



H. Niemita & Ki

Wdms Inuicu majc koehany
Helei, jako dawod srewny zyer.
Lussai i pygajini i jako pa
miste. dngish lat poretiracoma
nyoh rarcu ofiarowuje
As Ruzik i pygajini pros.
Teodry.

Tia ...

HENRYK SIEMIRADZKI



H. Siemrad J. K.

STANISŁAW ROMAN LEWANDOWSKI

HENRYK SIEMIRADZKI

Z DZIEWIĘDZIESIĘCIOMĄ SIEDMIOMĄ ILUSTRACYJAMI W TEKŚCIE,
DZIESIĘCIOMĄ HELIOGRAWURAMI, DWOMĄ KOLOROWEMI FACS-
MILIAMI SZKICÓW OLEJNYCH I PORTRETEM

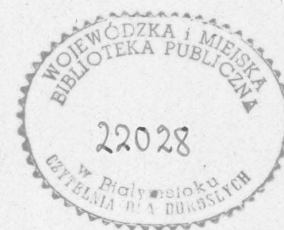
WYDANIE DRUGIE



NAKŁAD I WŁASNOŚĆ GEBETHNERA I WOLFFA
W WARSZAWIE—G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE

1911

75(938):92



KOMPUTER

75.071(938)/18:928 Siemiradzki H

74
72

STANISŁAW ROMAN LEWANDOWSKI

NAPISAŁ □□□□□□□□□□□□□□□□ 1903

WYDANIE DRUGIE PRZEJRZAŁ I UZUPEŁNIŁ □ 1910

HENRYK

SIEMIRADZKI

UR. 1843

ZM. 1902



Pisząc pracę o działalności artystycznej Henryka Siemiradzkiego, starałem się być bezstronnym w ocenie jego talentu i charakterystyce cech jemu właściwych. Starałem się wniknąć w epokę jego rozwoju i wytłomaczyć przyczyny, dlaczego właśnie tę, a nie inną wybrał drogę.

Nie porównywałem go z żadnym bądź to naszym, bądź obcym malarzem wielkiego imienia, ponieważ wszelkie porównywania uważam za zagadki, których rozwiązanie nastąpić może dopiero z biegiem lat.

Nie pisałem o człowieku, ale o artyście Siemiradzkim, nie rozkładałem więc jego duszy i serca na stole prosektoryum anatomicznego, nie usiłowałem też wnikać w system jego nerwów, mających mniejszy lub większy wpływ na twórczość.

Pracę swoją rozpocząłem jeszcze za życia artysty, uważałem więc za niewłaściwe dotykać jego stosunków rodzinnych, badać wpływy duchowe i odsłaniać to, co dzisiaj nazywają nagą duszą owego tajemniczego X, będącego problematem zarówno u zwykłego, przeciętnego filistra, jak i u największego artysty.

Stworzyłem więc sobie tło z całej epoki artystycznej, w której pracował Siemiradzki, poruszyłem istniejące prądy i rozwój sztuki całego tego okresu tak za granicą, jak — przede wszystkim — i u nas, i na tem tle pokazałem cały szereg twórczych dzieł artysty polskiego.

Działalność Siemiradzkiego usiłowałem zrozumieć i ocenić z jak największą bezstronnością, na jaką stara się zdobyć człowiek, szanujący tradycję i historię sztuki, a ceniący wszystkie jej kierunki, byle były one szczerze, uczciwe i nie przesiąknięte szarlataneryą chwili albo charakteru.

Korzystałem również i ze sprawozdań krytyków, wypowiadających swoje zdanie w czasie tworzenia pierwszych dzieł Siemiradzkiego, aby tem samem dać poznać zapatrywania ówczesne

i różnicę ich pojęć od naszych. Znadto bowiem jesteśmy przesiąknięci i owiani atmosferą »nowej sztuki«, abyśmy, nawet przy najlepszych chęciach, mogli ocenić obiektywnie prace naszych poprzedników, którzy z tym samym nakładem energii, co my, zdobywali ogień Prometeuszowy.

Każde następne pokolenie jest egotyczne i egoistyczne. Tylko ono cierpi, walczy i ono postępuje. Tak myślimy o nas — ale następcy nasi toż samo powiedzą o sobie.

Scharakteryzowałem pewien okres sztuki i podałem ocenę działalności artystycznej tworzącego w nim artysty. Czy podołałem temu zadaniu, nie moją rzeczą jest sądzić. Miałem szczere i uczciwe zamiary.

Jeżeli tu i owdzie może za gorąco wystąpiłem z własnym zdaniem i określeniem własnego wrażenia i uczucia, jeżeli chwilowo wpadałem w ton gorętszy i polemizowałem z innymi zapatrywaniami — uczyniłem to tylko w przekonaniu, że mam prawo i obowiązek bronięcia indywidualności powierzonego memu sądowi życia artystycznego jednostki, która olbrzymim talentem i pracą wzniosła się wysoko nad ogólny poziom.

Tem łatwiejsze było dla mnie to zadanie, że ta olbrzymia jednostka, ten Henryk Siemiradzki, był wielkim malarzem i — Polakiem.

Czy ankieta artystyczna, urządzona przez dziennik »Wiek« w Warszawie, była na miejscu w parę zaledwie tygodni po śmierci Siemiradzkiego, i czy przyczyniła się do wyjaśnienia publiczności znaczenia jego w sztuce polskiej i wszechświatowej — tego nie wiem. Dowiedziałem się z niej jednak prawdy, że artyści z prawdziwym talentem i serdeczną pracą byli wręcz przeciwnego zdania od artystów mniej utalentowanych, mniej pracujących, ale pragnących pomimo wszystko — błyszczeć...

»Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, kto cię stracił«.

Siedem lat upływa od czasu napisania tej książki o Henryku Siemiradzkim. Znalazła ona bardzo życzliwe u publiczności naszej przyjęcie, a wydawcy przystąpili do jej drugiego wydania. Jest to rzeczywiście pewnego rodzaju wyjątkiem, a zarazem dowodem rozwoju zamiłowania do piękna i sztuki.

Przejrzałem tekst i uzupełniłem go uwagami, jakie nasunęły mi się w ciągu tych lat siedmiu, a wydawcy sprawili książce swojej przepiękne ramy, które nie ustępują w niczem najlepszym wydawnictwom europejskim.

Puszczamy w świat drugie wydanie książki o Henryku Siemiradzkim, malarzu słońca i piękna, z tem przeświadczeniem, że znajdzie ono również serdeczne przyjęcie w najszerzych kołach łaskawych Czytelników.

Wiedeń, w listopadzie 1910.

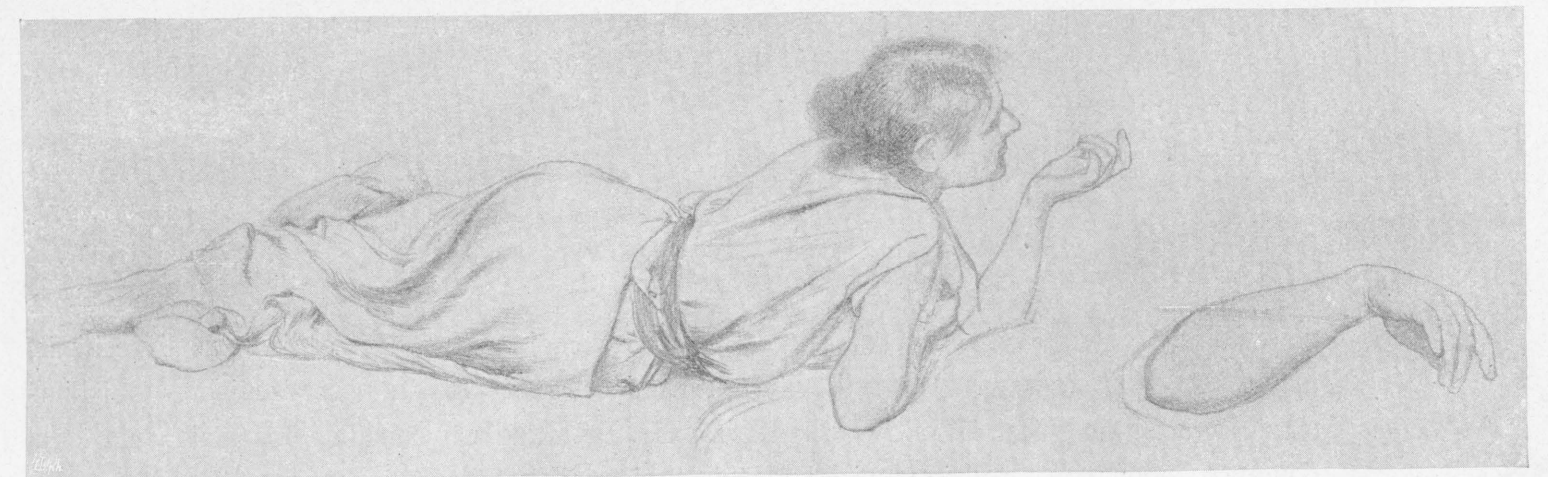
Autor.



AUTOTYPIA OLEJNEGO SZKICU.

HENRYK SIEMIRADZKI

1843—1902



I.

Jednostki wielkie i potężne, odrębne zupełnie w pojęciach i kulturze, rodzą się tylko wyjątkowo w społeczeństwie, które w pewnych kierunkach ani tradycji, ani zamięłowania do nich nie miało. W podobny sposób powstała u nas sztuka. Nie było jej w tradycji polskiej tak samo, jak nie było i niema powszechnego zamięłowania do niej. Były jednostki, kochające sztukę, potrzebujące jej więcej od innych, rodziły się więc kiedy niekiedy i jednostki, uprawiające to »rzemiosło«. Miał magnat dukaty, a grzeszył wiele za życia — to stawiał bogaty kościół i fundował piękne ołtarze, nie zapominając przytem i o pozostawieniu dla potomności pamięci o sobie, w postaci również pięknego pomnika. A nie tylko czynili to bogaci magnaci, ale także spolszczeni kupcy i przemysłowcy miejscy, napływowi z krajów obcych, mających już kulturę i tradycję sztuki. Oni to, osiedliwszy się w miastach polskich,

fundowali wiele ołtarzów, stawiali kościoły i pomniki, zostawiając nam piękne architektoniczne i rzeźbiarskie zabytki. Stąd to pochodzi, że mamy tak wiele skarbów prawdziwie artystycznych w naszym kraju. Nie zebrały ich jednak: ani potrzeba estetyczna, ani duma narodowa, ani narodowe zamiłowanie. Dla sztuki bowiem nie było u nas nigdy — tła. Naszym tłem był koń, szabla i harce tatarskie; naszym tłem były orgie gościnności, które zamieniły się później w orgie obżarstwa; naszym »tłem« była wspaniała, ogromna, po części wschodnia dekoracja strojów zewnętrznych, wreszcie do ostatnich granic posunięty szacunek dla wszystkiego, co obce i co u nas chciało pracować, albo, mówiąc wyraźniej — zarobić.

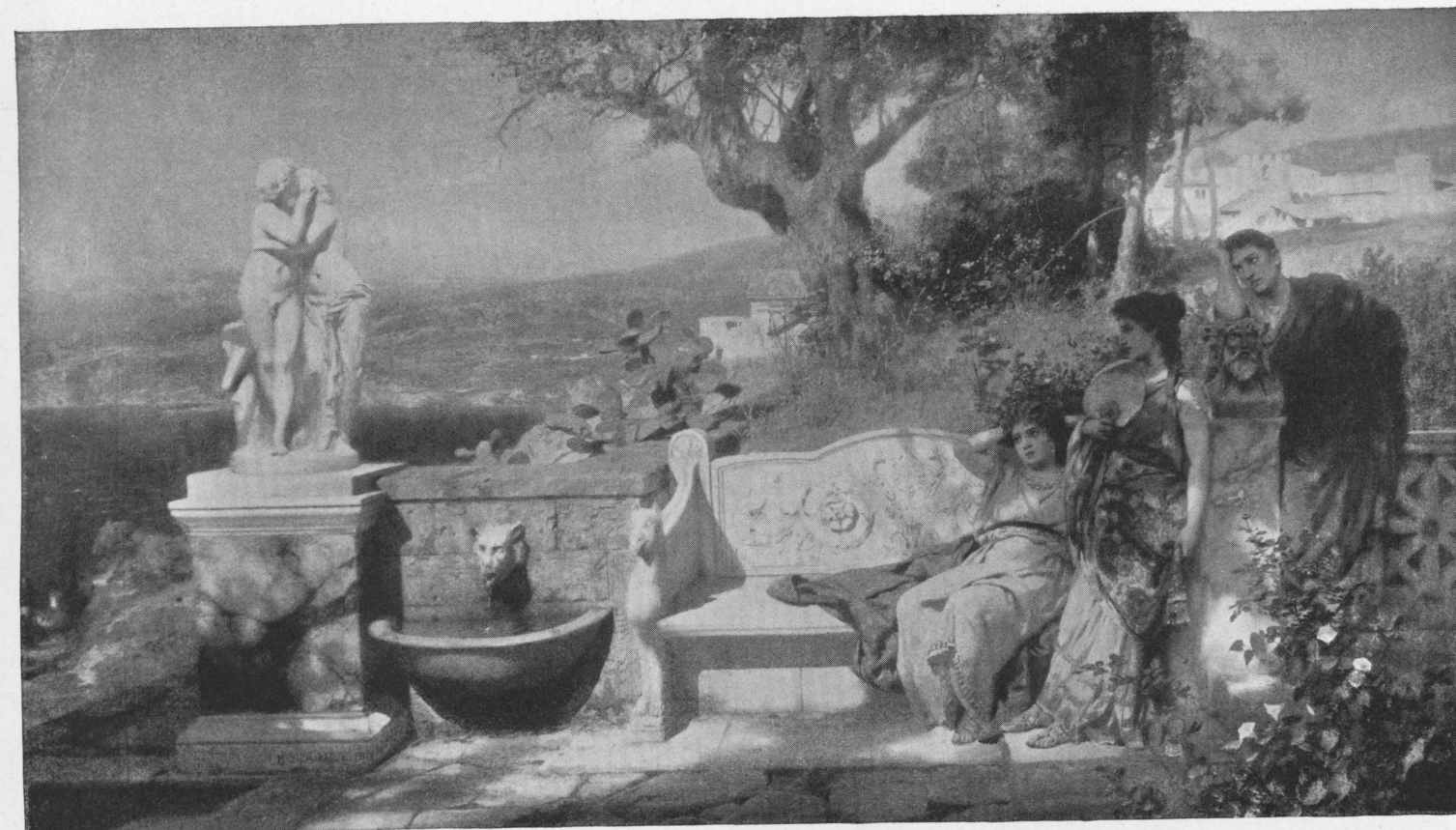
I to wszystko razem powodowało napływ obcych artystów, którzy u nas »zarabiali« i albo, zarobiwszy, wracali do swego pełnego kultury i artystycznej tradycji kraju, albo rozplýwali się w naszym rodzinnym społeczeństwie bez względu na wyniesione ze swego kraju przyzwyczajenie, aby syn był tem, czem ojciec. Zapominali o tej tradycji po prostu dlatego, że nie znajdowali u nas do dalszego prowadzenia swego spadku... odpowiedniego tła.

Tło narodu i społeczeństwa jest kanwą, na której pewne wady i zalety się rozwijają. Wszędzie jednak są wyjątki. I u nas, pomimo braku tego artystycznego tła narodowego, pomimo braku tradycji i kultury artystycznej, wyrosła sztuka. Przedewszystkiem zaś sztuka malarska. Zabytki architektoniczne, jakie pozostały nam z dawna, nie wpłynęły u nas na wybitny rozwój budownictwa, zabytki rzeźbiarskie nie stworzyły rzeźbiarstwa. Przeciwnie, mamy nawet dowody, że wszyscy włoscy i niemieccy rzeźbiarze u nas pracujący, po jakimś czasie wracali do miast i krajów, skąd przyszli. Ze sztuki snycerskiej pozostaje nam z lat dawnych jeden tylko rodzimy wielki rzeźbiarz-mistrz Wit Stwosz i syn jego Stanisław.

Malarstwo, wyrosło u nas nie na tle artyzmu i potrzeby jego, lecz na tle wschodnich różnobarwnych tkanin i dywanów, któremi przepełnione były nasze dwory po każdej potrzebie tatarskiej lub tureckiej. A i to malarstwo czyż dawno istnieje? Mówić możemy tylko o malarstwie ostatnich lat pięćdziesięciu, w których my, Polacy, malujemy i swoich polskich artystów wymienić potrafimy.

Wobec więc braku wszelkiego tła artystycznego w narodzie, jak można żądać sztuki narodowej? wobec braku potrzeby takiej sztuki, jakże się ona mogła wytworzyć?... Prawda, byli u nas ludzie, co potrzebowali dla siebie sztuki i zakładali nawet galerye, po większej części jednak dla swego prywatnego i osobistego zadowolenia. Czy ci ludzie żądali swojskich, krajowych, narodowych obrazów? Albo czy szersza publiczność korzystała z tego? albo czy i dzisiaj korzysta w takich rozmiarach, w jakich powinna? Nie! Broń Boże! korzystają tylko jednostki.

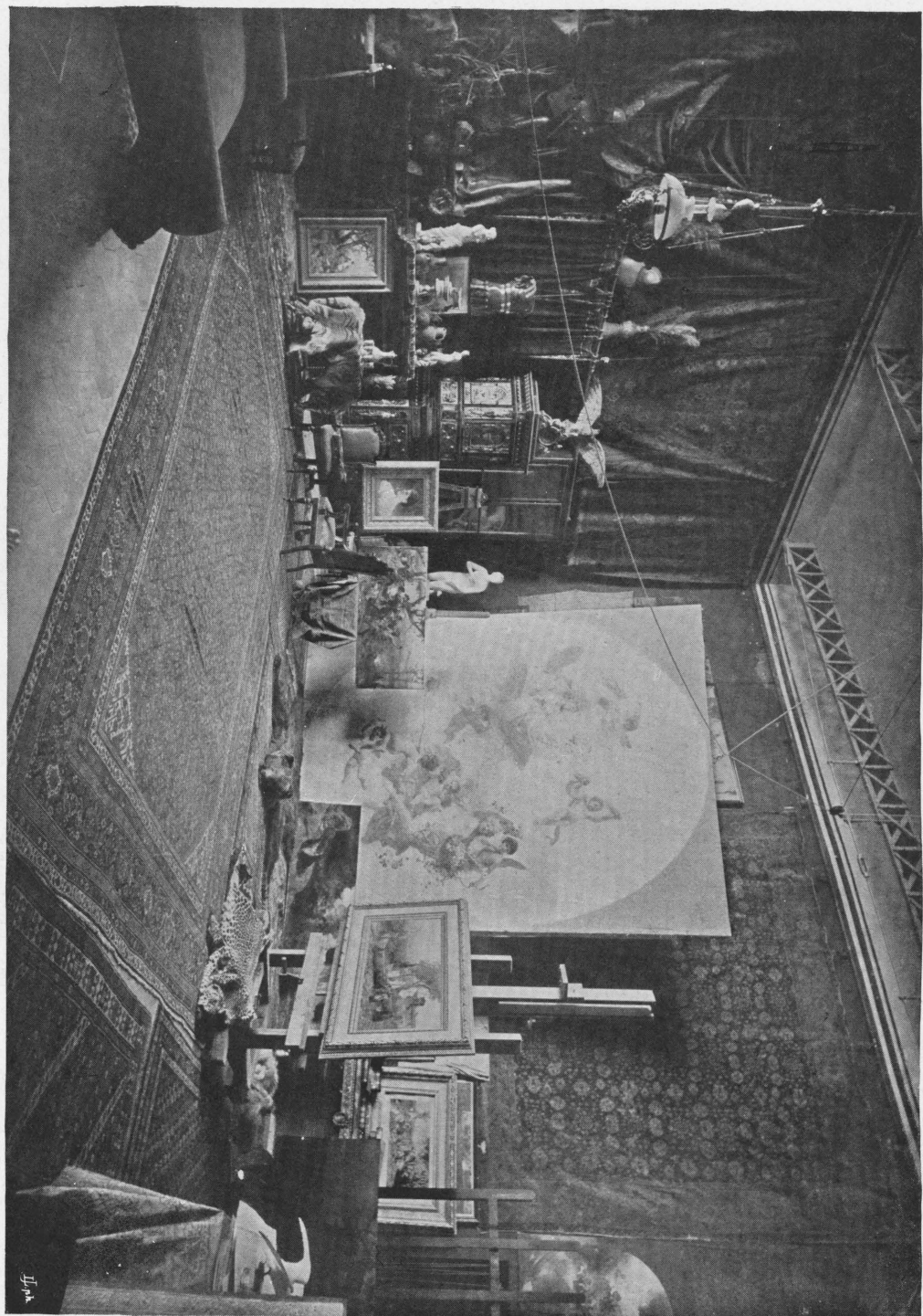
Rok rocznie wydaje krakowska Akademia Umiejętności wiele dzieł i rozpraw o sztuce i zabytkach artystycznych polskich. Dzieła te bezwarunkowo wiele dobrego zdziałałyby między szerszą publicznością, gdyby się między nią dostawały. Ale z dzieł tych, wydawanych olbrzy-



NA GRECKIM TARASIE

mim nakładem, korzysta zaledwie kilkadziesiąt, powiedzmy nawet kilkaset osób, i to takich, które się specjalnie albo historią, albo estetyką sztuki zajmują. Dzieła te są wprawdzie do kupienia, ale skutek wysokiej ceny nie dla każdego przystępne, i nie każdy wie, gdzie je nabyć można. Publiczność jest tylko od czasu do czasu informowana ogłoszeniami w dziennikach treściwymi sprawozdaniami z posiedzeń Komisji sztuki w Akademii Umiejętności i na tem koniec.

Wszystko więc trzeba u nas dopiero stworzyć. A cóż było przed rokiem 1860, kiedy dopiero kilkanaście młodziutkich talentów, rozrzuconych po szkołach świata, przygotowywało grunt pod dzisiejsze malarstwo polskie! Jakże smutno wyglądało wówczas to malarstwo, kiedy starzy akademicy i klasycy wymierali, a młodzi uczyli się abecadła... Stworzyć trzeba było wszystko. A nie stworzy tego garstka choćby bardzo dobrych malarzów, ani kilku wytrawnych estetyków. Trzeba bowiem przygotować przedtem cały ogół do przyjęcia sztuki i odczucia jej koniecznej potrzeby, trzeba poziom wymagań podnieść i podać zrozumienie sztuki i zachęcić do jej popierania jako idei społecznej, idei narodowej bez względu na temat swojski lub inny.



Artyści powinni być przez ogół publiczności i narodu do kraju swego przywiązani pracą i zarobkiem, powinni być zatrudnieni stosownie do swych zdolności — a wówczas nie będą rozpraszać się po całym świecie lub centrach sztuki obcej i nie będą się wynaradawiać artystycznie. Jeżeli czynili to przed rokiem 1860 i czynią dzisiaj jeszcze, to nie ze względów kosmopolitycznych, ale po prostu ekonomicznych, a bądź co bądź i artystycznych. Łatwiej w ognisku kultury i sztuki tworzyć i zarobić na kawałek chleba, niż u nas, ale tworząc na obczyźnie, artysta mimowoli przystosowuje się do obcej atmosfery. Oto jest główny powód,



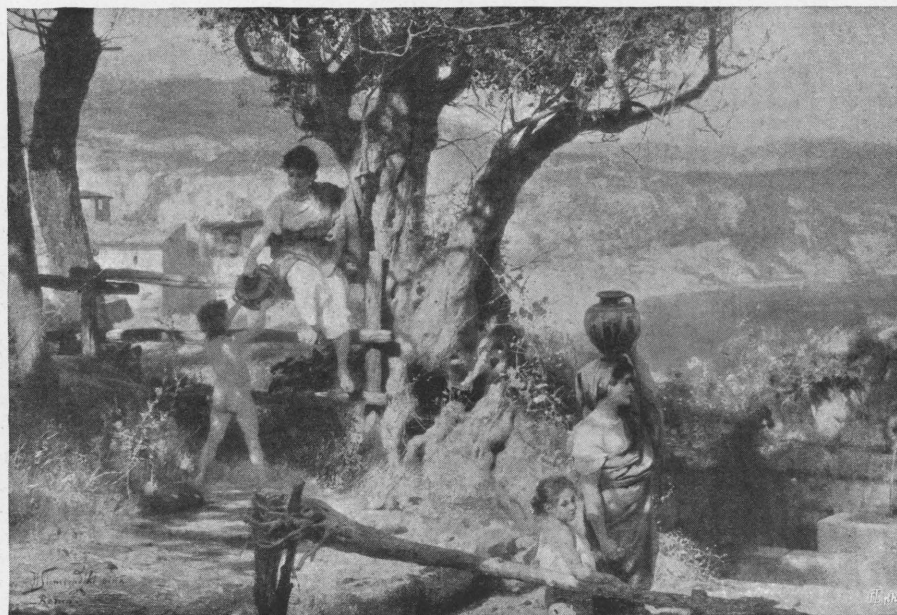
TANCERKA NA LINIE

dlaczego artyści polscy, mieszkający w stolicach Francji, Włoch lub Niemiec, zostawili nam tylko wielkie imiona malarzów polskich, a nie dzieła narodowe, chociaż każdy z nich od takich rozpoczynał. Naturalnie, że przyczyną braku narodowych malarzów był po części i brak jednolitej szkoły. W sztuce polskiej panują już od początku najrozmaitsze, obce nam kierunki i szkoły, niema jednak ani kierunku, ani szkoły własnej. Dopiero w kilkunastu ostatnich latach zaczyna kiełkować u nas coś w rodzaju rodzimej sztuki. Zaczyna się snuć przed nami, jako mgła zaledwie widoczna — tło narodowo-artystyczne. Zaczynamy się skupiać, szukać i pożądać, jako jedność różna od innych i posiadająca swoją odmienną

indywidualność. Do tego potrzeba nam jednak siły wyzwolenia się z pod wpływów obcych i pogodzenia rozumu z uczuciem. Nie mamy tradycji sztuki narodowej, nie mamy dotychczas tła artystycznego, więc je stwórzmy siłą i rozpędem, jaki istnieje w zasobnej liczbie obecnie żyjących artystów naszych.

Artysta, zrozumiałwszy sam siebie, zrozumie i siłę tajemniczą, która go do sztuki i artystu popchnęła, zrozumie również naturę i sztukę, które rozwijają się partę tą samą siłą.

Siła ta pracuje w naturze bezwiednie, w sztuce zaś i w dziele — najsilniejszą świadomością człowieka, czyli siłą twórczą. A siła ta nie pracuje aparatem technicznym, lecz wszystkimi żywiołami i uczuciami duszy, i działa na otoczenie bez względu na jego wykształcenie estetyczne. Stąd też pochodzi, że przed prawdziwymi dziełami sztuki stoimy, jak przed cudem, o którym nie umiemy nic powiedzieć i mówić nie chcemy, pragnąc tylko widzieć jak najwięcej dzieł podobnych.



PO WODĘ

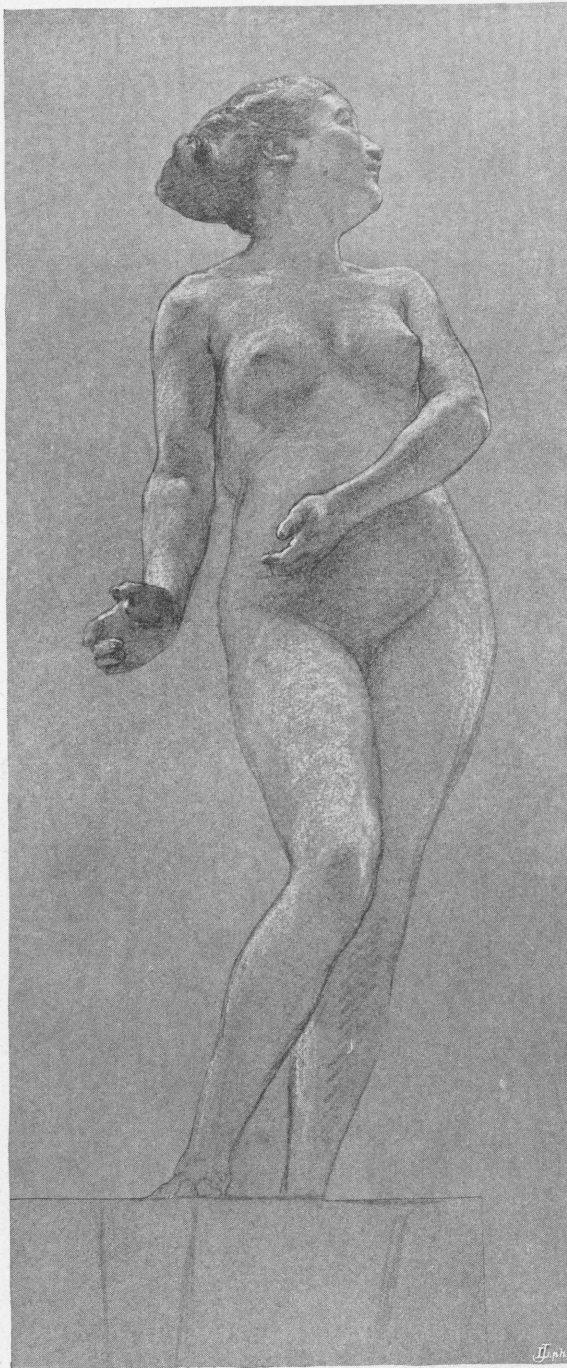
II.

Jest dowiedzionem, że rzeczy, stworzone w pewnym okresie czasu, mają jedno i to samo zabarwienie, które wytworzyło się właśnie w tym ich czasie, a nie w żadnym innym. Dlatego też zabarwienie teraźniejszości posiada kolory, jakich przedtem nie posiadało. Siła i skład może tu być tak różny, jak wielorakie jest samo zjawisko, ale »tło« nie potrafi się ukryć. To samo dzieje się ze sztuką. Otoczenie, pewna tradycja, skierowanie myśli i zapotrzebowanie protegowanego przez modę i ogół kierunku — stwarzają piętno talentów. Pojęcie sztuki jest tak wielkie i rozległe, jak sama myśl ludzka. Jak myśl nie posiada żadnych nakreślonych granic, tak samo nie istnieją one dla sztuki. Ale ponieważ myśl ludzka prze-



W DRODZE DO ŚWIĄTYNI

chodzi w czyn, więc ten czyn i następstwa jego mają już przepisane prawa, w których kole pozwolono im istnieć, rozwijać się, albo zginąć.



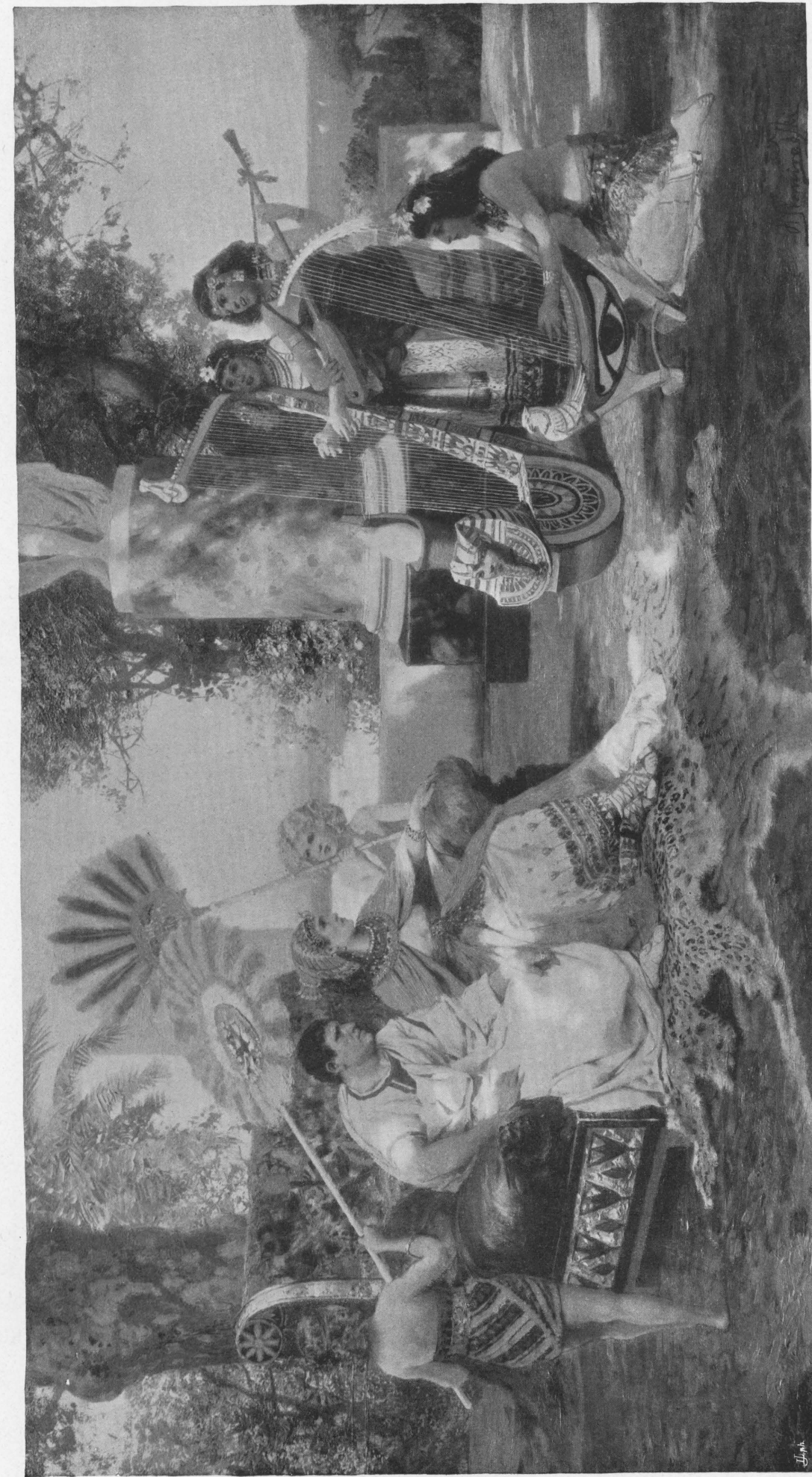
SZKIC

dlaczego z przyjemnością słucha jednej pieśni lub gani inną, dlaczego ta porywa go do czynów śmiałych i odważnych, a tamta sprawia mu przykrość albo wprowadza w stan płacznego sen-

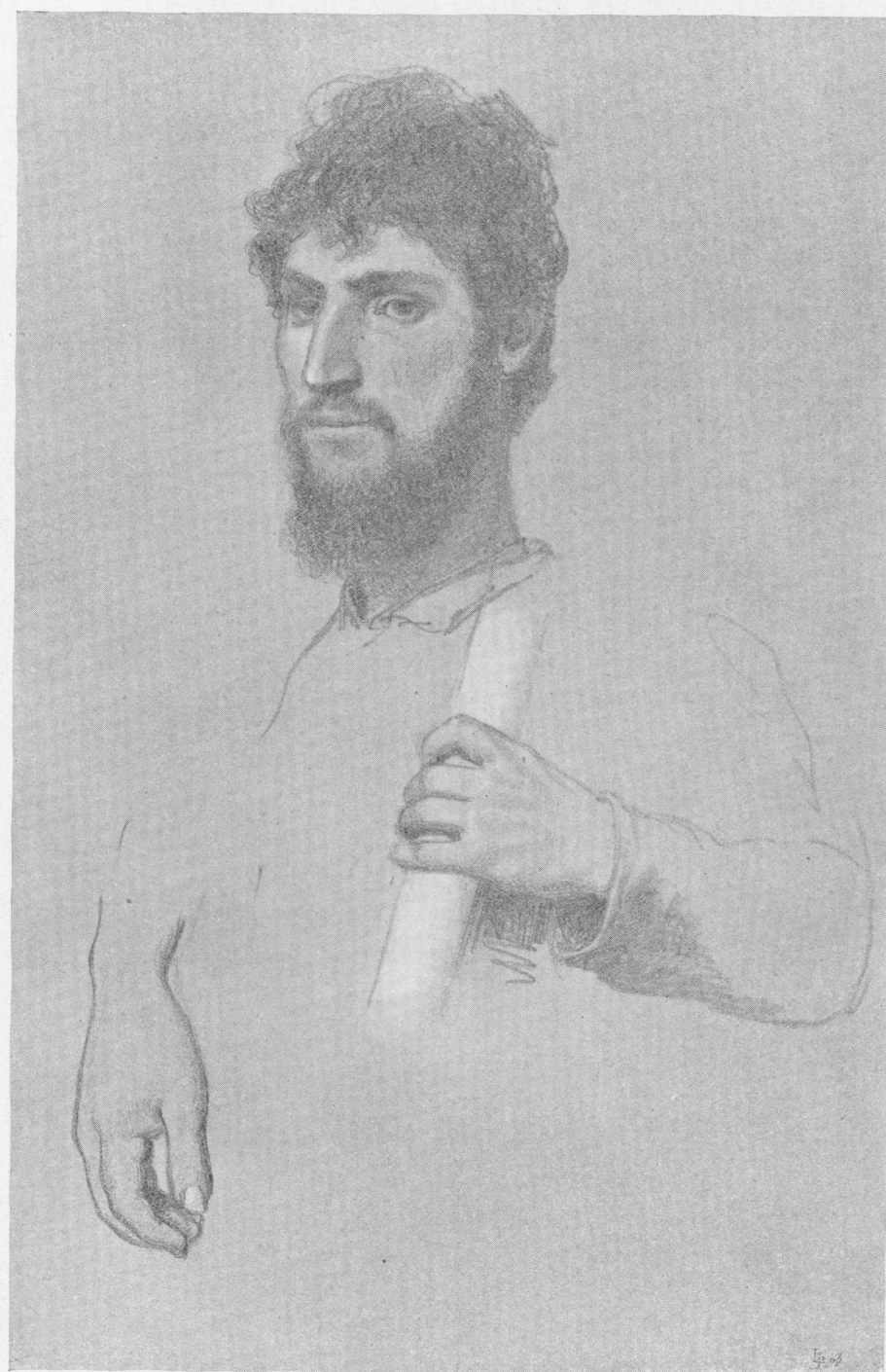
Sztuka, istniejąca w myśli człowieka, w jego sercu, uczuciu i duszy, przechodzi w czyn, w wykonanie, obleczone w kształty plastyczne, i wówczas natrafia na pewne granice, na które składają się tysiączne okoliczności, popierające jej rozwój, albo zabijające ją w samym początku kielkowania.

W społeczeństwach, posiadających już tradycję sztuki, jej ogólną potrzebę i wyrównane tło dla jej odczucia, może sztuka wywołać styl. Taki styl będzie zawsze wyrazem okresu, w jakim pewne społeczeństwo żyło, myślało i tworzyło. Styl jest jawnym dowodem potęgi umysłowej i życia narodów lub miast; on składa nam dokumenty, czego to społeczeństwo żądało od sztuki i artystów i w jakim stopniu myśli jego były zdolne do czynów wielkich, bohaterskich. On dowodzi, czy to społeczeństwo zwracało się do ducha poezji lub prozy codziennego życia. Dowodzi nam jasno i wyraźnie, w jakim okresie rozwoju cywilizacyjnego znajdował się naród lub wybrane jednostki, protegujące wówczas sztukę i jej kierunek. A do sztuki i jej stylu zaliczamy tutaj zarówno malarstwo, rzeźbę i architekturę, jak poezję, muzykę, a nawet pokrewne sztuce i z niej wypływające artystyczne rzemiosło, uszlachetniające każdą rzecz potrzebną w życiu praktycznym.

Sztuka prawdziwa jest rodzajem wyznania, do którego poczuwają się ludzie wszystkich narodowości i religii, pomimo że bardzo rzadko posiadają zrozumienie i prawdziwą w nią wiarę. Tłum publiczności, słuchającej z zadowoleniem muzyki w salach lub ogrodach, nie ma wykształcenia muzycznego i nie może sobie zdać sprawy,



ANTONIUSZ I KLEOPATRA



SZKIC
OŁÓWKOWY

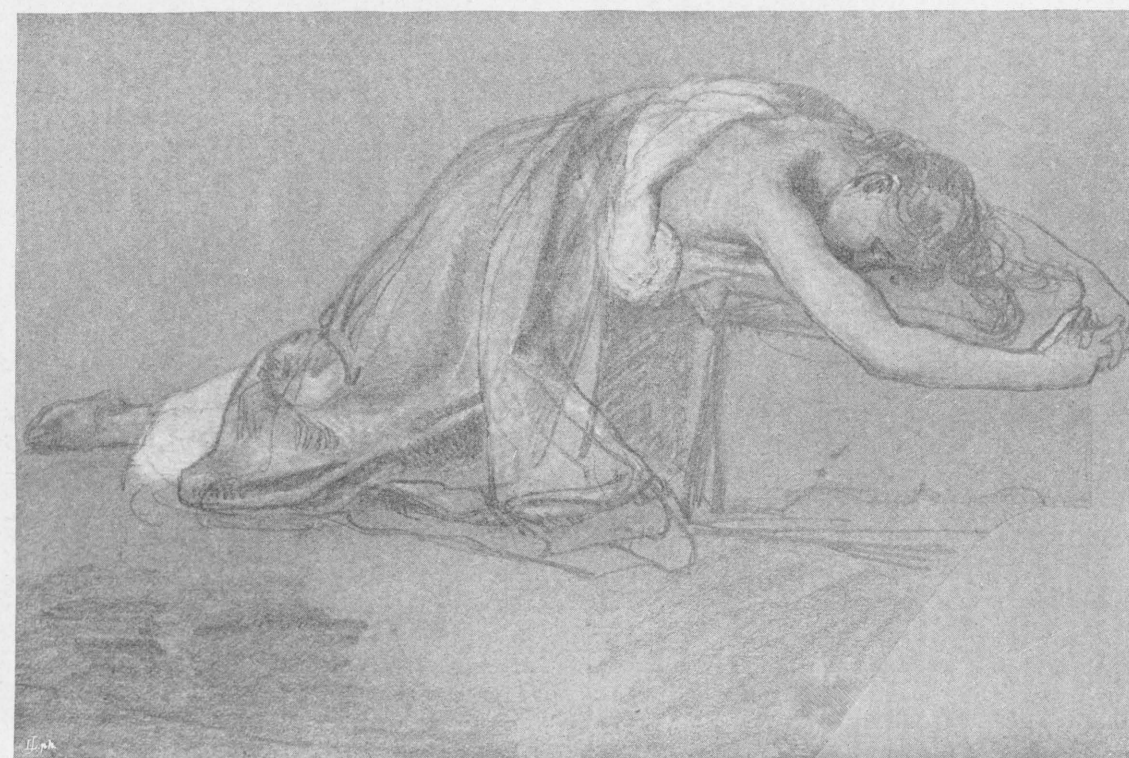
tymentu. Tłum ten jest nieświadomie pod wrażeniem działającej nań sztuki. Tak samo tysiące i miliony ludzi patrzy na obrazki w książkach ilustrowanych, cieszy się ich pojęciem i zrozumieniem, pamięta wiersz i jego przedstawienie plastyczne. Ludzie ci są również nieświadomie pod wrażeniem poezji i malarstwa. Miliony ludzi żądają pięknych budynków dla jakichkolwiek celów, a stare ruiny nawet pobudzają myśl i pamięć. Wszystko to wywołuje geniusz sztuki, znajdujący się w całej naturze i w całym jestestwie ludzkości. A tam, gdzie naród kocha

tę sztukę w naturze, w pięknym krajobrazie, w panoramie gór lub w pieśni pastuszej i w opowiadaniach bardów ludowych, tam biją serca czulsze, tkliwsze, przystępniejsze dla wszelakich uczuć artystycznych, a więc i dla sztuki prawdziwej, tam zdobywa sobie sztuka tradycję, bo znajduje do rozwoju tło, i to tło rodzime, swojskie, które się przekształca w styl.

Niestety, tego tła rodzimego trudno się było w sztuce polskiej doszukać. I to jest właśnie powodem, że tak wielu mieliśmy artystów polskich, a tak niewiele polskiej sztuki.

Przyroda, owa wielka królowa natury, jest jako rozłożona kanwa barwna, przystępna dla wszystkich, którzy czują i odczuwają.

Na stepach ukraińskich, zlanych krwią walk i wojen, niszczonych ogniem i mieczem, pełnych wiekowych niepokojów i rozruchów, gdzie o sztuce tańców tatarskich mówiono, ale nie o malowaniu, urodził się wielki malarz polski, który wynikiem kształcenia w dalszym życiu ukochał w sztuce piękno, i to piękno spokoju, piękno piękna, zawarte w słońcu promienistym, w barwnej tysiącami kolorów przyrodzie południowej. A chociaż szeroki szmat tej ziemi nie był rodzimym jego ojcom, a tylko wypadki złożyły się na to, aby tutaj właśnie po raz pierwszy w świat spojrzął, to przecież z powietrzem, którym w latach dziecinnych i młodości swojej oddychał, wciągnął w piersi te zarodki artyzmu, to zamiłowanie krajobrazu, barwności, a przede wszystkim owo poczucie szerokiej przestrzeni i złocistego słońca.



Któż wie, jakiego kierunku malarzem byłby on został, gdyby powrócił na Ukrainę i tam stale zamieszkał?

Henryk Siemiradzki urodził się pod Charkowem, w Biełgorodzie, 23 października 1843 roku. Ojciec jego pochodził z rodziny litewsko-polskiej, osiadłej w Nowogródku gubernii Mińskiej, a będąc z zawodu żołnierzem, jako wyższy oficer, stał podówczas załogą w okolicach Charkowa.

Cicho tam było i spokojnie, płynęło też i życie dziecinne jednostajnie z dnia na dzień, przerywane nauką i wycieczkami w okolice, lub badaniami bujnej przyrody ukraińskiej. Rodzice Henryka kochali naturę i w dzieciach miłość tę rozwijali, lecz chociaż malec w swoich zeszytach głównie rysował, przedewszystkiem zaś ptaki i owady, które bardzo miłował, nikt nie myślał o tem, żeby kiedyś poświęcił się sztuce i został malarzem.

Kiedy nadeszła pora dalszego kształcenia, oddano go do gimnazjum w Charkowie. Tutaj po raz pierwszy zaczął pobierać lekcye rysunków.

Wśród szeregu talentów, czujących iskrę bożą i posiadających zapał do sztuki, znajduje się większość, niesiona prądem, bez możności opamiętania się, w którą stronę i do jakiej przystani. Taki artysta traci świadomość siebie, traci równowagę umysłową i wiarę we własne siły: walczy, targa się i miota, a zmęczony bezustanną walką ze sztuką, z publicznością, z krytyką, wreszcie z samym sobą, upada i ginie w zapomnieniu. Są inni, którzy potrafią ocknąć się i poznać swoją jaźń, i szukają z rezygnacją miejsca, na któremby mogli spocząć i być jako tako pożytecznymi społeczeństwu.

Takim spoczynkiem dla duszy artystów, ale zarazem i powolną, choć czasem nawet i nie bolesną śmiercią, bywa zwykle posada nauczyciela rysunków w gimnazyach i szkołach realnych. Tam mają oni przynajmniej małą, ale pewną pensyjkę miesięczną, mają później emeryturkę i całe dni wspomnień minionych, niedoścignionych snów i marzeń, a duszę i serce przepełnione zawsze gorącą miłością sztuki, tej sztuki, która porzuciła ich, oszukała i zdradziła, jak zła kochanka.

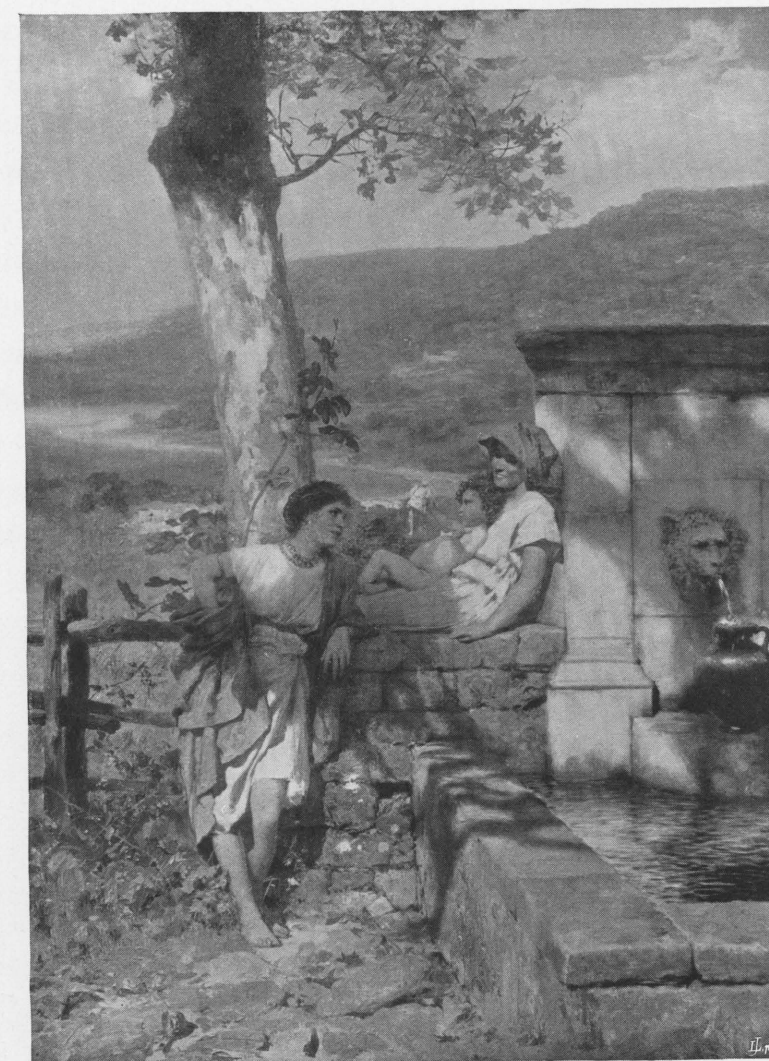
Ona była taka piękna!... Dla jej piękności i miłości dla niej artyści tacy zawsze szukają w swoich uczniach talentu i namawiają do poświęcenia się sztuce. W nich tli jeszcze zawsze to zarzewie, któ-



PO KĄPIELI



ODSŁONIECIE POMNIKA



PRZY ŹRÓDLE

reby chcieli rozdmuchać u innych w jasny płomień arcyzmu. Są to idealisci, bez wyjątku dobrzy przyjaciele swoich uczniów, posiadający charakterystyczną cechę, jakiej, niestety, prawie zawsze brakuje wielkim profesorom akademii sztuk pięknych; owi mali, widząc talent, chcieliby duszę swoją oddać w rozbudzenie go — owi wielcy chcieliby w każdym talencie zdusić swego współzawodnika!

Do takich spokojnych, zapomnianych artystów należał pierwszy nauczyciel Siemiradzkiego, Bezperczy. Dawny akademik petersburski, uczeń Briułowa, znalazł się na posadzie nauczyciela rysunków w Charkowie. Musiał on wielką mieć duszę, jeżeli wielki nasz artysta wspominał o nim zawsze z wdzięcznością i ze wzruszeniem. On potrafił w nim rozniecić iskrę talentu i wpoić w niego nieograniczoną miłość do sztuki prawdziwej, do prawdziwego piękna. On obudził drzemający talent gimnazysty, oddał mu wszystkie swoje zasoby techniczne, jakie



posiadał, i przez cały czas zachęcał do zostania artystą, przepowiadając świetną przyszłość.

Pomimo marzeń młodego maturzysty o sztuce i artyzmie, rodzice jego byli innego zdania. Szczególniej ojciec, który chociaż lubił oglądać rysunki syna i cieszył się jego w tym kierunku postępami, pragnął widzieć go na stanowisku odpowiednim jego pochodzeniu, a dającym stałe zapewnienie bytu. Uznano też za stosowne, aby Henryk wstąpił do uniwersytetu charkowskiego. Tutaj zapisał się na wydział przyrodniczy (fizyko-matematyczny). Równolegle bowiem z zamięłowaniem do rysunków, rozwijało się w nim zamięłowanie do przyrody, do badań fizyologicznych, ciekawość poznania tajemnic natury i jej stworzeń. I znowu upłynęło kilka lat pracowitych, lat ciężkiej nauki, wśród której odpoczynkiem niejako było odwiedzanie coraz częstsze pracowni Bezperczego i dalsze studia rysunkowe i malarskie. Nauk zawodowych nie zaniedbywał, bo w ostatnim roku pobytu na uniwersy-



NIEBEZPIECZNA NAUKA

tecie wypracował dysertację »O instynkcie owadów«, za którą otrzymał stopień kandydata nauk przyrodniczych.

Stopniem tym został niejako usamowolniony i zdobył pewne prawo do dalszego sobą kierowania. Myśli tego młodego przyrodnika bieły do stolicy i do Akademii Sztuk pięknych.

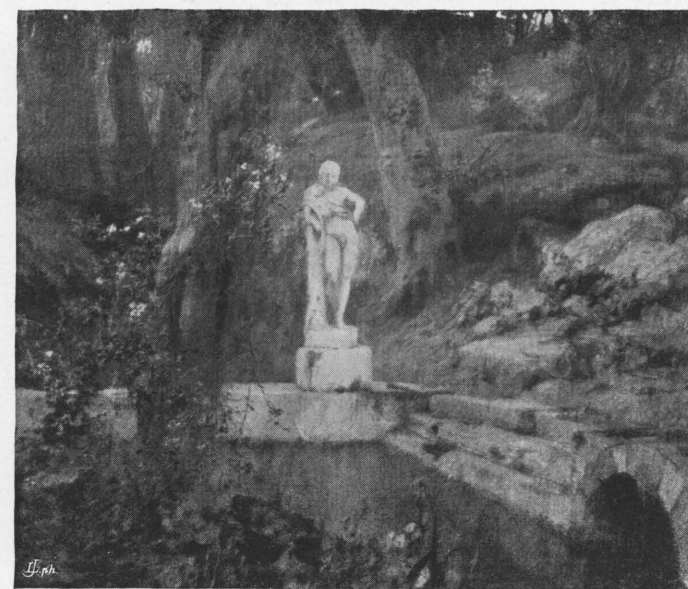
Pomimo pewnych perswazyi ojca i rodziny, widzimy kandydata nauk przyrodniczych już w roku 1864 w Petersburgu, jako wolnego słuchacza Akademii Sztuk pięknych.

W Petersburgu panował ciągle klasycyzm, a właściwie pseudo-klasycyzm Briułowa. Tematy, zadawane uczniom do wypracowania, kręciły się wiecznie w zaczarowanym kole Hellady i Romy — nie wolno było myśleć o naturalizmie, a malarstwo narodowe i swojska sztuka prawie wcale nie istniały. Styl panujący w Akademii nazywano »petersbursko-rzymskim«, zresztą zupełnie słusznie, bo Briułow, wykształcony w Rzymie na akademizmie, który we wszystkich szkołach Europy już przebrzmiał, wprowadził go i zaszczepiał między narodem, mającym daleko więcej poczucia własnego otoczenia, niż poczucia tradycyjnych i schematycznie opowiadanych wypadków z historii Grecji lub Rzymu. Ale Briułow miał jeżeli nie wielki talent malarski, to stanowczo talent utrzymania swojej pseudoklasycznej maniery.

Zostawszy kierownikiem Akademii w r. 1834, na długo zdławił kiełkujące już wówczas malarstwo rodzime rosyjskie, a przez to samo wywarł wpływ szkodliwy na szkoły w Wilnie i Warszawie. Maniera ta prowadzona była w dalszym ciągu i po jego śmierci, rozchodząc się na cały zachód imperium. O wpływie tej maniery tak pisze Jerzy Mycielski ¹⁾: »Maniera i szkoła Briułowa zabiła w znacznej mierze na długo próby szczerego, na obserwacji prawdy opartego rosyjskiego malarstwa, a akademia jego i styl cały, odbiły się również bardzo znacznie i na niejednym polskim artyście, z Litwy zwłaszcza i z Królestwa rodem, który po roku 1840 w szkole petersburskiej się uczył i tam wówczas nasiąknął kosmopolityzmem w sztuce i całym modnym szablonem epoki, będącym tylko błędem i nader słabym odbiciem współczesnych stylowych włoskich i francuskich utworów. A tam maniery tej się nau-

¹⁾ Sto lat dziejów malarstwa w Polsce: 1760—1860.

SADZAWKA
FAUNA



czywszy i nią się przejawszy, szedł następnie na dalszą naukę do Francji, a najczęściej do Włoch, do Rzymu, i zdarzało się nieraz, że tam na stałe osiadał, tworząc odtąd tylko zdawkowe portrety lub studia ludowe, albo włoskie, niekiedy ładne krajobrazy, i na obczyźnie też już na zawsze tylko z imienia polskim zostając artystą».

Jest to bardzo surowa ocena szkodliwej maniery Briułowa, chociaż nie bez pewnej racji. Ale co miała młodzież polska, kształcąca się w owym czasie na artystów, robić i do jakiej szkoły się udawać, aby zostać tylko polskimi, narodowymi malarzami? Wszakże był to czas jeszcze wszędzie istniejącego resztkami swoich sił pseudoklasycyzmu, chociaż w innej formie, niż w Petersburgu za i po Briułowie. Gdzie się miała udawać młodzież polska z granic cesarstwa Rosyjskiego, kiedy najbliżej miała Petersburg, a przede wszystkim, dlaczego miała malować tylko polskie krajobrazy i tylko polskie sceny narodowe, kiedy samo społeczeństwo nasze, względnie wybrane jego jednostki, popierające sztukę — nie potrzebowały obrazów z wyraźnym piętnem rodzimem i swojskim, kiedy tak potężny talentem i wpływami swymi Julian Klaczko dowodził, że sztuka polska nie istnieje i nigdy istnieć nie będzie, bo i niebo mamy za szare, i zimę za zimną, i zapewne chłopów nieumytych?

W chwili, kiedy Klaczko pisał o sztuce polskiej, była w niej pustka, prawda — ale było bardzo wiele młodych talentów bądź to w kraju, bądź za granicą, kształcących się i dających nadzieję rozwoju. O tych nie wiedział Klaczko, ponieważ należał sam do społeczeństwa, nie zajmującego się sztuką rodzimą, a wielki pisarz polski i autor »Wieczorów florenckich« pisał



SZKIC OŁÓWKOWY



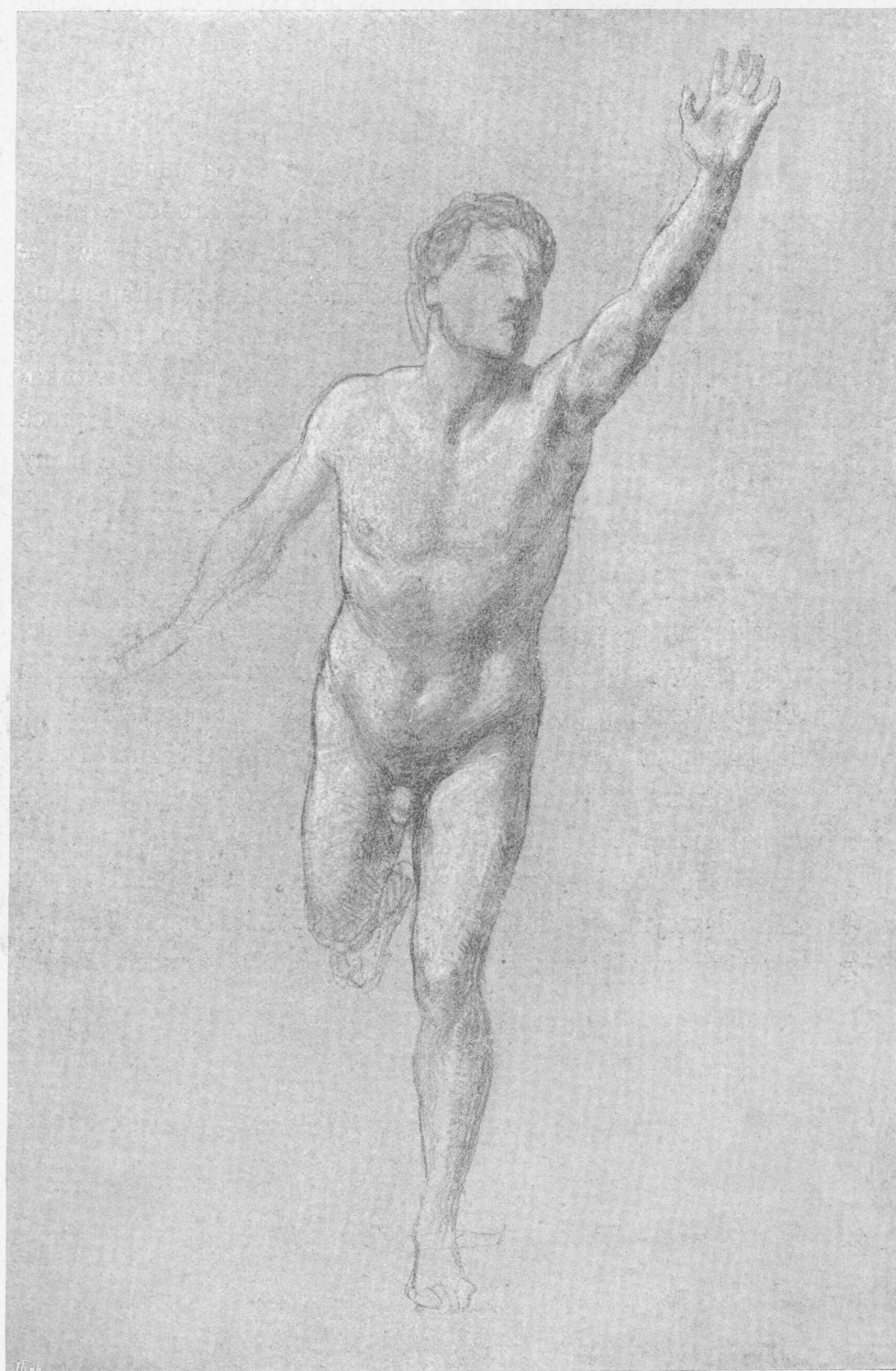
SIESTA PATRYCJUSZA

rem dr. Jerzy Mycielski z takim nakładem pracy napisał ogromną książkę, zebrawszy w niej imiona artystów polskich, pracujących w ciągu lat stu — całe to malarstwo jest niczem innym, jak wielkim, genialnym dyletantyzmem, popieranym przez garść bogatej magnaterii.

Wśród głębi tego zaledwie kilkunastu wybitniejszych artystów wyszukać możemy... Z pesymizmem więc p. Klaczki możemy zawołać: Nie było malarstwa polskiego jako sztuki po rok 1860 — były tylko mniejsze lub większe talenty, kształcone w Petersburgu, we Francji, we Włoszech, w Niemczech, bodaj nawet w Holandii. Ale te talenty, ci artyści Polacy, dowodzą, że w narodzie, dążącym po drodze kultury i cywilizacji, sztuka jest koniecznym warunkiem, znaczącym tę cywilizację, i że pomimo braku poparcia ogółu,



NAD BRZEGIEM
JEZIORA



SZKIC OŁÓWKOWY

a nawet potrzeby, sztuka polska zaczęła kielkować, rósć i potężnieć do zrównoważenia szali w świecie sztuki europejskiej, bez tradycji, bez historii i bez poparcia ogólnego.

W takim mniej więcej okresie sztuki polskiej rozpoczął Siemiradzki swoje lata studyów w Akademii petersburskiej. We dwa lata po wstąpieniu do niej, znajdujemy go na liście laureatów — za najlepsze studia i rysunki, w których stara się możliwie odtwarzać naturę w liniach szlachetności i piękności postaci człowieka. W pierwszych tych pracach znać już kierunek, jakiemu się dalej odda i w jakim pójdzie. Kierunek ten nazywa się u Siemiradzkiego: Piękno.



ROZBITEK

1878

III.

Po roku 1860 cały świat artystyczny przesiąknięty był historią, badaniami starożytności swoich dziejów rodzinnych i tworzeniem na tem tle obrazów historycznych. We wszystkich prawie krajach i we wszystkich szkołach rozpinano kolosalne płótna i wywoływano na nie cienie bohaterów lub ich świetne czyny.

W Petersburgu oddawano jednak hołdy Helladzie i starej Romie, zadawano akademikom tematy o barwach greckich lub rzymskich, a zwyczaję, historia tych państw i jej bohaterowie — usuwali na drugi plan wszystko, co było realną prawdą, co odnosiło się do życia

i teraźniejszości, co było swojskim i narodowym. Czyniono to z miłości dla wielkiej sztuki, której kontury miały być podstawą rozwoju sztuki własnej. Bądź co bądź, chciano stworzyć piękno artystyczne, piękno linii w chwili, kiedy cała literatura i cała sztuka zachodnia porzucała pseudoklasycyzm, a nawet romantyzm, i parła całą żywiołową siłą do swego otoczenia, do swego narodu, jego zwyczajów i dziejów.

Na takim przełomie artystycznym znalazł się talent Siemiradzkiego w pierwszym zaraniu swego rozwoju. Polak z tradycji i urodzenia, wychowany we względnie obcym dla siebie otoczeniu, z wykształceniem uniwersyteckim, a pełen talentu malarskiego tak w kierunku twórczym jak i technicznym, nie miał innego pola do rozwinięcia tych zalet, jak klasycyzm. Wskutek wyższości wrodzonego talentu, zdobywał nagrodę za nagrodą w Akademii, z której tendencjami się nie zgadzał, ale z którymi musiał się liczyć. Co miał czynić? Jakimi drogami pójść naprzód, jakimi drogami zdobyć środki do dalszego kształcenia się w obranym zawodzie? Obdarzony nadzwyczajnym poczuciem kolorytu i łatwością kompozycyjną, był w Akademii jakoby fenomenem artystycznym. Patrzano na niego, jak na nowego proroka w sztuce, jaka miała prawo obywatelstwa w szkole petersburskiej.

W tym to czasie, na Zachodzie, wchodzono na nowe tory sztuki. Szukano prawdziwego światła, prawdziwego powietrza, zaczęto wychodzić z oszklonych pracowni na wolne przestworze. Zwrócono się do natury i odsunięty na drugi plan krajobraz podniesiono znowu do wysokości sztuki. Rozwój krajobrazu i studyowanie tegoż wprowadziło pewnego rodzaju przewrót w sztuce, szczególnie we Francji. W Akademii niewiele o tem wiadano, bo właściwie wiedzieć o tem nie było wolno. Bez zachęty więc, ale ze świadomością znalezienia czegoś więcej, niż na lekcji profesorskiej, rozpoczął Siemiradzki studia na wolnym powietrzu. Nazwano to później *plein air*'em — wówczas nazywało się to sprzeciwianiem prawdziwej sztuce. Nie pochwalano tych jego wybryków, ale jako niezwykle zdolnemu uczniowi, nie zabraniano tych »eksperymentów«. Kartony i obrazy jeden za drugim wychodziły z pod jego ręki. Tematy biblijne, jak: »Zstąpienie Chrystusa do piekieł«, »Zniszczenie Sodomy i Gomory«, »Rzeź niewiniątek«, wywołały podziw nie tylko profesorów, ale wszystkich, którzy te prace widzieli. Wreszcie i nowoczesna historia znalazła w młodym akademiku oddźwięk w kompozycji p. t.: »Ludwik XI po podpisaniu wyroków śmierci«. Zasługuje to tem więcej na uznanie, że — jak wspomniałem wyżej — wolno było tylko tworzyć na tematy świata klasycznego... albo ilustrować biblię.

Lata nauki akademickiej zbliżały się ku końcowi, a otrzymawszy mały medal złoty w roku 1869 za pracę na zadany temat konkursowy: »Dyogenes rozbijający kubek«, Siemiradzki w ostatnim roku szkolnym przygotowywał się do opuszczenia Akademii i do wyjazdu w świat sztuki, na Zachód, o którym coraz ciekawsze wiadomości dochodziły za mury szkolne. Zachód więcej go pociągał, niż Moskwa, gdzie już rodziły się wówczas prądy inne, niż tak zwane »akademickie«, gdzie po szczerym, pełnym talentu ilustratorze życia ludu rosyjskiego,





W DRODZE DO ŚWIĄTYNI



SZKIC OŁÓWKOWY

niego tego słońca i tego kolorytu, jaki w wyobraźni twórczej sobie przedstawił i jakiego przez całe swoje późniejsze życie artystyczne poszukiwał. Wykształcenie klasyczne w uniwersytecie, a pseudoklasyczny kierunek sztuki w Akademii, zrodziły w nim mimowoli, może nawet nieświadomie, chęć szukania piękna za wszelką cenę. Od lat najmłodszych zajęty wyłącznie nauką, wychowany w mieście bez stykania się z realnem życiem ludu i kraju, w którym się urodził i wychował, nie dziw, że młody artysta przylgnął do tego, co mu przedstawiało

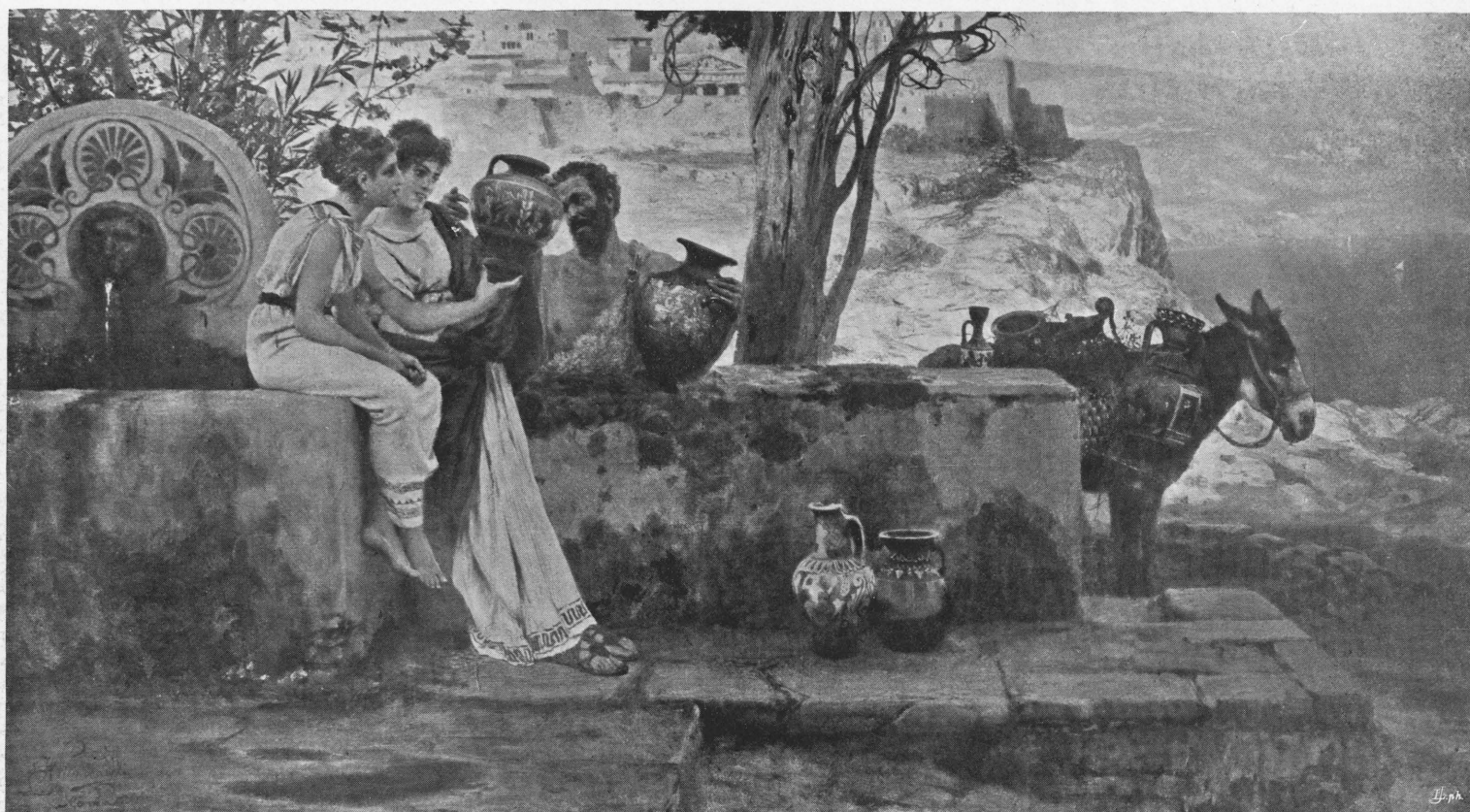
Wenecjanowie, stworzyła się cała garść artystów przeciwna tradycji Briullowa i Worobjewa.

Artyści ci, później nieco, założyli towarzystwo »przedwizników«, czyli wystawę obwożoną po znaczniejszych miastach Rosji i oni to, przede wszystkim Miasojedow i Jaroszenko dali początek szkole »ludowej«, która przetrwała do naszych czasów i dała podwaliny prawie całej nowoczesnej sztuce rosyjskiej.

Siemiradzkiego ta szkoła nie pociągała, raz dlatego, że nie był Rosyjaninem i nie odczuwał życia ludu, którego nie znał i nie rozumiał, bo się wśród niego nie wychował, a po drugie dlatego, że indywidualizm jego artystyczny pożył czegoś innego ponad życie codzienne, a oko szukało barwnego i oświeconego gorącym słońcem krajobrazu południa. Na północy za mało było dla

świat błękitu i słońca, świat życia estetycznego, świat kultury greckiej i rzymskiej wraz z całym jej przepychem.

Jeden z estetyków niemieckich¹⁾, pisząc o Siemiradzkim, wypowiada o Polsce i sztuce polskiej sympatyczne, ale dla nas dziwne bardzo zdanie: »Na Zachodzie za mało znamy kraj i historię jego (kraju) — ale Polaka poznajemy zawsze i wszędzie. Dumny, otwarty, gościnny, odważny i wierzący w siebie, jest on wirtuozem w użyciu, w którym dorównywa Wenecyanom z czasów upadku Wenecyi. Jego zamiłowanie artystyczne łączy się ściśle z tą żądzą użycia, z żądzą pokazywania się na zewnątrz i chęcią głośnej reprezentacji.



HANDLARZ WAZONÓW

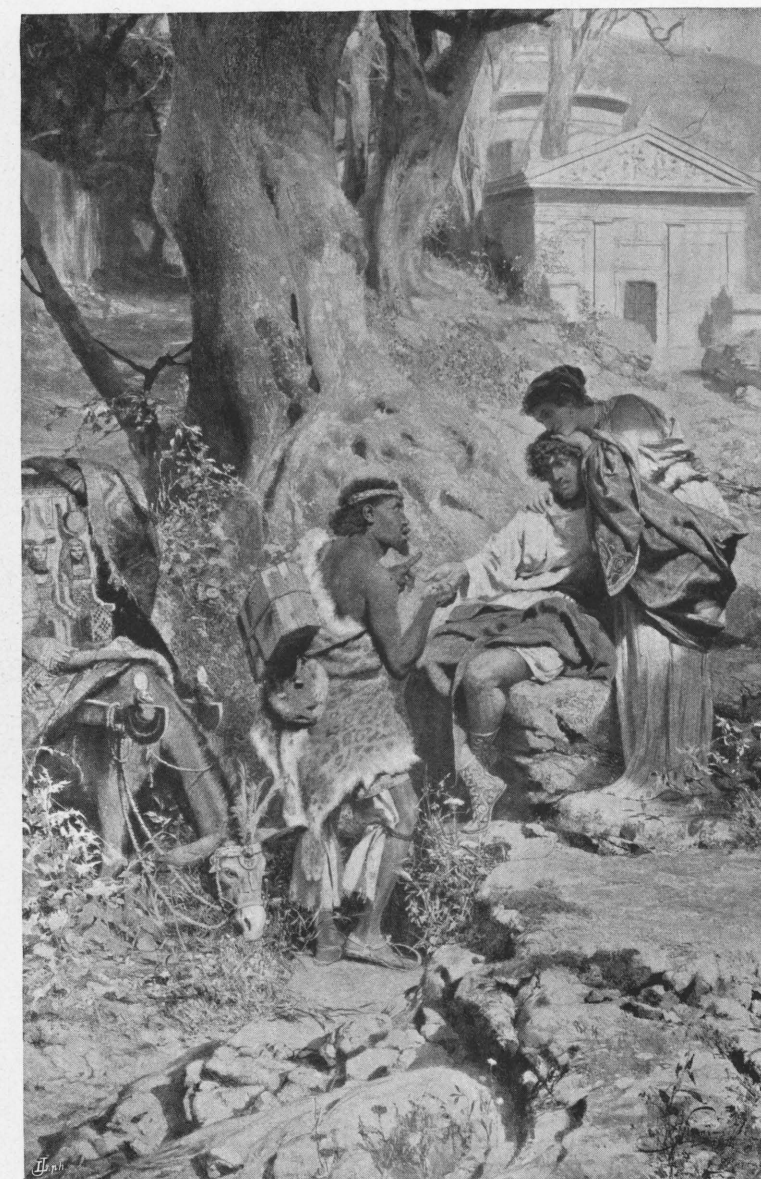
Przedewszystkiem część dekoracyjna, łudząca oczy barwą i blaskiem, jest w Polsce więcej cenioną, niż prawdziwa praca, którą często nawet pogardzano. Kto wie, czy ta błyskotliwość, ta chęć pokazania się w otoczeniu bogactwa nie była trochę powodem, dla którego Siemiradzki rzucił się na tematy malarskie, przepełnione żądnymi użycia patrycyuszami z czasów cesarstwa«. W ten sposób charakteryzuje estetyk niemiecki początek artyzmu naszego malarza.

¹⁾ Franz Hermann Meissner.

Ale nadszedł już wreszcie ostatni rok pobytu jego w Akademii, a zadany temat przyniósł mu w nagrodzie wielki złoty medal i sześcioletnie stypendyum z obowiązkowym wyjazdem do Rzymu. Odznaczony obraz nosi tytuł: »Aleksander Macedoński i lekarz jego Filip«, a przedstawia chwilę, kiedy chory Aleksander, oddawszy do czytania lekarzowi list, posadzający go o chęć otrucia Aleksandra, przygotowane przez Filipa lekarstwo wypija. Obraz ten w ugrupowaniu i rysunku jest spokojny i pięknie obmyślany. Widać w nim akademizm, ale nie widać maniery panującego stylu po-briułowskiego. Młody akademik okazał swoją indywidualność w pojęciu i wykonaniu obrazu, pasującego go na wolnego artystę.

Stypendyum, jakie otrzymał, miało i ma dotychczas jeszcze swoje przepisy. Wskazuje mianowicie drogę do Rzymu. Artysta północny ma się uczyć malować — na południu! Dziwne to i zarazem śmieszne. Ale wówczas wszyscy z północy jeździli do Rzymu, i Polacy i Rosyanie i Niemcy, bo było wkorzeniem przekonanie, że tylko tam, w Italii, można się czegoś nauczyć. Rezultaty były potem takie, że powróciwszy do Polski, malowano »Kaskę przy przełazie« po włosku — i »Widok Wisły pod Sandomierzem« także po włosku. Było to w roku 1870—71, kiedy Siemiradzki opuszczał Petersburg i jego Akademię.

Rozpatrzmy się chociażby bardzo pobieżnie w ówczesnej sztuce polskiej i spróbujmy stworzyć jej tło, na którym wyraźniej zaznaczy się nam i talent i działalność artystyczna Siemiradzkiego. Są bowiem do dziś dnia ludzie niezadowoleni z obranej przez niego drogi i dziwujący się, dlaczego nie malował on polskich krajobrazów lub polskich scen historycznych, dlaczego nie mieszkał w kraju i t. p. Takim niezadowolonym możemy odpowiedzieć na razie słowami Stanisława Witkiewicza: »Artyści nasi, o ile nie marnieją w kraju, o ile mogą coś robić, rozwijać się, a choćby żyć i zarabiać na życie swoją sztuką, wynoszą się za granicę, jeżeli tylko mają



WRÓŻBITA (KAPŁAN IZYDY)

1879—80

dosyć praktycznej energii. Szukanie ratunku i wyjścia z tego życia bez przyszłości zapędza ich nawet na pola dalekich bitew¹⁾).

Siemiradzki, wyjeżdżając z Petersburga, był w tem szczęśliwym położeniu materyalnym, że nie potrzebował myśleć o jutrze, ale mógł pracować i tworzyć. Ażeby jednak mózdz to czynić, wyjechał przyrzeć się z bliska tej wielkiej sztuce, którą dotychczas znał tylko ze słyszenia.

Jaką była sztuka w Petersburgu, wiemy. W Warszawie, gdzie istniała po Szkole Sztuk pięknych, zamkniętej w r. 1866, tak nazwana »Szkola rysunkowa«, istniały wówczas dwa odrębne kierunki: jeden, który formą przeważał nad barwą, drugi, który szukał barwy i szukał motywów swoich.

Pierwszy kierunek był jeszcze pozostałością profesorów, dawnych uczniów Akademii petersburskiej. Prowadził go stary już Hadziewicz i zmarły w 1870 roku Ksawery Kaniewski oraz kilku innych »akademików«. Ale tworzyło się inne z odmiennem zapatrywaniem koło »młodych«, którzy w bardzo trudnych warunkach pracują nie tylko nad rozwojem samej sztuki w kierunku realnego wyodrębnienia jej od istniejącego międzynarodowego schematu, ale

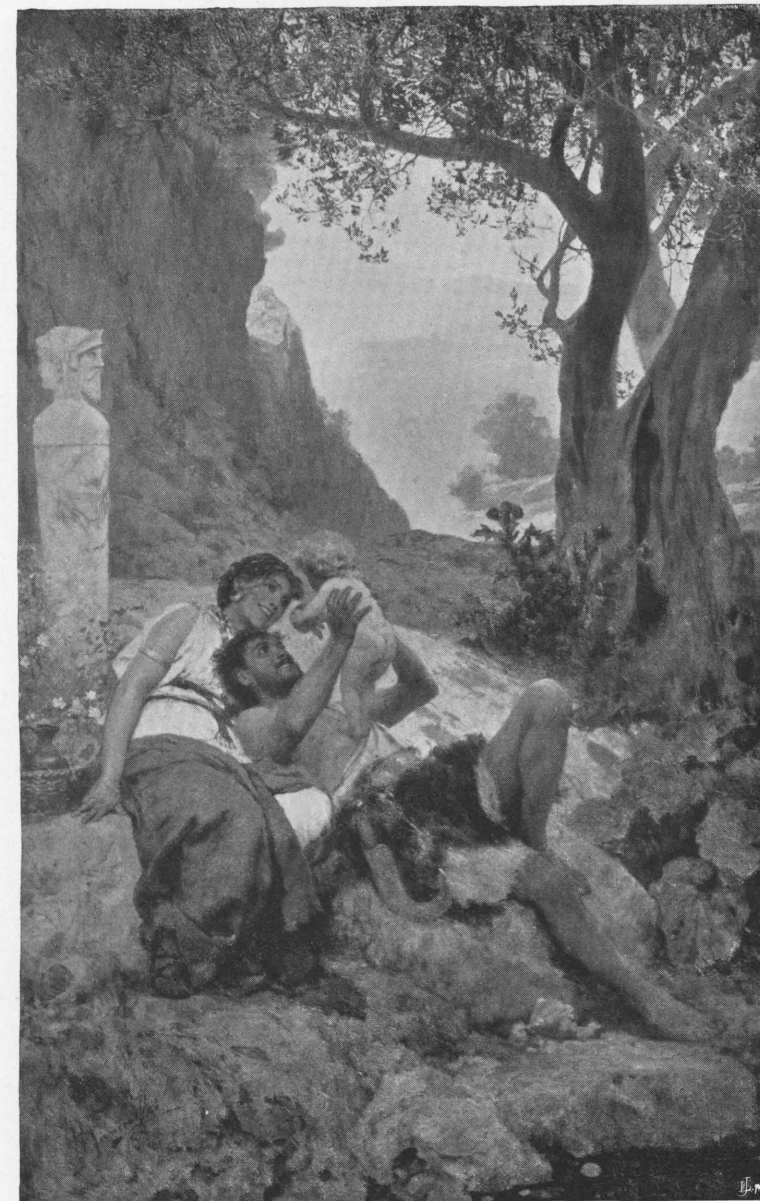
i nad obudzeniem zamięłowania do niej szerszego społeczeństwa polskiego; starają się odświeżyć mdły i bezkrwisty koloryt szkoły warszawskiej i stworzyć malarstwo narodowo-polskie. Bardzo długo trzeba było na to czekać, zanim rzeczywiście ci młodzi się wybili i zaznaczyli — na razie były to początki, które budziły nadzieję, ale w których uderzał brak techniki wyrobionej i umiejętności.

W Krakowie cała szkoła znajdowała się w chwilowym zastoj. Wysilkami Stattlera odrodzona, wydała ona kilkunastu zdolnych bardzo artystów, pracujących jednak więcej w zakreslonych gra-

¹⁾ St. Witkiewicz: »Sztuka i krytyka u nas« (str. 228).



STUDIUM DRAPERII



SZCZĘŚCIE RODZINNE

1882

szkie istniejącego malarstwa w trzech miastach polskich — w Warszawie, Krakowie i Lwowie w chwili, kiedy Siemiradzki skończył nauki w Akademii petersburskiej. Polaków kształcących się artystycznie było wówczas dość w Dreźnie, w Paryżu, Wiedniu i Monachium. Szczególniej jednak to ostatnie miasto wpłynęło na rozwój sztuki polskiej.

Było ono niejako środowiskiem nowej sztuki, stanowiło pewną uznaną już szkołę, ogromnie dla młodych artystów polskich sympatyczną. Śmiało możemy powiedzieć, że dwie trzecie malarzów polskich pochodzi ze szkoły monachijskiej, a że ona dobrą być musiała, świadczą imiona, które sztukę polską i jej żywotność rozniosły po całym świecie w stosunkowo bardzo krótkim czasie. W okresie, który tu wspominamy, wpływ szkoły monachijskiej

nicach murów miast. Był to okres przejściowy, który przygotowywał tło, na którym inne i nowe tory i nowi artyści powstać mieli. Wszyscy ci malarze, szczególnie zaś szkoły krakowskiej, grupowali się poza rosnącą olbrzymią sławą Matejki, który w r. 1870 był już uznanym nie tylko w kraju, ale w Wiedniu i Paryżu jako jeden z największych malarzów współczesnych.

Najmniej występują na widownię malarze we Lwowie. Niema tam ani szkoły sztuk pięknych, ani zamięłowania, ani potrzeb artystycznych. Tu i owdzie zażądają portretu, i mieszkający chwilowo lub stale artyści zamówienia te mniej lub więcej dobrze załatwiają. Pomimo to malarstwo i tutaj stopniowo się rozwija, ale tak powoli, że nawet w dniach dzisiejszych mieszkający stale we Lwowie artyści uważają się za upośledzonych i mają do całego świata pretensję, że los zmusza ich do mieszkania i pracy we Lwowie.

Oto byłby bardzo pobieżny

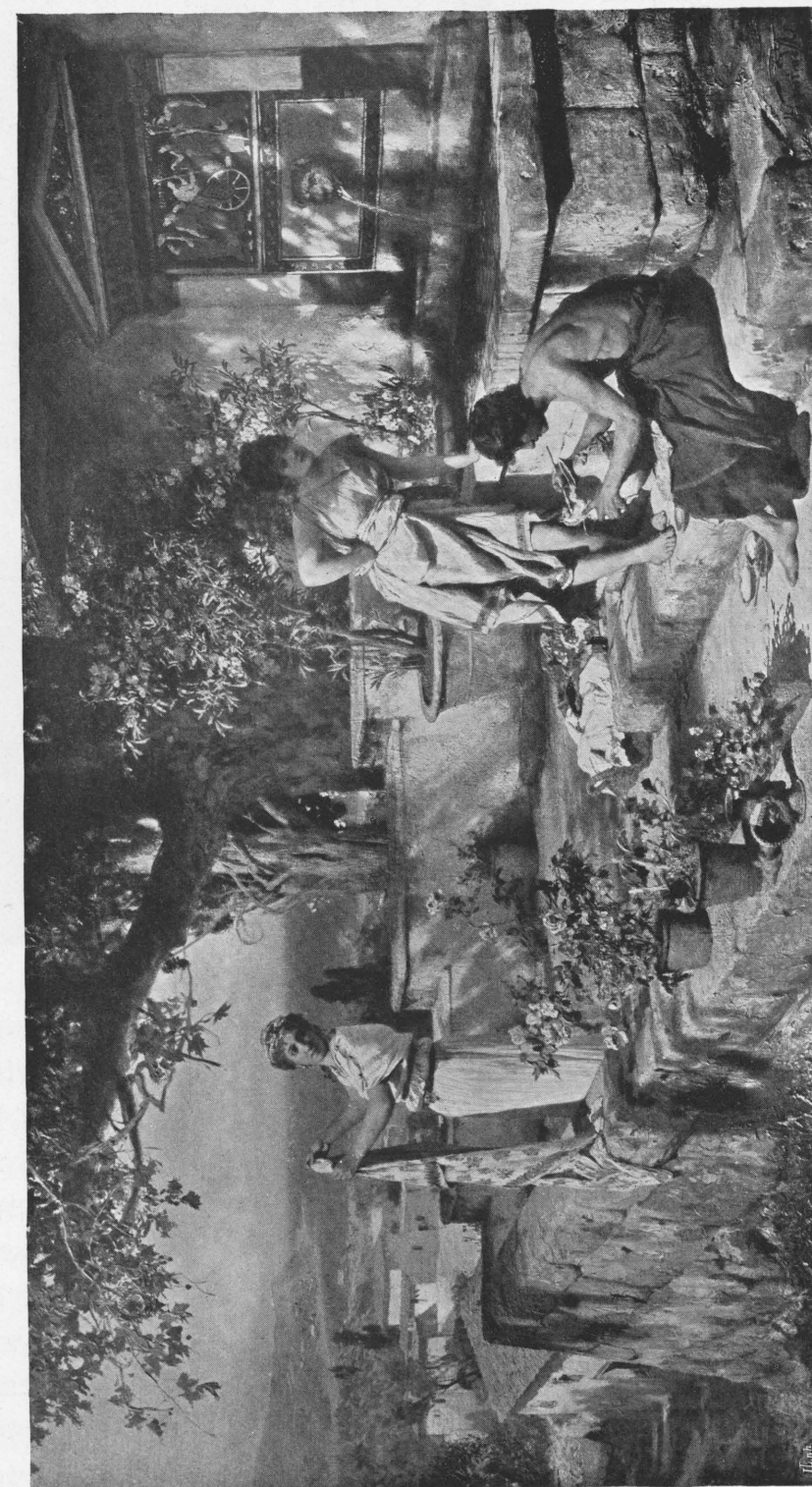


SZKIC

nie tylko na Polaków działał: rozszedł on się na całe Niemcy, niby wonny, odświeżający powiew wiosenny. — Słyszał o szkole tej i Siemiradzki, widział jej dowody, chciał się więc z blizka przypatrzeć i w drodze do Rzymu zatrzymał się na jakiś czas w Monachium. Wielkim malarzem i wielkim nauczycielem po Kaulbachu był wtedy w akademii Piloty, malarz obrazów historycznych zarówno wielkich kompozycją, jak rozmiarem. Był on niejako przeciwwagą genialnego polskiego Matejki. Siemiradzki, przybywszy do Monachium i rozejrzawszy się w tej najnowszej sztuce niemieckiej, zauważył różnicę, jaka zachodziła między tem, co on umiał i co odczuwał, a tem, co tutaj odczuwano i czego uczono. Postanowił więc zostać tutaj jakiś czas, ale poza szkołą, jako samoistny, skończony i twórczy talent, o zupełnej woli i świadomości własnego kierunku.

Błędem tedy jest powtarzanie, że Siemiradzki był uczniem albo naśladowcą Piloty'ego. Wcale nie i nigdy. Talent jego był może pokrewny, ale nigdy naśladowczy. Prawda, że Piloty odgrywał w ówczesnem malarstwie historycznem rolę pierwszorzędną i bezwarunkowo niejeden z malarzów polskich wpływowi temu się poddał, — do takich nie należał jednak zupełnie Siemiradzki, mający już wytkniętą drogę i kierunek własnym potężnym talentem.

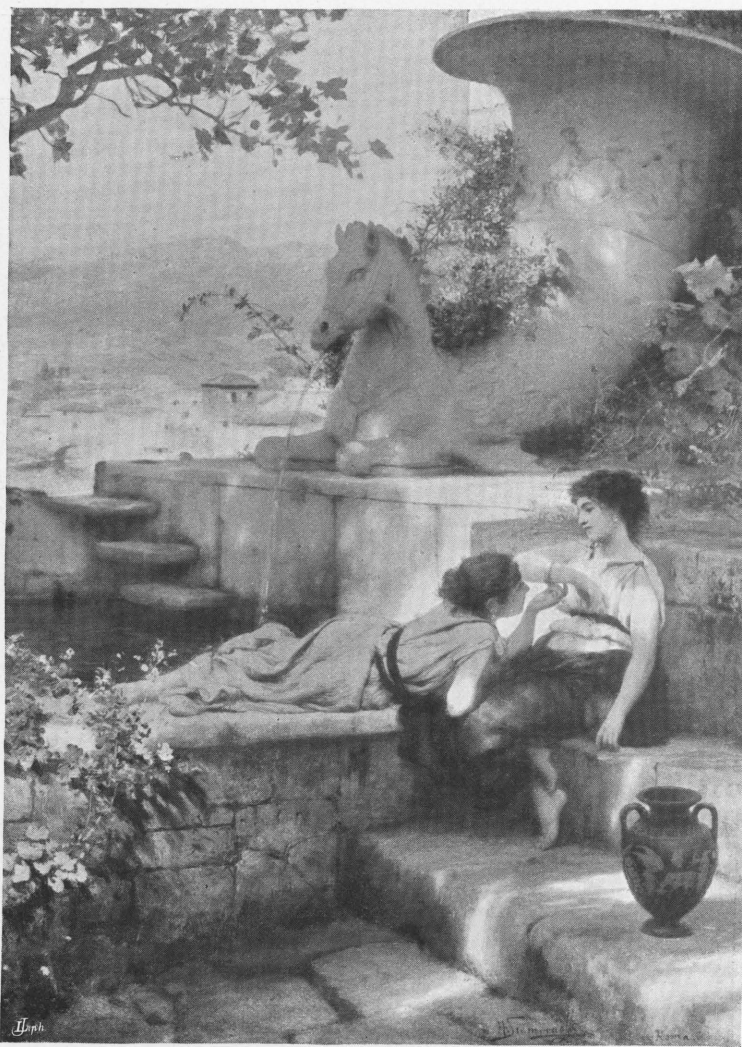
Zamieszkawszy na razie w Monachium, rozpoczął obraz, przedstawiający orgię w cza-



MAŁARZ WAZONÓW

sach cezaryzmu rzymskiego. Obraz ten świadczy dowodnie o tem, że Siemiradzki posiadał ogromnie wiele temperamentu i rzutu, nie tylko w ruchach figur, ale i w wyrazie twarzy. Świadczyły o tem zresztą i poprzednie jego kartony, jak np. »Rzeź niewiniątek«, albo »Zniszczenie Sodomy i Gomory«. Z powodu tego temperamentu czyniono mu już w Akademii uwagi i radzono więcej spokoju, chciał się więc go później pozbyć, przedewszystkiem w mniejszych, tak zwanych stalugowych obrazach. Praca, malowana w Monachium, posiada jednak cały rozmachany temperament młodzieńca, zestawionego własnym siłom, artysty, brylującego siłą wrodzonego poczucia barwy i doskonałą techniką wykonania. Figury, pełne życia, mają jednak pewne braki natury w ruchach zanadto teatralnych. Rozmawiając raz o tym obrazie z jego twórcą, dowiedziałem się, że w Monachium trudno mu było znaleźć modele, odpowiadające typom, jakie sobie wytworzył. Uciekał się też często do pomocy swojej pamięci i rutyną rysunkową starał się braki żywego modelu uzupełnić. Wogóle do wykonania tych tematów, jakie miał przygotowane w szkicach i do jakich żywił pragnienie, nie znalazł w Monachium ani pomocy, ani zachęty w otoczeniu sztuki monachijskiej. Było to też głównym powodem wyjazdu jego z Monachium. »Orgia rzymska«, wystawiona w »Kunst-Vereinie«, zwróciła przeciw uwagę całego artystycznego świata monachijskiego na młodego polskiego malarza, o którym dotąd nikt nic nie wiedział i który nie był uczniem tamtejszej akademii. Obraz ten, wysłany do Petersburga, przeszedł zaraz na własność ówczesnego następcy tronu, później cesarza Aleksandra III.

Dalszy pobyt, po wymalowaniu tego obrazu, był dla Siemiradzkiego bezcelowym i dla talentu jego nie przedstawiał żadnych korzyści. Pełen samodzielności i świadomy swego kierunku w sztuce, miał do wyboru dwie drogi: albo przejąć się duchem czasu i nagiąć do



NOWA BRANSOLETA

1883

realizmu, biorącego górę w szkole monachijskiej, czyli zacząć na nowo studia i oduczyć się tego, co umiał — albo pójść drogą, na którą już wszedł, i z całą konsekwencją dążyć do rozwoju samodzielnego, jaki mu talent jego i logika samokrytyczna wskazywały. Czuł on doskonale i wiedział, że talent jego jest zupełnie odrębnym od tych, jakie go na razie otaczały, czuł, że jest i potrafi zostać samodzielnym w swoich pracach oraz innym od wielu. A całą świadomość tego odrębnego talentu mógł być zniszczyć przez dłuższy pobyt nad Izarą, gdzie z każdym dniem tworzyła się coraz jednolitsza »szkoła«, jedna, podobna sama w sobie i wyciskająca nieznacznie piętno na swoich uczniach.

Po namyśle wyjechał więc do Włoch, a mianowicie do Florencji, gdzie zaraz rozpoczął prace przygotowawcze do większego obrazu p. t. »Jawnogrzesznica«. Ale i Florencja nie przypadła mu jakoś do jego tendencji. Za mało była mu ona szeroką, za mało była klasyczną i wielką swoimi zabytkami przeszłości, więc w niecały rok później, bo już w 1872, przenosi się do Rzymu i tu już na stałe pozostaje.

Talent Siemiradzkiego, zupełnie skryształizowany, spokojny i popierany wysokiem wykształceniem oraz wiedzą naukową, dążył pod względem kompozycyjnym bezwarunkowo do prawdy. Cała »klasyczność« akademicka nie miała w Siemiradzkim zwolennika, — podlegał jej o tyle, o ile dała mu ona podstawy do rozwinięcia się technicznie; owszem, przeważała w talencie jego »malarzskość«, czego najlepszym dowodem zamiłowanie do krajobrazu, który w pracach swoich prawie zawsze na pierwszym stawia miejscu. Ale owa przesada realistyczna, jaka w ówczesnej sztuce tak raptownie zaczęła brać górę nad linią i nad kompozycją ideową, owo nadużywanie natury do naturalizmu małego i nikłego, bez żadnego podkładu szerszego zrozumienia samej tendencji sztuki; ta wszytka dążność do brutalnego przedstawiania tego, co się widzi, tak, jak się widzi pod wpływem pewnej chwili, dla siebie, nie dla innych — zrodziła w nim dalsze zamiłowanie do piękna i do sztuki samej. W naturze jego, pomimo temperamentu właściwego każdemu Polakowi, było coś, co zrywało jego duszę do lotu i do czynu, ale które równocześnie przytłaczane było przez rozum, wykształcony nauką i zdolnością samokrytycyzmu z pytaniem, czy taką być może i czy taką być powinna sztuka? Treść obrazów jego była prawie zawsze podporządkowana formie, którą władał już wówczas z całem mistrzostwem techniki nowoczesnego malarza. Wychodził bowiem z założenia, że nietylko myśl obrazu, ale głównie talent techniczny, pozwalający tę myśl ująć w całość plastyczną, by pokazać ją widzowi jako dzieło skończone, stanowi artystyczną siłę sztuki. Można bowiem mieć świetne pomysły malarskie lub rzeźbiarskie, bez możliwości ich wykonania. Gdyby sam pomysł był sztuką, to każdy literat mógłby być malarzem lub rzeźbiarzem. Na pomysłach nie zbywa poetom, ale gdy ci nie posiadają zdolności wykonawczych, zostają one tylko pięknymi bardzo pomysłami, czekającymi na kogoś, który umie malować lub rzeźbić. Jeden ze starszych malarzów polskich, uznany w Paryżu, a więc i u nas, jako rzeczywisty i wielki talent, powiedział: »Nie głęboka filozoficzna abstrakcja, nie nauka i wierność historyczna, nie

poszukiwania archeologiczne i stanowisko patryotyczne i humanitarne, stanowią wartość geniuszu artystycznego, lecz właśnie ta, formą i kolorem do nas przemawiająca potęga, która nas wzrusza, a która się daje objąć jednym tylko wyrazem — artyzm¹⁾. Takiego artyzmu szukał Siemiradzki w zaraniu swoim i dla takiego pracował przez całe swoje życie, zawsze z myślą o formie i kolorze ujętym w poczucie wielkiego piękna.

¹⁾ Henryk Rodakowski † w Krakowie 1896.



SIELANKA



SZKIC WĘGLEM

IV.

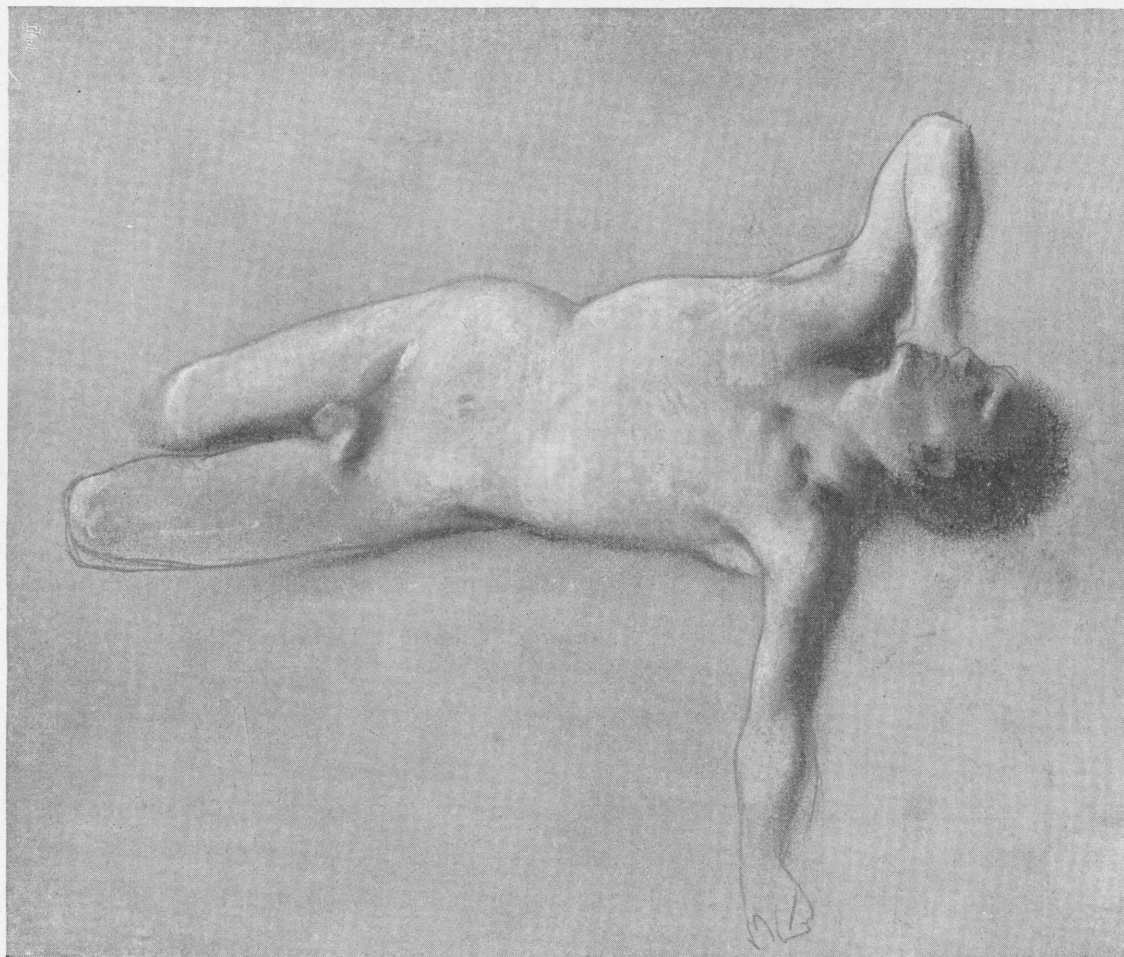
Rzym ma dla każdego człowieka północy jakiś nieopisany urok, pociągający go zawsze i wiążący do siebie na długo. Urok ten udzielił się i nam Polakom. Od najdawniejszych czasów pielgrzymowaliśmy do świętego miasta, a poeci nasi w pieśniach swoich stale je uwieczniają. Jest jakieś poczucie wspólne między tym potężnym grobem olbrzymiej cywilizacji a kulturą narodu polskiego. Jakie? Dlaczego?

Zbiegiem historycznych okoliczności a geograficznego położenia, dochodziła do nas już od najdawniejszych czasów kultura zachodnia, i to łacińska, względnie romańska. Z Rzymu, pośrednio lub bezpośrednio, mieliśmy chrystyanizm i nasze wyznanie, poeci Italii wpłynęli na naszą literaturę, na umiejętności i na rozwój polityczny. Z Rzymem łączyło więc nas

bardzo wiele, a sztuka włoska zostawiła niezatarte ślady tak w pomnikach architektonicznych, jak i całym artystycznym dorobku naszym. A w nowych czasach były w Italii serca gorącym tętnem dla Polaków, i bardzo wielu z naszych sławnych rodaków tam przebywało, a nawet dotąd stale przebywa. I nie można się temu wcale dziwić. Z ogromnym postępem i rozwojem naszej cywilizacji na wszystkich polach, zostało piętno Zachodu, piętno latynizmu. Literatura, a szczególnie sztuka nasza, wchłonęła go mimowoli w siebie, a pomimo dziesiątek artystów kształconych w Monachium na realizmie życia nas otaczającego, mimo obszaru wrażenia swojskiego — prawdziwe piękno przyszło do nas przecie z Rzymu i tylko tam znajdować je zawsze będziemy.

Niemiec, Francuz lub Anglik, mają swoje własne pomniki artystyczne i przeszłość sztuki. Dla nich istnieje wprawdzie antyk i renesans, ale w pewnym własnym krytycznym oświeceniu; dla nas, dla Polaków, dla Słowian północnych, południowych i zachodnich — Rzym z całą swoją kulturą zawsze jako gwiazda świecić będzie. A chociaż się tego wyprzemy, chociaż niechętnie o tem mówimy, to przy pierwszej nadarzonej sposobności — idziemy do Rzymu.

Dla Siemiradzkiego całe Włochy, cała przyroda południa, na której tle zobaczył ruiny



SZKIC
OŁÓWKOWY



1872

JAWNOGRZESZNICA

świątyń rzymskich w promieniach gorącego słońca, zostały wszystkim. Serce i dusza człowieka czuły po polsku — oczy artyści widziały zmartwychwstały przepych Rzymu, albo prostotę Grecji...

I pozostał na zawsze w świętem mieście. Na zawsze, to znaczy na stałe kilka miesięcy w roku, bo owa tęsknota za krajem i za ziemią rodzinną, te wysokie topole, ten cień lipy polskiej, ten dworek i lud polski, ciągnęły go do siebie i przyciągały co roku, aby mu dać siłę do pracy na południu, do pracy dla sztuki i cywilizacji polskiej. Bo niezbitym dowodem będzie zawsze w sztuce narodowość artysty, a nie temat, który do opracowania wybiera. Chodowiecki chyba najmniej z polską sztuką miał do czynienia, wszakże był pierwszym



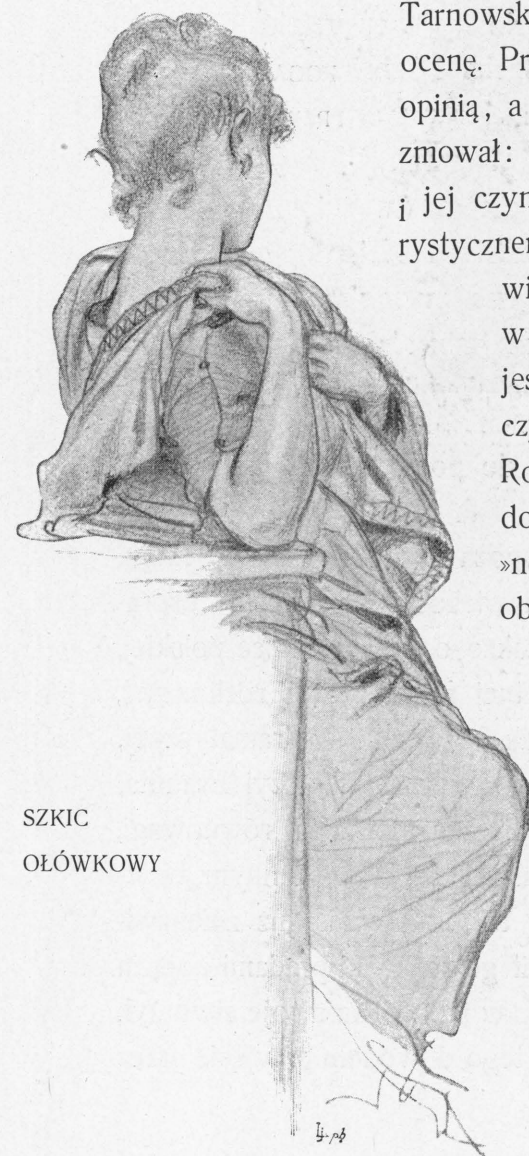
POGADANKA
PRZY ŹRÓDLE

nowoczesnym artystą niemieckim, ale ponieważ był Polakiem i do polskości się przyznawał, znajduje w historii malarstwa naszego pierwszorzędne miejsce. Tak samo będzie z każdym artystą, który dla jakichkolwiek powodów mieszka i pracuje poza granicami swego kraju. Powody, które przywiązały Siemiradzkiego do Rzymu, są tak wielkie i artystycznie usprawiedliwione, że nikt się im dziwić nie może i nie powinien. Wszakże one dały sztuce polskiej, tak szybko i gwałtownie się rozwijającej, artystę piękna, szlachetnej formy i owej rozkosznej, świetlanej i przepysznej barwami natury południowej. Wobec tak potężnej siły dramatycznej, jaka cechuje genialność Matejki, wobec rozhukanej szlachecko-kozackiej fantazji Brandta, wobec romantyzmu miłości swego narodu Grottgera, była konieczna potrzeba równowagi, spokoju kompozycyjnego i harmonii barw. Ta równowaga znalazła się w ogromnym twórczym talencie Siemiradzkiego. On to pierwszy wprowadził w ten, naówczas już zniechęcony, pseudoklasycyzm polskiej sztuki nowe tchnienie i ożywił go realnymi prądami pojęcia i naturalnego kolorytu. A że jego talent, jego twórczość i sposób, w jaki dzieła swoje stworzył, były w owym okresie sztuki koniecznością i potrzebą, najlepszym tego dowodem przyjęcie przez

cały świat artystyczny obrazu jego p. t. »Jawnogrzesznica«. Jest to pierwszy obraz większych rozmiarów, a malowany był w roku 1872 i wysłany na Wystawę światową w Wiedniu w roku 1873. Skomponowany znakomicie, pomimo biblijnego tematu, czyni wrażenie sceny wziętej wprost z życia.

Wśród kolumn prześlicznego tarasu zasłoniętego przed promieniami słońca rozpiętą drapeżą, bardzo mało na obrazie widoczną, ucztuje hetera biblijna w gronie swoich przyjaciół. Otoczony uczniami, zbliża się do niej Chrystus, patrząc przenikliwie w jej oczy. Pod wrażeniem tego spojrzenia, jawnogrzesznica słania się, wypuszcza z ręki złoty puchar, zasłaniając równocześnie drugą nagie piersi. Cała scena przedstawiona jest z ogromną prostotą i prawdą, a koloryt tak świeży, tak jasny, taki naturalny pełnią powietrza, a typy takie charakterystyczne, że młody malarz wstępnym bojem zdobył od razu uznanie i stanowisko artystyczne w świecie sztuki zagranicznej.

W znakomitych listach wiedeńskich, jakie wówczas pisał Stanisław Tarnowski do »Przeglądu Polskiego«, znajdujemy bardzo ciekawą jego ocenę. Przytaczamy ją jako zdanie człowieka światłego, kierującego pewną opinią, a osobistego przyjaciela Matejki. Trudno żądać, aby się entuzjastował: tego od przyjaciela Matejki i wszystkiego, co z historią polską i jej czynami chwały ma do czynienia, wymagać nie możemy. Charakterystycznym jest, że nazywa młodego artystę: Siemioradzkim — nie wiem z jakiego powodu, prawdopodobnie jednak z błędnej pisowni w katalogu Wystawy wiedeńskiej. Zaznacza p. Tarnowski, że obraz jest w oddziale rosyjskim, i dziwi się z tego powodu. Wytlumaczyć to jednak trzeba tem, że artysta urodził się w cesarstwie Rosyjskiem, skończył Akademię petersburską i za stypendyum rządowe mieszkał w Rzymie. Wówczas, w roku 1873, był to talent »nowy, nieznany, a bardzo obiecujący«. Wchodząc w samą treść obrazu, pisze p. Tarnowski: »Pierwsza rzecz, która obrazowi temu jedna sympatyę, a zapewnia miejsce odrębne wśród obrazów polskich, jest jego przedmiot. Malarstwo religijne, jak się na Wystawie dowodnie o tem można przekonać, najmniej dziś ze wszystkich rodzajów jest uprawiane. Na setki obrazów historycznych, widoków, portretów, na tysiące może obrazków z potocznego życia, znajdzie się jeden obraz religijny, a ten jeden będzie w regule od tamtych wszystkich gorszy. Kompozycja religijna zatem, jeżeli się zdarzy, odróżnia się w tym tłumie już samą swoją treścią, a ta jest, o ile wiemy, jedyną na Wystawie większą i znaczącą kompozycją Polaka. A prócz



SZKIC
OŁÓWKOWY



MAŁY ARGONAUTA

tego jeszcze malarz, który sięga po laury w tym zawodzie tak wysokim i trudnym, zdobywa sobie innym sposobem jeszcze współczucie; widząc bowiem taki kierunek myśli i usiłowań, myślimy zaraz, że to człowiek, co ma przed sobą wysoki i prawdziwy ideał artystyczny, że kocha Rafaela, a jeżeli to prawda, że przyjaciele naszych przyjaciół są naszymi przyjaciółmi, to i to niezawodnie, że czciele tego, co sami czcimy, łatwo mogą nas dla siebie usposobić.

W dalszym ciągu Tarnowski opisuje przedstawioną scenę i »z większą jeszcze niż zawsze nieśmiałością« omawia samo wykonanie obrazu. Przedewszystkiem zaznacza, zapewne zresztą bardzo słusznie, że obraz stosunkowo do wielkości figur pół-naturalnej jest za wysoko zawieszony. Grzesznica najmniej się krytykowi podoba: wydaje mu się dość pospolitą, a pomimo wstydu, czy przestachu, wyrażającego się w ruchu i postawie, nie może on się dopatrzeć duszy w tych bujnych formach i w tej okrągłej twarzy; w końcu jednak podaje: »jakkolwiekby, jeżeli przebaczone jej na świecie, to na obrazie nietylko przebaczyć, ale winniśmy jej dziękować, bo błędy, jakie mieć może, okupuje pięknymi zaletami«. Chrystusa uważa sprawozdawcą za najpiękniejszą ze wszystkich figur, typem, uświęconym przez mistrzów włoskich — a wszystko zdaje się zapowiadać i talent prawdziwy, i wysoki, a rzadki dziś kierunek talentu.

Oto był pierwszy polski głos o talencie Siemiradzkiego. Był młodym i nieznanym w kraju zupełnie — z Wystawy światowej w Wiedniu w roku 1873 światowy rozgłos imię jego zyskało. Ale już wówczas, po tym pierwszym sukcesie, uważamy jeden błąd, jaki pozostał na zawsze w dziełach wielkiego artysty — a tym jest brak duchownego szamotania się jego bohaterów i brak wyrazu w twarzach osób w obrazach działających. Zauważył też to słusznie p. Tarnowski — ale niesłusznie brał talent Siemiradzkiego za »religijny«. Nigdy nie był on malarzem scen religijnych, ani wówczas, ani w późniejszej swej działalności. Brał temat, który my nazywamy schematycznie »religijnym«, dlatego, że wchodzi w czasy Starego lub Nowego Testamentu — ale obrabiał go plastycznie tak, jak tego jego talent wymagał. Siemiradzkiemu nie chodziło o uduchowienie lub uzmysłowienie religijności osób wprowadzonych do scen biblijnych: na myśli miał głównie obraz rodzajowy, z pełnym słońcem południa, na tle czarownego krajobrazu, z mieniącymi się barwami różnokolorowych strojów wschodnich. Przeciw strojom ma p. Tarnowski do powiedzenia parę uwag, opartych na archeologii, a więc zapewne słusznych. Powiada mianowicie, że biały kolor u Żydów, »jak świadczą ewangelie«, wdziwany był na pośmiewisko, a nie zgadza się również i na krój płaszcza, który jest orientalny, beduiński.

Otóż, o ile mnie pamięć nie zawodzi, to Munkaczy o wiele później po Siemiradzkim używał w obrazach swoich, na tle życia Chrystusa osnutych, tak samo płaszców białych i krojem beduińskim. Trudno bowiem, aby tegocześni malarze, mający pod ręką wydawnictwa etnograficzne i kostyumowe, naśladowali tradycyjne ubiory patryarchów i apostołów, pozostałe po mistrzach włoskich.

Siemiradzki rozpoczął właśnie działalność swoją w latach ogromnego realizmu, który



STUDYUM
WĘGLEM

niedługo przeszedł w obrzydliwy naturalizm, więc pomimo kierunku innego starał się być artystą swego czasu, a tem samem, o ile jego pojęcia pozwalały — realistycznym.

Wiedeńskie pisma niemieckie, przedewszystkiem zaś stary Friedrich Pecht, piszący wtenczas w *Neue Freie Presse*, nie jest zadowolony z obrazu Siemiradzkiego. Zarzuca mu: »nowomodny kierunek naturalistyczny, ściąganie boskości Chrystusa do pospolitych czynności codziennego życia i malowanie krajobrazu sposobem nowym, nie liczącym się z kompozycją i jej liniami«.

Pecht tedy wystawia w roku 1873 Siemiradzkiemu świadectwo modernizmu, którego my mu dzisiaj zupełnie odmawiamy. Naturalnie, my jesteśmy jeszcze inaczej »modern« i nie chcemy przyznać starszym od nas, że i oni, wchodząc na arenę, walczyli ze starszymi od siebie, tak jak my dzisiaj to czynimy.



PIEŚŃ
NIEWOLNICY

1884



ZAGADKA

1886

Taki był pierwszy wstęp Siemiradzkiego w artystyczny świat europejski. »Jawnogrzeznica«, wysłana do Petersburga, wywołała tam ogólny podziw tak wśród publiczności, jak i u krytyków. Obraz ten nabył zaraz następcę tronu, późniejszy cesarz Aleksander III, a kopię sepią malowaną W. Ks. Włodzimierz Aleksandrowicz. Akademia Sztuk pięknych odzna-czyła dawnego swego ucznia stopniem akademika.

W Warszawie bardzo mało wiedziano wówczas o młodym artyście polskim. To też wystawienie tego obrazu w czasie, kiedy tak niewiele zajmowano się tam sztuką i tak ospale traktowano ją wogóle, a o artystach, mieszkających stale, zaledwie opowiadano sobie na przy-jęciach tygodniowych, było wypadkiem dnia. Obraz ten, pełen światła słonecznego i jasności barw, jego niebo błękitne i zieleń przezroczysta i gorące plamy słońca, przerywane się przez liście drzew, to logiczne i artystyczne związanie w całość kompozycyjną tylu nagro-madzonych figur, wszystko to razem było takim efektem dla publiczności warszawskiej, że wprost nie umiano znaleźć słów do wyrażenia swego entuzjazmu dla jego twórcy. Publiczność i krytyka zgadzały się na jedno, a pełen ognia i serdeczności, młodzieńki na-

ówczas estetyk i poeta Gomulicki w *Kuryerze Warszawskim* wyraził cały ten zachwyt i upojenie.

Dla Siemiradzkiego to przyjęcie było bodźcem do dalszej pracy. To też w krótkich bardzo przerwach ze stalug w jego pracowni wychodzą w świat obrazy coraz to rozkoszniejsze, zadziwiające barwnością kolorytu i świetnością kompozycyjną. Zbliżał się on w tym kierunku do Makarta, tak bardzo cenionego w Wiedniu, różnił się jednak wiele, tak pod względem wspaniałej techniki rysunkowej, jak i głębokością swoich pomysłów. O ile Makart był tylko kolorystą i dla barw dobierał tematy zwykle dekoracyjne i zmysłowe lub na zmysły działające, o tyle nasz polski malarz starał się zawsze o tworzenie obrazów ideowych albo obrazów na tle rodzajowym życia starogreckiego, a najczęściej rzymskiego.

W okresie, w którym powstała »Jawnogrzesznica«, dzieło, należące bez wątpienia do najlepszych w sztuce dzisiejszej, znajdował Siemiradzki upodobanie i w tematach starochrześcijańskich. Być może, przyczyniło się do tego zamówienie, dane mu z Petersburga, na wykonanie kilku takich obrazów, jak: »Chrzest Chrystusa Pana«, »Wjazd Chrystusa do Jerozolimy« i »Wieczera Pańska«. W tym samym czasie powstała również praca, przedstawiająca »Chrześcijan ukrywających się w katakumbach«, która także w Petersburgu znalazła nabywcę w osobie pana Iwaszewa.

Podziwienią godną jest niesłychana płodność polskiego malarza. W czasie niespełna pięciu lat, bo po roku 1873, wykonał oprócz powyżej wymienionych jeszcze kilkanaście obrazów, z których większe są: »Elegia«, »Sprzedaż amuletów«, »Rozbitek« i »Wazon czy kobieta«.

Jeżeli porównamy obrazy z tego okresu, to zobaczymy, że artysta dąży coraz to więcej do zdobycia jak najdoskonalszej techniki, tak pod względem rysunku, jak malowania. Nabiera on niesłychanej łatwości malarskiej oraz smaku w zestawieniu figur jakiejś sceny, lubuje się w pięknej naturze, w krajobrazie południowym, słonecznym, przez niego niewymownie umiłowanym i mistrzowsko malowanym. Równocześnie czyni studia klejnotów starorzymskich, marmurowych schodów i architektury wspaniałych świątyń, a przede wszystkim i nagiego ciała. To wszystko, co pociąga wzrok ludzki, co czyni wrażenie barwnością i błyskiem, to, co należy do dekoracyjnej części obrazu, znajduje w Siemiradzkim niedoścignionego mistrza.

O ile jednak samą malarskość swoich obrazów podnosi wyborem tematów bądź to religijnych, bądź rodzajowych, o tyle czyni to z ujmą wyrazu uczuć duszy ludzkiej.

Dlaczego? Wszakże artysta, obdarzony tak ogromnym talentem i tak ogromną inteligencją, popartą jednolitem wykształceniem, powinien sobie zdawać sprawę z wrażeń i dramatów życiowych, powinien odgadnąć duszę ludzką i dać jej wyraz zewnętrzny? Właśnie ten ogromny talent i to ogromne wykształcenie nie pozwalało Siemiradzkemu na studia duszy; talent wykonawczy, talent malarski zawsze w czasie roboty brał górę, kosztem uczucia i wyrazu.



SPRZEDAŻ AMULETÓW

SZKIC KREDKOWY



W obrazach, gdzie działające postacie są w pewnym nastroju, jak np. w »Elegii«, potrafi Siemiradzki działać na widza tem poetycznem tchnieniem, które żąda tylko ciszy i marzenia. Nawet w »Sprzedaży amuletów« udaje mu się w zupełności wywołać wrażenie zaciekawienia. W obrazie tym cała akcja rozgrywa się w bogatym mieszkaniu rzymskim na tle fontanny Bachusa i różnobarwnych marmurów, którymi wyłożono ściany. Czarny Etyopczyk pokazuje mały przedmiot i wyklada jego czarodziejskie zalety. Prześliczna młodzianka dziewczyna o jasnych włosach nachyla się ku niemu i patrzy na drogocenny amulet. Prawą nogą klęka na marmurowym stopniu, lewą ręką wspiera się, odsłaniając obnażone ramię z pod osuniętej draperyi. Za tą parą stoi na drugim planie piękna kobieta z wachlarzem w dłoni i patrzy z pewnem niedowierzaniem na zachwalany przedmiot. Całość tego obrazu jest bardzo zręczna, a akcesorya z ogromnym realizmem malowane. Postacie same mają ogromnie wiele wyrazu tak w ruchach, jak i twarzach. Obraz ten obiegł wystawy miast Europy, aż w końcu znalazł się w Ameryce na Wystawie powszechnej w roku 1876, gdzie został odznaczony złotym medalem.

W tymże samym czasie zrodził się obraz p. t.: »Rozbitek«. Przy schodach, prowadzących jako zejście do rzeki, stoi wspaniała, srebrem wykładana i kolorami ozdobiona łódź, do której schodzi młoda piękna kobieta. Jedną nogą zawisła w powietrzu, szukając oparcia w gondoli i pozwalając się podtrzymywać za lewą rękę młodemu chłopakowi. Wzrok jej zwrócony

jest na stojącego obok półnagiego starca, z zawieszoną na szyi tablicą, przedstawiającą rozbicie statku. W gondoli, pod baldachimem, widać drugą kobietę oraz starego wiosłarza, odwiązującego sznur od nadbrzeżnego pala. Na murze, ponad żebrzącym rozbitkiem, rozłożyło się w słońcu trzech chłopców, przyglądających się z ciekawością całej scenie. W obrazie tym jest tyle barwy i tyle jasnego słońca, że prawie wzrok przyćmiewa ta jasność, refleksująca odbiciem się od srebrnych figur, zdobiących dziób gondoli. Obraz ten znalazł nabywcę w osobie jakiegoś bogatego Szwajcara, który darował go następnie Muzeum sztuki w Lozannie.

W pracy tej da się bardzo łatwo sprawdzić ogromne zamiłowanie Siemiradzkiego do rzeczy architektonicznych, do błyszczących ozdób i ornamentyki wspaniałej. Jasność rozlana na tym obrazie spotęgowana jest kontrastami cieni, jakie nie we wszystkich dziełach artysty są technicznie dobrze zastosowane. Na niektórych późniejszych obrazach daje się mianowicie widzieć — nie wiem z jakiego powodu — umyślne rozjaśnianie cieni i unikanie kontrastów, potęgujących światło i barwę.

Kilka małych obrazków, należących do tego okresu, szczególnie pejzaże, są pierwszorzędnej wartości artystycznej i stawiają Siemiradzkiego na równi z francuskimi malarzami krajobrazów, a stanowczo na pierwszym miejscu wśród malarzy krajobrazów włoskich.

We wszystkich tych obrazach zaznaczony jest tak silnie cały późniejszy kierunek talentu,



PODPATRZONA SCHADZKA

taka indywidualność w nim się przejawia, że z trudnością wyobrazićby go sobie można innym, jak właśnie takim. Kroczy on z pełnią uciechy z istnienia pięknej natury południowej, idzie z tem wrażeniem piękna w bogato zdobne mieszkania patrycyuszów albo w rajskie ustronia okolic Rzymu. Dla niego niema na świecie zimna, głodu i zmęczenia, niema nędzy i biedy z troską o chleb powszedni — dla jego sztuki istnieje zawsze tylko wiosna i jasne, gorące słońce, albo uroczy mrok wieczorny pełen rozkosznej zadumy, albo noc księżycowa, wśród której cieszą się jego ludzie z piękności życia olimpijskiego.

Wszędzie są żyjące, światłe i przeźroczyste kolory, prześliczne linie, wiążące się w harmonijną całość ornamentu, wszędzie spokój i rodzaj rozkosznego przesytu, graniczącego z błogą obojętnością na wszystko, co się dzieje wokoło.

»Kult słońca« — byłby może najtrafniejszą nazwą talentu Siemiradzkiego.

Oczywiście, zazdrościć mu trzeba tej błogiej wiary w piękno, zazdrościć mu trzeba tego spokoju, w którym pracuje i który potrafił w sobie stworzyć, zazdrościć mu trzeba sławy i dochodów materyalnych, słowem wszystkiego, co pracą i talentem zdobył, nawet domowego zacisza i szczęścia. To też niema u nas artysty, któremoby tak zazdroszczono tego wszystkiego... On jednak, obojętny na przejawy tej zazdrości krytycznej, nigdy nie okazał, że go to boli — zawsze łagodny i spokojny szedł własną drogą, nie pragnąc, aby mu ją inni prostowali...

Ale oprócz kultu piękna i przyrody, żyło na dnie jego duszy inne uczucie — pełne wyrazu i idei, uczucie, które szukało ujścia i wybuchło potężnym płomieniem i zamieniło się w olbrzymi obraz, przedstawiający scenę z epoki męczeństwa chrześcijan za Nerona.



SZKIC DO OBRAZU: »WOJOWNICY ŚWIATOSŁAWA«

X.

W pierwszym zaraz roku pobytu artysty w Rzymie, po zaznajomieniu się z ruinami starożytnej części miasta, powstała w umyśle jego chęć stworzenia wielkiej kompozycji historycznej, w którejby można było uwidocznic cały przepych, całe bogactwo zepsutego i upadającego cesarstwa. Na razie nie wierzył jeszcze w siłę swego talentu, a przedewszystkiem brak mu było ogromu techniki i studyów, jakich taki obraz wymagał. Tematu także pewnego nie miał — bo chciał, obok wykazania swego talentu, błysnąć jakąś myślą poważną, historycznością niejako pewnej chwili czy zdarzenia, o którymby cały świat wiedział i pamiętał i właśnie przez to samo obrazem jego się zajął. W ciągu lat nasunął mu się taki temat z roczników Tacyta i opowiadań Swetoniusza, a mianowicie — posądzenie chrześcijan o spalenie Rzymu oraz kara, na jaką Neron chrześcijan skazał: przywiązanych wysoko na palach mężczyzn i ko-

biety poobwijano słomą i płótnem moczonem w smole, poczem zapalono, jak pochodnie, w obecności cezara i zebranego ludu.

Temat ten wydał mu się zupełnie odpowiednim, więc przez całe trzy lata robił szkice kompozycyjne, zbierał typy, studyował architekturę i czytał współczesne kroniki. W r. 1875 rozpoczął pracę nad tym olbrzymim obrazem, aby go w niespełna półtora roku skończyć. Ogromne płótno zasiane jest przeszło stu postaciami różnorodnych typów działających osób. Kompozycja cała po mistrzowsku związana dowodzi ogromnej znajomości epoki, w której się scena odbywa, i posiada styl tak monumentalny i tak wielki, na jaki nie zdobył się ani Makart swoją »Katarzyną Cornaro«, ani nawet Piloty »Neronem na gruzach Romy«. Był to obraz młodej, nowej generacji, której — zdawało się — Siemiradzki będzie przodnikiem.

Treść obrazu, pomimo takiej ilości nagromadzonych osób, bardzo zrozumiała. Na lewo przepyszny architektura »Złoty dom«¹⁾ Nerona, ze schodów znoszą cezara w lektyce żółto ubrani murzyni; na prawo, u stóp pałacu w ogrodzie, cały szereg wbitych w ziemię pali, u których wierzchołków przywiązani są męczennicy chrześcijańscy, owinięci słomą polaną smołą i girlandami z gałęzi drzew iglicowych. Na dole niewolnicy z ogniem czekają znaku, by zapalić te żyjące pochodnie.

Przed pałacem, obok lektyki cesarskiej i na schodach, widzimy rozrzucone grupy senatorów, filozofów, patrycyuszów, urzędników, gladiatorów i niewolników, tancerek i uliczników, albo tłoczących się z ciekawością oczekujących na znak rozpoczęcia egzekucji, jaki ma dać czerwoną chustką w głębi stojący aparytor cezara, albo stojących pojedynczo, patrzących z przestrawą na ohydny scenę. W całym obrazie widać jednak więcej wyuzdania albo apatycznej ciekawości, niż litosnego współczucia. Prawa strona obrazu z owymi pochodniami jest na tle ciemnozielonych cyprysów, nad którymi widnieje niebo szare i ponure. Ta strona z tymi palami i ciałami owiniętymi, jak na ironię, w girlandy różnobarwnych kwiatów, te głowy zwrócone ku niebu z prośbą o cud, o pomoc i ratunek, nastroczały artyście sposobność do uwydatnienia cierpienia i wyrazu dramatycznego z całą grozą takiej strasznej chwili. Dlaczego artysta nie wyzyskał tego i całą tę stronę obrazu, świetnie pomyślaną i skomponowaną, rzucił niejako na drugi plan, a forszę swego talentu przeniósł na dziesiątki postaci, mających dla nas drugorzędne znaczenie? Odpowiedzi na to trudno szukać nawet u samego artysty — odgadywać ją musimy w samym kolorystycznym talencie autora, który nagromadziwszy w sobie taką wielką ilość studyów nad antykami, nad architekturą i ubiorami ówczesnej epoki, a kochając i miłując już z natury swego talentu więcej piękno i światło, niż ból fizyczny i dramatyczność wyrazu, nie zgodził się sam ze sobą w założeniu tematu i poświęcił działającą na widzów, a w tym wypadku potrzebną może grozę wstrząsającej nerwami prawdy

¹⁾ »Domus aurea«.



SZKIC RYSUNKOWY DO OBRAZU: »OFIARY WOJOWNIKÓW ŚWIATOSŁAWA«



SZKIC
GĘŚLARZA

dla kolorytu, dla światła i dla tysiąca błyszczących ozdób lub osób i typów drugorzędnego znaczenia.

Na usprawiedliwienie artysty trzeba jednak wziąć na uwagę to, że cała ta tragedia właściwie nie jest jeszcze w toku — ona ma się za chwilę rozpocząć, bo oto pełnomocnik Nerona, stojący na przodzie tarasu przed lektyką, daje właśnie znak czerwoną chustą, aby pale z chrześcijanami podpalono. I ten moment stawia właśnie pod względem psychologicznym akcję osób po lewej stronie obrazu zupełnie wytłomaczoną. Ów wszystek różnobarwny i różnorodny tłum, zbiegły na widowisko, czeka na nie, a czekając zabawia się rozmową, kokieterią, sprzeczką, cynicznymi uwagami lub nawet grą w kości. Pokazuje się więc, że mimo wszystko, co twórcy »Świeczników« zarzucamy — on sam wiedział, czego od siebie miał żądać i jaką scenę, w jakiej chwili chciał przedstawić.

Ta lewa strona obrazu, a właściwie prawie jego dwie trzecie, jest świetną ilustracją społeczeństwa rzymskiego za upadku cesarstwa. Porywa nas ona przepychem dworskim, bogactwem akcesoryi oraz charakterystyką typów, a nawet momentami psychicznymi, jak n. p. wyrazem stojącego obok studni gladyatora. Na twarzy jego widać milczącą, ukrytą litość dla ofiar, które krwią swoją mają zabawić ten upadły tłum i podrażnić stępione nerwy;



ŚWIECZNIKI CHRZEŚCJAŃSTWA

tę samą litość czytamy i w oczach prześlicznej bachantki czy tancerki, i dwóch lutnistek na pierwszym planie obrazu. Tak w grupach, jak i w pojedynczych figurach, można widzieć czynny udział tego tłumu w mającym się spełnić za chwilę masowym mordzie na chrześcijanach — a niektóre typy są wprost niezrównane pod względem swojej charakterystyki.

Chcąc być zupełnie obiektywnym, nie bronię, ani potępiam twórcy tego wspaniałego obrazu, który właśnie wśród polskich krytyków znalazł niezadowolonych. Wspaniałem dziełem pozostanie ten obraz na zawsze, pomimo nawet drobnych usterek, jakie rzucają się nam w oczy. Jak wspomniałem już wyżej, za cenę malarskich efektów i olśniewającej całości poświęcił Siemiradzki nastrój duchowy całej kompozycji. Zapewne tak chciał. Mnie osobiście najmniej zadawała sam Neron, który przecież z taką radością układał cały program tego widowiska, oraz Popea, ciesząca się zwykle z uciechy krwiożerczej swego cesarskiego małżonka. Być może, że artysta chciał cynicznym spokojem tych dwojga ludzi wywołać u widza wrażenie pogardy i oburzenia, co mu się tylko w części udaje. Ale czyż nie przepiękną jest za to oparta z wielką swobodą o balustradę przy ostatnich stopniach tarasu młoda dziewczyna okryta niebieskim płaszczem? lub wspomniane już dwie lutnistki, siedzące na pierwszym planie obrazu?

Dwie te postacie owiane są jakby tajemniczą melancholią poezyi: zapewne są to Greczynki zabrane do Rzymu, dzisiaj niewolnice, pomimo wyższości swej kultury nad zwycięzcą i obecnym władcą ich ojczyzny. Kto wie zresztą, czy to współczucie, malujące się szczególnie silnie na twarzy jednej z tych lutnistek, nie ma głębszej podstawy w jej duszy nad litość; wszakże tylu było ukrytych wyznawców chrześcijaństwa wśród niewolników a nawet patrycyuszów?...

Szukając, znaleźćby można w każdej niemal postaci wiele, choć za mało może wyraźnie zaznaczonego współczucia dla mających za chwilę spłonąć ofiar. Dlatego też rzucanie ryczałtowej anatemy na twórcę obrazu za brak grozy i współdziałania, za brak wyrazu duchowego u wszystkich postaci w obrazie, nie ma racji bytu i nie jest wcale uzasadnionem.

Co zaś do technicznej strony obrazu, to chyba istnieje tylko jedno zdanie. Lektyka Nerona jako całość jest istnem cackiem zdobniczem. Łudzaco naśladowana masa perłowa, i ornament złoty i orły cesarskie, sprawiają zadziwiające wrażenie na zwolennikach malowania t. zw. »martwej natury«. A ten przyćmiony porfir czerwony i nawpół przeżółkła zieleność pleśni na kamieniach wodotrysku, naśladowanie tu i owdzie zwiędłego marmuru, cała architektura, z takim mazołem studyów odtworzona z przeszłości, jest przecież tak wspaniałym dokumentem technicznej doskonałości artysty, że nie współczując z nią nawet, musimy ją podziwiać.

Cała architektura, wykreślona pod względem perspektywicznym wprost znakomicie, stanowi właśnie w tym obrazie bardzo ważną stronę jego powodzenia. Szczegóły archeologiczne są tutaj również bardzo dokładne i możliwie prawdziwe. W całym obrazie widać



SZKIC
OŁÓWKOWY
ZNACHORKI
DO OBRAZU:
*SPALENIE
ZWŁOK
WODZA*

sumienne studia i zrozumiały wybór motywów. Bardzo wiele części architektonicznych utrzymało się do dzisiaj jeżeli nie w całości, to we fragmentach, jak np. balustrada, zdobiąca schody, jest ta sama, którą do dziś dnia oglądać można na galeryach pozostałych części z pałacu Nerona. Mnóstwo różnych ozdób i strojów, instrumentów muzycznych i podręcznych naczyń, a wszystko to skąpane w tysiącnych barwach lśniących się i połyskujących, mieszanych z odcieniami rozmaitymi ciała ludzkiego, od czarnego murzyna do śnieżystej białości



SPALENIE ZWŁOK WODZA RUSÓW W BOLGARACH

łona kobiecego, wszystko to złożone razem w całość kompozycyjną, mającą przedstawiać pewną historyczną chwilę z przeszłości Rzymu, przyczyniało się do ogólnego uroku, jaki wywierał ten obraz na publiczność we wszystkich miastach, w których się tylko ukazał.

Piękność zewnętrzną dekoracyjną obrazu bardzo podnosi rzeźbiona rama, z napisem łacińskim: *Et lux in tenebris lucebat, et tenebrae eam non comprehenderant* — »a światło świeciło w ciemnościach, a ciemności się na niem nie poznały«...

Tak tedy oparty na rocznikach Tacyta, który opowiada, że »Neron, chcąc zapobiedz pogłoskom o nakazanym przez niego pożarze, podał za winnych i skazał na najwymyślniejsze męczarnie tych, których z powodu ich wszetecznych obyczajów znienawidzonych lud chrześcijanami nazywał; ten, od którego pochodziło to nazwisko, Chrystus, pod panowaniem Tyberyusza, przez prokuratora Poncyusza Piłata na ukrzyżowanie skazany został... a dalej: »ginącym chrześcijanom dodawano męki, i albo do krzyżów poprzyczepiani, albo do spalenia przeznaczeni byli, i po zachodzie słońca ku nocnemu oświetleniu służąc, w płomieniach gorzeli« i t. d.

Jeżeli z tych słów stworzył Siemiradzki zamiast sceny rozpaczliwej, szarpiącej wzrok i nerwy widza, obraz przepiękny w oświetleniu i kompozycji, obraz napelniony archeologicznymi fragmentami, łudzacyimi oko kolorystycznymi efektami techniki malarskiej i rysowniczej — czy mamy go za to potępiać? my, dzisiejszym wzrokiem duszy naszej patrzący?

Wówczas, to znaczy w latach 1877—79, nie tylko go nie potępiano, ale przeciwnie, były głosy jak: »My wolimy poczytać panu Siemiradzkemu za zasługę, że nas uchronił od widoku kurczących się wśród płomieni i z cierpieniem czysto fizycznym pasujących się męczenników«.

Był to wówczas rozkwit obrazów historyczno-dekoracyjnych z jednej strony, a przeciwstawienie tymże »malowniczych Kasiek u płotu« z drugiej. Te dwa kierunki staczały ze sobą walkę i wywoływały namętne, często nawet niewybredne, a czysto osobiste polemiki w literaturze artystycznej. Był to czas, kiedy doskonale widziano zewnętrzne manifestacje sztuki, gdzie oczy były czułe na wdzięk wyszukanych barw i jasnych plam kolorystycznych, na szczegóły złotych lub srebrnych naczyń, blask metalu lub odcieni aksamitnej materii, która tę samą wartość malarską przedstawiała, co najpiękniejsza karnacja ciała, albo »ściana bladej zieleni żyta, chwiejąca się szarym puchem kwitnących kłosów« lub »pszenicy, jeżącej się grubymi ciemnozielonymi badyłami, wśród których rumienia się maki«.

Polemika toczyła się wówczas nie o wartość sztuki i nie o jej tradycję, ale o to, co ma w sztuce polskiej większą wartość: Matejki »Bitwa pod Grunwaldem« i Siemiradzkiego »Pochodnie Nerona« czy Chełmońskiego »Spieniona czwórka, stojąca w śniegu, u drzwi folwarcznych, przed którymi dziewczki nastawiają samowar«¹⁾.

¹⁾ Radzimy porównać S. Witkiewicza artykuły: »Największy obraz Matejki« — »Henryk Siemiradzki« — »Józef Chełmoński«.



SZKIC MUZYKI DO PLAFONU: »ŚWIATŁOŚĆ I CIEMNOŚĆ«

Z Włoch obraz przysłany został do Wiednia i wystawiony w Kuenstlerhausie« w listopadzie 1876 roku. Publiczność wiedeńska jednogłośnie dzieło artysty polskiego przyjęła

z entuzjazmem a krytycy w pismach oddali mu należne słowa bardzo ciepłej, obiektywnej oceny, wytykając pomimo to niektóre widoczne błędy.

Krytyka berlińska przyjęła również gorąco dzieło Polaka. Jeżeli wykazywano mu usterki te same, które my dzisiaj widzimy i które prawie wszyscy wówczas również uważali, to przy nich podnoszono niezrównane zalety kolorytu, szalonego temperamentu w rysunku i sumienności w technicznym wykonaniu. Obraz ten nagrodzono złotym medalem, a twórcę jego mianowano członkiem Akademii berlińskiej.

Za Berlinem poszedł Sztokholm, Turyn i Petersburg, gdzie rada Akademii wyraziła Siemiradzkemu podziękowanie za artystyczną działalność i zaszczyliła go tytułem profesora. Zarząd galeryi florenckiej »degli Uffizi« polecił mu wymalowanie własnego portretu, celem umieszczenia go w zbiorach znakomitych mistrzów wszystkich czasów i narodów.

Nadszedł rok 1878, a z nim wielka powszechna Wystawa w Paryżu. Siemiradzki zdecydował się na wystanie tego dzieła do »Salonu« wraz z powstałym w tymże czasie obrazem p. t. »Wazon czy kobieta«.

Obraz ten, malowany po »Świecznikach«, dowodzi nam wyraźnie, jak twórca jego poznał siebie i jak dokładnie znał swój talent. Pokazawszy zdolność łatwego zebrania w logiczną kompozycję całego tłumu osób, wykazawszy szalony talent dekoracyjności ogromnego obszaru, cofnął się w zacisze willi patrycyusza rzymskiego, urządzonej z całym przepychem mecenasa sztuki i lubownika wszystkiego, co piękne. Stary Rzymianin pokazywał właśnie młodemu gościowi swemu przepiękny wazon, mający wielką wartość artystyczną i materyalną. Naraz kupiec fenicki wprowadza mu nagą niewolnicę, a odrzuciwszy z niej zasłonę, z wymownym gestem i dość cynicznym wyrazem twarzy wylicza zalety i do nabycia zachęca. Mecenasa trzyma jeszcze wazon na kolanach i — zdaje się okiem znawcy pływać z zadowoleniem po liniach niewieściego ciała. Obok, na krześle oparty młodzieniec wpatrzył się w te piękne kształty z niemym zachwytem. Gdyby wybór jemu pozostawiono, stanowczo wolałby on kobietę, niż najbogatszy i najstarszy wazon.

Całość tej sceny na tle zbioru prześlicznych dzieł sztuki, jakiegoś posagu »centaura« związanego przez amorka, bronzowej figurki »Victoryi«, tarczy i wazonów i kolorystycznych, bogato złotem tkanych draperyi — czyni wrażenie jakby barwnego kobierca.

Temat stworzony dla Siemiradzkiego, odczuty i podany bez wstrętnego naturalizmu i bez filozoficznych zagadnień feminizmu. Rzymska scena — ze zwyczajów wyrwany fragment społeczny, artystycznie i po malarsku obrobiony — oto treść tego obrazu.

»Wazon czy kobieta«, jako obraz wykonany po olbrzymiej kompozycji »Świeczników chrześcijaństwa«, stanowi pełen zwrot w dotychczasowej działalności artystycznej Siemiradzkiego. Liryzm, który w talencie jego, mimo temperamentu, był wybitną cechą, ale wskutek dążeń i wymagań prądów artystycznych, ulegał ich wpływom i starał się być pouczającym, często ideowym i tragicznym, powoli zmieniał kierunek i stawał się takim, jakim go natura



ŚWIATŁOŚĆ I CIEMNOŚĆ



SZKIC OŁÓWKOWY DO PLAFONU: »ŚWIATŁOŚĆ I CIEMNOŚĆ«

i jego indywidualność mieć chciała: znakomitym kolorystą, umiejącym nietylko talentem, ale i techniką malarską czarować widza efektem barw swojej palety.

W następnych obrazach Mistrz rozwinął przed nami, jak tęczę różnokolorową, sceny ze świata starożytnego, który odtwarzał z ogromną poezją i intuicją. Trudno mi znaleźć porównanie między nim a jakimkolwiek innym malarzem z tej epoki — zdaje mi się jednak, że równego jemu w tym rodzaju nie było w owym czasie. Dwa te obrazy, tak bardzo różne w założeniu, pojęciu i kompozycji, znalazły w Paryżu, w tym przybytku wszelkiej przodowniczej sztuki i bądź co bądź zawsze szowinistycznej krytyki, bardzo przychylne przyjęcie. Najwymowniejszym tego dowodem było odznaczenie Siemiradzkiego najwyższymi nagrodami, bo dyplomem honorowym (*grand prix d'honneur*) i wielkim złotym medalem, oraz mianowanie go przez rząd francuski kawalerem legii honorowej.

Obraz »Wazon czy kobieta« nabył od artysty na własność warszawski przemysłowiec p. Karol Lilpop. W czyich rękach dzisiaj pozostaje, nie umiem powiedzieć.

Ze »Swiecznikami chrześcijaństwa« łączy się w życiu Siemiradzkiego i w historii sztuki



1878

WAZON CZY KOBIETA



SZKIC »SŁAWY« DO KURTYNY LWOWSKIEJ

polskiej zdarzenie, które wywołało podziw wśród całego społeczeństwa i gorącą a serdeczną wdzięczność całego narodu dla wielkiego artysty i wielkiego obywatela swojego kraju. Artysta ofiarował pracę swoją w darze narodowi jako podwalinę do założenia muzeum sztuki polskiej, gdzieby zebrane były od najdawniejszych czasów do naszych i późniejszych dowody cywilizacji i rozwoju na polu artystycznym w Polsce.

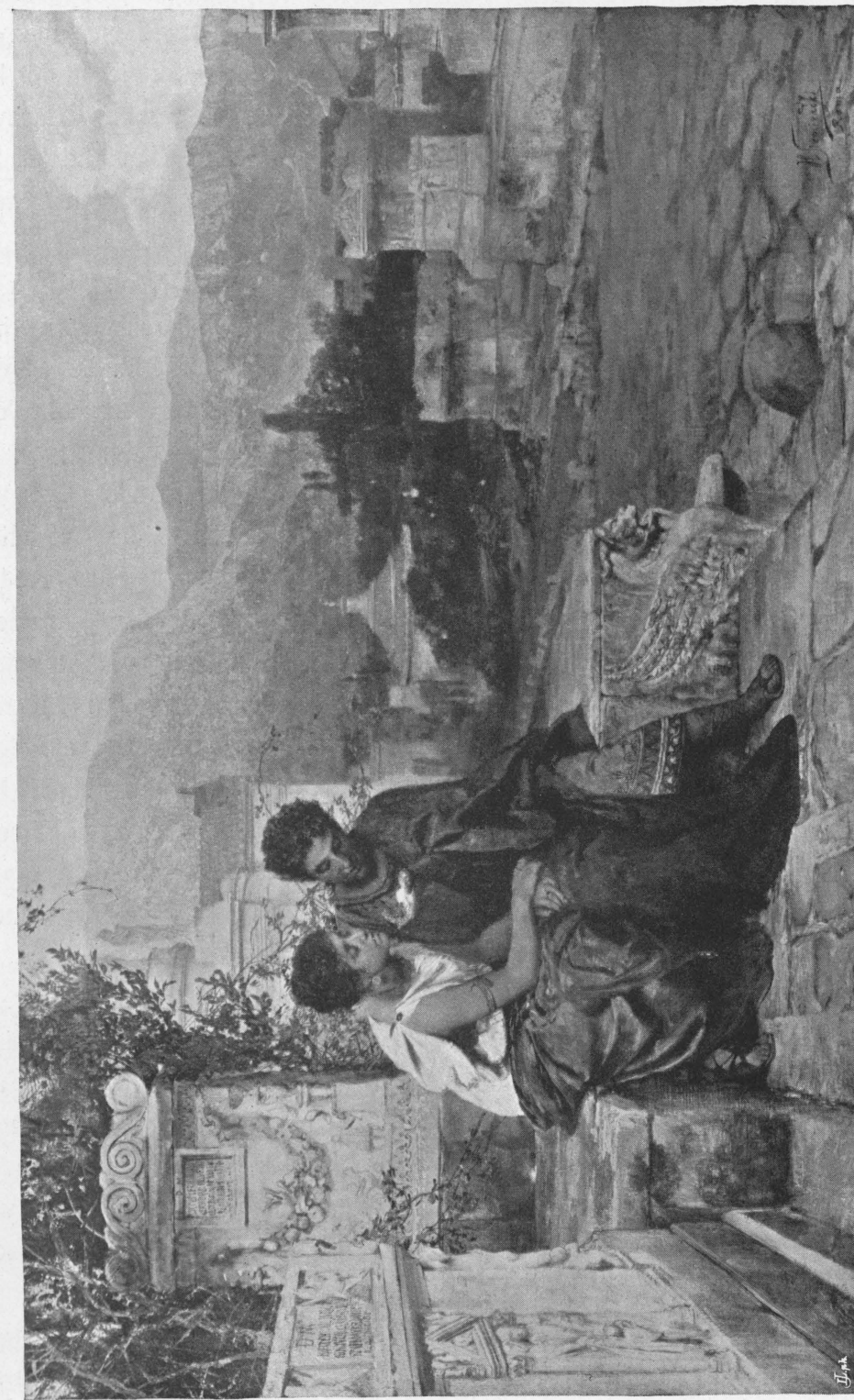
W pierwszych dniach października r. 1879 obchodzono w Krakowie uroczyste poświęcenie nowoodbudowanego gmachu, a zabytku jeszcze z czasów Kazimierza Wielkiego, t. zw. »Sukiennic«. Z uroczystością tą połączono i jubileusz literacki Kraszewskiego. Zjazd był ogromny, zewsząd przybyli artyści i literaci, oraz pobratymcy z całej słowiańszczyzny. W dniu 5-y października, o 2-ej po południu, odbywała się w hotelu »Victoria«, przy ulicy św. Anny, uczta na cześć jubilata. Obecnych było przeszło sto osób. Obok Kraszewskiego siedzieli: z jednej strony August Cieszkowski, z drugiej przybyły z Rzymu Henryk Siemiradzki. Wśród licznych toastów, wzniósł ówczesny prezydent miasta Zybkiewicz i na jego cześć napętnoną czaszę. On, wstawszy podziękował w słowach ciepłych, ale z prostotą, która tak w sztuce, jak i w życiu była najlepszym dowodem prawdy i głębokości jego uczuć. A odezwał się mniej więcej w te słowa:

»Podziękować pragnę małym czynem. Ponieważ pan prezydent był tyle łaskaw, że odstąpił mi jedną ścianę w sukiennicach, przeto zawieszę na niej moje »Pochodnie Nerona«, ofiarując je krajowi z tem przeznaczeniem, aby w Sukiennicach były umieszczone«.

Trudno opisać zapal, jaki wywołały te słowa. Zdawać się mogło, że jakiś ognisty meteor zabłyśł i oświecił ucztę. Serdeczna prostota, z jaką wielki artysta uczynił dar tak wspałały, dowiodła szlachetnego serca, o jakie w czasach dzisiejszych nie łatwo. Kto do tej chwili uwielbiał talent Siemiradzkiego, ten go odtąd za tę wspałałomyślność i szlachetność pokochać musiał. Ciśnięto się też, aby uściskać rękę znakomitego artysty i dziękować mu za dar zrobiony narodowi. Dosadnie określił uczucia obecnych Jan Dobrzański, redaktor *Gazety narodowej* we Lwowie, gdy zawołał: »Siemiradzki to największy magnat polski, który darem królewskim nas obdarzył«.

Przed wieczorem, plakaty na rogach ulic obwieściły miastu dar Siemiradzkiego, który stał się bohaterem dnia, wieńczonym i obsypanym kwiatami. W ciągu balu, jaki się odbył w ogromnej sali Sukiennic, a gdzie był obecnym i mistrz Matejko, ofiarowała marszałkowa Wodzicka wraz z innemi gospodyniami balu »Mistrzowi« Siemiradzkemu wieniec laurowy.

Pod wpływem łatwego do zrozumienia uczucia, zaimprovizowano »pochód z pochodniami« dla Siemiradzkiego, aby w ten sposób wyrazić mu wdzięczność za wspałały dar ofiarowany krajowi. Nie był to jakiś zwykły urządzony z góry przez kogoś i w stronnicy celu pochód, ale objaw powszechnej potrzeby uwidocznienia tego, co wszystkich chwyciło za serce. Chciano oddać widomy hołd — ofiarodawcy. Najpoważniejsi obywatele, ludzie



NOC W POMPEI (ŚWIĘTOJAŃSKI ROBACZEK)

wytrawni i ze stanowiskiem, młodzież uniwersytecka, artyści i rzemieślnicy, wzięli pospołu udział w tym hołdzie, oddanym wielkiemu i hojnemu artyście. Z placu Szczepańskiego, gdzie się zebrano, ruszył około godziny 7-ej świetny pochód, poprzedzony muzyką górniczą z Wieliczki, złożony z kilkuset osób, które niosły zapalone pochodnie, a do których niezliczone przyłączyły się tłumy¹⁾. Widok był wspaniały. Porządek wzorowy łączył się z powagą chwili. Udano się przed Hotel Krakowski, gdzie mieszkał Siemiradzki. Tam się już znajdowała deputacja obywateli i Towarzystwo Przyjaciół Sztuk pięknych z wiceprezesem Henrykiem Wodzickim, który w te słowa przemówił:

»Szanowny Panie! Spotyka mnie zaszczytny, ale i sercu miły obowiązek złożenia Ci wyrazów wdzięczności w imieniu nietylko tu obecnych obywateli Krakowa, ale i, rzec śmiało mogę, w imieniu wszystkich nieobecnych tu rodaków naszych. Dar, który ofiarowałeś miastu, jest darem prawdziwie królewskim, a pobudziło cię do tego czynu i serce królewskie. Czy Cię natchnęły wielkie wspomnienia, czy Cię natchnęły te pomniki chwały, czy też podniosłość chwili obecnej, w której się zbiegły dwa wzniosłe obchody, czy wreszcie te wszystkie razem połączone uczucia i wrażenia — nie wiem. Ale to wiem, żeś dobrze uczynił Mistrz! obdarzając Kraków Twojem arcydziełem. Twoje inne obrazy, rozproszone od Petersburga po Rzym i po innych stolicach świata, będą świadczyć o wielkości Twojego talentu, ale ten który w Krakowie jako dar Twój zostaje, będzie pomnikiem wielkości Twojego umysłu i serca. Późne pokolenia będą o Tobie mówić: Siemiradzki był wielkim Mistrzem, ale co więcej był wspaniałomyślnym i po królewsku hojnym obywatelem! O wartości Twojego obrazu jako o dziele sztuki mówić się nie poważę, ale wolno mi odgadnąć głęboką umysł i wielką prawdę, którą on wyraża. Twoje »Pochodnie Nerona«, za szczodroblivością Twoją dziś własnością narodu będące, wypowiadają zaprawdę wszystkie warunki każdego zbawienia: wytrwaj i wierz! To nauka i rada i pociecha. To płynie z Twego obrazu. Kończę powtórzeniem wyrazu głębokiej i niewygasłej naszej czci i wdzięczności!«

Siemiradzki odpowiedział w te krótkie słowa:

»Cieszy mnie nad wyraz, że myśl przewodnia mego obrazu została zrozumianą. Z tem większą rozkoszą składam go miastu w upominku. Dziękuję za wyrazy uznania, ale w takiej mierze na nie nie zasłużyłem, bo ofiarność ta, która w innych społeczeństwach może być poczytaną za wielką zasługę, dla nas jest tylko obowiązkiem. W imię tego obowiązku przelewają nieraz obywatele krew swoją, zasypują pole kośćmi swojemi! Cóż wobec tego znaczy ofiara, która takim szczęściem się wynagradza? A czym ja w tej chwili szczęśliwy — sami osądźcie, panowie!«

Na to przemówił jeszcze Alfred Szczepański, zaznaczając, że: »we Florencji byli Medyceusze dla artystów, u nas — artyści stają się Medyceuszami dla społeczeństwa«.

¹⁾ Piszący te słowa miał zaszczyt należeć do tego pochodu, wówczas jako 18-letni student.

Na ulicy rozlegały się okrzyki: »Niech żyje! niech żyje!« i wołania, aby się Mistrz jeszcze raz ukazał. Siemiradzki musiał uleść tysięcznemu tłumowi zgromadzonych i wzruszony jeszcze raz przemówił: »Dziękuję za niezasłużony zaszczyt, muszę Wam jednak oświadczyć, że to, co zrobiłem, stało się pod natchnieniem tego ducha, którym ożywił wszystkich jubileusz Kraszewskiego. Dlatego zgodzicie się wszyscy z serca Waszego, abyśmy i te owacye odnieśli do naszego Jubilata. Wzywam Was przeto, abyście wraz ze mną udali się do Nestora literatury naszej — Kraszewskiego!...«

I tak jak stał, zeszedł na dół, we fraku i białym krawacie, z odkrytą głową, a ująwszy zapaloną pochodnię, stanął na czele pochodu i skierował go na Rynek do hotelu Drezdeńskiego, gdzie mieszkał Kraszewski.

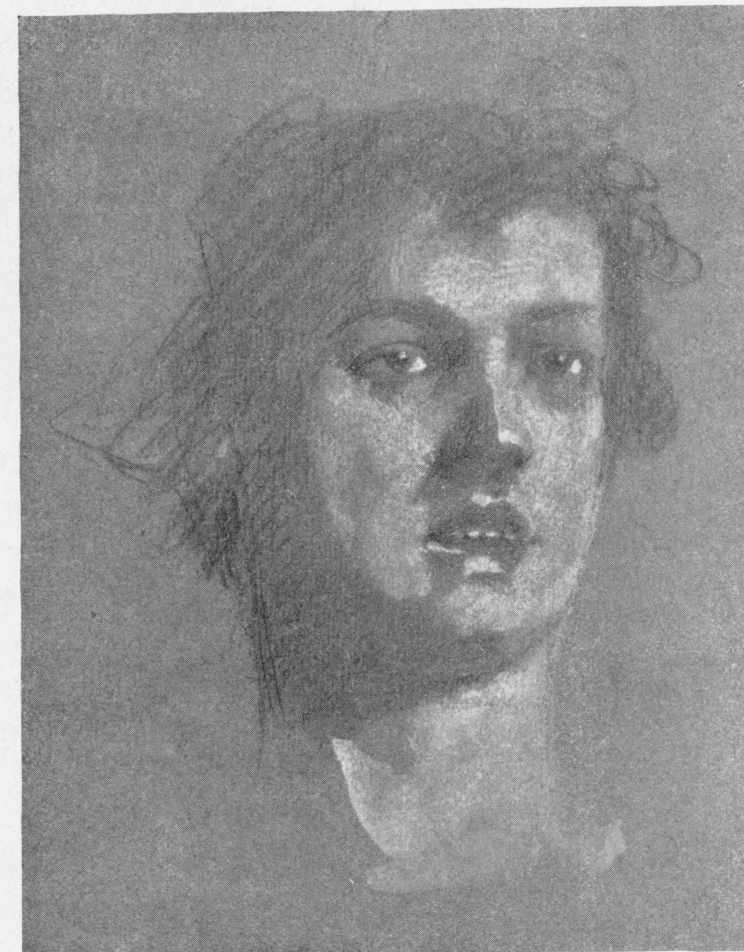
Takim był Siemiradzki w dniu, w którym darował swój obraz miastu Krakowu, a tym darem rozpoczął tworzenie galerii narodowej, która się tak pięknie rozwinęła i do dzisiaj w »Sukiennicach« pozostaje. W tym dniu szczęśliwą miał rękę artysta polski, bo zachęceni jego przykładem, w dniu następnym wszyscy zebrani w Krakowie artyści polscy postanowili uroczystym aktem dać początek założenia Muzeum Narodowego sztuki polskiej. Akt ten podpisało przeszło czterdziestu artystów, ofiarując na ten cel, co komu możność pozwoliła.

Akt ten brzmi dosłownie:

»Zebrani w dniu dzisiejszym na Jubileuszu Kraszewskiego w Krakowie artyści polscy, w uznaniu Kolegi Siemiradzkiego, postanowili pracami swojemi przyczynić się do wzbogacenia »Muzeum Narodowego« w Krakowie, dając tem przykład ofiarności osobom prywatnym i nie hamując ich hojności. Nadto uchwalono, aby co kilka lat odbywała się Wystawa dzieł artystów polskich sztuk plastycznych, która tem ogólnem ich zgromadzeniem przyczyniać się będzie do rozwoju sztuki krajowej. Artyści obecni uchwalę powyższą jednogłośnie przyjęli i podpisali w domu radcy miasta Konrada Wentzla, pod obrazem Matki Boskiej w Rynku«.

»Kraków, 6-go października 1879 roku«.

Tu następują podpisy w liczbie czterdziestu.



SZKIC KREDKOWY

Na drugi dzień, prezydent miasta Dr. Zyplikiewicz, wraz z całą Radą miejską, w sali radzieckiej dziękował Mistrzowi za ten dar wspinały mniej więcej w słowach: »Mistrz nasz, okrywszy sławą nazwisko swoje, a tem samem i naród polski jako artysta, wprawił obecnie wielkim czynem obywatelskim w zdumienie świat cywilizowany, który w dotychczasowej historii sztuki znał mecenasów sztuki potentatów i cesarzów, a nie samych artystów, a drugie, że jak wedle poety niemieckiego »na złym czynie ciąży przekleństwo«, tak w obecnym wypadku szlachetny czyn Siemiradzkiego obfity będzie w błogosławieństwa, za wzniosłym bowiem przykładem poszli już inni artyści i ofiarowali swoje obrazy dla galeryi, a inni obywatele zgłaszają się z darami na założenie Muzeum. Mamy więc pewność, że za inicjatywą Siemiradzkiego będziemy mieli nową instytucję narodową dla pożytku całego społeczeństwa«. Tutaj przeczytał prezydent listę imion ofiarodawców, wśród oklasków tak członków Rady miasta Krakowa, jak i licznie zebranej na galeryach publiczności. Na przemówienie to odpowiedział Siemiradzki, dziękując za uznanie zaszczytne, i oświadczył, że czuje się szczęśliwym, iż mógł dać inicjatywę do założenia muzeum sztuki polskiej w Krakowie, któremu życzy jak najpomyślniejszego rozwoju. Odchodzącego artystę pożegnała Rada trzykrotnym okrzykiem: »Niech żyje!« Na galeryach szczególnie płec piękna była licznie reprezentowana.

Oto jest możliwie najdokładniej zebrana garść autentycznych wiadomości o darowaniu przez Siemiradzkiego »Pochodni Nerona« Krakowu, a właściwie całemu społeczeństwu polskiemu. Czułem się w obowiązku umieszczenia jej na kartach, niestety, jeszcze nie zupełnie dokładnej monografii artystycznej działalności polskiego malarza. Oby wszyscy, czytający to, uczuli wdzięczność należną za ten królewski dar artyście i obywatelowi, wdzięczność, o której na razie przynajmniej jakoś zapomnieliśmy zupełnie!...



Z POCIECHĄ I POMOCĄ

1885

VI.

»Pochodniami Nerona« możnaby zamknąć pewien okres działalności artystycznej Siemiradzkiego. Obraz ten wprowadził artystę w samo środowisko sztuki światowej, dał mu należne hołdy i uznanie, umożliwił w końcu czyn tak bezinteresowny i wielki, jak oddanie dzieła na własność całego narodu, z którego malarz wyszedł i którego krew czuł w żyłach swoich. Ale współcześnie z hołdami i uznaniem krytyka wytknęła mu i błędy, jakich w obrazie tym nie uniknął, a skorzystać z podanych tu i owdzie rad, skontrolować samego siebie, sprawdzić niejako, czy krytyka miała słuszność i w czym ją miała, było pierwszym zadaniem wielkiego artysty po dniach tryumfального pochodu »Świeczników«. Rezultatu tego dowiodło najpierw kilka szkiców, potem parę mniejszych, prześlicznych obrazków rodzajowych na tle codziennego życia starego Rzymu, a wreszcie obraz, przedstawiający »Taniec wśród mieczów«, skończony 1879—80

Tą pracą rozpoczyna Siemiradzki rzeczywiście najpiękniejszą epokę swego artyzmu, epokę miłości, szczęścia i korzystania ze wszystkiego, co jest pięknem w życiu i naturze. Dnie słoneczne, w których pod cieniem platanów szczęśliwi ludzie używają odpoczynku, lazurowe morze, grzbiety gór bez mgły i dalekie, dalekie przestrzenie Kampanii rzymskiej, cudowne świątynie przepięknej architektury, miasta nad brzegami morza lub fantastycznego jeziora,

gaje platanów i laurów — a wszystko owiane tchnieniem poezyi, promieniejące harmonijnym akordem tęczyowych barw... W takim okresie powstaje jedna z najpiękniejszych kompozycji lirycznych Siemiradzkiego »Taniec wśród mieczów«. Tło obrazu stanowi cudowna lazurowa zatoka morza Śródziemnego, nad którą z prawej strony wznosi się skaliste, szare, nieco fioletowo mieniące się pasmo gór, a u stóp ich szereg will w dali rozsianych, kąpiących się niejako w tych błękitnych, przy brzegu nieco jaśniejszych, spokojnie o skały uderzających falach. Nad tem wszystkim unosi się również szafirowy błękit nieba, oświecony skwarnem jasnym słońcem południowem. Daleki ten plan znajduje się niżej od całego terenu, na którym rozgrywa się cała akcja. Na prawo, poza domem mieszkalnym, widać część frontonu starożytnej świątyni o prostych formach, która, stojąc powyżej morza na pagórku, panuje nad okolicą. Na tem wesołym i spokojnym tle, o znakomicie wykreślonej perspektywie, oświetlonym południowo-włoskim słońcem, odgrywa się scena, stanowiąca główną treść obrazu. Jesteśmy na tarasie willi bogatego pana; w głębi prowadzą kręte schody zapewne do samego morza; na pierwszych ich załamaniach widać okapujące bluszcz i róże; lekkie i bujne krzaki przyprószone są, niby śniegiem, mnóstwem białego kwiecia, między którym widać i bladoróżowe. Na prawo altana, podparta kilkoma słupami z grubej trzciny, zakończonymi u góry półfigurami satyrów, podtrzymującami belki górnego wiązania. Na tych słupach słońce igra najpiękniejszymi barwami, od topazu aż do ciemnego szafiru, a dach, porośły cały bluszczem, nie przepuszcza jaskrawych promieni słońca do wnętrza. W środku tej altany stoi stół kamienny, przy nim ławki pokryte skórą tygrysiami, na których siedzi lub leży kilku mężczyzn z kielichami złocistego napoju w rękach. Na twarzach wyraz sybarytów, którzy z wielkim zajęciem, ale bez żadnego wzruszenia patrzą na główną scenę obrazu, na widowisko, jakie się przed nimi rozgrywa. Jeden, otyły, łysy, patrzy z ukosa, lubieżnie i namiętnie, z pewnym cynizmem zmysłowości. Stojący obok młody Rzymianin, w wieńcu czerwonych róż na głowie, klaszcze w ręce — widno gospodarz, chcący zachęcić główną osobę akcji do pokazania swego arcyzmu. Nieco ku środkowi obrazu, na samym brzegu altany, stoi wsparty o mur młodzieniec w prześlicznie udrapowanej todze białej, uwieńczony blademi różami z wyrazem twarzy smętnym i melancholijnym.

To, co opisałem, jest prawą stroną obrazu. Między tą stroną a główną osobą widzimy trzy muzykantki: jedna gra na lutni, druga uderza w bębenek, trzecia trzyma podwójny flet. Na tym samym planie, na prawo, znajduje się w marmur ujęta cysterna, do której leje się woda z amfory kamiennej o cudownych formach antycznych. Marmur cembrzyny porośł gdzieś ową zieloną pleśnią, którą już znamy ze studni w »Pochodniach Nerona«, a która się w kilku obrazach powtarza. W wodzie tej pływa naczynie zapewne z chłodzącym się Falernem. Z boku — kilka prześlicznych aksamitno-fioletowych irysów.

Róg jeden cysterny wychodzi prawie na sam środek obrazu i przy niej siedzą oparte



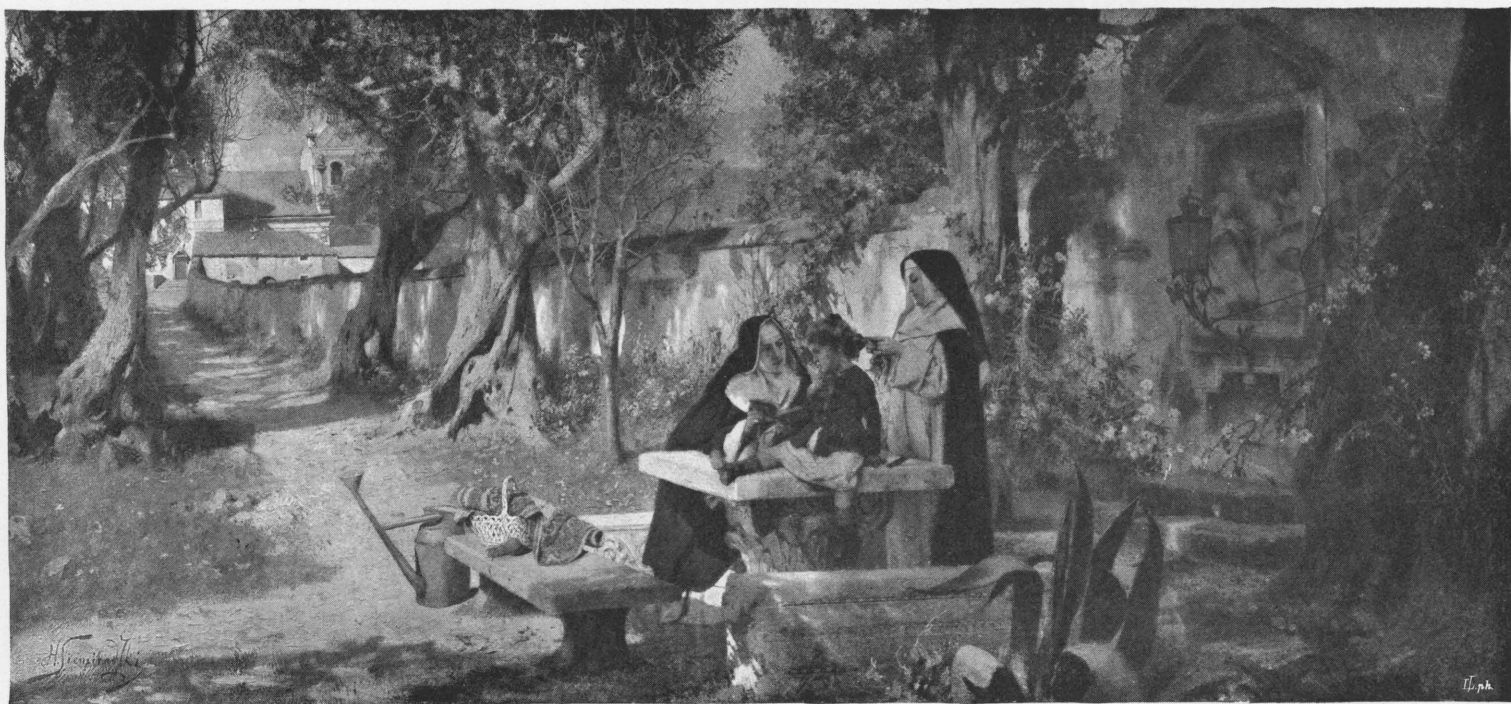
1879—80

TANIEC WŚRÓD MIECZÓW

lub stoją owe trzy muzykantki. Wszystkie są ubrane w pięknie udrapowane kostyумы, lekkie i przeźroczyste.

Całą lewą stronę obrazu zajmuje główna jego osoba — tancerka.

W ziemię wbite sześć mieczów rzymskich ostrzami do góry, we dwa rzędy po trzy, w niewielkiem oddaleniu od siebie. Między mieczami wązka ścieżka wysłana długim wschodnim w barwach dywanem, którego jeden koniec sięga stopni, prowadzących do altany. Na



W KLASZTORNEJ CISZY

1885—7

tej wąskiej przestrzeni tańczy dziewczyna zupełnie naga z włosami uczesanymi à l'antique ujętymi z tyłu głowy w rodzaj czapeczki zielonej. Do widzów postać ta odwrócona jest prawie tyłem, a stoi na palcach między dwoma mieczami, w tył przegięta, z głową ku swoim gościom odwróconą. Ręce ma w górę wzniesione i również w tył wygięte.

Jest to jedna z najpiękniejszych kompozycji Siemiradzkiego. Trzeba kolosalnie wiele umieć i trzeba ciało ludzkie jako formę i linię znać przewybornie, aby przewyciężyć wszystkie trudności, związane z takim upozowaniem figury osobno stojącej, a stanowiącej główny punkt obrazu. Formy tej tanecznicy są doskonałe, poza, chociaż na pierwszy rzut oka zdaje się wyszukaną, jest bardzo prosta i logiczna, a pod względem karnacyi delikatna, ciepła, nigdzie zanadto akcentowana.

Podziwiać należy smak wykwinntny artysty, który, robiąc ryzykowną bądź co bądź figurę,

nie przekroczył tej granicy, poza którą stałaby się ona zbyt zmysłową. Budowa ciała przypomina piękne antyki, a pleć ma jasną, prawie przeźroczystą.

Doskonały jest ruch tancerki: zdaje się czuć jakby automatyczny rytm tego ruchu pod wrażeniem odgłosu bębna; patrząc na tę postać, odbieramy wrażenie, jak gdybyśmy mieli przed sobą fachową, wyrobioną a bardzo uzdolnioną artystkę. Pomimo to, przejmuje nas pewna obawa, gdy spojrzymy na świecące ostrza mieczów, których bliskość tancerka czuje, ale nie widzi.

Na spektatorach w altanie scena ta robi wrażenie o tyle, że wywołuje zadowolenie z widoku gry mięśni i kształtów ciała kobiecego, co zresztą jest zupełnie zgodne z epoką i charakterami. Wszak oni znają cyrk, znają walki gladiatorów i znają tańce i linoskoków. I to jest niezawodnie jedna z wielkich zalet tego pięknego dzieła, ta jego spokojna i prosta dramatyczność, która widza przejmuje pomimo całej pogodnej i wesołej atmosfery obrazu.

Cały obraz ma oświetlenie wspaniałe. Rozrzucone plamki słoneczne są tak łudzące, jakby drżały jeszcze na liściach platanu, z których ześliznęły się na ziemię, miecze, marmury lub na błyszczący aksamitem dywanik. Osoby w altanie zostają w półcieniu liści bluszczowych, nad lutnistkami i nad taneczną światło rozlane miejscami, tu i owdzie drgająca jaśniejsza plama, rzucona przez promienie słońca, przedzierające się pomiędzy liczne szczeliny ocieniającego lewą stronę obrazu drzewa, przez którego gałęzie przebija spokojny błękit zatoki. W obrazie czuć ciepłe powietrze, pełne woni morza i kwiatów... »Patrząc na ten obraz, ma się literalnie ochotę zaczerpnąć tego powietrza i w ten sposób nie tylko oczyma patrząc, przenieść się nad zatokę neapolitańską«. Temi słowy zamyka swoje sprowadzenie jeden z ówczesnych krytyków.

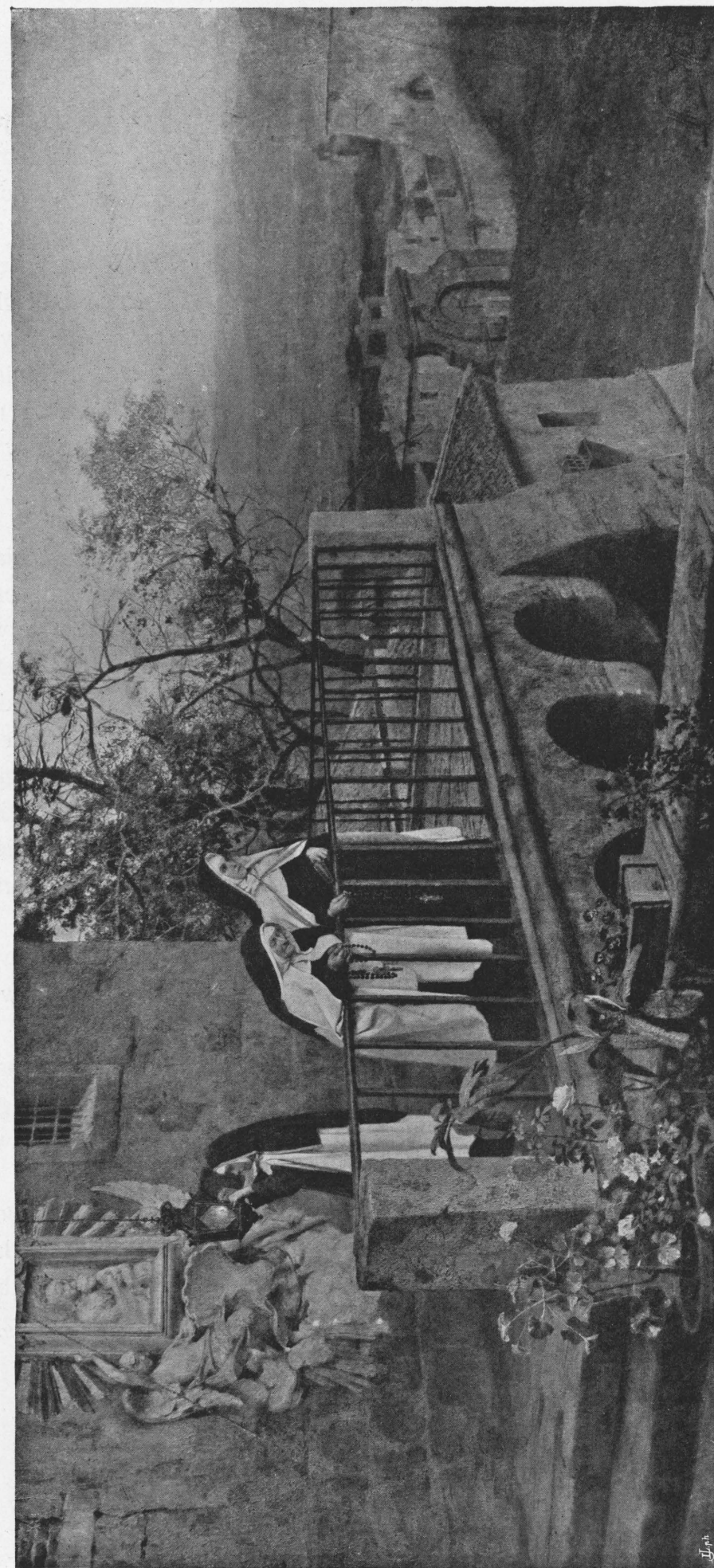
Na wszystkich obrazach Siemiradzkiego widzimy zawsze znakomitą perspektywę — w »Tańcu wśród mieczów« jest ona wprost nadzwyczajną. Wielkość figur trzymana jest w więcej nad połowę naturalnej wielkości, co dowodzi bardzo subtelności zmysłu artysty w doborze wielkości figur do tematu, w jakim mają pewną rolę odgrywać.

Obraz ten nabył na własność obywatel polski p. Aleksander Orłowski, właściciel Jaroliniec. Po śmierci jego obraz przekazany został najstarszemu synowi jego p. Adamowi i znajduje się obecnie na Podolu w Kuryłówce. Kopię mniejszą w wymiarach od oryginału sporządził Siemiradzki na zamówienie p. K. T. Sołdatenkowa w Moskwie.

Nad opisem tego obrazu zatrzymałem się dłużej dlatego, że rozpoczyna on cały szereg prac Siemiradzkiego, należących do najpiękniejszego okresu jego artystycznej twórczości.

Jest to okres estetyczny, zadowolony ze słońca i z życia w dobrobycie, cała galeria większych i mniejszych elegii i idyll, czarujących kolorytem i pogodnym nastrojem klasycznym.

Po przepięknym »Tańcu wśród mieczów« przypomniał sobie jednak artysta dawniej zanotowaną scenę, którą wyszukał i wspaniale wykonał. Jest to epizod z czasów cesarza Tyberyusza na wyspie Capri.



NA KLASZTORNYM TARASIE

Wiadomo, że tyran ten, chory na nieuleczalną chorobę wyrzutów skórnych, cofnął się na Capri, urządziwszy sobie tam wspaniałe drogi, wille i ogrody. Otoczony przyjaciółmi ucztował i bawił się, a znudzony jakimś towarzyszem, kazał go niewolnikowi swemu na spacerze zrzucić ze skały na dół. Taką scenę przedstawił Siemiradzki.

Wązkim przesmykiem między pniącym się morzem a wysoką skałą pędzi wieczorem rozbawiona nawpół pijana rzesza kobiet i mężczyzn, tańcząc i śpiewając. Nagle w ciemności błysło coś leżącego, a oświetlone pochodnią, okazało się rzuconym ze skały trupem młodego człowieka. Trochę dalej na lewo leżał drugi — jakiegoś starca. Krwią zlane szmaty z białej togi zwieszają się z gałęzi drzew, na których poszarpały się ciała nieszczęśliwych ofiar. Grupa tancerzy, spoglądająca z przerażeniem na trupy, jest doskonała w wyrazie i charakterystyce.

O obrazie tym pisze współczesny krytyk w te słowa: ¹⁾

»Wesołe grono, w podskokach, ze śpiewką hulaszczą na ustach, natrafia przypadkiem na miejsce stracenia i dotyka się o drgające zapewne jeszcze ciała. To okropne memento mori z jednej strony, a wyuzdana bachanalia życia z drugiej strony, wytwarza wielce dramatyczny kontrast w obrazie, który pod względem układu, charakterystyki i pomysłu, można zaliczyć do najefektowniejszych, jakie wyszły z pod pędzla Henryka Siemiradzkiego. Wybrana chwila szarzejącego świtu, ciemne tło skał i morze, odebrały wprawdzie świetnemu kolorystowi artysty wiele zalet w tym jednym obrazie, pozbawiły go jasnych przejrzystych barw i blasku; ale okupuje te konieczne i usprawiedliwione braki rysunek figur, układ ich w malowniczą grupę i wybornie zaznaczone psychologiczne stopniowanie wrażenia na twarzach towarzyszy cesarza, spotykających się oko w oko ze śmiercią i grozą okrucieństwa monarchy« ²⁾.

Jeżeli zarzucaliśmy Siemiradzkemu brak wyrazów twarzy ludzkiej w »Świecznikach«, to tutaj mamy dowody, że lekcewał je nie z braku odczucia, ale z pewnem wyrachowaniem, na którym się zawiódł artystycznie, ściągając równocześnie i zarzuty krytyki.

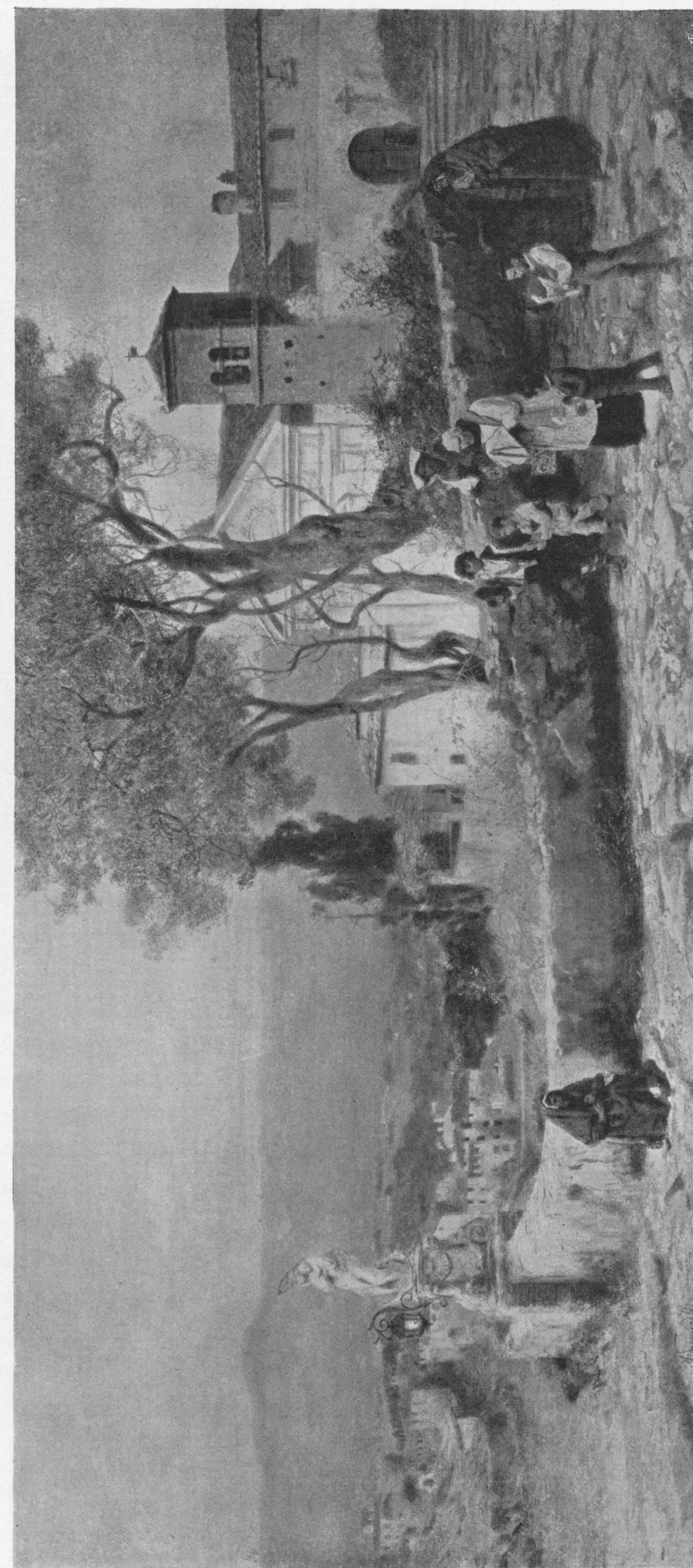
Obraz ten, trzymany w półmroku wieczornym, ze znakomicie oddaną przestrzenią niespokojnego morza i z daleka widniejącą latarnią misticzną, robi ponure i pełne grozy wrażenie.

Wykonanie pod każdym względem bardzo dobre, a przede wszystkim zwraca na siebie uwagę bardzo poprawny rysunek wszystkich figur w ruchach.

Po grozie widzimy znowu słońce i pogodne niebo w następnych obrazach. Prawie chronologicznie od roku 1879 następują po sobie: »Kapłan bogini Izydy«, wykładający z dłoni wróżby młodej parze. Nie muszą być one najlepsze, bo wróżbita z miną bardzo przekonującą stara się dowieść prawdziwości swoich przepowiedni, a wyraz przyjmującego te

¹⁾ »Kłosy« z r. 1886, str. 1071.

²⁾ Obraz ten jest w galerii K. T. Sołdatenkowa w Moskwie.



Z WIATKIEM

wróźby jest niedowierzający i strapiony. Weselszą minę ma jego towarzysza, obejmująca go czule rękoma za szyję. Poza wróżbitą, skubie trawę szary objuczony osiołek, towarzysz wróżbity. W dali, na wzgórku, widać białą marmurową kapliczkę.

Drugim obrazem jest scena, zatytułowana »Szczęście rodzinne«. W południowym skwarze przyniosła żona robotnikowi jedzenie i małego synka. Ojciec położył się na trawie pod cieniem drzew i bawi się podnoszeniem w górę dziecka, śmiejącego się serdecznie. Widz razem z rodzicami odczuwa to szczęście, jakie bije z tego obrazka pogodnego tak w tonie kolorystycznym, jak w pojęciu całej sceny, pełnej prostoty, a wymownej.

Poprawniejszym od poprzedniego jest obraz »Noc w Pompei«. Na tle gór i rozrzuconego miasta, w zmroku wieczornym, zdala od will i pałacu, przy świętej drodze umarłych, siedzi na stopniach jednego z pomników młoda para miłośna, ciesząca się widokiem złowionego robaczka świecącego. Ona z wyrazem pewnej zmysłowości oparła obie dłonie na jego kolanach, on, o pięknej głowie rzymskiej, jest cały zajęty widokiem żywego światła. Obie te postacie, zapominające w tej chwili o całym świecie, na którym tylko ich dwoje zdaje się istnieć, wykonane są z przedziwnym sentymentem w omroczu spokojnej letniej nocy południowej. Z całego obrazu przemawia cisza i spokój, bo i tych dwoje bez ruchu patrzy w światło miłości.

Jest to obraz pełen takiego nastroju, że z przyjemnością i dzisiaj, po tylu latach, patrzy się na niego.

Z przerażającą prawie szybkością wychodzą z pod pędzla artysty sceny rodzajowe: »Dziewczęta słuchające gry na fujarce«, »W pogoni za motylem«, »Odpoczynek patrycyusza« i inne. Wszystkie one, przedewszystkiem zaś studium pejzażowe p. t. »Pejzaż klasyczny«, dowodzą ciągle i zawsze, że Siemiradzki, jako malarz krajobrazów południowych, nie ma sobie dotąd równego zapewne w całej sztuce, nie mówiąc już o włoskiej.

Prześliczną jest także scena, przedstawiająca »Kuszenie«. Na stopniach starego pomnika, pod cieniem platanu, nad brzegiem jeziora, siedzi młoda piękna Rzymianka i z założonemi na piersiach rękoma słucha, co jej przechylony z za muru mężczyzna opowiada. Koło niego stoi szkatułka z biżuteryami — on sam trzyma w ręku ozdobne zwierciadło srebrne. Po prawej stronie, oparta o drzewo, stoi towarzysza i powiernica kuszanej damy, wpatrzona w skrzyneczkę z klejnotami. I ten obraz ma ogromne zalety kolorystyczne i rysunkowe, prześliczne pozy i pełnię powietrza. Praca ta jest własnością W. Ks. Konstantego Konstantynowicza.

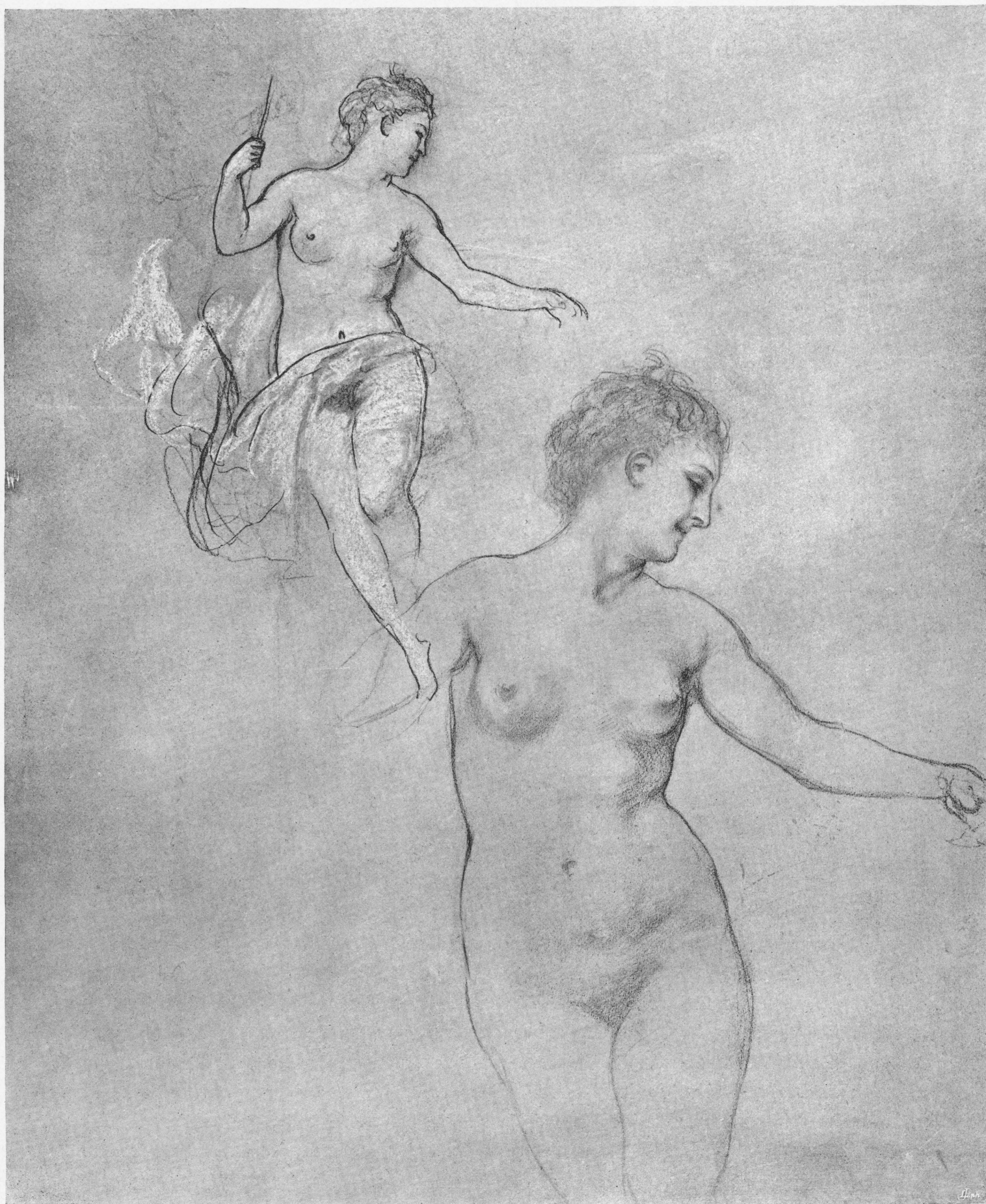
Więcej zajęcia pod względem psychologicznym budzi obraz »Pieśń niewolnicy«. Jako tło, służy tu wspaniały dom patrycyusza rzymskiego, przed którym pod cieniem drzew na zawieszanej huśtawce siedzi młodziutkie, bardzo ładne dziewczę. Poza nią stoi drugie, oparte na rękach, trzymających się linki. Przed nimi czarna niewolnica śpiewa swoje pieśni rodzinne wtórując na lutni.



WIOSNA, PLAFON DEKORACYJNY

1886

Doprawdy trudno mi wyliczać obraz po obrazie, dawać sprawozdanie z ich zalet, błędów, lub zaznaczać różnice między nimi. Wszystkie one należą do okresu pogodnego liryzmu, w jakim się znajdował artysta dojrzały, wierzący w swój talent i bawiący się łatwością swojej szalonej techniki wykonawczej. Jeden z niemieckich felietonistów powiedział w owym czasie o tych obrazach, że trzeba chyba być Polakiem, aby potrafić tyle rozkoszy stworzyć wokoło siebie i w zapomnieniu o wszystkim swoim wskrzesić cudowne piękno dawno minionej epoki, prawdziwie aż do złudzenia... To prawda. We wszystkich tych obrazach widzimy zawsze tylko pogodne niebo, promienie słońca, przed którymi kryją się ludzie pod cieniste drzewa i altany dla swego odpoczynku i przyjemności, myśląc i marząc o bardzo



SZKIC OŁÓWKOWY

przyjemnych snach. Wszędzie błękitne jeziora, strumienie lub morze, a przy niem takie piękne, jakby gazą owiane góry i znowu błękitne niebo nad nimi i daleka mistyczna, pełna tajemniczych ruin, świątyń lub pałaców przestrzeń. A bądź co bądź, w tej całej pogodzie wyrazu czuć jakąś melancholię i tęsknotę... tęsknotę za własnym krajem.

W roku 1884 przybyła do Rzymu deputacja polska z Krakowa, aby papieżowi wręczyć darowany do galeryi Watykanu obraz Matejki »Sobieski pod Wiedniem«. Na czele deputacyi był hrabia Stanisław Tarnowski, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, obok niego twórca obrazu i ofiarodawca właściwy, chociaż urzędownie dar ten nazywał się »imieniem całego narodu«. Wśród deputacyi znajdował się i Siemiradzki. Z całą serdecznością, jaką się odznaczał, starał się być pomocnym swojemu wielkiemu koledze, tłumaczył dostojnikom włoskim znaczenie i doniosłość dla całego chrześcijaństwa odsieczy wiedeńskiej, oraz wielkie zalety samego obrazu, przedstawiającego tę pamiętą chwilę. Ojciec święty wyraził zamiar upamiętnienia wręczenia sobie tego obrazu freskiem, Siemiradzki, dowiedziawszy się o tem, dokładał wszelkich starań, aby pracę tę powierzono jednemu z młodszych malarzy polskich. Chodziło mu bardzo o to, aby chwila ta, związana z dziejami sztuki polskiej, przez Polaka była wymalowana. Wpływy miejscowe jednak przemogły i fresk ten w kształcie półkola nad drzwiami jednej z galeryi watykańskich wykonał dość mierny malarz włoski Domeniko Torti.

Od tych scen liryzmu i sentymentu powołano Siemiradzkiego do stworzenia dwóch kolosalnych płócien z historii starej słowiańszczyzny. Dwa te kontrasty w takiej chwili są rzeczywiście godne zaznaczenia: od idylli i sielanki rzymskiej do obyczajów pogańskich mieszkańców starej Rusi — skok to chyba olbrzymi, na jaki pozwolić sobie może nie każdy z artystów, szczególnie zaś liryk pogodnego sybarytyzmu upadającego Rzymu. Ale prawdziwy talent zawsze podolał zadaniom, czasem nawet nieprawdopodobnym, jeżeli ma po temu technikę wykonania i zrozumienie tematu.

Pierwszy z tych obrazów ma za temat »Ofiary wojowników Światosława«. Zdobyli oni po długim i odważnym oporze warowną twierdzę Dorostału i poświęcili jej mieszkańców bogom. W dali widać mury forticy, obok której ułożono wielki stos drzewa, mający spalić ścinanych niewolników. Po prawej stronie obrazu rycerz w zbroi wrzuca koguta do rzeki, której płynącą wodę poświęca wyciągnięciem rąk stary kapłan, czytając z ruchu jej fali wróżby dla wojowników. Do rzeki wrzucają i małe niemowlęta, wydzierane z rąk broniących je matek. Na pierwszym planie toczy się główna akcja: dzicy rycerze obdzierają z odzienia kobietę, która, broniąc siebie, broni równocześnie i porywane jej niemowlę. Bogato odziana pani zamku również musi być oddana na pastwę rozboju i łupieży, bo oto jeden z rycerzy dostał się już do niej i wyrywa tulącego się do jej łona chłopaka, zapewne synka zabitego w obronie twierdzy pana tych włości. W dali siedzi na białym koniu dowódca ofiary zdobywczej i zupełnie spokojnie przygląda się całej scenie, wykonanej według danego przez siebie rozkazu.

Drugi obraz, »Spalenie zwłok Rusa«, stanowczo lepszy tak pod względem treści, jak i po-

jęcia kompozycji od poprzedniego, stanowi niejako etnograficzną kartę w historii rozwoju szczepowego, a mianowicie — spalenie wojownika ruskiego wraz z jego żonami, niewolnikami i całym dobytkiem. Na ułożony stos wciągnięto całą łódź. Na łodzi pod rodzajem baldachimu posadzono na tronie w kosztowne szaty ubranego nieboszczyka. Najmilsze mu konie zabite przywiązano do łodzi, a buhaja obok złożono na stosie; najukochańsze, młode i piękne żony czekają zabójczego żelaza, które przygotowuje już do ciosu stara wiedźma-wróżbitka. Prześliczną i pełną wyrazu jest jedna z tych żon, oddająca próżną czasę po wypiciu oduurzającego napoju. Z prawej strony trzy niewolnice, zawodzące z rozpaczą, patrzą w górę z przerażeniem i z krzykiem. Obok nich ślepy pieśniarz gra na teorbanie i śpiewem wychwala cnoty wojownicze zmarłego kniazia. Niewiele z nich słysząc, bo oto kilku rycerzy uderzaniem mieczami i buławy w tarcze zagłusza płacz i zawodzenie skazanych na spalenie kobiet.

Poza nimi z lewej strony pali się płomień ofiarny i widać prowadzonych na śmierć niewolników, a w dali tłumy ciekawych chłopów. Poza tem wszystkim widnieją ogromne bałwany bożków.

Obraz ten jest bardzo interesujący ze względu na swój temat i dekoracyjne wykonanie niemniej zapewne i w kolorze. Na pewne trudno mi o tem sądzić, ponieważ znam obydwie te prace tylko z czarnych reprodukcji, które dają doskonałe wyobrażenie o całości i rysunku, ale nie o barwach. Obrazy te są umieszczone na ścianach muzeum w Moskwie.

Niezmordowana pracowitość Siemiradzkiego wychodzi na jaw, kiedy się rozglądamy w jego artystycznym dorobku — od sielanek rzymskich do starostówiańskich obrzędów pogańskich, od tych do obrazów religijnych! Zaledwie bowiem skończył »Spalenie Rusa«, już rozpoczynał dla jednego z kościołów w Warszawie »Zmartwychwstanie Pańskie«, a dla kościoła ewangelickiego w Krakowie »Chrystusa uśmierzającego burzę« i »Św. Łukasza Ewangelistę«, oraz »Męczeństwo św. Tymoteusza i św. Maury, jego żony« dla soboru św. Izaaka w Petersburgu. Przeskok z tematu na temat ogromny, ale obrazy religijne naszego artysty znaczą się bardzo poważnie w kompozycji i wykonaniu, i mam pewne przekonanie, że chyba niewiele znajdziemy w ołtarzach tak stylowych, a nieszablonowych obrazów, jak wyżej wymienione z nowej epoki sztuki.

Najprawdziwszą stroną talentu Siemiradzkiego zabłysły jego dekoracyjne plafony, jakie w tymże czasie wykonał do pałacu hr. Zawiszy w Warszawie ¹⁾ i dla p. Neczajewa-Malcewa w Petersburgu (»Wiosna« i »Jutrzenka«).

O tym plafonie allegorycznym, mającym za temat walkę światła z ciemnością, pisał współczesny krytyk i estetyk profesor Henryk Struve słowa zachwyty i uwielbienia ²⁾. Mylił się jednak znakomity estetyk w wielu względach, a przede wszystkim, gdy porównywał Sie-

¹⁾ Plafon p. t. »Walka światłości z ciemnością«, wykonany w r. 1683.

²⁾ »Kłósy« z roku 1883, Nr. 959.



miradzkiego z Corregiem. Artysta polski, jeżeli już chodzi koniecznie o porównanie, przypomina Tiepola, tego gorącego w kolorycie, o szalonym temperamencie dekoracyjnym weneckiego malarza, którego olbrzymia fantazyja uplastyczniła się na plafonach i ścianach pałaców nie tylko we Włoszech, ale w Niemczech i Hiszpanii.

Z bardzo niewielu portretów, jakie wyszły z ręki Siemiradzkiego, wymieniamy marszałka Sejmu we Lwowie hr. Wodzickiego, tamże w sali Wydziału krajowego dotąd się znajdującego, oraz portrety księżny Lubomirskiej i hrabiny Tyszkiewiczowej.

Wśród tych wszystkich prac, które systematycznie i chronologicznie prawie powstawały jedna za drugą, rosła kompozycja rodzajowo religijna, mająca za temat odwiedzin Chrystusa w domu Maryi i Marty. Skończony ten obraz z rokiem 1886 znalazł się na jubileuszowej wystawie Akademii Sztuk pięknych w Berlinie. Obrazy Siemiradzkiego, ukazujące się w stolicy Niemiec, uważane były zawsze za pewne zjawisko. W żadnym mieście za granicą nie ceniono może tak wysoko i tak uczciwie działalności malarskiej polskiego malarza, jak w Berlinie. »Chrystus u Maryi i Marty« był więc nowym powodem do entuzjazmu Berlińczyków, bo im dostarczał rozkoszy estetycznych, dawał im malarskie pojęcia i malarskie wykonania. Obie te strony doprowadził Siemiradzki do mistrzostwa właśnie w tym obrazie.

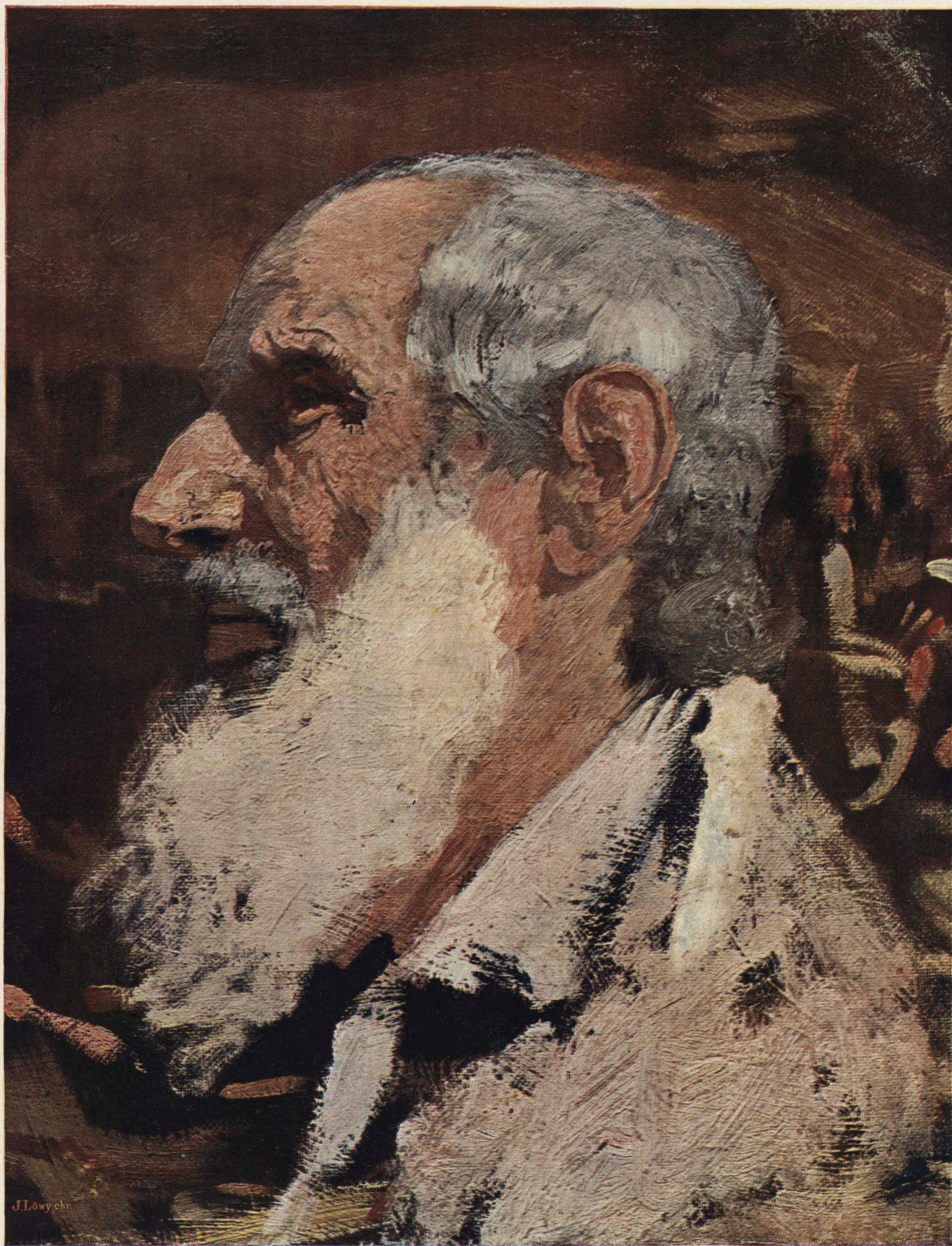
Wśród południowego krajobrazu, oświetlonego pełnym słońcem, siedzi Chrystus w cieniu drzewa oliwnego na stopniach kamiennych, prowadzących do domu. Na ziemi u stóp Zbawiciela, wpatrzona w Jego oblicze, siedzi Maryja, słuchając jakiegoś opowiadania. Obok leży lutnia, bawią się ze sobą gołębie i widać z dali wychodzącą z mieszkania z dzbankiem w ręce Martę.

Jeden z ówczesnych krytyków berlińskich wypowiada o tym obrazie takie zdanie:

»Do jakiej czarującej idylli doprowadził poetyczną rękę malarza polskiego temat z życia Chrystusa! W gorącą godzinę południa widzimy w cienistym podworcu siedzącego Zbawiciela, który z łagodnym ruchem ręki przemawia do Maryi. Jest to wiersz głęboko poetyczny i w przedziwnych tonach rytmicznych, barwną plastyką wypowiedziany. Dziwnym trafem spokrewniony jest tutaj temat i wykonanie z jednym z najpiękniejszych poematów ostatnich lat, a mianowicie z za mało, niestety, znanym »Życiem Jezusa« Oskara Linka. Dziwne współczucie, tem dziwniejsze, że malarz i poeta z pewnością nic o sobie nie wiedzieli«.

Tak mówi krytyk niemiecki H. Meissner o malarzu polskim, dodać jednak należy, że Siemiradzki i tematem swoich »Świeczników Nerona« natchnął powieściopisarza Ecksteina do napisania romansu dwutomowego p. t. »Nero«.

Wysłany z Berlina do Petersburga obraz znalazł serdeczne przyjęcie, choć podzielone zdanie. Zbliżał się już początek znowu innych prądów w sztuce; zdania zaczynały się już ścierać; nadmierne chwalenie krytyków jednej strony wywołało opozycję strony przeciwnej. W każdym razie talent i zdolności kompozycyjne Siemiradzkiego, fenomenalna łatwość wykonawcza, wraz z prześlicznym krajobrazem i światłem słonecznym, znowu zwyciężyły. Obraz



AUTOTYPIA OLEJNEGO STUDYUM.

»Chrystus u Maryi i Marty« został nabyty przez Akademię Sztuk pięknych w Petersburgu w r. 1887 i tam dotąd pozostaje. Obrazem tym zamykamy okres działalności Mistrza, nazwany u wstępu lirycznym. Wspomniałem o obrazach większych rozmiarami lub treścią, ale wiele kapitałnych w tym samym czasie namalowanych studyów pejzażowych i figuralnych, oraz kilkanaście czarujących obrazków nastrojowych usunęło się z pod oceny, po prostu skutkiem braku wiadomości o nich. O ile mogłem się dowiedzieć, parę szkiców nabył pan Aleksander Orłowski, właściciel dóbr na Podolu rosyjskiem i szczęśliwy już posiadacz obrazu »Taniec wśród mieczów«. Nabył on w tym czasie szkice olejne do »Jawnogrzesznicy« i »Orgii na Capri«. Obrazy te są obecnie w posiadaniu jego syna Adama, w Kuryłówce. Mnóstwo studyów i przygotowań do wielkiego obrazu rodzajowego, zaczerpniętego z podania greckiego o życiu hetery Fryne, oraz studia portretowe do wręcz odmiennego tematu, bo do »Chopina u Radziwiłła«, wypełniają ten okres pracy Siemiradzkiego po rok 1887.



ZA PRZYKŁADEM BOGÓW

1888

VII.

Po tylu apoteozach słońca, jakie Siemiradzki w swoich obrazach dotąd przedstawił, i po tych tysiącznych barwach, mieniących się kolorami tęczy, oko jego szukało wypoczynku, a umysł, dotąd zajęty ustawianiem postaci z czasów antyku w odtwarzanej z ruin architekturze, albo w krajobrazie, koniecznie chciał również odpocząć. Ale co znaczy wytchnienie w takim nieustrudzonym i niezmordowanym umyśle? Odpoczynkiem nazywało się w roku 1886—7 malowanie obrazu, nie mającego nic wspólnego z dotychczasową działalnością Siemiradzkiego. Ze złocistego krajobrazu południa cofnął się on na północ — z willi patrycyusza rzymskiego do salonu pana polskiego, od gorących promieni słońca skrył się pod światło jarzących świec, na wieczorze księcia Radziwiłła w Berlinie roku 1829-go.

Jak już raz oderwał się od rzymskich sielanek do dekoracyjnych obrazów z historii starosłowiańskiej, tak ponownie i teraz rzucił się na temat zupełnie odmienny. Dla jego duszy obraz ten nie był inny, a jego uczuciu zarówno miły i ukochany, jak i rzymskie

idylle. Tem miłszy był mu nawet, że poruszał chwilę z życia genialnego muzyka, a syna tego samego, co i on, narodu. Swojskość niejako tego tematu pociągała za sobą całą duszę artysty, a intuicyą swoją odgadł i odczuł on przedstawiony moment, chociaż »nie leżący«, jak chcą niektórzy krytycy, w zakresie jego malarskości. Wogóle w talencie Siemiradzkiego intuicya gra ogromną rolę. Ale sama intuicya nie jest jeszcze doskonałością produkcji; musi ona posiadać na zewnątrz charakter obiektywizmu, aby wyłonić z siebie genialne dzieło. Synteza całego szeregu genialnych intuicyi, podporządkowanych pewnemu organicznemu schematowi, w pewnej formie wewnętrznej i zewnętrznej koniecznej potrzebnej struktury stwarza artyzm i dzieło sztuki. Jak wielcy poeci obdarzeni są siłą przewidywania i siłą wieszczą, tak samo wielcy malarze lub rzeźbiarze, szczególnie zaś pierwsi, ze względu na mniejsze trudności techniczne, mają w sobie sporą dozę zdolności rozszerzania widzenia, w pewnych chwilach anormalnego stanu fizyologicznego. Każdy artysta jest do pewnego stopnia mniej lub więcej dobrem medyum, a w życiu artystycznym suggestya szczególnie zaś autosuggestya ma bardzo wielkie znaczenie. Fakt ten tłumaczy nam niejedno, co zdaje się być trudnem do zrozumienia, i rzuca jasne światło na twórczość i zamiłowanie



PIESZCZOSZEK

1893

do sztuki. Wszystko, co spotykamy w życiu naszym, działa na nasze zmysły. Naturalnie, że to, co najwięcej posiada siły i prawdy, najwięcej nas zajmuje, a im silniejszy jest ten wpływ, tem silniej występuje i tem dalej odsuwa inne uczucia i myśli.

Siemiradzki, wśród liryzmu krajobrazów i scen epoki starorzymskiej, znalazł się w pewnym czasie pod wpływem muzyki, i to muzyki polskiej Chopina. Wiemy dobrze, że im szybciej i dobitniej powstaje jakaś myśl w duchu człowieka, tem silniej dąży ona do zrealizowania się, stosownie do prawa, że: »każdy psychologiczny moment ma dążność zamiany w czyn«. Wynikiem tego było usunięcie wszystkiego na drugi plan, bo na pierwszy wysunęła się chęć znalezienia tematu, w jakimby Chopin znalazł miejsce dla siebie i swojej muzyki. W ten sposób powstała myśl tego obrazu, a później jego wykonanie.

Zdaje mi się, że było to jesienią w 1887 roku, kiedy ten obraz widziałem w Krakowie, w salach Tow. Przyj. Sztuk pięknych. Zrobił on na mnie silne wrażenie, silniejsze może, niż kilka poprzednich tematów rzymskich. Naturalnie byłem młodym i patrzyłem już innemi oczyma na wszystko to, co się nazywa klasycznem, co miało tradycję. Żądałem razem z innymi większej prawdy, bliższej memu pojęciu i wychowaniu. Dlatego też właśnie obraz ten wywarł na młodzież artystyczną silniejszy wpływ. Był nam bliższy tematem, pojęciem a nawet wykonaniem. Sama scena jest znakomicie skomponowana, jak zresztą wszystkie obrazy Siemiradzkiego. Znajdujemy się w salonie, oświetlonym z góry padającym światłem z żyrandola. Na pierwszym planie siedzi plecami do widza, a główką mniej niż profilem młoda ładna kobieta. Obok niej na prawo starszy jegomość o bardzo pięknej głowie, wspartej na dłoni (Humboldt) i starsza w koronkowym ubraniu na głowie matrona (księżna Radziwiłłowa). Na drugim planie w fotelu, z rękoma na poręczach i z nogą na nogę założoną, siedzi sam gospodarz domu, książę Antoni Radziwiłł. Postać szlachetna, wyraz twarzy zamyślony, wsłuchany. Przy nim stoi córka Elżbieta, w białej jedwabnej sukni, wsparta na ramieniu ojca, trzymając w ręce róże. Przy fortepianie młody muzyk, patrząc w oczy pięknej księżniczce, puszcza wodze fantazyi i wydobywa ze strun instrumentu tony improwizacyi. Poza nim grupują się: jakiś jegomość z tabakierką i młoda, bardzo ładna kobieta z obok stojącym starszym, po żołniersku wyglądającym mężczyzną. Na drugim końcu klawikordu, oparta na ręce, wpatrzona w Chopina, przystojna dama z fiołkami i staruszka w oryginalnym stylowym czepcu. Kilka osób na ostatnim planie, we drzwiach wiodących do apartamentów, dopełnia towarzystwa. Salon sam jest dość skromny, tylko piękny dywan rzucony na podłogę.

Bardzo prosta kompozycja, bez ustawiania postaci — intuicyjna. Chopin — w profilu doskonały w portrecie, chociaż wyglądający cokolwiek starzej, niż na lat 20. Inne portrety zapewne bardzo dobre. Jedna główka razila mnie wówczas, kiedy obraz ten widziałem, mianowicie księżniczki Elżbiety, której profil jest bardzo podobny do profilu księżny Marceliny Czartoryskiej. Niezapomniana ta, w pamięci naszej wiecznie żyjąca matrona polska była wprawdzie z domu również Radziwiłłówną z innej linii, nie mogła jednak być tak uderzająco podobną



CHOPIN U RADZIWIŁŁA W 1829 R.

do Elżbiety. Zdaje się więc, że Siemiradzki skorzystał z profilu księżniczki Marceliny Radziwiłłówny, późniejszej żony księcia Aleksandra Czartoryskiego, a uczennicy Chopina. Profil taki był wyrysowany w Paryżu przez jakąś malarzkę francuską, kiedy księżniczka miała lat 18. Oryginał znajduje się na Woli Justowskiej, u syna księcia Marcelego. Jedyną istniejącą fotografię oryginału posiada piszący. Siemiradzki użył więc tu niewłaściwie tego portretu. Wiem dobrze o tem, że wiele starszych osób natychmiast odnajdywało to podobieństwo.

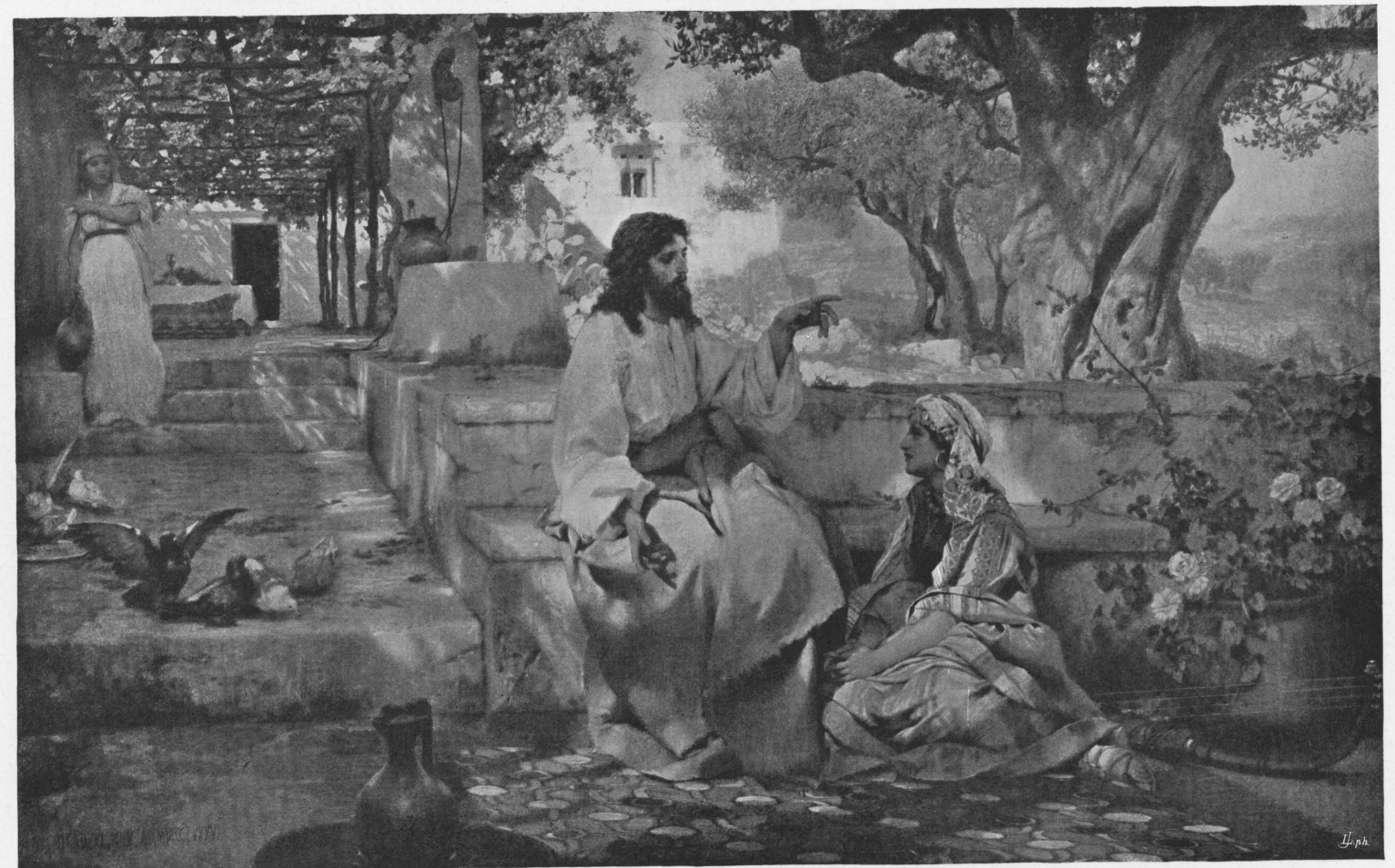
Obraz ten należy bezsprzecznie do arcydzieł sztuki polskiej. Tym jednym obrazem wykupił się niejako Siemiradzki w rodzaj i charakter polskość i wynagrodził nam wszystko, co dotąd talentem swoim oddawał swoim fantazyom na tematy Grecyi i Rzymu.

W kilkadziesiąt lat po tej scenie mieszkał w tym samym pałacu Radziwiłłów, przy Wilhelmstrasse... Bismarck jako kanclerz cesarstwa niemieckiego. Nie wiem, czy widział on ten obraz na wystawie berlińskiej, w każdym razie widział go i podziwiał cały inteligentny Berlin. Po tym »molowym« niejako akordzie, wraca Siemiradzki do Rzymu i w krótkim znowu czasie, od roku 1889 puszcza w świat kilkanaście pogodnych i słonecznych sielanek. Jedno z tych płócien p. t. »Przed kąpielą« przedstawia trzy kobiety z małym chłopczyńką. Siostra, napół naga, stoi w wodzie i dla zachęty małego braciszka wabi go czółenkiem, które ciągnie za sznureczek po wodzie. Dwie inne kobiety siedzą na stopniach, prowadzących do kąpeli, a chłopak śmieje się i cieszy z łódki, ale przyciśnięty do matki, ani myśli wchodzić do wody. Całość tego obrazu ze skalistym tłem i dwulicową hermą, jest skąpana w tak silnym słońcu, że sprawia wrażenie rzeczywistej prawdy, o ile można prawdę słonecznych jasności w obrazie wydobyć.

W innym widzimy znowu krajobraz i jego przestrzeń. Obraz ten, zatytułowany »Przy źródle«, pełen jest nieokreślonego uroku. Te schody tajemniczo prowadzące w skalisty zakręt, to źródło tryskające z maskaronu jakiegoś dziwnego kozła, te parę postaci siedzących obok siebie, te kozy pragnące wody i nagi pastuszek za nimi, a wszystko to ocienione i lśniące zarazem na tle platanów i dalekiego przeźrocza — po prostu wzrok przykuwa.

Nie wiem, ale chyba nikt, znający malarstwo ostatnich dziesiątków lat, nie może zaprzeczyć twierdzeniu, że Siemiradzki stał w sprzeczności ze schematem malarzów-kolorystów z lat 1870—1880, będąc wówczas jednym z pierwszych plenerzystów — poza Francją. Powietrze i światło, jakie on wydobywał w swoich krajobrazach, nie było nigdy studyowane np. przez Makarta, którego pejzaże są wogóle słabe i bez natury, bez światłocienia nawet logicznego, robionego w pracownianym oświetleniu. Makartowi nie chodziło wcale o naturę i naturalność, ale o barwy, podczas kiedy Siemiradzki studyował naturę w znaczeniu dzisiejszem, modernistycznym już wówczas, kiedy u nas nikt jeszcze o »modernizmie« nie myślał. Że go nasi młodzi, a chwilowo już i najmłodszy uważać nie chcą, jest po części jego własną winą. Siemiradzki nigdy nie zadawał się samym eksperymentem i nigdy, nawet w swoim najpiękniejszym okresie, nie starał się zwykłe, choć nadzwyczajnie interesujące studia z natury narzucać

publiczności jako swoje dzieła. Potrzebne do obrazu studia i szkice zatrzymywał sobie, korzystając z nich o tyle, o ile mu do skończenia dzieła były potrzebne. I tu właśnie leży błąd jego, że był w sztuce za uczciwy i za wiele umiał. Jest to »osobistem nieszczęściem«, że jego umysł reaguje zawsze tylko na rzeczy piękne i skończone w formie. Potrzebne jest, aby studia, próby kolorystyczne i eksperymenty robione w słońcu, na powietrzu, w piwnicy lub gdzieindziej, pokazywać ludziom, jako »pierwsze błyski genialnych rzuceń pędzla«. Takie



CHRISTUS W DOMU MARYI I MARTY

1886

błyski, takie wrażenia uczuciowe są »modernizmem«, bo rzeczywiście odkrywają duszę artysty bez wszelkich osłon. Takie studia Siemiradzkiego, wystawione kiedyś same, bez skończonych obrazów jego, odsłonią jego duszę nagą i niejedno opowiedzą, czego dotąd o nim nie wiemy. W charakterze jego sztuki żyje ów przedziwny optymizm, tak bardzo zniechęcony w swoim czasie już przez Schopenhauera, a rażący i naszą zawisłą stronę artystyczną pod wielu względami. Wobec rosnącej obok Siemiradzkiego młodzieży, zapatrzonej w świat i w naturę przez szkła pesymizmu, z jakiego zrodziła się sztuka modernistyczna

ostatnich lat — talent taki, jak jego, musi być niesympatyczny dzisiaj, bo daje za wiele fantazyi swobodnego używania szczęścia, w jakie my obecnie nie wierzymy.

A jednak tego optymizmu i tej świętej pogody artystycznej, jaką był obdarzony Siemiradzki, trzeba mu chyba pozazdrościć. A jeżeli nie zazdrościć, to przynajmniej uznać jego właściwość i nie dziwić się, jeżeli swoich ludzi przedstawia inaczej, niż młody X. albo Z. Bądź co bądź, z przyjemnością przecież patrzymy na bardzo wiele jego obrazów, a nawet zachwycamy się nimi, jak np. »Tańcem wśród mieczów«, »Jawnogrzesznicą«, »Sceną na Capri« i tyloma innymi, po cóż więc mamy go koniecznie porównywać z obrazami i talentem, albo nawet geniuszem pana X. albo Z? Uznajemy go takim, jakim jest — samym sobą.

Jakąż cudowną scenę przedstawia nam »Za przykładem bogów«, gdzie w cieniu platanów, przy posągu całujących się Amora i Psyche, dwoje młodych kochanków całuje się w usta. Ja wierzę, że pan X. albo Z. inaczejby zapewne taką scenę wymalował, bo każda para inaczej się całuje, ale ja patrzę w tej chwili na obraz Siemiradzkiego i nie myślę ani o panu X., ani o Z.

Albo owa scena w opuszczonym ogrodzie, gdzie zakochana para spleciona uściskiem nie wie o tem, że gdzieś w górze, na ruinie świątyni, trzy dziewczyny z zapartym oddechem patrzą i śledzą wszystkie następstwa tego całowania. To jest »Podpatrzona schadzka«, której aktorzy, ubrani w chłopskie kostiumy zabrudzone i ustawieni na cmentarzu, doskonaleby dostroili się do nowoczesnych wymagań chwilowej sztuki modernistycznej.

Niektórzy krytycy powiadają, że osoby, działające w obrazach Siemiradzkiego, mają nie dosyć ekspresyi, że nie przejawiają się w nich żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć, że nie mają nerwów, ani namiętności — nie myślą i nie czują.

No, tak, naturalnie, jeżeli odmawia się z zasady jednemu tych warunków, jakie się wmawia drugiemu, jeżeli robi się to z rozmysłem już z góry ułożonym, a używa się do tego specjalnego stylu, przemawiającego do publiczności grą różnorodnych zdań, powikłanych ze sobą często nawet w sprzeczności, ale niby w prawdziwej logice — to ośmieszony artysta, choćby był największym geniuszem swego czasu, musi się zniechęcić do takiej krytyki.

Po tak nieustrudzonej działalności Siemiradzkiego, po tylu tryumfach, jakie zdobył on za granicą dla imienia polskiego i sztuki polskiej, znalazł się taki fanatyczny krytyk, który między rokiem 1884 a 1890 chciał koniecznie usunąć na bok Matejkę i Siemiradzkiego, aby utorować drogę braciom Gierzymskim i Chelmońskiemu. O tej krytyce pomówimy osobno, w tej chwili idziemy dalszym śladem pracy Siemiradzkiego, który obok pogody i słoneczności tematów swoich zachował i pogodę charakteru duszy. Nie zniechęcał się, ale pracował dalej w tym samym kierunku, jaki uważał dla swego talentu za najodpowiedniejszy. Obranie tego kierunku było właśnie dowodem jego ogromnej inteligencji. Jeden ze starych modernistów, który zapewne tyle umiał, co i my młodzi, a mianowicie Puvis de Chavannes, wypowiedział w r. 1895 takie zdanie: »Upędzanie się za oryginalnością jest

chorobą dziś bardzo rozpowszechnioną pomiędzy artystami. Lecz oryginalność przychodzi sama, naturalnie i właśnie tym, którzy się na nią nigdy nie silą. Zauważyłem, iż teraźniejsi malarze dbają przede wszystkim, by malować o ile możności odmiennie od kolegów. Lecz ta dbałość jest zbyt szkodliwa. Po cóż zajmować się drugimi?... Trzeba śpiewać własną piosnkę, jakby się było pierwszym i jedynym umiejącym śpiewać, jakby nigdy nikogo nie było na świecie...«

Siemiradzki wiele lat przed wypowiedzeniem tej prawdy wielkiego francuskiego modernisty czynił to samo: śpiewał »własną piosnkę« i pomimo bardzo nieprzychylniej, a osobistej krytyki, jaka go spotkała w Warszawie, wymalował zaraz po niej w 1889 r. wielki obraz, przedstawiający »Fryne w Eleuzis«.

Dzieło to doskonale pamiętam z wystawy w Krakowie z końcem 1890 roku, umieszczone w sali, gdzie światło było zakryte przed wzrokiem widza, a zwrócone na obraz. Manewr ten, użyty dla natężenia w obrazie prawdziwego światła słonecznego, został znakomicie przeprowadzony, bo podnosił blask i jasność wprost do złudzenia. Zapewne, że są obrazy, wymagające takiego sztucznego oświetlenia, wszystkie zaś mają pewne prawo żądać go, jeżeli przechodzą z pracowni artysty na wystawę w oświetlenie wręcz przeciwnie, liche. Do jednego dzieła da się to niezawodnie zastosować, do większej liczby jednak z wielką trudnością. Otóż w takim sztucznym oświetleniu zobaczyłem Siemiradzkiego »Fryne«.

Jasny ten obraz, przepełniony powietrzem i promieniami słońca, czynił wrażenie czegoś nowego, jeszcze u nas nie widzianego. Przypominał on wielu »Jawnogrzesznicę« z r. 1873. Widzowi, patrzącemu z ciemnej sali na ten daleki przestwór, ciągnący się poza zatoką Salonicką, za której wodami widnieją góry Salaminy, na te wzgórza, na których promieniuje w słońca jasności świątynia bogiń Demetry i Kory, na te tarasy i tłumy ludu zebranego, na misterye eleuzyńskie, na tę prawie przezroczystą wodę zatoki, w której odbija się jak w zwierciadle słońce, świątynia i drzewa — zdawało się, iż ma przed sobą jakieś zjawisko świetnej, czarującej barwą dekoracyi starej Hellady.

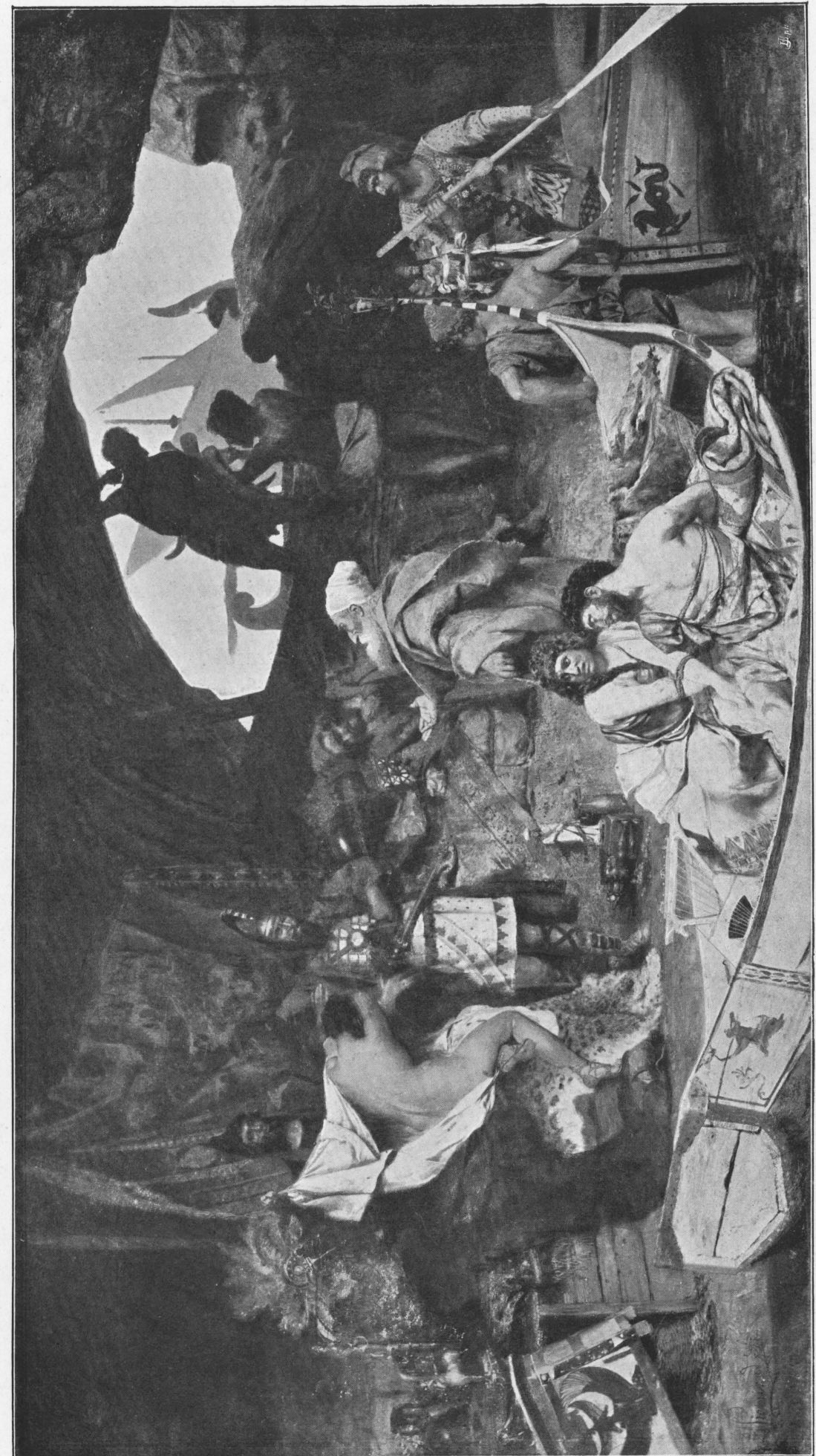
Przypatrzymy się obrazowi i przypomnijmy sobie jego treść. Odbывała się uroczystość Posejdona w Eleuzis, gdzie na wzgórzu nad morzem wzniesiono jeszcze za Peryklesa świątynię marmurową. Obok tej świątyni i na schodach, prowadzących coraz to niżej, aż do zatoki, widzimy całe rzesze ludu, przygotowujące się do procesyi. Małe grupy osób rozrzucone coraz bliżej, aż do pierwszych planów obrazu, błyszczą różnokolorowym odcieniem, na którym świecą promienie słońca. Jedna z tych grup niesie posąg siedzącego Posejdona z trójzębnem berłem, inna — kosze z kwiatami, inni znowu grupują się obok swoich mistrzów obrzędu i czekają na znak »hierokeryxa« (herolda), aby ruszyć z całym pochodem obrzędu. Ale naraz cała uwaga zebranej rzeszy została zwróconą na dolne schody tarasu — wszystkie grupy zdają się wstrzymane czemś nadzwyczajnem. Oto na dole, przed zejściem do morza — sła-



STUDYA RĄK
DO OBRAZU:
»WNIEBOWSTĄPIENIE«
1891

wna hetera ateńska, blada Fryne¹⁾, chce naga wejść do wody i jako Wenus, rodząca się z piany morskiej, uczcić uroczystość Posejdona. Siemiradzki przedstawił ją w chwili, kiedy służebnice zdjęły z niej wszystkie szaty, a jedna z nich, klęcząc, rozwiązuje sandał lewej nogi, sama zaś Fryne rozpuszcza olbrzymie i piękne włosy. Zgromadzony naokoło tłum

¹⁾ Mnesarete z Tespii, zwana dla bladej swej cery »Fryne«, kochanka rzeźbiarza Praxytelesa, któremu służyła za model do posągu »Afrodyty z Knidos«.



W JASKINI PIRATÓW

ludzi podziwia nagie kształty, o których przyjezdni z Aten opowiadali, jak o drugiej Wenus z Olimpu.

»Cóż dziwnego, że w tłumie ucichł gwar rozmowy, że wszystkie oczy zwróciły się ku temu żywemu posagowi piękności, że w tej chwili zapomniano o procesy i obrzędzie, pojąc się wrażeniami ulotnej chwili. Nie zapominajmy, że to byli Grecy, ci, co patrzyli na obnażoną Fryne, a choć nad Helladą dawno już była zaszła gwiazda epoki Peryklesowej, to przecież zawsze jeszcze poczucie piękna górującą było właściwością duszy Greków i ono to sprawiało, że, wobec podziwu dla piękności, na ostatni plan życia schodziło pojęcie niewieściej cnoty: ani więc Fryne nie dopuszczała się bezwstydu, ani jej czynu współziomkowie za złe nie wzięli«¹⁾).

I brać go tak nie mogli, ponieważ byli przyzwyczajeni do patrzenia na kształty nagie ludzkiej postaci, a tutaj, w tym właśnie momencie, święcili tryumf piękności. Czy Fryne chciała nagiem ciałem swoim zadziwić jak najszerze warstwy ludzi, o to nie chcemy się sprzeczać. Hetera, która w Atenach pozowała jako model rzeźbiarzowi do Afrodyty i za grube potem pieniądze nago się pokazywała, miała zapewne swój cel w tej całej komedii, a dowodem tego wytoczony jej później proces o »znieważenie bogów«, który rozgłosił jej imię w całej Grecyi i uczynił pamięć o niej nieśmiertelną, aż do naszych czasów.

Obok rozebranej już Fryny kręci się kilka służebnic, a jedna z nich stroi małego chłopczykę jako Kupidyna w skrzydełka. O ile po prawej stronie obrazu widzimy tłum ludzi, stojących niejako rzędem i nie puszczających za blisko do Fryny napierającej masy, biegnącej z ciekawością ze wzgórza świątyni, o tyle po stronie lewej grupuje się kilkanaście postaci o pewnej indywidualności, coś jakby orszaku pięknej kobiety: nawpół leżący poeta uwieczony laurem na skroniach i z lirą w ręku, pełen wyrazu stary filozof z obok stojącym wychowankiem swoim, młodziutkim chłopcem z arfą w dłoniach, wreszcie para młodych zakonchanych; ona z podziwu załamała ręce, a on rzuca wieniec róż pod stopy nagiej Fryny. Nawet niewolnik, ubierający w kwiaty obelisk z trójnogiem ofiarnym, patrzy na tę scenę z ciekawością i pewnym uśmiechem zadowolenia.

Że w całym patrzącym tłumie niema entuzjazmu, krzyku radości lub oburzenia, to prawda. Ale nie wiem, czy to można Siemiradzkiemu poczytać za błąd? Faktem bowiem jest, dającym się sprawdzić bardzo często i dzisiaj bądź to na odpustach, bądź na igrzyskach publicznych, że wielki tłum nie posiada tej jednostkowej indywidualności, co człowiek inteligentny i więcej umysłowo rozwinięty. Wszyscy patrzą się, a właściwie »gapią«. To samo przedstawił Siemiradzki i w tłumie swego obrazu, wyrывая jednakże tu i owdzie z tej masy jakiś typ lub jakiś ruch, dający poznać podziw lub zachwyt z tego, co się tam dzieje na przodzie. Co do obrazu tego, pozwalam sobie przytoczyć tutaj słowa jednego z kryty-

¹⁾ W. I. Wdowiszewski, »Reforma«, Nr. 18 z r. 1890.



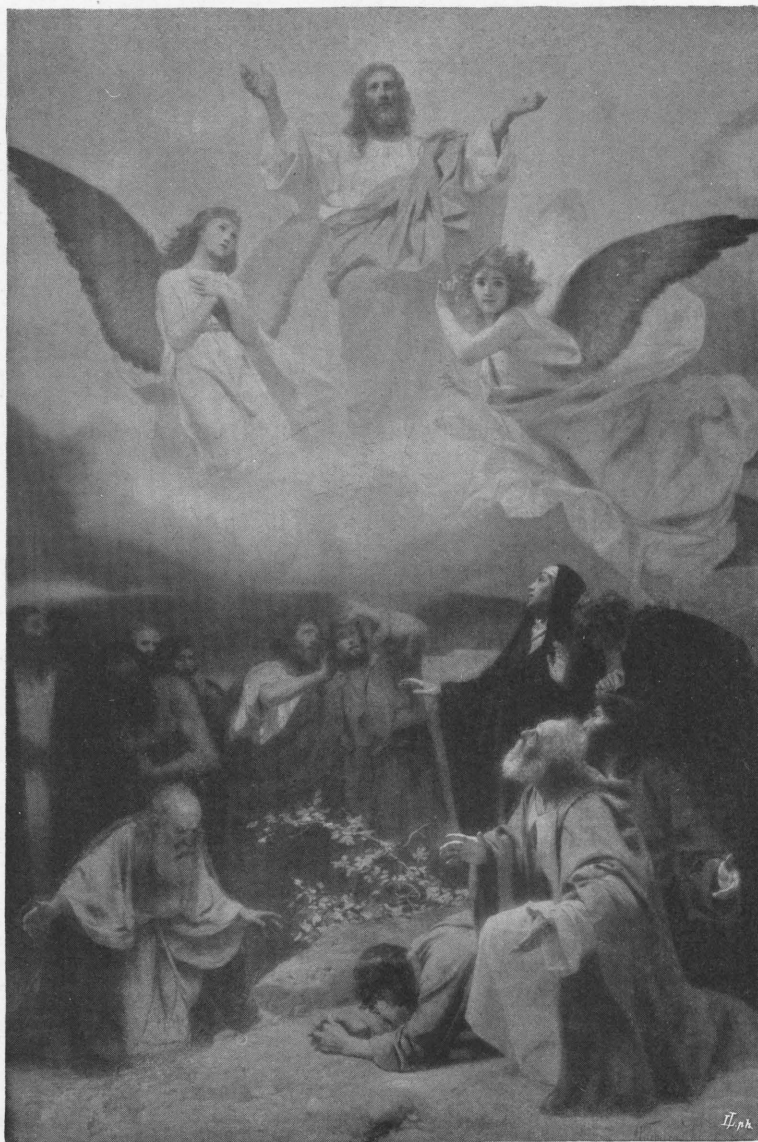
1889

FRYNE

ków krakowskich, o którym mam przekonanie, że pisał je szczerze, a ze zrozumieniem fachowem ¹⁾).

»Kompozycja jasna i prosta jak rzadko; żadnego barokizmu w ugrupowaniu i rozstawieniu figur, naturalność jest cechą grup i pojedynczych postaci. Mimo idealizmu w zamiarze, wykonanie techniczne dzieła jest nawskroś realne; w postaciach pulsuje życie, wszystko rusza się swobodnie, nic niema zbytecznego, ale też niczego do ożywienia sceny nie brakuje. Twórca Fryny jest prawdziwym mistrzem w nadaniu scenie tła, w przeprowadzeniu krajobrazowej części tegoż. Powtarzanie pochwał w tym względzie byłoby co najmniej zbytecznem, to też każdy patrzący na jego morze, na jego lśniące od słońca marmury, na jego przebliski światła przez konary drzew, bez sprawozdawcy uwierzy, że są to przedmioty malowane z takim mistrzostwem, z taką skończoną formą, że przed nimi tylko z uznaniem

i z podziwem głowy uchylić trzeba. Perspektywiczne wykreślenie planów jest również znakomite, pozwalamy sobie jednak zauważyć, że malarskie wykonanie figur na trzecim planie, zwłaszcza owych pod platanem, na środku stojących, mogłoby być wyrazistsze. Także archaiczny typ dziewcząt pod drzewem niezupełnie nas zadowala, nie dość nam się plastycznie od tła odrzyna. Toż samo powiemy o prześlicznych włosach Fryny, które zanedo się zlewają z korą platanu. Rysunek ogólny postaci wytworny; prawda, że w zagięciach rąk znaleźć można pomniejsze błędy, ale są one tego rodzaju, że nie narzucają się oku natychmiast i w ogromie istotnych zalet przechodzą niepostrzeżenie.



WNIEBOWSTĄPIENIE

1891

¹⁾ W. I. Wdowiszewski, »Reforma«, Nr. 19 z r. 1890.

Takiego świetnego kolorytu nie widzieliśmy już dawno, bardzo dawno. Formalnie on olśniewa, a gdy się z przed obrazu wyjdzie do innej sali wystawy, to wszystkie po ścianach rozwieszone płótna wydają się jakby — bezbarwne. Najwięcej głosów krytykujących dzieło Siemiradzkiego słyszałem z grona malarzy. Nic dziwnego: wrażliwy ten naród, obznajomiony z tajemnicami technicznego wykonania obrazu, czyli z robotą, najskrzętniej wyszukuje, a następnie najłatwiej znajduje wady jego. Znajdzie je niezawodnie i we wspianym mistrza obrazie. Niech szukają zdrowi. Jabym im życzył, aby takie dzieło, z takimi błędami wymalować potrafili — jużbym ich raz na zawsze ze wszystkich wad rozgrzeszył.

Tyle krytyk i sprawozdawca krakowski p. Wdowiszewski w roku 1890.

Inaczej, a wręcz przeciwnie zapatrywał się prawie w tym czasie krytyk i sprawozdawca warszawski. Aczkolwiek sam malarz, zarzuca on często Siemiradzkiemu takie fakty, jakich malarz zarzucać nie powinien, bo są błędnie umotywowane, a bardzo osobiste. Siemiradzki, czy to malując Fryne, czy inne nagie postacie — a wymalował ich sporo — nigdy nie chciał, jak powiadają, »brać« publiczności na zmysłowość swoich nagich postaci. Nawet unikał tego ze szkodą dla samego obrazu, bo przedstawiając sceny ze świata starożytnego, gdzie nagie ciała wszyscy i zawsze oglądali, musiał się liczyć z przypuszczalną prawdą, że patrzono też na nie obojętnie, bo z przyzwyczajeniem, a więc nie zmysłowo.

Za i przeciw temu pojmowaniu nagiego ciała powstała polemika właśnie z powodu »Fryny«. Największy zarzut robi mu wspomniany już krytyk fachowy p. Stanisław Witkiewicz ¹⁾.

»Fryne Siemiradzkiego jest sobie zwykłą modelką, z przypadkowym rozwinięciem ramion kosztem bioder, jest »ładną panną«, rozbierającą się bez widocznej potrzeby, nie mającą ani beczelności, ani bezwstydu dawnych ludzi i posągów«.

Takimi dosadnymi słowami krytykuje p. Witkiewicz »Fryne« Siemiradzkiego, wmawiając w czytelników swoich, czyli w szerszą publiczność, mniemanie, że dawni ludzie (zapewne Grecy i Rzymianie) i dawne posągi miały beczelność i bezwstyd. Wypowiadając to zdanie, oczywiście żąda, aby i »Fryne« Siemiradzkiego była, według jego sposobu wyrażania się, »samicą« beczelną i bezwstydą i czyniła tem samem zmysłowe na widzach wrażenie. De gustibus non est disputandum, o ile jednak przypominam sobie, to prawie wszyscy estetycy dowodzą, że właśnie w nowych ludziach i w nowych posągach lub obrazach pełno jest tego pornograficznego bezwstydu, który pokrywa w nagich postaciach brak formy pięknej i brak poczucia artyzmu prawdziwego. Przeciwnie zaś, dawne posągi, chociaż przedstawiają nagie ciała, dają mu równocześnie tak piękne kształty i takie artystyczne linie, że widzi się sztukę, a nie myśli o nagości.

Siemiradzki swoją obnażoną heterę pojął i przedstawił jako piękność posagowych kształtów i uniknął tym sposobem wszystkiego, coby mogło być zmysłowem i niesmacznem.

¹⁾ St. Witkiewicz »Sztuka i krytyka u nas«, str. 263.

Robiąc »Frynę«, jak chce p. Witkiewicz, »zmysłową i z bezwstydem«, byłby zdobył poklask naszych teraźniejszych ludzi, którzy naprawdę są daleko więcej wrażliwi na zmysłowość i na nagie ciała, niż byli ludzie, mieszkający w Grecyi. My nigdy na ulicy, ani w teatrze nie oglądamy nagiego, obnażonego ciała, chyba — właśnie w celach zmysłowości — na balach publicznych u dekolowanych pań naszych. Grek widział je zawsze, więc było mu ono obojętne, chyba że forma tego ciała zwracała jego uwagę pięknnością kształtu i linii, albo nadzwyczajnym kolorytem, jak u Fryny, która była blondyną i miała »blade« ciało.

Zarzuca p. Witkiewicz »Frynie«, że jest »jakimś hermafrodytą, istotą połowiczną, w której potęgę kobiecego ciała trudno uwierzyć« (str. 260). Pozwalam sobie zwrócić uwagę na to, że myli się ten, kto myśli, że ogół kobiet greckich przedstawiał typ skończonej piękności. W Grecyi typ pięknego mężczyzny przewyższał kształtami kobiety, które w codziennem życiu daleko więcej fizycznie pracowały, a nie miały sposobności tak kształcić swe ciało, jak mężczyźni. Dlatego też właśnie posągi kobiet greckich są przedstawiane w większości swojej w draperyach, o czym się każdy może przekonać, przejrawszy zbiory postaci antycznych. Pięknymi były w Grecyi te kobiety, które budową swoją przypominały chłopców, a jeżeli przytem były inteligentne i zmysłne, odnosiły tryumf nad mężczyznami, odgrywając nierzadko wpływową rolę w życiu, szczególnie artystycznem. Zresztą p. Witkiewicz sam swoje zdanie zbija, bo sprzeczając nawet sobie wymyślanie na Siemiradzkiego przez całe dziesięć stronnice, na jedenastej powiada: »To też ci, a takich jest dużo, którzy chwałą Siemiradzkiego za to, że jego Fryne »nie jest Naną«, jakkolwiek mają rację, lecz racya ta nie podkreśla wcale zalet obrazu«.

Przepraszam bardzo, że ośmielię się tu wtrącić swoje zdanie, ale po przeczytaniu krytyki o »Fryne« Siemiradzkiego dzisiaj, to znaczy po latach dwunastu, przychodzę do konkluzji takiej: Ponieważ talent Siemiradzkiego czynił wrażenie na publiczności, ponieważ obrazy jego w sztuce polskiej zajęły znakomite miejsce, a za granicą równorzędnym wielu dziełom najznakomitszym, ponieważ ma on zapatrywania estetyczne, z którymi się p. Witkiewicz nie zgadza, ponieważ bardzo wielu chwali go bez pojęcia i fachowej znajomości rzemiosła malarzkiego, więc p. Witkiewicz oblewa ich kubłem zimnej wody, a ponieważ ma odwagę napisania tego, co chce, i talent ośmieszenia każdego, kto mu wlezie w drogę, to znajdują się tacy, co pójdą za nim, a inni ze strachu zupełnie zamilkną. I miał rację, bo znał swoją publiczność: jedni poszli za Witkiewiczem, inni zupełnie zamilkli, i nastąpiła kilkoletnia przerwa w działalności i postępie sztuki polskiej w Warszawie, z której publiczność, krytyka i artyści dotąd jeszcze z wrażenia zimnej wody nie ochłonęli...

Ale nie koniecznie jest to znakomitem, co p. Witkiewicz za takowe uznaje, tak samo, jak nie wszystko jest złem, co p. Witkiewicz potępia. Siemiradzki wszedł Witkiewiczowi w drogę w latach jego krytycznej działalności między rokiem 1884 a 1889. Działal on talentem swoim na publiczność, dopełniając niejako genialną twórczość historyczną Matejki.



PRZY ULICY GROBÓW

1894

Obadwaj byli mu nie na rękę, nie dlatego, że malowali inaczej od niego, albo inaczej komponowali — nie; ale dlatego, że chciał koniecznie na pierwszy plan wyprowadzić braci Gierymskich i Chełmońskiego. Chcąc to uczynić, musiał te dwa wpływy w jakikolwiekby sposób osłabić, a ponieważ w usuwaniu osób przez siebie nie uznawanych jest autor »Sztuki i krytyki« daleko konsekwentniejszym, niż w samej krytyce rzeczowej, zdruzgotał najprzód tak zwanych »estetyków« i niefachowców krytycznych, przechwalających frazeologią i śmiesznymi często komunałami tak Matejkę, jak i Siemiradzkiego. Za to należy się Witkiewiczowi niezaprzeczona wdzięczność i podziękowanie od fachowej krytyki. Zdruzgotawszy estetyków i niefachowców, pociągnął za sobą nie mających osobistego zdania krytyków malarzów, a potem, powoli, ale pewnie, ściągnął skórę z obydwu mistrzów polskiego malarstwa, udzieliwszy przy tej sposobności sporą dozę cięgów i trzeciemu — Brandtowi. I nikt nie śmiał mu oponować — bowiem wszyscy byli ciągle pod obuchem jego fachowości albo pod prysznicem zimnej wody, wylewającej się na ich głowy z pod ciętego pióra. Dopiero aż w r. 1900 malarz Wawrzeńcki napisał »Dławce«, przyczynek do okresu sztuki po-Witkiewiczowskiej w Warszawie, a w 1902 malarz Ludomił Benedyktowicz »Stanisław Witkiewicz jako krytyk« i obadwaj ośmielili się wyjaśnić jego działalność krytyczną

w sztuce polskiej, specyjalnie zaś w twórczości Matejki. Zdaje mi się, że wywody ich pozostały bez odpowiedzi.

»Czytając to wszystko, co autor »Sztuki i krytyki« pisze o Matejce, doznaje się uczucia wprost przygnębiającego wobec wyraźnej, a wyłazającej jak sztydło z worka tendencji obniżenia zalet Matejki jako artysty, a upokorzenia go jako człowieka i malarza«, pisze pan Benedyktowicz ¹⁾.

Z artykułów p. Witkiewicza o Siemiradzkim takiego przygnębiającego wrażenia nie odebrałem, ale też nie wiem naprawdę, czego p. Witkiewicz żąda, a czego nie chce od tego malarza. Pisząc bowiem o nim, w jednym miejscu tak powiada: »Są malarze, których umysłowość i to wszystko, co wogóle stanowi człowieka, ściśle jest związane z ich talentem, który tym sposobem jest najlepszym środkiem uzewnętrznienia się ich indywidualności, ich pojęć i uczuć. Są malarze, u których talent jest w nich niepodzielną wyłącznie artystyczną siłą, używaną przez nich nie dla rozmowy lub wzruszenia widza, tylko w celach czysto malarzkich«. Taką ocenę zupełnie rozumiem, bo odpowiada ona zupełnie założeniu obrazów Siemiradzkiego. Ale panu Witkiewiczowi żal słusznego zdania, więc pisze dalej, wtłaczając czytelnikowi niejako zdanie swoje, a skierowane znowu wprost przeciw Siemiradzkemu: »Są też i tacy, którzy dążą do wyrażenia swoich myśli i uczuć, swoich poglądów na życie, dążą do panowania nad duszami widzów, wstrząsania ich nerwami, kierowania ich wyobraźnią, którym jednak nigdy się to nie udaje, wskutek przepaści, oddzielającej ich umysłowość od ich talentu. Takim jest Siemiradzki«. Zupełnie fałszywe zapatrywanie, poddawane przemocą czytelnikowi, który sam się o błędności tego zdania przekona, skoro przejrzy większość obrazów i obrazków Siemiradzkiego. Zresztą i p. Witkiewicz, pisząc tak, nabiera później przekonania, że za wiele wmawia i za wiele żąda, bo na stronnicy 246 pisze: »Nie włada on absolutnie wyrazem i nie jest w stanie twarzą i ruchem człowieka wypowiedzieć tego, co z jego uczuć na zewnątrz się przejawia. Żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć poza akademicznym szablonem nie patrzą z twarzy przez niego malowanych. Jego ludzie nie mają charakteru indywidualnego, nie mają nerwów, ani namiętności, nie myślą i nie czują«.

Przyznaję, że jest to bardzo stylowo napisane, bardzo »indywidualnie i namiętnie«. Ale nie broniąc Siemiradzkiego, zaznaczam tutaj, że nie miał on nigdy zamiaru ani pouczać publiczności, ani panować nad duszami widzów, o tem nie myślał wcale, nawet w chwilach malowania »Pochodni Nerona«. Wstrząsania nerwami patrzących na jego dzieło nie chciał i nie chciał także kierować wyobraźnią tłumów, ale pragnął po prostu malować, malować i jeszcze

¹⁾ W roku 1909 napisał Stanisław Witkiewicz doskonałą monografię artystyczną p. t. »Matejko«. W pracy tej znajdujemy dzisiaj wręcz przeciwne poglądy autora »Sztuka i krytyka u nas« na działalność wielkiego polskiego malarza. Po latach dwudziestu kilku, Matejko się nie zmienił — za to jego krytycy!

Przy tej sposobności zaznaczam, że Akademia Umiejętności w Krakowie przyznała 1910 r. p. Witkiewiczowi za dzieło »Matejko« nagrodę z fundacji Kochmana pomimo, że autor wcale się o nią nie ubiegał.



raz malować to tylko, co jemu samemu robiło przyjemność, co odpowiadało jego malarskiemu talentowi, który przede wszystkim ukochał piękno, jasność i koloryt. Jeśli jednak czegoś wymagał od publiczności i krytyki, to, o ile mi wiadomo, zamykało się w bardzo skromnym żądaniu: uznania dla jego niezmordowanej pracy, którą dany od Boga talent wzniosł na wyżyny i zdobył nim szacunek dla malarstwa polskiego za granicą. Odczuł to p. Witkiewicz, bo po namyśle robi na str. 259 taki kompromis: »Biorę to, co w robocie Siemiradzkiego jest najlepszego, doprowadzam to do wysokości zasady obowiązującej tegoż Siemiradzkiego i tem mierzę jego talent. Nie żądam od niego, żeby malował uczucia, dramatyczne idee, nie żądam też, żeby się ich wyrzekł«.

Więc po cóż było tak zapalczywie przez kilkanaście kartek potępiać »tegoż Siemiradzkiego« bezlitośnie i zabraniać mu, czy też odmawiać pozwolenia na malowanie dramatów, uczuć i namiętności? Dlaczego nigdzie w swoich artykułach nie podniósł pan Witkiewicz ani razu tego, co rzeczywiście, prawdziwie i niezaprzeczenie jest we wszystkich pracach Siemiradzkiego niezrównanem: krajobrazu i perspektywy? A że to jest piękne i dobre, najlepszym tego dowodem jest omijanie tych przedmiotów przez p. Witkiewicza, czyli zabijanie ich milczeniem.

Nie mam zamiaru przytaczać dalszych zbijających się zdań o Siemiradzkim, bo musiałbym przepisać całe artykuły p. Witkiewicza, sądzę przecież, że nie nazywa się obiektywną taka krytyka, która wynajduje tylko złe strony jakiegoś dzieła, i te złe strony oświetla swoim subiektywnym zapatrywaniem i podaje je publiczności z głośnem wołaniem: »Patrzcie, patrzcie, ten wielki wasz artysta to taki mały na mojej ćwiartce papieru!« Ale publiczność składa się z różnych istot o różnych temperamentach, które mają nawet swoją własną indywidualność — ta część publiczności zawsze ceniła i cenić będzie Siemiradzkiego za jego umiłowanie sztuki, za jego talent olbrzymi, za jego ogromną umiejętność i za zdobycie dla sztuki polskiej, jak wspomniałem, szczerego szacunku i uznania wśród tak kulturalnych narodów, jak Niemcy, Włosi i Francuzi...

Pomimo ataków, jakie spotykały Siemiradzkiego po roku 1884 we własnym kraju i po każdym prawie obrazie, głównie ze strony »odradzającej się krytyki« — zagranicą, szczególnie zaś Berlin i Paryż, miała dla niego nie tylko słowne uznanie, ale starała się je przy każdej sposobności zadokumentować. Owa stolica sztuki i znaczenia artystycznego, Paryż, którego uznanie zawsze działa, nawet na »odradzającą się krytykę polską«, ma dla Siemiradzkiego złoty medal, dyplom honorowy, legię honorową, a w końcu nominację na członka Akademii Sztuk pięknych: »membre associé étranger«. Przysłała mu ją po posiedzeniu z dnia 19 stycznia 1888 roku.

Pierwszym z Polaków, który tytuł ten otrzymał, był Matejko, wybrany w roku 1874 w miejsce zmarłego malarza monachijskiego, sławnego Kaulbacha, drugim — Siemiradzki.



IDYLLA

1895

VIII.

W czasie wystawienia u nas obrazu »Fryne w Eleusis« sytuacja artystyczna w Polsce była już zupełnie inną, niż za czasów pierwszych dzieł Siemiradzkiego, a nawet »Tańca wśród mieczów«. Po roku 1890 zmienia się epoka sztuki we Francji, Anglii i w Monachium, więc i u nas. Cała falanga młodych artystów, kształcona na realizmie monachijskim i na modernistycznej »secesyi«, wraca do kraju i rozwija skrzydła do lotu, nabiera własnych sił i na własnej ziemi chce naprawdę budować gniazdo. Chełmoński wraca z Paryża i wśród wiejskiego otoczenia rozpoczyna nowy okres swojszczyzny. Aleksander Gierymski pracuje z hasłem sztuki dla sztuki, względnie malarstwa, bez względu na idee i historię. Podkowiński i Pankiewicz przynoszą słońce z Paryża do Warszawy, a Wyczółkowski znajduje je gdzieś na Podolu czy Ukrainie. W kierunku fantazyi na klasycznym terenie i jego życiu pracują z powodzeniem: Kotarbiński Wilhelm i Bakałowicz, czasem Unierzyski i młody Tadeusz Popiel; na polu religijnem — Krudowski, mieszkający w Rzymie, na rodzajowym — Szymanowski, Grocholski i inni. Witkiewicz, mniej jako malarz, ale jako krytyk, popierający kierunek naturalizmu w malarstwie, względnie kierunek swojski, na podkładzie zdania »malarstwo

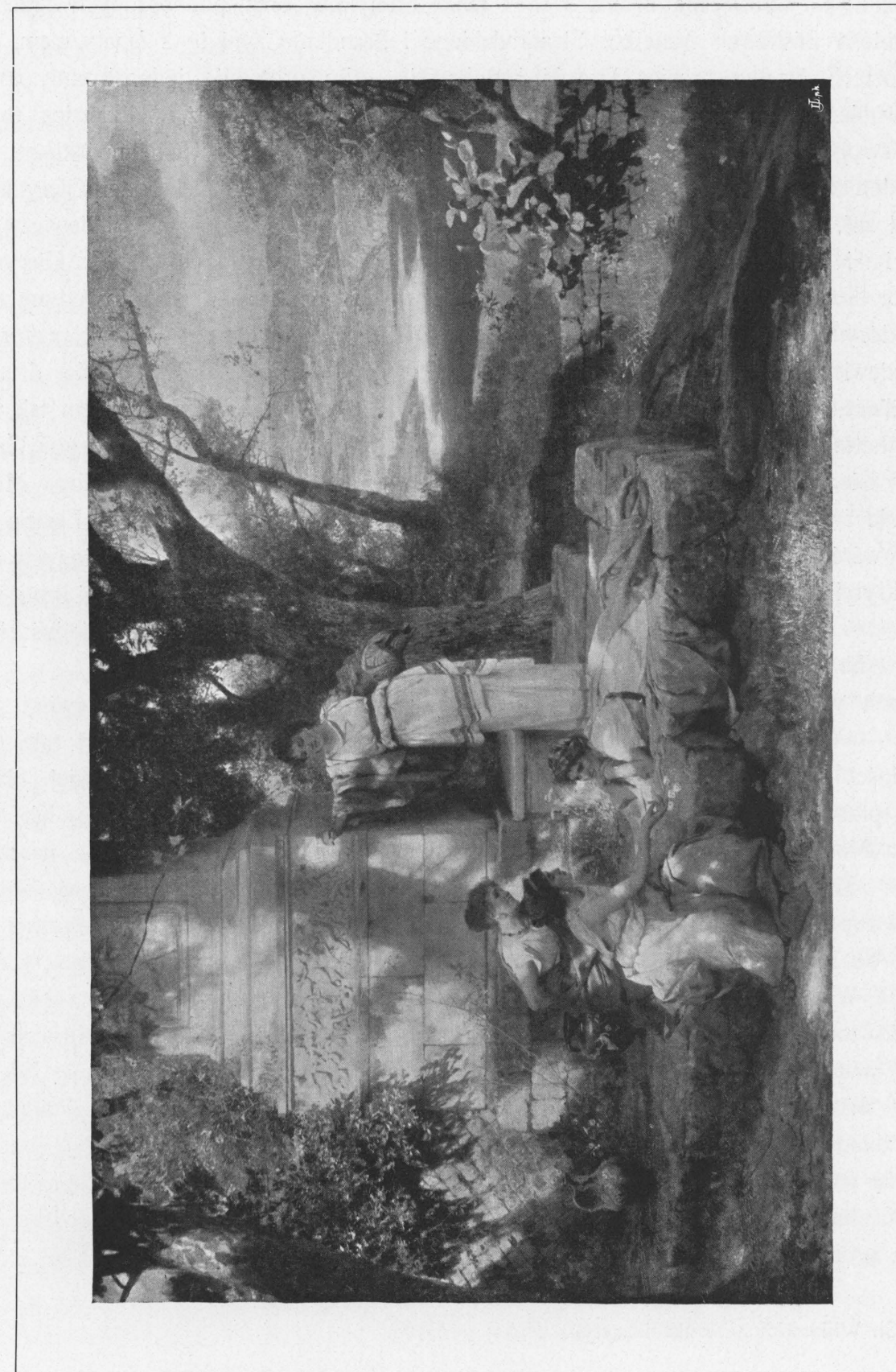


IDYLLA

1895

VIII.

W czasie wystawienia u nas obrazu »Fryne w Eleusis« sytuacja artystyczna w Polsce była już zupełnie inną, niż za czasów pierwszych dzieł Siemiradzkiego, a nawet »Tańca wśród mieczów«. Po roku 1890 zmienia się epoka sztuki we Francji, Anglii i w Monachium, więc i u nas. Cała falanga młodych artystów, kształcona na realizmie monachijskim i na modernistycznej »secesyi«, wraca do kraju i rozwija skrzydła do lotu, nabiera własnych sił i na własnej ziemi chce naprawdę budować gniazdo. Chełmoński wraca z Paryża i wśród wiejskiego otoczenia rozpoczyna nowy okres swojszczyzny. Aleksander Gieryski pracuje z hasłem sztuki dla sztuki, względnie malarstwa, bez względu na idee i historię. Podkowiński i Pankiewicz przynoszą słońce z Paryża do Warszawy, a Wyczółkowski znajduje je gdzieś na Podolu czy Ukrainie. W kierunku fantazyi na klasycznym terenie i jego życiu pracują z powodzeniem: Kotarbiński Wilhelm i Bakałowicz, czasem Unierzyski i młody Tadeusz Popiel; na polu religijnem — Krudowski, mieszkający w Rzymie, na rodzajowym — Szymanowski, Grocholski i inni. Witkiewicz, mniej jako malarz, ale jako krytyk, popierający kierunek naturalizmu w malarstwie, względnie kierunek swojski, na podkładzie zdania »malarstwo



GRA W KOSTKI

1895

dla malarstwa», obosieczną bronią wali i rżnie estetyków oraz podnoszonych przez nich pod niebiosą mistrzów: Matejkę, Siemiradzkiego i Brandta. Czyni to z fanatyzmem, często nawet przechodzącym granice krytyki i polemiki — bo proteguje jednostronne, osobiste zapatrywanie się własne na sztukę i jej kierunki. Bądź co bądź, Witkiewicz prostuje ścieżki swojszczyźnie, a za proroków podaje braci Gierymskich i Chełmońskiego. Jeżeli jednak ten ostatni rzeczywiście jest swojskim, to mniej nim jest Aleksander Gierymski — obadwaj zaś, jako prawdziwie genialni malarze, nie potrzebowali poparcia Witkiewicza, które rodziło im i ich kierunkowi pewnych nieprzyjaciół w kołach przeciwnych. O Gierymskim wygłasza bowiem Witkiewicz w zapędzie stylistycznym takie zdanie: »Jest to jedyny malarz polski, który modeluje kolorem — dla którego niema umówionych i stałych przypraw«¹⁾. Za Witkiewiczem kilku krytyków od roku 1890 powtarza o Gierymskim do dzisiaj to samo zdanie, jak za profesorem. Wówczas Gierymski malował przedewszystkiem tak zwaną martwą naturę architektoniczną, której p. W. nie znosi u Siemiradzkiego. Dlaczego? Czy dlatego, że Gierymski malował ponure w oświeceniu ulice »Kufsteinu w Tyrolu« albo »Motywy z kościoła św. Wolfganga w Rothenburgu« — a Siemiradzki jasną »Fryne w Eleuzis« albo »Taniec wśród mieczów«? Porównanie to odnosi się nie do artystów wymienionych, ale do zdania krytyka o ich pracy artystycznej. Ani pierwszy nie był więcej »polski«, ani drugi więcej »włoski« — obadwaj zaś byli Polakami i artystami polskimi, a o to właśnie kiedyś chodzić będzie w historii malarstwa naszego.

Obok wymienionych, występują z olbrzymiem powodzeniem dwaj rzeczywisci polscy malarze — Witold Pruszkowski i Jacek Malczewski, na których zwrócona jest cała uwaga publiczności. Pruszkowski, rozpoczynając prace z zakresu pra-historii polskiej obrazem »Piaś«, przechodzi na sielanki rodzajowe z życia ludu i porywa »Smoczą jamą« lub »Rusałkami«, a Malczewski czaruje publiczność takimi tematami z niedalekiej przeszłości naszej, jak: »Etapy«, »Śmierć Elenai«, »Dwie generacje« i t. p. Obrazy ich czynią w Krakowie sensację. Warszawa po krytykach Witkiewicza raptem zamilkła, a punkt ciężkości artystycznej przenosi się do Krakowa, częścią zaś do tworzącej się kolonii malarstwa polskiego w Monachium. W Warszawie pozostaje wprawdzie cała garść młodziży, wyrabiającej sobie więcej »stosunki towarzyskie«, niż artystyczne, ale są i artyści pełni przyszłości. Nestorem jest Gerson, malujący na razie przepyszne widoki Tatr, wzbudzające podziw i uznanie. Nie dziw więc, że wśród takiego zwrotu pojęć artystycznych w naszym kraju, gwiazda Siemiradzkiego trochę zbladła co do entuzjazmu, w jakim przyjmowane były dawniejsze jego prace; artystycznie jednak widniała ona ciągle na horyzoncie sztuki równolegle z Matejką i Brandtem. Trójca ta, bądź co bądź, dzierżyła berło i dzierżyć będzie zawsze jako środowisko sztuki polskiej, promieniujące na rozwijające się pokolenie przyszłości.

¹⁾ St. Witkiewicz: »Sztuka i krytyka u nas«, str. 408.

Spokój, zaufanie w swój talent, jakie zawsze od początku kariery malarskiej cechowały Siemiradzkiego, nie opuściły go i teraz, pomimo oziębienia w pewnych sferach, pomimo mniej entuzjastycznej krytyki. Co do tej, to zważał na nią zawsze, — nigdy jednak nie polemizował i nie okazywał, że mylne zdanie o jego obrazach, tendencyjnie podsuwane, a czyniące mu przykrość, bolało go. Nie żalił się i nie psuł sobie humoru i ochoty do pracy. Jako człowiek ogromnie inteligentny z natury, a wykształcony wszechstronnie, nie sposób, aby zmiany tej w sztuce naszej nie zauważył. Przeciwnie, on przewidywał ją nawet i cieszył się rozwojem sztuki polskiej, rodzinnej, która znajdowała pionierów tak gorących, tak fanatycznie kochających wszystko, co polskie, jak przedewszystkiem Matejko, którego szkoła krakowska, pomimo ośmieszania¹⁾ dała kierunkowi narodowemu w sztuce początek i drogę w kraju wytknęła²⁾. Pomimo to, Siemiradzki pozostał na razie sobą. Mówię »na razie«, ponieważ i on, porwany szercząc się miłością do rodzinnych tematów, snuł fantazje na swojską nutę i powoli do ich wykonania się przygotowywał. Zanim jednak przygotowania te zostały dostatecznie zebrane, pracował nad wykończeniem prac w ciągu lat ostatnich rozpoczętych. W każdym razie, obrazy te znaczą się głębszem odczuciem natury i pewnem folgowaniem temperamentowi, który ujawnił się przedewszystkiem w »Powrocie ze święta Bachusa«. Wszystkie postacie tutaj działające są, jakby wirem, porwane rozszalałą wesołością, nawet pewnem zmysłowem wyuzdaniem, okazującym się w ruchach tańczących, śpiewających i krzyczących dziewcząt przybranych za bachantki i mężczyzn za faunów. Nawet osieł bierze w tej rozpucie udział, rycząc i wyrывая się naprzód. Cała scena odznacza się ogromnem życiem i plastyką, oraz jakby świeżym powiewem odmłodzonego talentu. To samo można powiedzieć i o scenie, przedstawiającej wędrownego »Handlarza amuletów«, z całym cynicznym spokojem szachraja wygłaszającego cenę jakiejś figurnki. Musi ta cena przechodzić granicę zwykłej wysokości, bo pytająca się o nią młoda dziewczyna aż zachnęła się z oburzenia i patrzy na kupca ze zdziwieniem. W obrazie tym mamy znów prześlicznie odczute tło pejzażowe. Więcej drzew, niż zwykle, i więcej określony światłocień. Jak zawsze, przepyszna perspektywa z widniejącą kaplicą, obok której widać ustawione stragany i rozrzucony rój odpustowych pielgrzymów. Obraz ten jest mniej antyczny, mniej klasyczny, a więcej rodzajowy, swojski.

Do tego już zmienionego kierunku zaliczyć da się i »Przy ulicy grobów«. Obok grobowca ocienionego drzewami siedzi kilka niewiast z wieńcami. W dali parę osób ubiera kwieciami groby. Na przodzie siedzi na marmurowej ławce dwóch starszych patrycyuszów, do których podchodzi mała dziewczynka, ofiarując im zapewne do kupna wieńce z białych róż. I w tym obrazie zaznacza się wyraźniej kontrast światła i cienia. Dlatego też z całą siłą wydobywają się tutaj plamy słońca i świecą blaskiem, wywołującym możliwy w malarstwie ludzający efekt świetlny.

¹⁾ Patrz: Witkiewicz »Sztuka i krytyka u nas«, str. 216.

²⁾ Patrz: Witkiewicza »Matejko« wydany 1909. Zdanie wręcz odmienne.

W poprzednich rozdziałach zaznaczyłem kilkakrotnie raptowne zmiany tematów klasycznych na więcej rodzajowe, realne, dzisiejsze. Może się w tej chwili źle wyraziłem, bo przecież te klasyczne tematy są tak rodzajowe i tak prawdziwe, jak prawdziwemiby były sceny na tle życia naszych wieśniaków w naszych okolicach. Są one tylko fantazją poezji owiane i w estetyczne przybrane formy, ale podane z całą szczerością talentu, kochającego się w bezwzględnej, jasnej i pogodnej piękności. Otóż od tego piękna odrywa się znowu artysta i porusza tematy... klasztorne.

Ponieważ nie piszę tutaj biografii człowieka, ale tylko monografię artysty żyjącego w swojej pracowni, nie chcę wchodzić w powody, jakie wpłynęły na Siemiradzkiego do dania nam kilku prac opartych na tle życia klasztorne. W jednym z tych obrazów widzimy ogród czy dziedziniec klasztoru zakonnego. Na kamiennym stole ubierają dwie zakonnice małą sierotkę. Jedna z nich zaplata jej warkoczek, druga pokazuje i tłumaczy obrazki w książeczce. Cisza wokoło, ale jakaś swobodna, spokojna i szczęśliwa...

W innym obrazie, zatytułowanym »Na klasztornej tarasie«, stoją oparte o balustradę dwie kobiety w habitach zakonnych. Młodsza, pomimo książki w ręku i różańca, patrzy gdzieś w dal za mury klasztorne na ciągnące się w dole miasto. Obok pochylona staruszka szepce pacierz z nawpół przymkniętymi oczyma. Dla niej przyszłość nie ma już znaczenia, o przeszłości nie myśli. Poza nimi młoda nowicyuszka zapala światło w latarni przed rzeźbioną Madonną.

Pełnym naturalizmu jest niewielki obraz p. t. »Z pomocą i pociechą«. Gdzieś poza Rzymem ruina jakiegoś klasztoru czy pałacu z bramą wjazdową i odrapanym murem nawpół rozwalonym, przez który prowadzi mała furtka. Bieda i nędza tam musi mieszkąć niezawodnie. Obok furtki stoi i puka zakonnica, z chęcią przyniesienia pomocy w postaci sporej porcji wiktuałów, przywiezionych na osiołkach.

Bardzo dobrze malowany ten obraz, pamiętam, zwrócił na siebie uwagę w Krakowie, a my młodzi, którzy niedawno widzieliśmy »Fryne«, nie mogliśmy pojąć tego nagłego, a tak doskonałego przeskoku na temat realistyczny tegoczesny. Równocześnie z tym obrazem był i drugi na wystawie. Przedstawiał on na tle krajobrazu księdza, wychodzącego z klasztoru z wiatykiem i śpieszącego do chorego. Obraz ten pełen nastroju, pomimo włoskiego otoczenia i natury, ma coś polskiego w sobie, jakaś swojskość wieje od tej sceny. Naszym wydaje się ten stary pochylony ksiądz, ci chłopcy z zapalonymi gromnicami i ta przykłękająca kobiecina, a przede wszystkim krajobraz, utrzymany w ponurem, smutnym, mrocznym oświetleniu z widniejącym daleko miasteczkiem — tak różnym od fantazyjnego tła starorzemie, opromienionych słońca jasnością. A zamiast Venus, zamiast Amora i Psyche, widzimy posąg Madonny z dzieciątkiem Jezus. Jako charakterystyczny szczegół obserwacji epoki i czasu, zaznaczam, że posąg ten jest nie klasyczny, nie renesansowy, ale zbarokowany. Te dwa obrazy zrobiły wrażenie na polskiej publiczności zarówno w Warszawie, gdzie były wy-



SĄD PARYSA (PANTOMINA)

stawione w »Salonie artystycznym«, jak i w Krakowie. W krytyce wrażenie to nie znalazło jednak wyrazu, na jaki obrazy te zasłużyły.

Mistycyzm, który zaczął wglądać już w sztukę modernistyczną, był logicznym następstwem dotychczasowego przeładowania obrazów naturalizmem i jego tematami. Mistycyzm ten nadawał modernizmowi ton i charakter, — szukano »nastroju« wrażenia. Krajobrazy szare, ponure przychodziły do Monachium ze Szkocyi, Szwecyi i wogóle z północy wraz z literaturą skandynawską. Ten nastrój tak jakoś szybko rozwiewał się mgłą po centrach artystycznych, że nawet ów jasny Rzym oprzeć mu się nie mógł.

I w tym też czasie powstały powyżej opisane obrazy Siemiradzkiego, do których dołączyćby można i »Pokusy św. Hieronima«, obraz pełen ekstazy mistycznej. Kompozycja jego sprawia niejako wrażenie tryptyku. Na pierwszym planie, w grocie skalnej, przy trupiej głowie klęczy krwią zbaczony od biczowania, nawpół nagi pustelnik. Ręce załamane nad głową, wyraz twarzy zbolący i zmęczony. U nóg jego rozłożyła się piękna naga kobieta i z lutnią w ręku śpiewa mu słowa miłości i poezyi. Ponad nią i wkoło niej unoszą się tancerki-bachantki, wołając, kusząc i rozlewając wino. Grupa tych prześlicznych nagich ciał, o ruchach miękkich, rozkosznych, zmysłowych, o wyrazach twarzy wyuzdanych, dowodzi nam jasno, że Siemiradzki potrafił obok klasycznej, posągowo-chłopięcych kształtów »Fryny« pojąć i wykonać zmysłowe hetery. Za tą grupą, w zamgleniu, widnieje trybuna rzymska z mówcą, otoczona tłumem senatorów, a wołająca pustelnika, który był trapiiony dumą, do powrotu do czynów.

W Krakowie ruszono się do budowania nowego gmachu na teatr. Zanim go wybudowano, przyrzekano i obiecywano wspaniałe rzeźby zewnątrz i wewnątrz, plafony, malowane paneaux i inne artystyczne niespodzianki. Nie chcę się tu wdawać w krytykę wybudowanego przybytku sztuki narodowej — w każdym razie cudem on nie jest, a fronton gmachu nicby na tem nie stracił, gdyby umieszczone na nim rzeźby figuralne zerwał silny wiatr; tak samo i sala zyskałaby, gdyby tych rzeźb było tam chociaż o jedną trzecią część mniej.

Ma przecież teatr krakowski dzieło, jakim się inne miasta europejskie poszczycić nie mogą, a mianowicie obraz dekoracyjny, który Siemiradzki ofiarował jako sceniczną zasłonę. Mówię »ofiarował«, bo rzeczywiście zażądał tylko zwrotu tych kosztów, które sam poniósł przy wykonaniu tej pracy, zaś własny czas i własną inwencję ofiarował jako dar polskiego artysty — polskiej sztuce.

Zanim rozpoczął malowanie tej zasłony, porobił przedwstępne prace, z których jedna, prześlicznie skomponowana, otrzymała tytuł: »Sąd Parysa«, a przedstawia pantominę na tarasie pałacu dostojnika rzymskiego. Obraz daje nam chwilę, kiedy siedzący na podwyższeniu Parys, otoczony symbolem swego pastuszego powołania, kozami, oddał jabłko jednej z trzech bogiń — pięknej Wenus. Naga zupełnie, trzymając w podniesionej dłoni otrzymaną nagrodę, kroczy ku widzom, a obok niej kołem tańczące dziewczęta i małe amorki. Jedna z dziewcząt



KUSZENIE ŚW. HIERONIMA

w prześlicznym ruchu rzuca jej pod nogi kwiaty. Na prawej stronie obrazu widać obrażone dwie boginie, po lewej — architekturę wspaniałego przedsionka pałacowego i zebranych gości.

Ktoś mi mówił, że obraz ten był właśnie jako kurtyna dla teatru przeznaczony. Nie wiem tego z pewnością: od ś. p. Mistrza o tem nie słyszałem. Ale jest on trzymany w pewnej szerokiej manierze dekoracyjnej i jako taki, należy do najlepszych dzieł Siemiradzkiego.

Po roku 1892 przygotowania do kurtyny, szkice i studia są gotowe. W roku 1893 przystępuje Mistrz do roboty, a bierze się do niej z takim zapałem, z takim nakładem pracy szalonej, że kolosalny ten obraz jako płótno i olbrzymi jako złożona kompozycja przeróżnych allegoryi z dziedziny teatru — jest gotowym już z rokiem następnym, to znaczy 1894-tym.

Był tutaj ten sam zapał i ten ogromny rozmach fantazyi a techniki, i wydanie tej energii i tego temperamentu, jaki w duszy polskiego artysty wrzał zawsze, ale, niestety, zbyt często był kępowany i wciskany w ramy sentymentu i liryzmu rodzajowego. Talent, który powinien był w świecie sztuki nowoczesnej zająć genialne stanowisko Tiepola¹⁾, zmuszony był ograniczać się do roboty obrazów tak zwanych w Monachium »stalugowych«, gdzie miejsce hamowało dekoracyjny rozmach. Że to poczucie obszaru do wyłonienia się kompozycyjnej fantazyi było Siemiradzkemu wrodzone i potrzebne, najlepszym tego dowodem są jego wybuchy, przy każdej nadarzonej sposobności, nawet bez względu na materyalne z tem związane koszty. Takim wybuchem dekoracyjności jest zasłona w teatrze krakowskim. Spróbujmy ją opisać.

W środku obrazu widzimy niszę, czyli starorzymską exedrę, wykonaną z ogromnym przepychem z marmuru, alabastru i różnobarwnego bronzu. Talent artysty stworzył tu prawdziwe cacko architektoniczne, pełne bogactwa, form i wdzięku. W głębi niszy siedzi na tronie skrzydlaty młodzieniec, allegoryzujący Natchnienie, i łączy dwie postacie kobiece — Piękno z Prawdą, wyciągając nad nimi ręce z błogosławieństwem. Za postacią Piękną, przytulony do niej Amor, jako miłość, szepce jej słowa zachęty i nadziei. Ta środkowa grupa przedstawia więc złączone natchnienie, prawdę, piękno i miłość, owe najwspanialsze symbole sztuki, do jakich prawdziwy artysta dąży, a które, niestety, rzadko kiedy są zrozumiane. Grupa ta jest sama dla siebie całością, nie łączy się żadną nicią z grupami i osobami dalszych czynności.

U stopni prowadzących do tego tronu, rozłożyła się Komedya, trzymająca w opuszczonej ręce maskę i śmiejąca się z poruszanych na sznurku lalek, które zabawia ją trefniś z czapeczką błazeńską na głowie. Zestawienie tych grup obok siebie ma zapewne symboliczne znaczenie wzniosłości uczuć duszy i umysłu — wyśmiewanych przez farsę i komedye.

¹⁾ Giambattista Tiepolo, znakomity malarz wenecki freskowo-dekoracyjny, ur. 1693, um. 1770.



SZKIC RYSUNKOWY
 »PSYCHE« DO ZASŁONY
 TEATRU W KRAKOWIE
 1894

Z lewej strony Komedyi stoi z załamanymi rękoma Tragedya i patrzy z rozpaczą na Widma i Furye, symbolizujące wyrzuty sumienia, i Zemstę, ścigającą Morderstwo i Występną miłość. Ponad temi postaciami, w głębi, u stóp posągu brązowego Sfinksa widać fantastyczną postać Złego, powstrzymywaną przez świetlane, jasne bóstwo Dobroci. Niema ta walka dobrego ze złem oświetlona jest efektownie błyskawicą na tle ciemnych chmur nieba. Na dole, oparty na urnie z napisem życzącym spokoju popiołom serca, płacze Eros.

Z prawej strony obrazu widzimy wyprowadzoną z więzów Zmysłowości przez Muzykę

i Poezyę — Psyche, poza którą grono bachantek przy dźwiękach lutni i odgłosie tamburyna tańczy u stóp Terpsychory. Ta strona obrazu, w przeciwstawieniu do lewej, jest pogodną i jasno oświetloną.

Cała kompozycja tego olbrzymiego obrazu jest bardzo prostą i dla każdego zrozumiałą allegoryą. Siemiradzki nie silił się tu na jakieś nowe typy symbolicznych postaci, które możeby dla większości różnorodnej publiczności nie były zrozumiałe, ale podał nam w wytwornej i przepięknej formie związanej jedną myślą: allegoryę sztuki, piękna i namiętności ludzkich, stwarzających dobro i zło, radość i smutek.

Szczególniej grupa środkowa, główna całego obrazu, jest tak prześliczna, że nie znam wogóle piękniejszego zestawienia czterech figur stanowiących jedną myśl. Strona barwna, kolorystyczna tej pracy jest tylko taką, jaką przez cały ciąg tej monografii roztaczę przed oczyma moich Czytelników. Widz patrzy długo na tę zastonę, cieszy wzrok swój temi barwami i ucuwa żal, że mu ją zabierają z przed oczu. Nie widziałem tego obrazu w świetle dziennym, widuję go zawsze w sztucznym oświetleniu elektryczności. Zapewne, że kurtyna teatralna, przeznaczona dla takiego światła, powinna być oglądana tylko przy takim, wszakże bardzo często dekoracje teatralne są w świetle dziennym, zdaje się, niemożliwe pod względem kolorytu i światłocienia, kiedy wieczorem zachwycają oko.

Kurtynę Siemiradzkiego widziało wiele osób we dnie, a jedna z nich, zajmująca stanowisko krytyka w malarstwie, udzieliła mi łaskawie swoich spostrzeżeń ¹⁾:

»Szczęśliwy wypadek zrządził, że pierwszy w Krakowie miał sposobność oglądania dzieła wielkiego Mistrza, jakie on dla teatru krakowskiego wykonał. Oglądałem to olbrzymie płótno podczas pełnego światła dziennego, zaraz po rozwinięciu obrazu, nim o niego uderzyły strugi elektrycznego oświetlenia. Stałem przed nim zdumiony i przejęty, tak się on kąpał cały w blaskach porannego słońca, grając przede mną całą potężną falą barw, przepysznie w jedną harmonię zlanych, i oczu od niego oderwać nie mogłem, wchłaniając w siebie tę jasność, tę pogodę, jaką oddycha dzieło Siemiradzkiego.

Drugi raz zobaczyłem kurtynę przy świetle elektrycznym, zawieszoną na miejscu przeznaczenia, tak, jak patrzeć na nią będą setki i tysiące widzów do teatru uczęszczających. Wrażenie było równie potężne, ale odmienne nastrojem. Jasność i pogoda obrazu, mimo potężnych snopów elektrycznego światła, jakimi wyposażona jest sala teatralna, zmieniła się, powlokła jakby mgłą tajemniczości; nowy urok przybył dziełu mistrza.

Ofiarnością Siemiradzkiego zyskał Kraków drugie dzieło artysty polskiego, dzieło zarówno piękne i wielkie, chociaż odmienne w pojęciu kompozycyjnym, niż »Pochodnie Nerona«.

Kurtyna teatru krakowskiego nie jest robotą dekoratorską, ale dekoracyjnym dzie-

¹⁾ Architekt i krytyk sztuki p. I. W. Wdowiszewski.



ZASŁONA W TEATRZE KRAKOWSKIM

łem, twórczem zarówno myślą, jak wykonaniem, a miejscem dla niego stosowniejszym byłaby galeria obrazów, niż niszczący wpływ sali teatralnej. Mimo cały pietyzm, z jakim kurtynę otacza Dyrektor Solski i malarz teatru krakowskiego p. Spitziar, widać na tym obrazie pewne zniszczenie, plamy tłuste i starcia spowodowane używaniem obrazu jako zasłony. Podnoszę też ponownie tutaj życzenie ogromnej liczby wielbicieli Siemiradzkiego — aby obraz ten z teatru usunąć i w stosownej sali uchronić od ostatecznego zniszczenia. Kochał Kraków człowiek Siemiradzki, darzył go więc jako artysta tem, co mu było najdroższem. A jakże ten Kraków wywdzięczał się za tę miłość i za te dary? Tu pozwolę sobie przytoczyć autentyczne w tym kierunku zapytanie naszego znakomitego powieściopisarza Gawalewicza, które uczynił, będąc przed rokiem gościem u Siemiradzkiego w Rzymie:

»Cóż, panie Henryku? Pamiętasz pan tę chwilę w Krakowie, na jubileuszu Kraszewskiego, kiedy to tak szturmem wzięłeś wszystkie serca?«¹⁾.

»Siemiradzki zwiesił głowę, westchnął i z jakimś pobłażliwym, lecz dziwnie smętnym uśmiechem odrzekł:

»Tak, tak... ja pamiętam, ale inni... pozapominali«.

»Nie dodał więcej ani słowa, ale znać było po nim, że nieostrożnie dotknął w nim jakiejś bolesnej struny; za dumny był, aby się przyznać, że ma żal do krytyki, która w imię nowych haseł i dążeń rzuciła się bezwzględnie na stare bogi i jeśli nie mogła ich obalić, próbowała przynajmniej kopnąć w piedestał, na którym stały...«

Tak — »inni... pozapominali«.

Autor piszący tę monografię, zwolennik modernizmu, protegujący w kilku językach nową »szkołę polskiej sztuki«, to samo słyszał z ust Mistrza w roku 1901, w końcu października, kiedy Siemiradzki bawił wśród swoich, u siebie.

Co miałem na ten wyrzut odpowiedzieć ja, który nowym bogom się kłaniam i nowemu kierunkowi hołduję? Nie wierzyłem temu, bo biegnąc z czasem, szanuję mimo to tradycję, a czołem biję przed tymi, którzy dla swego narodu pracują, choćby we wszystkich częściach świata, bo miłuję każdego, kto dla cywilizacji polskiej chociażby najmniejszą cegiełkę przynosi. Jakże nie wielbić twórców całych, wielkich gmachów, wzbudzających szacunek dla nas poza granicami naszego kraju i wywołujących uznanie dla istniejącej żywotności naszego rozwoju? Niestety, przekonałem się, że wielki malarz polski mówił prawdziwie i on pamiętał, »ale inni... pozapominali«. Dlatego też obowiązkiem naszym staje się naprawić to wszystko i przypomnieć sobie Henryka Siemiradzkiego.

Po kurtynie dla teatru krakowskiego był mały odpoczynek, wytchnienie po pracy w ciągu kilku miesięcy przebytych w kraju. Potem znowu praca i twórczość zadziwiająca. Zdawało się, że jakaś siła żywiołowa popycha artystę do tworzenia, do roboty nad siły ludzkie, aby

¹⁾ Ofiarowaniem »Pochodni Nerona« w 1879 roku.



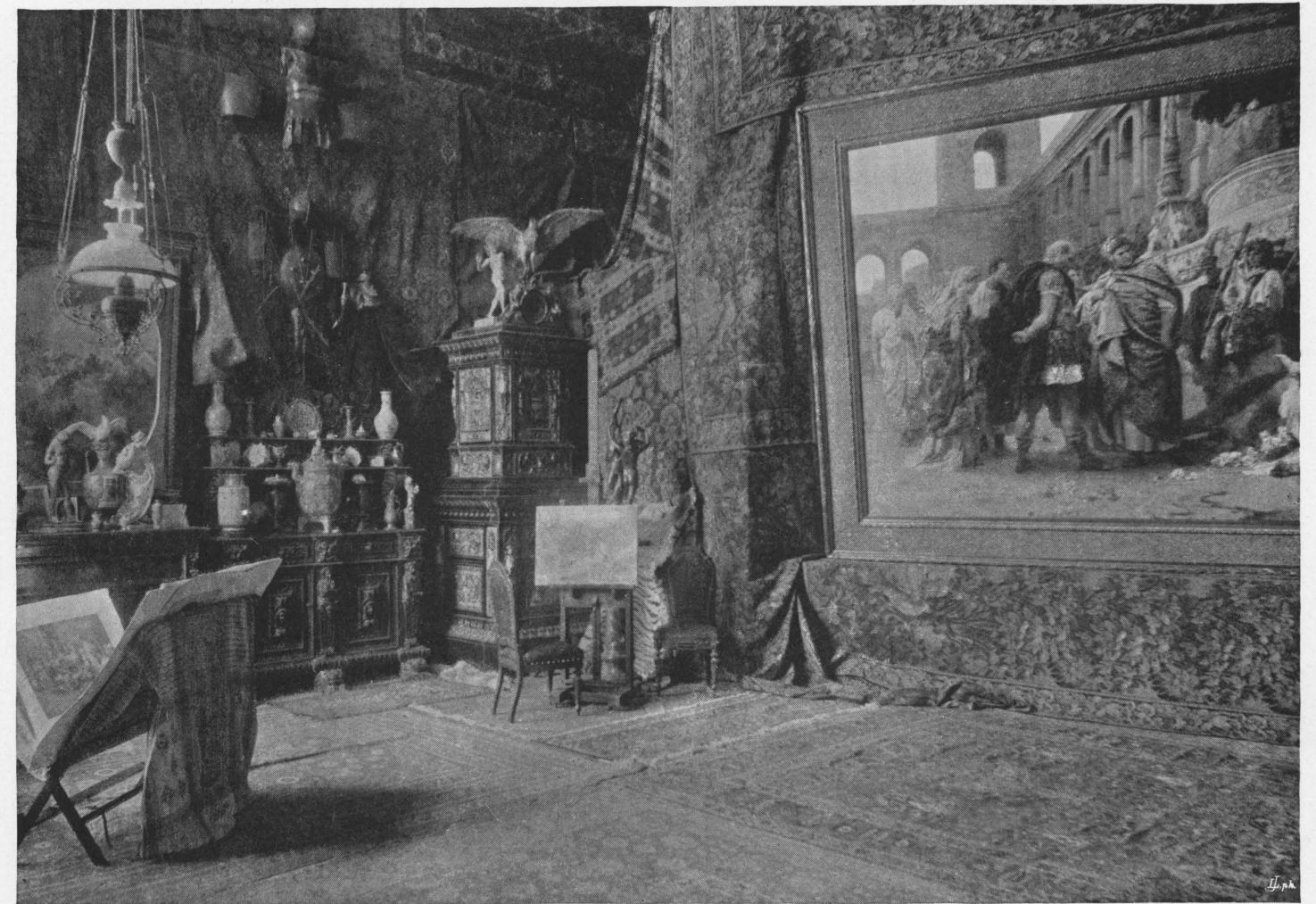
1896

DIRCE CHRZEŚCIJAŃSKA

dojść do jakiejś mety, od której wolno mu zmienić kierunek i pójść zamiast po linii prostej na lewo lub prawo, podług jego własnej woli.

Między rokiem 1894 a 1900, to znaczy między zasłoną dla teatru krakowskiego a zasłoną dla teatru lwowskiego, wyszło z pracowni Siemiradzkiego ponownie kilka obrazów rodzajowych z czasów rzymskich. Cechuje je jednak pewna prostota, uczuciowość i melancholia. Niema tu porywu i temperamentu, ale jest jakaś błogość, tak jak w obrazie »Święto róż« albo w prześlicznej scenie »Dziewczęta grające w kości«. Po nich wypadnie Mistrzowi zabrać się do pracy dawno rozpoczętej, którą trzeba skończyć koniecznie, aby wypełnić obowiązki swoje i oddać się pracy innej, dawno czekającej na twórczość i artystyczne wykonanie...

Mowa tu o kompozycji naszkicowanej jeszcze w roku 1885-tym. Był to temat z czasów Nerona, przedstawiający nagą piękność chrześcijańską przywiązaną do ogromnego dzikiego tura, a zatytułowany jako obraz: »Dirce chrześcijańska«. Bardzo wiele osób łączyło obraz ten ze sceną, którą o wiele później opisał w znakomitej powieści »Quo vadis« Sienkiewicz. Na wy-



PRACOWNIA SIEMIRADZKIEGO W RZYMIE W R. 1896

rażne zapytanie się moje o to, czy dzieło naszego pisarza natchnęło go tym tematem, artysta odpowiedział mniej więcej w te słowa: »Wtedy, kiedy myślałem o tej pracy i tworzyłem do niej szkic, powieści Sienkiewicza jeszcze nie było. Większy, podkończony szkic zrobiłem w roku 1886-tym. Natchnął mnie tą myślą Renan swoim »Antychrystem«, w którym na podstawie autorów rzymskich opowiada, że chrześcijanki, będące Rzymiankami, skazywano na śmierć przez przywiązanie do byka, który goniony przez gladyatorów stawał się w końcu ich pastwą, wraz z ludzką ofiarą męczeństwa«.

Ten szkic z roku 1886-go nabył w Warszawie ordynat Jan Bisping i w jego domu on pozostaje.

Szkic przemienił się w obraz dużych rozmiarów w 1896 roku, ale, czy to dlatego, że był robiony w epoce zupełnie przejściowej, kiedy nowe kierunki ovladnęły już całą sztuką, czy dlatego, że, pomimo petyzmu dla tematu, Siemiradzki, będąc sam pod wpływem działającego i na niego modernizmu, nie czuł już tak silnie czasów Nerona — dość, że obraz ten, pomimo znakomitego wykonania, kompozycji i kolorytu, nie zdobył dla siebie tego uznania, co ostatnie prace przed nim, a przede wszystkim mistrzowska zasłona sceny teatru krakowskiego.

Obraz przedstawia sposób tracenia nie tylko chrześcijanek, ale kobiet obwinianych o zbrodnię podkopywania istniejącego porządku rzeczy w Rzymie. Nero, za poduszczeniem swego prefekta pretoryanów Tigellina, kazał młodą i sławną z piękności chrześcijankę przywiązać do grzbietu tura, aby niejako odegrała scenę mitologicznej Dirce.

Na obrazie widzimy tura już powalonego na arenie, zbroczonej krwią, zmieszanej z kwiatami, które opadły z biednej męczennicy wśród walki zwierzęcia z nastającymi na niego gladyatorami. Dziewica zwieszona jest u prawego boku powalonego byka, a bujne jej złociste włosy rozwiały się szeroko wśród tych śmiertelnych zapasów. Nero, który, jak wiadomo, był krótkowidzem, zaintrygowany opowiadaniem o piękności chrześcijanki, zstąpił ze swojej łoży na arenę, aby się jej z bliska przypatrzeć. Obok Nerona stoi grupa kilku osób. Nero, przystrojony w płaszcz jasno-fioletowy, złotem tkany, patrzy na nagie kształty swojej ofiary z pewnym artystycznym zadowoleniem. Na drugim planie są inne postacie męskie z orszaku cesarza i dwie do tej grupy należące damy. Lutniści, gladyatorzy i murzyni, niosący lektkę cesarską, stoją u wejścia na arenę. Na prawo widać kilku tak zwanych bestyaryów z widłami, przeznaczonych do oczyszczenia areny po skończonym widowisku. Jeden z nich, starzec o siwych włosach, patrzy z głębokim smutkiem na męczennicę. Nad całą tą grupą wznosi się amfiteatr i łoża cesarska, w której widać Popeę, a dalej tłum widzów.

Cały obraz sprawia wrażenie piękna, ale nie robi wrażenia grozy, ani dramatu. Przede wszystkim nie widać tutaj śladów walki i zapasów: ciało męczennicy nie jest ani pokrwawione, ani zbrudzone, tak samo draperia, która wkoło niej się owija. Ciało to białe, prześliczne w kolorze, przepysznie wygląda na tle czarnego byka, a kolorowe kwiaty tworzą cudowne barwne plamy, ale przecież o te efekty w tym obrazie nie chodziło. Draperie przepię-



NAMOWY

1899

knie wykonane, wyrazy niektórych osób dobre; sam Nero ma wprawdzie minę zaintrygowaną, ale nie czyni żadnego potężniejszego wrażenia.

»Dirce chrześcijańska« była w Warszawie wystawiona w lipcu 1898 roku; jednym się podobała jako piękny obraz, innym nie, bo brakowało jej wyrazu dramatycznego, pomimo założenia treści. A brakuje w tym obrazie tego, co we wszystkich obrazach Siemiradzkiego zachwyca — krajobrazu słonecznego i przepysznych nagich ciał. Jak mówię, nad tą pracą jedni unosili się frazesami, więcej dla imienia artysty, niż z uczucia — inni zaś napadali na autora gwałtownie, co jednakże nie przeszkadza do wypowiedzenia zdania, że obraz w kompozycji samej jest w każdym razie doskonałym. Jest on prawie ostatnią z prac, które wyszły z pracowni artysty przed ponowną ogromną robotą dekoracyjną, jaką była zasłona dla teatru we Lwowie. Jeden z niewielu u nas fachowych krytyków, mających swoje własne zapatrywanie, a umiejący uczciwie ocenić wszystkie zalety i błędy artystów, zakończył swoje sprawozdanie o tym obrazie w te słowa.

»Nie mógł tu Siemiradzki namalować pejzażu, w którym celuje, ani drzew oliwnych, ani plam słońca przesianego przez liście. Związany przedmiotem obrazu musiał się wyrzec wybornie wystudowanych efektów światła — i wejść na nową drogę, na której pierwszy krok nie należy do najszcześniejszych. Obraz robi wrażenie rzeczy poprawianej, zmienianej, która w końcu znudziła samego autora i zmusiła do zakończenia go »jako tako«. — W po-

równaniu z innymi obrazami Siemiradzkiego, ten jest o wiele słabszy, nie dociągnięty ani w pomyśle, ani w wykonaniu¹⁾). A prawdziwa to szkoda, ponieważ temat był porywający do grozy i dramatu, pozwalający, jeśli nie na roztoczenie przepychu złota i martwej natury, to istotnie na danie kilkunastu typów, któreby cały obraz i jego »milieu« uratowały. Tak zaś, obraz ten wyszedł z ręki wielkiego malarza nie tak, jak on sam zapewne tego od siebie żądał. Bądź co bądź, praca ta posiada błędy, ale także i zalety, a że błędy dają się w niej więcej widzieć i bardziej krytykować, winą to jest samego artysty, który przedtem przyzwyczaił nas do żądania od siebie barwy i typów, w »Dirce« jednak usunął przepych kolorystyczny, a nie dał za to typów i grozy dramatycznej i przez to osłabił wrażenie.

»Co nie przeszkadza« — mówi w krytyce swojej pan Niewiadomski — »że zarzut braku psychologii, braku wyrazu, jaki mu niektórzy krytycy czynili, jest tu tak naiwny, jak np. pretensja do pawia

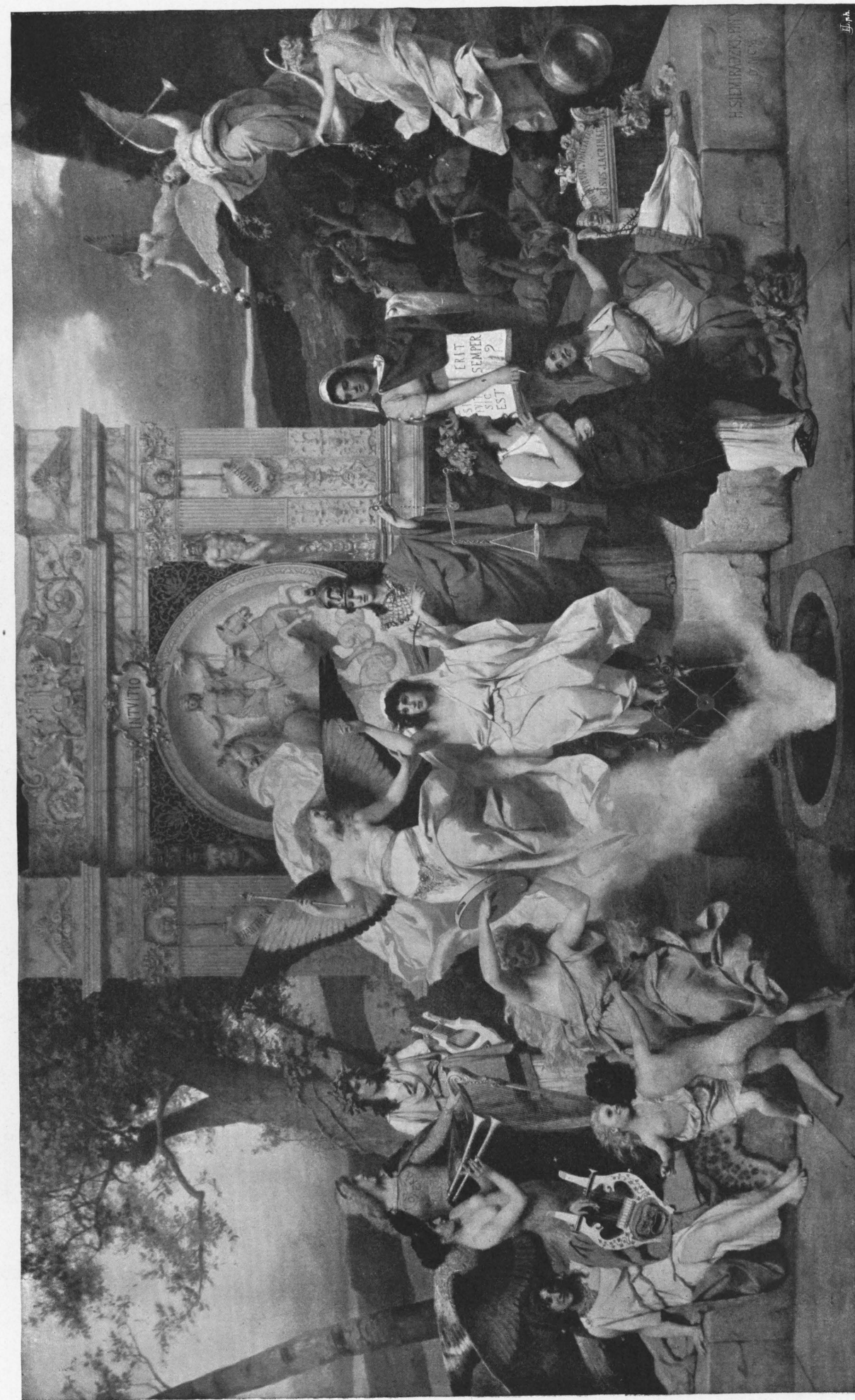
za to, że nie umie śpiewać, jak słowik. Paw otrzymał z rąk przyrody piękne ubarwienie piór, — kto robi o nim uwagi krytyczne, ten powinien trzymać się właściwych ramek i dowodzić, że te pióra są piękne albo brzydkie i dlaczego. Siemiradzki jest artystą obdarzonym nie tyle zmysłem odczuwania wyrazu uczuć, ile gustem kompozycyjnym i łatwością malarską«.

Niepowodzenie artystyczno-krytyczne, jakie obraz ten spotkało, nie wpłynęło na dalszy ciąg pracy Siemiradzkiego. Nadarzyła się przeto ponowna sposobność do naprawienia pewnych poprzednich błędów wymalowaniem nowej, wielkiej roboty, któraby tak kompozycją, jak i wykonaniem zajęła oko i umysły publiczności. Wspominałem już o zasłonie teatralnej lwowskiej, nadchodzi teraz czas w którym ta praca staje się udziałem Siemiradzkiego.

¹⁾ Eligiusz Niewiadomski: »Ostatni obraz Siemiradzkiego« *Kurier codzienny* z r. 1898.



PRZYSZŁE OFIARY COLOSEUM



ZASŁONA TEATRU LWOWSKIEGO

Po wybudowaniu teatru w Krakowie, zaczynają i mieszkańcy Lwowa wołać o nowy budynek dla sztuki. Tem więcej był on tutaj potrzebnym, że dotychczasowy teatr mieścił się w gmachu fundacji hr. Skarbka, która już czasem swoim wygasła, a kuratorium, obejmujące budynek w posiadanie, miało prawo żądać komornego, które dotychczas nie było ze strony dyrekcji płacone. Była to zresztą buda stara, wymagająca odnowienia z gruntu, a więc jak na teatr stały za droga. W krótkim stosunkowo czasie stanął nowy gmach teatru, nazwany »miejskim«, z pięknym okazałym frontem, na którym parę dobrych rzeźb znalazło miejsce. Wewnątrz lepsze są malowania dekoracyjne wykonane przez kilku zdolnych artystów lwowskich. Kurtyny jeszcze nie było. Przypomniano sobie naraz ofiarności Siemiradzkiego dla Krakowa i postanowiono spróbować, czy i Lwów nie mógłby takim sposobem przyjść również do obrazu Siemiradzkiego. Poproszono o szkic, później o zrobienie według niego zasłony.

Nie pisząc wyczerpującej biografii Siemiradzkiego, ale znacząc tylko jego artystyczną działalność i kładąc niejako pomost dla późniejszego biografy, nie wiem, czy dla Lwowa znowu była ze strony artysty dana ofiara materyalna, czy nie. Przypuszczam, że tak, bo zapłacenie takiej pracy przechodziłoby chyba te fundusze, jakimi rozporządzano na »wewnętrzne dekorowanie sali«. Zaznaczam jednak, że artyści lwowscy oburzali się na Siemiradzkiego, że malując »za darmo«, sam nic nie zarabia, a odbiera jaki taki zarobek artystom lwowskim!...

Siemiradzki wymalował więc drugą kurtynę. Ona wraz z zasłoną krakowską, a także plafony w pałacu Zawiszy w Warszawie i Neczajewa w Petersburgu — to szereg prac, okazujących rzeczywisty jego talent. W tym świecie ogromnych płócien, obszaru powietrza i fantazyi, oraz dekoracyjnego rozmachu kolorystycznego, powinien był się on rozwijać i potęgnić! Niestety, stosunki artystyczne, jakie panowały u nas przez cały prawie ciąg działalności Siemiradzkiego, były tak ukształtowane, że nie pozwalały na dekoracyjność, a wymagały subtelności. Dopiero pod koniec ostatniego dziesiętka lat powołano go do wykonania zasłon teatrów polskich. A przecież do największych arcydzieł sztuki polskiej zaliczyć je należy, tak samo jak i znakomite plafony w pałacu Zawiszów w Warszawie i Neczajewa w Petersburgu.

Zasłona teatru lwowskiego różni się od krakowskiej bardzo, tak



SZKIC OŁÓWKOWY
DO »DIRCE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ«

pod względem kompozycji, jak i kolorytu. W środku widzimy tutaj ołtarz poświęcony Apollinowi, z bogatymi rzezbami architektonicznymi, otaczającymi płaskorzeźbę w kole, przedstawiającą Apolla, jadącego na czterokonnym wozie z podniesioną w lewej ręce pochodnią. Na przodzie obrazu siedzi na trójnogu żelaznym odziana w białą draperyę młoda kobieta, która z podniesionymi rękoma głosi jakby wyrocznie. Ma ona allegoryzować Natchnienie i jest prawdziwie najpiękniejszą postacią w całym obrazie. Patrząc przed siebie w dal, szuka niejako w nieskończoności odpowiedzi na swoje pytania. U stóp Natchnienia znajduje się tak zwane »impluvium«, z którego ulatują wonne dymy, symbolizujące niejako porywy, marzenia i zapąły. Obok »Natchnienia« unosi się prześliczna postać skrzydlata o różnobarwnych skrzydłach i podtrzymuje jego rękę. To Geniusz poezyi, któremu przeciwstawiona jest postać Równowagi i Sprawiedliwości. Obok niej widzimy Tragedyę, patrzącą z przerażeniem na postać Historii, wskazującej ręką na namiętności ludzkie, na gonitwę za majątkiem, sławą, zmysłowością. Szczególniej piękną jest Sława, unosząca się na bańce mydlanej. W głębi ludzie szarpią się i wyciągają ręce do tych ziemskich rozkoszy. Obok Tragedyi rozłożyła się wygodnie Komedya z małym teatrykiem maryonetek.

Lewa strona płótna przedstawia allegorye Opery, Operetki i Tańca. Syrena grająca na podwójnych piszczałkach, stanowi zapewne prototyp złączonej muzyki. Przed nią siedzi allegoryczna postać lekkiej muzy, śmiejącej się z tancerki, którą szarpią z figlami małe amorki. Poza nią widać Muzykę klasyczną i Poezyę. Za tą grupą widnieje dal wspaniałego krajobrazu.

W porównaniu z zasłoną krakowską lwowska jest w pojęciu swoim, w samem założeniu, więcej spokojna i poważna. Koloryt o parę tonów niższy i ciemniejszy sprawia wrażenie pewnego mistycyzmu, podczas gdy krakowska jaśnieje pogodnym nastrojem i rzuca się w oczy mnóstwem drobnych szczegółów, jak n. p. piękny kobierzec albo renesansowe rzeźby marmurowej exedry. Lwowska zasłona ma daleko więcej malarskości w sobie, jest też mniej plastyczną i dlatego bardziej obrazową. Na kurtynie krakowskiej postaci są tak plastyczne, że czynią złudzenie malowanych rzeźb. Doprawdy, że niema chyba teatrów, któreby mogły poszczycić się takimi arcydziełami dekoracyjnych obrazów! Są to dwie kurtyny oryginalne i piękne, obie tworzą uzupełnienie tak wielkie, że widząc je razem, ma się pojęcie, jak allegorya działać powinna prostymi i zrozumiałymi środkami, a jak odmiennie można je przedstawić.

Szczęśliwa publiczność, mogąca codziennie patrzeć na te obrazy i wyszukiwać w nich coraz to nowe szczegóły! Kurtyny te, zawieszone w teatrach Monachium lub Paryża a bodaj i w Wiedniu, ściągająby niezawodnie wiele osób tylko dla nich samych: u nas już się opatrzyły i już mają nawet niechętnych, którzyby »woleli«, aby tam wisiła zasłona Iksa lub Zeta!

Niestety, zasłona lwowskiego teatru jest daleko więcej zniszczona użytkowaniem i brakiem fachowego pietyzmu od krakowskiej. Wyrażam tutaj stanowcze życzenie, aby ją przeniesiono



MUZYKA KOŚCIELNA

OBRAZY DEKORACYJNE
»FILHARMONII«

do »Galeryi miejskiej« w której brak jest wogóle Siemiradzkiego, i którejby została godnem zwiedzania dziełem. Założyciela Galeryi miejskiej Viceprezydenta Dra Tadeusza Rutowskiego gorąco o to proszę. — Dla Iksa lub Zeta, nadarzyła by się więc sposobność do pokazania swego talentu.

Tak, zapewne sprawia to modernizm, ale niestety ani Iks ani Zet przez całe swoje życie nie wyjdą poza ramki zwykłych studyów tak zwanych »nastrojowych«, które mogą być wprawdzie czasami i dekoratorskie, ale nigdy dekoracyjne. Pamiętam doskonale, jaka podniosła się burza (w szklance wody), kiedy chciano dać Siemiradzkemu do roboty plafon w sali »Filharmonii« warszawskiej. Skończyło się na plafonie innego artysty, po którym ponowna przewiała burza. Wkrótce się przecież uciszyło, i kto wie, czy tam nie bywają tacy, co patrzą w górę i myślą: »Przecież to wszystko jedno! byleby na górze była jaka taka malatura!« Słuszność mają ci, co tak sądzą: dla nich, dla takich znawców, jest zawsze wszystko jedno — Siemiradzki, Iks czy Zet!

W każdym razie oddać trzeba sprawiedliwość zarządowi budowy gmachu »Filharmonii«, że uczynił to, co w granicach swojej działalności mógł uczynić.

Nad sceną czy estradą koncertową widzimy dwa obrazy dekoracyjne pędzla Siemiradzkiego. A są to prawie ostatnie prace, jakie wyszły z pracowni już zapadającego na zdrowiu artysty! Patrząc na nie, pamiętajmy o tem, że to ostatnie tchnienie malarza owiewało te kompozycje; nie szukajmy w nich błędów, nie porównywjmy ich także z plafonem, aby innemu artyście przykrości nie sprawiać, ale cieszymy się, że ostatnie prace Siemiradzkiego zo-

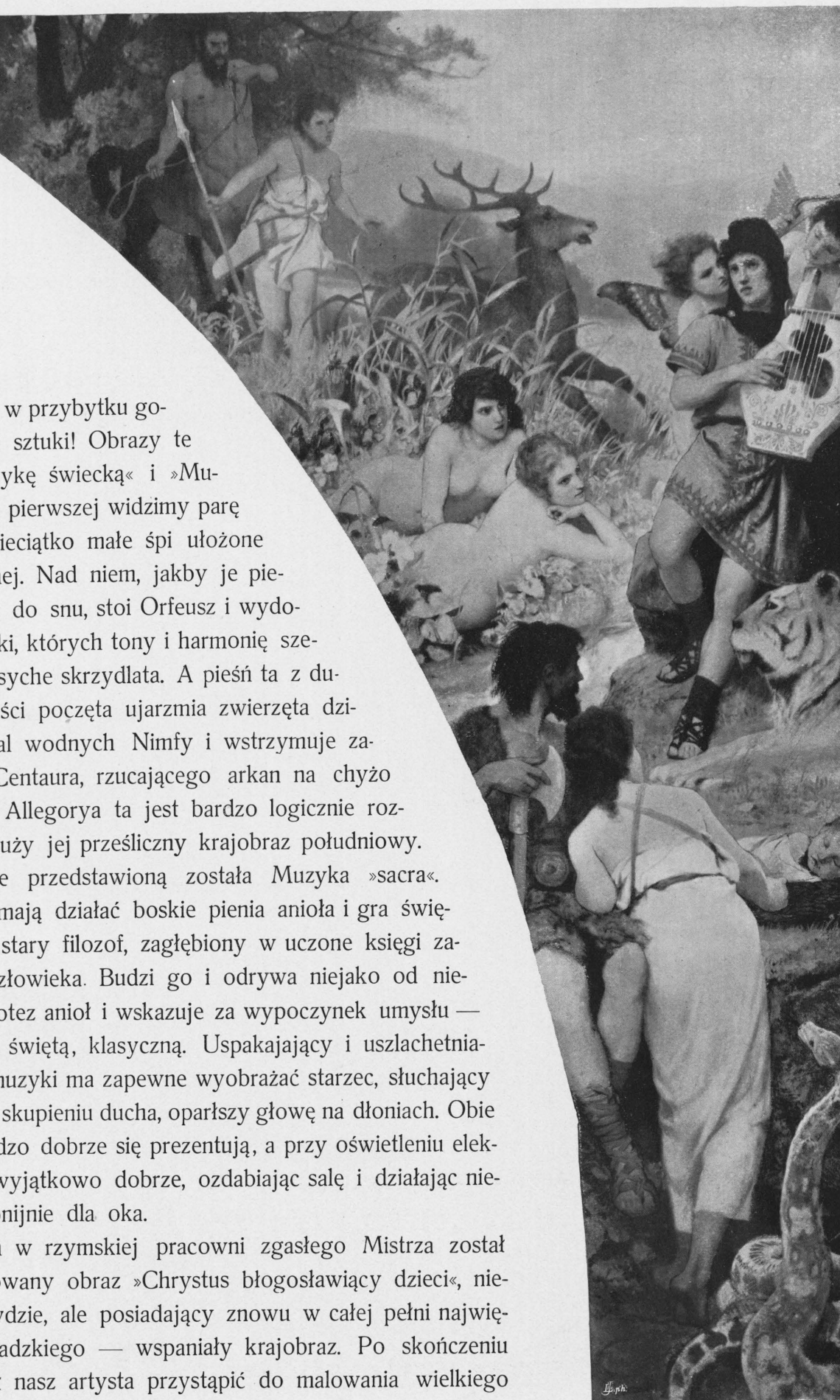
MUZYKA ŚWIECKA

NA PRZEDSCENIU
WARSZAWSKIEJ«

stały w Warszawie, w przybytku godnym jego wielkiej sztuki! Obrazy te allegoryzują; »Muzykę świecką« i »Muzykę kościelną«. Na pierwszej widzimy parę pastuszą, której dzieciątko małe śpi ułożone w kobiałce plecionej. Nad niem, jakby je pieśnią swoją kołysał do snu, stoi Orfeusz i wydobywa z lutni dźwięki, których tony i harmonię szepcą mu Amor i Psyche skrzydlata. A pieśń ta z duszy uczucia i miłości poczęta ujarzmiła zwierzęta dzikie, wywołuje z fal wodnych Nimfy i wstrzymuje zabójcze instynkty Centaura, rzucającego arkan na chyżo mknącego jelenia. Allegorya ta jest bardzo logicznie rozwiązana. Za tło służy jej prześliczny krajobraz południowy.

Mniej udanie przedstawioną została Muzyka »sacra«. Osobą, na którą mają działać boskie pienia anioła i gra świętej dziewicy, jest stary filozof, zagłębiany w uczone księgi zagadnień Boga i człowieka. Budzi go i odrywa niejako od nierozwiązanych hipotez anioł i wskazuje za wypoczynek umysłu — muzykę poważną, świętą, klasyczną. Uspakajający i uszlachetniający wpływ tej muzyki ma zapewne wyobrażać starzec, słuchający harmonii tonów w skupieniu ducha, oparłszy głowę na dłoniach. Obie te dekoracje bardzo dobrze się prezentują, a przy oświetleniu elektrycznem nawet wyjątkowo dobrze, ozdabiając salę i działając niewymownie harmonijnie dla oka.

Na stalugach w rzymskiej pracowni zgasłego Mistrza został zaledwie podmalowany obraz »Chrystus błogosławiący dzieci«, nieskończony wprawdzie, ale posiadający znowu w całej pełni największy rzut Siemiradzkiego — wspaniały krajobraz. Po skończeniu tego obrazu, miał nasz artysta przystąpić do malowania wielkiego



plótna, a kompozycyi bardzo sercu naszemu miłej, do której od dawna już przygotowywał studia i szkice. Miał to być »Wjazd Ossolińskiego do Rzymu«.

Niestety, śmierć przerwała pasmo jego życia, niemoc wytrąciła pędzel z jego ręki! Szczęśliwym był, że legł na własnej ziemi i w kraju, którego czuł się synem!...

Niechże go przytuli serdecznie Matka Ziemia, a żyjący bracia w sztuce niech znajdą w sercach swoich gorącą pamięć bratniej miłości. Wszakże pracował z nami wspólnie dla jednego i tego samego celu, bo dla historyi kultury i cywilizacyi naszej, a że zajmuje w niej więcej kart, niż ten lub ów z nas pozostałych, tem większa jego zasługa, tem większy bodziec dla nas.

Cześć jego wielkiej pamięci!

Notatki biograficzne.

Wbrew przypuszczeniom jednego z biografów Siemiradzkich (*Tygodnik Ilustrowany* z roku 1875), jakoby rodzina ta początek swój miała w Siedmiogrodzie, śmiem stanowczo twierdzić, że jest ona czysto polskiego pochodzenia, i to z ziemi Sandomierskiej z pod Radomia. Obok tego miasta była w swoim czasie wieś Siemieradz, w której właśnie Siemieradzczy, z czasem zamienieni w Siemiradzkich, mieszkali. Rozszerzone miasto Radom wchłonęło w siebie później i Siemieradzczyznę.

Za Jana Kazimierza, około roku 1660, jeden z Siemiradzkich herbu Trzaska (biała) sprawował urząd pisarza grodzkiego w Radomiu. Drugi z członków tej rodziny, Wojciech, był kanonikiem kapituły krakowskiej i został wysłany w charakterze deputata na trybunał koronny w roku 1714.

Zdaje się, że w drugiej połowie XVII wieku rodzina Siemiradzkich opuściła Sandomierszczyznę i jedna gałąź przeniosła się do dzisiejszej Galicyi, a druga na Litwę w Nowogródzkie, gdzie nabyła majątek Jaroszyce, i z tej to właśnie linii pochodzi znakomity malarz polski Henryk Hektor Siemiradzki.

Ojciec Henryka, Hipolit, syn podkomorzego nowogródzkiego powiatu, obrał sobie zawód wojskowy i był pierwotnie w Szkole podchorążych w Warszawie, a później przez cały przeciąg życia służył w jednym z pułków kawaleryjskich na południu Rosyi. Dosłużywszy się rangi generała, opuścił wojskowość i jako emeryt osiadł w roku 1872 w Warszawie. Ożeniony był z panną Michaliną Prószyńską, z którą miał synów Henryka i Michała, obecnie adwokata przysięgłego w Warszawie, oraz córkę Maryę, zamężną Obrąpalską, znaną z przekładów dzieł włoskich na język polski. Henryk Siemiradzki urodził się 23-go października 1843-go roku w Biełgorodzie, koło Charkowa. Dotąd podawano zawsze

mylnie jako miejsce jego urodzenia Pieczenię. Gimnazjum skończył w Charkowie, tamże i uniwersytet ze stopniem kandydata nauk przyrodniczych, mając lat 21, poczem wyjechał do Petersburga, gdzie po dwóch latach został przyjęty na stałego ucznia Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W roku 1873 był w Warszawie u mieszkających tam już stale rodziców i tutaj ożenił się za dyspensą Papieża z cioteczną siostrą swoją, panną Maryą Prószyńską.

Pozostawił córkę Wandę i dwóch synów, z których starszy, Bolesław, ukończywszy wyższą szkołę rolniczą oraz Politechnikę w Berlinie, poświęcił się chemii i objął posadę asystenta na uniwersytecie we Fryburgu, młodszy zaś Leon, ukończył z powodzeniem Aleksandrowskie Liceum w Petersburgu.

Henryk Siemiradzki, jako człowiek, odznaczał się przedewszystkiem spokojem i łagodnością. Wysoce inteligentny, wykształcony i obyty w świecie, w którym go na pierwsze wyniósł miejsce ogromny talent i praca, nie szukał nigdy rozgłosu i reklamy.

Maryan Gawalewicz, znający bliżej znakomitego malarza, wypowiada o nim takie zdanie:

»O sobie nie lubił mówić i zwierzać się obcym; jeśli miał co do powiedzenia, wypowiadał to pędzlem dopiero na płótnie, nie słowami. Jakaś skromność i powściągliwość prawdziwie artystycznych natur cechowała go w obcowaniu z ludźmi: nikt go nigdy nie widział, aby się wysuwał przed innymi i domagał hołdów, przeciwnie, raczej ich unikał i czuł się nimi skępowany. Pomimo, że mieszkał w Rzymie, lato zawsze przepędzał w kraju, w majątku przez siebie nabytym w okolicach Częstochowy, w Strzałkowie. Nabrawszy na ziemi rodzinnej nowych sił, wracał do nowej i niezmordowanej pracy do Rzymu, do swojej pracowni przy ulicy Gaeta N. I.

»W cieniu wspaniałych palm, które sam wyhodował, z olbrzymiemi kadzielnicami róż, pnących się po ścianach, ogrodzona murem od zaciśnej ulicy, złościła się w blaskach słońca ta siedziba polskiego malarza, z której tyle świetnych dzieł rozniosło jego sławę wśród swoich i obcych. Tę samą wytworność, estetyzm, dobry smak, które cechowały jego obrazy, miała i fizyonomia jego domu zewnątrz i wewnątrz; odczuwało się je w atmosferze nieobszernych, ale z wielkim gustem urządzonych komnat, w olbrzymiej, doskonale oświetlonej pracowni, na wysokości drugiego piętra, w przyjęciu i ugoszczeniu przybyłych gości, którzy po przekroczeniu tej klasycznej willi mieli odrazu złudzenie, że się znajdują znów nad Wisłą, nie nad Tybrem.

»Przez długie lata kolonia polska w Rzymie gromadziła się pod gościnnym dachem państwa Siemiradzkich, gdzie można było spotykać najświetniejszych przedstawicieli ze wszystkich sfer społecznych, miejscowe i przejezdne znakomitości, artystów i literatów. Królowa Małgorzata bywała tu również, gdy ją zwiabiła wiadomość o nowym obrazie na stalugach *del celebre maestro polacco*.

Dzisiaj Mistrza samego nie mamy już przy życiu. Pozostała jednak po nim wielka pamięć artysty i człowieka. I dzisiaj prowadzą ciceroni zwiedzających Rzym na Via Gaeta do pracowni Siemiradzkiego, pozostawionej z podziwienia godnem uznaniem w takim samym stanie, jak była za jego pracy. Pozostała w rękach rodziny willa i pracownia stworzyła muzeum polskiego artysty w Rzymie, dostępne zawsze dla obcych i rodaków którzyby je zwiedzić chcieli.

Dla artystów młodszych, przebywających w Rzymie bądź to stale, bądź tylko przez pewien czas na studiach, Henryk był zawsze pełen serdecznego koleżeństwa. Niejednemu podał dobrą radę i wskazał drogę w sztuce, a czynił to z wyszukaną grzecznością, bez ironii i goryczy. Nie znał wcale zazdrości, owej choroby wielu wielkich nawet artystów, a jeżeli proszony o zdanie, musiał je wyrazić krytyką, czynił to zawsze w słowach tak uprzejmych, że nikogo nią nie dotykał. Krytykę swojej działalno-



DWÓR W STRZĄLKOWIE

ści przyjmował dość obojętnie: pochlebna nie pochlebiała mu, nieprzychylna zaś nie bolała, a jeżeli była uczciwą i prawdziwą, znajdowała nawet pewien oddźwięk w jego duszy.

W ostatnich latach dopiero miał pewien żal do młodych krytyków polskich, którzy, w imię nowych haseł sztuki, bezwzględnie obchodzili się z artystami starszymi, mającymi po za sobą cały szereg prac i uznania. O takiej krytyce powiedział: »Krytyka ma swoje prawa. Ona jest koniecznie potrzebną, pod warunkiem, aby miała dobrą wolę i znała się na rzeczy; rozumiem, że musi się zmieniać razem ze sztuką i nowymi prądami, sądzić z rozmaitych punktów i nowym ideałem hołdować, może jej się podobać to, co wczoraj potępiała, i na odwrót: to wszystko są wyniki ciągłej ewolucji w dziedzinie twórczości i temu dziwić się nie należy. Nie rozumiem jednak, dlaczego koniecznie posługiwać się musi brutalną formą do wygłaszania swoich prawd i sądów?... dlaczego ma koniecznie pnieć się żółcią, plwać jadem i dyszeć nienawiścią przeciw temu, co nie stoi z nią na jednym gruncie, czego nie może sama odczuwać, albo wyrozumieć nie chce? Po co obraża i wymyśla, czemu zaraz odsądza od czci i wiary, jeżeli jej się co nie podoba?... Można powiedzieć artyście, że nie umie wy-



PLASKORZEŻBA
HENRYKA SIEMIRADZKIEGO
NA GROBOWCU RODZINNYM
W WARSZAWIE

WYKONAŁ W MARMURZE
ST. R. LEWANDOWSKI

malować Apollina, ale dlaczego mu przy tej sposobności kazać malować karety albo wylepiać parawany?... Mnie się zdaje, że gdyby Rafael ożył, posłał co swojego na wystawę i dostał się pod pióra dzisiejszych krytyków, toby zapomnieli o Loggiach i o »Madonnie Sykstyńskiej« i o »Della sedia« i mieszała go z błotem, zaprzeczywszy mu wszelkiego talentu. Powiedzieliby mu może, że partacz, który nie ma ani kolorytu, ani rysunku, ani pojęcia nie ma o malowaniu«...

Oto zdanie Siemiradzkiego o dzisiejszej krytyce i charakterystyka zapatrywania się nowych krytyków na »starą« sztukę. Kto wie, czy nie prawdziwa?

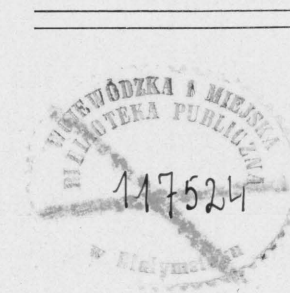
Umarł w Strzałkowie pod Częstochową dnia 23-go Sierpnia 1902. Ze Strzałkowa przywieziono trumnę ze zwłokami zmarłego Mistrza do Warszawy i złożono w kościele św. Krzyża. Stopnie katafalku zarzucone były kwiatami, laurami i wieńcami dla nieśmiertelnego twórcy »Pochodni Nerona« i założyciela Muzeum Sztuki narodowej. Cały świat niejako pośpieszył

oddać cześć artyście — a oddawał ją na ziemi, na której się artysta ten urodził i na niej, nie na obcej umarł. A ze światem i społeczeństwo polskie, które zastąpiła cała prawie Warszawa, wzięło udział w ostatniej usłudze zmarłemu. Kondukt prowadził przyjaciel zgasłego Mistrza, dziekan z Grodziska ksiądz Maciążkiewicz, a trumnę wzięto na ramiona przy tonach żałobnego marsza Chopina. Dziesiątki tysięcy ludzi szły za pogrzebem aż na sam cmentarz. Tutaj, stojąc na kamieniu grobowca, przemówił Maryan Gawalewicz wyrazami wspaniałej mowy, którą zakończył słowami nawiązaniem do daru, jaki zmarły Mistrz zrobił dla Muzeum Sztuki w Krakowie: »Żaden artysta najcenniejszego, największego swego dzieła w chwili najwyższych tryumfów nie poświęcił w taki sposób na cel podobny. Na taki wzniosły pomysł, na taką hojność mógł się tylko zdobyć wielki malarz-obywatel«...

I zsunęła się trumna w cienie grobowca, i zapadły się nad nią podwoje żelazne, i rozszedł się tłum żałobny, pozostawiając na zimnym kamieniu stopy wieńców i gorące łzy, które nigdy nie oschną po stracie wielkiego człowieka. Wielki artysta bowiem żyć będzie wiecznie sławą pracy swojej, żyć będzie razem z historią kultury i cywilizacji swego kraju i narodu, dla którego pracował, żył i tworzył.

I dał się słyszeć głos całego Społeczeństwa polskiego, aby drogie Narodowi ciało i serce wielkiego artysty, pochowane zostały w grobach zasłużonych Polsce mężów, na Skałce w Krakowie.

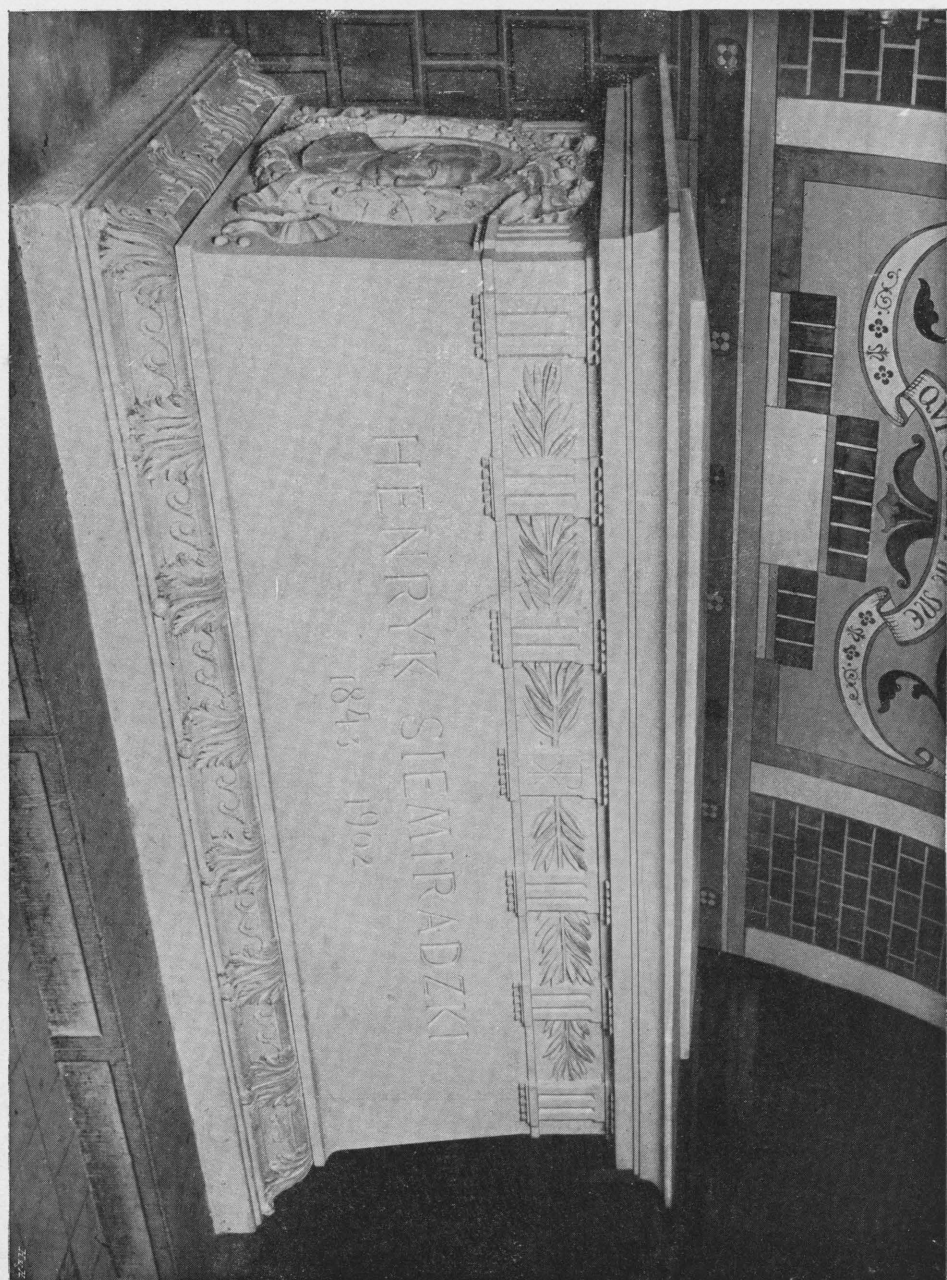
Po uzyskaniu pozwolenia Rodziny zmarłego, uczyniono to w roku 1905. Złożono Siemiradzkiego obok Kraszewskiego, Lenartowicza, Siemińskiego i innych, których praca oddaną była Narodowi polskiemu, których serca biły żywą miłością do swego kraju, a których czyny i pamięć o nich, świecić będą przykładem wszystkim następnym pokoleniom naszym.



KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT

DOM
KSIĄZKI
DOM

D 176302



SARKOFAG NA SKALCE

75

Lewandowski
Henryk

22028

C.