Przypisuje w nim swe cierpienia miłosne »sztuce piękna, która wraz z nim na świat przysła«. Istotnie z nieba przyniósł ją ten angelo celeste. Aby zaś każdy mógł tem lepiej ocenić nietylko rozmaite przyczyny, które on przypisuje swej miłości i swej namiętności, lecz także zawarte w nich przepiękne myśli, przytoczę tu dwa sonety w całości. Pierwszym będzie ten, który się odnosi do Messer Tommasa Cavalieri, młodego rzymskiego szlachcica. Poznałem go niegdyś w Rzymie i znalazłem w nim — prócz nieporównanej piękności, tyle wdzięku i charakteru, tak wzniosłego ducha i tak czarujący sposób bycia, że człowiek ten niewątpliwie zasługiwał i zasługuje, ażeby go nasz mistrz tem więcej kochał, im więcej go poznaje«: Tu następuje sonet 22:

Jeżeli w twarzy serce przez oczy się widzi,
Są to u mnie najwyższe objawienia progi
Mej płomiennej miłości... a więc Panie drogi
Wiedz, czemu nagród żądać serce się nie wstydzi.

Może duch Twój, spojrzawszy na żar, co się brzydzi
Żąda nieczystą, wierny więcej, niż ubogi

W silną wiarę myślałem, zwoli mi dar błogi
Skorej litości; władca, co z prośby nie szczydzi.

Błogosławiony dzień ów, w którym cud się stanie!
Niech jaśniej spłoną wtedy zór i słońca łona,
Niechaj staną godziny w swoich starczych biegach,

Gdy Ciebie upragniony, o słodki mój Panie,
Mieć będą me niegodne, a chciwe ramiona
W wieczność całą, przy szczęścia nie czekając brzegach!

(Se nel volto per gli occhi il cor si vede.
Guasti 22, Frey LV.).

Drugi sonet, który Varchi zacytował, to ów sławny wiersz, który Scheffler nazywa najpiękniejszym poematem miłosnym, jaki renesans wytworzył:

Dzięki Twym cudnym oczom widzę blask przemily,
Którego moich źrenic nie dojrzy ślepotą,
Dzięki Twym nogom dźwigam ciężki glaz żywota,
Którego me kalectwo unieść nie ma siły.

Dzięki Twym lotnym skrzydłom — nędzarz odskrzydlony —
Duchem w święte wieczności wznoszę się bezmiary.
Twoja wola na twarz mą zwiewa śnieg i żary,
Ziębi w słońcu, a grzeje w najmroźniejsze szrony.

Tylko twoją tęsknotą żyją me pragnienia,
I Twoje tylko serce myśl mą wciąż podsyca,
Słowa moje moc czerpią tylko z Twego tchnienia.

Bez Ciebie jam podobny trupowi księżyca:
Wszak i on tylko wówczas świat ten opromienia,
Gdy mu światła słoneczna użyczy skarbnica.

(Veggio co' bei vostri occhi un dolce
lume... Guasti 30, Frey CIX.).

Tak przemawiał ten »straszliwy« nieokiełznany Tytan, tak dalece zaparł się własnej jaźni, aby zniknąć i roztopić się w duchu ukochanej istoty! Takich cudów dokonała miłość intelektualna. Jej pojęcie wyjaśnia Varchi pod koniec swej rozprawy:

»Jeśli na widok ziemskiego piękna 'zdołamy wznieść się do wyobrażenia piękna przedwiecznego (belezza divina), wówczas, upajając się tem pięknem, nie będziemy zazdrościli Jowiszowi ambrozji i nektaru, wówczas będziemy prawdziwymi i doskonałymi artystami tej prawdziwej i doskonałej miłości. Tej sztuki uczy nas Michał Anioł, wstępując przytem w ślady nie Owidyusza i jego plebejskiej »ars amandi«, lecz Platona i jego przebojskiego Sympozjonu«. Dowodem, że tę właśnie sztukę miłowania Michał Anioł uprawia, pomijając wiek i najczcigodniejszy charakter mistrza, są jego poezye, całe przepojone »sokratyczną miłością i platońskimi myślami« (»Pieni d'amore socratico e di concetti platonici«).

Na zakończenie przytacza Varchi jeden z najbardziej platońskich sonetów Michała Anioła:

Moje oczy wpatrzone w Twe cudne źrenice
Dały mi spokój; żadnej śmiertelnej istoty
Tam nie ujrzałem, raczej to, co duszę w złoty
Stroi czar: przenajczystszej miłości krynicę.

W duszę Bóg własnej twarzy cisnął błyskawice,
Więc ponad piękno ciała kieruje swe loty,
Wzbija się nad form ziemskich harmonijne sploty,
By posiąść wieczystego Piękna tajemnicę.

Duch mój tak rzecze: to, nad czem śmierć włada,
Nie może płonąć żądzą, która trwa bez końca,
Bo wieczność nie siwieje, jako włos człowieka.

Żar zmysłów jest rozkoszą, co duszę rozkłada,
Nie miłością; nasz związek — przyjaciół do słońca
Wiedzie, lecz pełnia szczęścia za grobem nas czeka.

(Non vider gli occhi miei cose mortale,
Guasti 52, Frey LXXXIX).

»Na podstawie tego sonetu — kończy Varchi — może każdy, kto posiada zmysł krytyczny, ocenić, do jakiego stopnia ten anioł (angelo) — co mówię? — archanioł, celuje nie tylko w swych trzech pierwotnych i najszlachetniejszych zawodach: w architekturze, rzeźbie i malarstwie, w których bezsprzecznie przewyższa zarówno wszystkich współczesnych, jak nawet starożytnych — lecz także do doskonałości dochodzi, ba, wprost jedynym jest w poezji i w prawdziwej sztuce kochania¹⁾.

Prelekcyja Varchi'ego ma doniosłe znaczenie nie tylko jako dowód wysokiej, zupełnie bezprzykładnej czci, jakiej doznawał Michał Anioł ze strony najpoważniejszych podówczas umysłów Italii, lecz głównie dlatego, że zawiera dwie nieocenione wskazówki, niezbędne do zrozumienia poezji, uczuciowego życia i całej wogóle psychiki twórcy »Mojżesza«. Pierwszą z nich jest podkreślenie wyłącznie męskiego charakteru erotyków Michała Anioła i otwarte wymienianie, że przedmiotem ich jest Cavalieri; drugą wyja-

¹⁾ Varchi. Due lezioni, str. 50 i nast.

śnienie ścisłego związku pomiędzy tą poezją a filozofią Platona.

Cavalieri zatem, a nie Vittoria Colonna, był tym człowiekiem, ku któremu zwracały się najgorętsze promienie idealnej miłości wielkiego twórcy. Poznał go Michał Anioł w ostatnich miesiącach r. 1532, które, jak wiadomo, spędził w Rzymie. Zaznajomił ich ze sobą prawdopodobnie rzeźbiarz Pier Antonio Cecchini, pragnąc pokazać Buonarroti'emu bogaty zbiór antyków młodego szlachcica ¹⁾. Piękność Cavalieri'ego musiała być rzeczywiście niezwykłą, bo olśniła nie tylko Michała Anioła. Sam Varchi pozostawał pod jej wpływem i dał temu wyraz w sonecie, wielbiącym urodę, wdzięk i wytworność szczęśliwego Rzymianina, oraz miłość, łączącą go z Buonarrotem ²⁾.

Pierwszym śladem uczucia Michała Anioła dla Tommasa jest odpowiedź tego ostatniego na (zaginiony) list, w którym mu mistrz — liczący wówczas lat 57 — wyraził swoje uwielbienie.

»Otrzymałem list od Was, Panie, który z tem większą powitałem radością, że zupełnie się go nie spodziewałem. Mówię »nie spodziewałem się«, bo uważam się za niegodnego takiej łaski ze strony człowieka tak, jak Wy, Panie, niezwykłego. Co się zaś tyczy słów, wypowiedzianych przed Wami przez Pierantonio na moją pochwałę, oraz owych moich prac,

¹⁾ Steinmann: Die sixtinische Kapelle II. 463.

²⁾ Varchi: Opere II. 1859, Trieste, str. 859. Sonet CLXXX.

które oglądaliście i które — jak mówicie — obudziły u Was niemalą dla mnie przychylność, odpowiadam na to: nie one to mogły skłonić człowieka o tak nadziemskim geniuszu, że podobnego mu, nie mówiąc już równego, nie masz na całej ziemi, do tego, aby zwrócił uwagę na młodzieńca, który dopiero co przyszedł na świat i stąd umie tak mało, jak tylko pomyśleć można. A mimo to nie mogę Was równocześnie nazwać kłamcą. Przypuszczam więc, nie, jestem tego pewny, że miłość, którą dla mnie żywicie, tej okoliczności zawdzięczam, że Wy, Panie, jako człowiek w najwyższym stopniu dla sztuki zasłużony, nie, jako personifikacya sztuki samej, musicie kochać tego, kto ją kocha i jej się poświęca. Przyrzekam Wam wierne, że za Waszą życzliwość równie, a może nawet bardziej serdeczne uczucie w zamian otrzymacie: albowiem nigdy żadnego człowieka nie kochałem bardziej od Was i nieczyjej przyjaźni bardziej, jak Waszej, nie pragnąłem. Mogą moje słowa błędzić w innych rzeczach, lecz w tej nie są omylne; i złożę Wam, Panie, dowody tego, szkoda tylko, że Fortuna tak mi jest nieprzychylną, że czuję się niezdrowym właśnie teraz, kiedy mógłbym doznać szczęścia obcowania z Wami. Spodziewam się jednak, że — jeśli mi nie zacznie dręczyć na nowo — wyzdrowieję za kilka dni i przyjdę, by Wam osobiście cześć moją wyrazić. Tymczasem będę przynajmniej przez dwie godziny dziennie studyował dwa Wasze rysunki, które mi przyniósł Pierantonio; im lepiej się im przyglądam, w tem większy wprawiają mnie zachwyt; chcę też

skargi moje osłodzić, żywiąc nadzieję, którą obudził we mnie Pierantonio przyrzeczeniem, że pokaże mi jeszcze inne rysunki Waszej ręki. Nie piszę dłużej, nie chcąc się naprzykrzać. Proszę Was tylko, myśleć o tem, że zawsze jestem na Wasze usługi i polecam się Wam na wieki. Szczerze Wam oddany Thoma Cavalieri¹⁾.

List ten, pełen szlachetnej powściągliwości, świadczy najlepiej, że pochwały, które Cavalieri'emu oddawał Varchi, nie były przesadzone. Przebija zeń także pewne zakłopotanie i zdziwienie z powodu niebywalego holdu ze strony największego twórcy, którego całe Włochy, niemal jak bóstwo, czcili. Jeszcze tego samego dnia, 1 stycznia 1533, odpowiedział Michał Anioł listem, który przechował się aż w trzech koncepcjach. Powodem tego braku decyzji nie była — jak sądzi Springer — nieprawdziwość i sztuczność uczucia, ale właśnie jego nadmiar. W tem leży źródło obrazowości i trudno czasem zrozumiałego wysłowienia tego pisma: Michał Anioł bał się powiedzieć za wiele, nie chciał wyrazić wszystkiego, co czuł:

»Nierozważnie, Messer Tomao, Panie mój najdroższy, odważyłem się napisać do Waszej Wielmożności (a vostra Signoria), nie w odpowiedzi na jakiś list, którybym od Was otrzymał, ale jako pierwszy, który robi początek, tak, jakbym sądził, że przejdę suchymi nogami małą rzeczkę, albo bród, zaledwie zwilżony wodą. Lecz teraz, kiedym już brzeg opuścił,

¹⁾ Symonds II. 400; Frey: Poezye, str. 513.

nie mały strumień, ale ocean, balwanami spiętrzony, mam przed oczyma, więc, gdybym tylko mógł, powróciłbym do brzegu, z którego wyszedłem, aby mię nie pochłonęły te fale. Skoro już jednak tu jestem, serce me w skalę przemienię i pójdę naprzód; a jeśli nie posiadam sztuki sterowania po bezdennych, jak morze, przestworach Waszego potężnego geniuszu, to przebaczy mi on i nie pogardzi mną, bo nie mogę się z nim równać, ani żądać od siebie tego, czego we mnie niema, kto bowiem jest jedynym we wszystkim, nie może w niczem znaleźć równego sobie. Dlatego Wasza Miłość, światło naszego wieku, jedyne w świecie (*luce del secol nostro unica al mondo*) nie może znaleźć upodobania w dziele któregośkolwiek innego człowieka, bo nikt Wam nie jest równy ani podobny. Jeśliby jednak podobała się Wam jedna z prac, które wykonać spodziewam się i przyrzekam, będę ją uważał raczej za szczęśliwą, aniżeli za dobrą. I gdybym mógł kiedyś — jak powiedziałem — zyskać pewność, że przysłużę się w czemkolwiek Waszej Miłości, gotów jestem ofiarować Wam, Panie, terazniejszość z tem wszystkim, co mi przyszłość przyniesie. Boli mię to tylko, że także przeszłości nie mogę odzyskać, aby Wam służyć nią dłużej, niż przyszłość na to pozwoli; będzie ona bowiem krótko trwała, gdyż zbyt stary jestem. Więcej nie mam nic do powiedzenia. Chciej, Panie, czytać serce, a nie list, bo »pióro nie może nadażyć pragnieniom«.

»Muszę się usprawiedliwić, dlaczego w pierwszym moim liście wprowadził mię w tak niezwykle zdumienie

Wasz geniusz, nie z tego świata. A usprawiedliwiam się, bo poznałem później, w jakim tkwiłem błędzie; wszak należałoby się dziwić zarówno temu, że Bóg cuda działa, jak temu, że Rzym boskich wydaje ludzi. Świadkiem tego świat cały¹⁾.

Dwa inne projekty tego pisma zawierają zagadkowe post scriptum: »Może byłoby dozwolone nazwę tego, co człowiek daje, nadać temu, który to odbiera; ze względu jednak na to, co się godzi, niema tego w tym liście«. Guasti sądzi, że idzie tu o nazwę »przyjaciela«.

Po powrocie (w czerwcu 1533) Michała Anioła do Florencji korespondencja z Cavalierim trwa dalej. W lipcu zapytuje Cavalieri, czy mistrz zapomniał o nim, co daje Buonarroti'emu powód do następującego listu z d. 28 lipca 1533:

»Panie mój drogi! Gdybym nie był sądził, żeś Was, Panie, zapewnił o mej największej, wprost bezgranicznej miłości, jaką ku Wam palam, nie wydałoby mi się rzeczą dziwną i szczególną, że w liście swym podejrzewacie, jakoby o Was zapomniał, ponieważ nie piszę do Was. Lecz nie to nowego, ani dziwnego, że, gdy tyle rzeczy opacznie wypada, także i tu dzieje się odwrotnie: bo to, co Wasza Miłość mnie powiada, mógłbym raczej ja Wam zarzucić; może jednak czynicie to tylko, aby mnie wypróbować, albo ażeby nowy, większy jeszcze ogień wzniecić, jeśli większy wogóle jest możliwy. Jakkolwiek jednak

¹⁾ Milanesi: Lettere, 462.

jest, wiem z wszelką pewnością, że tak samo nie mógłbym zapomnieć o Waszym imieniu, jak o pożywieniu, z którego żyję; i prędzej nawet mógłbym zapomnieć o pożywieniu, z którego żyję i które ciało tylko żywi, nie dając mu szczęścia, aniżeli o Waszym imieniu, które żywi ciało i duszę i napenia jedno i drugie taką słodyczą, że nie czuję cierpienia, ani obawy przed śmiercią, jak długo myśl mam ku Wam zwracam. Pomyślcie, w jakim byłbym stanie, gdyby także i oku cząstka jego przypadła w udziale¹⁾.

Równie namiętne listy pisywał chyba jeszcze Ludwik II bawarski do Ryszarda Wagnera. Oto dla porównania wyjątek jednego z nich:

»Mój jedyny przyjacielu, mój gorąco umiłowany!... Zwalczę zwycięsko wszystkie przeszkody, jak bohater (mowa tu o trudnościach, jakie nastroczały Wagnerowi przedstawienia jego dramatów muzycznych); cały jestem Twoją własnością, pozwól mi tylko iść za Tobą. Musimy mówić ze sobą, rozpędzę wszystkie chmury i burze, miłość jest dość silna, by ważyć się na wszystko. Ty jesteś gwiazdą, która opromienia me życie i dziwnie krzepi mnie Twój widok. Płonę z miłości ku Tobie, o mój święty, ubóstwiony! Cieszyłbym się niezmiernie, gdybym mego przyjaciela za ośm dni tu zobaczył, a mamy dużo do powiedzenia sobie. O, gdyby mi się udało klątwę, o której mi pisałeś, zniweczyć zupełnie, wysłać do otchłani wiecznej nocy,

¹⁾ Milanesi: Lettere, 467. Także ten list ma trzy warianty.

z której się podniosła. O, jak kocham Ciebie, jak nie-
zmiernie kocham Ciebie, mój jedyny. Ty moje dobro
najwyższe! Słońce życia! Czy przyjedziesz, mój umi-
łowany przyjacielu? Proszę Cię, napisz mi rychło.
Nas nie rozdziela nigdy, mężnie stawię czoło fałszy-
wym blaskom dnia... Moje uniesienie i miłość dla Cie-
bie są bez granic. Na nowo przysięgam Ci wierność
aż do śmierci. Twój, pałający ku Tobie, Ludwik».

Lub inny z 5 stycznia 1865:

»Mój serdecznie ukochany! Właśnie dowiedzia-
łem się od Pfistermeistra, że czujesz się znów zupeł-
nie dobrze. O, jakim okrzykiem radości powitałem
tę wiadomość. Jakże płonę z tęsknoty za cichymi,
uroczystymi godzinami, które mi znów pozwolą oglą-
dać dawno nie widziane oblicze najdroższego na ziemi.
A więc Semper robi plan naszej świątnicy. Aktoro-
wie uczą się dramatu! Brunhildę wkrótce wyzwoli
bohater bez trwogi. Wszystko, wszystko jest w ruchu.
To, o czym marzyłem, czego wyglądałem, do czego tę-
skniłem — ożyje, niebo zstąpi dla nas na ziemię.
O, święty mój, modlę się do Ciebie! A więc Trystan
prawdopodobnie w maju!

»O, błogosławiony dzień, w którym upragniona
budowa wzniesie się przed nami, błogosławione go-
dziny, w których dzieło Twoje stanie się tam czy-
nem. »Zwyciężymy«, wołałeś do mnie w Twym osta-
tnim, drogim liście. Tak, »zwyciężymy«, odpowiadam
w tryumfie. Nie na próżno żyliśmy. Tobie cześć i chwała.
Twój do śmierci wierny Ludwik».

Nie z takim entuzjazmem, ale nie z mniejszą

ufnością odnosi się Cavalieri do uwielbiającego go
geniusza; odpowiedź jego (z 2-go sierpnia) na przy-
toczony wyżej list Michała Anioła brzmiała:

»Mój jedyny Panie! Otrzymałem bardzo miły
list od Was, z którego wnoszę, że nie mało martwi-
cie się tem, co Wam pisałem o »zapomnieniu«. Otóż
oświadczam, że nie uczyniłem tego ani dlatego, że-
ście mi nic nie posłali, ani w tym celu, aby podsyć
ogień Waszej przychylności. Napisałem to poprostu
w żarcie, a to mi przecież wolno, jak sędzę. Nie
smućcie się zatem, bo jestem zupełnie pewny, że nie
zdołacie zapomnieć o mnie... Nie mam nic więcej do
pisania prócz tego, że Was proszę, abyście rychło
powrócili. Gdy przybędziecie, wyzwolicie mnie z wię-
zienia, bo pragnę unikać złego towarzystwa. A pra-
gnąc tak, nie mogę z nikim innym, jak z Wami, obco-
wać. Pozdrawiam Was po tysiąc razy, więcej Wasz,
niż swój własny Thoma Cavalieri¹⁾.

W dalszej korespondencji pośredniczy Barto-
lomteo Angiolini, zarządca rzymskiej posiadłości Mi-
chała Anioła, który bierze żywy udział w uczuciu
swego pana i skrzętnie mu donosi, co »jego dusza«
porabia:

»Dalem Wasz list, Panie, Messer Tommasowi,
który Was serdecznie pozdrawia i gorąco pragnie
Waszego powrotu. Mówi on bowiem, że gdy jest
z Wami, czuje się naprawdę szczęśliwym, bo posiada
wówczas wszystko, czego pragnie na tym świecie.

¹⁾ Symonds II. 401. Frey: Poezye. 518.

Myślę więc, że gdy Wy usiłujecie przyspieszyć Wasz powrót, on po prostu ginie z tęsknoty za Wami. Dlaczego poważnie nie dokładacie starań, aby opuścić Florencję? I Wam i wszystkim przyniosłoby to spokój, gdybyście tu byli. Widziałem Waszą duszę, która pozostaje w dobrym zdrowiu i pod dobrą opieką. Ciało czeka na Wasze przybycie¹⁾.

W ostatnich słowach starał się Angiolini dostosować do tonu listu Michała Anioła, pisanego do dnia 11 października 1533. Doszło do nas zaledwie kilka zdań z tego pisma:

»Dlatego, jeśli bez przerwy w dzień i w nocy tęsknię, by się tam znaleźć, dzieje się to tylko z tego powodu, że chcę do życia powrócić, co bez duszy stać się nie może; serce bowiem jest w rzeczywistości siedliskiem duszy, a że moje jest w ręku Tego, któremu mam duszę oddać, więc z naturalnego popędu pragnie ona powrócić do swego miejsca. Gdy byś mógł tak samo zrobić z ciałem, jakżeby chętnie wróciło ono do swego miejsca i do swojej duszy i nie cierpiałoby tu takiej niedoli²⁾.

Także w listach do Sebastiana del Piompo nie zapomina Michał Anioł o swym ukochanym przyjacielu. W jednym z nich (z 5 lipca 1533) czytamy:

»Proszę Was, jeśli zobaczycie Messer T. Cavalieri'ego, pozdrówcie go serdecznie odemnie, a gdy do mnie pisać będziecie — donieście mi coś o nim, by

¹⁾ Symonds II. 393. Frey: Poezye 518.

²⁾ Milanesi: Lettere, str. 469.

go odświeżyć w mej pamięci: bo gdybym go stracił z pamięci, myślę, żebym po prostu padł trupem¹⁾.

Michał Anioł nie ograniczył się do listów. Posyłał także swemu ulubieńcowi rysunki o tematach bardzo znamienitych: Faeton, Tityos, Ganimed, tudzież sonety i madrygaly bądź to na ręce Angiolini'ego, bądź też Sebastiana del Piombo. Treść ich nie pozostała znaną samemu tylko Cavalieri'emu, ponieważ pośrednicy sporządzali z nich kopie i tą drogą zapewne owe poezye, ściśle osobiste, doszły do wiadomości kół literackich.

Tęsknota za Cavalierim była jednym z głównych powodów, które skłoniły Michała Anioła do skrócenia pobytu we Florencji: 23 września 1534 osiedla się w Rzymie na stałe i pozostaje tam bez przerwy z wyjątkiem kilkutygodniowego pobytu dla wypoczynku w Spoleto w r. 1556, któremu zawdzięcza powstanie poematu p. t.: »Pochwała życia wiejskiego«. Nastąpiła dla mistrza najjaśniejsza epoka jego życia, opromieniona słońcem głębokiej i odwzajemnionej miłości. Mieszkał wówczas Michał Anioł na Macel de' Corvi, niedaleko Forum Trajana, w domu przyznanym mu na własność w r. 1516 przez spadkobierców Juliusza II. O dziesięć minut drogi stamtąd, w Rione di S. Eustachio, obok Torre Argentina, leżał pałac Cavalieri'ch. Zaledwie kilkaset kroków zatem rozdzielało obu przyjaciół i nie stało na przeszkodzie ich jak najczęstszemu widywaniu się ze sobą. Twórczość poe-

¹⁾ Milanesi: Lettere, str. 466.

tycka Michała Anioła pod wpływem miłości wzmacniała się. Zaraz w początkach znajomości z Cavalierim powstać musiał sonet, o formie zbyt jeszcze petrarkicznej, nie tak silnie jeszcze, jak późniejsze, prześycone elementami filozofii platońskiej:

Pocóż mi dłużej tęsknoty bezmiary
Wyrażać łzami, przesmutnemi słowy:
Wyroczonej męki krwawią nas okowy,
Nikt nie jest wolny od tej wiecznej kary.

Pocóż w udręce śmierci wzywam mary;
Śmierć niewołana przyjdzie; jej lodowy
Rąk opłot słodko dotknie mojej głowy:
Wszak bólem tylko składałem ofiary.

A gdy uniknąć nie mogę cierpienia,
Niechże niem miłość duszę mi rozorze,
*Miłość, co rozkosz w jedno z bólem splata,

Więzienie w raje wolności przemienia.
Nie dziw więc, że mię słabego przemoże
Rycerza młodość zbrojna i skrzydlata.

(A che più debb' io mai l' intenso voglia...
Guasti 31, Frey LXXVI).

Ostatnie słowa sonetu zawierają niemożliwą do oddania w przekładzie aluzję do nazwiska Cavalieri'ego: »resto prigion d'un Cavalier armato«.

Niebawem miłość, która zrodzona na widok urzeczywistnionego ideału piękna, nie rozumowała, lecz

porwana wichrem uczucia dawała się unosić jego potęgą, zaczyna pogłębiać się i oczyszczać z wszelkiego pyłu zmysłowości, nabiera wartości na wskrós duchowych i staje się świadomą swego nadziemskiego charakteru:

Jeżeli czysta miłość, wiara nieskończona,
Jeżeli jeden los dwóch polubieńców łączy,
Jeżeli jeden ból w dwa serca jad swój sączy,
Gdy jeden duch i wola dwa ożywia łona —

Gdy jedna dusza w dwóch jest ciałach uwięziona,
Gdy jednych skrzydeł w niebo niesie je lot rączy
I kiedy miłość jednym złotym grotem jątrzy,
I jednym ogniem spala dwóch sere ich brzemiona —

Jeśli każdy drugiego miłuje, nie siebie,
Jedno żywiąc pragnienie, ażeby mogiłny
Kres wyzwolenie wspólne dał ich wspólnej duszy,

Gdy tysiąc razy tysiąc w tem miłości niebie
Za sto nawet nie starczy, czyż łańcuch tak silny,
Wieczny... przemijająca, marna niechęć skruszy.

(S'un casto amor, s'una pietà superna...
Guasti 32, Frey XLIV).

Jeszcze silniejszy nacisk na idealizm swej miłości kładzie Michał Anioł w sonecie, w którym przeciwstawia miłość prawdziwą, jak ją Platon pojmuje, temu, co przeciętny tłum za miłość uważa:

Piękności Twego, Panie mój, oblicza
Nie zamknę w słowach, pókim żyw na ziemi,
Choć czar ten nieraz skrzydłami złotemi
Rwał duszę z ciała w żar bożego znicza.

Gdy tłum swych szyderstw nie szczędzi mi bicia,
Grzechu mię winiąc, który w nim się plemi,
Depcę je dumnie i brzydę się niemi,
Bo w mej miłości czystość jest dziewicza.

Piękno widziane przez śmiertelne oczy
Dla mędrca jest tym przedwiecznym ruczajem,
Co rodzi życie... pewniejszych o niebie

Wieści, ni blasków jaśniejszych nie zoczy
Nikt na tym świecie, więc gdy kocham Ciebie,
Łączę się z Bogiem i śmierć czynię rajem.

(Veggio nel tuo bel viso, signior mio...
Guasti 54, Frey LXIV).

Miłość oczyszczona ze zmysłowości jest potężniejsza od śmierci, bo nie ginie wraz z ciałem, ale uwolniona od jego ujemnego wpływu; unosi duszę ku Bóstwu:

Ilekoć się mój idol zjawi oczom serca,
Czy to w chwili słabości, czy to w chwili mocy,
Między sercem a zjawą śmierć staje i w nocy
Cienie czarne ją spycha i strach w mózg mi wwierca.

Lecz dusza ma nie wierzy, że los-przeniewierca
Szcześnie jej od miłosnej da słodsze przemocy,
Więc Eros, by obronić ten byt mój sierocy
W słów się zbroi potęgę, co marę uśmierca:

Raz się tylko umiera i więcej nie wraca,
Czyż zatem umrzeć może ów, kto był w mej służbie,
I kogo już raz miłość zbyt mocno zabiła,

Kiedy duszę wyzwoli ukochania praca,
Która serce przyciąga, jak z magnesem w druźbie,
W ręku Boga, jako złoto czysta, będzie lśniła.

(Ognor che l'idol mio si rappresenta...
G. 58. Frey CXXVI, 1547—50).

Miłość jako siłę odradzającą wielbi również sonet 59:

Jak kowal siłą ognia wygina żelazo,
W którym ziszcza się jego za dziełem tęsknota,
Jak bez ognia mistrz zdolny nie oczyści złota,
Iżby nawet najmniejszą nie razilo skaza;

Jak Feniks się nie skrzepi nową życia wiosną,
Jeśli przedtem nie spłonie — tak ja, kiedy zgine
W ognia żarach czerwonych, w jasność wieczną wpłynę
Z tymi, co, gdy konają, w nieskończoność rosną.

Jakżem szczęśny bez miary, że ogień wspaniały
Zdołał jeszcze na życie odrodzić mię nowe,
Chociażem się do zmarłych już zaliczał prawie.

A kiedy niebios dotknie żywioł rozszalały,
Mnie całego w płomienną zmieniwszy ośnowę —
Czyliż mnie ku nadziemskiej nie uniesie Sławie?

(Non più che 'l foco il fabbro il ferro
istende... G. 59, F. CIX).

Zupełnie wyraźnie wyznaje Michał Anioł charakter swojej miłości i przeciwstawia pospolitą miłość kobiet »filozoficznej« miłości mężczyzn w następującym sonecie:

Nie zawsze ten śmiertelne spełnia przewinienie,
Kto piękno niewysłowne nad wszystko miłuje
I kto serce zmiękzone tem, że ogień czuje,
Strzale złotej na Boga otwiera skinienie.

Eros duszę uskrzydla, jego święte technienie
Ze snu ją budzi i lotu do gwiazd nie wstrzymuje,
Z nim tęsknota na pierwszy ów stopień wstępuje,
Na którym już wieczności dostrzega jaśnienie.

Miłość, którą obrałem, w górę wiecznie dąży
I gardzi pożądaniem zmysłowem kobiety,
Bo ta żądza szlachetne, męskie serca plami.

Tamta ku niebu wznosi, ta zaś dołem krąży --
Tamtej siedzibą dusza, tej drugiej podniety
Nikczemne są, bo rządzą jedynie zmysłami.

(Non é sempre di colpa aspra e mortale...
G. 53. F. LXXXXI).

Nietylko przyspieszenie powrotu do najwyższej
Idei jest błogosławionym skutkiem czystej, duchowej
miłości; jej owoce objawiają się już w doczesnym ży-
ciu, jako »rodzenie w Pięknie«, jako wzmoczenie twórczości. Prawdziwa miłość jest najdoskonalszym bodźcem umysłowej i artystycznej pracy, zapewniającej nieśmiertelną pamięć ludzkości.

Myśl tę wypowiada jasno Michał Anioł w 6 strofie II stancy:

Jakżeż nikczemnie serce moje żyło
Wówczas, gdy Ciebie jeszcze nie kochałem:
O mem imieniu wszędzie głucho było,
Dnie i wieczory moje marnowałem:

Mógłbym wyśpiewać, co się w duszy kryło,
Lub się wywyżżyć nad pospółstwem całem?!
Dzisiaj nie zejść z świata bezpotomnie.
Złym ja, czy dobry — ale wie świat o mnie.

Skrajny spirytualizm życia erotycznego, teorye miłości idealnej, która zaspokojenia szuka tylko w patrzeniu i wymianie spojrzeń, pojęcie pięknego człowieka, jako obrazu, idolu, będącego najwyraźniejszym odzwierciedleniem wiekuistej Idei, a nade wszystko: miłość jako pożądanie Pięknego, wyzwolenie, czyli uskrzydlenie duszy przez miłość i rodzenie w Pięknie — wszystkie te myśli, które są najistotniejszym rdzeniem poezji Michała Anioła, zmuszają nas do zajęcia się kwestyą platonizmu w poglądach mistrza. Cała ta teoria bowiem ma swoje źródło w filozofii Platona, a głównie w dwóch jego poematach metafizycznych, najwspanialszych, jakie w tym zakresie literatura wszechświatowa wydała, w dyalogach p. t.: »Symposion« i »Faedros«.

Nietylko Varchi stwierdzał wśród współczesnych ścisłą łączność poezji Buonarrotiego z nauką Platona. Rozumiał to także poeta Berni, znany autor burlesek i dał temu wyraz w pisanym tercynami liście do Sebastiana del Piombo w Rzymie¹⁾:

»Jak się Wam powodzi odkąd Was opuściłem,

¹⁾ Zob. Scheffler: Michelangelo, str. 84. Francesco Berni, Primo libro dell' Opere burlesche str. 28—31, przedrukowane u Guasti'ego, jak wyżej, strona 290 i nast.

co porabia Ten, dla którego wszyscy jesteśmy z taką czcią, co więcej, w którym ja się po prostu zakochałem, chociaż nie jest kobietą? Myślę naturalnie o Michale Aniele, którego od pierwszego widzenia zacząłem uwielbiać... i sądzę, że w ten sposób czynię rzecz zbożniejszą, niż ów, który, uzdrowiony z choroby, oddaje się pokucie. Wiecie przecież dobrze, jak niezrównany on jest, ile rozumu, ducha i rozsądku posiada, jak umie ocenić prawdę, piękno i dobro. Przerzuciłem kilka jego utworów. Nie jestem znawcą, ale chciałbym rzec: wszystko to czytałem w Platonie».

Ho visto qualche sua composizione;
Sono ignorante, e pur direi d' havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone.

Również Condivi wskazuje na Platona, jako na pierwowzór poezji Michała Anioła, przyczem daje w formie polemiki, zwróconej przeciw oszczercom, t. j. Aretinowi, krótki wykład filozofii piękna, jak ją jego mistrz pojmował¹⁾. Z powodu właśnie swego tendencyjnego charakteru obrony, platonizm w tem przedstawieniu wychodzi zbyt blado, zanadto pozbawiony jest ciała i krwi:

»Piękno cielesne miłował (Michał Anioł) bardzo, wszakże był najlepszym jego znawcą. To jego ukochanie cielesnego piękna dało powód niektórym zmysłowym ludziom, którzy rozkoszowania się pięknem nie pojmują inaczej, jak w sposób nierządny i nie-

¹⁾ Condivi. Vita loc. cit. cap. 56.

szlachetny, do ujemnych o nim myśli i do rozsięwania uwłaczających plotek». »Wszakże już Sokrates miłował w sposób najczystszy Alcybiadesa, owego idealnego przedstawiciela młodzieńczej piękności, tego Alcybiadesa, który mawiał o sobie, że ilekroć spoczywał obok Sokratesa, nigdy nie podnosił się inaczej od jego boku, jak od boku ojca (por. Symposium). Słyszałem często rozmowy i rozprawy Michała Anioła o miłości, słyszałem także od innych, że nigdy o miłości nie mówił nic innego, jak tylko to, co można czytać w Platonie. Ja wprawdzie nie wiem, co Platon o tem powiada, lecz to wiem na podstawie mego długiego i ścisłego stosunku z Michałem Aniołem, że zawsze słyszałem z ust jego tylko najczystsze słowa, zdolne ugasić w każdym młodzieńcu wszelkie wyuzdane i nieokiełzane pożądanie, jakie mogłoby się zakraść do jego serca. (Dalej dyktuje niewątpliwie sam Michał Anioł). A że szpetne myśli nigdy w sercu jego nie powstały, można już z tego wywnioskować, że kochał on nie tylko ludzkie piękno, lecz wogóle wszystko, co się pięknem odznaczało, czy to był piękny koń, piękny pies, piękny krajobraz, piękna roślina, piękna góra, piękny las, czy też jakakolwiek inna w swoim rodzaju jedyna i piękna okolica lub rzecz. To wszystko podziwiał on z równie gorącym poczuciem piękna. Wybierał piękno z natury, jak pszczoły miód z kwiatów wysysają i zużytkował je potem w swych dziełach podobnie, jak to zawsze i wszędzie czynili ci, którzy zdobyli imię w malarstwie. Starzy mistrze również nie poprzestawali na

obserwacyi jednej, jedynej dziewicy, jeśli chcieli Wenus przedstawić, lecz, przeciwnie, przyglądali się wielu dziewczom i brali z każdej najpiękniejszą i najlepiej ukształtowaną część, aby z niej skorzystać dla swojej Wenus. I zaiste myli się strasznie, kto sądzi, że zdoła cokolwiek osiągnąć w swej sztuce, nie idąc tą drogą, na której jedynie można dojść do prawdziwego ideału».

Wyznanie to, interesujące zresztą jako stanowcze, zasadnicze przyłączenie się Michała Anioła do idealistycznego kierunku w sztuce i dobitne potępienie realizmu, ważne jest przez to, że dowodzi bezpośredniej znajomości Platonowej »Biesiady« nie u Condivi'ego wprawdzie, lecz u jego inspiratora, chociaż dla psychologii mistrza ma znaczenie tylko jako zawarcie kompromisu z szczerością na użytek szerokiej publiczności, bo wszakże Buonarroti musiał czuć i rozumieć, że owo, w ziemnych sferach abstraktu zawieszone, czysto erotyczne uwielbianie Piękna, wyłożone przez usta pocziwego biografa, nie ma w gruncie rzeczy nic wspólnego z namiętną adoracją człowieczego piękna, tworzącą treść jego erotyków.

Z jakich źródeł czerpał Michał Anioł znajomość Platona, skoro pewnem jest, że nie rozumiał języka greckiego, ani łacińskiego? Oryginał, jak i łacińskie tłumaczenie dyalogów Platona, sporządzone przez Marsilia Ficina, było dlań niedostępne. Condivi jednak wspomina, że Buonarroti po ukończeniu Dawida przez pewien czas przerwał swą pracę jako artysta plastyczny i oddawał się z zapalem pisaniu sonetów oraz

czytaniu »naszych narodowych poetów i mowców«. To daje wskazówkę. Między owymi »oratori volgari«, nazwanymi gdzieindziej także »scrittori di prosa« musieli być włoscy tłumacze i komentatorowie Platona i pokrewnych mu filozofów. Platońsko nastroszeni myśliciele renesansu zajmowali się głównie »Biesiadą«, »Faedrose« i »Fedonem«. Obok tych dyalogów rozstrząsali także z zamięłowaniem Filebosa i Timajosa. Nie ograniczali się jednak na tem, lecz sięgali do neoplatoników, przyczem szczególnymi ich względami cieszyła się rozprawa Plotyna o Erosie (III Enneada, 5), o pięknie (I Enn., 6) i o intelektualnej miłości (II Enn., 8), Jamblicha »De mysteriis«, Proklesa »De anima et daemone« i Hermesa Trismegista »Poëmander i Asklepios«. Michał Anioł mógł więc znać włoskie tłumaczenie »Biesiady«, połączone z komentarzem pióra Marsilia Ficina, który usiłował pogodzić Platona z Arystotelesem i z chrześcijaństwem, dać syntezę greckiego pojęcia »amor divinus« i chrześcijańskiej koncepcyi »caritas«. Mógł czytać dalej Girolama Benivieni'ego kanzonę o miłości i komentarz do niej, cały platońskimi myślami przesycony, napisany przez Jana Pico della Mirandolla. Lekturę tę uprawiał jednak Michał Anioł zapewne dopiero w późniejszych latach, po raz pierwszy zaś zetknął się z Platonem jako czternastoletni chłopiec na dworze Lorenza il Magnifico, gdzie Angelo Poliziano, autor zaginionego traktatu »Ardore platonico« zajmował takie stanowisko, jakie za czasów starego Cosima piastował Ficino.

Poliziano był tym, który pierwszy wprowadził Michała Anioła w nadziemską krainę idei Platona zarówno w rozmowach, swobodnych, a przeto najskuteczniej działających, w czasie symposionów, urządzanych przez Wawrzyńca Wspaniałego w Villa Careggi, jak też w szeregu wykładów, którymi obchodzono rocznicę urodzin helleńskiego mędrca ¹⁾.

W tej epoce życia gromadził Michał Anioł cenny zapas intelektualnego kapitału na całe życie. Równie jasno jak gwiazda Platona świeciła bowiem na medycejskim widnokręgu gwiazda Dantego, a o mury tego zaczarowanego królestwa uderzał potężny, posępny głos Savonaroli. Mniej silnym i chwilowym tylko był wpływ Petrarki. Z najbardziej osobistym przejęciem pochłaniał jednak Michał Anioł naukę Platona, łączącą miodną słodycz najwyższej rozkoszy z chłodem i czystością krynicznej wody poznania. W niej bowiem nie tylko znajdowały zaspokojenie jego estetyczne aspiracje. Ona była dlań wprost sprawą życiową, etyczną ostoją i zbawczą kotwicą, bo wyjaśniała mu i mistycznym blaskiem ideału oblewała własne, niepokojące go fenomena uczuciowe, z których odmienności od przeciętnych pożądań erotycznych wcześniej musiał zdać sobie sprawę.

Wystarczy przytoczyć odpowiednie ustępy z »Sympozjonu« i »Faedrosa«, aby udowodnić, jak ścisły zachodzi związek pomiędzy nimi a poezją

¹⁾ Por. Scheffler, str. 85. 87. Thode II, str. 191 i nast.

Michała Anioła, która czasami robi wprost wrażenie przekładu z Platona ¹⁾.

Obu tych twórców, oddzielonych od siebie całymi wiekami, łączy blizkie pokrewieństwo duchowe. Łączył ich Eros, bóg, na którego oltarzu obaj składali ofiary, Eros, syn Afrodyty, zrodzonej bez matki, córki Uranosa, opiekun miłości dusz, skłaniającej się ku pierwiastkowi męskiemu; dla obu obcym był Eros, syn Afrodyty, pochodzącej od Zeusa i Diony — Afrodyty Pandemos, orędowniczki pospolitej miłości ciał, uwielbiającej kobietę. (Symp. 180 D-E, mowa Pauzanasza).

Podstawowe znaczenie dla liryki erotycznej Michała Anioła ma mowa, którą w »Faedrosie« wygłasza Sokrates, ostrzeżony przez dajmonion, że w pierwszej nieszczerzej mowie ubliżył temu bogu. Brzmi ona tak w streszczeniu (Faedr. 237—257 c):

Nieśmiertelna dusza ludzka, gdy przebywała w świecie Idei, przed wstąpieniem swoim do więzienia ciała, unosiła się na skrzydłach po obszarach wszechświata, oglądając Idee (przedmioty pojęć ogólnych), które jedynie mają prawdziwy i niezmienny byt, a których wszystko, co ziemskie, marnem jest tylko odbiciem. Znać istotę duszy — boska to rzecz, lecz zbliżyć się do jej pojęcia przez porównanie — ludzka i łatwiejsza. A porównać można duszę ludzką

¹⁾ Por. Dr Władysław Kozicki: Św. Sebastian, str. 109—111. Platona cytuję według wydania: *Platonis Symposion, Phaedrus. Ad codices denuo collatos edidit Martinus Schanz, Lipsiae MDCCCLXXXII.*

z zaprzęgiem, w którym jeden rumak biały jest szlachetnej rasy, ostry i posłuszny (zapal, krewkość), a drugi czarny — uparty i pełen niskich instynktów (zmysłowość). Kieruje zaś nimi rozum. Dusze, które miały dzielnych woźniców, pozostały na zawsze w świecie Idei. Lecz inne, wskutek nieroztropności woźniców, porwał zły rumak na dół, więc straciły swe skrzydła i spadły na ziemię. Dopiero po dziesięciu tysiącach lat i po wielu żywotach, po raz pierwszy nadanych im w miarę stopnia sprawiedliwości, a potem dobrowolnie obieranych, powracają dusze tam, skąd przybyły. Jedyne te, które zachowały przyćmione wprawdzie, ale zawsze istniejące przypomnienie (anamnezę) świata Idei, już w trzecim tysiącleciu, trzy razy to samo życie przeżywszy, odzyskują skrzydła i wracają do ojczyzny. Są to dusze mędrców, dusze ludzi, ovladniętych najwyższą formą szału, szałem erotycznym. Szal bowiem bynajmniej nie jest nieszczęściem, lecz najdoskonalszym darem bogów. Sokrates-Platon rozróżnia cztery jego rodzaje: szal wieńczy, poetycki, mistyczno-ekspiacyjny (Orestes) i erotyczny (miłość filozoficzna). Ze wszystkich idei jedynie idea Piękna ma na ziemi odbicie jasnym płonące blaskiem; idole wszystkich innych, a więc Wiedzy, Sprawiedliwości... są przyćmione, i tylko mędrzec z ogromnym trudem może odkryć prawdziwą ich naturę. Gdy więc jasny odblask Piękna, promieniejący z bogom podobnego oblicza lub z niewysłowionego ciała załśni przed wzrokiem, najbystrzejszym wśród zmysłów, człowieka, którego dusza zachowała ana-

mnezę, wówczas ogarnie ją święte drżenie, jak niegdyś, gdy oglądała Idee i okrywa ją rosa zachwyty, która rozluźnia twardą nasadę skrzydeł, więc lotki ich prą z wewnątrz, pragnąc uskrzydlić duszę. Kochający (erastes) odczuwa wiekuistą tęsknotę, która każe mu szukać ciągłego obcowania z umiłowanym (eromenos). I gdy go widzi, wylew Piękna, który przez oczy dostał się do duszy, wraca, jakby refleks świetlny do swego źródła, do Eromena i jego duszę napelnia bóstwem i jego doprowadza do wzajemnego szału miłosnego. Obaj wtedy znajdują się w stanie, który ludzie razywają »Eros«, lecz bogowie »Pteron«, to jest parciem do zrodzenia skrzydeł. W czasie wspólności polubieńców czarny rumak duszy pragnie popchnąć Erasta do płaskiej, zmysłowej rozkośzy, lecz biały rumak i woźnica sprzeciwiają się mu wszelkimi siłami i zbliżają się do Eromena zawsze z głęboką pokorą i świętą czcią. Jeśli polubieniec nie ulegną pokusie, wówczas po śmierci dusze ich opuszczają ciała prawie już uskrzydłone, bo w pierwszych z trzech prawdziwie olimpijskich zapasów odniosły już zwycięstwo. Gdy zaś popędy czarnego rumaka wezmą górę i gdy w swym stosunku oddadzą się temu, co pospólstwo za najlepsze uważa, wówczas tracą wszystkie owoce swej miłości, która mogła być wzniosła, a którą niebacznie skalali, bo nie umieli pięknie kochać.

W »Symposionie« (206 C-E) przytacza Sokrates następującą naukę wieszczki Diotimy o Erosie: miłość filozoficzna zwraca się zawsze do mężczyzny, nie do

kobiety; celem bowiem każdej miłości jest rodzenie w pięknie, lecz gdy miłość kobiety zapładnia ciało, w miłości mężczyzny pomiędzy sobą zapłodnioną zostaje dusza, która pod wpływem ubóstwionego Piękna rodzi wspanialsze, niż ziemskie — nieśmiertelne dzieci.

Zupełnie podobnie brzmiała odpowiedź Michała Anioła, którą, jak opowiada Vasari¹⁾, dał pewnemu księdzu, zapytującemu go, dlaczego się nie żeni: »Dla mnie wystarcza zupełnie jedna kobieta, to jest ta oto moja sztuka. Miałem z nią dosyć do czynienia. A dziećmi moimi będą te dzieła, które pozostawię. I one nie wiele są warte, lecz zawsze będą czas jakiś żyły. Co za szczęście, że Ghiberti stworzył portale bazyliki św. Jana! Bo dzieci jego i wnukowie wszystko sprzedali, zmarnowali, co pozostawił: ale drzwi brązowe zostały«.

Ostateczny ideał miłości Michała Anioła wyrazić można słowami Symposionu (211 C-D). »Miłość prawdziwa zaczyna od jednego pięknego ciała, potem przechodzi do Piękna wszystkich pięknych ciał, potem kocha więcej Piękno duszy, niż ciała, wreszcie zwraca się ku najwyższemu, ku Pięknu mądrości, a tak, gdy zataczając coraz szersze kręgi, zawinie na bezbrzeżny ocean Piękna, żyje już tylko wśród rzeczy wiecznych«.

Nie od razu zdołał Michał Anioł wznieść się na te wyżyny czystego uczucia, nie zamyślonemu żadną

skazał zmysłowości. Potrzebował do tego długich lat walki i przewyciężania samego siebie. Jest rzeczą łatwo zrozumiałą, że inaczej piękno ludzkie musiało oddziaływać na młodzieńca, szarpanego namiętnościami, niż na człowieka, który już znacznie przekroczył granicę dojrzałego wieku męskiego. Dopiero starość uczyniła go zdolnym do »wysokiego lotu« w Platonowe zaświaty.

Z pośród poezji Michała Anioła dwa sonety, w stylu Petrarkei trzymane, odznaczają się pewną, bardzo zresztą łagodną zmysłowością, która zupełnie nie występuje w innych jego utworach. Pierwszy z nich powstał w Bolonii w r. 1507, drugi — według Freya — w r. 1535. W sonecie 20-ym (u Freya VII) zazdrości poeta kwiatom, które, wieńcząc skroń »ukochanej«, mogą ją całować, szacie złotem tkanej, która dotyka jej policzków i szyi, przepasce, która obejmuje jej pierś, jakby chciała powiedzieć: »na wieki trzymać cię będę w uścisku«. »Cożby dopiero moje ramiona uczyniły! — kończy rozkochany autor. W sonecie 21 (F. LXVI), według Freya, napisanym dopiero w 1535 (?) nazywa poeta szczęśliwym węża dlatego, że może zrzucić z siebie skórę, która potem jako rękawiczka ochrania cudną rękę ludzką. »Gdyby los, mój władca, pozwolił mi moją martwą powłoką ustroić »ją żyjącą«, mógłbym naksztalt węża, który się wyleciał na skałę, konając, nowe stworzyć sobie życie. O, gdyby ze mnie była wzięta ta włosista welna, z której utkano tę suknię, co w szczęsnem upojeniu obejmuje »jej« piękne piersi, wówczas byłaby »ona«

¹⁾ Vasari, Vite, Vol. VII, str. 192.

moją; o, gdybym był trzewikiem, który jest dla »jej« ciała, jako baza dla kolumny, wolno mi byłoby przynajmniej nosić parę śnieżnych nóg«.

Na pierwszy rzut oka zdaje się nie ulegać wątpliwości, że oba te wylewy miłosne zwracają się do kobiety. Mimo to Frey, na podstawie zestawienia danych faktycznych z życia mistrza twierdzi, że sonet drugi stanowczo ma za przedmiot mężczyznę, a tylko pierwszy odnosi się do kobiety. Uważam jednak za jedynie prawdziwe twierdzenie Schefflera, że kobieta nie odgrywała nigdy żadnej roli w życiu miłosnym Michała Anioła i że w całej jego poezji — mimo to, że w znacznej jej części jako przedmiot ubóstwiony występuje »donna« — panuje niepodzielnie element męski z wyjątkiem 7 sonetów i 2 madrygalów, poświęconych Vittorii Colonne, z których w dodatku pięć powstało dopiero po jej śmierci, a wszystkie w gruncie rzeczy nie mają charakteru erotycznego¹⁾. Twierdzenie swe opiera Scheffler nie tylko na znajomości psychologii Michała Anioła, ale także na pewnym faktycznym odkryciu. Oto okazało się, że sławny ów, przedmiotem wykładu Varchi'ego będący sonet 15, miał swój tekst pierwotny. Jest nim opuszczony zupełnie w wydaniu Michelangela młodszego i dopiero przez Guasti'ego, jako sonet 16, ogłoszony utwór, który z powodu zupełnej identyczności treści i toku myśli,

¹⁾ Scheffler: str. 147 i 158. Są to madrygaly V i VI i sonety XII, XIII, XIV i LXI–LXIV z napisem »In morte di Vittoria di Colonna«.

przy pewnej tylko odmienności obrazowania i mniej artystycznej formie, musi być uważany jako wariant tamtego. Zachodzi jednak między nimi zasadnicza różnica. W pierwszym, jako apostrofa, umieszczony jest zwrot »donna leggiadra«, w drugim »signor mie car'«, Michał Anioł pisał więc szczerze tylko dla siebie wówczas, kiedy nie przypuszczał, że poezje jego dostaną się do rąk ogółu, z chwilą zaś, kiedy wzrastający dzięki przyjaciółom rozgłos jego, jako poety, zniewolił go do zwierzenia swych najskrytszych tajemnic ludziom obcym, zmieniał brzmienia swych utworów, »idąc za pospolitym zwyczajem«, stosując się do smaku publiczności, jakbyśmy dziś powiedzieli, »a nie za właściwą prawdą«. Bystry Varchi nie omieszkiał dać w swym wykładzie delikatnie do poznania, że umie wyczytać prawdę z umyślnie zamaskowanych sonetów mistrza. Przykład sonetu 15 nie jest zresztą jedyny. Podobnie Capitolo IV i sonet XL poświęcone »donnie« mają teksty pierwotne, zwracające się do »signore«¹⁾. Z czasem Michał Anioł, mając na myśli Eromena, wprost nadawał utworowi poetycznemu brzmienie takie, jakby dotyczył kobiety. Jasnym jest, co go do tego skłaniało. Poezje jego zaczęły krążyć w odpisach, do niektórych nawet muzycy, jak Giacomo Arcadelt, zwany przez Włochów Arcadente i Bartolomeo Tromboncino, dokomponowywali melodyę²⁾. Ostrożność była więc pożądana, aby

¹⁾ Scheffler, str. 80.

²⁾ Dwie kompozycje Arkadelta, a mianowicie do madrygalów: »Deh dimmi amor« i »Io dico che fra voi

nie wejść w konflikt z »uso comune«. Jeszcze bardziej musiała go utwierdzić w tym sposobie postępowania napaść Aretina, który, chcąc od niego wydłubić rysunki, po kilku daremnych próbach, pisał najbezczelniej: »Trzeba być Gherardem albo Tommasem, aby od Ciebie coś uzyskać¹⁾.

Wyłącznie męski charakter liryki erotycznej Michała Anioła nie powinien zatem ulegać wątpliwości. Nie potrzeba na to zresztą dowodów zewnętrznych. U organizacyj takich, do jakich należał Buonarroti, miłość dla kobiety jest wprost psychofizyczną niemożliwością. Dlatego zupełnie dowolną i bezwartościową jest teoria Thodego, stworzona widocznie dla uzyskania symetrii ideowej, według której Michał Anioł kochał się najpierw w kobietach, później, gdy się stał bardziej uduchowionym, uwielbiał platonicznie efebów, aż w końcu rozplynał się w czysto abstrakcyjnej adoracji idei Piękna. Ów proces stopniowego doskonalenia się i oczyszczania odbywał się istotnie, ale miał inny punkt wyjścia.

Miłość dla Cavalieri'ego nie była jedyną w życiu mistrza. Inaczej też być nie mogło. Jest bowiem niepodobieństwem, aby człowiek o tak namiętym

potenti» oraz jedną Tromboncina do słów »Come harò dunque ardire« umieścił Aurelio Gotti w II tomie swej biografii Michała Anioła.

¹⁾ Ten list, jeden z najcyniczniejszych paszkwilów, jakie wyszły z pod pióra Aretina, jest przedrukowany u Gaye'go: Carteggio, t. II, str. 332 i nast., oryginał jego znajduje się w archiwum państwowym we Florencji.

temperamencie, jak Michał Anioł, poczuł strzałę Erosa dopiero w 57 roku życia. Najwcześniejszy erotyk powstał przypuszczalnie we Florencji w roku 1504, a treść jego pozwala wnosić, że był owocem pierwszej (przynajmniej pierwszej głębszej) miłości. »Jak szczęśliwie żyłem — woła poeta — dopóki miałem siłę opierać się zwycięsko twojej szalonej potędze, o, miłości! Dziś, nieszczęsny, łzami zlewam me piersi, wbrew woli, twojej doznawszy przemocy. Niedgdyś twoje zatrute strzały nie dosięgały wcale mego serca, które było twym celem. Teraz możesz, dzięki tym cudnym oczom, zemścić się na mnie pociskami, które mnie rażą śmiertelnie«.

Idąc śladem poezji, napotykamy dalej silniejsze przyipywy miłości w późniejszych latach 1507 i 1516—18, nie znamy jednak wcale osoby, czy osób, które wznieciły głębsze uczucie w sercu Michała Anioła. Dopiero rok 1522 pozwala nam poznać pierwszego Eromena: Gherarda Perini'ego. Vasari opowiada, że mistrz darował temu młodemu Florentyńcowi trzy wspaniałe rysunki czarną kredką. Do nich odnosiła się złośliwa aluzja Aretina. Zachował się także krótki list Michała Anioła z r. 1522 »do dzielnego młodzieńca« w odpowiedzi na list Perini'ego z 31 stycznia, w którym znajdują się słowa: »Siły moje są zbyt słabe, bym mógł na list Twój odpowiedzieć« i podpis »Twój najwierniejszy, biedny przyjaciel«.

Miejsce Gherarda zajmuje w latach 1533—4 niejaki Febo di Poggio. W liście Michała Anioła z grudnia 1533 (według Freya w wrześniu 1534) pisanym

do tego młodzieńca, czytamy takie zakończenie. »Tu (do Florencyi) nie powrócę już nigdy. Oznajmiam Ci, że jak długo żyję i gdziekolwiek będę, zawsze jestem na Twoje usługi, pełen wiernej miłości, jakiej żaden inny przyjaciel, którego masz na świecie, nie żywi dla Ciebie. Proszę Boga, aby otworzył Twoje uszy, abyś poznał, że ten, który Twego dobra pragnie więcej, niż własnego zbawienia, może tylko kochać, a nie wrogo nienawidzić«. Pod temi zdaniem czytamy urywek poematu widocznie pod wpływem rzekomej nienawiści Poggia napisany. »Ty tylko cieszysz się moją śmiercią. Ziemia płacze, niebo nademną rozpacza, lecz Ty tem mniej mi okazujesz litości, im więcej cierpię. O słońce, ziemię całą oświecające, o Febie, wieczne światło śmiertelnych, dlaczego tylko dla mojego wzroku blaski swoje gasisz?« Dwa jeszcze utwory poświęcone są tej samej osobie, o ile wnosić można z gry słów: Febbo i Febus (Apollo).

Ów Poggio, prócz piękności fizycznej, nie posiadał prawdopodobnie żadnych innych zalet i stał na bardzo niskim poziomie umysłu i uczucia. Dowodem list jego z 14 stycznia 1534 (Symonds II. 403), w którym ten młodzieniec prosi swego protektora o pieniądze, »ponieważ pragnie sprawić sobie ubranie i pójść na Monte, aby się przypatrzeć popisom szermierzy. »A dalej pisze: »Proszę Was, bądźcie łaskawi pamiętać o mnie i pomagać mi, ile tylko zechcecie, a nie zapomnijcie odpowiedzieć«.

Febbo był ostatnim Eromenem przed tym najszlachetniejszym i jedynie godnym miłości genialnego

twórcy, to jest przed Cavalierim. Nie należał bowiem do ich rzędu Cecchino dei Bracci, młody Rzymianin, zmarły przedwcześnie, w siedemnastym roku życia, 8 stycznia 1544, choć tak przypuszczaćby można na podstawie aż czterdziestu ośmiu epigramów, które Michał Anioł na śmierć jego napisał. Treścią ich ustawicznie powtarzające się w rozmaitych wariantach motywy młodości i śmierci, piękna i miłości. Uczucia Michała Anioła dla Cecchina nie można jednak nazwać miłością. Był to tylko estetyczny podziw dla jego urody i żywe, na identyczności erotycznego życia oparte współczucie dla przyjaciela, Luigi del Riccio, którego Bracci był ulubieńcem. Nie jego jednego tylko. Cecchina, uwielbiało całe grono rzymskich przyjaciół Buonarroti'ego, wygnańców z Florencyi, których łączył »buon gusto« — jak się Michał Anioł w jednym z listów do Riccia wyraził — to jest wysoka kultura estetyczna i duchowa, niecodzienne pojmowanie życia, kult dla Dantego, Platona i oczywiście dla samego twórcy »Sądu ostatecznego«. Ricci, florencki bankier i kupiec, był zastępcą interesów Michała Anioła po śmierci dawniejszego zaufanego doradcy, Bartolommea Angiolini (1541). Z częstej styczności w sprawach materialnych wytworzyła się ścisła zażyłość duchowa tem łatwiej, że Riccio należał również do tych, dla których Platonowy Eros tworzył szczyt uczuciowego życia.

Po śmierci Cecchina pisze on do trzeciego wspólnego przyjaciela, Donata Gianotti'ego, dawniej sekretarza rzeczypospolitej florenckiej (segretario di Stato),

wówczas pozostającego w Rzymie, w służbie kardynała Niccola Ridolfi:

»Ach, mój przyjacielu, Donato! Nasz Cecchino nie żyje. Cały Rzym płacze. Michał Anioł robi dla mnie rysunek udatnego grobowca, Was zaś proszę, byście mi napisali epitafium i przysłali mi wraz z pocieszającym listem, bo moja boleść pozbawiła mnie przytomności. Cierpliwości! W każdej godzinie krążą koło mnie tysiące śmierci. O Boże! Jakże zmieniło się oblicze Fortuny!

Rozpacz po śmierci Cecchina z czasem ustąpiła miejsca rzewnej, lecz spokojnej i słodkiej pamięci o nim, która dała powód do poetyckiego kultu jego osoby, jako symbolu piękna. Riccio sam pisywał wiersze, które dawał Michałowi Aniołowi do poprawienia, głównie jednak zachęcał swego dostojnego przyjaciela do coraz to nowych epigramów, wywdzięczając się za każdy miły podarunek. Ulubiony sługa i wierny pomocnik Michała Anioła, Urbino, pośredniczył w tej wymianie poezji na przysmaki. Zanosił do Riccia epigramy, a przynosił od niego pstrągi, trufle, melony lub wino »greco di St. Gemignano«. Pełne humoru, dowcipne listy, które Michał Anioł do swych posyłek dołączał, świadczą, jak dobrze się czuł wśród tych przyjaciół, którzy nie tylko umieli podziwiać jego sztukę, ale także rozumieć i cenić jego ideały.

Jak niegdyś na dworze Lorenza il Magnifico w »Villa Careggi«, tak teraz w podrzymskiej posiadłości Strozziów »Villa Lunghezza« odbywały się sympozjony tych renesansowych Hellenów, którzy, wciąż

gając w płuca rzeźwe powietrze Kampanii wśród przyjacielskiej czarującej pogawędki roztrząsali wiecznie nowe i nigdy niezgłębione sprawy piękna i ducha. Sokratesem tych uczt był Michał Anioł »il divinissimo amatore«, role Agatona i Pausaniasza dzierżyli Riccio i Cecchino, a towarzystwa dopełniali Giuliano de' Medizi, Roberto degli Strozzi, Donato Gianotti, Bindo Altoviti z synem i inni. Te ucztę filozofów doznały przerwy z początkiem lipca 1544 r. z powodu ciężkiej choroby Michała Anioła, którą przeżył w willi Strozziów, troskliwie pielęgnowany przez Riccia, a później wskutek nieporozumienia, jakie wybuchło między przyjaciółmi. Riccio, korzystając z posiadania znacznej ilości poematów Michała Anioła, chciał ogłosić je drukiem i prawdopodobnie bez porozumienia z autorem zaczął przygotowywać wydanie. Buonarroti, który swe poezje uważał za ściśle osobiste wy-nurzenia i widział w nich dyalogi z własną duszą, lub co najwyżej z gronem najbliższych przyjaciół, sprzeciwił się temu stanowczo. Jak bardzo był Michał Anioł podrażniony niedyskretyą Riccia, dowodem niezwykle gwałtowny list w tej sprawie napisany¹⁾. »Messer Luigi! Myślicie zapewne, że odpowiem Wam tak, jak sobie życzycie. Otóż stanie się zupełnie inaczej! Dajecie mi to, czego Wam wzbroniłem, a wzbraniecie mi tego, o co Was prosiłem. A posyłacie mi to przez Ercola nie przez pomyłkę lub z nierozwagi,

¹⁾ Milanesi: Lettere, str. 171. List ten z 1545 nosi u Milanese'go fałszywą datę 1546.

ale dlatego, że się wstydzicie wręczyć mi to oświadczenie».

»Ten, który mię wyrwał śmierci, może mię naturalnie także zniesławić. Lecz nie wiem teraz, co jest gorsze, hańba czy śmierć. Tymczasem proszę Was i zaklinam na prawdziwą przyjaźń, która nas łączy, nie pozwólcie, żebym patrzył na te druki¹⁾, które potępiam, i oddajcie płomieniom to, co już jest wydrukowane. Bo jeśli już sami handlujecie mną, nie pozwólcie, aby jeszcze inni to czynili. I choćbyście mię pokrajali na tysiąc kawałków, nie postąpię inaczej, nie z Wami, ale raczej z Waszemi sprawami. Michelangelo Buonarroti: Nie »malarz«, nie »rzeźbiarz«, nie »architekt«, lecz co sami chcecie, ale także nie »pijany«, jak to już Wam u Was w domu powiedziałem».

Chwilowe naprężenie stosunków zostało wkrótce usunięte, a nawet — jak dowiódł Frey — Michał Anioł dał się wreszcie nakłonić do ogłoszenia swych poezji i przygotowywał wydanie wspólnie z Ricciem i Gianotti'm, lecz zamiar ten nie doszedł do skutku, ponieważ Riccio był zmuszony w sprawach banku Strozziów przenieść się do Lyonu, gdzie umarł już w r. 1546.

Wszelako ta przyjaźń Michała Anioła i sympony w willi Lungheza nie pozostały bez trwałego śladu w literaturze. DIALOGI, które napisał, Gianotti

¹⁾ Milanesi: str. 250; w przypisku objaśnia Milanesi mylnie słowo »stampa«, użyte w tekście jako sztych, zamiast druk (poezyi).

w sposób żywy, ujmujący, a równocześnie niezmiernie charakterystyczny odzwierciedlają wysoki umysłowy poziom towarzystwa, które gromadziło się dookoła Michała Anioła i są jednym z najcenniejszych źródeł dla poznania psychologii mistrza. Już samo wprowadzenie osób dialogu jest typowe dla renesansu. Podobnie jak Sokrates i jego uczniowie, rozmawiają ci włoscy platonicy na wolnym powietrzu w czasie przechadzki. Pomiędzy Ricciem a Antoniem Petreo wywiązuje się dyskusja na temat, które dni spędził Dante w Piekło. »Jak zawołani« nadchodzą od strony Kapitolu Michał Anioł i Gianotti. Przyjaciele postanawiają przejść się ku Lateranowi i w drodze rozstrzygnąć sporne pytanie. W czasie rozmowy Michał Anioł wypowiada zawsze zdania najgłębsze i najważniejsze. Do niego zwracają się jako do najlepszego znawcy »Boskiej komedyi«, bo jemu »il divino poeta« jest najbliższy duchem, jemu największemu poecie swego czasu. Tymczasem zbliżyła się pora obiadowa, a dysputa nie doszła jeszcze do końca. Riccio zaprasza więc całe towarzystwo do siebie, a chcąc zachęcić Michała Anioła do wspólnego obiadu, roztacza przed nim obraz rozkoszy, które go czekają. »Jeden będzie grał na monokordzie, drugi będzie tańczył, nie, wszyscy będziemy tańczyli, aby rozprószyć Waszą melancholię!«

Michał Anioł: O, zaprawdę, wasze myśli taneczne pobudzają mię do śmiechu. Powiadam Wam, na tym świecie raczej płakać trzeba».

Luigi: »Ale potem wypada się śmiać. Należy

utrzymać równowagę. Sama natura nas do tego wzywa.

Tu daje Michał Anioł odpowiedź w tonie żartobliwym, przypominającym przekorne powiedzenie Sokratesa, zawierającą jednak myśl bardzo poważną i prawdziwą. Jest to jeden z najdonioślejszych przykładów samooceny u niego, nie ulega bowiem wątpliwości, że podstawą dyalogów Gianotti'ego tworzą rozmowy, które rzeczywiście się toczyły:

»To jesteście w wielkim błędzie — odpowiada Michał Anioł Ricciowi. — Abyście zaś wiedzieli, żeście się z Waszym »powodem« do zaprosin na obiad, jak to mówią, za daleko zapędzili, słuchajcie: ze wszystkich śmiertelnych, jacy kiedykolwiek żyli, jestem najbardziej przysposobiony do kochania ludzi. Gdy na przykład widzę kogoś, kto posiada jakiś talent, okazuje duchowe zdolności, umie coś powiedzieć lub zrobić, co go od innych wyróżnia, natychmiast muszę się w nim zakochać. I do tego stopnia oddaję się mu na łup, że przestaję być sobą i cały do niego należę. Gdybym więc z Wami poszedł na obiad, z wami, którzy posiadacie tyle talentu i czarującego wdzięku, prócz tego, coście już wszyscy trzej wspólnie odemnie zabrali, wziąłby jeszcze każdy z biesiadników swoją oddzielną część. W jednym oczarowałby mnie gitarzystą, w drugim tancerz, słowem każdy miałby swoją »część« mojej osoby. Zamiast tedy rozweselić się, skupić, odzyskać panowanie nad sobą — jak mi obiecujecie — zatraciłbym

raczej do reszty siebie samego i przez wiele dni nie wiedziałbym, co się z moją głową dzieje«.

W ten sposób upadł projekt wspólnego ucztowania, po obiedzie jednak schodzą się przyjaciele ponownie u humanisty Priscianese'go, autora łacińskiej gramatyki, napisanej po włosku, który pokazuje Michałowi Aniołowi kilka starych druków. Buonarroti zainteresował się osobą uczonego gramatyka i w porannej jeszcze rozmowie wyraził chęć uczenia się po łacinie, sądząc, że jego siedmdziesiąt lat nie przeszkodzi mu w tym zamiarze, bo przecież Kato dopiero w ośmdziesiątym roku życia nauczył się po grecku. Wieczorem następuje przechadzka w kierunku Ponte Molle, poświęcona dalszemu rozważaniu Dantego. Gianotti skierowuje rozmowę na tory polityki i broni idei republikańskich przeciw Michałowi Aniołowi, który twierdzi, że Dante słusznie postąpił, umieszczając Brutusa i Kassiusza na dnie otchłani, ponieważ zabójstwo Cezara spowodowało klęskę na Rzym. Spór się zaostrza, wobec czego słuchacze, chcąc go uśmierzyć, proszą, by Michał Anioł pozwolił im usłyszeć utwór, który w ostatnich dniach na cześć Dantego napisał. Michał Anioł wygłasza swój sławny pierwszy sonet Dantejski:

Z nieba on stąpił w piekielne otchłanie,
Przez czyściec przeszła ludzka jego noga,
I żyw powrócił, by oglądać Boga
I dać nam prawdy wieczystej poznanie.

Gwiazdo, świecąca na niebieskim łanie
Nad mą ojczyzną, w której miałeś wroga,
Cena Twej chwały dla świata zbyt droga,
Więc ty go nagródź, o stworzenia Panie.

O Dantem mówię. Dziel jego wielkości
Nie uczcił lud ów, wśród ludów wyrzutek,
Co tylko dzielnym odmawia swej łaski.

O, gdybym posiadał skarb jego wzniosłości,
Gdybym mógł nim być, za wygnania smutek
Oddałbym szczęścia najjaśniejsze blaski.

(Dal ciel discese . G. I. F. CIX).

»Ze wszystkich śmiertelnych, jacy kiedykolwiek
żyli, jestem najbardziej przysposobiony do kochania
ludzi«. Możemy dodać: ze wszystkich, którzy kochali,
nikomu miłość sroższych nie przyniosła cierpień.

Poezya Michała Anioła, podobnie jak jego sztuka
plastyczna, wywiera wrażenie męki, przechodzącej
ludzkie siły, ustawicznego łamania się z sobą i ha-
mowania gwałtownych pragnień, żadnych wyzwolenia,
ciągłego zadawania gwałtu własnej naturze i naj-
głębszym ukochaniom. Nad tą poezją ciąży duszna,
gorączkowa atmosfera udręczenia. Tragedya Michała
Anioła-poety występuje w konturach jeszcze bardziej
ostrych, niż tragedia Michała Anioła-rzeźbiarza.

On, czciciel greckiego piękna, w którego duszy
szaleją wulkany miłosnych pożądań, nie może wy-
zwolić się przez otwarcie tamy wzburzonym falom
namiętności. Wskutek dziwacznej, przekornej samo-
woli natury musi tłumić w piersi rozsadzające ją

ognie. W dodatku sam jest brzydki, ma twarz znie-
kształconą. To czyni go jeszcze bardziej nieśmiałym
i zamkniętym w sobie. W tych warunkach narodziny
miłości nie zwiastują mu słonecznej wiosny szczęścia,
ale posępną, wichrami smaganą noc cierpienia. Du-
sza jego traci spokój, ztraca swą samoistność w dru-
giej istocie, od której nic w zamian nie otrzymuje.

Żem przestał być sobą, jak to dzieć się może,
O Boże! O Boże! O Boże!

Kto mnie oderwał od serca własnego
I kto się bliższym stał dla ducha mego,
Niżli on dla mnie samego być może,
O Boże, o Boże, o Boże!...

(Madrygał 25. G.).

Ten motyw nadaremnej walki z miłością, nie
mogącą liczyć na wzajemność, powtarza się często:
»Któż to przemocą wlecze mię ku sobie? O, biada,
biada mi! Kto mnie wolnego ośmiela się więzić? Je-
śli bez kajdan wtrąciłeś mię w kajdany, jeśli mię
spętałeś bez pomocy ramion i rąk, któż mię obroni
przed czarem Twego oblicza«. (Madr. 53).

Urok piękna hipnotyzuje go, pociąga gwałto-
wnie ku sobie, ale zarazem onieśmiela, budzi bezna-
dziejność. Nie może zbliżyć się do ukochanej istoty,
wyznać jej swej miłości, żądać wzajemności, bo wie,
że może spotkać się z oburzeniem, z szyderstwem,
z zarzutem szaleństwa, a wtedy straci nawet tę je-
dyną, pełną bolesnego wyrzeczenia rozkosz, jaką mu
pozostaje, możliwość patrzenia na Eromena. Może

mógłby mimo wszystko liczyć na wysłuchanie, gdyby nie jego brzydota. Dwa razy tylko wspomina o niej Michał Anioł, ale te krótkie wzmianki odsłaniają cały ogrom cierpienia, które je wywołało. »Gdy duch wyzwolony powróci do swojej gwiazdy, by radować się Bogiem, który wszelkie umarłe ciało bućzi na wieczny spokój lub mękę, błagam, aby moje, chociaż brzydkie, pozostawił przy Tobie, w niebie, jak na ziemi. Wszak serce, przepelnione miłością, wystarczy za piękność« (Madrygał 51). A w madrygale 73 woła: »Gniew ogarnie niebiosą, że w Twoich cudnych oczach widzę obraz mej brzydoty, a Ty w moich brzydkich widzisz piękność swoją«.

Pozostaje więc wyrzeczenie się, rezygnacja i przesmutna miłość utajona. »Jedyną moją ucieczką, jedyną bronią są łzy i modlitwa. Lecz ból mój rośnie, bo srogość i miłość równocześnie nacierają na mnie i pozbawiają mnie sił. Gdy jedna grozi mi rozłąką z życiem, druga ciągle życie we mnie odnawia. Jedna śmierć może mi przynieść wyzwolenie«. (Madr. 20).

Miłość niezaspokojona, wtłoczona w głąb duszy, rodzi stan ustawicznego bolesnego oczekiwania, nieukozonej tęsknoty. Nie mogąc uzewnętrznić się, wytwarza w chwilach beznadziejnej samotności i dręczącego opuszczenia wizję szczęścia za grobem, wybuchu szalonem, błuźnierczym pożądaniem: »Jeśli nie możesz do mnie na ziemi należeć, bądź moim choćby w piekielnych czeluściach. A jeśli dla mnie piekło byłoby rajem, gdybym tylko był tam z Tobą, czemuż dopiero stałoby się dla mnie niebo z Tobą podzielone!

Wśród błogosławionych podwójnie byłbym błogosławiony, bo doznałbym szczęścia obcowania z tym Bogiem, którego czczę w niebie i z tym, którego na ziemi ubóstwiam (Quel Dio che'n cielo e quel che'n terra adoro. Madr. 41).

Po złudnych chwilach ekstazy wraca twarda, bezlitosna rzeczywistość. Dzień za dniem, rok za rokiem upływa wśród niekończącej się męczarni, lecz udręczona dusza umie nawet na kamienistej drodze niedoli wyszukać blady kwiat bolesnego szczęścia i nie pragnie innego życia.

O, biada, gdy życie me w myśli przechodzę,
Naprawdę szukam całą wspomnień siłą
Dnia, coby niepodzielnie moją był własnością.
Zwodniczą nadzieją, bezpłodną miłością
Pojmany w tęsknotę jęczałem połodzę;
Drogi wszelkich doświadczeń przebyłem zawiła
I nic, co ludzkie, obcem mi nie było.
Od prawdy gwiazd daleki,
Przeklętym już na wieki,
Bo blizki kres mej wędrówki tułaczey,
Lecz choćbym miał żyć w wieczność,
nie żyłbym inaczej!

(Canzona 3, strofa 2).

Tragizm, wynikający ze stosunku do Eromena, milknie z chwilą, gdy Michał Anioł, poznawszy Cavalieri'ego, stał się zdolnym do wysokiego platońskiego lotu. W nim znalazł dopiero tę szukaną oddawna szlachetną i subtelną duszę, która umiała ocenić czystość i wzniosłość jego ideału. Dopiero pod wpływem tej przyjaźni ustaliła się i nabrała trwałych kształ-

tów filozofia Michała Anioła, przesiąknięta skrajnym idealizmem i mistycyzmem, a czerpiąca swe żywotne soki — jak inaczej być nie mogło u urodzonego rzeźbiarza, »który swą sztukę z nieba przyniósł ze sobą« — z podziwiania nieskazitelnej piękności ukochanego młodzieńca, z podziwiania dziwnie skomplikowanego, w którym przeduchowiona zmysłowość łączyła się z czysto estetyczną rozkoszą. Portret Cavalieri'ego, który wykonał Michał Anioł, niestety, zaginął, ale zachował się opis jego w notatce nieznanego autora, pełen entuzjazmu, zarówno dla malarza, jak i dla portretowanego: »Zda się, jakby Anioł malował go z temi cudnemi oczyma, ustami i nosem. Odziany jest w strój antyczny, w rękę trzyma portret, medal, czy coś podobnego. Nie ma zarostu, a całość jest tak czarująca, że w zachwyt musi wprawić każdego, kto zna się na rzeczy¹⁾).

¹⁾ Notatka ta znajduje się na marginesie Vasarego, w edycji Giustiego w Corsinianie w Rzymie. Publikował ją najpierw Bottari, a potem Duppa w swym »Life of Michelangelo«, str. 326. Rysunki Michała Anioła dla Cavalieri'ego wraz z portretem tegoż dostały się drogą kupna za 500 dukatów w posiadanie kardynała Farnese, następnie wraz ze spuścizną po tej rodzinie przeszły do Neapolu, gdzie zaginęły. O losach jednego z rysunków mamy notatkę u Gualandiego, *Lettere artistiche* III. str. 22: Cavalieri, ulegając w r. 1562 naleganiom księcia Cosima de' Medici posłał mu rysunek, przedstawiający głowę Kleopatry, przyczem pisał: »Ten rysunek jest mi tak drogi, że, gdy go posyłam Waszej Książęcej Mości, zdaje mi się, że tracę własnego syna i nikt inny nie zdołałby mnie pozbawić tej głowy«.

Ta niepospolita piękność w związku z duchową dostojnością wpłynęła kojąco na skolataną bolem duszę Michała Anioła. Jedynie Cavalieri zdołał go natchnąć do wspaniałego hymnu dziękczynnego, jakim jest ów sonet: »Dzięki Twym cudnym oczom widzę blask przemily...« Jedynie miłość dla Cavalieri'ego nie wygasła bez śladu, ale przemieniła się w gorącą i wierną przyjaźń, trwającą do śmierci. Cavalieri był tym, do którego zwracali się wszyscy, pragnący Michała Anioła do jakiegoś dzieła artystycznego nakłonić. On zdołał namówić sędziwego mistrza do wykonania modelu kopuły św. Piotra, on po jego zgonie jako jeden z trzech konserwatorów zabytków rzymskich¹⁾ uporządkował Kapitol według planów Buonarroti'ego.

Miłość a potem przyjaźń, łącząca Michała Anioła z Cavalierim, nie była wolną od chwilowych nieporozumień, które nie mogą zadziwiać wobec gwałtownego, sangwinicznego temperamentu mistrza. Ślad jednego z nich pozostał w sonecie. »Jeżeli czysta miłość, wiara nieskończona...«, drugiego w liście Messer Tommasa z 15-go listopada 1561 r.²⁾ Cavalieri daje w nim wyraz swemu zdziwieniu z powodu, że Michał Anioł okazywał mu przez kilka dni niechęć,

¹⁾ Konserwatorem miasta Rzymu był Cavalieri jeszcze w r. 1571; nazwisko jego spotyka się w dokumentach, odnoszących się do restauracji zabytków rzymskich, jak łuku Konstantyna, kościoła Sta Maria Araceli, Ponte Sisto i t. d. Por. Steinmann. *Die Sixtinische Kapelle* II. str. 463 i nast.

²⁾ Symonds II. str. 402; Frey: *Dicht.* 538.

a nawet nie przyjął go w swym domu; przypuszcza, że wchodzi tu w grę jakieś plotki, a potem pisze: »Powiadam Ci, Panie, jeśli nie chcesz mojej przyjaźni — wolno Ci, ale nie możesz przeszkodzić, abym ja był Twym przyjacielem, tak jak dawniej, zawsze do usług gotowym. Podobnie też wczoraj przyszedłem pokazać Wam list księcia florenckiego, aby Wam zaoszczędzić trudu, jak to zawsze robiłem. I to wiedcie, że lepszego odemnie nie macie przyjaciela«.

Te przemijające urazy są jednak bez znaczenia i nie mogą zamącić jasnego obrazu, najczystsze i najbezinteresowniejszego stosunku, jaki kiedykolwiek dwóch ludzi łączył.

Chociaż miłość dla Cavalieri'ego przyniosła Michałowi Aniołowi ukojenie i poszukiwaną przez całe życie wzajemność, to przecież natura jego, skłonna do cierpienia, jakby zżyta z niem i nie mogącą się już bez niego obyć, umiała i wówczas wynaleść powód do żalu. Pojawiają się teraz skargi na starość, która nie pozwala mu już kochać tak wulkanicznie, jakby pragnął:

Gdyby Twe oczy taki żar wzniecały,
Na jaki piękno ich zdobyć się może,
Ziemie płomieni zalałoby morze,
Północnych lodów stajałyby zwaly.

Lecz się nad nami nieba zlitowały
I mgłą nam ściły te promienie Boże,
By nas przed czasem na śmiertelne łoże
Nie rzucił blask ich zbyt wyogromniały.

Stąd to pochodzi, że żar ukochania
Nie dorównywa piękności potędze:
Tylko widziane piękno miłość budzi.

Starość to moja, o Panie, mi wzbrania
Umrzeć w płomieniach: kończą się już przedze
Dni, wzrok mój słabnie, nazbyt blask go trudzi.

(Se l' foco alla bellezza fusse eguale
De' be' vostr' occhi... G. 47).

»Czemu tak późno, czemu nie częściej?» — woła Michał Anioł na początku sonetu 87 — wznosi mię ten odwieczny żar ku niebu, którego o własnych siłach nie mogę osiągnąć. Chyba dlatego, aby tem pewniej dać mi poznać wartość miłości». »Na widok« jednak »umilowanego przedmiotu zwęglone drzewo okrywa się znów liśćmi« (Madr. 72). Dobrze zresztą, że Eros w starości dopiero okazał mu swą łaskę, bo inaczej ta miłość może nie byłaby tak wzniosła. Myśl tę wyowiada sonet 50:

Gdybym był wiedział, że jedno spojrzenie
Twoje wystarczy, bym Feniksa wzorem
Na nowe życie się zrodził i torem
Mej wiosny wrócił, że cały się zmienię,

Jak lampart lub ryś, jako te jelenie,
Co rąco starym przemykają borem,
Takbym ku Tobie biegł szybko, lecz chorem,
Starem mem ciałem dziś włada znużenie.

Ale dość żalów, wszak tego anioła,
Oczy mi niosą pokój i zbawienie.
Gdybyś mię dawniej zranił piękna grotem,

Nie byłbym pewny, czyli duch mój zdola
Tak, jak dziś, z Ciebie biorąc uskrzydlenie,
Wznosić się w niebo podślonecznym lotem.

(S' i' avessi creduto al primo sguardo... G. 50).

Utyskiwania z powodu starości zmieniają się wreszcie w rodzaj antycznie brzmiącego hymnu na jej cześć. »Chociaż starość nie pozwala spożywać owoców miłości«, jednak poeta »dziękuje Erosowi«. »Jest wprawdzie, zbyt stary, by znieść nadmiar, ale umiera z nadmiaru, nie ze starości«. (Madr. 74).

Albo innemi słowy:

»Kto kocha w późnej starości, nie umiera, ale błogość kochania zamienia na błogość nieba«. (Madr. 75).

Jeśli już w stosunku Michała Anioła do Eromena tkwiły pierwiastki głębokiego tragizmu, płynąca stąd męczarnia stawiała się jeszcze bardziej dotkliwą wskutek stanowiska, jakie ogół zajmował lub mógł zająć wobec jego życia erotycznego. Buonarroto, Grek z ducha, nie żył w Grecyi. Otaczało go społeczeństwo, hołdujące etyce chrześcijańskiej, co prawda wcale nie moralniejsze od greckiego, owszem, pobłażające wyuzdanej nawet rozpuście, ale za to gotowe cisnąć kamieniem potępienia na porywy chociażby najczystsze, dążenia choćby najidealniejsze, jeśli tylko groziły wywróceniem całego zaścianka pojęć przeciętnego »pocziwego« człowieka. Michał Anioł nie był reformatorem społecznym. Nie czuł ochoty do walki z przesadami, ani nie uznawał jej potrzeby. Umiał tylko zamknąć się w sobie, poddać swe ideały

surowej dyscyplinie ascetycznej, umiał zdobyć się na wyrzeczenie i cierpieć w milczeniu. A jeśli się musiał zetknąć z ogółem, wołał przenieść »uso commune« nad »verità«. »Może tłum jaknajbardziej hołdować złemu smakowi — mówi on w madrygale 3-cim — niejeden pozostaje wobec tego nieczułym. Co prawda, może on pielęgnować swój ideał w duszy tylko, wobec tłumu musi ustępować. I ja tak czynię. Wszak dzięki temu uczę się mój ideał piękna coraz głębiej pojmywać, podczas gdy tłum pozostaje ślepym i bólu mego nie rozumie. Lecz świat łatwiej znieść można, jeśli się nie naprzykrza z swemi pochwałami«.

Atoli świat nie zwykł przebaczać tym, którzy odważają się chodzić samotnymi ścieżkami. Samotność jest rzeczą podejrzaną i niebezpieczną. Wielkich samotników otacza się siecią natrętnych szpiegów, wie- trzy się za niegodnymi motywami, a w braku ich wymyśla się oszczerstwa. I Michał Anioł nie uniknął tego losu. Społeczeństwo przez usta Aretina postawiło jego idealny kult piękna w jednym rzędzie z rozwiązłymi popędami tych, którzy na dworze Wawrzyńca Wspaniałego, a potem Juliusza II humanizm uważali tylko za pretekst do uprawiania wyrafinowanej rozpusty. Michał Anioł był za dumny, by odpowiadać na te oszczerstwa, by się bronić. Ale gadzinowe ukłucie pozostawiło jad w jego duszy. Reakcja na wyraz stosunku otoczenia do niego objawia się zrazu w kształtach spokojnych, jako poczucie etyczności swego ideału. »Piękno jest jedynie celem mojej twórczości, kto inaczej myśli, błądzi. Wprawdzie zbrodniarze i głupcy,

pozbawieni poznania, zniżają je do rzędu zmysłowej rozkoszy, lecz piękno pochodzi z nieba i każdego zdrowego ducha w górę podnosi (Madr. 7). W stosunku do Eromena zdobywa się Michał Anioł na jak najdalej posuniętą ascezę, rezygnuje nawet z jego sympatii. »Nigdy te święte oczy nie ujrzą w moich źrenicach tego, co ja w nich w upojeniu odczuwam. Żyjąc pomiędzy dwoma tak różnymi i sprzecznymi obliczami, Eros zapala się gniewem. A jednak, chociaż mnie nie kochasz, błogosławię godzinę, w której Cię po raz pierwszy ujrzałem. Nie jesteś zły, ale zimny« (Madr. 7 i 70). A zresztą czyż wzajemność, czy żywe dowody miłości byłyby dlań szczęściem? Poeta daje odpowiedź przeczącą.

»To, co innym przystoi, mnie nie przyniosłoby spokoju«. »Uciszenie mej bezgranicznej tęsknoty, wysłuchanie mych pragnień, zabiłoby duszę« (Madr. 65 i 32). W tych warunkach to, co było powodem jego męki, przemienia się w etyczną zdobycz. »Jego brzydota, to, że nie zaznał szczęścia wzajemności, było dlań dobrą szkołą. Dusza była dzięki temu mniej narażoną na niebezpieczeństwo, zwycięstwo było dla niej łatwiejsze« (Madr. 62). W poczuciu wzniosłości i mistycznej czystości swego ideału woła poeta: »Jeśli byłem najniezwyklejszym z ludzi, to czuję jednak wyższą rozkosz, aniżeli ktokolwiek inny« (Madr. 99).

Lecz z czasem budzą się w duszy Michała Anioła katolickie skrupuły. Cały świat helleńskich ideałów zaczyna walić się w gruzy. Pod wpływem religijnego

dogmatyzmu Vittorii Colonna odżywają w nim wspomnienia fanatycznych kazań Savonaroli. Dante przemaga w nim Platona. Jego ideał miłości wydaje mu się teraz grzechem. Żałuje, że tej »pomyłki duszy« nie stłumił w zarodku, skoro tylko się pojawiła (Madr. 88). Wreszcie popada w zwątpienie, w nieukojoną rozpacz. Duchowa rozterka wybucha w straszliwych zgrzytach przejmującego patosu:

Żyję wśród grzechu, żyjąc, zabijam sam siebie.
Co żyje w moim sercu, nie mną jest, lecz grzechem,
Bóg obdarzył mię dołą, ale męki śmiechem
Własna wola mię pęta i w piekle mię grzebie.

Moja wolność w kajdanach, ubóstwiłem w niebie
Proch marny, znikomy, o, bądź mi potępioną
Maro życia; na jakąż mękę mię zrodzono!

(Sonet 90. G. Fragment).

Czarny sęp nieszczęścia zawisł nad duszą poety. Ciemności go otaczają. Nazywa siebie »synem ciemności«, »posępny mrokiem«. »Jak mrok, naśladując siebie samego, przemienia się w potęgę nocy, tak ja spiętrzam mroczne myśli i jęczę, i żalę się, i biadam«. (Sonet 41). Śmierć tylko może wyzwolić z męki! Od samobójstwa wstrzymuje go jednak refleksja, że »człowiek nie jest Feniksem«. Ta myśl, »wstrzymuje dłoń, ubezwładnia stopę« (Son. 98). Trzeba więc dźwigać przygniatające brzemie życia, znosić mękę samotności i opuszczenia i cierpieć, cierpieć do końca. Żywym, tragicznym krzykiem bólu jest ów fragment

12, w którym skupiła się cała beznadziejność życia genialnego samotnika:

»Mnie tylko szarpia płomieniste żmije,
Gdy noc swe cienie rozpostrze nad ziemią.
Gdy inni w słodkich snach spokojnie drzemia,
Ja w bolach okrutnych na ziemi się wiję«.

Tak kochał i cierpiał Michał Anioł.

Przypominają mi się słowa Komandora z »Wieczorów florenckich«: »Nawspak zwykłej powszechnej historii ludzkiego serca, uśmiech i wdzięk kobiety rozjaśnia nie młodość Michała Anioła, lecz jego starość: Vittoria Colonna była jego pierwszą i jego jedyną miłością¹⁾«.

Istotnie. Miłość w życiu Michała Anioła wypadła »nawspak zwykłej historii ludzkiego serca«. Ale kształty jej były zupełnie inne, a zarazem bardziej sprzeczne z »powszechnością« i bardziej tragiczne, niż przypuszczał Klaczko.

¹⁾ Klaczko: Wieczory florenckie, str. 27. Do rozdziału tego por. także: Edward Porębowicz: Teorya średniowiecznej »miłości dwornej«. Pamiętnik literacki. Rocznik III, zeszyt IV, Lwów 1904, str. 540—541.

OPTYMIZM ROZWOJOWY.

(Z powodu książki Maryana Olszewskiego. Droga suggerowanego optymizmu. Lwów 1906.

W telegraficznych rzutach naszkicowany zarys systemu filozoficznego, obejmujący rozważania o najogólniejszych zasadach bytu wraz z konsekwencjami, dającymi wskazówki dla ludzkiego działania — rzecz to zawsze ogromnie dla umysłu ciekawa. Tem ciekawsza, że w sposób powyższy objawiają się zazwyczaj tylko rezultaty myślenia, trwającego długie lata, nieraz dziesiątki lat. W tym zaś wypadku grunt tak pewny rzucił sobie pod nogi autor, który wstępuje dopiero na pracowitą drogę intelektualnej produkcji. Co prawda zaraz na wstępie tej obszernej treści — choć nader szczupłej formą, pracy czytamy rzetelne wyznanie: »To, co chcę powiedzieć, wypowiedziane już zostało przez przewodnie umysły stulecia«. Uzasadnienie publikacji brzmi w przyrodniczo zabarwionym języku autora: »Jakkolwiek w łańcuchu moich myśli i mojego rozwoju jest ona ważnem biologicznie

ogniwem, ze stanowiska łańcucha myśli i rozwoju gatunku — jest chyba niczem więcej nad podanie szerszym warstwom zdobyć już dokonanych».

Teoria poznania zatem i jakby etyka. Więcej ta druga nawet, niż pierwsza. Przypomina mi się zdanie Nietzschego: »W rzeczy samej czyni się dobrze (i roztropnie), gdy, szukając wyjaśnienia, jak utworzyły się właściwie najodleglejsze metafizyczne (w niniejszym wypadku, wrocie metafizyce) twierdzenia jakiegoś filozofa, pyta się zawsze przedewszystkiem: ku jakiemu moralowi to zmierza (on zmierza?) Nie wierzę zatem, iż »popęd ku poznaniu« jest ojcem filozofii, lecz że jakiś inny popęd, tu, jak zwykle, poznaniem (i niepoznaniem!), jeno jako swem posłużył się narzędziem«. (Poza dobrem i złem — rozdział »Przesady filozofów ust. 6). Popiera twierdzenie to p. Olszewski, który konstrukcję teoryo-poznawczą i zarys poglądu na świat wybudował w celu wylegitymowania swego życiowego optymizmu, a więc kategorii moralnej.

Jest ta książka zatem jakby poważnem zamyśleniem pracownika, który, w chwilę po rozpoczęciu pracy, przerywa ją, by się zastanowić, czy takiemu, jak on robotnikowi, który zatracił wiarę w nagrody przez dobrego Boga w winnicy Pańskiej rozdzielane, pracować wogóle się oplaci, czy pracować warto. Najgłębsza potrzeba wewnętrzna, nieuświadomione popędy uczuciowe odpowiedziały: tak; logiczna praca mózgu dokonała reszty. Jest ta książka nadto świadomym dokumentem psychologicznym; autor bowiem

przywiązuje wielką wagę do deskrypcji stanów wewnętrznych, choćby najbardziej subiektywnych, byle przeżytych.

Przyjrzyjmy się jednak bliżej, jaką drogą doszedł p. Olszewski do zasugerowania sobie optymizmu, który nazwał rozwojowym.

Odrzuciwszy idealistyczną teorię poznania, dla której rzeczywistość posiadają tylko zjawiska drogą introspekcyi uświadomione, a więc psychiczne, przychyliła się na stronę teorii realistycznej, przyznającej byt rzeczywisty także przedmiotom przez zmysły spostrzeganym, które potocznie zwie się zewnętrznymi. Jakkolwiek fenomena psychiczne zachowują zawsze dla życia ludzkiego wartość naczelną, to jednak znaczenie przedmiotów »zewnętrznych« jest równie ważne, choćby dlatego, że, łącząc się w świadomości w coraz to nowe kompleksy, wzbogacają życie psychiczne, rozszerzają jego treść. (Autor staje na gruncie teorii »Macha«, dla którego wszystko wogóle jest elementem lub kompleksem elementów i uważa pogląd ten za realistyczny). Zasadniczo zatem wszystkie rodzaje elementów posiadają tę samą wartość teoryopoznawczą i praktyczną. Również teorie, oparte na spostrzeżeniach, odnoszących się do związków elementów zewnętrznych (teoria undulacyjna, ciążenia, przystosowania, rozwoju i t. d.), mają tę samą wartość, co teorie utworzone na podstawie introspekcyi. Stawiany pierwszym teoriom zarzut hypotetyczności i ciągłej zmienności jest bez znaczenia, gdyż te cechy zrozumiałe są przez rozwój, przez ciągłą zmianę

i przystosowywanie się człowieka. Hypotetyczność tę dzielią one zresztą z sądami o życiu psychicznym. (Zasada o podobieństwie zjawisk psychicznych u różnych osobników, opisy własnych stanów psychicznych, dokonywane zawsze tylko z przypomnienia, wnioskowanie na podstawie dzieła sztuki o życiu wewnętrznym autora — wszystko to są tylko przypuszczenia). Wszelkie teorie mają zatem wartość, o ile w danym czasie są przekonujące, uspokajające. Bez nich żadne wogóle orientacje w zjawiskach życia nie mogłyby powstać.

Jedynie pogląd realistyczny da się — według autora — pogodzić z zasadą rozwoju kosmologicznego i filogenetycznego; jedynie on może powiedzieć, że poczucie »ja« to jest kompleks elementów psychicznych jest czemś następnem, jest wyprzedzonym przez rozwój organiczny, że zewnętrzne anorganiczne i przede wszystkim organiczne kompleksy przechodziły pewien rozwój, zanim doprowadziły do »podmiotu myślącego«.

Optymizm swój opiera tedy autor na teorii Macha i Darwina. I jedynie w tem powiązaniu wydaje mu się on psychologicznie możliwy. Uzasadnienie tego związku przedstawia się następująco: przyjąwszy mechanistyczne i monistyczne tłumaczenie istoty bytu, wyklucza się podział na ideę, rzecz samą w osobie z jednej, a zjawiska i ich cechy z drugiej strony, porzuca się jednym słowem Kantowski podział na świat noumenalny i fenomenalny, a pozostawia się tylko ten ostatni, przyczem »fenomena« przybierają

odmienne znaczenia i charakter wrażeń, elementów. Z wykluczeniem świata noumenalnego znika zarazem uczuciowe zachowanie się wobec niego: uduchowienie »umetafizycznienie, histerya«, tęsknota do abstraktu, do zjednoczenia się z nim przez wyzwolenie z więzów ciała, wiara objawiona i t. d. Stany uczuciowe wytwarzają się tylko w stosunku do »ogółu elementów«, w obrębie którego dokonywa się ciągły rozwój, polegający na ustawicznej zmianie w kierunku doskonalenia się przez przystosowanie, a raczej nie tyle doskonalenia się, ile tylko komplikowania się, różnicowania, metamorfozy, »gdyż doskonalenie się jest oceną zbyt subiektywną i nieempiryczną«. Zachowanie się uczuciowe wobec całości elementów objawia się w miłości dla nich t. j. dla natury, do której indywiduum o poglądach rozwojowych włącza także siebie samego, w chęci widzenia siebie w związku z innymi organicznymi gatunkami, lecz zarazem jako wyższy ich szczebel. W miejsce »doskonałego Niepoznawalnego« wstępuje niepoznawalne, które istnieje nie w »istocie rzeczy«, ale w tem, czego indywiduum jeszcze nie zna, i czego poznać nie może z powodu krótkości życia, z powodu przeszkód, następczych przez czas i przestrzeń. Tęsknoty jego zwracają się ku przyszłym pokoleniom, ku ich wiedzy, metodom, kulturom i t. d. »Tajemnicę« widzi tylko w elementach samych, skutkiem dezorientacji, wywołanej nieumiejętnością rozwiązywania najogólniejszych pytań w odniesieniu do kompleksu elementów (natury). Ta bezsilność wobec własnych najwyższych uogólnień łączy

się z intensywnym zachowaniem uczuciowym; powstają stany zwane religijnymi (nie mają one nic wspólnego z pojęciami substancjalizowanymi n. p. Boga); rodzi się postulat idei. Wynikiem jej: »podporządkowanie jednostki kompleksom, uznanym przez nią za wyższe, ukochanie każdej najmniejszej części sił w przyrodzie i siły swojej własnej, praca ekonomiczna i bez wytchnienia dla idei, z usunięciem szkodliwych pragnień własnych, wykształcenie w jednostce poczucia obowiązku wobec własnej idei. Stąd prawo i obowiązek dla indywiduum każdego »tworzyć i w swej twórczości dokumentować siebie, to jedyne, to nigdy jeszcze przedtem i nigdy już potem nieistniejące«. Twórców, ludzi idei, obowiązkiem jest jedynie manifestować jak najpełniej własną indywidualność, dobór naturalny wśród idei sam się już dokonywa. A dzieje się to drogą walki, ścierania się indywidualności, przystosowania innych do siebie lub podporządkowania się cudzym ideom, od naszych silniejszym. Stają się one w tym ostatnim wypadku naszą własnością, żyją w nas i rozwijają się. To jedyna nieśmiertelność, którą mają tylko twórcy.

Jakiegoż rodzaju mają być te idee? Muszą zaspakajać najbardziej wygórowane potrzeby intelektualne, czysto logicznej natury, muszą nosić charakter naukowy dla danej epoki. Zdobyćcie idei, czynnika o ogromnej pozytywnej wartości biologicznej rodzi optymizm, t. j. pogląd, oparty na przypuszczeniu połączonym ze silną wiarą, sąd o korzystności pewnych elementów dla jakiegoś celu, przy obiektywne j

niepewności, wątpliwości, małym prawdopodobieństwie. Z tem przekonaniem łączy się szereg uczuć jak: uspokojenie, swoboda, pewność siebie, siła, potrzeba dalszej pracy rzeczowej i t. d. »Jestem optymistą rozwojowym«, znaczy, według własnej odpowiedzi autora: »wierzę, choć można wątpić, choć inni o danej rzeczy wątpią, choć są pewne dane do wątpienia, że teoria rozwojowa tłumaczy fakty życiowe i w pewnym zakresie wskazuje wytyczną życia. To mi daje uspokojenie, radość, zdolność do pracy, swobodę, pewność siebie i analogiczne, biologicznie pozytywne uczucia«. Optymizm jest więc wiarą, nie przekonaniem, operuje tylko w części argumentacją, resztę musi uzupełnić suggestya. Zasugerowanie pewności, która jest istotną cechą wiary, odbywa się na mocy poręczenia, udzielonego bądź to przez autorytet zewnętrzny, bądź też przez nabyte oryentacje, bądź wreszcie przez własne kompleksy uczuciowe. U indywiduum jednak stojącego na pewnym wysokim stopniu rozwoju, suggestya ta odbywać się będzie przede wszystkim drogą nabywania oryentacji przy możliwym ograniczeniu tamtych czynników.

Taką jest geneza optymistycznej religii rozwojowej, objawiającej się jak każda religia egzaltacją, uniesieniem fanatycznym, a zastępującej absurdalną dla utora treść podobnych czynników, ale religijno-wyznaniowych.

Spierać się o prawdziwość poglądów na najogólniejsze sprawy bytu, jest niestosowne. Czy ktoś skłania się ku metafizyce, czy też ją odrzuca, opierając się tylko na doświadczeniu, zawsze, jak sądzę, nie będzie to wynikiem umysłowej niedojrzałości jednych lub zupełnego uświadomienia drugich, nie wypłynie to z wyczerpującego udowodnienia za pomocą argumentów myślowych, lecz z najgłębszych przysposobień wewnętrznych, z zasadniczych cech indywidualnej organizacyi. Stają tu naprzeciw siebie dwa światy, które chyba nigdy nie pogodzą się, jak długo walczyć będą kryteriami bezwzględnej słuszności i prawdy. Zawieszenie broni i spokojne współżycie możliwe jest tylko na polu oceny psychologicznej: czy dla danego indywiduum bardziej odpowiednim, życiowo wartościowym, wystarczającym i uspakajającym jest pogląd metafizyczny, czy ściśle empiryczny. Wszak nie o jakość, lecz o zakres pojęć tu chodzi. Żaden metafizyk nie gardzi rezultatami doświadczenia, lecz owszem w miarę rozległości swej naukowej wiedzy, włącza je do swego systemu; tylko gdy empiryk zatrzyma się przy pewnej granicy i powie, że poza nią zaczyna się poezya, tamten rwie się niecierpliwie w kraje możliwości i ulegając potrzebie swej organicznej konstrukcyi, stwarza gmachy o architekturze wykończonej, harmonijnie pięknej i uprzedza w ten sposób możliwe kiedyś lub może nigdy nie dające się osiągnąć wyniki powolnej pracy empirycznej. Z jednej strony więc wznoszą się zamki o strzelistych wieżach, które po krótkiej spójni

z ziemią, odrywają się od niej, by zawisnąć w powietrzu; z drugiej silnie tkwią w ziemi poszczególne tylko kolumny i tramy, trwałe, lecz nieliczne i luźne fragmenty. Od upodobania, narzuconego najwewnętrzniejszą treścią jednostki zależy, po której stronie zamieszka.

Oba zresztą walczące poglądy mają jedną ważną cechę wspólną: oba posługują się fikcją. Także empiryk musi stwarzać ogólne, choć nie najogólniejsze teorie, bo inaczej nie mógłby wogóle wybrnąć z chaosu doświadczeń. Z chwilą zaś gdy to czyni, wkracza w najbardziej rodzimy element metafizyki, w sferę abstrakcyjnej, logicznej konstrukcyi, zaczyna operować liczbami urojonymi, wbrew własnemu zasadom dopuszcza wiarę, że rzeczywistością jest wszystko, co da się rozumnie pomyśleć, buduje domniemania, przypuszczenia, hipotezy. Ostatecznie więc jedni i drudzy mają sobie wiele do wyrzucenia i wiele do przebaczenia. Potrzeba fikcyi staje się jednych i drugich kłatwą. Metafizyk nie zdoła udowodnić bezwzględnej prawdziwości swych twierdzeń, lecz jego przeciwnik nie zdoła udowodnić bezwzględnej ich nieprawdziwości. Gdyby znaleziono argumenty rozstrzygające, ustałyby wszelkie spory, a pozostałaby tylko jedna prawda, której nikt nie mógłby nie przyjąć bez narażenia się na zarzut obłędu.

Jeśli główną wadą i niedostatkiem systemów metafizycznych jest brak oparcia na namacalnej podstawie empirycznej, to sam popęd metafizyczny jest faktem niewątpliwym, empirycznie stwierdzonym i tak

silnym, że niejednokrotnie, wpelznawszy chytrze w skórę fizykalnej czy chemicznej naukowości, uwodzi ludzi bardzo pozytywnych do stwarzania »nowej mechanistycznej mitologii, w miejsce starej, animistycznej«.

A życiowa, ożywcza wartość metafizyki, jej »praktyczność«, jej zdolność uszczęśliwiania i ucnoliwiania, samym empirykom dostatecznie jest znana i dłużej nad tem rozwodzić się nie trzeba. Chwalebnie wskazują na jej zalety usiłowania antimetafizyków, którzy z trudem, przy użyciu wszystkich zasobów dyalektycznej gimnastyki, próbują ją zastąpić nowymi optymistycznymi religiami. Zawsze jednak chorują na niemożność lotu te nowe wiary, na brak skrzydeł, jakby powiedział Platon.

Teoretyczny wróg metafizyki Nietzsche, który doskonale oceniał wszystkie jej »klamstwa«, przyznał mimo to, »iż najfałszywsze sądy są dla nas najniezbędniejsze, iż odmawiając znaczenia fikcyom logicznym, nie mierząc rzeczywistości miarą zmyślonego zupełnie świata Absolutu, równego — sobie — samemu, nie fałszując liczbą nieustannie świata, człowiek nie mógłby żyć, że wyrzeczenie się fałszywych sądów byłoby wyrzeczeniem się życia, zaprzeczeniem życia. Uznać nieprawdę warunkiem życia«.

Zbyt ciasno, zbyt oschle, zbyt zimno i duszno było wśród prawd empirycznych Stanisławowi Brzozowskiemu, jednemu z najgłębszych i najbardziej na seryo biorących życie ludzi w Polsce, którym do niedawna tak się szczycili nasi młodzi pozytywiści

i rozwojowcy. Więc wrócił do okrzyczanej »nieprawdy« Schellinga i Hegla i nie wahał się pisać: »Bóg rozlał się w świecie, byśmy mierząc się z nim, siebie Bogiem mierzyli. Sztuka, duchów obcowanie, jest najistotniejszym zespoleniem z Bogiem, jest aktem twórczej miłości, działającym przez nas. Jest aktem najbardziej religijnym, aktem obcowania poprzez Boga z duchami, poprzez duchy z Bogiem«. A nie są to frazesy dla tłumu, ale najserdeczniejsza krew zmagającego się z życiem ducha.

Jakkolwiek więc nie wstydzę się przyznać, że skłaniam się do poglądów metafizycznych, niezrażony całą ich powietrzną, nie mogę oczywiście robić zarzutu p. Olszewskiemu z tego, że zajął antypodyczne wobec nich stanowisko. Co najwyżej mógłbym mu zarzucić, że dopuszcza się pewnej, nie bardzo dostojnej, nielojalności wobec przeciwnika, gdy z krewką, młodzieńczą bezwzględnością nazywa krótko »absurdem« wszystko, co jest z metafizyki. Mógłbym zaś zrobić to tem słuszniej, że, jak mi się wydaje, znie-nawidzony bakcył metafizyki czai się podstępnie, nie-dostrzeżony, a może świadomie zaparty, na dnie poglądów autora, a mianowicie w najgłębszych pokładach aprobowanej przezeń Machowskiej teorii elementów. Gdy bowiem przyjmuje się, że byt jest nieskończonością elementów, które nie mają charakteru materialnego, lecz są wrażeniami; że dalej nie ciała wytwarzają wrażenia, lecz dzieje się wręcz przeciwnie; że zatem także jaźń człowiecza nie jest jednością realną, a tylko praktyczną, kompleksem elemen-

tów czasowo silniej ze sobą spojonych, które właśnie t. zw. jaźń wytwarzają — z logicznej konieczności postawić trzeba pytanie: czyją własnością są te wrażenia, kto jest ich trwałym podmiotem? Chyba, że chcielibyśmy »wyjść poza gramatykę«. Lecz »gramatyka« jest właśnie kategorią ludzkiego myślenia, a człowiek nie jest zdolny do patrzenia na rzeczy pod nieludzkim czy nadludzkim kątem widzenia. Pytanie powyższe jest dla empirycznych Machowczyków niewygodne; to też niechętnie je stawiają i wolą nad niem przejść do porządku... pozytywnego. Bo w odpowiedzi na nie trzebaby się zgodzić na jakieś x, na jakąś »ogólną świadomość«, do której by owe elementy, wrażenia trwale należały. A to już jest nie tylko teoryopoznawczy idealizm wyższego rzędu, lecz nawet idealistyczny światopogląd. Co więcej jest tu nawet analogia z bezwzględny idealizmem Berkeley'a, dla którego świat realny jest tylko szeregiem sensacji, jakie Bóg wsacza duchom według niezmiennych reguł i stałych prawideł.

A gdy tak się rzeczy mają, stwierdzić wypada, że zarzuty p. Olszewskiego przeciw idealistom zwracają się przeciw niemu samemu, że z konieczności jego teorie rozwojowe pogodzić się muszą z idealizmem. Nie poraz pierwszy zresztą w dziejach umysłowości. Idealisci bardzo często mają pociąg do poglądów ewolucyjnych. Przykładem filozofia Słowackiego, wyrażona w *Genezis* z ducha, w *Samuelu Zborowskim* i w *Królu-Duchu*, filozofia, która łańcuch ewolucji przeciąga dalej, poza typ człowieka.

Lecz teoria poznania to wprawdzie istotna, lecz nie najważniejsza część omawianej książki. Przede wszystkim chodzi autorowi o optymizm. Tu najpierw wylania się sprawa definicji. Nie zgadzam się z twierdzeniem, iż optymizm jest poglądem. A nie jest nim dlatego, że sam jako taki nie ma żadnej realnej treści, lecz nabiera jej dopiero w zetknięciu z jakimś poglądem, dla którego staje się barwą, nalotem, jedną z cech. Optymizm domaga się zawsze przymiotnika, n. p. »rozwojowy«, w którym leży cała treść poglądu. Jest więc on raczej skłonnością, przysposobieniem umysłu, wrodzonym lub nabytym, do uważania danych teoretycznych za prawdziwe zaś, życiowych za korzystne mimo braku obiektywnej podstawy do wydawania takich sądów w formie kategorycznej. Gdyby więc autor postawił postulat etyczny: »należy być optymistą«, to samo przez się nie by to nie znaczyło. Natomiast, gdy mówi: należy być optymistą rozwojowym, to przez to wyraża najpierw, jako przesłankę, że trzeba przyjąć teorię rozwojową, następnie, że należy uzupełnić ją tam, gdzie jej zbywa na bezpośredniej pewności przez zasugerowanie sobie wiary w jej prawdziwość, a wreszcie, że należy dla rozwoju samej teorii i życia wytwarzać idee, co już samo przyniesie uspokojenie, pogodę umysłu, chęć do pracy i inne tym podobne optymistyczne stany. Z większą słuszością zatem można by nazwać pracę p. Olszewskiego »Traktatem o potrzebie idei na gruncie teorii rozwojowej«.

Optymizm autora niema charakteru kosmicznego,

jako n. p. przeciwstawienie się pesymizmowi Schopenhauera, czy też pozornemu optymizmowi Hartmanna, jako twierdzenie, że świat istniejący jest najlepszym z możliwych światów. Jest tylko teoretycznym w odniesieniu do dążności uzupełnienia wiary luk poglądów rozwojowych, zresztą zaś potocznie życiowym.

Dla jakiej kategorii ludzi ma on być jednak wytyczną działania? Nie dla jednostek silnych, to jest twórców idei, jak słusznie sam autor przyznaje. Dla nich wszelkie motywy zewnętrzne i uboczne są niepotrzebne. Zbędne byłoby przekonywać ich, że powinni tworzyć, gdyż oni nie tworzyć nie mogą, gdyż twórczość jest najistotniejszym rdzeniem ich kości, gdyż nadmiar, który ich treść przepelnia, sam, nawet na przekór woli przelewa się przez brzegi. Lawina, tocząca się ze szczytów górskich, sama nie zdoła powstrzymać się w pędzie i naiwnem byłoby usiłować przyspieszać jej ruch.

Więc chybaby apostołować optymizm jednostkom słabym, to jest wszystkim, którzy stają poza obrębem twórców. Tymby on rzeczywiście się przydał. Lecz czy źródła optymizmu, które może stworzyć religia rozwojowa, będą dla nich dość ożywcze i wystarczające? Nie sądzę. Religia ta bowiem odbiera im przede wszystkim wiarę w nieśmiertelność, nie tylko jednostkową, lecz wszelką wogóle. Nie pozostawia im nawet tej wątpliwej nieśmiertelności, którą przyznaje twórcom, a więc nieśmiertelności ograniczonej na czas trwania kulturalnej myśli ludz-

kiej. Usuwa więc i zabija wszelkie z wiarą w duszę i jej wieczne trwanie związane ukojenia metafizyczne i wszelkie stąd płynące nakazy etyczne, które bywają tak silną ostoją i dźwignią dla wszystkich moralnie czy fizycznie wydziedziczonych. W zamian za to każe im przyczyniać się do ciągłego rozwoju gatunku, t. j. społeczeństwa, lecz i tu nawet nie daje rękojmi, że ten proces będzie postępowaniem i doskonaleniem się, że to, co dzięki ich wysiłonej pracy nastąpi będzie lepsze; zapewnia tylko, że będzie inne. Działać dla samej tylko pożądlivej ciekawości, wszystko jedno jakich wyników, dla samej tylko żądzy rezultatów naukowo ściśle przeprowadzonego eksperymentu, potrafią jedynie umysły silne. Dla słabych konieczny jest cel, który odrzuca religia rozwojowa, potępiająca teleologię. A celem tym może być dla słabych jedynie szczęście. Wątpię zaś, żeby mogli na podstawie doświadczenia, to jest obserwacji dziejów ludzkości dojść do przekonania, że postęp kultury przyczynia się do stałego wytwarzania większej sumy szczęścia. I »gdyby Grek jaki stanął przed nami«, zachwyciłby go zapewne rozszerzone widnokręgi naszej umysłowości, wysubtelnienie myśli, metody nauk ścisłych i ich zdobycze, na cud zakrawające. Lecz ze zgrozą i odrazą odwróciłby się od nędzy naszego osobistego i gromadnego życia: od dusz znękanych analizą, niepokojem, zwątpieniem, dusz odskrzydlonych, chorych na przyziemność, od ciał skoszlawionych, wzgardzonych, bezsilnych i zwyrodniałych, od bankierstwa, manchesteryzmu, zuniformowanego mili-

taryzmu, biurokratyzmu, społecznej obłudy i wszystkich — jak im tam jeszcze jest na imię — powrozów, krępujących wolne indywiduum, wrzynających się aż do kości w ciało jego niezależnej swobody.

Agdyby wreszcie owa jednostka słaba uwierzyła nawet w potrzebę pracy dla rozwoju gatunku, to czyż wtedy nie zrodziłoby się w niej jeszcze przypuszczenie, że ten nikły okruch wszechświatów, na którym się porusza, może wpaść kiedyś w łono jakiegoś słońca i splonąć, jak dziecinny fajerwerk, lub, że uderzony jakimś ciałem kosmicznym, rozprysnie się marnie w miliony czerepów. I cóż wtedy stanie się z glinianem bożyszczem ludzkości, w cóż się obróci mrówcze ofiary jednostki, składane kornie u wrót jego świątyni! Dla kłamliwego obłąkańca metafizyki pozostaje wtedy jeszcze zbawczy skok w ramiona Boga, w otchłanie nieskończoności.

Wszystkie powyższe rozważania mogłyby jednostkę słabą napoić raczej nieuleczalnym pesymizmem i nakłonić ją do wywieszenia sceptycznego godła materializmu: *carpe diem*. Jeżeli zaś mimo wszystko taka jednostka nietwórcza, a »uleczona z umetafizycznienia«, może pracować i pracuje praktycznie, pozytywnie i produktywnie, to dzieje się to nie na podstawie owych najogólniejszych orientacji, które autor uważa za najsilniejsze podwaliny optymizmu, lecz ze względów zwykłego utylitaryzmu, dla zapewnienia spokojnego i możliwie szczęśliwego bytu sobie i najbliższemu, a jeśli jest więcej etyczną, swemu narodowi, całej ludzkości, i to szczęśliwego bytu w naj-

szerszem znaczeniu, z włączeniem intelektualnych potrzeb. Takie zapewne byłyby motory pracy w społeczeństwie, które w miejsce »średniowiecznych przesądów« wprowadziłoby religię rozwojową.

Byłoby rzeczą ważniejszą i pożyteczniejszą, gdyby autor zastanowił się w swej pracy, czy prawa biologiczne dadzą się rzeczywiście przenieść do socjologii, czy warunki ich zastosowania są tu i tam jednakowe, czy może zasadniczo odmienne, gdyby spróbował na prawach biologicznych zbudować etykę. Bo to jest przecież, a nie optymizm, sprawą główną.

Tak jak jest, choruje omawiana książka na brak problemu. Czuł to poniekąd prawdopodobnie sam autor, skoro umieścił na końcu niebezpieczną restrykcję, że bądź co bądź jest to szczerza deskrypcja przeżytych stanów wewnętrznych. Tkwi w tem zastrzeżeniu subiektywizm umysłowo zbyt nihilistyczny.

Czyż zatem odmawiam wartości książce p. Olshewskiego? Przeciwnie! Cenię w niej bardzo wysoko usiłowanie stworzenia samego siebie, znalezienia swej drogi wyłącznie na podstawie śmiałej i uczciwej pracy wewnętrznej, z odepchnięciem wszelkich zewnętrznych, choćby najbardziej czcigodnych autorytetów i wszelkich idoli, choćby od wieków chmurą kadzidel otaczanych. Cenię w niej dążność do ogarnięcia całości bytu i życia, chęć odkrycia naczelnej zasady i podporządkowania pod nią różnorodności form. A dążność ta tem cenniejszą jest w czasach, kiedy większość ludzi okrywa się strzepami myśli, zamyka się w cia-

snych komórkach i nie ma odwagi uchylić drzwi na zieloną, słońcem zalaną łakę poznania.

Autora omawianej pracy trzeba brać bardzo na seryo, czego niestety nie można o wielu piszących powiedzieć. I spodziewać się trzeba po nim rzeczy ważnych, gdyż jest wrogiem ślimaczego dogmatyzmu i wierzy, że »wszystko w życiu jest etapem«.

Na zakończenie wspomnę o zewnętrznej formie książki, którą ozdobił sam autor, wprowadzając jako motywy zdobnicze pierwiastkowe organizmy zwierzęce. W ten sposób pragnął uprzytomnić teorię rozwojową, ilustrując ją niejako na marginesie, a nadto zyskać element zdobniczy nowy, w miejsce jednostronnie uprzywilejowanego ornamentu roślinnego. Myśl szczęśliwa, lecz wykonanie nie jest artystyczne. Ornament, chwytający kolumny druku w zbyt obszerne, ciężkie, zbite i za duże obramienia utrudnia wprost czytanie. Natrętnym jest zwłaszcza kolosalny pławikonik, który natarczywie hasa po zbyt licznych stronicach tekstu. A przytem trzebaby te motywy więcej wystylizować i przekomponować, aby się złączyły w estetyczną całość, same bowiem mają za mało wdzięku, aby jednostajne ich powtarzanie mogło wystarczyć. Zupełnie dobrym jest natomiast ornament wewnętrznej karty tytułowej z motywem trylobitu, połączonego kompozycyjnie z postacią ludzką.

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA.

(Z powodu książki W. Feldmana).

Bogactwo, rozmaitość i żywotność naszej literatury pięknej w ciągu ostatniego pięćdziesięciolecia usprawiedliwia i wywołuje konieczność monograficznego jej opracowania. Nie może tu wystarczyć traktowanie jej mimochodem w ostatnich rozdziałach ogólnej literatury polskiej. Duchowe i artystyczne życie współczesne, podobnie jak życie narodowe i społeczne postępuje w tempie niezwykle silnem i przyspieszonym. Prądy umysłowe, które w epokach poprzednich długo i powoli wytwarzały się i krystalizowały na powierzchni w charakterze czynnika panującego, w dobie obecnej rodzą się i dojrzewają w okresie kilku lat, porywają i opanowują wszystkie umysły nieskostniałe w szablonie, wrażliwe i z całym natężeniem ducha patrzące w przyszłość, po to, aby za kilka lat ustąpić nowym aspiracyom i ideom, aby pod nowymi sztandarami skupić bojowników

prawdy i swobody. Ta właśnie mnogość kierunków, a nadto wspaniały, niepamiętny od czasu wielkich twórców XIX wieku, rozkwit sztuki polskiej i wreszcie bezpośredni jej związek z najistotniejszymi, głębokimi potrzebami życia, z jego bólami i radością, nadziejami i tęsknotą — domaga się syntetycznego ujęcia twórczości lat ostatnich przez myśl krytyczną.

Ze zrozumienia tego żądania, z odczucia tej odrębności nowej sztuki, wynikła »Literatura« Feldmana. Jak bardzo ogół odczuwał potrzebę podobnej pracy, świadczy niezwykle w naszych stosunkach powodzenie wspomnianej książki. Doczekała się bowiem już piątego wydania. Różni się ono znacznie i korzystnie od poprzednich, przede wszystkim zakresem i kompozycją treści. Z dawnego »Piśmiennictwa Polskiego ostatnich lat dwudziestu«, które wyszło po raz pierwszy w r. 1902, wyłączony został dział poświęcony krytyce literackiej jako osobna książka p. t. »Współczesna krytyka literacka w Polsce«, natomiast pozostała część przedmiotu uległa rozszerzeniu przez cofnięcie jej wstecz aż po rok 1864 i przez doprowadzenie aż pod koniec r. 1907. Powiększenie pola pracy uzasadnia autor względami nie chronologicznymi, ale ideowymi. »Treść książki — pisze w przedmowie — usiłuje właśnie wykazać, że lata 1864—1907 stanowią okres życia polskiego o odrębnej fizygnomii, że duch jej wyraża się w upadku romantyzmu — następem jego odrodzeniem literackim i życiowym — mającym się obecnie znów ku schyłkowi«. Punktem ogniskowym »Literatury« Feldmana jest ocena no-

wych wartości artystycznych, które przyniosła twórczość »Młodej Polski« wraz z jej duchem przewodnim i najwyższym, poważną, płomienną i tragiczną postacią Stanisława Wyspiańskiego. Charakterystyka kierunków poprzednich służy do obszernego przygotowania i uzasadnienia tego przełomu, do wykazania że wyniknął on z logiczną koniecznością z nagromadzonego materiału intelektualnego i uczuciowego drogą reakcyi lub twórczego kontynuatorstwa i przemiany wartości. Takie ujęcie tematu nadaje ostatniemu wydaniu książki Feldmana cechę zawartości myślowej, świadomej, jasnej i ścisłej konstrukcyi, tem bardziej, że możliwość doprowadzenia jej do chwili śmierci Wyspiańskiego, zdającej się mieć dla okresu znaczenie słupa granicznego, pozwala autorowi wystąpić ze skończoną, zamkniętą w sobie całością.

Działalność krytyczna Feldmana z dwojaką, a zasadniczo różną spotyka się oceną. Inteligentny, postępowy ogół ceni go i darzy uznaniem, książkę jego chętnie kupuje i czyta. Natomiast artyści sami i twórcze, organizatorskie umysły pośród krytyków młodego pokolenia, wyrażają się o nim z wielkimi zastrzeżeniami, nie szczędząc często ostrych zarzutów i słów surowej oceny. Ta biegunowa przeciwstawność sądów ma swoje źródło w odmienności pojęć, jakie obie powyższe kategorie mają o celach i zadaniach krytyka, w odmienności miar, jakie do jego dzieł przykładają. Inteligentny ogół pragnie przede wszystkim informacyi, możliwie wyczerpującej i prawdziwej, w miarę przystępnej, któraby swą powierzchownością,

plytkością i łatwością nie razila i nie obrażała jego ambicyi i dobrego o sobie mniemania, a zarazem w miarę głębokiej, któraby nie wymagała zbyt gwałtownych wysiłków umysłowych, nie narzucała się swoją wyłącznością i rozwiązywaniem w sposób imperatywny poruszanych problemów. Inteligentny ogół, zajmując się twórczością artystyczną nie z silnie odczutej potrzeby życiowej, ale dla zaspokojenia pożądań odświeżonego zbytku i wykwintu duchowego, dla zyskania możliwości arystokratycznego wyniesienia się nad poziom rozległością umysłowych interesów i wytwornością odczuwania, żąda od krytyka pewnej niwelującej wszechstronności poglądów, równomiernego wżywiania się w najbardziej sprzeczne indywidualności, nie lubi wymierzania bezwzględnej sprawiedliwości z punktu widzenia zbyt dobitnie zaakcentowanych własnych teorii estetycznych i zapatrywań filozoficznych. Nadewszystko zaś poszukuje postępowości, nowych haseł, zrywających z przestarzałymi szablonami i dogmatami, pragnie być utrzymywanym stale na wyżynie ostatnich zdobyczy wiedzy i sztuki.

Wymaganiom tym organizacja psychiczna Feldmana odpowiada doskonale. Zdolny i pracowity, posiada on umysł, śledzący z niemalą bystrością i nieustrudzoną ciekawością wszystkie nowe objawy na polu duchowym, nie hołduje żadnym przesądom i doktrynom, trącącym myszką, ma rzadko zawodzącą intuicję, czy węch literacki, który pozwala mu szybko oryentować się wśród chaosu współczesnej produkcji artystycznej, odróżnić ziarna od plewy i ocenić to,

co istotnie jest ważne i doniosłe. Tam zaś, gdzie nie zdola jakiegoś objawu opanować własną pracą wewnętrzną, umie dać posłuch głosom najbardziej na wiarę zasługującym, umie zastosować się do wskazań rzeczywiście najbardziej wartościowych. Zjednywa też sobie sympatyę kół postępowych radykalizmem swoich przekonań społecznych, dzięki któremu do niedawna był zwolennikiem teoretycznego socjalizmu, obecnie zaś apostołuje w artykułach wstępnych »Krytyki« powszechne, nieco nieuchwytne, wyzwolenie człowieka przez swobodę i twórczość z krepujących go więzów społecznych, teologicznych i umysłowych, walczy z niesprawiedliwością klasową, z egoizmem narodowym, z uciskiem moralnym i intelektualnym. Odnacza się nadto uczuciem żywym i gorącym, umie się zapalać i przekonywująco mówić o tem, co uznaje za dobre i prawdziwe, cechuje go też znaczna wrażliwość, dzięki której większość dzieł literackich nie tylko rozumie, ale też odczuwa i emocjami swemi dzieli się z czytelnikiem, przy pomocy słów pełnych entuzjazmu i patosu, w czem dochodzi czasem do przesady. Ma wreszcie wielką łatwość pisania, wyraża swe myśli w sposób barwny i zajmujący, nigdy nie nudzi i nie nuży, stara się działać na uczucie, nieraz z ujmą dla ścisłości rozumowania, język swój przeplata zwrotami poetycznymi, przyczem ulega zazwyczaj sugestyi stylu pisarza, o którym właśnie pisze, a obok tego z łatwością posługuje się terminami filozoficznymi, zaczerpniętymi zarówno z zakresu dawnych poglądów metafizycznych, jak i współczesnych

teorii monistycznych i rozwojowych. Niektóre z tych terminów wciągnął do stałego inwentarza swego stylu i jakby dla ostentacji robi z nich użytek nawet tam, gdzieby rzecz można bardziej prosto, a przez to może i właściwiej określić. Z lubością n. p. powtarza wyrażenia: theodicee (może już lepiej byłoby theodicea), imperatyw kateryczny, rzecz sama w sobie i fenomen, jako jej teoryopoznawcze przeciwstawienie. Słowem jest rzutki, błyskotliwy, wszechstronny, w miarę głęboki i w miarę przystępny, a dzięki temu przez inteligentny ogół ceniony. Śmiało można powiedzieć, że żaden z krytyków współczesnej literatury polskiej nie jest tak jak on znany i uznany, a przyznać trzeba, że jako popularyzator wielkich idei, umiejący o nich mówić z ogniem i zjednywać dla nich zwolenników jest też dla ogółu najbardziej pożytecznym, a działalność jego w wysokim stopniu pedagogiczną. Są wśród krytyków młodszego pokolenia umysły niewątpliwie znacznie samodzielniejsze i głębsze, że wspomnę tylko o Lacku, Stanisławie Brzozowskim i o niestety za mało produktywnym Ostapie Ortwinie, lecz pierwszy z nich jest zbyt niezrozumiały i pogrążony w sofistycę dyalektycznej, drugi ma zbyt samoistny, oryginalny i ekskluzywny pogląd na świat i jest za trudny, gdyż opiera swe wnioski na ścisłej dyscyplinie myślowej, trzeci wreszcie zbyt się pogrąża w spekulacji filozoficznej i zbyt jest kateryczny w swych, na sumiennej pracy wewnętrznej ugruntowanych, sądach. Z tych powodów na szersze koła nie działają,

tem większy za to wpływ wywierają na twórców samych.

Zupełnie przeciwnie ma się rzecz z Feldmanem. Artyści i koledzy — krytycy osądzają go inaczej, niż ogół. Zarzucają mu brak jasno sformułowanej, wyraźnej teorii krytyki jako podstawy dla oceny twórców i ich dzieł, niedostateczne sprecyzowanie naczelnego kierunku literackiego, z którymby się bez zastrzeżeń solidaryzował, wreszcie pewną chwiejność i niezdecydowanie w sądach. Zarzucają mu także, że nie zdobył się na własny, wykończony światopogląd, a przynajmniej, że żadnego istniejącego samodzielnie nie przemyślał, nie dokonał wyboru pomiędzy sprzecznymi teoryami i żadnej z nich nie uczynił świadomie i stanowczo swoją własnością. Jest w tych zarzutach dużo racji, ale też nieco przesady, wynikającej ze stawiania krytyce zadań tak wysokich, że tylko wyjątkowe jednostki mogą im podolać. Zasadniczą ich treścią jest postulat, że zakresu obowiązków krytyka literatury współczesnej, żyjącej i rozwijającej się, nie wyczerpuje zrozumienie i odczucie dzieła poezji i wytlumaczenie jego wartości. A już to żądanie nie jest łatwe do spełnienia. Bo, aby wybitny utwór literacki nie tylko objąć rozumowo, nie tylko rozwikłać zawarte w nim trudności ideowe i treść jego umysłową ująć w logiczny system, lecz także przeżyć go emocjonalnie, bez czego ocena wartości nigdy nie może być zupełną, na to potrzeba, aby krytyk wznosił się do tych samych sfer, w których żył twórca, aby go zajmowały, aby po prostu

kwestię jego wewnętrznego bytu były te same zagadnienia, które są problemem twórczości danego poety. Nie wynika z tego oczywiście, że krytyk, który stoi na tak wysokim poziomie, może, czy musi już być przez to samo artystą. Do tego bowiem niezbędna jest odrębna zdolność, umiejętność sugerowania swych przekonań i dążeń za pomocą mowy obrazów i symbolów, apelowania wprost do uczuć, duchowego nakazywania i zmuszania do posłuszeństwa, zamiast spokojnego i trzeźwego przekonywania argumentami rozumowymi, co jest cechą i warunkiem działalności naukowej. Atoli bez tej zasadniczej ideowej łączności i wspólnoty pomiędzy twórcą a krytykiem nie może być mowy o poważnej i wyczerpującej, a choćby tylko dostatecznej ocenie dzieła sztuki. Dlatego jest u nas tyle poronionych i rozbrajających swą umysłową naiwnością plodów krytyki, tyle ściągania geniuszów z ich wyniosłych piedestałów w przyziemny proch pospolitej szarzyzny, że krytyk jest zupełnie obcy sferze, która jest rodzimym żywiołem twórcy, że stoi od niego w hierarchii umysłowej o całe niebo niżej.

Lecz na tem, jak wspomniałem, nie kończą się — według wymagań samych artystów — zadania krytyka w wielkim stylu. Winien on nie tylko posiadać zdolność ogarnięcia zagadnień, z którymi łączy się twórcy, lecz wtedy dopiero odpowie swemu powołaniu, jeżeli zdoła z nimi współdziałać, być im pomocnym w rozwiązywaniu problemów, uświadamiać to, co dla nich samych jest jeszcze niejasne, co tylko

przeczuwają i przyzywają tęsknotę duszy, słowem jeśli będzie inicjatorem, jeśli będzie wpływał twórczo na umysły, wskazywał nowe źródła, nowe drogi twórczości. Lecz nie każdy może być tem dla literatury, czem był Saint-Beuve dla romantyków francuskich lub Herder dla niemieckich. U nas do niedawna tylko jeden Stanisław Brzozowski działał w ten sposób zapładniając i ożywczo na najpoważniejszych i najszczęśliwszych z pośród najmłodszej generacji artystów. Z braku tej zalety nie można zatem czynić zarzutu Feldmanowi, zwłaszcza jako autorowi »Literatury współczesnej«. Spełni ona w całości swoje zadanie, jeśli się okaże, że jest rzetelną pośredniczką pomiędzy potężnymi objawami siły twórczej, a czytającym ogółem, że potrafiła z współczesnych prądów artystycznych podnieść i wyjaśnić te, które są najistotniejsze i największą mają siłę życiową.

Ze stanowiska teorii krytyki nie można Feldmana zaliczyć bezwzględnie do żadnego z głównych jej kierunków. Łączy on w sobie rozmaite metody, jest eklektykiem. Z wyjątkiem krytyki metafizycznej i utylitarno-społecznej, wszystkie niemal inne jej rodzaje pozostawiły na nim swe ślady. W szerokim podmałowianiu tła dziejowego, w opieraniu się na czynnikach kultury ogólnej, w wysnuwaniu idei artystycznych z panujących w danym czasie idei społecznych i narodowych widoczny jest wpływ Taine'a i jego socjologicznej teorii sztuki, której filarami są rasa, środowisko i moment dziejowy. W uznawaniu braków tej metody, niezdolnej do wytłumaczenia

wszystkich zagadnień sztuki, przebija się oddziaływanie stanowiska, jakie wobec Taine'a zajął Henequin. Brandes wpłynął na Feldmana w kierunku wyszukiwania głównych prądów, nurtujących w literaturze, łączenia ich z analogicznymi objawami w literaturach obcych i podporządkowywania im poszczególnych zjawisk artystycznych. Z tym autorem, nie posługującym się stałymi i trwałymi kryteriami estetycznymi i okazującym skłonność do zbyt pochopnego uogólniania kosztem pewnego rozcieńczania zasadniczych problemów ducha, ma Feldman może najwięcej cech wspólnych. Nie są mu też obce poglądy Guyau'a, za którego przykładem usiłuje godzić dążenia społeczne z postulatami indywidualizmu. Przystępując do charakterystyki twórców i do interpretacji ich dzieł, odstępkuje od praw przedmiotowych Taine'a na rzecz poglądów i upodobań subiektywnych, często zmiennych i kłócących się z sobą, a przeto nie dających się ująć w uporządkowany, ścisły system. Tu daje folię swym uczuciom i wrażliwości, staje się struną rezonansową, współbrzmiającą z rozmaitymi, coraz to innymi dźwiękami. Nie ma mierników obiektywnych, jak n. p. Brzozowski, który, nie uznając zresztą żadnych kanonów piękna ani dogmatów, krępujących polot myśli, uczucia i wyobraźni, żąda oceny krytycznej według obiektywnej zasady, rozważającej, czy i o ile dany objaw sztuki jest społecznie wartościowym, o ile potęguje postęp pracy, przetwarzającej rzeczywistość i wzmacnia samopoczucie pracowników. Z tego subiektywizmu wypływa owa ujm-

jąca szerokie koła wielostronność Feldmana, owa zdolność wczuwania się (czy szczerze?) w najbardziej od siebie oddalone typy twórcze, która w gruncie rzeczy jest objawem sporej dozy indyferentyzmu. Dzięki temu znajduje n. p. równie silne słowa podziwu dla Staffa i Micińskiego, umie solidaryzować się z tak krańcowo odmiennymi i wzajemnie wykluczającymi się indywidualnościami artystycznymi. Wydaje się jakoby równie głęboko odczuwał spokojną, klasycznie posagową, refleksyjną lirykę Staffa, który wchłonił w siebie całą kulturę nowożytnej myśli, przetworzył w sobie indywidualne męki i rozpacz, wahania i wzloty współczesnych problemów filozoficznych i etycznych i umiał z nich wycisnąć dla siebie słodki miód pogodnej, słonecznej mądrości życiowej — a równocześnie rozwichrzoną, obląkańczą, zupełnie oderwaną od ziemi, pozbawioną wszelkiej logiki myślowej mistykę Micińskiego, który swe chaotyczne wizje i majaczenia uważa (chyba nie zawsze w dobrej wierze) za jedyny sposób spojrzenia w oczy Absolutowi i bez żadnego systemu i ładu pogrąża niebo i ziemię w mrokach satanizmu, to znów świętości, naiwnej prostoty, to znów najnieprawdopodobniejszej barokowej przesady. Pisząc o Micińskim (str. 540 — 543) — jak zresztą w wielu innych wypadkach — posuwa Feldman swój subiektywizm do skrajnego impresjonizmu: zamiast tłumaczyć i wyjaśniać to, co już samo z siebie aż nazbyt jest ciemne, daje się porwać swej fantazji i uczuciu i — zupełnie według wskazówek Anatola France'a — opiewa swoje wra-

żenia *à propos de* Miciński, maluje swoje dreszcze, które w jego duszy ta poezja wywołała. Znajdujemy więc takie patetyczne zwroty: »Poezja jego — jedną jest erupcją z najtajniejszych pokładów duszy (?) dokąd nie sięga żadna norma intelektualizmu, żadne prawidło logiki racjonalistycznej; stąd bezustannie w niebo bije lawa uczucia, wśród pióropuszków dymu i chmur płomieni, a nad tem bieleje ekstazy, w niebo wpatrzona twarz mistyczna«. Albo w innem miejscu (str. 541): »Chwyta nas ów ton nateżony (mistyki Micińskiego) odrazu w rytm nieregularny, w prozodyę bez reguł i form uświęconych, ni to w nurt podziemny, kipiący, wznosi nas na spienionych swych falach wyżej i wyżej — dytyramb kończy ekstazy wybuchem uczuć, jakby lawy, której źródła wśród niedostrzegalnych, kruszce stapiających ogni wnętrza globu, a pióropuszek gwiazdzisty niebios przebiega... Przebiega i nurzy się znowu w ciemności. Bo wszystkie ludy i czasy dawno przywykły Gwiazdy o losy pytać, nie słońca. Bo dla nas słońce dawno zgasło, a życie duszy ciemne jest i głębokie jak dno oceanów. Bo »serce ty jednowiecznym bólem« bo życie pokutą srogą, bo straciliśmy raj romantyzmu«. — I Feldman pragnie, abyśmy na podstawie podobnych tyrad dali się przekonać, że istotnie »u żadnego z współczesnych ton nie jest tak bezustannie wysokim, tak trwale napiętym jak w poezji Micińskiego«, że istotnie »mógłby on być bratem Słowackiego z ostatnich lat okresu« (Słowackiego, u którego mistyka jest całkowicie logicznie wykoń-

czonym systemem, gdy u Micińskiego jest tylko anarchią ducha!), że wreszcie naprawdę »stwarza on rzeczywistość wyższego porządku, niosąc rozpęd burzycielski przeciw panującym wartościom«.

Podobnie puszcza się Feldman na ruchliwe i zmienne flukta wrażeń i impresjonistycznej wielomowności, gdy charakteryzuje Kasprowicza i omawia jego potężne hymny (str. 421—434): »I ta indywidualność tak prosta, a jednak tak skomplikowana i szczytna, zostaje rzucona w sam wir ohydy nędz, piekieł, zwanych życiem nowoczesnym, w orkan dziki, w którym wirują odpryski popekanych wiar wszystkich, kłęby tysięcy serc zatrutych, orgie wyuzdań, zbrodni, szarów katuszy. Zdaje się, że to koniec świata nadchodzi, że nad ziemią zawisła straszna dłoń sądu i kary, że glob pęknie, piekło się otworzy, strop niebieski się zwali... Gorze nam gorze! ...»Burze żywiołów rozpętanych, tytanów walką oszalałych, oto odbicie stanu świata w duszy Kasprowicza, odbicie wyolbrzymione taką miłością dla cierpienia, dla serca człowieka, dla winy i bezwiny, że głos jej zagłusza ryk odmętów wyjących, niebo przebiega od przyskających z dołu krwi purpurowe, przed stwórcą staje z wołaniem, pełnem grozy, szału, bluźnierstwa, z wołaniem, duszonem przez łzy, wydobywajacem się z piersi, jak dyszenie piersi zmora straszną przytłoczonej, jak rżenie śmiertelne«. Zaprawdę wolelibyśmy mniej zapалу i ekstazy, mniej uczuć i symbolów, a więcej spokojnej a ścisłej analizy, więcej opartej na logicznie skonstruowanych przesłankach rozumo-

wej syntezy. Hymnami Kasprowicza wolimy zachwycać się w oryginale raczej, aniżeli w parafrazie Feldmana, a od niego żądamy, jako od krytyka, przede wszystkim myślowych argumentów i uzasadnień dla logicznie skonstruowanych poglądów obiektywnych.

Ów, zaznaczony wyżej, pociąg do impresjonistycznego traktowania przedmiotu wywołuje inne jeszcze niedostatki u autora omawianej książki: chwiejność, czasem wprost sprzeczność sądów. Zdaje się, jakoby Feldman pragnął uzbroić pracę swoją przeciw rozkładowemu działaniu zęba czasu, tak, iżby przynajmniej jako całość możliwie najdłużej zachowała swą wartość i prawdziwość. W tym celu, stawiając jakąś afirmację, pamięta o tem, aby od czasu do czasu zostawić sobie otwartą furtkę, wiodącą na pola wprost odmiennych sądów: dorzuca więc dla bezpieczeństwa twierdzenie wprost przeciwne, negację, o ile ona tylko również jest w obiegu i ma pewne pozory prawdopodobieństwa. Tak n. p. na str. 211 umieszcza F. taki wizerunek Kasprowicza: »Przez całą twórczość Kasprowicza przewija się jedna silna nić indywidualności, choć koniec jej zupełnie inny niż punkt wyjścia. Istotą jej dusza chłopska, dusza głęboka, przesiąknięta wszystkimi głosami ziemi i natury, do której od wieków była przykuta, o fantazyi ciężkiej, umyśle niezbyt lotnym, uczuciowości splątanej, przysypanej wszystkimi troskami dnia i godziny, często uspięnej, jak ta rola czarna, lecz w której bezustannie kielkuje i kłębi się i przewala, w cichości, w mrokach,

aby naraz, gdy dojrzeje we wstrząśnieniu, otworzyć się, wybuchnąć«. I znów znacznie więcej słów niż treści, a poza tem zachodzi pytanie, jaka jeszcze głębia pozostanie w duszy, która ma być »głęboką«, jeśli się jej odejmie fantazyę, która jest »ciężką«, umysł, który jest »niezbyt lotnym«, i uczuciowość, która jest »splątaną« i »przysypaną troskami dnia i godziny?« I jak dalej jest możliwe, aby owe rzekomo tak zupełnie niegenialnie wyglądające władze duszy mogły w dziwny sposób nagle tak spotężnić, że na str. 429 jest autor zniewolony napisać co następuje: »Ostatnie ustępy hymnu »Święty Boże« nie mają pod względem ekspresyi równych sobie w całej literaturze; od czasów Beethovena nikt nie wyrzucał z siebie tonów z taką potęgą żywiołową, jak wulkan, w którym konają gromy podziemne; od czasu, gdy Konrad tam doszedł »gdzie graniczą stwórca i natura«, nikt tak twarz w twarz nie rozmawiał z duchem świata! Ale Konrad, najwyższy Prometej polski, wierzył w wielkość, wierzył w szczęście, wierzył w zbawienie i chciał nieba tego swemu narodowi przychylić; teraz Prometej nie wierzy«. Fantazyja ciężka, umysł niezbyt lotny, uczuciowość splątana – i Beethovenowska potęga, Konradowy prometeizm! To się chyba nie rymuje, ale za to jest klapa bezpieczeństwa! Podobnie, wypisawszy hymny pochwalne na cześć mistyki Micińskiego, dodaje F. na str. 561 następującą o nim uwagę: »Gdzie refleksya zupełnie usunięta, twórczość zgoła nieprzemysłana, a jeno nagimi, kata-

stroficznymi stanami uczucia się wyraża — niejednokrotnie gubimy nie Aryadny, tracimy poczucie jakiegokolwiek związku i ładu». Więc przecież! ale zapomina autor, że ta drobna uwaga właściwie kwestionuje całą »wielkość« Micińskiego.

Impresjonizm i zapal grożą Feldmanowi bardzo często niebezpieczeństwem popadnięcia w przesadę i panegiryzm. Gdy omawia dzieła artystów wybitnych, nadających ton współczesnej literaturze, traci wszelką miarę w podziwie i uwielbieniu, piętrzy bez końca epiteta pochlebne i porównania o najwyższej sile potencjalnej, wskutek czego ma się wrażenie, że ten właśnie twórca, którym się chwilowo zajmuje, wzniósł się ze wszystkich najwyżej. Tak się odnosi zarówno do Wyspiańskiego, Kasprowicza i Żeromskiego, jak też nawet do Przybyszewskiego i Micińskiego. Wskutek chęci niebotycznego podniesienia Norwida dostaje się kilkakrotnie po palcach nawet Mickiewiczowi,łowackiemu i Krasińskiemu, chociaż nie ulega wątpliwości, że gdyby F. pisał, o jednym z tych mistrzów, to znów, dzięki tej samej metodzie dytyrambiczej, musiałby Norwid przy nich zmaleć. Rozbiór twórczości Wyspiańskiego poprzedzają cztery stronicy druku (str. 483—487), będące prawie wyłącznie patetycznym peanem upojnego szczęścia z powodu nadejścia nowego geniusza »który jest z rodu Eschylosa, Dantego, Michała Anioła!«

Do impresjonistycznej frazeologii i panegiryzmu ucieka się nieraz Feldman tam, gdzie nie może zdobyć się na jasny i umotywowany sąd estetyczny.

Wówczas pojęcia zastępuje uczuciami, wyobrażeniami — wrażeniami. Otrzymujemy wtedy liczne dźwięczne tony i melodye, lecz odczuwamy brak tego, co jest tak cenne w ocenach krytycznych: ścisłej myśli, mającej równocześnie intensywne walory uczuciowe. Klasyczny przykład takiego fejletonistycznego raczej, niż krytycznie naukowego traktowania tematu mamy w rozdziale poświęconym Cypryanowi Norwidowi (str. 27—47). Co prawda na usprawiedliwienie autora przypomnieć wypada, że nie mamy dotąd zbiorowego wydania dzieł tego poety, że należy on wśród wielkich twórców polskich do najbardziej nieprzystępnych, że wreszcie sąd syntetyczny o jego twórczości nie został dotąd przygotowany pracami analitycznymi. Jeśli jednak F. ryzykuje twierdzenie, że Norwid był duchem, »który wysnuł z siebie świat cały, skończony, konsekwentny, nie pozbawiony ani jednej cegielki od fundamentów do kopuły« — jeśli zatem na podstawie swych studiów nad autorem »Promethidionu« doszedł na prawdę do takiego przekonania, mamy prawo żądać od niego, żeby się niem z nami podzielił w sposób mniej muzyczno-nastrojowy a bardziej intelektualnie uchwytny. Mógłby F. nie kusić się o zdobycie urzędu metafizycznego strażnika niezłomnego świętej Tajemnicy i pozostawić go w zupełności Miriamowi. Natomiast bylibyśmy mu wdzięczni, gdyby w mroki tej tajemnicy rzucił kilka promieni silnego, dziennego światła. Tymczasem czytamy u niego takie zdania: »Do tej orfiki polskiej, do wielkiej owej rasy Natchnionych, którzy chcieli przemienić wszystkie panujące

wartości i naturę polską do gruntu przerobić, należy też Norwid. Miejsce jego wśród mędrców i proroków; postać jego niebezpiecznie jakieś nierealne mitologiczne kształty w oczach dzisiejszych przybiera«. ...»Życiem wewnętrznem przemawia od pierwszej strony, niewyraźnem i mętne z początku, aby zakończyć głębokiem jak ocean Milczeniem«. Otrzymuje też Norwid stały epitet poety Milczenia. Dowiadujemy się dalej, że jest on Byronidą, nie bajronistą, że studyowanie i wydobywanie »osobliwości« uczynił główną ośnową swej sztuki. »Nie przyjmuje żadnej rzeczy, jak nam się przedstawia; najprostsze i zdawałoby się najblahsze jest dlań tylko osłoną; świat widzi wyłącznie w postaci znaków tajemniczych, zagadkowych, z których żadnego nie można lekceważyć. Nieznane filozofom cuda pod niebem, o których mówi Szekspir, dla niego mają usta«. Albo dalej: »sens życia, prawda i wartość jego najgłębsza — oto jedyna rzecz, która zajmuje Norwida... Ale cóż jest prawda? Prawda — to dusza. Zewnętrzny wyraz duszy może być tylko jeden. Jest nim czyn, a słowo »jest jego testamentem«. Prawdy więc żąda praktykującej, prawdy czynu, ale tej tylko, która wyrazem jest najwewnętrzniejszego życia, wydobyciem na jaźń najgłębszych korzeni, najtajniejszych naszych możliwości — czystem odbiciem Duszy«. Wreszcie konkluzja: »Norwid nad otchłanią zawsze schylony, do niego zagadnienia — tysiąclecia mówią. Milczeniem tylko może odpowiadać t. j. hymnem świętym rozmodlonej, zasluchanej w Wieczność duszy. Milczeniem

tylko, które jest monologiem wewnętrznym, ciszą i nieruchomością przepelnionej czary. ...Na odległość tysiącleci się odsunął, postać jego błękitnieje z dali nieprzejrzanej, wśród mędrców starożytnych, którzy również płaszczem milczenia okrywają wiedzę hermetyczną, a ilekroć ruch wykonują, to dla wspięcia się na stopień życia jeszcze dostojniejszego, to dla ujmowania w harmonię cyfry — będącej właściwie harmonią muzyczną — prawdy świata, zgodnej z prawdą żywota«. Wszystkie te jednak dostojne okresy, przesycone wonią ezoterycznych tajemnic, wszystkie te sięgania w odległe wieki i analogie z Pitagorasem i jego szkołą, nie są zdolne rozjaśnić duchowego oblicza Norwida. Mimo wszystko nie możemy się dowiedzieć co było jądrem tego skończonego, konsekwentnego świata, który wysnuł z swego ducha, jaką jest architektura tego gmachu, w którym nie brakuje ani jednej cegły i jakie bóstwo w niem mieszka, co wypatruje Norwid, schylając się nad otchłaniami, jakiego rodzaju są te zagadnienia tysiącleci, które go zajmują, jaką jest treść jego Milczenia, słowem jaką jest treść jego poglądu na świat, jaką jest jego prawda. Bo wszakże powiedzenie: »prawda — to dusza« — jest tylko nic nie mówiącym frazesem, jeśli się wie z góry, że filozofia autora »Kleopatry« ma charakter idealistyczny. Chybaby trzeba przyjąć, że poezja Norwida wogóle jest pozbawiona wszelkiej realnie wartościowej treści, a zawiera tylko nieustające wołanie: bądź głębokim, jak najgłębszym, głęboko-

kim jak ocean, jak milczenie! — Ale w to trudno uwierzyć.

W całej tej charakterystyce Norwida widać u Feldmana brak pewności, brak zdecydowanego sądu i lawirowanie pomiędzy jak najogólniejszymi pojęciami, z obawy, aby jakieś pozytywne twierdzenie nie okazało się nieprawdziwym. Gdzie Norwid jest sam przez się wyraźniejszy, tam też i ocena Feldmana wypada w sposób bardziej określony n. p. gdy zaznacza, że poeta ten najwyżej ze wszystkich romantyków podniósł kult dla sztuki i najgłębiej odczuwał powagę artysty, że do ostatniego życia tchnienia wsłuchiwał się w powiewy swobody, lub gdy stwierdza, że Norwid gorącym uściskiem panteistycznej miłości łączył w jedno człowieka i wszelki twór ziemski, że w końcu ten mistyk, który człowieka wyobrażał sobie jako »Prometeja z młotem«, obok zakonu ducha głosił zakon pracy.

Z pośród rozmaitych metod krytyki, stosunkowo najmniejszy wpływ wywarła na Feldmana teoria krytyki psychologiczno-genetycznej, nakazującej rozpatrywać dzieła sztuki przede wszystkim jako »dokumenta życiowe«. I dobrze, że się tak stało. Bo metoda ta wprawdzie prowadzi do zrozumienia psychologii twórcy, wprawdzie wyjaśnia dzieło jako produkt indywidualnego życia, ale zarazem w wysokim stopniu niszczy jego wrażenie, jest w znacznej mierze jego unicestwieniem. Dzieło sztuki powinno działać samo przez się, bez względu na stosunek swój do autora, i o ile spełnia to zadanie, o tyle tylko ma

istotną wartość. Byłoby wielkiem szczęściem dla literatury, gdyby po poetach pozostawały tylko ich utwory, a ginęły zupełnie wszelkie ślady ich życia. Straciłaby na tem psychologia, ale stanowczo zyskałaby sztuka i krytyka. Literatura krytyczna stałaby się mniej bogata, ale za to zyskałaby na powadze myśli, bo odpadłby cały, dziś niestety nieodzowny, balast biograficzny, który zbyt często przemienia się w protokoły policyjne o charakterze wścibsko-anekdotycznym.

Pomimo dużego temperamentu pisarskiego, zapалу i dobrej woli w przejmowaniu się wielkimi ideami, nie ma Feldman jako krytyk własnej, wybitnej fizygnomii. Nie znajdujemy w jego »Literaturze« sądów, uderzających oryginalnością koncepcji, śmiałością inwencji, samodzielnością w ujmowaniu zjawisk twórczych. Nie działa on zatem ożywczo na procesy myślowe, których wynikiem byłaby wyrozumowana zgoda lub niezgoda z jego poglądami. Kto śledził bacznie prace krytyczne, okazujące się w pismach miesięcznych i tygodniowych w ciągu okresu ostatnich lat dziesięciu, znajdzie w omawianej książce minimalną ilość rzeczy nowych. Nie znaczy to, jakoby F. był kompilatorem w zwykłym znaczeniu. Za dużo ma na to taktu literackiego i talentu. Ale umie z postępowych opinii krytycznych wyłowić te, które najbardziej odpowiadają jego naturze lub pochodzą od autorów, do których ma największe zaufanie i po wyłączeniu lub tylko oglądaniu sprzeczności między poglądami, utworzyć całość, która ma pewne pozory

nowości, ale w gruncie rzeczy jest już znana. Postępuje przytem w ten sposób, że z twórczości danego pisarza wyjmuje pewną cechę, którą uważa za naczelną i na niej opiera całą ocenę, przy pomocy coraz to innych określeń tego samego przedmiotu, dorzucając już potem mało rzeczy istotnych. W ten sposób charakteryzuje n. p. Orzeszkową jako wychowawczynię społeczeństwa obejmującą je miłością matczyną, Sienkiewicza jako apologetę i gloryfikatora przeciętności narodowej, istotę zaś pracy literackiej Świętochowskiego stara się ująć przez porównanie jej z kunsztownym, przez najbystrzejszy dowcip i ogrom wiedzy skonstruowanym balonem pozytywistycznego intelektualizmu, który wznosi się tak wysoko w zimną atmosferę spekulatywnej myśli, że aż traci kontakt z ziemią. Taki sposób charakterystyki ułatwia wprawdzie oryentowanie się w produkcji literackiej przy pomocy drogowskazów z krótkimi a dosadnymi napisami, ale zawiera niebezpieczeństwo zbyt pośpiesznego generalizowania. Tak dorywczo załatwia się F. między innymi z Berentem, którego uważa za mistrza analizy psychologicznej, odmawiając mu jednak własnej dyrektywy myślowej (str. 529 532 i 555—556). Za mało ma też zrozumienia dla nowych zjawisk umysłowych, przeciwstawiających się rewolucyjnie kierunkom wszechwładnie w twórczości panującym, to też stanowczo niedocenia znaczenia »Pałuby« Irzykowskiego (str. 565), której wpływ na najmłodszych pisarzy jest niezaprzeczony.

Są jednak w »Literaturze« Feldmana ustępy

świadczące, że przy wzmożonej dyscyplinie myślowej mógłby dać poglądy o wiele bardziej oryginalne i cenne. Do takich należą stronice, poświęcone Wyspiańskiemu (str. 483—526), które zaliczam do najlepszych w książce. Do Wyspiańskiego odnosi się Feldman z najwyższym pietyzmem, który, jak wspomniałem, posuwa aż do panegiryzmu — lecz to mu się chętnie w tym wypadku przebacza, bo przecież i krytyk, jak każdy człowiek, ma prawo do swych ukochań — uczynił go punktem szczytowym swej konstrukcji krytycznej, dzieła też jego widocznie najsumienniejszym przemyślał. Na uwagę zasługuje zwłaszcza usiłowanie obronienia Wyspiańskiego przed zarzutami, iż brak mu własnej filozofii i próba wytłumaczenia jego światopoglądu. Punkt wyjścia tej filozofii widzi F. w idei Losu, który jednak nie jest identyczny z starożytną Ananke. Nie jest żadną potęgą zewnętrzną, ale mieści się w nas, składają się nań płynące w nas siły nieskończoności, które z ojca na syna przechodzą, owe żądze, skłonności, charakter, które ze sobą na świat przynosimy. Tworzą one winę tragiczną człowieka ową »wieczną krzywdę«, za którą mu świat, życie każą pokutować. Ale światopogląd Wyspiańskiego jest heroiczny: z tym Losem trzeba walczyć, Człowiek bowiem — co więcej naród — mimo, że jest ofiarą losu dźwiga pełną odpowiedzialność, ma swobodę wewnętrzną, która mu wskazuje prawa i obowiązki. »Nie są one jednoznaczne z jakąkolwiek dogmatyczną moralnością. Kto jest tem, czem go uczyniła natura, stoi właściwie poza dobrem i złem. Miara

jest tylko najwyższe prawo, jakie zna poeta: Żywota prawo. Jedno tylko znamy życie, które samo w sobie jest pełnią, wszechbytem, naturą, Bogiem», Wyspiański nie zna »zaświatowości«. Nie uznaje praw absolutnego ducha, wyrywającego się po za ziemię i gwałcącego prawa życia. Jeden jest tylko obowiązek: rozwoju i doskonalenia życia, przewyciężania rzeczywistości przez czyn bohaterski własnej twórczości, dążenia niestrudzonego do swobody, mocy i wielkości. Filozofia Wyspiańskiego kulminuje w syntezie dwóch sprzecznych dotąd pierwiastków: w odrodzeniu świata przez syntezę Apolina i Chrystusa, heleniskiej słoneczności i zmysłu dla piękna rzeczywistego życia — i chrześcijańskiej miłości.

Nie tu miejsce i sposobność na ocenę tej teorii, na rozstrzyganie, czy wynika ona istotnie z dzieł autora »Wyzwolenia« i »Akropolis«, czy jest mu mnej lub więcej dowolnie narzuconą. Widoczną jest w tym poglądzie dążność do przyznania Wyspiańskiemu charakteru twórcy nawskróś nowożytnego, stojącego na wyżynie współczesnej wiedzy. Zauważyć tylko muszę, że z ową rzekomą antimetafizycznością sztuki Wyspiańskiego nie zgadza się zaznaczona przez samego Feldmana idea powrotu dusz bohaterskich (początek Kazimierza Wielkiego), wogóle wiara w pośmiertne życie duszy, w jej wracanie i indywidualną nieśmiertelność. (Mit o Korze i Demetrze w »Nocy listopadowej«, wiersze liryczne drukowane po śmierci). W każdym razie, próba oparcia sztuki Wyspiańskiego na silnej podstawie ideowej i nadania jej przez

to ścisłej jednolitości wewnętrznej — zasługuje na uznanie.

Nie ma natomiast wartości pojęcie romantyzmu, jakim operuje Feldman. Wielką jest dla niego tylko sztuka romantyczna. Rozumie jednak przez nią nie jakiś określony kierunek twórczy, ale wogóle sztukę, która zrywa z ciasnemi tendencjami dnia i podsyca kult ideału, która obejmuje ogólnoludzkie horyzonty, dąży do przetworzenia rzeczywistości przez swobodę i twórczość. Wychodzi to na tautologię: wielką jest ta sztuka, która jest wielką. Według takiej terminologii musielibyśmy romantykami nazwać i Ajschylosa i Dantego i Racina i Goethego z ostatniego okresu. Jest tu oczywisty błąd myślowy. Ponieważ romantyzm był wielką sztuką, nie wynika z tego, że każda sztuka wielka jest romantyczna. To też gdy Feldman w zakończeniu swej książki wieszczy przyszłość żywotną tylko Romantyzmowi, wówczas, pojmując ów termin w znaczeniu wyżej podanem — nie wypowiada właściwie żadnego twierdzenia, jeśli zaś — czego nie chce wyraźnie przyznać — określa w ten sposób sztukę, opartą na pierwiastkach metafizyki, czy nawet mistycyzmu, wypowiada niewątpliwą nieprawdę. Przeciwnie bowiem cały rozwój umysłowości współczesnej wskazuje, że sztuką przyszłości będzie sztuka, która radykalnie zerwie z tradycją i opierając się na pewnej i trwałej podstawie empirycznej rzeczywistości, apostołować będzie religię swobodnego, dumnego i samodzielnego postępu i doskonalenia się bez pomocy zaświatów i bez potrzeby

niecierpliwego odgadywania tajemnicy bytu, z czego wcale nie wynika, aby sztuka ta musiała ugrząść w płaskim utylitaryzmie. Nowe czasy bez przesądów i mitologii potrzebują nowej, niemitologicznej sztuki bez pamiątek.

BANKRUKTWO NATCHNIENIA

Zmieniły się w dobie obecnej źródła i metody tworzenia, zmieniły się też oceny ich wartości. Za panowania króla Geniusza z dynastji Romantyków, owego władcy o dziwnie zmiennem obliczu, raz aż do rozpusty wesołem, to znów upiornem bielidłem melancholii pokrytem, raz despotycznie potężnem, to znów niemowlęco bezsilnem, za panowania tego autokraty wszechpotęg i wszechświatów jedynie uznawaną krynica twórczości było Natchnienie (koniecznie przez wielkie N.). To były owe mistyczne drożdże, któremi w metafizycznej kadzi, obejmujące niebo, czyściec i piekło, chleb poezji zaczynały archanioly i biesy, Ariele i Mefistofelesy, Arymany i Ormuzdy w towarzystwie całych legionów Eonów, Sylfów i Salamander, nie mówiąc już o podrzędniejszych gnomach i koboldach. Szanujący się poeta romantyczny gardził pisaniem na zimno, czy na trzeźwo, przy pełnym współudziale kontrolujących władz umysło-

wych, gardził wogóle sztuką w pierwotnym tego słowa znaczeniu, to jest umiejętnością dziania, zrobienia czegoś, przełamania jakichś trudności; on był o wiele wygodniejszy: chciał być tylko wybranym naczyniem, przez które przepływa strumień piękności, chciał, ażeby wiersze robiły się same, a więc, aby zamiast niego pisały duchy. Wolał przeto nie tworzyć, aniżeli powierzyć się wyłącznie wzgardzonej myśli i jej logice. Natomiast przebiegał lądy i morza, szukając boskiego natchnienia. Czekał: może wyłoni się ta nadprzyrodzona istota z modro-srebrnej piany oceanu, jako Afrodis, śnieżnym wabiąca łonem; może krater wulkanu wyrzuci tę wieszczą Egerę wśród potoków ognia, lawy i dymu; może jak upiór podniesie się ze stepowego kurhanu, gdy księżyc krwawo będzie wschodził, a siwe starce-lirniki, brzękając w struny teorbanów prawie będą o rzeziach i pożarach i o minionej ukraińskiej sławie smętnym mołojcom, spoczywającym z dłońmi, opartymi na krzywej szabli-kochance, lub uwikłanymi w uzdę konia-przyjaciela, który wargami z soczystej trawy srebrną rosę strąca; a może spadnie ta »wiekuista« kochanka wraz z okrucieństwem antycznego akantu z szczytu samotnej kolumny na Forum Romanum; a może ją z jękiem skargi serdecznej rzuca na ziemię długie klucze żorawi, przeciągających o zmierzchu nad moczarami... a może... A gdy wreszcie nastąpił ów cud, zaklęciem duszy udręczonej przywołany, wówczas »numine afflatus« wieszcz porzucał ludzi, wydierał się z objęć kochanki, uciekał z sali balowej, chwytal

drżącą ręką za klucz, papier i świecę, zamykał się w swej samotnej pracowni, siadał i pisał. Następowało święte misteryum tworzenia: zielonawo-białe, seledynowe, amarantowe i dymno-czarne ognie ezoterycznych kopulacji z duchami zaświatów napelniały izbę, petardy uczuć rozsadały serce, fosforyczne zygzaki błyskawic nieuchwytnej myśli drażyły otchłanne labirynty w mózgu, pióro nie mogło nadażyć tytanicznym erupcyom ducha, wylatującym w międzyplanetarne przestrzenie z szybkością iskry elektrycznej; powstawała nowa rewelacja zazdrosnej tajemnicy bytu, objawienie pra-tajni i pra-jedni, nowa ewangelia, nowe posłanie do dusz...

Improwizacya była najwyższym typem twórczości. Rodziły się owe fragmenty, w których przebłyski genialnej myśli tonęły w płytkich kałużach bałamutnej banalności, w których gorące i prawdziwe uczucie jęczało na prokrustowym łożu niedołężnej formy. Poeta nie uważał się wcale za istotę, stworzoną na obraz i podobieństwo innych, przeciętnych ludzi, lecz ciało jego było dlań (oczywiście w chwilach patrzenia na świat »sub specie aeternitatis«, nie w potocznym życiu) tylko nędzną lepianką, którą obrały sobie na chwilową arenę transcendentalnych igrzysk błogosławione i przekłete demony, a dusza gąbką, wsiąkającą sensacje, które Bóg wsacza duchom według niepojętych, ale niezmiennych reguł i niezbadanych, ale stałych prawideł.

Kosmiczne to widowisko powtórzyło się i w naszych czasach. Pamiętamy wszyscy duchowładne

rzędy wyłonięgo z świętych prailów monarchy, Geniusza II, z dynastyi Neo-romantyków i pamiętamy jego manifesty do wiernopoddającego narodu artystów i zahukanego tłumu artystofilów i artystofilistrów.

»Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istności t. j. duszy. I to duszy, czy się w wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczem indywiduum przejawia«.

»Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu: duszy. Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna granic ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej«.

»Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tem jest kosmiczną, metafizyczną siłą przez jaką się absolut i wieczność przejawia. Artysta ten to »ipse philosophus, daemon, Deus et omnia«. Artysta nie jest sługą, ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei, ani żadnemu społeczeństwu. Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest

Panem Panów, nieokiełznany żadnem prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką«.

Z jakim nabożeństwem słuchaliśmy przed dzieściu luty słów tej artystycznej ewangelii, a jak pretensjonalną i nieprawdziwą wydaje się ona nam dzisiaj.

Oczywiście i dla tych neoromantyków metafizyczne natchnienie było nieodzownym warunkiem tworzenia. Absolut, owa nieznana, kosmiczna siła mogła przejawiać się w artyście tylko w rzadkich, uroczystych chwilach bezpośredniego obcowania jego indywidualnej duszy z duszą wszechświata. Owym świętym momentom sprzyjało najbardziej przyćmienie pospolitej, codziennej świadomości, tego wzgardzonego mózgu z jego biednymi pięciu zmysłami. Dopiero wówczas »odwieczna« dusza, wyzwolona z obmierzłej przypadkowości, mogła płonąć żarem ezoterycznych brylantów, dopiero wówczas stawała się bezdennem, podziemnem źródłem, z którego tryskały wściekle gejzery przeczuć, rozbijające się w nieskończoność o niewysłowione skały absolutu.

Stąd płynęła wzgarda dla fizycznego zdrowia i umiłowanie wszelakiego uduchowionego charłactwa: stanów wizyonerskich, wywołanych bądź to naturalną chorobą, bądź też sztucznymi środkami. Błogosławioną była gorączka i jej halucynacje, błogosławiony był alkohol, haszysz, eter, opium, czy zupełne ubezwładnienie, zdobyte wśród ekstaz płciowych rozkoszy. Bo wtedy dopiero podziemne »mare tenebrarum« rozszalałym naporem fal przebijało zawistną sko-

rupe bezsilnego rozumu i wyrzucało na ziemskie brzegi bezcenne muszle jedynej, niezmiennej, wieczystej, absolutnej prawdy. I następowało rodzenie w męce i rozpacz. I powstawały pieśni beznadziei, nieuleczalnego pesymizmu, powstawały pieśni rozpacz. Nad całą tą poezią śmierć rozpinała swe nietoperze skrzydła. Była ona zaprzeczeniem życia, chociaż ludziła się, że zapowiada i wieszczy bytową pełnię. Zionęła z niej trupia woń rozkładu, którego jedynym usprawiedliwieniem stało się to, że wytworzył nawóz pod nowe zasiewy życia. I w tem jest dziś dla nas znaczenie tej poezji, że była ona wrzodem, który musiał dojrzeć i pęknąć, aby organizm ogólnego życia pozbył się złych soków i uleczony, z nadzieją, radością i dumą szedł niestrudzenie naprzód po drogach swobody i rozwoju. Lecz doraźny wpływ tych ekstazy rozpacz na współczesność był zgubny. Zatrutował młode pędy, które ledwie wydobyły się z ziemi pełne tęsknoty ku przyszłości, owiewał je gnilnym wiatrem zniszczenia tak, że żółkły i więdły, umiając zdobyć się co najwyżej na niemocną skargę. W czasie gdy opętani świętym szalem, rycerze rozpaczliwego Grała na duchowym szczycie obmywali swe jaźnie w krwi samoudręczeń, u stóp tego posępnego Monsalwatu gromadziły się rzesze, żadne uświęcenia i wśród rozpusty ascetycznych biczowań modliły się o łaskę cudowną, któraby im pozwoliła wykonać zbawczy skok na wyżynę Nieskończoności, w ramiona Absolutu. Bezkrwistemi wargami szeptały anemiczne tłumy uczniów takie mniej więcej modlitwy:

Czekam na Ciebie!... Tryumfalne bramy
 Lśnią zimnym blaskiem bezcennych kamieni,
 Iskrzą się tęczą stubarwną zlocieni,
 Ujętych skarbom, którymi Sezamy

Moje podwodne wzbogaciły chramy.
 Przyjdź i tysiące światel i odcieni
 Złącz w jedną falę mistycznej czerwieni,
 Co będzie duszą tej błyskawic gamy.

Przyjdź i te luźnie dźwięczące jaśnienia
 Zastrzel w ton jeden o mocy organów,
 Co z szczytu tumów leją powódź pienia.

Zahucz orkiestrą bożych huraganów,
 Rzuć hejnał siły w mroczne światła cienie,
 Święta kochanko... Nieziemskie Natchnienie!

A jeśli owa nieziemska istota nie raczyła zstąpić z obłoków, aby białemi piersiami rozgrzać suchotnicze członki kochanka Natchnienia, ogarniała go ostateczna rozpacz, zniechęcenie i nuda:

Piekło, o piekło szaleje mi w duszy,
 Ból wśród jęczących najwstrętniejszych bólów,
 Nie ten, co rozpacz na harfy Eolów
 Nastraja dźwięki, nie ten, co tak prószy

Lecz brylantami, jak gwiazd mleczne drogi,
 Nie ten, co jednym, gromowładnem cięciem
 Miażdży kolosy i śmierci zakłębem
 Zobojętnienia zsyla spokój błogi,

Ale niemocy piekło, które łamie
 Energię życia i mrok w kolo sieje,
 W którym samotne, blade zniechęcenie

Nudzie podaje zleniwiałe ramie,
By razem gasić tlejące nadzieje
I ciągłych męczarni wskrzeszać udręczenie.

I szły po literaturze dymy od ognisk, na których spalały się w dobrowolnej a bezpłodnej ofierze duszyczki słabe, biedne, politowania godne, które dla tego nie mogły znaleźć czaru i bodźca do czynu w życiu, bo jak balony, nadęte egzotycznymi gazami megalomanii bujały ponad życiem, obce jego zagadnieniom, obce jego bolom i radościom. Oddzieleni od wzgardzonego tłumu i od twórców prawdziwego życia niebotycznym ostrokołem swej rzekomej wyższości i kapłańskiego namaszczenia, zamykali się ci poeci i kandydaci na poetów w mrocznych więzyczkach mistyki i jak średniowieczni mnisi ulegali w nich pokusom szatana. Odprawiali czarne msze na cześć jedynego życiowego żywiołu, który w nich nie zamarł, na cześć seksualnej żądz. Dla tej organicznej potrzeby, oraz pod wpływem wielkiego artysty, który im hetmanił, w literackich ich utworach naczelne i wyłączne miejsce zajęła kobieta. Kobieta-wampir, kobieta-sfinks, wszystko ogarniająca kosmiczna istota, jedyna zagadka i problem życia osobistego i ogólnego. Rozwydrzyło się jedynowładztwo erotyzmu, najpierw satanicznego, czy demonicznego, później coraz bardziej szablonowego, ckliwego, karmelkowatego i buduarowego. A ten ostatni niestety i dziś jeszcze swój bezwartościowy, suchotniczy żywot. Na szczęście jednak już tylko w zaułkach i oficynach sztuki.

Czasy rozkapryszonego egzotyzmu skończyły się. Małostkowe bole rozjęzonych mikrokosmów przestały suggestyonować i obalamować umysły. Zatopily i zagłuszyły je fale życia, rwące w dal i w przyszłość poważnym, groźnym prądem. Śmiertelny cios wymierzyła im tragiczna moc poezji Wyspiańskiego, chociaż on sam był nieodrodnym synem romantyki, lecz miał ten szeroki oddech, głębię nieklamanego uczucia i jasne spojrzenie, umiejące objąć całą wagę i powagę życia i sztuki — miał te wszystkie bezcenne cechy, które zapewniły niespożytą tężyznę dziełom wielkich twórców XIX. wieku, które sprawiają, że twórczość Przybyszewskiego mimo wszystko, cobyśmy dziś mogli zarzucić jej fundamentalnym podstawom, nie przeminie bez echa, lecz pozostanie jako doskonały i skończony pomnik pewnego kierunku myśli ludzkiej.

Monumentalny teatr Wyspiańskiego był ostatnim u nas wspaniałym przejawem poezji neoromatycznej. Są kruki krytyczne, które kraczą, że z nim skończył się wogóle rozkwit naszej poezji, że dzwon, który rozkolysał żalobne dźwięki nad trumną tragicznego pieśniarza Wawelu, był zarazem dzwonem pogrzebnym dla twórczości Młodej Polski. Wszystko, co się teraz u nas pisze, to mają być dzieła maruderów, ciur obozowych, epigonów. Wyszły rzekomo kaskadskie krynice, nastąpił zmierzch bożyszczy, przebrzmiały dni wielkości i mocy. Nigdy chyba grabarze nie zabierali się bardziej przedwcześnie do swego posępnego rzemiosła. Zapewne są epigoni w spółczesnej poezji, ale nie tam, gdzie ich szukają patentowani historycy

literatury doby obecnej, nie w tej najmłodszej poezji polskiej, która dopiero dojrzeć, zapowiadana i z tęsknotą wyczekiwana przez prawdziwie twórczą myśl krytyczną. Epigonem swej własnej sztuki jest Przybyszewski, kiedy dziś upiera się ciągle przy tym samym kosmicznym i teoryopoznawczym mistycyzmie, co przed dziesięciu laty, chociaż myśl ogólnoludzka poszła o setki mil naprzód. Epigonem jest Miriam, kiedy, siedząc na pytyjskim trójnogu i spalając kadzidła mitologicznego patosu przed bożyszczem nieuchwytnego Absolutu, odkrywa opętające i chaotyczne wizje Jana Rumbakena, który, podążając «Śladem Rosynanta» usiłuje «uczuć tęczę» przetworzyć w «myśl białą» i «miłości swojej belkotania, na ducha rzuca morze», dając przy tem wprawdzie za dużo tęczy i białości, a przede wszystkim belkotania, lecz niestety za mało jasnej świadomej, doniosłej myśli, za mało głębokich uczuć i potężnej miłości. Lecz czemuż nie ma tego czynić, skoro zawsze znajdzie się jakiś sensorywny krytyk, który stwierdzi, że «mimo trudności oryentowania się w tym zawilim labiryncie jednoczesnego afirmatyżowania (?) i zaprzeczania problemów centralnych (czyli po prostu: mimo absolutnej niezrozumiałości i bałamuctwa) czyta się «Śladem Rosynanta» z takim samem rozkosznym drżeniem, z jakim czytało się utwory Micińskiego». (A, jeśli chodzi tylko o rozkoszne drżenie!...)

Epigoniczny charakter ma przede wszystkim poezja Micińskiego. Jest zasadniczy rozdźwięk pomiędzy kierunkiem współczesnej umysłowości, stroniącej

jak od zarazy od wszelkich sztucznych i dowolnie stwarzanych tajemnic i głębi, a pomiędzy tą twórczością, robiącą wrażenie gorączkowych majaczeń, umyślnie na zimno produkowanych, dla których rodzimym elementem jest wszelka chaotyczność, bezład, niejasność i zawilość. Brak logiki jest jedyną logiką tej poezji, a mroczność myśli jedyną jej jasnością. Miciński, jeśli się nie cofa w przeszłość, jeśli żadnymi faktami realnymi nie kępuje rozkiełznania swej wyobraźni, stwarza obłąkające «Nietoty», w których roi się od rekinów, szukających żeru u stóp Tatr i od kobiet, strzaskanych «iskrami, długimi na jeden metr, takimi, jak to puszczają niektóre ryby». Jeśli chce rozwiązywać najbardziej palące zagadnienia współczesnego życia społecznego, robi rewolucję ideową zapomocą naiwnie bombastycznych dramatów w rodzaju «Kniazia Patiomkina», okraszonych syfilitycznymi Madonnami i innymi podobnymi dziwolągami. A jak postępuje, gdy chce znaleźć uzasadnienie dla swych mistycznych przeczuć w mrokach historii, n. p. w tak duchowo blizkiem sobie Bizancyum? Ktoś, nie lubiący okłamywać siebie samego, porwany dajmy na to majestatyczną powagą sztuki bizantyńskiej i romańskiej w Rawennie, jeśli by nie miał do rozwiązania na ten temat żadnych innych problemów myślowych i uczuciowych, napisałby co najwyżej taką n. p. korespondencję do zaprzyjaźnionego dziennika:

W czcigodnym grodzie Galli Placidii, Teodoryka i Justyniana siedzę wieczorem w zacisznej kamerze

gospody »pod złotą szpadą« i wchłanianiem bizantyńskie woniekadzidła, które — według rawennackiego zwyczaju — włożono mi do szuflady biurka. W kłębach dymu pod zamkniętymi powiekami mych oczu zjawiają się ożywione na chwilę, niedawno widziane postacie dawnych władców tego miasta: Justynian w bogatym, kapiącym od złota stroju dworskim, w płaszczu, spiętym na prawem ramieniu lśniąca agrafą, trzymający w ręku złotą misę, symbol monarszej hojności i wszechmocy. Głowę jego otacza nimb świętości, bo jak świętym był czczony ten, którego rozkazów połowa świata słuchała. Obok niego biskup Maksymian, dworzanie i żołnierze gwardyi pałacowej, wszyscy sztywni, hieratyczni, groźni, niedostępni. Ze szczytu absydy kościoła S. Vitale przez czternaście wieków spoglądają na życie, które ruchliwą, proteuszową falą prze-wala się u ich stóp, lecz go nie widzą, gardzą wszystkim, co mija, nie mają litości dla tego, co umiera, tak ich upaja poczucie własnej dostojności, jakby sami byli niepodlegli śmierci i zniszczeniu. A oto inny obraz, któremu twórcza wyobraźnia artysty i pracowita ręka robotnika nadała pozory nieśmiertelności; z mroków bizantyńskiego pałacu wychodzi majestatyczny widmowy korowód niewiast, ruchy ich są trwożliwie skrepowane i wymierzone według reguł dworskiego ceremoniału, lecz w hipnotyzerskich, bezdennych oczach żarzą się krwawe płomienie nienasyconej żądzy szalu i życia, której nie powstrzyma żadna zaporą, nie zatwoży żadna zbrodnia i t. d. i t. d.

Miciński, nie mając w gruncie rzeczy nic więcej naprawdę ważnego do powiedzenia, stwarza z podobnych odczuć i wrażeń całą tragedję: »W mrokach złotego pałacu«. Zaczyna rzeczywiście pięknym opisem wnętrza kościoła Mariandron: »przez witraże ze złotych barw i ciemnych dymnych fioletołów, gorącej purpury i przycichłej zieleni — wtapiają się chromatyczne światła przeryte mrokami, tworząc wraz z kościołem jedną rozszalałą magię mozaiki«. Otwiera potem swój zwykły sklep jubilerski i kamieniarski, pełen topazów, rubinów, opalów, jaspisów, malachitów i marmurów frygijskich, libijskich, egipskich i celtyckich, dorzuca kilka okropności w rodzaju Bazileusa Romana, czytającego wesołe pornografie swej demonicznej małżonki Bazilissie Teofanu, w kościele, w czasie żałobnych egzekwii przed zwłokami strutego przez siebie Bazileusa Konstantyna Porfyrogenety, dla powiększenia zamieszania wprowadza mnicha Choerinę, za sodomie oddanego do klasztoru, głupkowatego poetę Rumbambaropulosa i natchnionego mistyka, górującego (naturalnie) nad całem otoczeniem, Romana Melodosa, pokazuje sztuki cyrkowe w rodzaju Normana, »który podźwiga wieko kamienne sarkofagu i osłupiałego na ten objaw mocy Kalocyra bierze jak snop, wpuszcza do trumny i przyskrzynia«, okrasza ten cały pudding dyabelski sosem bezpłodnej erudycji, dobija zupełnie już ogłuszonego czytelnika normandzką pieśnią zmierzchu bogów »Hrymz ekr austan hefisk lind fyriz itd. — i zapewne jest przekonany, że oświecił kilku potężnymi promieniami świa-

tła samo prajądło duszy ludzkiej. W rezultacie zaś dał czezę, pustą dekorację i chaos, z którego chyba żadna gwiazda się nie narodzi.

Niegdyś imponowała nam poezja mroków i »Nieświadomego«. Z świętym dreszczem pochyłaliśmy się nad wszystkimi tajniami, głębiami i zagadkami, które mistycy na każdym kroku, trzeba czy nie trzeba, wyotchłaniali przed naszym łatwowiernym wzrokiem. Lecz dziś mamy już zasadniczo dosyć tego wodzenia nas na pasku mistycznych dziwactw. Dziś zdemaskowała się gruntownie ta twórczość apokaliptycznych mroków. Nie widzimy w niej już żadnych wyżyn ni głębi, ale niesmaczny szablon i kompromitującą łatwiznę. Mierzi nas to prorocze belkotanie, to rzucanie na papier wszystkiego, co ślina wieszczego natchnienia przyniesie, bez żadnej miary i ładu, bez śladu myślowej konstrukcji i artystycznej kompozycji. Czyż mamy ciągle wierzyć, że z urągających wszelkiej logice a nawet rzeczywistości uczuciowej majaceń »natchnionego« (czytaj starającego się nie myśleć) mistyka, tryskają właśnie objawienia najistotniejszej Prawdy? Że przez dodanie do rzeczownika najmniej mu odpowiadającego przymiotnika, a do podmiotu najbardziej niespodziewanego orzeczenia, wyłoni się właśnie najgłębsze rozwiązanie zagadki bytu? Czyż ciągle mamy być bezwonnymi narzędziami w ręku duchów, sfingowanych przez nas samych? Jakież nonsensy wypisują ci, którzy nazywali Micińskiego »duchowym bratem Słowackiego z epoki Króla-Ducha«! Wszak Mistycyzm Słowackiego przedstawia jasny,

ścisły, zwarty w sobie i logiczny system, całkowity i konsekwentny pogląd na świat. Natomiast bardzo byłbym wdzięczny temu, ktoby potrafił rozwinąć system mistyki Micińskiego, wycisnąć jakąś realną wartość z tej poezji, w której beznadziejna myśl, jak balon bez steru, miota się pomiędzy niebem a piekłem, pomiędzy ascezą a rozpustą, pomiędzy św. Franciszkiem a Kainem i nigdzie nie może znaleźć ostoi, gdzieby jej bezradność mogła spocząć. U każdego szczerzego mistyka, Plotyna czy Jamblicha, Ruysbroeka czy Swedenborga, Nowalisa czy Maeterlincka — wie się dokładnie, czego chce, do czego dąży, w co wierzy. Lecz czego chce i w co wierzy Miciński, nie wie nikt, nie zdołał tego wytłumaczyć żaden z jego chwalców, a wątpię bardzo, czyby on sam to potrafił. W Micińskim jest materiał na rzetelnego i niepospolitego poetę: w cyklu »W mroku gwiazd« miał kilka tonów naprawdę potężnych. Lecz niestety, zbyt szybko »wypił na ty« z Absolutem, zbyt szybko uwierzył w swe arcykapłaństwo maga, wskutek czego zsunął się po linii najmniejszego oporu i doszedł do tego, że w twórczości jego więcej jest teraz mistyfikatorstwa niż mistyki. A dobrzeby było, gdyby mistykował nietylko czytelnika lecz i siebie. Wiele jednakże każe się domyślać, że mistyfikuje tylko czytelnika. Jakże jednak niema tego czynić, skoro mu się to tak świetnie udaje! Jeśli Nowaczyński miał odwagę napisać, że »przeminą stonogowe hymny Kasprowicza, ale nie przeminą kosmiczne wizje Micińskiego«.

Jeśli inny krytyk, wysiliwszy całą swą umiejęt-

tność frazeologii na cześć wyżyn i głębi Micińskiego, dodaje skromnie: »Lecz trzeba mieć wysokie nogi, by chodzić po jego wyżynach«. — Niech żyje stonogowa, szcudłonoga blaga!

W obecnym stanie rozwoju umysłowości współczesnej twórczość Micińskiego jest rażącym anachronizmem. Dziś nie chcemy się nurzać w mętach apokaliptycznych mgławic, lecz całą tęsknotą duszy pragniemy skąpać się w ożywczym oceanie myśli, jasnej jak słońce i jak ono zabójczej dla wszelkich zarazków chorób duszy i ciała. Płynną i nieuchwytną masę roztopionego w bezwartościowych sensacjach metalu ducha — pragniemy zmienić w hartowną stal nieustraszonej myśli, iżby się stała »w słońcu połyskującym lemiemsem, niezłomnym puklerzem, migotliwą a niechybną szpadą«. I nie ogarnia nas lęk, żeśmy podłożyli niszczące ognie pod baśniowe raje nad naszymi głowami, przeciwnie, dopiero teraz stąpamy dumni, wolni i swobodni, stąpamy śmiało i bez trwogi ku przyszłości, którą wypracować sobie musimy trudem rąk i mózgów naszych. A w pochodzie tym radosnym i słonecznym, pomimo wszystkich nocy bezsennych, pomimo wszystkich mąk i rozpaczcy ciągłego stwarzania przy huku młotów walących w przesady, nie patrzymy poza siebie, nie spoglądamy w przeszłość, »gdzie płoną więzienia myśli i duszy« (Stanisław Brzozowski). Tajń nie jest dla nas kochanka, wabiącą swem liliowem łonem do ezoterycznej rozpusty i bezpłodnych ekstaz miłosnych, ale wrogiem, z którym toczymy bój nieskończony, któremu ciągle nowe wydzieramy skarby.

O czym nie możemy powiedzieć, że wiemy dzisiaj, o tem dowiemy się jutro, a dziś trzeba nam nasze domysły, tęsknoty i ukochania ująć w nieodporną formę konstrukcyi artystycznej, aby narzucić rzeszom nasze miłości i nienawiści, aby je skrzepić naszą wiedzą i nie pozwolić im zrozpaczyć z powodu ich i naszej nawiedzy. A w pracy tej, której celem wyzwolenie człowieka, sami jesteśmy i samowładni. Nie pomagają nam żadne duchy, żadne skrzydlate Ahury nie rozplamieniają w nas natchnienia. Natchnieniem naszym tylko nieublagana karność myśli, którą wzmacniają krynice szczerego, oczyszczonego z mętów i fałszów uczucia. Jak jadowite żmije, tępimy wszystkie bakcyle kłamstwa, które się gnieźdzą w nas samych, które stroją się w zwodnicze, tęczowe barwy kameleonów, aby nas skusić do odstępstwa i do samooszustwa. Jak jadowite żmije śledzimy i tępimy wszystkie fałszy i kłamstwa, które jak samozwańcze Cezary rozsiadły się na złotych tronach, opartych na zgiętych w upadające kabłaki plecach zakutej w niewolnicze kajdany ludzkości.

Idziemy naprzód wśród ciągłej walki o prawdę, z optymistyczną wiarą, że ją zdobędziemy, choćby miały popłynąć jeszcze morza krwi ofiarnej, choćby miały jeszcze runąć w gruz i w proch tysiączne jej chwilowe schroniska, po drodze zbudowane. Idziemy z czołami dumnie podniesionymi, z oczami pełnymi ekstatycznego blasku, chociaż nas nie ludzi kłamna legenda o szczęściu osobistem, czy ogólnem, bo czujemy nasze obowiązki wobec praw rozwoju i postępu

wszechżycia, bo jesteśmy świadomi naszej odpowiedzialności wobec odwiecznego dążenia bytu, zmierzającego do ciągłego doskonalenia się, zaczawszy od pierwszych mgławic i pierwotnych, niezłożonych komórek organicznych, aż do tego, co jest jego szczytem narazie, do dzisiejszego człowieka. Idziemy samotni, bo na samotność skazani są wszyscy, którzy życia ogrom naprzód toczą, pozostawiając na uboczu wszystkich motylkowatych pięknoduszków i bawidamków, zajętych hedonistycznym przepędzaniem i sławieniem swego efemerycznego żywota. Nie wygasła twórczość, zmieniły się tylko źródła i metody tworzenia, zmieniły się też oceny ich wartości. Przed poezją otwierają się nowe, dziewicze pola, bezkresne, ręką ludzką nietknięte ugory, które przeorać trzeba pracowitym pługiem. Nie usiłujemy odgadnąć jakim będzie kres, bo piękną i bohaterską jest droga. Bankructwo »natchnienia« nie jest bankructwem poezyi, ale zadatkem jej odrodzenia i nowego rozkwitu. »Oczekujemy Mesjasza myśli polskiej bez pamiętek«. Jan Chrzyciel już się pojawił i z głębi gorącej duszy wypowiedział te słowa.

SCENICZNA PRZYSZŁOŚĆ DRAMATÓW SŁOWACKIEGO.

Ktoś, przyglądający się życiu sztuki dramatycznej na scenach niektórych stołecznych miast Polski, mógłby przyjść do zgoła nieoczekiwanego wniosku, że Słowacki, jako dramaturg, należy już do przeszłości. Rozumie się, że przekonanie takie powziąłby ów obserwator tylko wówczas, gdyby kierował się dogmatycznym zaufaniem do artystycznej wiedzy kierowników sceny i estetycznego wyrobienia publiczności, a nie własnymi ustalonymi poglądami na istotę i zadania teatru. Pod tym warunkiem zapatrywanie jego byłoby słuszne. Bo widziałby, że dzieła dramatyczne Słowackiego, które nauczył się cenić jako kryształowe objawienia geniuszu twórczego, czy to wystawiane po raz pierwszy, czy też wznawiane po wielu, wielu latach, wiodą na scenie zaledwie kilkuniedniowy, sztucznie podtrzymywany żywot i... schodzą z repertuaru bez wrażenia. Co więcej przekonałby

się ze zdumieniem, że dyrektorowie, nawet ci, którzy uchodzą nie za przedsiębiorców, ale za nieomylnych znawców dramatu, przygotowują te utwory bez entuzjazmu, jakby tylko pod przymusem tradycji i opinii literackiej, a aktorowie — i to pierwszorzędni — nie wkładają w nie nawet tyle pracy i umiłowania przedmiotu, co w byle jaką farsę francuską. Widziałby, że na przedstawieniach dramatów wielkiego Juliusza nudzą się mniej więcej wszyscy: publiczność i aktorowie, a może najbardziej ukryty za kulisami dyrektor. I ujrzałby zaledwie kilku niepoprawnych zapaleńców, słuchających z zapartym oddechem i z roziskrzonym wzrokiem tej najcudowniejszej poezji, jaką kiedykolwiek z mowy polskiej uczyniono, a zarazem tłumiących ból i żal, że te rajskie dźwięki dochodzą do ich uszu w formie tak sponiewieranej i znieważonej — tak bluźnierczo niedołężnej.

Więc może Słowacki naprawdę nie jest artystą teatru, on, który nigdy sztuk swoich na scenie nie widział? Może naprawdę należy go tylko czytać i deklamować, a nie widzieć i słuchać przy pomocy interpretacji histryonów? Przecież geniusz jego w zasadzie nieby na tem nie stracił! Czujemy jednak, że »niesceniczość« Słowackiego jest kłamstwem, w tym wypadku — nie konwencyonalnem, ale kłamstwem znawców teatru. Czujemy, że nieprawdą jest, jakoby Słowacki nie dorósł do dzisiejszego teatru, ale prawdą jest, że dzisiejszy teatr nie dorósł do Słowackiego

Ale niedość czuć to, trzeba rozumowo objąć tę prawdę i zdać sobie sprawę z jej przyczyn.

Najogólniejszą jest ta, że teatr dzisiejszy jest na manowcach, że jest bardzo marną instytucją. Niegdyś twierdzono za Arystotelesem, że zadaniem sztuki teatralnej jest oczyszczenie, wyzwolenie, podniesienie ducha. A dzisiejszy teatr spełnia ten cel, ale w sposób nader dziwaczny. Oczyszcza ducha, ale tylko z mocy, dzielności, z szlachetnej żądzы słonecznego czynu, wyzwala, ale tylko przyczajone na dnie duszy zwyrodnienie, schyłkową skłonność do neurastenii i obłądu, podnosi, ale tylko rachityczne pędy bulwarowo-nocnej lubieżności i robaczywego rozpasywania. Czy tak nie jest? Przypomnijmy sobie, jaką strawą duchową karmi widza dzisiejsza scena. Dzieciwiec dziesiątych części produkcji teatralnej tworzą politowania godne operetki, nieuleczalnie chore na ciężkość i płytkość dowcipu farsy niemieckie, które czasem uzurpują sobie miano komedii i aktualnowarzystkie, powierzchownie reformatorskie, zabijające banalnością »problemów« elaboraty sceniczne francuskie, w których jest wszystko: i brukowa albo buduarowa kronika skandaliczna i polityczne agitacye i społecznościowa propaganda, ale niema śladu dzieła sztuki. Zaledwie jedna dziesiąta część repetoaru przypada na dzieła trwalszej wartości. Ale i tu z zaskakującą, prawie maniacką jednostronnością wybiera się najbardziej ponure, najbeznadziejniejsze plody rozpaczliwie posępnej twórczości północnej... Najpesymistyczniejsze dramaty skandynawskie, naj-

boleśniej przygnębiające sztuki rosyjskie z ich typowym poglądem na świat życiowych zatraceniów — cieszą się szczególnymi względami. A w dodatku, gdy się je wystawia, podkreślają się z brutalnym realizmem wszystkie momenta drastyczne, krwiożercze, szpitalne. Ryki szamocącego się w kaftanie bezpieczeństwa waryata i wycie rodzącej kobiety stają się najrozkoszniejszą muzyką dla stępionych, schyłkowych uszu. Gęsta, lepka, dusząca mgła idzie ku widzowi od sceny, dławi go gnilny powiew rozkładu i wydiera bezlitośnie z duszy jasne wspomnienie słońca, które nad lazurowymi morzami prześwieśla złotawe marmury antycznych kolumn. Trzeba nadludzką mocą ukochać zdrowe piękno nieskazitelnych ciał i wskrzeszającą moc zdobywczych, dzielnych dusz, aby nie uleść działaniu tej dramatycznej morfiny. Wszystko niemal jest dziś w teatrze obliczone na rozstrojenie i przerażenie widza, tak jakby z dramatu japońskiego przejęto tylko jego zamilowanie do okrucieństwa, tylko owe sznurki krwi, płynące z ust duszonej bohaterki! Zapomniano — zdaje się — że godnem dostojęstwa sztuki jest tylko granie na uczuciach, nie na nerwach, zapomniano, że teatr miał być królestwem poezji. Tak, zamknięto dziś wrota teatru przed tą wszechlaskawą władczynią duszy ludzkiej, przed tą niebiańską zaiste Beatrycą, wiodącą człowieka drogami ziemskiej wędrówki ku niegasnącym blaskom wzniosłości i życiodajnej miłości, »co słońce porusza i gwiazdy!«

Dzisiejszy teatr wziął rozbrat z poezją, a przeto

sztuka Słowackiego nie może się w nim pomieścić. Bo twórca »Balladyny« jest przede wszystkim poetą i nie przestaje być nim nigdy! Ani wtedy, gdy przez usta jego przemawia ból patryotyczny, ani wtedy, gdy pragnie wytłumaczyć tajemnicę losów ojczyzny i całego świata, ani wówczas, gdy zdziera zasłone z dna duszy ludzkiej i ukazuje syczące żmije zbrodni i oślisłe węzowiska zatratnych żądz. Każda ohyda, której się dotkną jego cudotwórcze dłonie, otrzymuje uświęcający chrzest sztuki, wszelki ból i sromota przetapiają się pod jego palcami na złoto najczystszej poezji. Upiory, co są klątwą i hańbą rodu człowieczego, okryte królewskim płaszczem z płomieni, w którym jarzą się najdrogocenniejsze brylanty słów, przybierają u niego kształty proroków, wydobywających z łona skał źródłiska życiowej mocy, podsycających żądzę podniebnych lotów, żądzę słońca! A dziś, ludząc się okropnie, sądzą, że dość pokazać same straszdy i szkielety, aby stworzyć tragedję. W dramatach Słowackiego jest to czyste, ostre powietrze wyżyn, którem oddychali bohaterowie Ajschylosa i Sofoklesa, a powietrze to snadź już zbyt jest rozrzedzone dla wątłych płuc dzisiejszych neurasteników, którym czarne chmury bezpłodnej męki zasłaniają szczyty, płonące w jutrznianych łunach.

»Chciałoby się...
Wielkie skrzydła rozwijać
Lecieć, a nie dać się mijać,
A tu pospolitość niska,
Włazi w usta, ucho, oko«...

Tak, Wyspiański był u nas tym wielkim reformatorem sztuki dramatycznej, który chciał ją pchnąć z powrotem na tory poezji, na tory Słowackiego. Ale przed nim także zamknięto wrota teatru, bo nie możemy powiedzieć, żeśmy widzieli teatr Wyspiańskiego.

Wytworzyło się błędne koło: systematycznie deprawowana, i ochronnie przeciw poezji szczepiona publiczność, znienawidziła ją wkońcu. To trzeba wyznać otwarcie: dzisiejsza widownia teatralna nie znosi poezji na scenie. Opanowana nerwowem pożądaniem pospiechu i wrażeń uznaje tylko sztuki z treścią dramatyczną ściśnioną i skondenzowaną do ostatnich granic, oczyszczoną z wszelkich elementów, które nie szarpia i nie wstrząsa. Nie ma czasu na wchłanianie głębokich i poważnych myśli, podanych w kształtach artystycznych, to jest opanowujących widza drogą uczuciową, nie intelektualną, nie ma czasu i ochoty do rozkoszowania się samem bogactwem i pięknnością mowy poetyckiej, muzyką słowa, nowością i trafnością porównań, plastyką obrazów.

Ginie w teatrach kult słowa. Jakże daleko odbiegliśmy od Hellady. Grecy chodzili do teatrów słuchać dramatów, jak mów kunsztownie ułożonych. Fabuła, czerpana z mitów, była im naprzód znana, samo materalne rozwikłanie akcji nie zajmowało ich zatem. Szło im głównie i przedewszystkiem o formę: o opanowanie tematu sztuką artystycznej konstrukcyi, o umiejętność poddania elastycznej, niepotrzebnym balastem zachwaszczonej treści ścisłym prawom dra-

matycznej konieczności, o możność upajania się czarem przetworzonego przez artyzm słowa.

A dziś? Powtarza się za panią matką — szkołą i tradycją, że Ajschylos jest największym tragikiem, jakiego ludzkość wydała, ale gdzież znajdzie się dziś publiczność, któraby zniosła Ajschylosa, któraby wytrzymała kilkudziesięciu — lub kilkusetwierszowe chóry takiej n. p. Orestei? Dziś się o takich rzeczach mówi, że to wspaniała liryka, ale że to niedramatyczne. Dla dzisiejszych widzów i znawców jest wogóle niedramatyczne wszystko, co jest naprawdę poezją. Do tego stopnia zdeprawowała nas płytka, obłędna kinematografia realistycznych sztuk, do takiego wrogięgo poezji zacierzwienia doprowadziło nas lubowanie się w psychologii, dla której — według recepty większości modnych autorów — nie masz pola poza psychopatyą. O, bo o wiele łatwiej jest demonstrować ulotne, ale jaskrawe i krzykliwe stany psychiczne i nastroje neurastenika, czy histeryka, aniżeli wywlekać na światło dzienne dyskretne, ale mocne i trwałe uczucia zdrowego, dzielnego człowieka.

Jakże zresztą dzisiejszy widz, choćby najlepszymi w tym kierunku ożywiony chęciami, może żywić kult dla poetyckiego słowa, jeśli kult ten zatracił się nawet u tych, którzy już z mocy swego zawodu, powinni być jego kapłanami! Współcześni aktorowie przeważnie zapomnieli mówić rytmiczną i rymowaną mową. Wśród nerwowego niepokoju, wśród przesadnej troski o wyczelowanie gestu i mimiki twarzy, wśród nastrojowych szeptów i półtonów gubi się bez-

powrotnie żywe słowo poezji. A gubi się bardzo często nie tylko w swych wartościach dźwiękowych i uczuciowych, ale także całkiem dosłownie: po prostu nie dochodzi do uszu słuchacza. Wobec takiego stylu gry oczywiście poeta jest bezbronny. I to jest jeden powód, dla którego poezja, a z nią Słowacki, wiedzie na scenie pożalowania godny żywot.

A drugim jest realistyczny szablon, który się impertynencko rozpanoszył w dzisiejszych teatrach. Narodził się on zapewne w mieszczańskich dramatach, gdzie zaczęto z drobiazgową wiernością odtwarzać wnętrza burżuazyjnych domów. A potem przeszczepiono tę parweniuszowską manierę do sztuk historycznych, w których nie tyle starano się uchwycić i artystycznie przetworzyć ducha minionej epoki, ile skopiować muzealne okazy guzów od kontuszów i żabotów od rokokowych fraczków. Aż wreszcie popełniono ten przykry nonsens, że brutalnem wędzidłem realistycznej techniki scenicznej okiełznano urągający rzeczywistości rozpęd mgławicowych, nieuchwytnych dzieł czystej poezji, bytujących wyłącznie w sferach fantazyi. I doszło do tego, że o ile wogóle dzieła takie dziś się wystawia, zamiast udzielenia widzowi możliwości uczestniczenia w przedziwnem misterjum stawania się słowa ciałem na scenie, zamiast wytworzenia gorącej atmosfery uczuciowej, w którejby dusze widzów podnosiły się ku wyżynom ducha poety i jednoczyły się z nim — daje się płytka, niezdarnie plastyczną i dotykalmą baśniowość, tania, dziecinna feeryę, torturuje się widza tem, że na ka-

żdym kroku ścieśnia się i krępuje jego fantazyę, nie pozwalając mu widzieć nic więcej ponad to, na co zdobędzie się wysilek realistycznego szablonu. Maszynista i dekorator zabija poetę, oleodrukowa fabryczność uśmierca poezję i odstręcza od niej umysły.

Na dnie owej realistycznej maniery tkwi niewątpliwie ten błąd, że od sceny żąda się za wszelką cenę złudzenia rzeczywistości, »prawdy życiowej«. Po co? Kto kocha życie, ten nie zadowolili się jego teatralną imitacją, ale raczej weźmie się za bary z rzeczywistością, aby ją opanować i zmusić do karnego służenia sobie. A do teatru pójdzie nie po to, aby zachwycać się sztucznymi kwiatami, skoro dość żywych i wonnych roślin na słonecznych łąkach, ale po to, aby wejść w imaginacyjne światy poezji, któreby go ocaliły od rzeczywistości, zaiste niezawsze mającej skronie uwieńczone różami.

Trzeba więc tu gruntownej reformy! Trzeba zerwać zasadniczo z realistycznym szablonem, uprościć, a zarazem uszlachetnić dekorację tak, aby z handlarskiej tandety jakiejś hali aukcyjnej przemieniła się w twór naprawdę artystyczny, zdolny do dania syntetycznego wrażenia, opartego na czynnikach freskowo-monumentalnej dekoratywności. Teatr musi stać się naprawdę syntezą trzech sztuk: żywego słowa poezji, muzyki, jako jego nastrojowego akompaniamentu i plastyki, to jest malarstwa pojętego w sposób wyżej określony i ruchomej rzeźby, której tajemnicę rozwiązał już antyczny taniec. A wtedy teatr stanie się istotnie sztuką naczelną,

dochodzącą do szczytów intensywności w uczuciu-
wem oddziaływaniu na widza. W takim teatrze bę-
dzie można grać Ajschylosa i będzie można grać
Słowackiego. I okaże się wówczas, że Słowacki jest
wielkim artystą teatru, zdobywającym dusze z taką
nieodporną mocą, że nie znajdzie się już żaden kar-
dynał, któryby się ośmielił wzbronić prochom jego
miejsca obok królów na Wawelu.

Pomiędzy dramatami Słowackiego są takie, które
i dzisiejszy teatr mógłby wystawić godnie, gdyby jego
kierownicy umieli wymawiać z pietyzmem to wielkie
nazwisko. Należą tu: Marya Stuart, Mazepa, Beatriks
Cenci, Horsztyński, Fantazy. Ale trudno spodziewać
się czci dla Słowackiego tam, gdzie jego, a także
Wyspiańskiego, czyli powiedzmy ogólnie: poezję, za-
ledwie się toleruje. Natomiast do scenicznego wskrze-
szenia Kordyana, Balladyny, Lilli Wenedy, Księdza
Marka, Snu srebrnego Salomei, Księcia Niezłomnego —
środki dzisiejszego teatru nie wystarczą. Stanie się to
możliwe dopiero po dokonaniu wspomnianej reformy:
po przywróceniu wagi żywemu słowu i po zerwaniu
z realistycznym szablonem. A gdy to nastąpi, może
się znaleźć w Polsce reżyser o umyśle tak szerokim,
uczuciu tak gorącym i o duchowych skrzydłach, zdol-
nych do tak wysokich lotów, że podejmie się tego
najtrudniejszego, a zarazem najzaszczytniejszego za-
dania, jakim byłoby wystawienie Samuela Zborow-
skiego.

JAN KASPROWICZ.

I.

UCZTA HERODYADY.

Poemat dramatyczny w trzech aktach.

Wulkaniczny wybuch energii twórczej, rozża-
rzonej zapładniającą siłą bólu; wiekuisty hymn, wy-
rzucony spontanicznie z głębin ducha w odczuciu
przemocnej żądzy, rozpląsanej nad siostrzanymi prze-
paściami miłości i śmierci: Jeremiaszowy psalm du-
szy wygnanej z raju i błądzącej w somnambulicznym
pochodzie po tajemnych ścieżkach Przeznaczenia —
to była »Salome«, jeden z strzelistych filarów goty-
ckiej świątyni, poświęconej »Ginącemu światu«.
»Uczta Herodyady« jest rozsnuciem momentu bez-
względnie twórczego na kanwę poezji, świadomej
swych środków i celów, jest opanowaniem samorzu-
tnego zapалу wędzidłem rozmysłu artystycznego.
Forma dramatyczna, użyta do tej transpozycji mo-

mentów twórczych na momenty artystyczne, obrana jest z znakomitą poczuć stosowności; wszak forma ta z nieuniknioną koniecznością, będącą wynikiem jej organicznego charakteru, wymaga współdziału czynników ściśle intelektualnych, hamujących i krystalizujących elementy intuicyjne i uczuciowe. Tektonika dramatu okazuje wielką analogię z tektoniką mas fizycznych, z tą sztuką pozornie tak obcą pierwiastkom duchowym, tak bardzo związaną z celowością użytkową, a w istocie będącą równie dobrym, jak poezja, jak przedewszystkiem muzyka — środkiem uzewnętrznienia najgłębszych aspiracji indywidualnych lub zbiorowych. W sztuce zaś tej wybitne zajmuje miejsce rozmyśl artystyczny, świadome rozłożenie mas, opanowanie przestrzeni.

Twórca, który w swym bólu, podniesionym, z niezaprzeczonem prawem, do dostojności bólu wszechludzkiego, przeszedł wszystkie stopnie psychicznego rozwoju, aż do oczyszczającego akordu końcowego, do tryumfalnego złożenia praw ludzkiego szczęścia na ołtarzu przedwiecznych celów (Salve regina), do uwielbienia pokornej wiary (Hymn św. Franciszka z Assyżu), twórca ten, stanawszy u szczytu, rzucił okiem na przebytą drogę i ujrzał, że poszczególne jej etapy jaśnieją nieprzebranem, zawrotnym bogactwem barw i kształtów, więc nie mógł obronić się pokusie zanurzenia raz jeszcze w ich blaskach swej dłoni choćby przytem miał znów rozkrwawić zabliznioną już ranę. Kto się uzbroidł pancerzem zrozumianej ła-

czności wszechzjawisk przeciw pociskom Doli, nie boi się rozważania jej śmiertelności igraszek.

»Uczta Herodyady«, chronologicznie późniejsza, ideową swą treścią oświeśla przebyte już otchłanie życia.

A nad otchłaniami temi unoszą się dwie złowrogie Potęgi — Przeznaczenie i Nędza:

»Widzicie,
jaki się snuje huf
zgubionych od wieków ludzi?
Darmo wyzwolić się trudzi
od żądy i od tęsknoty
od krzyża i od mieczy
ten Ajzy nieszczęsny łów...

Tak woła Salome, zaś Dusza wygnana z Raju, to znaczy Salomy transcendentalny motyw, żali się:

Dobro jest rajskim snem,
a Zło jest jawą
ślepą i krwawą,
do której człek się przyłożył,
która go karmi swym tchem».

Lecz są w tym dramacie blaski, padające od ostatecznego i prawdziwego słońca, które wskazują, że twórca nie wstępuje dopiero na drogę, po której kroczy, ale odwiedza ją powtórnie, potężny zdobytym Skarbem: to wizja głowy w cierniowej koronie, koncepcja rabbi Johanana, biała Jachobod, która umiłowala nie ciało proroka, lecz jego myśl i posłannictwo, jej ojciec Achis, który od całej rzeszy bezsilnie wal-

czącej z Przeznaczeniem uchodzi do nazarejskiego Rybitwy, wreszcie śpiewak Acholijab ze swym Micheaszowem prorocstwem.

Więc symbol i esencja twórcza: wzburzone, czarne fale nieprzejrzanego, pogrążonego w mrokach nocy morza, fale nieszczęsnych istnień ludzkich; nad niemi srebrzy się tarcza Księżyca — Przeznaczenia, siejącego tajemną władzę przypływów i odpływów. Fale rozbijają się jedna o drugą, ścierają się i pochłaniają wzajemnie; z chaosu walki, z jęków Gehenny wyrывa się rozpaczny krzyk o wyzwolenie z pod wpływów księżyca, lecz krzyk ten kona bezsilny w pustyniach bezmiaru, bo wybawienia od żądz i namiętności szuka — o fatalna pomyłka — w ubóstwieniu żądz i namiętności. Fale konają i rodzą się do nowej daremnej walki, a nad niemi jaśnieje niewzruszone, okrutne, igrające oblicze Przeznaczenia. Dusza wygnana z Raju (t. j. z jedni przedbytu), nie ma siły rzucić Lucifera (czaru ziemskiego istnienia) i pójść, kędy tleją pobrzaski wiekuistego Słońca; Salome rozpala ofiarne ognie na ołtarzach ciała, staje się kapłanką Astarty; Herod Antypater nie ma władzy przyłączyć się do czcicieli proroka, przed którym instynktownie się korzy i ulega podszeptom kazirodzkiej miłości.

Ten sam tragizm niemocy etycznej odnajdujemy w finalnych akordach poematu »Na wzgórzu śmierci«:

O źródło lęku, o bezwstydnej zbrodni,
Od której chutnie roi się Golgota,

Bezwstydny ojczu, chutny krzewicielu!
Wiem, w twych uścisków lubieżnem weselu
Znów się występek zapłodni,
A jednak pcha mię tęsknota,
Której się oprzeć nie mogę,
Na twojej miłości wstrętną, podłą drogę.

Jest to potężny, wszechludzki tragizm, tragiczna koncepcja człowieczego bytu, chwytająca, zda się, jedyną, powszechną i konieczną jego cechę: fatalizm nieuniknionego rozbicia się w pogoni za szczęściem, zarówno jednostkowym, jak zbiorowym, fatalizm śmierci. Lecz znam tragizm wyższy, ten, który objawił sam Kasprowiec w hymnach »Salve Regina« i w »Św. Franciszku z Assyżu«, który jest tragizmem w odniesieniu do pożądań ludzkiego szczęścia, a najpotężniejszym tryumfem radości, gdy spogląda na się »sub specie aeternitatis«.

»Uczta Herodyady« jest symbolem prawdziwym, odzianym w ciało i przepojonym żywą, tętniącą, czerwona krwią ludzką, symbolem takim, jakim są drzewa, zwierzęta i kamienie, jakim jest człowiek i czyny jego. Dlatego niema w tym dramacie nic z tego zimnego powiewu obojętności, którym tchną zawsze sztuczne alegorye i skonstruowane symbole, składające się na ciężkie równania algebry poetyckiej. Dlatego przenikający ten poemat żar niszczącej żądz miłości staje się żywiołową, druzgocącą potęgą, a nie jest błyskotliwą deklamacją na temat fizycznej rozkoszy.

Z treścią twórczą łączy się sieć szlachetnych

pomysłów artystycznych; należą tu: przewodni motyw Duszy wygnanej z Raju i Lucifera, będący przeniesiem akcyi dramatycznej w sfery metafizyki; zazdrość Salomy i śmierć Jachobody; kontrast przewrotnej Aholi, wielbiącej zewnętrzny blask Salomy i Aholiby, wielbiącej jej głębię; rozbieżność dążeń Heroda i Herodyady trzymana w wzniosłym tonie schillerowskiej dyalektyki; dziedziczna spójnia instynktów ujawniona w sporze Salomy i Herodyady; charakterystyka dwulicowej scholastycznej etyki żydowskich arcykapłanów, wreszcie uczta z Herodem, składającym swą królewską dumę u stóp rzymskiego Cezara, z kontrastem dumnych i swobodnych Rzymian i Hebrejczyków pokornych, a ziejących ukrytą zawiścią, ze wspaniałemi pieśniami śpiewaków, Greka i Aholijaba, i z tym niezrównanym, grozy pełnym finałem tańca Salomy.

»Uczta Herodyady« jest dramatem w wysokim stopniu scenicznym. Nie umniejsza to wcale jego głębi i wysokiej wartości; że te pojęcia nie pozostają ze sobą w koniecznej sprzeczności, dowodem choćby »Wesele« tak potężne, a jednak tak bardzo sceniczne. Na ten przymiot dramatu składają się: rzeczywista akcyja wartkim płynąca strumieniem i spieniająca się przy tamach uczuciowych perypetyi, a nadto połączenie z tym elementem dramatycznym nastrojów lirycznych, muzycznych i malarskich.

Momenty takie, jak scena z zasłoną Salomy i jej sztyletem, zabójstwo Jachobody, chór Nazarejczyków z akompaniamentem trwogi u Aholi i Aholiby, kończą

muzyka szumiących drzew, a nadewszystko uczta i taniec Salomy — powinny zapewnić dramatowi trwale i wielkie powodzenie na scenie. Zwłaszcza taniec Salomy z głową proroka na złotej misie, taniec, który był natchnieniem dla tytułu malarzy, od Masolina i Domenica Ghirlandaja począwszy — przedstawiony jest z takim mistrzowskim opanowaniem środków artystycznych, zawiera prócz zasadniczego tonu grozy, takie bogactwo pierwiastków muzycznych, rzeźbiarskich (taniec jako sztuka) i malarskich — że bardziej suggestywnego zakończenia dramatu nie można sobie wyobrazić.

Badacze »genetyczni« (wypadałoby ich raczej nazwać fanatycznymi wylawiaczami iluzorycznych często wpływów) nie omieszkają zapewne kiedyś zestawić »Uczty Herodyady« z »Salomą« Oskara Wilde'a. Lecz prawdziwe genetyczne poszukiwanie t. j. psychologiczna analiza samego najistotniejszego jądra pomysłu twórczego, a nie genealogizowanie jego strzępów i odpadków, wykazuje brak wszelkiej zasadniczej analogii. U Wilde'a psychopatyczne, chorobliwe szeptu chuci — instynktu, lubieżne płasy żądzy i krwi pod magicznem światłem księżyca; — u Kasprowicza miłość — grzech, żywioł, przewalający się przez pokłady ducha o piętnie wybitnie etycznym.

* * *

»Uczta Herodyady« oświeśla przebyte już etapy drogi twórczej. Jeśliby zatem jej autor miał zamiar

transponować na dramaty dalsze studia swego twórczego pochodu, spodziewać się wolno, że fatalistyczny, niszczący tragizm »Herodyady« ustąpi przed tryumfalnym, tworzącym tragizmem wspomnianych już hymnów. Najwyższe uosobienie tego tragizmu w poezyi polskiej i światowej widzę w Juliuszu Słowackim z ostatniej epoki — w tym wielkim samotniku, który w wędrówce życiowej wyzbył się stopniowo wszystkich ludzkich miłości, tęsknot i pożądań i dzięki tragicznemu, nadludzkiemu wyrzeczeniu zdobył łaskawy, ogromnie radosny majestat, w którego aureoli przestał spoglądać na swą duszę jako na centrum świata, a pojął ją jako cząstkę duszy Bożej, jako cząstkę Prajedności, więc z świętą radością ofiarowywał swe osobiste cele zrządzieniom wiekuistej Mądrości, rozumiejąc, że przez to przyczynia się do spełnienia Jej, a więc i swego Celu.

Zadatki tego tragizmu tryumfalnego widzę w poezyi Kasprowicza, to zaś łącznie z jego przepiętnym hymnem bólu sprawia, że jest on jednym z nielicznych wielkich duchów, u których elementy twórcze i człowiecze przysyłają klejnoty artyzmu, będące dla całej plejady poetów jedynym, dostępnym skarbem.

Lecz nie należy go nazywać piewą bólu, bo nie Jeremiaszem tylko, lecz i Micheaszem jest Kasprowicz.

II.

CHWILE.

Kasprowicza poezya liryczna pozostaje zawsze w pamięci przede wszystkim swoim punktem szczytowym, który tworzą jego nieśmiertelne hymny. Poeta, stojąc nad otchłaniami miłości i śmierci, nad którym dusza jego stale się pochyla, zamagnetyzowana ich pociągającą i nigdy niezbadaną głębią, wydobył wówczas ze strun swej Jeremiaszowej lutni ton najwyższy, wyśpiewał hymn bólu, któremu równego wysokością natchnienia i potęgą uczucia niemasz w całej poezyi współczesnej, nietylko polskiej, lecz i obcej.

Ale ból z natury rzeczy jest stanem duszy krótkotrwałym. Albo miazdży indywiduum i kończy się wraz z jego istnieniem, albo ulega łagodzącemu działaniu czasu. Już w ostatnich hymnach nad akordami bólu coraz wyraźniej zaczynała górować melodia ukojenia: podsycane myślą o św. Franciszku z Assyżu pragnienie złożenia swego osobistego cierpienia na ołtarzu miłości, ogarniającej wszelkie stworzenie żyjące i wszechświat cały. Lecz dopiero w »Chwilach«

objawia się w całej pełni ów niwelujący wybuchając
szczyty męki wpływ czasu.

»...A ból? Krotochwile
Miałem niedawno ucieszną, gdy na nic
Rozpadł się jego kościół, w takiej sile
I aż do takich wyniesiony granic!»

Wobec tego nasuwa się pocie refleksya: »śmieszni jesteśmy wszyscy: kpiarz wesóły i smutny mędrzec; ci, co z białym strachem o łaskę życia żebrzą i ci z czoły podniesionemi, gardzący tym łańcem, co się na plecach Bytu zwie purpurą i gronostajem«.

Rozpadł się kościół bólu. Lecz pod gruzami jego zginęło także szczęście i radość życia. Dusza, której hymny organne wstrząsały murami tej świątyni, nie jest już zdolna do lekkomyślnego śmiechu. Czasami ludzi się, że już zerwała ze smutkiem, podnosi się do buntu przeciw jego przemocy i wówczas sądzi, że cały świat z oczu jej wyczyta gotowość korzystania z chwili w tem krótkim, chwilowym życiu.

»Więc się w blażeńskie uzbroiwszy żarty,
Spiesz do ludzi ta, radość wezbrana,
Pije ponadmiar, zagrywa się w karty,
Łokcie kobietom ścisła i kolana,
Sama ze siebie śmieje się do lez...«

Lecz mimo całą chęć oszołomienia się, nigdy nie traci poczucia, »że śmierć za nami włóczy się

jak pies..., że czasem pustka panuje na świecie, a kwas w glinianym osadza się dzbanie«.

Ból już nie zakrzyczy — wyznaje w jednym z sonetów poeta — »mam tylko — o nie dla was, bliźni — kropelkę goryczy«. Te krople goryczy zaprawiają smutkiem przytąjonym, lecz stałym i melancholią spokojną, lecz nieodstępną, mniejszą część »Chwil«. Dawne szczęście młodych, bujnych lat, i miłość, która to szczęście na skrzydłach swych przyniosła, wydają się w tym stanie duszy majakiem dawno umarłym: »Nie wrócisz do mnie, nie wrócisz do mnie i ja nie wrócę do ciebie. O drzew pożółkłe upiory, o dni słonecznych pogrzebie!«

W tym nastroju pesymistyczne zwątpienie wkrada się do duszy twórczej. Cała ogromna dokonana praca, wielki czyn artystyczny wydaje się jej chwilowo czemś mało wartościowem: »Niedawno wyszedłem o świecie na pola, wśród których wzrastały me lata... Mój Boże! Mój Boże! Wzrost lichy, a miał być wspańiały«. Rodzi się przygniatające poczucie osamotnienia: »Świat nowy i nowe sąsiady, a ci, którzy z dawnych zostali, oślepli«. Gaśnie żądza walki, prometejskie pragnienie »przekucia« świata: »I raz mi się wydarzyło — pomyśleć o tem, jak boli: wtargnęła do mej kuźni — nie ona (nędza), lecz widmo nieopisaney Niedoli. I od tej pory doprawdy, ja nie wiem, co stało się ze mną; nie umiem rzucać gromów, przeklinać nie umiem, pustkę mam w duszy ciemną«. Cuda słoneczne w dali gdzieś ukryte zasłania mokry śnieg, którym przysypuje rozmiękle, posiwiałe błoto

nudna jednostajność szarych niebiosów. Z posepnego zasiewu smutku, nudy i samotności wyrasta zatruty kwiat niewiary w człowieka, której zda się, że nie można dojrzeć »światłości i ludzi, idących pod wodzą żarliwej żądzy żniwa ku polom«. Osamotnienie zwraca się jako do jedynego towarzysza do psa, »gór wolnych wolnego obiboka, który, drwiąc z tresury, zostanie sobie na zawsze chamem i słuchać będzie tylko wtedy, gdy zechce«. Wrogie życiu widma umarłych otaczają duszę samotną i wzywają do siebie. Myśl oswaja się z śmiercią, która przyniesie — może — wyzwolenie: »Już spieszę, o serce, ty czlecze, do kresu!«... Mój Boże! Zbyt długo ta droga się wlecze«. Żal tylko góry te rzucać, nad którymi słońce się pali i pola wyzlaca skoszone. Z ukochania gór i z myśli o śmierci powstał jeden z najcudniejszych liryków Kasprowicza: »Gdy przyjdzie czas, gdy przyjdzie czas odchodzić od tych pól i łąk, słońcu się nisko pokłonię, niebu pokłonię się w krąg. O Boże mój, o Boże mój, — tak szepczę usta wdzięcznymi: dałeś mi wszystko, co mogłeś: zapach tej drogiej ziemi. Żal będzie iść, żal będzie iść, ciężar zawisnie u stóp, chyba, że w gór tych obliczu cichy sprawicie mi grób. Tej roli piędź, tej roli piędź ostatnią mi będzie ostoja, tu się mej duszy tęsknice na wieki wieków ukoją«.

Taką jest melodia tej części »Chwil«, która ma charakter — powiedzmy potocznie — pesymistyczny. Lecz »pesymizm« w tym wypadku to złe, zgoła nie-stosowne słowo. Bo z pojęciem tem łączy się zawsze

wyobrażenie czegoś małego, niskiego, zgryźliwego, czegoś chorego, zgorzkniałego i niezdolnego do życia. Tymczasem z tego wszystkiego u Kasprowicza niema ani śladu. Smutek jego — to smutek orła, który po dumnym locie przez czarne kłęby chmur, oświeconych lunami gromów przysiadł na samotnym szczycie, czekając, zanim krew przyschnie na zbaczonych skrzydłach. Melancholia jego — to tylko chwilowe poczucie braku tych nowin, które płomienie z zakrańca świata zsyłają »w głuche pustkowia życia«. to przeświadczenie, »że serca gorejące, które się wyrrywają za dom swój, nie mają prawa żalić się na bolesne czekanie, bo tęsknica na wieki zostanie najcudniejszą ze złud«. »Pesymizm« jego — to pesymizm Michała Anioła, nie Heinego, czy Musseta; niema w nim nic z kobiecej słabości, czy sentymentalizmu, niema w nim kropli jadowitej złośliwości, a jest tylko bohaterski rytm hardego, męskiego serca, które czasami krew zalewa falą zniecierpliwienia, iż dla ukochań, tęsknot i ideałów człowieczych niemasz pełnego ziszczenia w ciasnym obrębie rzeczywistości.

Zresztą smutek, to tylko jeden motyw tej symfonii. Są w niej inne, drgające blaskami zwycięskiego słońca, lech tych nie dosłyszeli ci, którzy o tej przedziwnej książce pisali. Odkryli w niej tylko minorowy nastrój zrezygnowanego pesymizmu! Co prawda poważnej, krytycznej oceny »Chwile« prawie że się nie doczekały, zdaje się dlatego, że po krótkim okresie przychylności dla niesfalszowanej sztuki, potrzeba i zdolność odczuwania wielkiej i czystej poezji znów u nas

doszczętnie wymarły. I zapanował znów — podobnie jak w okresie przed krakowskim »Życiem« — stan taki, że poeci są Janami Chrzycielami, wołającymi bezechowym głosem na pustyni obojętności. Bo kiedy najlepsze i lepsze umysły gmatwają się w mglistych koncepcjach przewartościowywania sztuki na zdawkową monetę dotykanej użyteczności, cały szeroki ogół lubuje się wyłącznie w Pochroniach i mniej lub więcej udatnych imitacjach Grand Guignolu i Sherlocka Holmesa! Lecz tem gorzej dla niego! Bo nieobecność poezji w życiu jest odarciem go nie tylko z uroku — jak się mawiać zwykło — ale po prostu z wszelkiej indywidualnej wartości. Do uzasadnienia tego, na oko zbyt ryzykownego twierdzenia jeszcze powrócę.

W atmosferze melancholii, choćby tak wyniosłej, jak Kasproviczowska, w atmosferze mroku, nie może zbyt długo przebywać duch wielkiego twórcy: »Hej! wyrwę się z jego więzów, raz jeszcze do lotu się zmuszę, by spocząć, gdzie w blaskach szczytów Bóg się wmiłował w duszę«. Czar wiosny zaczyna wionąć z kart książki: »Tak jest, moi drodzy panowie! Czas, myśmy czekali zbyt długi! Nareszcie już się skończyły niezdolne, zimowe szarugi. Nareszcie powiedzieć dziś można: nie bądźmy tak zrozpaczeni! Wiosnę już mamy za pasem, a z wiosną i świat się odmieni«. Miejsce smutku zajmuje pokorna wdzięczność za sam dar życia, bez względu na to, jakim ono jest »za światłości ukojny poranek, co jutro przez szpary wcisnie się do celi«. Oznaką odrodzenia duszy jest pragnienie radości: »Mam-ci plecy dość silne, by

udźwignąć czar wiosny... Z lemiem pójdę w pole. Uporczywość raba siekierę da mi twardą na twarde wyreby. Pożadam dni wiosennych, choćby były męką«. A dalej: »Radosna godzina tych wiklin pękających niech nam przypomina, że tylko cudotwórczy lazur nas uzdolni do wzniecań żądzy niebios, iżby nie zakrzepła«.

I oto przyzywany tęsknotą duszy cud spełnia się. Radość z tego powodu wybucha tak wspaniałym wylewem lirycznym, że dawno już nie zdarzyło mi się odczuć wprost całą istotą tak wzruszającej potęgi poezji: »Co się to dzieje, co się to dzieje! Aż lękam się wyznać to komu: wiecie, że słońce dziś rano zajrzało do mego domu...« Złociste nasturcy zakwitły w ogródku samotnika... wśród kwiatów rozbłysnął szczerzy, radosny śmiech dziewczęcy... Więc uniesiony szczęściem wyznaje, iż czekał na nią i nie czekał daremnie. »Tylko nie śmiejcie się ze mnie, dusza ma całkiem pijana! Rzekła mi: wiecie, jak ślicznie, gdy słońce w dom zajrzy z rana«. Czy może być subtelniejsze, dyskretniejsze wyznanie o wielkim szczęściu odwzajemnionej miłości?

W rozróżnionym słońcem kryształem Miłość podała poecie napój zmartwychwstania, i oto zaczęła się Vita nuova. Temu uczuciu zawdzięcza swe powstanie trzecia część »Chwil«, która wzięta jako całość, jest jednym z najcudowniejszych i najbardziej uduchowionych poematów miłosnych, jakie wogóle zna poezja liryczna. Ton, jaki Kasprovicz wprowadza tu do swych erotyków, jest w twórczości naszej zupełnie

nowy. Mickiewicz w »Dziadach« złożył hołd miłości nieszczęśliwej, uczuciu romantycznie wybujałemu, w którym jednostka zanika i roztapia się w całości, tak, że dopiero umrzeć musi dawny człowiek, aby mógł się narodzić nowy, który rozwinie skrzydła do Konradowych lotów. U Słowackiego w »Szwajcaryi« miłość jest uroczą, młodzieńczą sielanką, umajoną wszystkimi cudami przyrody i tęczowej fantazyi, pełną kobiecej słodyczy i miękkiej tklivości: tak kochać się mogą tylko dzieci, nieskażone jeszcze życiem i życia tak nieznający. Tetmajer zna wyłącznie miłość zmysłową, a w malowaniu jej czarów i trucizn jest prawdziwym mistrzem. Przybyszewskiego miłość jest siłą kosmiczną, jeśli nie wprost całego kosmosu najistotniejszą treścią, jest siłą boską i szatańską równocześnie, w każdym razie demoniczną. U samego Kasprowicza w poemacie »Miłość« uczucie to, przy całem panteistycznym rozszerzeniu jego horyzontów, było nawskróś przepojone żarem zmysłów, z którego rodziło się krwawe widmo grzechu.

Inaczej w »Chwilach«. Dawna koncepcja miłości powraca już tylko jako przemijające echo: »Swe kroki do mego domu skieruj, wędrownico, po ugorzy-skach miłości!... O złota potęgo łona, którą jasność boża stworzyła w chwili upojnej uciechy nad swem tworzeniem, jakież ty mnie kary wabisz ponętą!? Za jakie mnie grzechy strącasz do piekieł, tak żądnych ofiary zbudzonej duszy?... Spocznij tu przy mnie! Pali mię twe ciało! Ognia twojego serca ja nie sędzę«. Jako bolesne wspomnienie tylko powraca ta

dawna miłość, która »pozwoiliła oku oslepić się iskrą, co jeśli mogłaby kiedy wszczać ogień w tym mroku, wktórysatani ducha ponieśli, stosby wzniciła ofiarny!« »O, widzę, jak się już nad nim przechylasz radośnie, jak, w potajemnej ze zniszczeniem lidze, z drżączką uśmiechów, z których piekło rośnie, śledzisz, czy z godną swojej żertwy mocą stos ten pożera... świadomość moją«.

I po raz ostatni wybuchają wspomnienia tej miłości w obłędnem pożądaniu grzechu, zrodzonym w majakach nocy, pijanej smutkiem. »...Uragajmy cnotliwym ludziom... Przyjdź jutro... Zaproszę tłum ich na wieczór, niechaj tłum zobaczy, jakie w tej zbrodni naszej są rozkosze, jak wyrzekamy się wszelkiej pokuty, wolni od strachu gwałciciele sumień, z jaką czelnością duch nasz z pęt wyzuty, sypie zwycięski wał nieporozumień pomiędzy nimi, a nami... Dziś ja i ona, ta co tu siadła w swym bezwstydzie naga, przy tej biesiadzie grzechem rozploniona, targamy więzy waszych praw«. Lecz to tylko chwilowy omam wyobraźni, bo »...ja wiem, że daleką stąpasz gdzieś stroną, że serce ci straszy majak Ostatniej Wieczery, gdzie rzeką grzech się przelewa w kryształowej czaszy«.

Grzech, jego wspomnienie i pożądanie zanika doszczętnie z chwilą urodzin nowej miłości, która narzuciła się duszy z nagłą i niezwalczoną mocą. »Czekałem na ciebie wczora, od rana czekałem do rana, wywiodła mnie w pole tęsknota, miłością twoją pijana...«

»To powiem ci prosto i szczerze, ty moje dziwne kochanie, chociażbym wieki miał czekać, dość woli na to mi stanie. Bo cóż ja mam czynić nieboże, jeśli nie czekać do końca? Wszakże ty jesteś zachodem i wschodem mojego słońca«. Miłość ta odradza z gruntu cały świat uczuć, a nawet pojęć twórcy do tego stopnia, że aby nie mącić obrazami męki duszy ukochanej istoty, radby odwołać ewangelię bólu, którą głosił światu. »Pojętną, widzę, miałem uczennicę i praca moja snąć była coś wartą. Jednak mi z żalu nie zbladłyby lice, gdyby ktoś zechciał tak kartę za kartą, podrzeć na strzępy tę książkę, do której przez całe-m życie wpisywał ponury przykaz, iż boleść to rozkosz jest złota, gdyż do wieczności otwiera nam wrota«. Radby wołać w głos »dopóki prawdy człowiek nie dostrzegł w tym głosie, że najgodniejsza boleść i największa, jeszcze nikomu czoła nie upiększa aureolami, tą pożyczką z nieba, której nie trzeba, choćby było trzeba!« Miłość to pełna najczulszej, jakby ojcowskiej troski o szczęście ukochanej; »Muzyka, śpiewy, rozmowy, tańce, oto czem winna żyć twa wyobraźnia! Życie swą pomstę zsyła na zaprzacenie życia... Więc ty mnie poucz w najdrobniejszym względzie, czy się twa wiotka nie zraniła noga o glaz przydrożny? czy z cierniami w walce nie krwawią się po róże sięgające palce?« Miłość ta napędza twórcę głęboką wdzięcznością za nowe słońce, którem napędziła duszę. ...»Zda mi się tylko, że jesteś najrzadsze ze źródełk bożych, co blaski ma na dnie i na powierzchni swoich wód... Nie cenię swego »zda się«, a dziś przez nie

właśnie jest we mnie święty ogień, co snąć nie zgaśnie... Od ciebie idzie ten ogień, twórczy ogień boski... I to jest w tej wyniosłej miłości rzeczą najważniejszą. Uczucie — nie tracąc nic ze swej siły — nabrało kryształowej czystości, szkarłatna szata namiętności opadła z istot uniesionych świętością wzajemnego dusz obcowania, sprawy zmysłów stały się czemś podrzędnym, nieistotnym. Miłość zdematerializowała się i odcieleśniła. W całym tym cyklu erotyków niema ani jednej aluzji do rozkoszy fizycznej, bo nie są nią chyba słowa »wolałbym z tobą pomówić rzecz prosta, wargi masz bowiem pełne wdzięku« — a to jest jedyne — jakże delikatne! — dotknięcie tej struny.

Miłość ta wreszcie jest uczuciem, pozbawionem wszelkiej młodzieńczej wichrowatości i hamletyzmu, pełnem dojrzałości i męskiej powagi i siły, która się nie ulęknie żadnych przeszkód, ani się nie ukorzy przed kłamliwymi prawami świata. Miłość ta jest mądra doświadczeniem burz przebytych i niezwalczona, bo przygotowana na wszystko: »Ani ty duszy swej nie rzucisz psom, ani ja blasków twoich nie zapomnę... Chociażby jakieś nieszczęście ogromne wkroczyło z tobą w ten pusty mój dom, jabym cię schwycił za te ręce obie i miłościwie przygarnął ku sobie: szepnąwszy tylko: »nie pierwszy to grom!«. Nie mam zwyczaju obliczać się z tem, co świat nam powie, lub zarządza nieba, przeto niczego lękać się nie trzeba... Podaj prawicę i wejdź ze mną w dom, w którym się życie nie kryje w osłony tych albo tamtych względów... Drzwi me otwarte, zamiecion mój próg, na stole złote cze-

kają owoce, w dzbanie z kryształu blask wina mi-
goce i precz odgania widma mrocznych trwóg... Ani
ja swego nie ukorzę wnętrza, ani ty, ranna jutrznio
przenajświętsza, swej jasnej duszy nie porzucisz
psom».

Ta miłość odzmysłowiona i przy całej swej ziem-
skiej rzeczywistości wyniesiona na śnieżne szczyty
duchowej czystości, ta miłość na wskrós męska, harda,
wyniosła i dostojna, miłość, która daje wszystko i na
wszystko się naraża z wdzięczności za otrzymane
z jej rąk święte ognie twórcze, ta miłość szlachetna
(jakże anachronistycznie brzmi dziś to zestawienie)
jest nowym motywem w polskiej poezji erotycznej,
którego nie dostrzegli dziennikarscy i tygodnikowi
wzmiankarze »Chwil«. W naszej poezji tego motywu
w takiej pełni i sile nie znajduję, a po analogię mu-
siałbym się cofnąć aż do renesansu, gdzie w sonetach
Michała Anioła do Vittorii Colonna jest podobnie głę-
boki idealizm i podobnie granitowa siła uczucia.

Smutek i zwątpienie, jako osad przebytej wiel-
kiej katastrofy uczuciowej, odrodzenie duchowe roz-
poczęte pod wpływem przywiedzionego przez władze
rozumowe pożądanie wiosny i dokonanie tego odro-
dzenia dzięki blaskom wschodzącego słońca Miłości —
oto trzy części tej zaiste godnej Beethovena symfonii,
jaką są »Chwile«, nazwane tak skromnie przez po-
etę dla zmylenia recenzentów, którzy istotnie uwie-
rzyli, że są w nich zebrane przypadkowe nastroje
dnia. (O suggestyو tytułów na umysły leniwe!). Po-
zwoliłem sobie zanalizować motywy tej symfonii wbrew

panującemu dziś w krytyce, a zwłaszcza w pseudo-
krytyce zwyczajowi, który każe pomijać zupełnie
(— w interesie »głębokości« konstrukcy —) rzeczowy
substrat, dany przez autora, co przynosi tę korzyść,
że po uwolnieniu się od doraźnej kontroli ze strony
czytelników, można w nich i w autora z zupełną już
swobodą wmawiać swe własne przywidzenia. Zdaje
mi się, że powinienem był tak postąpić, bo inaczej
łacnoby się zdarzyć mogło, iż uwierzonoby zapewnie-
niom wzmiankarzy o »zrezygnowanym pesymizmie
»Chwil«. A przecież — jak chyba dość dowodnie wy-
kazałem — czemś zgoła odmiennem jest ta najpro-
stsza i najszczerza spowiedź, jaką kiedy-
kolwiek dał wielki poeta.

Prostota i szczerść, oto dwie najbardziej
znamiennie i zaszczytne cechy »Chwil«. Kasprowicz
z całą świadomością i stanowczością przeciwstawił
się zakorzenionej dziś w poezji modzie, która — z wy-
jątkiem nielicznych autorów, a przede wszystkim
Staffa — wykazuje dwa główne szablony. Jeden, to
doprowadzona do przesady imitacja kolorystycznego
stylu Słowackiego, a zwłaszcza jego stanc i oktaw.
Cudowny język twórcy Beniowskiego został tu zba-
nalizowany. Pozorna wielmożność i płynność wysło-
wienia, nadmiar porównań, metafor i obrazów, z my-
ślą utworu najczęściej bardzo niewspółmiernych, zby-
tek tęczy, słońc, kwiatów, brylantów i innych stałych
rekwizytów poetyckich, wszystko to jest w gruncie
rzeczy dowodem ubóstwa wyobraźni, myśli i uczucia

i wynikiem nieumiejętnej walki z rymem. Jeśli się nie ma nic do powiedzenia, wówczas po prostu pisze się oktawy, okraszone wszystkimi znanymi sztuczkami poetyckimi. Poemat wtedy wychodzi bardzo barwnie, a ponieważ nie ma żadnej treści, a zawiera tylko nic, zapakowane w olbrzymią masę efektownych wiórów, przeto nabiera także pozorów głębi, ludzkiej niedoświadczonych czytelników.

Drugi rodzaj szablonu, to niemożliwy barok językowy, znęcający się nad piękną mową polską przez wtłaczanie w nią bezliku terminów, zaczerpniętych ze wszystkich mitologii jak najbardziej odległych ludów — (z wyjątkiem Greków, bo ci są już za mało egzotyczni) — to jawne naigrawanie się z ustalonego sposobu myślenia i łączenia pojęć, to sztuczne i nieszczerze stwarzanie chaosu, który ma być symbolem »Niewyraźnego«, a jest tylko odbiciem bezładu panującego w głowach tych pozerów mistyki i linoskoków »otchłanności«. Niesłychane ubóstwo myśli i jałowość uczucia, maskowane nieudolnie arogancją megalomanią i ustawicznym wmawianiem w czytelnika, że autor jest wielkim magiem, który posiadał cały skarb wiedzy ezoterycznej, ciągle, drażniąca czkawka, szerząca zaduch źle strawionej naukowości w połączeniu z humorystycznym niedołęstwem rymu, rytmu i poetyckiego obrazowania — stwarza z tych historycznych wypocin dziecinnej metafizyki całości wprost nienawistne, słomiane, puste chochoły, które jednak dzięki powlekającym je wszystkim szminkom, jakie zna sataniczno-seraficzna kosmetyka, znajdują zawsze

jeszcze dość osobników, skłonnych do cielejącego wobec nich zachwyty. I dlatego tylko utwory te są nienawistne, dlatego, że mącą jasność myśli, zatruwają szczerłość uczucia, psują i wykoszlawiają smak estetyczny — bo inaczej zasługiwałyby tylko na wzruszenie ramionami.

Swoją drogą gloryfikatorowie owych poetów, którym się zdaje, że są conajmniej polskimi Yogami, w szczególny sposób interpretują święte tajemnice swych uwielbionych mistrzów. Męcząc się nad wyrażeniem »Niewyraźnego«, dochodzą do tego stanu, że niewyraźnemi stają się u nich nawet pojęcia najbardziej proste i pospolite. Elaboraty ich chorujące na pozę naukowej ścisłości i filozoficznej głębi, tracą wskutek niezdolności tych krytyków do logicznego myślenia wszelkie cechy wytworów pracy umysłowej, a natomiast stają się jakimiś rebusowymi dziwadłami, które kwalifikują się chyba do galerii zawelonowanych obrazów z Sais.

Razem ze swymi idolami tworzą ci ludzie, zarażeni epidemią tajemniczości, dostojną w ich własnym mniemaniu sektę »Niezrozumiałych«, która rozkoszuje się wzajemną adoracją, a poza tem z niewysłowioną pogardą patrzy na całe nierozumiejące ich otoczenie, w przeświadczeniu, że jest oazą mądrości na Saharze głupstwa. Świętej pamięci krytyka impresjonistyczna nie miała i nie rościła sobie nigdy pretensyi do kwalifikacyi pracy naukowej, bo brakło jej w zupełności charakteru ścisłej dyscypliny myślowej, bo swego materiału doświadczalnego, t. j. wzruszeń

i uczuć, obudzonych dziełem sztuki, nie porządkowała według praw pewnej obranej metody i nie wysnuwała z nich wniosków czysto pojęciowych, popartych argumentami, któreby nie były sprzeczne z wynikami ostatecznymi całokształtu wiedzy współczesnej, a przynajmniej takimi, któreby nie były sprzeczne same ze sobą. Lecz w porównaniu z »krytyką« owych »Mglistych« była krytyka impresjonistyczna o całę niebo sympatyczniejsza, bo jeśli nie przekonywała sposobami umysłowymi, to przynajmniej porywała siłą ekspresji artystycznej i nie dając zrozumienia, przynosiła przynajmniej odczucie twórcy, któremu swe poematy krytyczne poświęcała. Tymczasem produkty »Niezrozumiałych« są, jeśli idzie o stronę emocjonalną, jałowe i nudne, jak referaty magistratur podatkowych, a ze stanowiska metody i dyscypliny myślowej przedstawiają się po prostu, jak belkotanie niemowląt. Dwie przyczyny składają się na to przykre zjawisko: najpierw psychopatyczna niemal żądza wyszukiwania problemów i ujmowania ich w konstrukcje jak najbardziej nowe, nieprzewidziane, głębokie, do upozorowania czego najlepiej nadaje się odwracanie wszelkich pojęć ogonem do góry, słowem poszukiwanie takich otchłani myśli, na których widok mąci się w oczach i w mózgach tym biednym pisarzom.

Podjęcie takiej pracy udaje się tylko geniuszom. Ci tylko dochodzą do zupełnej jasności myśli, gdy tymczasem pożałowania godni kandydaci na geniuszków myślą bez przerwy tylko mgławicami, henidami,

jakby powiedział Weininger. Gdy do tej zasadniczej chaotyczności samej koncepcji myślowej dodamy zupełny brak elementarnego choćby wyszkolenia logicznego, bez którego można porozumiewać się w życiu codziennem i w najpospolitszych sprawach umysłowych, ale nigdy przy tworzeniu nowych konstrukcji pojęciowych, i to głębokich — łatwo dojdziemy do przekonania, że w tych warunkach powstanie niemożliwego belkotu i sarabandy nieuctwa staje się nieuniknione, pomimo całej pozy naukowej, obwieszanej reductowymi orderami oderwanych terminów naukowych.

Pisarze ci, zdaje się, wzięli dosłownie zdanie Wyspiańskiego, że niema myśli tak niejasnej, którejby nie można przy dobrej woli zrozumieć. Tak, zapewne, w »jakiś« sposób zawsze ją można zrozumieć. Ale nie idzie mi o to, abym zrozumiał moje rzeczy zrozumienie, bo nigdy nie będę miał pewności, że moje zrozumienie będzie odpowiadało intencji autora. Utwór myśli filozoficznej, a takim powinna być praca krytyczna, wtedy dopiero jest dojrzały, gdy dopuszcza tylko jedną jedyną interpretację. A przeciwnie, nie masz bardziej hańbiącego wstydu dla umysłu poważnego, jak gdy go nierozumie człowiek, stojący na wyżynie kultury. Bo jest to dowodem, że umysł ten albo sam nie zdawał sobie jasno sprawy z tego, co chciał powiedzieć, albo nie umiał tego w sposób jasny i jedyny sformułować. W jednym zaś i drugim wypadku, a już zgola wtedy, gdy oba te braki

istnieją, nie powinien był swego pomysłu wywlekać na światło dzienne.

Mimowolnym sprawcą tej epidemii mglistości był myśliciel tak zresztą cenny, jak Stanisław Brzozowski. Przy swej bowiem niesłychanej zdolności wżywania się całą istotą w problemy naprawdę nowe i naprawdę głębokie nie posiadał on niestety daru jasnego wyrażania swych myśli. Stąd ciągle u niego sprzeczności, niekonsekwencje, powtarzania, ciągły brak porozumienia co do znaczenia pojęć w konstrukcji jego zasadniczych. »Legenda Młodej Polski« i »Idee« są z tego powodu jedną z najtrudniejszych i najbardziej męczących lektur. Prace samego Bergsona są ideałem jasności i prostoty, natomiast w interpretacji Brzozowskiego przedstawiają się one jako jedna z najciemniejszych zagadek, jaką kiedykolwiek Edypom tego świata zadano. Lecz mimo to warto się przeciskać przez zarośla i gąszcze myśli Brzozowskiego, bo ostatecznie zawsze dotrze się do ukrytego skarbu. Natomiast u jego naśladowców skarb zagubił się doszczętnie, a pozostały same tylko barokowo wystylizowane chwasty i burzany.

Tym wszystkim barokom, pasożytniczym na współczesnej naszej produkcji literackiej, i owemu na początku wspomnianemu barokowi poetycko-tematowo-motylikowatemu i owemu mglistemu, pseudoindyjskiemu w poezji, a ciężko germańskiemu w prozie, przeciwstawił Kasprówic — w »Chwilach« wyraziściej, niż gdziekolwiek — prawdziwie helleńską jasność i prostotę myśli i uczucia. Nienadaremnie

spolszczył Ajschylosa, nienadaremnie wglębił się z rozkoszą w świat duszy greckiej. Przepoił się bowiem na wskroś tą prawdą, że nie istnieje piękno szlachetniejsze nad piękno jasnego i wolnego od niepotrzebnych dodatków wypowiedzenia tego, co się wyrazić pragnie.

Wzgardził więc całą blaszaną i papierową zawartością szablonowej rekwizytorni poetyckiej, odrzucił wszystkie ornamenty, dekoracje i ozdóbki, wszystkie »floski«, jak je sam nazywa i ograniczył się tylko do słów najkonieczniejszych i do obrazów, które nigdy nie są zbędną tautologią, lecz jedynie w danym wypadku stosownym wyrazem emocjonalnej czy intelektualnej treści. Jak trudno jest w wędzidła takiego uproszczenia ująć mowę wiążaną, oceniać tylko ci, którzy sami walczyć musieli z rozpędem rozhukanych biegunów rymu, porywających do coraz to nowych porównań i obrazów, zbaczających na coraz to nowe drogi okolne. Pragnąc oddalić się jak najbardziej od zdawkowej elegancji wysłowienia i wirtuozowskiego krasomówstwa posługuje się Kasprówic często zwrotami najpowszedniejszymi, wprost z potocznego życia wziętymi, których żaden artysta mniejszy od niego nie mógłby użyć bez obawy popadnięcia w prozaiczność. Wrażenie tej prostoty jest niezrównane. Uczucie, rozpylone w perlistą, księżycową rosę wieczornej zadumy i smutku, lub roztopione w ciężkie krople palącego ołowiu bólu — spada wprost na duszę nierozcieńczone i nierozwodnione po drodze, wżerając się w nią odrazu i na zawsze. Wiersze takie, jak »nie wrócisz do mnie«, »Tak jest, moi drodzy panowie«, »Co się to dzieje«,

»Czekałem na ciebie wczora« i tyle, tyle innych należą do kategorii tej suggestywnej poezji, która natychmiast staje się własnością czytelnika i potem już sama, niewolana, ciśnie się na usta w chwili przeżywania analogicznych stanów duchowych. A to jest chyba największym tryumfem poezji lirycznej!

Ocena prostoty poetyckiej wymaga jeszcze jednego zastrzeżenia. Jest ona oczywistą i zgoła nie zasługującą na szczególne wyróżnienie tam, gdzie sama poezja jest prostacką, czy wogóle symplisticzną. Ale staje się ona cechą wysokiego i najszlachetniejszego artyzmu wówczas, gdy w swą prostolinijną, zrównoważoną i spokojną formę ujmuje treść istotnie wartościową, myśli polotne i wysubtelnione, uczucie skomplikowane i właściwe tylko kulturom najwyższym. Tę właśnie najdostojniejszą prostotę posiadał Kasprowicz, a obok niego, jak wspomniałem, mają tylko Staff, lecz prostota tego poety o tyle jest mniej przystępna, że u Kasprowicza wybija się zawsze na pierwszy plan ogromnie silny, czysty pierwiastek wzruszeniowy, gdy u Staffa życie namiętności usuwa się w głąb, nie przed samymi pierwiastkami intelektualnymi, ale przed intensywnym przeżywaniem spraw umysłowych, których uczuciowe walory są przedmiotem jego liryzmu. Dlatego ocenić należycie sztukę Staffa mogą tylko ci, dla których zdarzenia intelektualne są równie ważne, jak zdarzenia serca czy świata zewnętrznego.

Obok prostoty przedziwna zwartość, krzepkość i męskość obrazów, które są nietyle malowane, ile cio-

sane w marmurze, a nadto ów szeroki oddech potężnej piersi, która rada wyżywa się w okresach długich, poważnych i wyniosłych — składa się na swoisty urok stylu Kasprowicza, wyróżniający go od szarej powszedniości uroczystym majestatem królewskiej purpury.

Lecz uwagę o szerokim oddechu wkraczamy już w sferę rozważań, dotyczących drugiej zasadniczej cechy »Chwil«, t. j. szczerości. Kasprowicz jest najwybitniejszym przedstawicielem tego typu poety, który tworzy jedynie pod naporem wezbranej fali uczuciowego życia. Píše tylko wtedy, gdy »dusza mu szumi i śpiewa«, gdy w nim »z uporem rytmiczne rodzą się baśnie«. W epoce romantyzmu nazywano ten stan natchnieniem. Dziś wolę nie używać tego słowa, zalatującego mistyką. Dzięki wspomnianej właściwości swej organizacyi jest Kasprowicz najczystszy przykładem twórcy w ścisłym tego słowa znaczeniu, którego przeciwstawić należy artystom-wirtuozom. Ci ostatni odznaczają się doskonale wyćwiczoną, zawodową sprawnością poetycką, którą zastosowują z łatwością do tematów na trzeźwo i na zimno wybranych. Są to reprezentanci literatury w poezji. Lecz nie chciałbym, aby z tem pojęciem łączono coś pogardy godnego, jak to się stało obecnie u nas lekkomyślną modą. Nam właśnie brak bardzo dobrych literatów, którzyby swą artystycznie niepokalaną produkcją wypełniali doliny łączące sporadyczne i samotne szczyty twórcze. W ten sposób jedynie da się utrzymać stale wysoki poziom sztuki słowa, bo przecież samą ekstazą

twórczą ciągle żyć niepodobna. Wszakże trzy czwarte nowszej poezji francuskiej, którą słusznie wysoko się ceni, należy do kategorii literatury. Wszakże wszystkie te francuskie szkoły poetyckie, ku którym z zazdrością spoglądają niektórzy młodszy miłośnicy sztuki u nas, składają się właśnie z typowych literatów. Bo twórca nie da się zaprowadzić do żadnej szkoły, ani jako wódz, ani jako szeregowiec.

W każdym jednak razie nie można zaprzeczyć, że typ twórcy jest bez porównania wyższy od typu artysty. U Kasprowicza wprost znikomą jest ilość utworów »literackich«, w których podziwia się tylko samo mistrzostwo artystyczne. W cyklu »Chwile« zaliczyłbym do tej grupy tylko wiersze o nagim posagu w mrocznym zakątku tumu, o kosmatym Faunie, biegnącym za nimfą jasnoudą i o Posejdonie, zwołującym delfiny, bo już wiersze o Rzymie, jego zwaliskach i winie, o dobrze znanym polskim wędrowcom do wiecznego miasta ślepym grajku i kapłance Mammii mają specjalnie Kasprowiczką bezpośredniość i gorącość uczucia.

Sposób pisania wybuchowy, w którym bodźcem do tworzenia są intensywne przeżycia uczuciowe, prowadzi z konieczności do wyłączności pierwiastka osobistego w poezji. Najczystszy liryzm musi stać się egotyzmem. Ta cecha liryki miała zawsze swoje prawo obywatelstwa, począwszy od Anakreonta, Safony i Horacego, i bardzo nieliczne były chyba epoki w dziejach, kiedy uprawnienia egotyzmu kwestionowano. U nas działało się to w okresie pozytywizmu, a także

dzień dzisiejszy, jeśli się nie mylę, okazuje wybitną skłonność w tym kierunku. Żyjemy w czasach kiedy wszystkie zjawiska życiowe, a więc i sztukę, ocenia się ze stanowiska interesów społeczeństwa. Brzozowski teoria o wartościowości tej tylko sztuki, która potęguje i wspiera wytwórczość robotników, przejęta skwapliwie i z sekciarską jednostronnością głoszona przez jego zwolenników, godzi wprost w istnienie liryki subiektywnej, a więc jej najszerszej i najważniejszej gałęzi. Bo przecież w tej kategorii liryki przejawia się właśnie w całej pełni brak owego poczucia odpowiedzialności za rozwój zbiorowego życia, które jest naczelnym postulatem społecznej filozofii sztuki. Liryka subiektywna, więc np. erotyczna, jest tylko odbłaskiem rzeczywistości, lecz na przekształcenie jej całości żadnego wpływu wywierać nie pragnie.

Czyż więc należy lirykę erotyczną wyłączyć z zakresu sztuki, godnej uznania ze strony społeczeństwa? Sam Brzozowski czuł niemożliwość przyjęcia tej konsekwencji i był zmuszony zrobić wyłom w ścisłości swej teorii, a jest rzeczą ogromnie charakterystyczną, że uczynił to właśnie przy omawianiu twórczości Kasprowicza. »Kto ośmielił się zresztą twierdzić, że człowiek może wogóle tak samego siebie posiadać, aby żyć mógł bez liryzmu? Nie jest to moje zdanie. Nawet w walczącym heroicznym obozowisku musi być moment, w którym ponad dzieło swe wzbija się zbiorowa dusza (— zbiorowa? — chyba właśnie

indywidualna —), wśród ciszy sama przed sobą lka, skarży się, wielbi».

Lecz korektura ta żadną miarą nie da się włączyć w całokształt teorii Brzozowskiego. Jest to jedna z licznych jego niekonsekwencji, będąca w tym wypadku wynikiem niedoceniań przez niego społecznej wartości marzenia, którym to terminem określał dla krótkości wszystkie egotyczne stany duchowe, intelektualno-uczuciowe. W życiu każdego pracownika społecznego ogromną wagę mają nader liczne chwile, kiedy człowiek, poczynawszy od »robotnika mięśniowego« aż do najbardziej abstrakcyjnego myśliciela, ucieka z kuźnicy pracy zbiorowej i zapominając o wszelkim heroizmie walki dla ogółu, pozostaje sam na sam ze swą duszą.

Wówczas właśnie indywiduum, a nie »dusza zbiorowa« cierpi, marzy, nienawidzi, kocha, tonie w rozkoszy lub męce. Wtedy właśnie w każdym człowieku rodzą się pierwiastki poezji lirycznej. Te przeżyte stany duchowe domagają się ujawnienia, wypowiedzenia. To jest fakt niezaprzeczony, empirycznie pewny, każdemu z doświadczenia znany.

Tej potrzebie ulegając, poeta tworzy, człowiek zaś nietwórczy zwierza się przyjaciołom, kochankom nawet wrogom, nawet tym, którym nie chciałby się zwierzyć, a jeśli jest bardziej kulturalny, bardziej duchowo wysubtelniony, bierze do ręki książkę poety, aby, obcując z nim, odbierając od niego zwierzenia i zwierzając się jego słowami, dać ujście tej instynktownej żądzy ujęcia swych uczuć i marzeń w zmy-

słową formę słów. Tą żywiołową potrzebą tłumaczy się zjawisko tak napozór niezrozumiałe, jak średniewieczne spowiedzi publiczne; w niej znajduje wyjaśnienie nie mniej dziwny fakt, że poeta w książkach drukowanych dla ogółu wyznaje swe najgłębsze tajemnice, z których nie śmiałyby się zwierzyć nawet wobec najbliższych przyjaciół. Bo, wyznając je w poezji, odejmuje im bezpośredniość życiową, nie pozabawiając ich mimo to szczerości.

Człowiek nietwórczy zawsze znajdzie w poezji artystyczne, a więc najbardziej nieodporne sformułowanie swych własnych stanów duchowych. Bo wszyscy z jednej jesteśmy ulepieni gliny i nie masz poety najbardziej ekscentrycznego, któryby nie miał gromady ludzi podobnych sobie. Nikt nie jest jedyny.

»Marzenie« w znaczeniu wyżej podanem ma wartość społeczną, bo jest onym brzegiem, do którego z rozkoszą zawija człowiek, znużony żeglowaniem po oceanie społecznej pracy. Wzbrońcie mu możliwości tego wylądu, a uczynicie go niezdolnym do wszelkiej działalności na rzecz ogółu. Zakażcie robotnikowi śpiewać czy — jak powiada Staff — trzymać ptaszka w klatce, wogóle radować się, a uczynicie go nieszczęśliwym. Wzbrońcie — jeśli to było możliwe — pocie tworzyć, a zabijecie go, bo pozbawicie go najpierw rozkoszy tworzenia (nie jest to żaden frazes, ale najrzeczywistsza rzeczywistość, co szerzej starałem się wykazać w »Wolnych Duchach«) i możliwości zrealizowania żywiołowego popędu do wypowiedzenia swych stanów duchowych, a potem ogółu

cicie go z jego jedynej misji społecznej, jaką jest dawanie współbraciom brakującego im wyrazu dla ich własnych »marzeń«.

Te dwie wielkie społeczne racje bytu poezji lirycznej miał na myśli Kasprowicz w dwóch przecudnych wierszach z »Chwil«: »Cóż wam to szkodzi, cóż wam to szkodzi, że składam sobie te zwrotki? Największe to dla mnie jest szczęście, nie ma rozkoszy tak słodkiej«. A drugi zaczyna się od słów: »O was mówię, gdy mówię o sobie, gdy z wnętrza wyławiam ból, czy radość, tak rzadko — niestety! — garnąca się w me sieci. Jednakże zalety, jednakże mamy błędy«.

Solidarność uczuciowa ludzi i potrzeba wypowiedzenia się w słowach własnych lub poety — znaczy to w przekładzie na prozę.

Norwid, wyprowadzający sztukę z rytmu pieśni, śpiewanych przez robotników przy pracy, Irzykowski, który w poezji widzi najszczerzy, wolny od wszelkiego kłamstwa sposób porozumiewania się ludzi między sobą, okazali bez porównania wyższe zrozumienie istoty poezji lirycznej, niż Brzozowski.

Wyraz, który bliżnim ofiaruje Kasprowicz w »Chwilach«, aby mogli wyzwolić przez słowo swe stany duchowe, jest nawskróś doskonały. Ma w sobie potęgę i bezpośredni ogień uczucia, ma w sobie głębię i majestatyczną powagę, oraz rzadko spotykaną szerokość horyzontów, dzięki swym ciągłym wzlotom w »blaski szczytów, gdzie Bóg wmiłował się w duszę«.

Forma wreszcie jest tak nieskazitelna i bogata, jak u żadnego z współczesnych poetów. Zwracam

tylko uwagę na mnogość nieporównanie muzykalnych i oryginalnych typów zwrotek, w naszej poezji prawie nieznanych, lub wprost przez Kasprowicza stworzonych, a dalej na mistrzowski, niesłychanie subtelny artyzm poematu o Szklanej górze. Artyzm słowa u Kasprowicza wymaga osobnego studium. Tylko — na Boga — niech się do niego nie zabiorą pożałowania godni ludzie, dla których doskonałość formy zaczyna się i kończy na poprawności rytmu i rymowaniu rzeczownika z czasownikiem.

I pomyśleć, że przez długi czas miał u naszych krytyków wartość obiegową bezprzykładny nonsens, jakoby Kasprowicz był poetą, który nie zna piękna. Tak, miękkie i eleganckie, towarzyskie piękno Raffaella jest mu nieznane. Ale groźne, potężne i męskie piękno Michała Anioła jest najistotniejszym rdzeniem jego duszy.

W »Chwilach« piękno to odsłania się w całym blasku. To też uważam ten cykl za jeden z najwspanialszych przejawów twórczości Kasprowicza i stawiam go tuż obok »Hymnów«. Nie ludzę się jednak, że znajdzie się wielu, którzy tę książkę przechowają jak skarb drogocenny. Większość złoży ją, co prawda, z całem dla Kasprowicza należnem uszanowaniem, do szaf bibliotecznych, aby ją kurz przysypał. I dopiero po latach znajdzie się »odkrywca«, który ją ustawi na należnym jej piedestale. Bo dziś u nas rozłupanie cienkiej jak włos myśli na kilka części i pokazanie każdej z nich osobno, budzi większy podziw, niż wielki czyn poetycki.

Ktoś gdzieś podobno natrząsał się z mej skłonności do entuzjazmu. Nic sobie z tego nie robię, gdyż uważam, że entuzjazm jest jedynie stosowną formą obcowania ze sztuką. Bo jeśli nie odczuwam entuzjazmu, to albo dzieło sztuki nie jest warte i było niem tylko z pozoru, albo sam jestem drewnem nieczułem i powinienem wogóle od sztuki trzymać się zdala. To też, chcąc moje uwielbienie dla wielkiego twórcy »Chwil« zamknąć w jednym zdaniu, nie mogę znaleźć słów lepszych od tych dla Danta stworzonych, którymi już raz Tadeusz Sobolewski powitał Kasprowicza:

»Onorate altissimo poeta!«.



10394