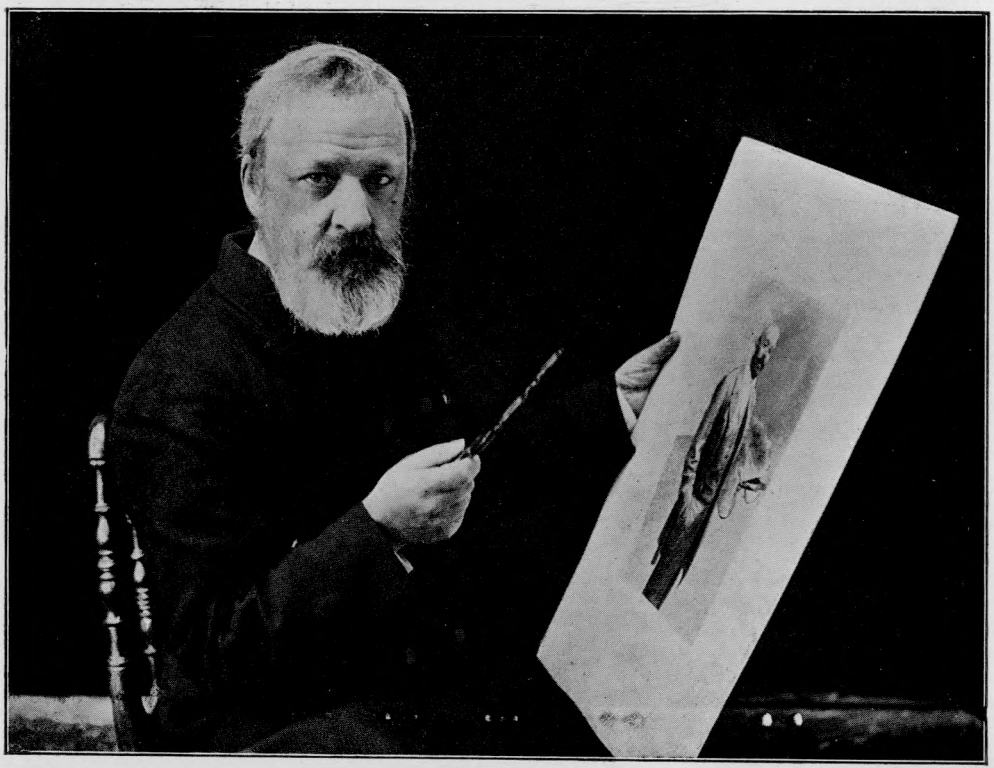
STANISŁAW WITKIEWICZ

DZIWNY CZŁOWIEK

LWÓW — NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
WARSZAWA — KSIĘGARNIA S. SADOWSKIEGO — 1903

Do korzystania
w czytelni

DZIWNY CZŁOWIEK



JÓZEF SIEDLECKI

STANISŁAW WITKIEWICZ

DZIWNY CZŁOWIEK

LWÓW
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
WARSZAWA — KSIĘGARNIA S. SADOWSKIEGO
1903

884-4:
7.01+
92(438)Siedlecki J.

515859

Do korzystania
W czytelni

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

K-79/77/172
BC

...Jedna tylko iskra jest w człowieku,
Raz tylko w młodocianym zapala się wieku

i ogarnia niekiedy takim pożarem ludzką duszę, że przetapia wszystkie jej części składowe na jednolity metal, a długie lata życia zamienia, jakby na jedno mgnienie czasu, w którem niema wschodu, ani zachodu, niema brzasku, ani zmroku, tylko jest jedno, stale, niezmiennie i zawsze z równem natężeniem świecące słońce. Takie skupienie myśli i czucia, a więc woli i czynu w jednym kierunku, takie dążenie przed siebie, w prostej linii ku jednemu celowi, takie wytrwałe, nie nużące się działanie zawsze w tej samej sferze zjawisk, — nie zdarza się codzień i nie bywa u wszystkich ludzi. Trzeba na to natury szczególnej, wyjątkowej, a tem szczególniejszej, im taki jedyny cel życia jest bardziej idealny, bardziej oderwany od pobudek życiowego egoizmu.

Mickiewicz mówi tylko o trzech przyczynach, zapalających tę iskrę. Mądrość, duma i miłość — ale przyczyn takich jest więcej, idei, które ogarniają z bezwzględnością duszę ludzką, jest mnóstwo, a między niemi jest *Sztuka.*

Syrokomla, z właściwą sobie prostotą, wzdycha: »Komu raz, muzo usiądziesz na karku, tego już rozum nie złapie!« — wyobrażając pod rozumem pospolitą ku-

chnię codziennych interesów praktycznych, spraw dobrobytu, karyery, stanowiska. I rzeczywiście, tworzenie i doznawanie wrażeń w sferze sztuki, jednako bezwzględnie ogarnia niektóre natury i wypełnia ich życie po brzegi i poza brzegi, stawiając cele, których osiągnięcie przekracza zakres sił i życia jednego człowieka. »Zaczynajcie, czas dokończy« — mówił też Michał Anioł, którego poryw twórczy sięgał daleko w przyszłość i chciał góry przetwarzać na dzieła sztuki. Sztuka ogarnia tak ogromną część duszy ludzkiej, łączy się tak bezpośrednio z tylu objawami jej życia, że wpływ jej działa na dusze wrażliwe jak czar, któremu nie mogą i nie chcą się opierać.

Takim dziwnym, doszczętnie opanowanym przez demona sztuki człowiekiem jest Józef Siedlecki, którego całkowite życie pochłonęła ta jedna idea.

Historya jego życia, to powieść na dawny temat o artyście, którego pragnień, dążeń i celów w sferze twórczości, rzeczywistość nie chciała spełnić. Jest on typem artysty epoki romantycznej, idealisty, którego szczytne rojenia, idące na przełaj zwykłym warunkom życia i nie dające się nawet wcielić w sztukę, pozostają na zawsze marzeniem, niedościgłym ideałem, otoczonym czcią i odgrodzonym od czynu niewiarą w swoją zdolność, swoją wartość jako twórcy.

Niegdyś, przed laty, młody chłopak skomponował wielki obraz, wystawiający ideę Boga, przenikającego wszechświat, będącego źródłem światła, którego iskry drgają w duszach geniuszów, proroków i męczenników.

Idea ta napawała twórcę taką czcią, tak mu się zdawała bez miary wyższą ponad jego siły, że zrobiwszy szkic, nigdy nie ośmielił się porwać na wykona-

nie obrazu, czekając, aż osiągnie ten stopień doskonałości władania sztuką, który mu się wydawał koniecznym wobec ogromu zamierzonego dzieła.

Siedlecki, jak tylu innych, był w tym wypadku ofiarą systemu kształcenia się artystów i panujących wówczas pojęć w teoryi sztuki. *Akademizm* opierał się na *klasycyzmie*. Szkoła nie traktowała artysty jako *indywidualności*, lecz jako materyał do urobienia z niego najlepiej wytresowanego kompilatora sztuki greckiej, rzymskiej i włoskiego renesansu, ograniczonego Rafaelem i Michałem Aniołem. Estetyka, która ciągle mówiła o ideale, którego nie mogła ująć w pojęcie ścisłe, wskazywała, jako jego wcielenie, sztukę klasyczną. Artysta więc, zamiast dążyć do wyrażenia siebie, środkami najodpowiedniejszymi dla własnej indywidualności, dążył do ideału, który był nieuchwytny, nie do pojęcia, ponieważ nie był ideałem, nie był wszechludzką syntezą, lecz był tak samo ułamkiem jednostkowej ludzkiej świadomości, uznanym przez niewiadomość za granicę, poza którą sztuka *prawdziwa* nie powinna wychodzić, za kraniec doskonałości, poza którym nic niema do znalezienia i nic do szukania. Z jednej strony kierunek umysłowy żądał wzniosłych tematów, z drugiej, szkolnictwo i narzucony kanon formy, która nie odpowiadała danej indywidualności, tworzyły błędne koło bez wyjścia i paraliżowały czynną energię twórczą, zabijając bezpośredniość wrażeń i indywidualny, szczery poryw temperamentu. I trzeba było, żeby setki talentów w ten sposób się zmarnowały, trzeba było, żeby przyszli ich mściciele i stoczyli z tem walkę bezmiłosierną, żeby się wytworzyły w końcu takie warunki istnienia sztuki, jakie dziś widzimy, żeby przyszedł ten cudowny »anarchizm

ducha«, jak chwilę obecną nazwał jeden z pokonanych przedstawicieli dawnej estetyki.

Jest to chwila jedyna może w historyi sztuki, chwila bezwzględnej swobody indywidualności, bezwzględnej niezależności porywów czynu twórczego, nie krępowanego żadną z góry narzuconą zasadą i żadnem szkolnictwem. Dziś to, co się artyście marzy, wypowiada on tak, jak chce i umie, nie pytając o pozwolelenie estetyki i nie mierząc swojej twórczości kanonem uznanym przez szkołę. Różnorodność kierunków, którą w tej chwili widzimy, oryginalność, nawet dziwactwo dążeń, rzutkość niekrępowanego czynu artystycznego, wszystko to są objawy usamowolnienia indywidualności, rozwalenia strasznej tamy, która przez dwa wieki stała w poprzek swobodnemu rozwojowi sztuki, tamy, którą musiało szturmować każde świeże pokolenie twórców. *Historya postępu sztuki w dziewiętnastym wieku, to historya walki artysty ze szkołą i estetyką.* Delacroix, Corot, Daubigny, Courbet, Manet, Claude Monet, Carpeaux, Rodin, Dante Rosetti, Madex Brown, Holman Hunt, Burne Jones, William Morris, Böcklin, aż do naszych Maksa Gierymskiego i Chełmońskiego — wszystko to są imiona wygranych bitew, w walce o niezależność indywidualności w sztuce.

W życiu jednak ludzkiem działa nie sam tylko duch niezależności indywidualnej; jest inna zasada, nieodłączna od społecznego życia: duch stada i naśladownictwa, który, bądźcobądź skupia ludzi w mniejsze, lub większe związki, działające w imię pewnego dogmatu. Ludzie nie mogą żyć i działać bez jakiegoś dogmatu. Rozpętani z jednego, idą w jarzmo drugiego. W sztuce, z chwilą, w której zginął dogmat akademi-

czny, któremu, póki trwała walka, przeciwstawiano indywidualizm, zapanowały inne dogmaty, przyjmowane dobrowolnie i strzeżone przez ich wyznawców z fanatyzmem dawnych klasyków. Bądźcobądź, pomimo wszystkich zacieśnień, swoboda, którą ma dziś artysta, jest bezbrzeżna w porównaniu z tem, co było przed kilkudziesięciu laty, i każda indywidualność czuje się uprawnioną do samodzielnych porywów w świat sztuki. Nie tak było za czasów młodości Siedleckiego, i jego dzieło nie było nigdy skończone, nie wyszło nigdy ze stadyum szkicu, a ciężkie warunki życia zmusiły go, do szukania możności służenia sztuce na innej drodze. Zaczął się uczyć sztycharstwa — ale zagrożony utratą wzroku, musiał i to porzucić. Wtenczas, dzięki uczynności Matejki, został nauczycielem rysunków w którejś ze szkół krakowskich.

Takich przejść od wielkich pragnień artyzmu, do zupełnego kompromisu z losem, życie nastręcza mnóstwo, mnóstwo też na jego drogach krąży takich słońc wygasłych, dusz strąconych z raju marzeń i przykutych do ciężkiej taczki powszedniego bytu. Ale Siedlecki, skrępowany materyalnie, zachował nietkniętą swoją bezwzględną, bezgraniczną miłość dla sztuki. Kompromis z losem zawarły jego ręce, ale dusza pozostała niespętana, niepokonana. Miłość dla sztuki, skazana na trawienie się w sobie, ogarnęła go tak doszczętnie, że nawet postawiony wobec konieczności wyboru między tem uczuciem, które jest najpotężniejszą dźwignią ludzkiej duszy a sztuką, wybrał tę ostatnią i poszedł dalej przez życie samotny, mając ją za wyłączny cel, za jedyną sferę myśli i czucia.

Nie mogąc tworzyć, szukał w niej wrażeń, zaczął

więc skupiać jej dzieła, a że niema w nim nic z tych zazdrośnych, ponurych maniaków-skąpców, którzy w zamnięciu i ukryciu liczą swoje skarby, więc pragnął, żeby te szczytne i wzniosłe wrażenia, których sam doznawał, stały się dostępnemi dla wszystkich, żeby te szczęśliwe chwile, które sam przeżywał, obcując ze sztuką, przeżywał razem z nim wielki tłum ludzi. Tak powstała idea zgromadzenia zbioru reprodukcyi z arcydzieł wszechświata i ofiarowania go społeczeństwu.

Tej idei poświęcił wszystkie chwile swego życia, całkowity wysiłek pracy, każde drgnienie czucia, każdy błysk myśli i objaw czynu. Idea ta stała się jego radością i boleścią, szczęściem i nieszczęściem — stała się wszystkiem.

Kilkadziesiąt lat życia przeżył on, człowiek ubogi, w pracy nad zdobywaniem środków dla skupowania okazów do tego zbioru. Cokolwiek w nim się znajduje, jest zdobyte własnym trudem, poświęceniem się, odmówieniem sobie wszystkiego, co nie jest najkonieczniejszym warunkiem istnienia, wszystkiego, co z ideą zbioru nie ma bezpośredniego związku. *Przeżyć* — oto do czego zredukował on swoje materyalne potrzeby, wygody i wydatki. Cała reszta potrzeb życia, które wkraczają w sferę komfortu, zbytku, wyrafinowanych form bytu i towarzyskich stosunków, cała ta reszta, która stanowi ogromną część ludzkiego istnienia, została utopiona w stosach foliałów wszelkich formatów, na których, najrozmaitszymi sposobami, zostały odtworzone dzieła sztuki wszystkich czasów i rozmaitych ludów. Cieszyć się niemi i widzieć u innych ludzi radość, promieniejącą przy ich oglądaniu, — oto co zastępuje Siedleckiemu cały

skomplikowany splot potrzeb życiowych, których się dobrowolnie wyrzekł.

Wzniosła jego myśl, oparta na bezmiernej miłości dla sztuki, dokonała dzieła, które, niezależnie od swej bezwzględnej wartości, niemniej zadziwia swoim ogromem wobec skromności środków materyalnych, zdobywanych pracą nauczycielską. Dowodzi też ono wymownie, że to, co się uważa za najtrudniejszy szkopuł w urzeczywistnieniu jakichś przedsięwzięć, to jest środki materyalne, że to jest zawsze do zdobycia dla człowieka z bezwzględnością oddanego idei, i który z całą świadomością podporządkowuje tej idei wszelkie inne sprawy życia.

Nieznany, niezrozumiany, uważany za nieużytecznego maniaka, samotny, gromadził skarby sztuki z wytrwałością upartą i niczem nie znużoną. Żył z nimi i starał się innych swoją ideą zarazić, a dotknięty do żywego spotkaną obojętnością i niepojmowaniem wartości dzieła sztuki, cofał się z żalem do swojej zawalonej stosami tek izby i leczył się z bólu, »pijąc wino sztuki«, oglądając w samotności rosnące z roku na rok zbiory.

W końcu przyszła chwila, kiedy praca Siedleckiego została ujawnioną, a zadziwiający jej ogrom i oczywisty pożytek dla społeczeństwa stwierdziły częściowe wystawy jego zbiorów w Krakowie.

* * *

Cokolwiek człowiek myśli, czuje lub tworzy, wskutek niepokonanej potrzeby psychicznej musi ujawnić, musi dążyć do udzielenia tego innym, do szukania oddźwięku.

Taka jest naturalna logika ludzkiej psychologii. Tylko całkiem zwaryowani maniacy zamykają się tak w sobie, że o tem, co się z nimi dzieje, nikt nie wie, ale i tacy nawet, starają się innym ludziom udzielić wiadomości o swojej skrytej naturze i tajemniczem usposobieniu. Arystokratyzm też, który niedawno był jednym z pierwiastków pewnych estetycznych doktryn, jest objawem zabawnego samoprzeczenia, gdyż jednocześnie ze swoją pogardliwą wyłącznością dąży on usilnie do ujawnienia się, do narzucenia się opiniom innych ludzi i bynajmniej nie chce pozostać samotnym i nieznanym. Słowem, jedną z koniecznych składowych części każdej twórczości jest potrzeba ujawnienia swojej duszy, udzielenia jej stanów innym, ogarnięcia mas całych tą ideą, którą się stworzyło, tem uczuciem, którego się doznaje. Na drodze też, do jak najszerszego zadośćuczynienia tej potrzebie, odkryto wszystkie sposoby ułatwienia rozlewu myśli, przeszczepiania uczuć i przenoszenia obrazów; odkryto druk i sposoby rozpowszechniania muzyki, od katarynki do fortepianu i złączonego z niem wirtuoza, odkryto środki reprodukowania obrazów, tysiąckrotnego powtórzenia w niezmiennym kształcie jednego i tego samego dzieła sztuki. Drzeworyt, miedzioryt, akwaforta, staloryt, litografia, fotografia i wszystkie na jej podstawie powstałe techniki, ułatwiające jak najwierniejsze odtworzenie dzieła sztuki w niezliczonej ilości egzemplarzy, wszystko to są objawy tej samej potrzeby psychicznej, środki w służbie tej samej idei, ogarniającej ogromne obszary ludzkiej umysłowości.

Myśl nasza składa się z pojęć i obrazów. Z chwilą, w której wychodzimy ze sfery abstrakcyjnego myślenia i kombinacyi matematycznych, każdemu drgnieniu myśli

towarzyszy obraz. W pomyłkach też ludzkiego umysłu niedokładność, fałszywość współrzędnych rozumowaniu obrazów, odgrywa ogromną rolę. Cóż mówić o znaczeniu obrazów w zagadnieniach umysłowych, związanych z przyczynami i skutkami istnienia sztuk plastycznych! Słowa są tylko symbolami rzeczy i zjawisk. Przedmiot nazwany i opisany w każdym umyśle wywoła inne widzenie, jako barwa i forma, jeżeli opis nie będzie poparty konkretnym obrazem.

Pojęcia z historyi sztuki i jej teoryi nie mogą absolutnie przejść z umysłu, który je tworzy, na inny umysł w swojej istotnej treści, bez pomocy obrazów. Ludzkość, zresztą, ma ciągłą dążność do ujawniania i poznawania całkowitej sumy skutków swojego życia, dążność do wzajemnego przenikania się prądów myśli, przeszczepiania się form twórczości artystycznej, dążność do udziału każdej jednostki w używaniu skarbów dobra duchowego, gdziekolwiek ono na obszarach ziemi powstaje. Dążąc też stale, do wynalezienia jak najdoskonalszych sposobów idealnie wiernego powtórzenia, odtworzenia każdego objawu artyzmu, doszliśmy do rezultatów poprostu zdumiewających. Wskutek ostatnich wynalazków w dziedzinie fotografii, postęp w tym kierunku jest tak gwałtowny, wynik już osiągnięty tak doskonały, że niedługo zapewne trzeba będzie już czekać na absolutnie wierne kopie z największych arcydzieł, kopie, w których z wyjątkiem uroku, jaki ma świadomość obecności bezpośredniej pracy twórcy, będą zachowane wszystkie najsubtelniejsze cechy bez zmazy. Nadzieja taka mogła jednak powstać dopiero w ostatnich czasach.

»Dawno, bardzo dawno temu, pisze w liście Sie-

dlecki, bo przeszło przed 40-tu laty, kiedy opuściłem ławy gimnazyalne, a przeniosłem się do oddawna upragnionej krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, jednem z najmilszych dla mnie wrażeń było słuchanie wykładów historyi sztuki. Stary Józef Kremer czarował wówczas nas wszystkich prawdziwą poezyą swego uczucia i cudownie piękną polszczyzną. Kiedy niekiedy, przynosił on z sobą wielką, podłużną księgę, w której, w ówczesnem dla mnie pojęciu, spoczywało zaklęte całe niebo sztuki. Z wielkiem nabożeństwem rozwierał on wtedy ową tajemniczą księgę, zanosił ją do naszych ławek, i wskazywał nam te gmachy architektoniczne, rzeźby lub obrazy, o jakich np. przez trzy poprzednie miesiące nam wykładał. Ale dalszych kart, pod żadnym warunkiem przerzucać nam nie było wolno. To też w duszy mojej grała niezmierna tęsknota, jak u namiętnego wędrowca, który rwie się, aby obejść świat dokoła, a tu przy najbliższym słupie granicznym stojąca warta nie przepuszcza go dalej...

Ale w rok czy półtora później ta sama warta dała mi sposobność dalszego puszczenia się w świat... Wezwany zostałem przez Kremera, bym z owej księgi przerysował wskazane rzeczy na klocki do drzeworytów, mających ozdabiać wówczas właśnie przez niego pisaną »Podróż do Włoch«. Ach! z jakiem rozrzewnieniem, z jakiem biciem serca przerzucałem dalsze i wszystkie karty tej tajemniczej księgi, tem skwapliwiej i z tem większem zaciekawieniem, że wręczając mi ją Kremer zarazem upominał, bym ją w jak największem miał poszanowaniu, gdyż ją sam z wielkim zdobył trudem i przeszło sto talarów za nią zapłacił! Były to kontury na stali rytowane, lub też piórkiem na kamieniu litogra-

ficznym rysowane, po kilka, czasem kilkanaście małych obrazeczków na jednej stronicy, a zrzadka, bardzo zrzadka tylko, jak np. »Szkołę Ateńską«, lub jej podobną ważną kompozycyę, obejmowała jedna wyłącznie tablica! Mój Boże! cóżby się ze mną było działo, gdyby mi tak ktoś podówczas mignął przed oczyma dzisiejszym wielkim pigmentem, z najostatniejszych czasów! No, ale na pierwsze i całkiem fałszywe w swych walorach fotografie, wprost z oryginałów zdjęte, trzeba było czekać wtedy *co najmniej* jeszcze z jakie lat piętnaście, a zadowalać się niedołężnymi konturami. Bo w wielkich tylko wówczas stolicach widzieć można było oryginały, a o innych, nieznanych, bardzo tylko niedostateczne powziąć wybrażenie z licho rysowanych i wielce manierowanych rycin. Otóż, w jakie lat 30 później spotkałem się w jednej księgarni z tą samą tajemniczą księgą, która w młodości mojej takim idealnym blaskiem swego piękna świeciła, a która jeszcze w roku 1893 ukazała się w swem siódmem wydaniu! To też za marnych kilkanaście guldenów kupiłem ją, na wieczną pamiątkę, by potomnym dać wyobrażenie, jakim to mizernym materyałem posługiwała się historya sztuki przed czterdziestu, ba! jeszcze nawet przed dwudziestu laty! i jaki *olbrzymi* skok naprzód dziś dokonanym został za pomocą czarodziejskiego wynalazku i ciągłego udoskonalania fotografii«.

Olbrzymi ten postęp sprawił, że dziś, nawet człowiek ubogi, żyjący zdala od wielkich ognisk cywilizacyjnych, może mieć dokładne, wprost z oryginałów robione reprodukcye i, nie mogąc podróżować, może brać jednak pewien udział w powszechnym ruchu artystycznym, skupiającym się w dalekich stolicach. Ludzie, na-

leżący do blizkiego Siedleckiemu pokolenia, a którzy wcześnie zaczęli interesować się sztuką, mogą przypomnieć sobie pierwsze wrażenia od tych dawnych, tak nędznych reprodukcyi i porównać je z tem wrażeniem, jakiego się doznaje, patrząc na Brauna lub Hanfstängla pigmentowe zdjęcia, z najtrudniejszych nawet do reprodukowania obrazów, w których, jak u Rembrandta naprzykład, przymioty kolorystyczne stanowią tak ogromną część artystycznych zalet. Bezwzględna wierność efektu wskutek zdumiewającego zachowania stosunku tonów, niezrównana prawda w odtwarzaniu wszystkich cech indywidualnych, aż do pociągnięcia pendzla, grubości farby, przeźroczystości laserunków, daje zupełne wrażenie oryginałów. Kto zna i pamięta kolorystyczne właściwości danego malarza, ten doznaje pełnego kolorowego wrażenia, gdyż wierność stosunku tonów barwnych jest taka, że wywołuje w pamięci całkowite kolorystyczne widzenie obrazu. Zresztą, lada dzień, reprodukcye barwne, które i dziś już w pewnym zakresie faksymilują obrazy kolorowe, reprodukcye barwne dadzą możność posiadania wszędzie bezwzględnych wtórosobów wszystkich arcydzieł.

Jeżeli rozpowszechnianie się takich reprodukcyi wszędzie ma ogromne znaczenie, i ludzie, których stać na to, gromadzą prywatne zbiory, dające im możność ciągłego obcowania z całością twórczości artystycznej, muzea zaś i zbiory publiczne, dążąc do posiadania całego inwentarza sztuki, kompletują niemi swoje zbiory oryginałów, to cóż mówić o znaczeniu takich zbiorów dla nas, którzy nie mamy muzeów, zapełnionych oryginalnemi dziełami, i skąpo tylko, po prywatnych zbiorach, rozsiane prawdziwie wielkie dzieła sztuki dawnej.

Jesteśmy jakby odcięci od obcowania z ogromnym światem sztuki, odcięci od źródła cudownych wzruszeń i wrażeń, pozbawieni możności bezpośredniego zetknięcia się z geniuszami, będącymi chwałą i radością ludzkości, i pozbawieni możności samodzielnego o tej sferze zjawisk myślenia. Dla nas więc znaczenie takiego zbioru jest olbrzymie; jest on dla wszechstronnego rozwoju naszej umysłowości, dla równomiernego z resztą ludzkości postępu konieczny.

Kształcące, wychowawcze znaczenie takiego zbioru jest większe dla widzów, dla publiczności, niż dla twórców, dla artystów. Twórca ma jeden jedyny zbiór arcydzieł, które mogą być jego wzorami: ma Życie, Naturę. Tylko to, co w bezpośredniem zetknięciu się z nią zdobędzie, ma rzeczywistą wartość w jego twórczości, i to tylko zapewnia mu zachowanie najcenniejszego, obok talentu, przymiotu artysty zachowanie i rozwój swobodny indywidualności. Nauka, którą artysta wyciąga z dzieł sztuki, jest bardziej negatywną.

Powinien on się z nich dowiedzieć: jak nie powinien malować, lub rzeźbić, powinien przez uświadomienie niezgody, jaką odczuwa między sobą a formą wytworzoną przez innego artystę, dowiedzieć się, kim jest, wyodrębnić swoją indywidualność, odnaleźć swoją szczególną formę odpowiadającą szczególnym przymiotom jego duszy.

Tylko wielkie syntezy, stwierdzające całkowite doświadczenie z wielkich okresów historyi sztuki, mogą służyć za drogowskazy dla artystów. W wykształceniu więc artysty doznawanie wrażeń od dzieł sztuki jest drugorzędnego znaczenia; natomiast dla wykształcenia widzów, dla wytworzenia atmosfery artystycznej, w którejby sztuka żywa mogła istnieć, znaczenie takiego zbioru

jest czynnikiem rozstrzygającym. Zwłaszcza, jeżeli zbiór ten jest układany bez zacieśnionego bądź własnym gustem, bądź z góry powziętą teoryą uprzedzenia, jeżeli obejmuje sztukę całkowitą, sztukę wszystkich ludów i wszystkich czasów, jeżeli sięga od zamierzchłych początków, do tego, co się tworzyło wczora, lub dziś się tworzy.

Jeszcze donioślejszego znaczenia jest posiadanie takich zbiorów, dla wykształcenia ludzi, pracujących nad teoryą sztuki, dla wykształcenia krytyków, którzyby z pewną dozą prawdopodobieństwa słuszności, mogli określać charakter i oceniać wartość dzieł sztuki.

Złudzenie, jakoby krytykiem sztuki mógł być każdy, obdarzony pewną dozą wrażliwości, zdolności spisania swoich wrażeń, uzupełnienia ich kilku frazesami o dobru, pięknie i prawdzie i poparcia ich tanią erudycyą nazwisk kilkudziesięciu artystów, złudzenie to rozwiało się, sądzę, doszczętnie. Krytyka sztuki ukazała się w innem świetle, ukazała się jako gałąź umysłowości, wymagająca i pewnych szczególnych właściwości psychicznych, i rozległego zakresu wiadomości, i doświadczenia. Znać sztukę i znać życie; duszę ludzką i świat zewnętrzny; umieć współczuć możliwie szerokiemu zakresowi stanów psychicznych; mieć wyobraźnię artysty i ścisłość obserwacyi przyrodnika; módz w sobie śledzić cały mechanizm twórczości i umieć stwierdzić jego prawa na olbrzymim materyale faktów historycznych, jakiemi są dzieła sztuki, jak również w bezpośredniem badaniu czynności twórców; mieć olbrzymią pamięć rzeczy widzianych, tak, żeby w każdej chwili, w której powstaje pewien sąd, fakty ukryte w pamięci występowały natychmiast jako kryteryum, jako spraw-

dzian objektywny, — oto niektóre z koniecznych właściwości krytyka, któryby mógł liczyć na pewną trwałość wartości swoich opinii, na odkrycie pewnych prawd w zakresie teoryi sztuki, prawd, któreby nie były tylko złudnemi hasłami, obowiązującemi jedno wyłącznie pokolenie twórców.

Krytyk nie ma innego sposobu robienia doświadczeń, tylko porównawcze zestawienie możliwie wielkiej liczby faktów ze sztuki i z życia. W jednym więc i drugim kierunku musi mieć otwarty przystęp do skarbnic, kryjących te fakty. Natura otacza go wszędzie, własna jego dusza jest ciągle obecna, dusze innych ludzi są mniej lub więcej dostępne do badania, ale za faktami z dziedziny sztuki trzebaby gonić po całym świecie i zbierać je w całość, w system, w głębiach pamięci, nie zatracając nic z jasnego, określonego wyobrażenia szczególnych cech każdego pojedyńczego zjawiska. Pisana notatka o obrazie niegdyś widzianym, nietylko nie pomaga nic w jego przypomnieniu, lecz przeciwnie przeszkadza, zaciemnia sąd, gdyż obraz, zamieniony na słowa, których treść jest zawsze szersza niż kilka dźwięków, które je stanowią, gubi się w występujących dalszych kojarzeniach się wyobrażeń i nigdy już nie jest do odnalezienia, jako czyste, pierwotne wrażenie wzrokowe. Dla krytyka więc konieczną jest, albo obecność w pamięci całego morza dzieł sztuki i taka jasność wyobraźni, żeby one na zawołanie występowały w najczystszej postaci, albo też koniecznem jest posiadanie pod ręką muzeów, któreby w każdej chwili pozwalały jasność pamięci sprawdzić i dostarczały faktów konkretnych, dla krytycznego ocenienia wniosków. Mu-

zeów i zbiorów takich prawie nie posiadamy, a jeżeli są, to zawierają bardzo stosunkowo skromną liczbę okazów, i to rzadko pierwszorzędnej wartości.

Zbiór Siedleckiego zatem, ma dla wykształcenia u nas krytyków ogromne znaczénie. Uprzystępnia on im w jednej chwili ogromne światy sztuki, skupia wszystkie wielkie muzea w jedno, a chociaż braknie jeszcze tym reprodukcyom barwy, niemniej strona formy i światła jest dostępna do poznania z nadzwyczajną ścisłością. Zbiór ten nie jest kompletny, i twórca jego, o ile tylko pozwalają fundusze, zwiększa go z fanatyzmem, wkładając tem większą pasyę w zdobywanie okazów, im doskonalsze zjawiają się reprodukcye. Teraz, w ciągu lat ostatnich, udoskonalenie to poszło tak dalece naprzód, że Siedlecki widział się zmuszonym nabyć nowe reprodukcye z rzeczy już posiadanych. Tym sposobem zbiór jego nietylko daje możność poznania samej sztuki, lecz stanowi zarazem historyę sztuki reprodukowania. Jako tyloletni i stały nabywca, Siedlecki ma swoje przywileje u znakomitych wydawców, którzy, dogadzając bardzo wybrednemu jego smakowi, stosują się do jego wymagań pod względem koloru i tonu reprodukcyi. Powtarzam: zbiór ten nie jest kompletny, dzieło to, które się staje, i nie zadowala jeszcze swego twórcy, dążącego z całą bezwzględnością do zupełnej doskonałości, taki jednak, jaki dziś już jest, jest olbrzymi i dla człowieka, szukającego wrażeń od sztuki, lub chcącego ją badać w celu poznania jej teoryi, jest skarbem prawdziwym.

* * *

Nieco faktów, cyfr, spostrzeżeń i wniosków wskaże właściwe rozmiary i doniosłość tego zbioru, w którym znajdują się arcydzieła sztuki, odtworzone przez rzeczywiste arcydzieła reprodukcyi.

Katalog jednej z wystaw zbioru Siedleckiego, urządzonej w krakowskiem Towarzystwie P. S. P., obejmuje 179 reprodukcyi z dzieł Rafaela. W tej liczbie znajduje się czterdzieści Braunowskich pigmentów, to znaczy najświetniejszych, jakie są na świecie, reprodukcyi, w formacie 40 × 50 ctm.; inne, mniejszego formatu, pigmenty Hanfstängla i heliograwiury różnych wydawców, przedstawiają tak wielką część twórczości Rafaela, że można go badać wszechstronnie, poznać gruntownie, lub żyć z nim, doznając wrażeń bezpośrednich od wszystkich objawów jego artyzmu. W zbiorze tym znajduje się aż 36 samych Madonn, a między niemi niektóre, jak Sykstyńska, oprócz całości w największym formacie, do jakiego dziś fotografia doszła, przedstawiona jest w pigmentach, odtwarzających, w wielkości prawie naturalnej, rozmaite części obrazu. Podobnież portrety Rafaela są reprodukowane w formacie, dającym głowy naturalnej wielkości. Cudownym tym reprodukcyom braknie wprawdzie koloru, lecz u artystów, u których forma wydobyta jest z tendencyą wyrażenia jej linią i u których forma jest zasadniczą artystyczną treścią, brak barwy nie gra tak wielkiej roli, tak jest właśnie u Rafaela. To też nadzwyczajny wyraz portretu Baltazara Castiglione, lub zjawiskowe głowy Sykstyńskiej Madonny i Chrystusa jaśnieją bez skazy z tych kart zadziwiających.

A dalej idą szeregi kopii z innych obrazów olejnych, z fresków, z nielicznych rzeźb Rafaela i podobizny ze szkiców kompozycyjnych i studyów ze zbiorów

Louvre'u, British Muzeum, wiedeńskiej Albertiny, Watykanu, Ufizzi, ze wszystkich muzeów publicznych i kolekcyi prywatnych.

Jako uzupełnienie obrazu Rafaelowskiej twórczości, znajdują się w zbiorze Siedleckiego dzieła Pawła Münza, Koopmana i innych, dotyczące tego przedmiotu. Jakkolwiek wartość prac z zakresu historyi sztuki jest bardzo chwiejna, i badania, idąc ciągle naprzód, oświetlają bardzo rozmaicie nawet znane fakty, nie mówiąc już o odkrywaniu nowych, zmieniających ustalone punkty widzenia, nie mniej obecność w zbiorze prac takich, jeżeli nie do wyjaśnienia twórczości Rafaela, to w każdym razie dla wykazania pojęć, jakie z biegiem lat o nim powstawały, ma wielkie znaczenie. Należy też pamiętać, że dzieła takie są zaopatrzone w liczne ilustracye, dopełniające w niejednym szczególe całość kolekcyi.

Kto nie miał sposobności oglądania oryginałów wszystkich dzieł Rafaela, lub zna niektóre z nich tylko, kto wyobrażenie o nim tworzył na podstawie kopii malowanych, rysowanych, lub sztychów choćby najdoskonalszych, ten, mogąc zanurzyć się w samą głąb jego twórczości, przy pomocy zbioru Siedleckiego, dozna pewnych niespodziewanych wrażeń, pewnych nawet zawodów. Rafaela kopiści, najsumienniejsi nawet, są daleko od niego poprawniejsi w rysunku i bardziej idealni, słodcy w wyrazach. Rafael, oglądany w tak bezwzględnie wiernych kopiach, ma więcej surowej siły i mniej zimno poprawnego akademizmu. W twarzach jego Madonn jest więcej indywidualnego charakteru i życia, a w rysunku czuć rwącą się siłę świeżą i namiętną, która nie ma czasu polerować konturów, chociaż one są kreślone z tak ornamentacyjnem zatoczeniem łuko-

watych wygięć. Wogóle, Rafael to za ogólna nazwa na to, co oznacza. Rafael to nie jest jednostka, to początek i może środek zjawiska, którego końca nie znamy. Jest on, jak planeta, która wyszedłszy z systemu Perugina, weszła w system Michała Anioła, a w chwili, kiedy zaczęła rozpalać się własnem, wewnętrznem światłem, zgasła, zostawiając na niebie sztuki smugę, złożoną z gwiazd różnobarwnych. Sądząc po tem, czego dokonał, można wnosić, że gdyby śmierć nie przerwała jego twórczości, pozostałby po nim gmach tak olbrzymi, jakiemu podobnego historya sztuki nie zna. Szedł on ku jakiejś potężnej syntezie wyrazu uczucia, ornamentacyjnego piękna i doskonałości kształtu, i minąwszy Michała Anioła, który w nim zbudził poczucie siły i dramatu, wkraczał na swoje własne niebo, stawał się ośrodkiem nowego świata. Umarł, i stał się bóstwem religii piękna, na długie wieki. Przyszła potem reakcya tem namiętniejsza, że w kulcie Rafaela tkwił właśnie ten pierwiastek ubóstwienia.

Rafael, jak Michał Anioł, jak Napoleon, przeszli przez dusze ludzkie tak, jak przechodzą przez nie wierzenia religijne. Namiętna i pełna osobistych związków i pragnień wiara, potem reakcya aż do bluźnierstwa, aż do zupełnej niewiary, a potem powrót do strąconego bóstwa, bezinteresowna cześć dla potężnego objawu ludzkiej duszy.

Wyobraźmy sobie, że każde z naczelnych imion, jaśniejących w historyi sztuki, jest reprezentowane w tym, lub jeszcze większym zakresie, co Rafael, a będziemy mieli pojęcie o bogactwie tego zbioru.

Michała Anioła wyobraża przeszło sto pięćdziesiąt najróżnorodniejszych kopii. Więc freski Sykstyny w zdję-

ciach oryginalnych; rzeźby: grobowce Medyceuszów, fragmenty tragicznego pomnika Juliusza II-go, posągi i grupy, jak «Pietà», w całości i osobne części: ręce, głowy, wielkości prawie naturalnej oryginałów; również podobizny rysunków, szkiców kompozycyjnych i studyów. Tak zupełna i tak doskonała kolekcya, dająca możność objęcia całego dzieła Michała Anioła, zbliża go i wywołuje wrażenie bezpośredniej jego obecności, czyniąc dzisiejszego widza świadkiem łamania się tej potężnej i groźnej duszy z materyą. Patrząc na freski Sykstyńskiej kaplicy, na których, po za siatką spękanej powierzchni, znać surowe i bezwzględne pociągnięcia pendzla, widząc śmiałe, brutalne ciosy zębatego dłóta na marmurze, z którego surowej bryły, z żywiołową pewnością, wyłania się kształt ludzki, czuje się tę ogromną, świadomą siebie siłę, która skupiona, ściśnięta w sobie, szła z bezwzględnością i fatalizmem pocisku, do spełnienia swoich olbrzymich zamysłów. Michał Anioł, uwięziony pod sklepieniem Sykstyny przez Juliusza II-go, robi wrażenie potwornej siły wulkanicznej, która się zużyła, tworząc świat i rasę olbrzymów, noszących na swoich górach mięśni i swoich potwornych duszach ciężar tej przemocy zewnętrznej, tego poczucia fatalnej zależności, tem cięższej, że złączonej ze świadomością własnej wewnętrznej potęgi.

Jak jego życie jest jednolite i całkowite, tak każde jego dzieło zdaje się być wybuchem piorunu, widzeniem, zjawionem w błyskawicy świadomości. Na blokach marmuru, w które wcielał te wizye, czuć całą niecierpliwość piorunu, druzgocącego skałę; słychać zgrzyt wściekłego dłóta, które gnane przewalającą się za brzegi siłą, nie ma czasu rozważać, czy potężny kształt zmieści

się w bryle marmurowej, nie ma czasu zastanawiać się nad błędami proporcyi, ono drży, złości się i gryzie kamień, z zaciekłością dążąc do zmateryalizowania myślowej wizyi. Michał Anioł szkicuje w skale, nie w glinie. Ma on geniusz artysty i ramiona cyklopa, dla którego przełamywanie oporu materyi jest potrzebą i rozkoszą.

Wszystko, co stanowi jego wielkość, jest jego własne. Wpływ sztuki klasycznej na jego twórczość, robi wrażenie jakiejś przeszkody w rozmachu jego duszy i jego ręki, jak gdyby do oporu brutalnej materyi mieszał się jeszcze opór jakiejś zaczarowanej siły, którą świadomie on uznawał, a nieświadomie gwałcił i unicestwiał. Jest on potężny, ale nierozważny, i jego dzieło, postawione obok ołtarza pergamskiego, zdaje się być jąkaniem olbrzyma, który, gdyby nie słuchał nikogo i niczego prócz własnej, wewnętrznej istoty, byłby zjawiskiem jedynem, bezprzykładnem w świecie sztuki, jako absolutna oryginalność. Sztuka klasyczna obciąża jego zobowiązania i zmusza do porównań, które rzucają światło na jego braki w proporcyach, lecz nie ujmują nic z potęgi jednolitego wyrazu.

Jeżeli był kiedy rzeźbiarz, którego każde dzieło jest pewnym nastrojem psychicznym, skondensowanym do niezmiernej potęgi, to był nim Michał Anioł. Nic bardziej indywidualnego nie wydała ludzkość i sztuka. Tragedya pomnika Juliusza II-go, która zwaliła najcudniejszy zabytek chrześcijańskiego życia i myśli, wywołała tak bezprzykładnej potęgi czyn, jak kościół św. Piotra i zatrzęsła podwalinami katolicyzmu, robi wrażenie kataklizmu geologicznego: zapadania się gór, wydźwigania się nowych lądów i pękania ziemi w bezdenne rozpadliny. O Michale Aniele marzy się w młodości,

jak o nieskazitelnym, bezwzględnym ideale i wraca się do niego przez całe życie tak, jak się wraca z nizin na szczyty, z których widać horyzonty, roztapiające się w nieskończoności.

Śliczne dzieło Klaczki o Juliuszu II-gim, które z takiem życiem odtworzyło stosunki tych dwóch ludzi i całą «terribilità» ich wspólnych czynów, zbliża Michała Anioła tak, że go widać w powszedniej szarości życia. Nie traci on na tem, gdyż potęga geniuszu jest jego stanem zwykłym, codziennym, tak, jak wzniosłość i geniusz jest normalnym stanem Mickiewicza.

Pięćdziesiąt wielkich reprodukcyi pigmentowych i heliograwiur, uzupełnionych ogromnem dziełem Müllera Walde, z którego 3 tomy dopiero wyszły, i dziełem rosyjskiem Wołyńskiego, opatrzonemi mnóstwem ilustracyi, wystawia działalność Leonarda da Vinci, którego encyklopedyczny geniusz wchłania w siebie promienie całej epoki odrodzenia i, w samym rozgwarze potężnego ruchu, usiłuje dojść do przedmiotowego uświadomienia i teoretycznego uzasadnienia zjawisk tego huraganu twórczości. Leonarda da Vinci nie można sobie wyobrazić młodym i idącym naoślep, za popędem żywiołowej siły temperamentu. Idzie on z prądem twórczym epoki i jednocześnie stoi na boku i rozważa, usiłując przez zawiłe studya, doświadczenia, wnioskowania, skrzętne zbieranie faktów, dojść do poznania teoretycznych zasad sztuki, do stworzenia naukowej metody jej nauczania. W jego dziełach skończonych i mnóstwie szkiców i studyów widać ciągłą dwoistość działania jego umysłu. Koncepcya artystyczna, oparta na bezpośredniem odczuciu zjawiska, załamuje się w jego ba-

dawczym umyśle, szukającym wyjaśnienia i uzasadnienia jej, za pomocą przyrodniczej metody badań. Czuje on wyraz uczucia ludzkiej twarzy na tyle, żeby zrobić taki portret, jak Jocondy, której zagadkowy i złowrogi uśmiech zmusza widza, do zastanowienia się nad osobistym do niej stosunkiem, do wyrażenia sądu, nie tylko o dziele sztuki, lecz i o kobiecie, która patrzy z powierzchni płótna, jak z głębi zagadkowej życia. A jednocześnie, przy pomocy badań nad anatomią twarzy i drobiazgowego śledzenia skurczów mieśni, usiłuje artystyczne zjawisko rozłożyć na pierwotne, warunkujące powstanie jego przyczyny. On ciągle analizuje i zebrane tą drogą spostrzeżenia skupia w syntetyczne schematy. Dla wyjaśnienia jego zastanawiającej indywidualności i poznania olbrzymiej działalności, w zbiorze Siedleckiego znajduje się olbrzymia liczba dokumentów.

Leonardo da Vinci, jak wszyscy zresztą geniusze i nie geniusze owych czasów, wywoływali w wieku dziewiętnastym zdumienie, wielostronnością swego uzdolnienia, olbrzymim zakresem działania i ogromem wytwórczości. Nie tylko jednak podziwiano siłę i bujność ich życia i wydajność czynu, przeciwstawiano im jednocześnie zacieśnioną działalność ludzi współczesnych i dochodzono do pesymistycznych wniosków, o skarłowaceniu ludzkości i wyczerpaniu się energii twórczej. Czy jednak kto spróbował zestawić warunki rozwoju ludzi dzisiejszych z warunkami, w których rozwijał się i działał człowiek w wieku XV lub XVI, czy kto spróbował zestawić je, i na podstawie psychologii, dojść do jakiegoś słusznego o tem wniosku?

Ludzie owych czasów byli przedewszystkiem *sa-*

moukami. Nauka pewnego wyłącznego fachu odbywała się w warsztacie, z którego człowiek wychodził uzbrojony we wszystkie, potrzebne do pracy w tym fachu, narzędzia umiejętności. Odrazu coś umiał na pewno i umiał to, co mu było potrzebne, a czego uczył się tak wcześnie, że zostawał samodzielnym w całej sile świeżej, niezdartej młodości, zachowując całą świeżość wrażliwości i zdolność dalszego rozwoju. Po za tem stały mu otworem wszystkie drogi, wszystkie horyzonty, ku którym rwała się jego dusza, jego myśl twórcza, ku którym go pchała żądza wiedzy, lub sławy. Bezpośrednia zgodność nauki z celami, do których ona wiodła, czyniły z niej żywą siłę, która krzepiła ludzką naturę i dawała jej sposobność przejawiania się całkowitego, dawała zdolność do czynu, wytężonego do krańców możności. Ludzie owych czasów ciągle zadziwiają nas, wczesnością przejawów samodzielnej twórczości.

W naszych czasach, czasach systemów szkolnych, gdzie *szkolarstwo* uważa się za wiedzę, gdzie szkoła jest w absolutnej niezgodzie z psychologią człowieka, gdzie metody uczenia i cele nauki nie mają nic wspólnego z człowiekiem żywym i życiem rzeczywistem, w czasach, kiedy pedagogia ma na celu wyuczenie nie już latania w obłokach, nie chodzenia na nogach nawet, — tylko na szczudłach, w naszych czasach zabija się na marne, na nic, drze się na strzępy i zamienia się w śmiecie najdzielniejsze, najlepsze siły młodej duszy. W naszych czasach, — może trochę dawniej — wynaleziono sposoby zabijania samodzielnej przedsiębiorczości umysłu, łamania i rozluźniania energii twórczej, stawiając jako jedyny i ostateczny cel do osiągnięcia: *świadectwo dojrzałości!* Nie nauka, nie wiedza, nie roz-

wój talentu, nie cnota: — *świadectwo dojrzałości!* Ta szkoła, której się zdaje, że Grecy i Rzymianie byli w dziejach ludzkości tem, czem byli, dla tego, że mówili po grecku i po łacinie; ta szkoła, która trzyma na obroży pięciu przynajmniej gramatyk przez szereg lat umysł dziecka i umysł człowieka dorastającego; ta szkoła, którą żeby raz skończyć, trzeba skończyć połowę prawie przeciętnego życia w ciężkiej pracy, napięciu nerwów i wyczerpaniu, bez żadnej korzyści, bez żadnej zdobytej umiejętności; ta szkoła zjada tyle sił i życia, że tylko niesłychanie silne natury mogą się po niej odgiąć i stać się jeszcze samodzielnymi i energicznymi ludźmi, których wytwórczość będzie odpowiadać rzeczywistej możności ludzkiej natury. System szkolny bierze dziecko w szóstym roku życia i puszcza dwudziestoletniego człowieka, po czternastu latach ciężkich robót, — *ze świadectwem dojrzałości w kieszeni* i duszą naderwaną, przepojoną wiarą w patenty, miejsca, stanowiska, karyery ostawione przywilejami, wynikającymi z ukończenia szkoły — ze zdania matury.

Inaczej było za owych czasów, kiedy człowiek mógł być wszystkiem. Ludzie ówcześni byli rzeczywistymi samoukami. Ten tylko, kto nim jest naprawdę, ten tylko w zupełności rozumie całą potworną bezsensowność dzisiejszego systemu wychowawczego. Kto sam się uczył, ten wie, że tylko pewna ilość nauki jest potrzebna dla każdego umysłu, żeby mógł działać sprawnie i pożytecznie, i że tylko nauka żywa, zdobyta przez umysł, który jej pragnie i wchłania, jak roślina wodę, jest nauką produkcyjną i tylko taka nie leży w mózgu, jak trociny w worku. Otóż ludzie ówcześni byli samoukami, byli najczystszej wody dyletantami,

którzy albo szli za każdym porywem swojej myśli, albo pod naciskiem potrzeby, mając zawsze do rozporządzenia ogrom świeżych sił psychicznych, brali się do zagadnień najrozmaitszych i byli w stanie im zawsze podołać. Człowiek w wieku szesnastym we Włoszech żył jakby w huraganie, szarpiącym ludzkiem morzem. Napięcie dusz, które wywoływało wypadki i które konieczne było, żeby wśród nich wytrwać, było tak silne, życie wrzało we wszystkich kierunkach tak potężne, że na takie marnowanie sił, jak dzisiaj, nikt nie miał czasu, ani ochoty. Machina ludzka szła całą siłą pary. Każdy z nich obejmuje kilka fachów, oprócz mnóstwa przygodnych, a nieraz wielkich czynów, których dokonywa, zmuszony przez życie, przeżywane w najszerszym zakresie. Ktoby dziś chciał mieć konieczny patent na to wszystko, czego dokonywał pojedyńczy człowiek w owych czasach, na to wszystko, co był w stanie robić Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, lub którykolwiek nawet średni talent, tenby musiał skończyć tyle szkół, pozyskać tyle świadectw, złożyć tyle egzaminów, że zanimby otrzymał prawo samodzielnego działania, byłby już starcem zgrzybiałym. W wieku, w którym ludzie owych czasów tworzyli arcydzieła, dziś jest się zmęczonym uczniakiem, który dopiero uzyskał prawo zaczęcia nauki. Ile razy jednak człowiek dzisiejszy zdoła przemódz powszechną, tępą rutynę, ile razy zdoła nie poddać się biernemu duchowi stada, tyle razy zakres jego czynu nie ustępuje w niczem ludziom czasów *Odrodzenia*. Dowodem William Morris. Ludzi takich jest zresztą więcej, i bodaj że coraz więcej.

Sztuka w tej chwili potargała prawie doszczętnie te pęta szkolne, i patrzmy, jaki wspaniały zaczyna się

jej rozrost! Ta pedagogia szkolna w sztuce była rzeczywiście czemś strasznem.

Sztuka — to młodość. Cała psychologia twórczości stoi, na najznamienniejszych przymiotach duszy młodej. Akademizm zaś był nauką starczą, był rutyną, szczepieniem nałogów, przyuczaniem do chodzenia na szczudłach cudzego doświadczenia. Policzmy lata nauki niektórych talentów, a przerazimy się i zrozumiemy, ile ich sił najlepszych, najszczytniejszych porywów i najpotężniejszych wybuchów energii twórczej, zostało zatartych i zniszczonych dla tego, żeby się stało zadość systemowi szkolnemu, głęboko obmyślonej metodzie. Jeden z bardzo znanych malarzy skończył gimnazyum, potem uniwersytet, a potem ośm, czy dziewięć lat studyów w akademii sztuk pięknych! Cóż więc dziwnego, że jego, rzeczywiście wielki talent, przejawił się połowicznie i zawsze zdradzał pewną chwiejność i anemię.

Nie! ludzie dzisiejsi nie są lichsi od ludzi dawnych, tylko się sami zabijają i niszczą znaczną część swego życia przez wiarę w fatalny system szkolny i wiarę w egzaminy, — taką wiarę, która przypomina Chiny.

Inaczej było w czasach, kiedy malarz był jednocześnie rzeźbiarzem, poetą, złotnikiem, architektem, inżynierem, żołnierzem, dyplomatą, anatomem i miał jeszcze czas i siły żyć za trzech, całą potęgą wszystkich pragnień, namiętności i zmysłów.

Kiedy Benvenuto Cellini przybył do Rzymu i chwalił się tem, co może zrobić, czem się niektórzy gorszyli, obecny przy tem któryś z *renesansowych* kardynałów rzekł: — Człowiek tak pięknie zbudowany, jest zdolny do wszystkiego. — Oto świadectwo dojrzałości, które w naszych czasach nie miałoby żadnego znaczenia.

A co w tem wszystkiem jest najpotworniejszem, to że nikt nie wierzy w skuteczność tego systemu wychowawczego, — ani rodzice, ani dzieci, ani niekiedy sami pedagogowie. Można zrozumieć, kiedy ktoś błądzi przez fanatyczną wiarę, przez loiczne wnioski z fałszywych założeń, przez zacieśnienie przekonań, — ale tak, bez żadnej wiary, podtrzymywać ten ogromny i kosztowny gmach, podtrzymywać, nie tylko płacąc nań podatki, ale co gorsza, podtrzymywać kosztem najlepszych sił młodości, marnotrawstwem najcenniejszych władz duszy — jestże coś bezsensowniejszego i potworniejszego? Rodzice nie mają żadnych argumentów dla przekonania dzieci o pożytku tego systemu, — żadnych, oprócz konieczności posiadania «świadectwa dojrzałości», a dzieci, od progu szkoły, jak dawniej, za owych osławionych systemów, rozpoczynają z nią walkę, walkę podstępną, przebiegłą, pełną niemoralnych czynów, z których rozgrzesza je zwyczaj, ustalona praktyka i ten stosunek do szkoły, w którym dziecko czuje się więźniem w mocy złego dozorcy, z którym walczyć wszelkiemi siłami i sposobami jest słusznem i koniecznem. I jeżeli system ten nie wydaje tak złych skutków, jakieby mógł wydać, zawdzięczać to należy jedynie temu, że ludzie, którzy go mają w ręku, są odeń lepsi. Żeby dzisiejsi nauczyciele nie byli ludźmi wyższymi uczuciem i wiedzą od tego systemu, żadne dziecko nie wyszłoby w całości z oczek tej potwornej sieci. Dzięki jednak współczuciu, dobrej wierze i woli, z jakiemi nauczyciele są w stosunku do dzieci, dzięki głębszemu wnikaniu w duszę dziecka, głębszemu pojmowaniu zadań wychowania, a w części zapewne i sceptycyzmowi, z jakim sami patrzą na dane im narzędzie

pedagogiczne, szkoła ta nie wydaje tak złych skutków, do jakich jest przeznaczona i zdolna.

W zbiorze Siedleckiego zgrupowane są wszystkie imiona twórców wczesnego odrodzenia i jeszcze dawniejszych. Dwie serye tego zbioru, wystawione w Muzeum Narodowem w Krakowie, obejmują przeszło dwieście sześćdziesiąt obrazów dzieł prerafaelitów. Kopalnią tej sztuki przedrenansowej włoskiej, flamandzkiej, niemieckiej, jest pyszne wydanie francuskie czterech Ewangelii, ilustrowane setkami reprodukcyi oryginalnych.

Nic bardziej nie wykazuje drogi, którą sztuka zrobiła, nad możność takiego zatopienia się w jakiejś epoce, możność przeciwstawienia swojej duszy, nie już wrażeniu od jednego dzieła, lecz od całego tłumu, *zmuszenia* jej do przebywania w świecie, który od nas dzielą nie tylko wieki, ale przepaście prawdziwe w sposobie patrzenia i pojmowania świata zewnętrznego. Między sztuką europejską z przed XVI wieku a nami leżała do niedawna przepaść większa, albo taka sama, jak między sztuką japońską a niedawną europejską. Wyrafinowanemu człowiekowi współczesnemu robi się duszno wśród tego nagromadzenia rzeczowych szczegółów, tego naiwnego barbarzyństwa, cieszącego się odtworzeniem użytkowej strony przedmiotów, tej rozbieżności uwagi, która z zaciekłością komornika, spisującego inwentarz, wystawiony na licytacyę, wgryza się w każdy sprzęt, w każdą pętlicę, guzik, i naśladuje materyały ze ścisłością obrazów książki, przeznaczonej do nauki o rzeczach. Sztuka ta ma w sobie gadatliwość umysłów pierwotnych, działających zestawieniami drobiazgowej rzeczywistości faktów. Żadnej syntezy, żadnego skupienia

świadomości i wzroku. W jednym i tym samym obrazie, są setki punktów widzenia i setki osobnych zagadnień dla myśli. Obrazy te wskutek tego mają niesłychane znaczenie archeologiczne, są to dokumenty obyczajowe, świadectwa kultury niemniej ścisłe od dzisiejszych fotografii. Żeby tę sztukę rozumieć, trzeba się z nią zżyć, trzeba tej gimnastyki umysłu, przez jaką myśl dzisiejszych ludzi dochodzi do wszechstronności, do eklektyzmu, umiejącego stanąć na wszystkich punktach widzenia. Sztuka ta, tak ściśle obserwująca i naśladująca drobiazgową wierność szczegółów rzeczy, z tą samą zaciekłością i szczerością odtwarza też ludzką twarz i postać. Ludzie, przez nią malowani, lub rzeźbieni, mają mało swobody ruchu, są ciągle krępowani potrzebą pozowania, niemniej jednak są żywi i pełni charakteru, i na tym punkcie widz dzisiejszy, który szuka artystycznych wrażeń od dzieła sztuki, godzi się z tą dawną sztuką i zawiązuje z nią stosunek blizki, oparty na możności współczucia ludziom, w których oczach drży wyraz tych samych zasadniczych i niezmiennych pierwiastków uczucia.

Tę rozbieżność myśli i wzroku, widać w całem malarstwie czternastego i piętnastego wieku. Łączy się z tem kompozycya ornamentacyjna, dążąca, po za wyrazem życia i prawdą odtwarzania widzialnego świata, do symetrycznego układu, do zrobienia z obrazu rzeczy pięknych, jako kombinacya plam barwnych, jako ustosunkowanie linii. I jeszcze jedno. Perspektywa była tak świeżo odkryta, że naiwna radość z niej, z możności zrobienia głębi i wypukłości, ustawienia gmachów i fragmentów architektury, które się nie waliły i nie tłoczyły na postać ludzką, które były z nią w stosunku takim,

o jakim ludzie *wiedzieli*, lecz którego nie widzieli możności odtworzenia na płaszczyźnie, radość ta przelewa się z całego owoczesnego malarstwa. Obrazy przepełnione są mnóstwem zagadnień perspektywicznych, które z tem, co się w nich dzieje, nie mają nic wspólnego. Każdy temat był dobrym pretekstem, do rozwiązywania zadań perspektywy. Od narodzenia Chrystusa do Jego Męki, wszystko było ostawione przedziwnemi i zawiłemi kombinacyami budowlanemi, motywami perspektywicznymi, wykreślonymi z zadziwiającą sumiennością i drobiazgowością. Dość przypomnieć obrazy Mantegny, «Wieczerzę Pańską» Leonarda da Vinci, «Sposalizio» Rafaela, zresztą którykolwiek z owoczesnych obrazów.

Ta sztuka włoska, która naprawdę odradzała się z hieratyzmu bizantyńskiego na jedynej drodze, na której sztuka może się odradzać: na drodze bezpośredniego, samodzielnego poznawania natury przez wielkie talenty i wielkie indywidualności, ta sztuka pod stopami swemi miała ukrytą siłę, która miała narzucić jej pęta i skierować potężną jej falę, niosącą w sobie świat cały, w łożysko wyżłobione dawno przez inne dusze. Ta sztuka, w chwili, kiedy z zawziętością przyrodniczą analizowała świat zewnętrzny i ukazywała siebie w szczerych porywach indywidualnych, nie mając jeszcze czasu dojść do własnej syntezy, została ogarnięta przez powstałą z grobu kulturę grecką, doprowadzoną do szczytu, przez gotową syntezę artystyczną, przez sztukę, która przedstawiała i doskonałość formy i doskonałość techniki, i która opanowała ten wielki ruch, wyrwała mu część jego własnego serca i wtłoczyła mu cudze, które w niem tłukło się potem, jak fałszywy i nieszczery ton, wmieszany w pieśń potężną i pełną. Rzeczywiste odrodzenie

nie tkwi w tem, że się odrodziła sztuka grecka, tylko w tem, że przyszli w tym czasie geniusze, że był Botticelli, Donatello, da Vinci, Rafael, Michał Anioł, że był ich legion.

Do niedawna, Rafael stał między naszym czasem a tem, co było przed nim, jak ogromny szczyt, zasłaniający wielkie obszary świata sztuki. Po za olśniewającym blaskiem jego sławy, dla szerszej opinii rozpościerał się mrok, z którego przeświecały tylko, otoczone legendarną aureolą imiona Giotta, Fra Angelica i Perugina. Odrodzona kultura klasyczna, stając się wykładnikiem wartości dzieł sztuki, wpływała na usuwanie w dalsze szeregi tych, którzy nią w mniejszym stopniu byli przejęci. Tak było i z Donatellem, którego potężny i wielostronny talent powinien był postawić go w jednym szeregu z Rafaelem i Michałem Aniołem. Michał Anioł *rzeźbi dłótem i pendzlem* tłum ludzi, należących do jednej rodziny. Od dziecka do starca, wszyscy w tej rodzinie są tak samo ukształtowani fizycznie i duchowo. Jego *Putti* jest takim samym olbrzymem o zhamowanej sile mięśni i zhamowanej smutnej duszy, jak potężne postacie proroków i Sybil. Tłum postaci, które on stworzył, wyraża stale jeden stan duszy, władający jednakiem ciałem. To skondensowanie indywidualności, aż do zacieśnienia, nadaje tak jednolity charakter całej jego twórczości. Donatello przerzuca się w rozmaite światy psychiczne, odczuwa i odtwarza różnorodne charaktery, jest nie zakończony, nie ustalony, ciągle na woli niespokojnej wyobraźni, którą porywają zjawiska bardzo sprzeczne, wymagające, dla wcielenia w sztukę, za każdym razem innych środków artystycznych. Skala różnorodności zjawisk życia, w których obracała się

jego twórczość, jest rozleglejsza niż Michała Anioła, a stosunek do natury bezpośredniejszy niż u Rafaela.

Ten bezpośredni stosunek z naturą talentu tej siły i indywidualności tak wybitnej, której jednym ze znamiennych przymiotów jest nadzwyczajna zdolność uświadamiania szczególnych, indywidualnych cech rzeczy i zjawisk, nadaje tak wybitne piętno jego twórczości. Na jednym jej krańcu stoi tak zdumiewające dzieło, jak św. Jan Chrzciciel dzieckiem, w którym subtelność wyrażenia młodości i osobistego charakteru dziecka jest nieprześcigniona, a na drugim stoją te surowe, wyżłobione namiętnościami, złe i złowrogie twarze biustów portretowych; do karykatury niekiedy posunięte w charakterystyce, postacie niektórych posągów; dekoracyjnie manierowane girlandy aniołków i poważne postacie Ewangelistów, na które pada blady jeszcze, skośny promień odradzającej się kultury greckiej i hamuje indywidualność rzeźbiarza, zabierając tym sposobem coś z indywidualności posągu.

Z historyą cywilizacyi dzieje się tak, jak z historyą tworzenia się ziemi. W umysłach ludzi pewnej epoki błąkają się tradycye, jakiegoś najbliższego, wielkiego kataklizmu, który służy za podstawę pojęć o przyczynach kształtowania się skorupy ziemskiej, i na którym nauka opiera swoje hipotezy. W miarę, jak warstwa po warstwie zdejmują się pokłady geologiczne, odsłaniają się nieznane przedtem fakty, świadczące o nieprzeczuwanych nawet zjawiskach i o bytujących gdzieś w mrokach przeszłości potężnych istotach. Podobnie z kulturą ludzką. Dążność do wszechstronnego jej poznania w wieku dziewiętnastym, doprowadziła do sięgnięcia po za *fenomen* Rafaela i odkrycia tam całych

pokładów artyzmu, w których ze zdumieniem ujrzano potężnych i oryginalnych twórców. Tym geologiem, który odkrył stare, zapomniane pokłady cywilizacyi i, spotkawszy w nich szereg wielkich artystów, wybrał z pomiędzy nich Botticellego i przeciwstawił Rafaelowi, był Ruskin. Wyprowadził on stąd wnioski, sięgające nietylko wstecz, lecz i naprzód, i w środku dziewiętnastego wieku wywołał dziwne zjawisko: *prerafaelitów*, którzy przyszli w trzysta lat po Rafaelu. Z chwilą też, w której umysł dzisiejszych ludzi może sięgnąć swobodnie w epokę, poprzedzającą kulminacyjny punkt *renesansu*, i może spojrzeć bez uprzedzenia na twórczość czternastego i piętnastego wieku, z podziwem spotyka potężną postać Donatella i czuje konieczną potrzebę postawienia go na tem miejscu, które mu się należy, to jest między największymi.

W zbiorze Siedleckiego można się przyjrzeć dziełom Verochia, Fra Angelica, Botticellego, cudownym terakotom kolorowanym Andrea della Robia, Luca della Robia i tak dalej. Wyliczanie nazwisk wszystkich artystów, których dzieła znajdują się w tym zbiorze, byłoby spisywaniem encyklopedycznego katalogu do historyi sztuki. Podam tu zatem tytuły niektórych wydawnictw, które dostatecznie wskażą zakres, na jaki założone są fundamenty tego gmachu, który usiłuje dźwignąć samotna praca jednego człowieka. Nie wszystkie ściany tego gmachu są równie wysoko wyprowadzone, nie wszystkie skrzydła wykończone, ale w założeniu jest przewidziana wszechstronność, zapewniająca możność pomieszczenia się całej sztuki, dania jak najzupełniejszego obrazu długich wieków jej istnienia.

Zbiór tak obszerny, przedstawiając prawie całość twórczości tylu naczelnych mistrzów. obejmuje nietylko ich obrazy, wyrażające ostateczny rezultat ich artyzmu, lecz i to wszystko, co stanowiło materyał pomocniczy, co wyobraża rozmaite chwile powstawania obrazu.

Szkice kompozycyjne i studya rysunkowe, lub malowane, i wogóle to wszystko, co dany artysta pozostawił, kreślone w najrozmaitszych chwilach, chociażby bez związku z jakimś widomym ostatecznym celem, jakim dla malarza jest obraz. Kiedy świetne wielkie pigmenty i heliograwiury Brauna, Hanfstängla, Alberta i berlińskiego Towarzystwa fotograficznego dają z możliwą wiernością odtworzone obrazy i rzeźby, w innych, specyalnie temu poświęconych wydawnictwach znajdujemy wszystko, co może nas zbliżyć bezpośrednio do danego talentu, ukazując najskrytsze siły i środki jego twórczości.

Piętrzą się zatem wydawnictwa: Brauna *Handzeichnungen grosser Meister*, obejmujące przeszło 300 tablic; Hanfstängla *Hans Holbein*, 54 cudowne podobizny na papierze japońskim, z portretów rozmaitych owoczesnych znakomitości angielskich, według oryginałów, znajdujących się w bibliotece zamku Windsorskiego. Są to rzeczy dla poznania talentu Holbeina niezrównanej wagi, a zarazem dokumenty do historyi kultury angielskiej, mające wartość taką, jakąby miało sięgnięcie w przeszłość przy pomocy aparatu fotograficznego. Wśród twarzy tych spotyka się i takie, które mają zupełne podobieństwo do ludzi dzisiejszych; inne znowu zadziwiają zestawieniem kontrastowem społecznego stanowiska i fizyognomii, która zdaje się należeć do całkiem innych biegunów społeczeństwa, niż podpis

wskazuje. Lordowie, rysowani przez Holbeina, wyglądają niekiedy na ostatnich andrusów lub pachołków od rzeźnika, bez śladu rasowego arystokratyzmu, który potem odnalazł Van Dyck.

Dalej idzie: *Fünfzig Handzeichnungen alter Meister*, zbiór Weigla. Wspaniałe wydawnictwo *Albertina*, nie mniej niż 750 tablic faksymilowanych rysunków, artystów wszystkich szkół i czasów. Dalej: *Les dessin*, faksymile współczesnych francuskich malarzy. *Le dessins du siècle*, 66 tablic. *Les maîtres du dessin*, 140 tablic. 216 tablic rysunków holenderskich mistrzów, w przepysznych reprodukcyach, zachowujących do zupełnego złudzenia wszystkie cechy oryginałów.

Zbutwiała karta papieru, na której Rembrandt szkicował piórem, sangwiną, sepią i węglem, czy czarną kredą, zdaje się być rzeczywiście tym świstkiem, który zdumiewa i tem, co się na nim widzi, i swoim losem. Porzucony gdzieś w pracowni, cudownym sposobem ocalony, przechodzi z rąk do rąk, mijając jedne po drugich pokolenia ludzkie, które mu się przyglądały, i po setkach lat świeci się blaskiem, który nań rzucił promień duszy artysty, zaś w miarę jak przechodzą nad nim wieki, nabiera coraz większej wartości, staje się relikwią, a zarazem bezcennym przedmiotem wyrafinowanego zbytku.

Jeżeli się do tego zbioru, liczącego 1800 reprodukcyi, doda rozmaite peryodyczne wydawnictwa artystyczne, jak francuskie: *Les arts, La Revue de l'art ancien et moderne, L'art contemporain, Gazette des beaux arts;* angielskie, jak: *Studio, Artist, Art Journal, Fifty years of Art, Magazin of Art;* niemieckie, jak: *Kunst unserer Zeit, Ver Sacrum* i inne; jeżeli się

doda mnóstwo osobnych wydawnictw, obejmujących albo mniejsze lub większe serye rysunków rozmaitych artystów, albo też poświęcone wyłącznie któremuś współczesnemu talentowi, będzie się miało wyobrażenie o tym ogromnym materyale faktów, jakie dla poznania sztuki, dla wszechstronnego z nią obcowania daje zbiór Siedleckiego. W tych luźnych kartkach, szkicach, notatkach, próbach, czynionych w zupełnej bezpośredniości z naturą, lub w zupełnej samotności, po za zewnętrznemi wrażeniami, znajduje się mnóstwo tajemnic powstawania arcydzieł, mnóstwo wskazówek do poznawania istoty talentu, działającego bez pomocy modelu, zostawionego na łaskę wrodzonych władz artystycznych. Ta możność zajrzenia do najskrytszych tajemnic talentu i indywidualności, jaką daje podobny zbiór, stanowi jego szczególny urok i pożytek.

Jeżeli się ma przed sobą trzysta ośmdziesiąt dzieł Rembrandta, od wczesnej młodości do ostatnich chwil życia; jeżeli się widzi dzieła, przedstawiające wszystkie fazy tej zadziwiającej twórczości, od wczesnych, pracowicie studyowanych z sumiennością cierpliwego ucznia, do ostatnich, w których wszelki ślad wysiłku, wszelki ślad konwencyonalnych środków znika i zostaje tylko gra światła, wywołująca objawienie się duszy; jeżeli się widzi w nieprzerwanej kolei całą sumę artyzmu od szkiców ujętych w kilka szybkich kresek, lub skłębionych w jakiejś ich chaotycznej burzy, do dzieł skończonych, do ostatnich krańców możności, to znaczy do tego brzegu, na którym znika malarstwo i zaczyna się życie, to się zaznajamia tak z Rembrandtem, zżywa się z nim, wchodzi w jego duszę, w jego oczy, rękę, czuje

się go dotykalnie żywym, obecnym w sposób przerażający.

Pomimo całego objektywizmu, z jakim, myśląc o przeznaczeniu swego zbioru, Siedlecki kolekcyonuje dzieła wszystkich artystów, nie może jednak pohamować swojej szczególnej pasyi do Rembrandta, który też najwspanialej jest reprezentowany w jego zbiorze.

Znajdują się tam portrety ze wszystkich publicznych muzeów Paryża, Londynu, Amsterdamu, Antwerpii, Petersburga, Wiednia, Sztutgardu i licznych galeryi prywatnych, tem ciekawsze, że mało znane, lub po raz pierwszy w ostatnich latach ujawnione. Własne portrety, które Rembrandt malował od pierwszych chwil swojej twórczości, do ostatnich dni życia, są niesłychanie interesującem zestawieniem różnych stadyów rozwoju twarzy, coraz bardziej z życiem nabierającej wyrazu i przechodzącej w końcu w dobroduszną zgrzybiałość. Portrety te mówią, ilu ludzi umiera w jednym i tym samym człowieku, nim go ziemia naprawdę przykryje. Współrzędność zmian, zachodzących w człowieku i w jego dziełach, jest nadzwyczaj zastanawiająca.

Dzieło Rembrandta daje się tu studyować z niesłychaną ścisłością. Wszystkie jego maniery, jego usposobienia i sfery, w których żył, wstają z siłą dotykalnego zjawiska. Mając na jednej półmetrowej karcie całość obrazu w zmniejszeniu, a obok głowę z tego samego obrazu, wielkości naturalnej, ma się całkowite zjawisko, całkowity swój stosunek psychiczny do obrazu z góry ustalony. Reprodukcya działa tu syntetycznie i analitycznie, skupiając świadomość na całości, lub na pojedyńczych szczegółach.

Wszystkie portrety Rembrandta są zadziwiające, ale między nimi są rzeczy niezrównane, wybijające się nawet ponad poziom ogólnej twórczości Rembrandta, siłą i głębokością wyrazu, która jest krańcem możności malarstwa. Portret jego matki, z galeryi petersburskiej, w którym najsubtelniejszy wyraz jest sformułowany za pomocą nie do uwierzenia śmiałego użycia kilku wielkich pociągnięć pendzla; własny portret Rembrandta młodego, w berecie; śmiejąca się Saskia; ów tłusty i stary burmistrz, mówiący coś z humorem i wyrafinowaną inteligencyą, spowitą w dobroduszność tłuściocha; ten młodzieniec o długich włosach, zadziwiający ścisłością logiki wyrazu, przeprowadzonego w każdym mięśniu twarzy, są to wszystko rzeczy, wobec których czuje się, że w pewnym kierunku moc ludzkiego czynu dosięgła tu szczytu, wyczerpała się, doszedłszy do krańca możności.

W każdem malarstwie występują, jako jego konieczne składowe pierwiastki: potrzeba wyrażenia siebie, swego stanu psychicznego, swego czucia, potrzeba odtworzenia widzialnego świata i potrzeba ornamentacyi. U włoskich malarzy, ta ostatnia opierała się wyłącznie prawie na wyszukanej linii wszystkich składających obraz części, na pewnej pozie ludzkiego ciała, na symetryi, równowadze układu przedmiotów i na przeciwstawności plam barwnych, co wszystko, mieszając się do współrzędnie rozwiązywanych w obrazie zagadnień psychologicznych, psuło nieraz ich wrażenie manieryzmem, nadającym fałszywy, nieszczery wyraz postaciom ludzkim. U Rembrandta, ornamentyka polega na pewnym stosunku plam świetlnych, stosunku ich siły, formy, rozłożenia na powierzchni obrazu i przeciwstawności, bez podpo-

rządkowywania i naginania postaci ludzkiej, do wymagań ornamentacyjnego układu. Są portrety, które pod tym względem mają, nie dający się ująć w słowa, urok harmonii i zrównoważenia. Siła natężenia światła, przeprowadzona przytem z rzeczywistą potęgą poczucia tego zjawiska, od czystego połysku, do najgłębszego możliwego cienia, daje widzowi prawdziwą rozkosz, gdyż naturalna organizacya naszego wzroku każe nam ciągle, w każdem zjawisku świetlnem, szukać tych krańcowych biegunów natężenia tonu.

Oprócz mnóstwa portretów i obrazów, jak *Rond de nuit*, *Lekcya anatomii* i innych, odtworzonych w pigmentowych zdjęciach wymarzonej wierności, zbiór Siedleckiego daje ogromną liczbę faksymilowych rysunków, studyów i szkiców do obrazów. Są to rzeczy niesłychanie interesujące i pouczające.

Jak Michał Anioł w Sykstynie odrzucił przyjęty typ Chrystusa i charakter innych postaci biblijnych, i tworzył sam swoją rasę, która jednak jest w pewnem pokrewieństwie z antykiem i z całym tłumem postaci, stworzonych przez sztukę XV i XVI wieku, ożenioną ze sztuką grecką, podobnie Rembrandt staje w poprzek prądowi konwencyonalizmu, z tą jednak różnicą, że on wypiera się również, jakiegokolwiek bratania się z duchem Grecyi. On tworzy tylko z materyału swojej duszy i tej natury, tego życia, które go otacza. W Rembrandta scenie mitologicznej, Jowisz podobny jest do dzisiejszego prezydenta Krügera. Poważny Holender, siedzi na obłoku z całą prostotą, prawie prostactwem chłopa, który nie myśli przybierać póz wdzięcznych, lub patetycznych, i otaczać się teatralnym aparatem malowniczości, w której mistrzami są Włosi. Rembrandt ma

jeden środek ujawnienia i usymbolizowania potęgi i nadziemskości — światło. Jest to zgodne z psychologią wszechludzką, ponieważ wszystko, co czcimy, uwielbiamy, lub kochamy, wywołuje wrażenie jasności, chcąc też mieć wrażenie, że są czczonymi, ludzie każą się nazywać «jasnymi». Ale Rembrandt nie używa światła jako symbolu w postaci złoconego nimbusu, lub konwencyonalnych promieni: on rzeczywiście zapala, dokoła swoich postaci, wielkie żarzące ogniska. Jego Chrystus jest brzydki i niezgrabny, ale chodzi on w takich blaskach, takich łunach światła, że zdaje się być rzeczywistem słońcem świata, jedynem źródłem życia i jasności.

Wogóle, Rembrandta świat malowany, bardziej niż czyjbądź inny, odpowiada temu pojęciu, że istnieją tylko nasze wyobrażenia i widzenia. Jak w dzień pogodny, w cichych pustyniach Tatr, zalanych słońcem, błękitne jeziora i białe złomy granitów, granatowe cienie prostopadłych turni, malachitowe żyły upłazów, szmaragdowe polany i srebrne smugi potoków zdają się być tylko grą światła, tylko złudzeniem, wywołanem jego mocą i wewnętrzną treścią, tak ten świat Rembrandta, tego wywoływacza dusz, zdaje się tylko ciągiem zjawisk świetlnych, mgławic fosforyzujących z swojej własnej głębi, bez załamywania się w bryłach materyi. Rembrandt nie wykreśla przedmiotów geometrycznie, jako brył o pewnych płaszczyznach i zrębach: on maluje w ścisłem znaczeniu wrażenia wzrokowe, maluje zjawisko świetlne, przy pomocy oczu załamane w duszy. Jego obraz jest najlogiczniej złączony z psychologią widza, u którego oczy i świadomość działają jako dwie części nieodłączne aparatu psychicznego. Jego obser-

wacya posługuje się możnością błyskawicznego uświadomienia, chwilowego zjawiska i zapamiętywania jego istoty z zadziwiająca ścisłością.

W Dzikowie, w posiadaniu hr. Tarnowskich, znajduje się słynny obraz Rembrandta, jedyny w tym rodzaju, znany pod nazwą *Lisowczyka*. Widać w nim cały stosunek Rembrandta do świata zewnętrznego.

Uderzony zjawiskową oryginalnością, dziwnością jednego z tych polskich jeźdźców, którzy w czasie Trzydziestoletniej wojny zabłąkali się na daleki Zachód europejski, Rembrandt, w jednem błyskawicznem spojrzeniu, objął całą jego istotę i całą różnicę między nim, a znajomymi sobie jeźdźcami środkowej Europy, tkwiącymi na ciężkich, garbonosych *fryzach*. Prawdopodobnie, gdzieś stojąc na ulicy, lub z okna, miał to widzenie przelotne, i malując potem z natury, nie poddał się modelowi, tylko trzymał się tej błyskawicy światła, w której, jak lśniący meteor, zapadł do jego świadomości człowiek i koń, nigdy nie znany. Ruch jest tak subtelny, tak chwilowy, jak to w owoczesnej sztuce rzadko się zdarza; koń polski, o krwi wschodniej, tak różny od koni, na których siedziała jazda europejska, pomimo wszystkich wad rysunkowych, jest w typie, charakterze i ruchu, koniem, ktorego znamy tak dobrze z wrażeń osobistych i dzieł naszych malarzy. Jest on absolutnie inny od wszystkich koni, jakie malowała lub rzeźbiła w owych czasach sztuka europejska. Rembrandta obserwacyi nie mąciło ani szkolnictwo, ani rzemiosło. Między nim a światem zewnętrznym nie było sztucznej przegrody, utrudniającej bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie artysty z naturą. Widać to w jego dziełach skończonych, a sprawdzić się to daje wybornie w szkicach.

Szkice kompozycyjne Leonarda da Vinci, Rafaela, Michała Anioła i legionu obok nich tworzących artystów są manieryczne, kaligraficzne, wychodzą zawsze z wyuczonych na pamięć proporcyi, z linii, której zagięcia i przecięcia mają stały, zawsze ten sam łuk i kąt dla różnych przedmiotów, linii, która ma śmiałość i czystość kaligraficznego rozmachu pióra. W szkicach zaś Rembrandta widać doskonale, kiedy on ma jasne wyobrażenie przedmiotu, a kiedy ręka, nie kierowana dobrze odczutym obrazem, niedołężnie kreśli kształty niepewne i bez charakteru.

U Rembrandta można widzieć linię, której przebieg jest niezręczny, prawie niedołężny, a która określa formę pełną charakteru i wyrazu; u włoskich malarzy i rzeźbiarzy linia jest zawsze mistrzowska, chociaż ogranicza kształt konwencyonalny, pozbawiony indywidualnego charakteru. Rembrandt działa ciągle pod świeżem wrażeniem i świeżem, silnem napięciem świadomości, nie posługując się nałogami umysłu i ręki; tem się tłómaczy ten młody i świeży duch, który, do późnej starości, unosi się nad jego sztuką.

W zbiorze Siedleckiego Velasquez jest również traktowany z przepychem, i w miarę jak się ukazują nowe reprodukcye, liczba jego dzieł stale się zwiększa. Dotąd ich jest z 27, w najświetniejszych reprodukcyach pigmentowych i heliograwiurowych. Portrety w całości i osobno głowy naturalnej wielkości, jak Innocenty X, Filip III, jakiś mężczyzna z galeryi drezdeńskiej i tyle innych; groźne postacie tych wojowników i admirałów, portrety konne i najświetniejsze obrazy, jak «Apoteoza pijaka», «Kuźnia wulkana», «Fabryka dywanów», «Pod-

danie się Bredy» i inne. Obrazy przedstawione w całości, potem częściowo grupy w większym formacie, a dalej głowy wielkości naturalnej. Dzięki temu poznaje się Velasqueza, jako całkowite wrażenie jednolite i w szczegółach, ze wszystkiemi tajemnicami jego sposobu tworzenia.

Bezpośrednie wydobycie pierwszego wrażenia człowieka, który się zjawił nagle na progu pracowni, lub też ujrzany był gdzieś na pokojach królewskich i wskazany jako przedmiot obrazu, — oto, co zdają się wyrażać portrety Velasqueza.

Wogóle, jest to sztuka bezrefleksyjna, sztuka, która nie wprowadzą rozumowej poprawki między wrażeniem, a odtworzeniem. Jego portret jest najczęściej nie wynikiem obserwacyi, lecz wynikiem spojrzenia. Jasność koncepcyi i sprawność narzędzi: oka i ręki, jest taka, że każde pociągnięcie pendzla zostawia plamę, co do kształtu i tonu nie potrzebującą poprawki. Płótno świeci się też z pod cienkiej warstwy farby, i przeglądają linie pierwszego rzutu szkicowego.

Velasquez ma ogromną skalę charakterów, które odtwarza z niezachwianą, niezmąconą niczem ich indywidualnością. Tępa i leniwa duma Filipa III, wdzięk małych infantek, twarda, bezmiłosierna, jak obnażony, krwawy miecz, figura Pulido y Pareja, dobrodusznie zbydlęciałe gęby pijaków i tak wytworne postacie wodzów w «Poddaniu się Bredy», idyotyczne twarze nadwornych karłów i potworków, ładne główki młodych infantów, złe oczy Innocentego X-go, patrzące z wielkiej czerwonej twarzy, ze złowrogim i złośliwym spokojem wielkich, drapieżnych zwierząt, i jego własna, tak wytwornie energiczna głowa — wszystko to z nadzwy-

czajną siłą cech indywidualnych, ze zdumiewającą finezyą charakteru patrzy z jego obrazów.

Dalej idzie Franz Hals. Sześćdziesiąt reprodukcyi, między któremi wielkie zbiorowe portrety łuczników, każdy o, przynajmniej, kilkunastu głowach. Hals, bardzo nierówny w skończeniu i w skali wydobycia wyrazu, dochodzący raz do wyrażenia zupełnego życia, do oddania nie tylko typu i charakteru, lecz i chwilowego stanu psychicznego, to znowu strugający twarze ludzkie płaskim, szerokim pendzlem, jak snycerz dłótem lipowe drzewo, Hals, chwilami potężny i skupiony, chwilami powierzchowny, jest ogromnym talentem, wybijającym się na czoło sztuki siedmnastego wieku. Ma on jakiś nadmiar temperamentu, który hamowany i skondensowany nadaje głębię jego dziełu, czasem zaś rozrywa jego uwagę i nie daje mu panować nad widzianą naturą i własnymi środkami.

Van Dycka przedstawia sto dwadzieścia kilka kopii, mnóstwo portretów, obrazy i faksymilia rysunków i miedziorytów. Wśród portretów uderza wiele kobiecych postaci, tak wyrafinowanego wdzięku.

Sztuka Van Dycka robi wrażenie rzeki, płynącej przez różne kraje i unoszącej na swojej powierzchni obrazy zjawisk, które się w niej odbiły, które jednak nie zdołały zmącić właściwego przeźrocza jej wód czystych i łagodnych.

Rozmaite wpływy odbijają się na jego wrażliwej organizacyi artystycznej, nie zabijając jego indywidualności, którą cechuje wykwintność i rozwaga. W zbiorze Siedleckiego znajduje się dosyć materyału, do rozejrzenia

się we wszystkich fazach twórczości Van Dycka. Manieryzm jego angielskich portretów, pozostawia jednak nietknięte zalety, wytwornego rysunku głów i wyrazu. Są między temi wykwintnemi damami, między tymi eleganckimi panami, pozującymi z tym samym ułożonym wdziękiem, z temi podobnemi do siebie rękoma o palcach wydłużonych i rozstawionych z afektacyą, są twarze o spojrzeniu melancholijnem i tęsknem, którego się nie zapomina. Interesujący w układzie jest własny portret Van Dycka, trzymającego słonecznik, jako symbol jego stanowiska dworaka.

Nieszczęściem wszystkich prawie owoczesnych artystów, i Van Dycka również, było to, że malowali obrazy religijne, chrześcijańskie, malowali coś, o czem nie mieli pojęcia, czego nie czuli, robili więc obrazy nieszczere, robili, nawet najwięksi, tylko pozy i giesty, nieznośne przez swój szematyzm.

Zbiór Siedleckiego posiada tak liczną kolekcyę reprodukcyi z portretów malowanych i rzeźbionych, że możnaby z niego urządzić specyalną wystawę historyczną portretu i przestudyować wszystkie stopnie rozwoju, tej tak obszernej sfery twórczości sztuki plastycznej. Portret, wskutek swojego określonego, zawsze stałego założenia, doszedł do ostatecznego sformułowania swojej kompozycyi i swojej treści psychicznej. Jest to dzieło sztuki, które z jednej strony krępuje artystę bezwzględnością swojej treści, z drugiej zmusza go do wytężenia najdzielniejszych sił swego talentu, do pokonania wszelkich manierycznych nałogów, do ciągłej świeżości wrażeń i szukania nowych sposobów ich odtwarzania. Portrety są kamieniem probierczym artysty-

cznych środków malarza. Indywidualność modela charakteryzuje się kształtem i barwą, najistotniejsze więc środki malarstwa wymagają tu ciągłej odmiany, ciągłego czujnego dążenia, do ich przystosowywania do coraz nowych zadań. Dalej, jeżeli typ i charakter twarzy wyraża się, dającymi się nawet wymierzyć, stosunkami wymiarów płaszczyzn, linii i kątów ich zetknięcia się, to z chwilą, w której przychodzi sprawa wyrazu, pozostaje artyście, jako jedyna siła, którą rozporządza, władza tak subtelna i nieuchwytna, jak *poczucie*. Te zdumiewające subtelności wyrazu, jakie widać w dziełach niektórych malarzy, opierają się na tak delikatnych odchyleniach linii, na tak nikłych odmianach tonu, że z trudnością tylko możnaby odnaleźć i wskazać choćby najgrubsze ich stosunki, a całkiem niepodobna ująć je w słowa, gdyż mowa jest, poprostu, za grubem narzędziem, do oddania subtelniejszych wrażeń wzrokowych. Jak trudno, niemożliwie wprost jest wyrazić słowami młodość pięknej kobiecej twarzy, której *wrażenie* wzrokowe uświadamia się i odczuwa z taką jasnością, i które nieraz promienieje z dzieł sztuk plastycznych.

Na tej wysokości, na jakiej stoją dzieła Rafaela, Tycyana, Velasqueza, Rembrandta, Halsa, Holbeina, Van Dycka i innych mistrzów, którzy pozostawili arcydzieła portretów, zdawałoby się, że mowa może być tylko o różnicy indywidualnego charakteru ich dzieł, nie o różnicy ich jakości. Jeżeli jednak zrozumiemy dobrze zadanie portretu, którem jest wywołanie wrażenia człowieka żywego, z jego najistotniejszemi cechami indywidualnemi typu, charakteru i chwilowego stanu psychicznego, który nadaje pewien wyraz twarzy, to będziemy mieli miarę sądu, przez którą możemy przesiać zalety

portretów i odnaleźć różnice tam nawet, gdzie, zdawałoby się, nie należy już ich szukać. Portret, z drugiej strony, ma wyrażać ten stosunek, w jakim się znajdujemy do danego człowieka, będąc nim wyłącznie zajęci, i nawzajem przez niego albo bezpośrednio obserwowani, albo przynajmniej znajdujący się w pewnem psychicznem zbliżeniu; w portrecie więc to, co drogą naturalnego stosunku dzieje się w życiu, musi być ujęte środkami artystycznymi i narzucone psychologii widza, z dostateczną siłą sugestyjną.

Mając przed sobą tak bogaty zbiór portretów, jak zbiór Siedleckiego, możemy zrobić doświadczenie, którego nie dałoby się zrobić w żadnej galeryi obrazów. Mianowicie, możemy przejrzeć wszystkie portrety kilku mistrzów kolejno, tak, żeby wrażenia następowały po sobie bezpośrednio, żeby projekcya obrazu Rembrandta padła na mózg, nim z niego zniknie projekcya obrazu Van Dycka, lub Velasqueza. Ta bezpośredniość wrażenia od dwóch dzieł różnych twórców, jeżeli mamy w pamięci trzecią cyfrę równania, naturę, z nagłością i jasnością błyskawicy unaocznia ich wzajemny stosunek. Jest to tak, jak z wywoływaniem wrażenia barw dopełniających się. Jeżeli, po pewnej chwili wpatrywania się w punkt czerwony, natychmiast przerzucimy wzrok na białą powierzchnię, ujrzymy punkt zielony, jeżeli jednak między doznaniem wrażenia od barwy czerwonej a spojrzeniem na białą powierzchnię, przejdzie jakiś czas dłuższy, zjawisko barwy dopełniającej nie powstanie. W wielkich też muzeach, oddalenie jednych okazów od drugich, chaos rzucających się w oczy różnorodnych przedmiotów, rozmaitość oświetlenia, zmęczenie fizyczne zresztą, nie dają możności zrobienia tego doświadczenia

z portretami, z możliwą ścisłością. Natomiast, mogąc przejrzeć szeregi dzieł sztuki w ciszy, bez nużenia się chodzeniem, skupiamy całkowitą uwagę i uświadamiamy wrażenia z jak największą jasnością. Otóż, przeglądając kolejno portrety, przypuśćmy: Holbeina, Velasqueza, Halsa, Van Dycka i Rembrandta, skoro dochodzi się do tego ostatniego, dostaje się wrażenia, jak gdyby jakaś nagła błyskawica przeszła ponad trzymaną w ręku kartą, jak gdyby coś drgnęło, westchnęło, lub przemówiło. To przemówiły oczy, malowane przez Rembrandta, *oczy, które mają spojrzenie*, spojrzenie żywe, mówiące do dna o sobie i sięgające do dna spojrzenia widza. Przypuściwszy, że i u innych portrecistów zdarza się to niekiedy, ale ani w tym stopniu, ani zawsze, u Rembrandta jest to nieodłączne od jego portretów.

Wszyscy ludzie, mówiąc z sobą, patrzą sobie w oczy, lub na usta, i wogóle, ile razy ludzie są w jakimkolwiek z sobą bezpośrednim, złym czy dobrym stosunku, natychmiast oczy ich spotykają się i chwytają wzajemnie promienie spojrzeń, usiłując przeniknąć ich treść istotną. Na ogół jednak, patrzymy tylko na powierzchnię oczu i nie dopuszczamy innych, do patrzenia nam na dno wzroku. W ciągu całego życia, człowiek o naturze subtelniejszej spotka się z jedną może parą oczu, w którą może zajrzeć do dna samego i przed którą nie zwęzi źrenic, nie przyćmi powiek, której ukaże nie tylko swoje myśli i wzruszenia, lecz ukaże najistotniejszą otchłań swojego ja. Spojrzenie zbliża ludzi bardziej, niż czyny i mowa. Zdarza się też, że człowiek całkiem nieznany, przechodząc mimo, spojrzy w sposób tak bezwzględny i głęboki, że na zawsze pozostaje wrażenie kogoś znajomego i blizkiego. Ludzie, którzy nie-

upoważnieni patrzą z tą bezwzględną śmiałością w dno czyjegoś wzroku, robią wrażenie ludzi brutalnych, hardych, bezczelnych, lub naiwnych. Tołstoj, który tak, jak żaden inny pisarz, zna i umie wyrazić subtelną siłę spojrzenia, opowiada, jak stalowe oczy żołnierza, stojącego w szeregu, zatraconego w setkach tysięcy podobnych drobinek ludzkich, swojem hardem i nieustraszonem spojrzeniem, rzuconem w oczy naczelnego wodza, przejeżdżającego wśród świetnego sztabu, rozrywają konwencyonalny przedział, istniejący między dwoma ludźmi, zajmującymi biegunowe krańce społecznego stanowiska. Otóż Rembrandt ma to nieustraszone spojrzenie, sięgające do dna wzroku modela, a tem samem, to spojrzenie, które maluje, ma *maximum* wyrazu, życia. Nie jest to powtórzenie kształtów oka, z chęcią odtworzenia rzeczy o pewnej budowie; jest to synteza wrażenia, które czyni spojrzenie danego człowieka, synteza, która możliwą jest do osiągnięcia tylko przy zupełnej zgodności reszty twarzy ze wzrokiem. U Rembrandta też, zgodność ta, doprowadzona do ostatniej doskonałości, wywołuje ten wyraz skondensowany, jednolity i logiczny. Stąd ta nieprześcigniona żywość, ta obecność w człowieku malowanym jego istotnej, skrzącej się życiem duszy.

Rembrandt chyba w swoich początkowych obrazach malował człowieka pozującego; potem, niema śladu tego przymusu, tego unieruchomienia, które widać u wszystkich innych portrecistów. Holbein maluje człowieka tak, jak go fotografowano przed laty trzydziestu: przyszrubowanego, unieruchomionego, z oczyma utkwionemi w jeden punkt, nie zawsze z uświadomionem spoj-

rzeniem. Van Dyck nadaje mu pozę piękną, na której czuć przymus zewnętrzny.

Velasquez najmniej krępuje portretowanego człowieka, najkrócej go unieruchamia; maluje on chwilowe zjawisko, niemniej jednak zjawisko człowieka na chwilę wstrzymanego, na chwilę krótką, w której cudownie wrażliwy i ścisły jego aparat artystyczny zdołał go odtworzyć z niesłychaną prawdą; ale w każdym razie odtworzył człowieka pozującego, jakby w pośpiechu. Halsa ludzie pozują również; ma on pewien szeroki uśmiech, który chętnie i świetnie maluje, i który jest nadzwyczaj żywy, ale uśmiech ten jest typowym, wyżłobionym w mięśniach twarzy wyrazem, portretowanego człowieka i daje się dłuższy czas utrzymać, przy pozowaniu.

Rembrandt natomiast, zdaje się unosić ponad człowiekiem, którego maluje, tak, że ten o tem nie wie, nie jest niczem skrępowany, żyje i działa swobodnie, bez przymusu, bez uświadamiania, że przed nim siedzi ktoś, którego obchodzi jego nos, oczy, usta, brwi lub broda. Rembrandt z przedziwną subtelnością, nie płosząc ani na chwilę swobodnego objawu życia, formułuje syntezę charakteru danego człowieka, zapalając jednocześnie na jego twarzy iskry wyrazu uczuć, jak na drgającej wodzie potoku skrzą się połyski słonecznego blasku. To też, ile portretów Rembrandta, tyle nie tylko różnych typów i charakterów, ale również tylu *żywych ludzi*, w których otoczeniu jest się jak w otoczeniu rzeczywistego, niewyczerpanego w zmienności zjawisk życia. Nic też dziwnego, że Siedlecki w swojej samotnej izbie, zawalonej do pułapu tekami, czuje się otoczony cudownie żywym i interesującym światem: to «wino sztuki»,

które on pije, jest najprzedniejszem, o jakiem można marzyć.

Przy pomocy tak bogatego i wszechstronnego zbioru, można również z innemi zagadnieniami teoretycznemi, lub faktycznemi z dziedziny sztuki, zrobić badania, rozstrzygające raz na zawsze pewne sporne punkty krytyki artystycznej.

Naprzykład *Malarstwo religijne*, które uznane za szczególny *rodzaj sztuki*, *za kierunek* artystyczny, z jednej strony tak ułatwiało estetykom i krytykom unoszenie się na idealistycznym frazesie, przyprowadzając z drugiej krytykę do przepaści pełnej sprzeczności i wprost nonsensów, wynikających z tego, że wszystkie wnioski, wyprowadzone z tego uogólnienia, były w niezgodzie z istniejącemi dziełami sztuki, malarstwo takie, *biorąc rzecz z punktu artystycznego*, nie istnieje wcale. *Sztuka religijna* jest ogólną nazwą dzieł sztuki, związanych jednym tematem, który przez tysiące lat streszcza w sobie ogromny obszar życia ludzkiej duszy, jest ideą i symbolem, ma swoją historyę i swoją legendę, ale jak sam przechodzi rozmaite fazy rozwoju i głęboko sięgające zmiany, podobnie wyrażające go dzieła sztuki są między sobą tak różne, że oprócz podobieństwa rzeczowego, to jest, że wszystkie są obrazami, lub posągami, nie mają w sobie takich cech wspólnych, któreby je do jednej kategoryi zjawisk artystycznych zaliczyć pozwalały. Przechodząc od hieratyzmu bizantyńskich mozaik lub fresków, przez Giotta z jego naturalizmem, sztuki średniowiecznej z jej dążeniem do realizmu, Fra Angelica i prerafaelistów, renesans, barok, rococo, aż do naszych czasów, kiedy w malarstwie religijnem wy-

stępuje tendencya do historycznego, opartego na archeologii traktowania tych tematów, — do Munkaczego, Uhdego, Dagnan-Bouveret'a czy Beraud'a, którzy znowu widzą w nich tylko symbol, lub tylko wyraz stanów psychicznych, przechodzimy takie światy odrębne, nurzamy się w takich przeciwieństwach, takich bezwzględnie różnych kierunkach, że nie możemy na nie znaleźć żadnego wspólnego artystycznego wykładnika. Gdyby nie typ Chrystusa, odrzucony zresztą przez Michała Anioła, nie krzyż i kilka innych znaków symboliczych, nie wiedzielibyśmy, że między tymi obrazami zachodzi jakieś inne pokrewieństwo, prócz tego, jakie łączy wszystkie wogóle obrazy, to jest: że są obrazami. Z drugiej zaś strony, na zasadzie tych właśnie symbolów, możemy w nich odnaleźć niektóre pierwiastki, stanowiące psychologię religijnego stanu duszy, wspólnego wszystkim religiom, ponieważ niektóre symbole chrześcijańskie są te same, co symbole innych religijnych systemów. Takim naprzykład znakiem jest światło, które wyróżnia bóstwo wszystkich czasów i ludów. Po za tem, na religijnych obrazach odbijają się kolejno różnice cywilizacyjnych epok, a nadewszystko różnice indywidualności twórców. Między symetrycznością i spokojem Perugina, a bezgraniczną swobodą i ruchem Berniniego leży przepaść takiej głębi, której nie mogą wypełnić skrzydła aniołów, nimbusy, promienie i kilka innych znaków symbolicznych.

Niedawna estetyka, której punktem wyjścia były uogólnienia, urobione ponad sztuką, w jakiś mgłach filozoficznych, nie mogła nigdy dojść do porozumienia się z nią, ponieważ zakres jej wiadomości, materyał porównawczy był niedostateczny i z zasady ograniczony

pewnemi tylko zjawiskami. Przystępując do sztuki z naprzód powziętemi wyobrażeniami, nie mogła estetyka ta nigdy zetknąć się bezpośrednio ze sztuką i z poznania jej, w zależności od ludzkiej duszy, wnioskować o prawach nią rządzących. Stąd powstała też fałszywa hierarchia rodzajów i kierunków, stąd cała ta potworna, lecz krucha budowa teoryi sztuki, pełna sprzeczności, nielogiczności i zdumiewającego zacieśnienia. Udostępnienie takich zbiorów, jak zbiór Siedleckiego, musi wpłynąć na rozszerzenie sądu, na wskazanie podstawowych pierwiastków sztuki, a tem samem pomódz do wykrystalizowania się takiej jej teoryi, która będzie obejmowała więcej niż jedno pokolenie twórców, która się oprze na całym ogromie świata sztuki i odnajdzie prawa, rządzące twórczością artystyczną.

Gromadząc jak najwszechstronniej swoją kolekcyę, Siedlecki doszedł do posiadania ogromnego zbioru reprodukcyi z obrazów, szkiców i studyów pejzażowych. Jest to jedna z bardzo ciekawych i pouczających grup tego zbioru.

Humboldt mówi gdzieś, że bezinteresowne odczuwanie piękna przyrody, a więc i użycie jej, jako przedmiotu dzieła sztuki, możliwe jest tylko na wyższym szczeblu cywilizacyjnego rozwoju. Sądząc po tem, że pejzaż, jako samodzielna sfera twórczości, został dopiero w siedmnastym wieku *odkryty*, i że rzeczywisty jego rozwój, doprowadzenie go do tej wysokości artystycznej, do jakiej dawno już doszło malarstwo w przedstawianiu ludzkiej postaci, przypada na wiek dziewiętnasty, i to na drugą jego połowę, możnaby sądzić, że rzeczywiście cywilizacya doszła właśnie do wyższego

niż kiedy rozwoju. Cywilizacya jednak obejmuje tak ogromna sferę zagadnień, taką ilość i różnorodność procesów rozwojowych, prądy jej rozchodzą się tak nierównomiernie, omijając nie tylko jednostki, ale i całe wielkie warstwy społeczne, że osiągnięcie pewnego poziomu wyższego w jednym kierunku nie wskazuje bynajmniej, żeby całość zagadnień, objętych mianem cywilizacyi, do tego samego poziomu doszła. Można być ludożercą, a zarazem być *très comme il faut*, mówił Quatrefages; sądzę, że pomimo tego, żeśmy doszli do malowania świetnych pejzażów, w wielu kierunkach jesteśmy niemniej ludożercami... Otóż, ponieważ promieniowanie cywilizacyi nie sięga naraz do wszystkich głębi społeczeństw, istnieją więc obok siebie rozmaite stopnie kultury, istnieją i, jak wszystkie przeciwieństwa, walczą. Nie bez walki też, zdobyli dla pejzażu równouprawnienie francuscy pejzażyści, jak: Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Harpigny i inni. Równouprawnienie to, rzec można, było na razie *społeczne*, potem dopiero nastąpiło zupełne równouprawnienie *artystyczne*. Naprzód zdobyto uznanie praw istnienia i współżycia pejzażu z dotąd wyłącznie panującymi a pielęgnowanymi w akademiach ideałami, potem odbył się już zupełny przewrót w samem pojmowaniu i odtwarzaniu natury, która wkroczyła do sztuki nie w roli komparsa, tła, dekoracyi, szczegółu drugorzędnego, lecz sama stała się treścią wyłączną dzieła sztuki, z całą odrębnością i przypadkowością swoich zjawisk, niezależnych od człowieka i jego interesownego do niej stosunku.

Porównywając najdawniejsze pejzaże, występujące jako szczegóły tła w obrazach włoskich i flamandzkich, i późniejsze już samodzielne obrazy pejzażowe, z tem,

co malarstwo równolegle dokonało w zakresie odtwarzania ludzkiej postaci, spostrzega się, ze zdziwieniem, jak różny jest poziom artyzmu, osiągnięty w jednym i drugim kierunku.

Kiedy malowanie ludzkiej postaci, przechodząc rozmaite fazy, dąży jednak stale do udoskonalenia się w kierunku prawdy, wydobycia indywidualności zjawisk, wydostania najsilniejszego wrażenia życia, współrzędnie natura od czternastego wieku traktowana jest z pewną stałą rutyną, konwencyonalizmem, manierą, która znika całkowicie dopiero za naszych czasów, i właściwie pod pendzlem generacyi, do której należał Maksymilian Gierymski.

Przez wieki całe punktem wyjścia w odtwarzaniu natury był *liść, nie drzewo.* Zdaje się, że malarze jak gdyby nie mogli uświadomić wzrokowego wrażenia drzewa, i tylko *wiedząc,* że drzewo składa się z liści, szukali jakiegoś schematu, ułatwiającego prędsze namalowanie milionów liści, uczepionych do gałęzi. Stąd powstały te drzewa, ułożone jak gdyby z piórek ptasich, które trwały w malarstwie blisko przez cztery wieki. Temperament artystów nadaje tym piórom mniejszą lub większą wybujałość, ale są to ciągle te same strzępiaste pióra. U Botticellego, czy u Rafaela, u Tycyana czy u Velasqueza, u Van Dycka, Rembrandta, Claude-Lorraine'a, a co najważniejsza, u Ruisdala i Hobbemy, są to ciągle, według pewnej stałej metody, pewnej stałej linii, o pewnym łuku rysowane, pierzaste, drobno postrzępione kłaki. Przed laty trzydziestu kilku, nauczyciel rysunku wykładał jeszcze pejzaż za pomocą tej samej metody i linii, która dla drzew o liściach okrągłych

miała łukowate wygięcia na zewnętrznym konturze, dla drzew zaś o liściach zębatych rysowała się naodwrót.

Z pokolenia na pokolenie więc, przechodziła gotowa formuła, rozwiązująca trudności pejzażowe, gotowa forma, która z góry uniemożebniała jakiekolwiek porozumienie się między naturą, a malarzem. Żeby ostatecznie znikła ta maniera z pejzażu, potrzeba było uwolnić go od *rzeczowego* podziwu, czy interesu, jaki ludzie znajdują w naturze. Trzeba było, żeby dla artysty zginęły liście, gałęzie, kora, mchy, trawy i inne szczegóły, jako rzeczy, których istnienie i przeznaczenie go dziwiło, lub interesowało; trzeba było, żeby on ponad nimi ujrzał naturę, jako zjawisko świetlne i barwne, jako pewien stosunek kształtów, bez interesowania się ich rzeczowem znaczeniem. Trzeba było odnaleźć właściwy punkt widzenia dla oka, i właściwy stosunek psychiczny do natury. Trzeba było oddalić się materyalnie i zbliżyć się psychicznie, zmienić swój czuciowy do natury stosunek, żeby odkryć całość pejzażowego obrazu, zamiast dotychczas malowanego zlepku szczegółów, fragmentów, odtwarzanych z możliwie dotykalnem ujawnieniem ich rzeczowej istoty. Jak dla Rembrandta postać ludzka objawiła się jako emanacya światła, jako załamanie się w ludzkiej świadomości, świetlnej fali, tak samo trzeba było, żeby natura objawiła się, nie jako zbiór przedmiotów, opisanych w botanice, geologii i meteorologii, lecz jako błyskawica światła, dotykająca czucia i wyobraźni artysty. Na tej drodze odkryli też artyści swój psychiczny do natury stosunek, zobaczyli w niej wyraz swojej duszy, co równa się temu, jak gdyby ukazali duszę natury w swoich dziełach. Ten urok, jaki miało to pierwsze bezpośrednie zbliżenie się

do natury, ten czar, jaki dusza artysty znalazła w swobodnem wyrażeniu swego stanu za pomocą niezgłębionego morza zjawisk natury, czuć w dziełach Corota, nie mogącego oderwać się od jednego motywu melodyi barwnej i powtarzającego go, zawsze z tą samą świeżością wrażenia. Ten czar, poprostu rozkosz, czuć w obrazach Diaza, który pierwszy przetopił naturę na czysty blask światła i barwy, wyeliminował z niej prawie kształt, który mu zawadzał swoją materyalnością, i grał blaskami i barwami tak, jak gdyby świat był tylko świetlistem widmem.

Lecz w ostatecznem rozwinięciu pejzażu odegrał ogromną rolę inny jeszcze czynnik, zaważyło coś, co jest z jednej strony przedmiotem pogardy, z drugiej zachwytu i nad stosunkiem czego do sztuki należy się zastanowić z zupełnym objektywizmem i rozwagą. Tem czemś, jest fotografia.

Estetyka, walcząc przeciwko znaczeniu prawdy w sztuce, używała, jako ostatecznego, najsilniejszego argumentu — postrachu, że idąc drogą realizmu, malarstwo zejdzie do roli kolorowej fotografii. Było to, to najgłębsze dno nędzy, do którego miał się stoczyć ideał, to błoto i brud, w których mieli utonąć artyści, szukający w naturze dla siebie wzoru, zamiast być wzorem dla natury. Sądzę, że dziś strach ten przeminął całkowicie. W chwili, kiedy fotografia dochodzi do ostatnich szczytów doskonałości w odtwarzaniu natury, jednocześnie sztuka obejmuje tak szeroki zakres zjawisk, że w niej mieści się i fotograficzna ścisłość przedstawiania istniejącego świata, i fantastyczne widma wyobraźni, i symbolizm myśli, posługujący się bądź nowo

odkrytymi znakami, bądź też starą, alegoryczną garderobą; mieści się i współistnieje w tej chwili w sztuce dążność do zupełnego zatracenia śladów wszelkiego konwencyonalizmu i zamienienia płaszczyzny obrazu na bezwzględne złudzenie rzeczywistego życia, a obok tego dążność do zredukowania środków sztuki do najelementarniejszego, najprostszego i najkonwencyonalniejszego środka, jakim jest linia, obrzeżająca zewnętrzne granice przedmiotów. Nie tylko więc sztuka, wskutek współistnienia z fotografią, nie straciła ani jednego promienia swego blasku, nie straciła nic ze swego znaczenia w życiu ludzkiem, nic z materyalnego nawet obszaru, który w niem zajmuje, ale zyskała bardzo wiele, i to we wszystkich kierunkach, i realistycznych, i idealistycznych, i nawet symbolicznych, *zyskała między innemi niesłychaną swobodę kompozycyi.* Szybkość, z jaką dzisiejszy aparat utrwala zjawiska świetlne, swoboda i łatwość, z jaką może być użyty, sprawiają, że mnóstwo kombinacyi wzajemnego stosunku rzeczy, które dawniej nie dawały się ująć szybko środkami malarskimi, utrwalić i stać się materyałem artysty, dziś są w jednej chwili, w jednej tysiącznej części sekundy, utrwalone, zmateryalizowane i stają się jakby udoskonaloną pamięcią malarza.

Ktoś, kto mówi z pogardą o fotografii, a jednocześnie używa przy malowaniu modela, popełnia zwykły błąd wszelkich konserwatywnych opinii. Fotografia jest nowym środkiem pomocniczym, model dawnym. Znaczenie jednego i drugiego w sztuce jest to samo. Ideałem artysty byłoby tworzyć jedynie tylko z materyału własnej wyobraźni, uczucia, pamięci, — z materyału własnej duszy. Tak też wyobrażali sobie dawniej, pi-

szący u nas o sztuce, powstawanie obrazów i posągów. Ponieważ, wskutek własności naszych władz psychicznych, tak być nie może, i malarze, jak i rzeźbiarze, uciekają się do różnych środków pomocniczych, naiwnością więc i brakiem krytycyzmu jest wyobrażać, że malarz, który pomaga sobie modelem, robi co innego od malarza pomagającego sobie fotografią. W jednym i drugim razie o wartości jego pracy rozstrzyga tylko talent. Jakiemi drogami dochodzi on do ostatecznego rezultatu, jest to jego rzecz, jest to tajemnica jego organizacyi, wewnętrzna, gospodarcza strona artystycznej twórczości, a z chwilą, w której uznajemy konieczność udziału natury w dziele sztuki, musimy artyście zostawić swobodę użycia tych lub owych środków *materyalnych*, dla zapewnienia sobie jej pomocy. Jeżeli w obrazie znać modela, jest równie źle, jak kiedy w nim znać lichą fotografię, nie mniej też źle jest, kiedy w nim znać wpływ innych obrazów. Dopóki źródłem fotograficznych studyów był wyłącznie *zawodowy fotograf*, przyszrubowujący modela, lub wyszukujący pewnych konwencyonalnie pięknych okolic, wogóle, dopóki artysta nie mógł przy pomocy fotografii samodzielnie porozumiewać się z naturą, wpływ fotografii na sztukę mógł być szkodliwym, jak każdy wpływ z zewnątrz, ograniczający indywidualność artysty. Z chwilą, w której aparat fotograficzny dochodzi do tej doskonałości, że poprostu staje się częścią nerwowego systemu człowieka, fotografia staje się tylko udoskonalonym, szybciej działającym ołówkiem, lub pendzlem.

Jest to takim pewnikiem, że w tej chwili wynaleziono sposoby nadawania obrazom fotograficznym cech bezpośredniego udziału ludzkiej ręki, i obrazy takie,

w których wszystko jest wzięte ściśle z natury: układ, rysunek, światłocień, i tylko w technice, za pomocą pewnego nadwerężenia równości i gładkości fotograficznej powierzchni zmienione, robią wrażenie doskonałych, ba! świetnych pejzaży i portretów. Dzisiejszy aparat tak się łączy ze świadomością ludzką, że rozmaite odcienie jej napięcia, w stosunku do natury, wyraża z niemniejszą od obrazu wykonanego ręką, prawdą i ścisłością.

Próby w tym kierunku robione, są zabawą, bardzo artystyczną, wszakże zabawą, lecz fotografia oddała bezpośrednio wielkie i poważne usługi sztuce. Olbrzymie rozszerzenie wyobrażeń o stosunkach przedmiotów, niesłychane powiększenie liczby punktów widzenia, które się wyraziło w pozyskaniu ogromnej swobody kompozycyi, w zdobyciu ogromnego urozmaicenia układu obrazów, ułatwienie w poznaniu i uświadomieniu ruchu, oto są wpływy fotografii na sztukę, które wskazują, że fotografia zamiast narzucić pęta i ograniczyć twórczość, rozerwała je i usunęła, ułatwiając każdej indywidualności zdobycie takiego materyału plastycznego, jakiego ona w tej chwili potrzebuje.

Dawniej, kiedy w artyście szukano i ceniono wirtuoza o wyrobionej ręce, z biegłością machiny odtwarzającej pewne, wyuczone kształty, kiedy z drugiej strony literacki temat obrazu wydawał się jego istotną treścią, fotografia, usuwając potrzebę i cel artystycznej gimnastyki, a zarazem wydobywając na pierwszy plan czysto plastyczną istotę zjawisk świetlnych, mogła zdawać się wynalazkiem, grożącym sztuce zagładą. Dziś, kiedy sztuka dąży do tego, żeby w każdej chwili wyrazić każdorazowy stan duszy ludzkiej, fotografia ma znaczenie subtelnej, lecz ścisłej i z bajeczną szybkością

uświadamiającej zjawiska obserwacyi. Estetyka, która w fotografii widziała zgubę sztuki, w dziwny sposób stawała na stanowisku często bardzo ciasnem, bardzo materyalnem, dowodzącem, że właściwie to, co zarzucała realistom, wyznawała sama, redukując sztukę tylko do naśladownictwa natury i w fotografii widząc konkukurenta, który lepiej niż sztuka miał spełniać to zadanie. Jest to jedna z tych pomyłek, których tyle popełniała estetyka, wychodząc z ograniczonego, ciasnego pojęcia o zadaniach sztuki.

Sztuka tymczasem jest tyle akurat szeroka, ile ludzka dusza. Jak w umysłowości ludzkiej mieści się i objektywna obserwacya świata zewnętrznego, i subjektywne odczuwanie jego zjawisk, i badanie ich przyrodnicze, i metafizyczne o nich wnioskowanie, tak samo wszystko to odbija się w sztuce, i niema obawy, żeby kiedy było inaczej. Natura jest tak nieodłączną częścią sztuki, jak i ludzka dusza. Wszystko więc, co artyście pomaga w użyciu koniecznego, nieodzownego materyału, który on musi czerpać w naturze, wszystko to nie zabija sztuki, lecz owszem, przyczynia się do jej rozwoju.

Fotografia też, rozstrzygająco wpłynęła na ostateczne usamowolnienie i rozwinięcie się pejzażu. Zjawiskiem, po wiele razy powtarzającem się w sztuce, jest ustalanie się na pewien okres czasu *pewnego typu obrazu*, pewnego układu składających go szczegółów, co prowadzi do pewnych stosunków plam i linii, w których tkwi podstawowa strona malarskiej kompozycyi. Taki typ obrazu narzuca się nieraz z pokolenia w pokolenie i paraliżuje rozwój sztuki, ograniczając i pole twórczości, i pole obserwacyi. Staje się on wskazówką dla artystów, *czego* mają szukać w naturze i jak ją naginać

do konwencyonalnego szablonu, który zdaje się być nienaruszonym kanonem artyzmu. I trwa taki stan, dopóki nie zjawi się nowa indywidualność, która spojrzy pod innym kątem na naturę, rozwali zużyty szablon i wskaże nowe horyzonty, albo po prostu narzuci swoje upodobania tłumom. Tak też było z pejzażem. Rozwijał się on z trudem i wyplątywał z powijaków konwenansu, ukazywał się niezależny i swobodny w dziełach Corota, a nadewszystko Daubigny, lecz ciągle jeszcze błąkała się w nim resztka dawnych nałogów, ciągle wracały pierzaste sylwety drzew, dekoracyjne grupowanie przedmiotów, ustawianie natury jakby frontem do widza, jak na konwencyonalnej scenie, z bohaterami, któremi były rosochate stare drzewa i wielkie krzaki łopuchu, zalegające pierwsze plany obrazów.

Z dumą i chlubą możemy powiedzieć, że jednym z najświetniejszych przodowników nowego rozwoju samodzielnego pejzażu był Maksymilian Gierymski. A współrzędnie z nim fotografia ukazała się, jak błyskawica, oświetlająca daleki, dotąd ukryty w mrokach horyzont. Zamiast, jak wróżono, narzucić sztuce pęta, a nawet ją zabić, oddziałała ona w pewnym kierunku jak radykalne lekarstwo, które usunęło ciężkie i hańbiące niedołęstwo, jakiem była dotknięta cała jedna sfera twórczości malarskiej.

Jeżeli Goya mówił, że miał trzech mistrzów: naturę, Velasquez'a i Rembrandta, to tyle znaczy, jak gdyby mówił: naturę, naturę i jeszcze raz naturę. Rembrandt i Velasquez dlatego mogą być postawieni obok natury i dlatego mogą być czyimikolwiek mistrzami, że w nich można wyczytać treść wielkiej syntezy stosunku ludzkiej świadomości do natury. Gdyby sztuka miała być,

jak chciała niedawna estetyka, czemś istniejącem po za naturą, lub zgoła jej przeczeniem, Rembrandt i Velasquez musieliby stać w ostatnim szeregu hierarchii artyzmu. Ponieważ Siedlecki jest sam malarzem, znaczenie więc natury w sztuce rozumie doskonale, a jego zbiór z tej samej przyczyny jest wolny od amatorskich zacieśnień, które zwykle ograniczają pole widzenia ludzi, szukających w sztuce wrażeń, lecz nie tworzących samodzielnie. Siedlecki, idąc konsekwentnie do ogarnięcia w swoim zbiorze całkowitego obszaru sztuk plastycznych, z chwilą, w której ukazała się fotografia, wcielił ją do swego programu i tym sposobem zebrał ogromny materyał dokumentów do poznania wzajemnego stosunku sztuki i natury, do porównania obrazu wytworzonego w wyobraźni i wykonanego ludzką ręką, z obrazem dopatrzonym w naturze i zrobionym za pomocą optyczno-chemicznego procesu. Jego zbiór fotografii z natury jest ogromny i dotycze nie tylko krajobrazów.

«Zawsze i oddawna już, pisze w jednym z listów Siedlecki, zaciekawiało mię w wysokim stopniu, jak też natura ukształtowuje ludzi szczególnie uzdolnionych, lub wogóle pod każdym względem niezwykłych. To też zawsze ze szczególnem zajęciem gromadziłem ich portrety, najchętniej zaś możliwie najpodobniejsze, najobjektywniejsze, poszukiwałem zatem przedewszystkiem jak najlepszych fotografii, *zdjętych z natury bez retuszu*». Zbiór tych portretów obejmuje wydawnictwa specyalnie temu przedmiotowi poświęcone, jak angielskie: *Cassel's Universal portrait Gallery,* zawierające 478 portretów, francuskie Bachet'al *Galerie contemporaine*, liczące 100 fotografii z natury ludzi wybitnych, wszelkich kierunków działalności — a dalej, zbierając wszędzie portrety wszyst-

kich, dla jakichkolwiekbądź względów głośnych ludzi, doszedł do ogromnej kolekcyi, w której od sławnej piękności z cyrku, do panujących, papieżów i ludzi genialnych, przesuwa się to wszystko, co w drugiej połowie dziewiętnastego wieku wybijało się na czoło ludzkości. Są tam świetne portrety Piusa IX i Leona XIII, Bismarcka, Wagnera, Wiktora Hugo, prześliczny portret Ruskina z ostatnich lat jego życia i wiele innych. «Gdyby się tak — mówi Siedlecki — zbiór ten mógł jeszcze choć stokrotnie powiększyć, kto wie, czyby się nie pokazało, że ludzi, do pewnych zawodów szczególnie uzdolnionych, natura pewnemi wspólnemi cechami ukształtowania piętnuje?» Obserwacya Siedleckiego jest najzupełniej słuszna. Dość przejrzeć fotografie pruskich ministrów, żeby wiedzieć, że stanowisko to zajmuje od początków ery Bismarkowskiej szczególna rasa ludzi... Dalej, zbiór ten obejmuje mnóstwo fotografii męskich i kobiecych aktów i głów, w zdjęciach naturalnej wielkości, robionych umyślnie dla Siedleckiego; dzieła, jak «Die Völker der Erde», «Die Rassenschönheit des Weibes», zawierające wyczerpujący materyał porównawczy typów i budowy ludzkiego ciała, zebrany przez autora książki p. t. «Schönheit des weiblichen Körpers» dra Stratza, który przeprowadził mnóstwo pedantycznych pomiarów proporcyi kobiecego ciała, u różnych ras ludzkich. Ale fotografia dzisiaj obejmuje tak ogromną sferę zjawisk życia i tak blizko styka się ze sztuką, że na całym świecie powstało mnóstwo wydawnictw, poświęconych usiłowaniom nadania obrazom fotograficznym, jak najsilniejszego piętna artyzmu. Siedlecki prenumeruje specyalne wydawnictwa niemieckie, francuskie, angielskie, szuka ich w Ameryce, Australii, nawet Japonii,

i gromadzi taką górę dokumentów, że dziś już stanowią one poważny i nadzwyczajnego znaczenia materyał, dla poznania stosunku natury i sztuki. Widzi się tam świetne portrety, pejzaże pełne niesłychanego uroku, stany dusz ludzkich i wyrazy natury, uchwycone z przedziwną subtelnością i artyzmem, urągającym wszelkim pedantycznym zastrzeżeniom, co do stosunku fotografi i sztuki.

W związku ze zbiorem fotografij pejzażowych z natury, stoi ogromna kolekcya również z natury fotografowanych zabytków architektury wszelkich stylów i czasów, kolekcya, dająca możność unaocznienia całego dobytku kultury artystycznej pewnego okresu przez zestawienie współcześnie istniejących: architektury, malarstwa i rzeźby. Tę ostatnią przedstawiają setki reprodukcyi, zaczynających się od Asyryi i Egiptu, a kończących się na naszych czasach. Wśród kilkuset kopii rzeźby klasycznej znajdują się zdjęcia największe, do jakich fotografia dotąd doszła, jak Hermes Praksytelesa, wysokości jednego metra i siedmdziesięciu centymetrów, lub grupa Laokona wielkości półtora metra. Inne, jak Wenus Milo w całości na tablicach in folio i we fragmentach blizko naturalnej wielkości, zdjętych ze stron rozmaitych. Słowem, ile to jest możliwe w reprodukcyi fotograficznej, zbiór Siedleckiego dąży do dania jak najplastyczniejszego wrażenia rzeźby, a w każdym razie dla człowieka, który ją zna w oryginale, jest nadzwyczajnem uzupełnieniem pamięci i ułatwieniem w urobieniu słusznego sądu o istotnych cechach rozmaitych epok jej rozwoju.

W tym zakresie, jak w innym, przeglądając to mnóstwo reprodukcyi, doznaje się wrażenia, jak gdyby

poglądy, które się ustaliły pod wpływem zacieśnionych teoryi i zamieniły się w rzekome prawdy, nie dające się na pozór naruszyć, rozpadały się wskutek naporu ogromnej masy faktów, ukrytych dotąd w cieniu. Pojęcia, które przez długi czas uznaje się za prawdziwe, zrastają się z naszemi uczuciami tak, że chociaż doświadczenie późniejsze je rozszerza i obala, wracają z uporem i wtrącają się w robotę myślową, naruszając jej ścisłość i konsekwentność jej rezultatów. Taki zbiór, jak Siedleckiego, stawiając odrazu przed oczyma szeregi faktów z całego obszaru sztuki, unaocznia przez ich porównawcze zestawienie wszystkie błędy teoretycznych wniosków.

Przeglądając te setki, tak doskonale odtworzonych, dzieł sztuki greckiej, przeżywa się na nowo, z całą dotykalną brutalnością to, co dla mego pokolenia artystów było jeszcze kwestyą życia lub śmierci talentu — kwestyę stosunku kultury greckiej, do życia nowoczesnego.

Wyobraźmy sobie Morze Śródziemne, jak olbrzymi szmaragd ujęty w cudownej misterności oprawę, jaką była kultura grecka, obramiająca jego brzegi swemi koloniami. Uprzytomnijmy sobie tę żywotność, to bogactwo twórczości, tę młodą, wybuchliwą czynność, to przepojenie życia cywilizacyą subtelną i silną, której myśl i forma jest pełna ducha swobody, jasności i piękna. Wyobraźmy sobie taką bajkę grecką, jak podbój Azyi i Egiptu przez Aleksandra Wielkiego, podbój, który krwawe pola bitew, mordercze duszenia się tłumów ozłacał nieodłączną, nieodstępną promienną duszą hellenizmu, który burzył straszliwie, ale i budował wspaniale, który każdemu krwawemu i mściwemu swemu czynowi, przeciwstawiał reakcyę wspaniałomyślności i współczucia, który szedł jak huragan, a zarazem jak wiosenna burza,

po której ziemię zalewa powódź kwiatów, — wyobraźmy, po prostu, Grecyę żywą.

A jednocześnie, wyobraźmy: dużą salę, o jednem oknie, ścianach pomalowanych na brunatno, na tle których, pośrodku, stoi gipsowy odlew, któregoś antycznego posągu. Nos, uszy, palce, kolana przyczernione brudem, kształty zalane pobiałą, — martwe, wypłowiałe, bez życia źrenice, nie patrzą, są bez spojrzenia. Dokoła, na ławkach, wznoszących się amfiteatralnie, tłum ludzi, rysujących. Od czasu, do czasu, któryś z nich dobywa ciężarek uwieszony na sznurku i szuka linii pionowej, inny mierzy, wyciągając rękę z ołówkiem. Cisza, tylko węgiel i kreda skrzypią po papierze i syczy palący się gaz w lampach. Stary pan, o wielkich siwych włosach, ubrany we frak granatowy, ze srebrnemi guzikami i orderem w pętlicy, wsuwa się między ławki — to profesor. Uczeń wstaje, kłania się, profesor bierze kredę, mierzy, sprawdza proporcye: nos za krótki, nos zawsze powinien równać się czołu, a czoło dolnej części twarzy... górna warga za długa, powinna być zawsze krótsza od dolnej i od brody.. oczy za blizko nosa, powinny być zawsze... przez naszkicowane przez ucznia kształty występują pomocnicze, jak w geometryi, linie... To kultura grecka, w dziewiętnastym wieku, strzegąca ideału w sztuce!

Przypomnijmy też sobie uczniowską stancyę. Blade dzieci w mundurkach, kiwające się nad książką, *kujące* Ksenofonta, wypisujące słówka z Iliady, jęczącym głosem skandujące heksametr, uczące się gramatyki, prawideł i wyjątków od prawideł... Biedne, blade, ogłupione, oszołomione, nawet trochę spodlone strachem przed egzaminami dzieci, — to także ta sama kultura grecka,

która przeglądała się w jasnych morzach, która stworzyła cały naród posągów, przetworzyła góry na arcydzieła budownictwa, młoda, żywa, przewalająca się przez brzegi, kipiąca nadmiarem myśli, czynu, indywidualności i twórczej energii. Mało jest chyba tragiczniejszych losów idei, jak los ducha greckiego!

Ile nienawiści, ile pogardy budzi, ile poniżenia duszy zaszczepia ten sposób oddawania czci geniuszom Grecyi. Czy ludzie to kiedy zrozumieją? Czy społeczeństwa zdobędą się nakoniec na tyle rozumu i woli, żeby to zmienić? Ta cudowna Grecya leży wśród dzisiejszej cywilizacyi, nie jak martwa lecz piękna istota, ale jak padlina, zarażająca przestwór miazmatami. Albo wstaje ze swego grobu, jak upior i wysysa najlepsze siły młodości.

Sztuka zresztą, w tej chwili, zrywa do reszty te pęta. Kiedyż przyjdzie czas, na inne sfery umysłowości?

Rzeźba później, niż malarstwo, zrzuciła z siebie powijaki klasyczno-akademiczne i dokonała tego po zaciętej i długiej walce, w której zmarniało i zginęło tyle wielkich talentów. Do połowy wieku dziewiętnastego istniały właściwie dwa zasadnicze kierunki artyzmu, dwa hasła, które streszczały całość ruchu umysłów w zakresie sztuki. Odrodzenie klasycyzmu, jako reakcya przeciw ośmnastemu wiekowi, i odrodzenie gotycyzmu, jako reakcya przeciw akademicznemu klasycyzmowi — oto kierunki, w których szedł «gust» ludzi, potrzebujących sztuki

Gotyk był urzędową sztuką romantyzmu, klasycyzm — urzędową sztuką burżuazyjnego społeczeństwa. Żarły się one z sobą na śmierć i godziły się dopiero

wobec jeszcze nowszych kierunków, które, pod nazwą realizmu i naturalizmu, wprowadzały do sztuki ducha uiezależności indywidualnej, rozpętanie jej z przestarzałych dogmatów i rozszerzenie jej horyzontów po za szkołę i po za estetykę. *Hellada* i *Gotyk* wyradzały ten wstręt do *baroku*, a tem większy do *rococo*, pogardę, którą były przesiąkłe opinie estetyczne z przed laty kilkudziesięciu.

Wszyscyśmy wymawiali te nazwy, co najmniej z lekceważeniem. Lecz o wzorowaniu rzeźby na gotyku nikt jednak nie ośmielił się pomyśleć, — w tym zakresie panowała wyłącznie Hellada. Cierpiała rzeźba na tem gorzej niż malarstwo, gdyż do niej stosowano z większą jeszcze ścisłością i pedanteryą prawidła, wyprowadzane z niedokładnie znanej sztuki greckiej, cierpiała współcześnie, w osobach twórców, i retrospektywnie, przez klątwy rzucane na całe okresy jej istnienia. *Barok* — było to jedno z przezwisk, któremi chrzczono wszystko, co uważano za niższe, za lichsze. A przecież barok — to Bernini! To ta sztuka, wyrażająca nadmiar życia i nadmiar łatwości jego objawiania się, ta sztuka, która zdawała się drwić z odporności materyi i tworzyła z kamienia, posługując się nim tak, jak gdyby to był wosk, gorzej! jak gdyby to była mgła, unoszona wichrem wyobraźni. Barok to Puget — tytan, a rococo to Houdon, niezrównany twórca posągu Voltaire'a.

Pod tą skorupą urzędowego klasycyzmu wrzały jednak wulkaniczne siły, szły do szturmu wielkie talenty i indywidualności, zwyciężając, lub ginąc, lecz zawsze naruszając powagę martwego konwencyonalizmu. Zimny i sztywny klasycyzm *Arc de l'étoile* zdaje się skamieniałym ze zgrozy, wobec porywu życia *Marsylianki*

Rude'a, a kiedy przychodzi Carpeaux, to tylko dzięki osobistemu wpływowi Napoleona III-go nie ginie w nędzy i zapomnieniu, między robotnikami zakładów kamieniarskich lub sztukatorskich, i stawia swój szalony Taniec przed Wielką Operą, wywołując wybuch oburzenia, który wyraził się oblaniem arcydzieła rzeźby, jakąś czarną cieczą.

Ale zwycięstwo nowych dusz było konieczne, tkwiło w samej logice rozwoju sztuki. Absolutną swobodę osiągnęła rzeźba w dziełach Rodin'a, który odrzucił wszystkie powijaki, wszystkie pęta, i tworzy w bezpośredniem zetknięciu z naturą, której nie poprawia podług żadnego szablonu, a nauczony tym artyzmem, jaki widać w okruchach arcydzieł, wyrzuconych z otchłani przeszłości na współczesne brzegi, zrozumiał, że wielkość rzeźby może się wyrazić w jakimś fragmencie nawet kształtu, ledwie wyłaniającym się z surowej bryły kamienia, jak się wyraża w okaleczałym torsie belwederskim, beznogim i bezgłowym Niobidzie, poobtłukanym Tezeuszu, lub niedokończonym kolosie z pomników Medyceuszów.

Kiedy na Zachodzie ginęły nawet echa walk staczanych o swobodę tworzenia w rzeźbie, u nas, tak niedawno rozegrał się dramat Kurzawy, nad którym wszystkie estetyczne powagi krakały o *monumentalności*...

Zbiór Siedleckiego, wskutek swojej wszechstronności, ukazuje we wszystkich kierunkach rozległe horyzonty, do zdobywania dla myśli. Ogromna liczba faktów, którą odrazu udostępnia, jest jak morze, w którem można się dopatrywać źródeł wielkich prądów artystycznych, płynących nieraz z zamierzchłej przeszłości w nasze czasy. Można śledzić wszystkie czynniki, wa-

runkujące powstawanie, rozwój i upadek pewnych kierunków, jak można zbadać istotną historyę każdego talentu, we wszystkich fazach jego twórczości. Jak rozległy obszar sztuki obejmują te fakty i jak od czasów najdawniejszych do dzisiejszych regestrują zjawiska artystyczne, da pewne wyobrażenie trochę tytułów wydawnictw i liczba zawartych w nich reprodukcyi, które niezależnie od innych kolekcyi, zebrała niezmordowana i oddana bezględnie jednej idei energia Siedleckiego.

Więc idą wydawnictwa, obejmujące wyborowe dzieła rozmaitych galeryi. I tak: Muzea wiedeńskie 120 heliograwiur, Galerya amsterdamska 100, drezdeńska 100, Braunschweig 30, londyńska 100, prywatna Galerya Kahna w Paryżu 100 dzieł mało znanych i kapitalnych; Schacka, monachijska 50, między któremi Böcklin, Feuerbach, Lenbach, Szwind i inni. *The hundret best pictures 100; Examples of great artists 100; The Nations pictures*, dotychczas wyszło 26 zeszytów po 4 plansze, nowoczesnej sztuki angielskiej, w wydawnictwach tych spotyka się naczelne dzieła wszystkich prerarafaelitów. Ostatnie jest bardzo interesujące, jako próba faksymilowania koloru. Uderzającem jest w tych usiłowaniach, że dzisiejsza technika, o ile chodzi o dzieła z przed jakichś pięćdziesięciu lat, tonowane przeważnie na rudym podkładzie, wystarcza w zupełności i daje obrazy bardzo zbliżone do oryginałów. W miarę, jak kolorystyczna strona sztuki nowoczesnej rozwija się i komplikują się środki kolorystyczne, technika reprodukcyjna nie wystarcza i odbitki są nieharmonijne, brudne, lub zgoła liche. Podobne wydawnictwo niemieckie: *Hundert Meister der Gegenwart*, w miarę, jak wychodzi, kompletuje się również w zbiorze Siedleckiego. Dalej idą ko-

lekcye Pinakoteki monachijskiej, galerya Luwru, galerya Luksemburska i galerya księcia Aumale w Chantilly.

Następnie takie wydawnictwa, jak: *Denkmäler der Renaissance Sculptur*, *Die französische Bildhauer unserer Zeit* 104 dzieła. Specyalne wydawnictwa, poświęcone Meissonier'owi, Baudry'emu, Bastien Lepage'owi. Zbiór reprodukcyi z dzieł Delacroix, Teodora Horschelta, jednego z Niemców o wyjątkowym temperamencie i nadzwyczajnej wielostronności wykształcenia. Dalej: *Les chefs d'oeuvres de la sculpture au Louvre; Album Oesterreichischer Bildhauer-arbeiten des 18-ten Jahrhundert.* Wspaniałe wydawnictwo *Ars Nova*, przedstawiające w pysznych heliograwiurach najwybitniejsze dzieła, jakie gdziekolwiek zjawiły się w r. 1901. Gdyż kolekcya Siedleckiego nie zacieśnia się jakąś jedną wyłącznie epoką, lub też uznanemi i ustalonemi już reputacyami artystycznemi. Idzie on trop w trop za sztuką i regestruje wszystko, co się dzieje do ostatnich nietylko lat, ale dni nawet. Tam, gdzie niema jeszcze reprodukcyi, wykonanych najdoskonalszymi i kosztownymi sposobami, Siedlecki zadowala się, bo musi, bieżącemi wydawnictwami, dającemi wyobrażenie o powszechnym ruchu artystycznym. Gromadzi więc katalogi illustrowane wszystkich wystaw europejskich, reprodukcye z Salonów Paryża, Londynu, Monachium, Berlina, Wiednia, z peryodycznych wystaw międzynarodowych, i w ten sposób dochodzi do możności dania najzupełniejszego obrazu całego świata sztuki.

Tym sposobem możemy w jednej chwili sięgnąć w najbardziej zamierzchłe czasy istnienia sztuki i porównać je naocznie z tem, co się tworzy w naszych oczach. Możemy się przerzucić z pierwszych epok kul-

tury Egiptu, na wystawę Secesyi w Wiedniu lub Monachium; przejść bezpośrednio od płaskorzeźb asyryjskich do pejzaży norweskich, i naodwrót: z którejkolwiekbądź z licznych wystaw europejskich, przedstawiających ostatnie słowo współczesnych, lub pierwsze słowo przyszłych kierunków, zrobić olbrzymi skok ponad wiekami i znaleźć się wśród rozsypujących się w gruzy, opustoszałych miast Indyi.

Są wydawnictwa, nie obliczone na wytworny smak bibliomanów, szukających zadowolenia w książce samej, w jej wyrafinowanych sposobach drukarskich, w gatunku papieru, lub szerokości marginesów, wydawnictwa informacyjne, dające masę materyału artystycznego, wydanego starannie, choć nie zbytkownie. Znajduje się w nich moc faktów, mnóstwo drobnych szczegółów z dziejów sztuki, szczegółów, które pomijają zwykle wspaniałe wydawnictwa, zużywające najwytworniejsze środki reprodukcyjne dla odtwarzania tylko najgłośniejszych arcydzieł. Wydawnictwa takie, jak *Formen-Schatz,* Hirtha, obejmujące całość sztuki i wychodzące od dziesiątków lat, są rzeczywistemi encyklopedyami twórczości artystycznej; albo jak tegoż wydawcy *Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten*, lub *Das Museum* i *Klassischer Bilderschatz,* dają tysiące dzieł sztuki wszystkich czasów i służą jako uzupełnienie kapitalnych kolekcyi wielkich pigmentów i heliograwiur. Nie każdy potrafi wnioskować słusznie z ułamków faktu; im większy jest materyał porównawczy faktów, tem łatwiej jest kontrolować swoje wnioski i powstrzymać je od jednostronnych zacieśnień, od tworzenia pojęć ogólnych, którym przeczą nieraz całe epoki historyi sztuki, nie mówiąc już o szczególnych i wybitnych indywidualnościach.

Nietsche mówi, że trzeba się uczyć myśleć tak, jak się uczy tańczyć; o wiele słuszniej to zdanie stosuje się do umiejętności patrzenia i wnioskowania, w zakresie sztuki. Umysł jest, lub nie jest, logiczny z natury, kultura może w tym kierunku zrobić bardzo mało, natomiast stosunek do sztuki, żeby zeszedł z subjektywnego doznawania wrażeń na możliwie objektywne wnioskowania o jej istocie i prawach jej życia, potrzebuje oprzeć się na obeznaniu się i zżyciu ze wszystkiemi odmianami artystycznych indywidualności. W tym kierunku zbiór, podobny do kolekcyi Siedleckiego, jest skarbem nieocenionym. Daje on możność zbadania i wyświetlenia każdej wątpliwej, lub po prosu interesującej kwestyi z zakresu sztuki.

Jak możemy zbadać historyę rozwoju portretu, pejzażu, malarstwa religijnego, lub jakiejkolwiek innej grupy zjawisk, tak możemy, przy tak wielkim materyale porównawczym, znaleźć faktyczną podstawę, do krytyki błędów rozmaitych estetycznych systemów, do rozbicia pewnych komunałów, jak przypuśćmy: powaga i spokój sztuki greckiej, jak bezwzględna, nienaruszalna, dogmatyczna doskonałość nagości greckiej.

Mogąc porównać nietylko setki dzieł rzeźby greckiej, ale i wszystkie, gdziekolwiekbądź wytworzone obrazy i posągi nagiego człowieka, odnajdziemy po za granicami świata heleńskiego niejedną nagą męską, lub kobiecą postać, urągającą swoją doskonałością wszelkim antycznym kanonom. Sfera ta twórczości jest nadzwyczaj ciekawa, jako dokument obyczajowości rozmaitych epok cywilizacyi. Temat to, który co chwila staje na granicy najbardziej rozstrzygającego instynktu życiowego, instynktu, który prawa, obyczaje, religie, od za-

rania cywilizacyi usiłują ująć w łożyska i tamy, unormować i podporządkować pod pewne interesy społecznego życia, a który tak często, nakształt materyi wybuchowych, rozrywa normy porządku społecznego i niesie życie jednostki w kierunku przeciwnym, wszelkim umówionym normom stosunków. Na sztuce ciąży ta cenzura obyczajowa, i nie daje jej swobodnie objawiać wszystkich porywów namiętności i upojeń zmysłów. Co chwila też, sztuka, jak gdyby się cofała przed pokazaniem całej, prostej, wielkiej prawdy życia, nadaje postaciom nagim jakąś surową lub płytką konwencyonalną bezpłciowość; albo też, w czasach luźniejszych obyczajów, ukrytych pod konwencyonalnym pozorem przyzwoitości, z meskineryą plotkarzy, opowiadających na ucho sprośne anegdotki, porozumiewa się w sposób dwuznaczny z domyślnym widzem, w końcu wkracza w sferę obrazów pornograficznych, które potem, po zbiorach specyalnych amatorów, kryją się za zielonemi firankami.

Taki wybuch ludzkiej zmysłowości, jak w *Kermesie* Rubensa, taki objaw tragicznej rozpusty, jak w *Zarazie florenckiej* Makarta, takie fatalistyczne przejawienie się namiętności, jak w rzeźbie Rodin'a, taka wyrafinowana, a zarazem świadoma swojej żrącej nędzy, swego społecznego tragizmu lubieżność, jak u Rops'a, rzadko się w sztuce objawia, a przynajmniej rzadko się ujawnia. Naga kobieta jest w większości obrazów albo dekoracyjną plamą, albo konwencyonalną, znudzoną modelką, — różowym, miękkim kawałem ciała, w którym nie drży życie i z którego nie promienieje żywiołowa siła, stanowiąca oś bytu.

Dziś zresztą, swoboda, którą sztuka zdobyła w in-

nych kierunkach, dotyka i tego tematu. Z chwilą, w której można śmiało i prosto powiedzieć wszystko, co się myśli i czuje, mowa nabiera szczególnej powagi. Jest pewna prostota ewangeliczna, lub Szekspirowska, która nie lęka się żadnego wyrazu, nie zna słów skazanych na przekreślenie. Tak też jest i ze sztuką, która zaczyna z głębszą, surowszą powagą i szczerością odtwarzać nagie ludzkie ciała i promieniejącą z nich potęgę zmysłów i namiętności. Francuzi ujęli ten temat w specyalne wydawnictwo i co rok wydają zeszyt p. t. *Le nu au Salon*, i trzeba powiedzieć prawdę, że biorą oni tę nagość naogół w sposób niesłychanie płytki i banalny — w malarstwie, gdyż w rzeźbie mają kapitalne i świetne dzieła. W naszej sztuce był czas takiej skromności, że nawet *Rybka* Kurelli zdawała się wykraczać, po za dozwoloną normę przyzwoitości.

W zbiorze Siedleckiego, można się rozejrzeć we wszystkich odmianach pojmowania tego tematu. Nadzwyczaj ciekawem jest wyłanianie się tego człowieka nagiego, *ubranego* w swoje ciało, jak w piękną i dumną szatę, wyłanianie się z tej niewoli i pohańbienia, w jakiem ciało ludzkie trzymała sztuka średniowieczna. Kiedy potężna, surowo bezwstydna postać kobieca kładzie się na grobowcu, w *kaplicy* Medyceuszów, jest to jakby zemsta człowieka *jednolitego*, *całkowitego*, nad ideą rozdarcia jego istoty na duszę tryumfującą i ciało skazane na zatracenie. Odrodzony poganizm ogarnął tak doszczętnie całą umysłowość, że w nim stopiły się i ulotniły wszystkie pierwiastki sztuki chrześcijańskiej. Kiedy zaczęła się reakcya przeciw temu odrodzeniu ciała w sztuce, nie mogła już ona zdusić nabytej siły rozmachu i z pod wszystkich skomplikowanych fałdów

szat, które przykrywają postacie świętych, woła i rwie się na światło piękny, wdzięczny, a często zmysłowy kształt nagiego ciała. Ten poryw życia, to budzenie się poczucia praw wszystkich namiętności do istnienia i przejawiania, skombinowane z wymaganiami sztuki kościelnej, wydało te wszystkie religijne obrazy, które dziś, kiedy ludzie wracają do źródeł chrześcijaństwa, robią tak potworne, a często wstrętne wrażenie.

Rubens, malujący pochód pijanego Sylena, jest nieprześcignionym mistrzem; malujący Wniebowzięcie Matki Boskiej, jest nie do zniesienia. Nad całymi wiekami istnienia sztuki, to jej konieczne związanie z obrządkami religijnymi zaciężyło, wywołując nieszczerość, fałsz, udaną ekstazę i przedrzeźniany mistycyzm, konwencyonalny układ i schematyczną formę ujawniania uczuć.

Bardzo interesującym i bardzo znamiennym jest charakter, jaki nagim postaciom nadawali praerafaelici angielscy. Dotykają oni tego kształtu z powagą i uczuciem, bez zmysłowości, a jednak bez fałszywej pruderyi, z prawdą i pełnym życia wyrazem.

Ruch umysłów, na którego czele wypisane są imiona Ruskina i Dante-Rosettiego, jest jednem z najciekawszych zjawisk w historyi sztuki. Zapoczątkowali go ludzie, o wysokiej kulturze umysłowej, przejęci nią tak, że między światem zewnętrznym a ich duszą stało, jak gdyby jakieś stare, mieniące się głębokimi tonami barw, wyniosłe okno gotyckiej katedry; nie mogli też oni w sobie jedynie i jedynie w naturze znaleźć podstawy do odrodzenia sztuki, do oswobodzenia jej i siebie z tego, poprostu, upodlenia, do jakiego sztukę dzi-

siejszą doprowadziło automatyczne, bezmyślne, bez odczuwania jej smaku, przeżuwanie sztuki klasycznej. Morris mówi, że czas, w którym, rzuciwszy teologię, zostawał artystą, był chwilą, w której wszystko, co otaczało Anglika, było wstrętne, było ostatnim stopniem brzydoty i poniżenia. Rozumieli oni dobrze, co doprowadziło sztukę do takiego stanu, i punkt po punkcie postanowili przeciwstawić sztuce urzędowej, przeciwieństwo celów i środków artyzmu.

Lecz, jako ludzie przejęci tak bardzo kulturą umysłową, nie poszli tych celów i środków szukać w samotnem zetknięciu się z naturą, nie poszli, jak Giotto, na łąki zielone, a raczej poszli tam, lecz nie sami: zabrali z sobą mistrza, o bardzo wybitnej indywidualności. Ponieważ punktem wyjścia akademizmu była sztuka grecka, załamana w Rafaelu, więc się cofnęli po za Rafaela i zaczęli snuć tę nić sztuki czternastego i piętnastego wieku, przerwaną wulkanicznym wybuchem, jakim była twórczość Rafaela i Michała Anioła. Wnioski, które stąd wyprowadzili, były jednostronne, były wnioskami teoretycznymi, w których tkwiło znowuż niebezpieczeństwo ograniczenia pola twórczości pewnym konwencyonalnym układem form, tkwiła groźba spętania indywidualności. *Na miejsce akademizmu, przyszedł prerafaelityzm.*

I tylko dzięki temu, że idea ta odrazu oparła się o wielkie talenty i wybitne indywidualności, że Dante Rossetti, Holman Hunt, Madox Brown, Watts, Millais, Burne Jones mieli w sobie pewną własną treść szczególną, a z drugiej strony, dzięki temu, że przyjąwszy za kierowników mistrzów czternasto i piętnastowiecznych stanęli, chociaż w pewnym zakresie, w bezpośrednim stosunku do natury, że przyjęli zasadę barw czystych

i sumiennego, szczegółowego odtwarzania z natury wszystkich szczegółów obrazu, dzięki temu ocalili swoje talenty od śmierci w więzieniu *prerafaelityzmu*. Rozwijając się też dalej, odchodzili coraz bardziej od pierwotnego typu prerafaelitycznego, wiedzeni współczesnem życiem i własną indywidualnością, która musiała szukać własnej formy wyrażania się i musiała z konieczności szukać jej w bezpośrednim stosunku do natury. Najmocniej przejęty i do ostatka wierny pierwotnemu kierunkowi był Burne Jones.

Dziś, przeglądając setki reprodukcyi obrazów z dorocznych angielskich wystaw, widzi się, jak prerafaelityzm roztapia się w innych kierunkach, jak płynie małymi prądami, niosąc z sobą pewien archaizm układu, twarze kobiece w typie żony Williama Morrisa, legendarną treść anegdotyczną celtyckich podań i długie literackie popisy. Pomimo całej jednostronności pierwotnego założenia tego ruchu, był on punktem wyjścia wielkiego odrodzenia sztuki, które ogarnęło w końcu wszystkie dziedziny życia i w osobie Williama Morrisa znalazło potężną dźwignię, zdumiewającą wszechstronnością uzdolnienia i niesłychaną energią czynu.

Dzieła pierwszych przedstawicieli tego ruchu, zwłaszcza Madox Browna i Holmana Hunta, noszą piętno zaciekłej siły woli, uporu samotników, przejętych swoją ideą do fanatyzmu i czujących, że stoją wobec potężnych murów przeciwności, które ich sztuka ma rozwalić i przejść, bądź co bądź. Tacy ludzie torują nowe drogi dla ludzkiej myśli. Na lądzie Europy długi czas było o nich głucho. Nie dbali oni o rozgłos po za granicami ojczyzny, nie obwozili po wystawach dzieł swoich; tworzyli i gromadzili skarb sztuki, którego nadmiar przewalił się nakoniec po za brzegi i rozniósł ich imiona

i dzieła po całym świecie. Do nas, jak do Francyi, wiadomość o nich przyszła, zdaje się, z książką Sizeranne'a, a za nią poszły reprodukcye z ich obrazów i dzieła poświęcone wyłącznie ich twórczości, które oczywiście musiały się znaleźć w zbiorze Siedleckiego.

Prerafaelici są również jednym z taranów, którymi żywa sztuka biła w obramowane przywilejami, protekcyą i estetyką składy mumii, jakiemi do niedawna były, a w części i dzisiaj są, rozmaite akademie i szkoły. Naturalnie, przeżyli oni wszystkie zdarzenia, stanowiące każdą walkę o nową ideę. «Wszyscy odnowiciele ducha noszą w pewnym czasie blade, fatalistyczne piętno Czandali na czole», mówi Nietzsche; z piętnem tem chodzili też i prerafaelici, nim zwyciężyli, nim sami stali się większością i, jak każda ustalona większość, zaczęli, niestety, walczyć z nowymi prądami, wdzierającymi się do sztuki. Jest to jedno z fatalistycznych zjawisk rozwoju ludzkiej myśli, nieunikniony skutek zmian ustroju psychicznego, jakim podlega starzejące się pokolenie — młodych.

Historya sztuki robi wrażenie szerokiego, ruchliwego morza, na którem, co jakiś czas, powstaje wielka i potężna fala, wznosi się ponad zwykły poziom, świeci potężnym grzbietem i roztacza się w szumach, pianach i iskrzących się blaskami tęczowymi bryzgach.

To wielki talent, wznoszący się ponad powszedni, przeciętny poziom sztuki. Zwykle możemy widzieć przyczynę ruchu fali i wiemy, że podmuch wichru ją dźwignął z topieli. Niekiedy jednak, w ciszę, na spokojnej toni oceanu powstaje potężna góra wody, dźwignięta jakiemiś niewiadomemi wahaniami całej masy wód,

i idzie ogromna i samotna, bezprzyczynowa, przewalając się przez archipelagi wysp, a ginąc, pozostawia w myśli pełne niepokoju pytanie: skąd i dlaczego powstała? Takiem dziwnem, zagadkowem, wielkiem i świetnem zjawiskiem, w sztuce dziewiętnastego wieku, jest Arnold Boecklin. Jest on jednym z tych talentów, których powstania i twórczości nie można chcieć wyjaśniać za pomocą teoryi środowiska. Przed nim, ani obok niego nie istnieje żaden podobny kierunek, żaden tłum pokrewny, ani żaden nawet pojedyńczy towarzysz. Jednocześnie z nim tworzą i tworzą w tem samem otoczeniu rozmaici malarze, a nic niema wspólnego między nim, a nimi.

W cichych salach galeryi Schacka w Monachium, dawniej zawsze pustej, pozostawało się wobec Boecklina z uczuciem znajdowania się na progu innego świata, z uczuciem nagłego rozdarcia się przed oczyma zasłony, która dotychczas kryła cały ogromny zakres bytu. Bajeczny i niedoścignięny świat wyobraźni ukazywał się tak, jak we śnie, daleki szczególnością form i zdarzeń, a jednocześnie blizki i dotykalny wskutek zaczarowanego uroku harmonii barw, która, ponad poezyą i prawdą przedstawianej sceny, dotykała bezpośrednio, własną swoją mocą duszy, i wywołała stan głębokiej zgody i jedności między widzem a sztuką, stan, graniczący jednocześnie z zachwytem. Jeżeli wobec jakiego malarstwa można mówić o działaniu barwy na duszę, działaniu niezależnem od przedmiotu, który te barwy pokrywają, to właśnie wobec malarstwa Boecklina. Wrażenie tej harmonii działa wprost fizycznie: jest w niej rozkosz i szczęście. Ten świat Boecklina pod jej wpływem, nie przestając być cudownym, zdaje się rzeczywistym, da-

lekim, a jednak blizkim i bezwzględnie takim, jakim się go chce mieć. Ponad tym, lub owym tematem, wywołującym pewien nastrój psychiczny i pewne kojarzenia się wyobrażeń, unosi się ten czar barwy i sprawia, że się nietylko godzi na to, co się w obrazie dzieje, ale się cieszy, że dzieje się tak, a nie inaczej.

Lata przechodzą, niosąc najprzeróżniejsze wrażenia, myśl i czucie wstrząsają wypadki, sięgające głęboko do dna duszy, a z dna pamięci, jak ukryte pod falami światło cudownej gwiazdy, nie przestaje jaśnieć ten niezrównany czar, pod którym się znajdowało wobec obrazów Boecklina. Nie jest on wynikiem żadnego społecznego środowiska; takim, jak jest, jest przez siebie samego, przez własną treść duszy i moc talentu. Ale on właśnie, tak dziwny i tak niezależnie i indywidualnie tworzący, jest w najbezpośredniejszym związku z naturą, związku tak blizkim, tak widocznym, że idąc brzegami morza Liguryjskiego, co chwila ma się wrażenie obrazu Boecklina.

Kiedy układające się do równowagi morze wzdyma się wielkiemi wygładzonemi powierzchniami, zatapiając sterczące u brzegów głazy, a opadając, znów je nagle odsłania: czarne, ociekłe strugami wody, ślizkie i lśniące, pokryte splotami ruchliwych i drżących wodorostów, obramowane płatami i kręgami plam, lśniących na ciemnogranatowo-zielonej topieli, jak zadry i strzępy srebrnego haftu — to obraz Boecklina. On na tych głazach, w ich kształtach, widzi te groźne idylle morskie, te dziwne potwory, które wytworzyła wyobraźnia pierwotna, które wyobraźnia ludów kultury zamieniła na zimne hieroglify sztuki, a którym Boecklin nadał pierwotną, żywą postać, wlał w nie iskrę życia, jak przela-

tujący w chmurze duchów Bóg Michała-Anioła, wrzucający iskrę życia w posąg Adama. Z trytonów, faunów, nereid, syren i centaurów, Boecklin zrobił istoty żywe, rzeczywiste, tak rzeczywiste, że możnaby je ująć w jakąś klasyfikacyę zoologiczną. To nie są stylizowane trytony greckie i delfiny renesansu, martwe ornamenty, konwencyonalne komunały, z których ciał uleciała dusza. Na potworach Boecklina lśni rzeczywista miedziano-zielonawa łuska rybia i łączy się z ciałem ludzkiem w sposób dotykalnie, przyrodniczo prawdziwy, tak, jak ich różowawe pletwy mają lepką oślizgłość pletw stworzeń głębinowych; w tych potężnych, dzikich i dziwnych piersiach dudni serce żywe, namiętne, bestyalne; w tych oczach lśni żar lubieżny, lub mordercza pasya dusz pierwotnych i żywiołowych.

Jak one są prawdziwe i żywe, tak żywą jest natura, która je otacza. Boecklina pejzaż, zawsze włoski, jest tak zdumiewająco, tak przyrodniczo prawdziwy, a zarazem, wskutek niezrównanego natężenia barwnego, tak dziwny, tak przepyszny, że się wydaje wyśnioną krainą wyobraźni. Jego morza zdają się trzykroć głębsze, bardziej granatowe i szmaragdowe niż w naturze, jego piany srebrniejsze; jego nieba palą się takimi blaskami, mienią się błękitami, lśnią oślepiającą białością obłoków, o jakich, zdaje się, że natura ledwie może marzyć; jego cyprysy są tak głęboko aksamitne, jego łąki tak świetnie zielone, kwiaty tak przepyszne, wody tak lśniące i przeźroczyste, że cała ta natura zdaje się być wybraną z tysiąca, odtworzoną w swoich najświetniejszych, najcudowniejszych chwilach i stanach.

On jest ten, co znał «tylko kwiecie wielkie i piękne», «małe rzucił», on jest ciągle na krańcu, w którym

świat rzeczywisty dotyka do baśni, a zarazem świat wymarzony staje się rzeczywistym.

Środki malarstwa w zakresie natężenia światła są o wiele uboższe od siły blasków, jakimi rozporządza natura, w zakresie jednak barwy, wielki kolorysta tak potęguje natężenie tonów barwnych, że zbliża się do przepychu natury, a nawet, w porównaniu z innymi malarzami, zdaje się ją prześcigać pod względem siły kolorystycznej, gdyż harmonia barw jest jedna i ta sama w sztuce i w naturze. To, co określamy tym wyrazem, oznacza bezwzględną zgodność dzieła sztuki, z nienaruszonymi, pierwotnymi stanami naszych zmysłów w stosunku do natury. Czy nasz wzrok jest środkiem objektywnego zaregestrowania zjawisk zewnętrznych, czy też natura jest tylko pewnym stanem naszej duszy, jest to wszystko jedno dla sztuki, która działa w obrębie tego kręgu bytu, który nazywamy *rzeczywistością*, i w którym zasadnicze stosunki zjawisk pozostają prawie niezmienione od czasów najdawniejszych, jakich sięgają świadectwa o istnieniu człowieka. Zatem, czy odczuwana przez nas harmonia barw istnieje w naturze, a wzrok nasz jest tylko oknem, przez które ona dostaje się do naszej świadomości, czy też harmonia ta istnieje w nas, jako stan subjektywny, jest to kwestya leżąca po za sferą artyzmu.

Dla sztuki ważnym jest fakt, że taka harmonia istnieje, i że natura jest zawsze harmonijną, i że harmonijnem jest malarstwo Boecklina, i harmonijnem na tej samej zasadzie: zachowania pewnych stosunków natężenia i wzajemnego oddziaływania tonów barwnych. W tym kierunku, w całej sztuce, wszystkich znanych

nam ludów i czasów, niema ani jednego kolorysty, któryby się mógł mierzyć z Boecklinem.

W zbiorze Siedleckiego, Boecklina przedstawia wydawnictwo Bruckmana, zawierające sto pięćdziesiąt heliograwiur i około setki autotypii. Kolekcya ta nie obejmuje, oczywiście, całkowitej twórczości Boecklina, przedstawia ją jednak wszechstronnie, od pierwszych obrazów do ostatnich, o których autentyczność toczy się właśnie rozprawa sądowa.

Naturalnie, cały czar barwny w tych reprodukcyach znika, lecz pewne złudzenie barwności otrzymuje się, przez zamienienie tonów barwnych na czarne, z zachowaniem natężenia ich siły świetlnej. Dzisiejsza zwłaszcza reprodukcya dochodzi w tym kierunku, do zdumiewających wyników. Boecklin więc w heliograwiurach, odarty z uroku barw, zachowuje jednak nadzwyczajne bogactwo, świetność i harmonijność tonu, pod względem formy zaś, daje się oczywiście poznać i ocenić w zupełności.

Przeglądając kolejno cały ten zbiór, spostrzega się, że Boecklin w ciągu swojej długiej twórczości, przeszedł kilka zmian wybitnych. Tematy i materyał plastyczny pozostają te same, jak również kolorystyczna dążność, ale zmienia się jego stosunek czuciowy do tematu. Pierwotny Boeckin, na którym, w pejzażu i figurach, znać wpływ dawnej sztuki, kiedy się stał całkiem sobą i malował siebie, wsłuchanego w muzykę grającej mu nad uchem śmierci, zdaje się być na szczycie natężenia wzniosłości duszy. Są to chwile powstawania najbardziej uczuciowych, najgłębiej wzruszających i najdziwniejszych obrazów.

Z czasem, anegdota zaczyna bardziej go zajmo-

wać, zjawia się jakiś tęgi humor, czasem nawet trywialność; Boecklin, malujący swój portret z kieliszkiem wina, lub inny późniejszy, jest już całkiem innym człowiekiem. Z jego twarzy i z jego obrazów znika wyraz uczuć, stanowiących treść głębokiego dramatu życia, znika groźna melancholia bezmiarów oceanu; żałobna muzyka śmierci, gnębiących tęsknot i złowrogich przeczuć przestaje się snuć, i występuje, jakby syty Niemiec, którego przedtem w nim nie było.

Obrazy znowu z ostatnich lat przedstawiają zgoła nową fazę. Dla wytłómaczenia jednak zaszłej w nich zmiany, nie potrzeba uciekać się aż do oskarżania jego żony i syna o fałszerstwo. Boecklin jest artystą, który, jeżeli i był w jakiej szkole, jeżeli miał jakich mistrzów, to jednak zrzucił z siebie ich wpływ tak prędko i wcześnie, że do niego nie zdążyła uczepić się żadna rutyna; zrzucił i stworzył sam, z potrzeb własnej indywidualności, wszystkie artystyczne środki przejawiania swojej dziwnej i wielkiej duszy. Niema w nim żadnego nałogu, żadnej nabytej wprawy, która pozwala, niezależnie od stanu duszy, robić poprawnie obrazy. Ile czucia, tyle obrazów. Bez pewnego nastroju wewnętrznego, bez napięcia siły wyobraźni do koniecznego wybuchu, Boecklin nie tworzy. Umie on akurat tyle i tak, jak mu tego potrzeba. Natura nie jest dla niego modelem, ani model naturą. On jej nie studyuje, on ją odczuwa i zapamiętywa z niej tyle, ile mu trzeba w danym obrazie, wyrażającym pewien stan jego duszy. Stąd płynie ta nadzwyczajna szczerość jego sztuki, jej stała zgodność z jego duszą. Z chwilą też, w której przyszła druga epoka dzieciństwa — starość, sztuka Boecklina staje się prostą i naiwną, jak sztuka dziecka.

Naturalnie, jest on ciągle tak samo genialnym Boecklinem. Ostatnie jego obrazy, uważane za podrobione, jeżeli, w co wierzę, są jego dziełem, dowodzą, że talent, opierający się tylko na tej nauce, którą sam zdobył, nie zarażony szkolnictwem, rutyną, zachowuje do ostatka świeżość, giętkość, żywotność i zdolność odnawiania się, czyli przystosowywania się do stanów duszy artysty. Boecklin, którego ogarnia dzieciństwo starości, widzi i wyobraża jak dziecko, i maluje jak dziecko — genialne. Jego «Dżuma» i «Wojna» i inne obrazy z tej epoki są równie świeże, żywe i szczere, jak wszystkie dawniejsze, choć inne w pojęciu, choć w formie noszą piętno tego mimowolnego i nieświadomego niedołęstwa dziecinnej i dziecinnie szczerej roboty.

Jak są dzieła literatury szczególnie bogate w treść obrazową, wywołujące całe szeregi widzeń, nadające się zatem szczególnie do ilustracyi, podobnież są dzieła malarstwa, które w sposób niezwykły pobudzają myśl i wywołują długie korowody kojarzeń się wyobrażeń. Takiemi są dzieła Boecklina, i są nie dlatego, że noszą pewien podpis, streszczający anegdotę, lub ideę, którą miał malarz, tylko przez ten bezmiar życia, który wyrażają, przez tę głębokość wyrazu uczuć, przez to skupienie pierwiastków, porywających wyobraźnię widza siłą sugestyi i niosących ją daleko po za ramy obrazu. Boecklin, jak życie, otwiera niezmierne głębie myśli przed widzem, umiejącym mu współczuwać i umiejącym myśleć.

Dział Boecklinowski w zbiorze Siedleckiego uzupełnia kilka, wyłącznie jemu poświęconych, książek, a między innemi dzieło malarza Schicka p. t.: «*Tage-*

buch-Auszeichnungen aus den Jahren 1866—68—69 über Arnold Boecklin, w którem Schick, każdodzienny towarzysz Böcklina, spisał wszystko, co się z nim w tych czasach działo, i zanotował wiernie wszystkie swoje z nim rozmowy.

Wyliczyłem tu niektóre części zbioru Siedleckiego, wskazałem niektóre przynajmniej z niezliczonych zagadnień artystycznych, które albo powstają w umyśle bezpośrednio pod wpływem oglądania tego zbioru, albo też znajdują w nim możność pogłębienia i uzasadnienia, lub wreszcie choćby negatywnego rozstrzygnięcia. Wyliczanie wszystkich okazów tego zbioru byłoby spisywaniem szczegółowego katalogu, przeszło dwudziestotysięcznej kolekcyi reprodukcyi, obejmujących prawie całość twórczości artystycznej. Gdyż mało znajdzie się artystów, o których pracach nie możnaby było powziąć pewnego wyobrażenia, przy pomocy zbioru Siedleckiego. Uzupełnia on ciągle swoje dzieło, trwając z fanatyzmem na stanowisku bezwzględnego oddania się tej idei i wytężając wszystkie siły i środki ku temu, żeby, póki starczy życia i mocy do pracy, wykończyć wszystkie naszkicowane dotąd szczegóły swego programu.

Nurzając się w tym ogromie faktów z dziedziny sztuki, jak możemy zastanawiać się nad pojedyńczemi szczegółowemi zagadnieniami artyzmu, jak możemy poznawać jednostki twórcze, badać podstawy i rozwój pewnych kierunków, wyświetlać wątpliwe lub zawiłe kwestye z historyi, lub teoryi sztuki, tak również możemy wnioskować o całości tego olbrzymiego wysiłku ludzkiej duszy, który nazywamy jednem imieniem — Sztuki.

To, co przedewszystkiem uderza, przy takiem unaocznieniu bezpośredniem całości sztuki, to jej powszechność, jej konieczność w życiu ludzkiem. Jak oddychanie jest konieczną funkcyą dla istnienia naszego ciała, tak sztuka jest nieodłączną od bytu ludzkiej duszy. Nie zna ona żadnych granic, żadnych stref, żadnych klimatów, żadnych ras, ani czasów, w którychby ludzie bez niej żyli. Wszystkie uogólnienia o warunkach rzekomo koniecznych, do jej powstania i istnienia są zawsze ciasne i nieprawdziwe. Sztuka istnieje zawsze i wszędzie. Od pierwszego brzasku i świadomości ludów pierwotnych, do ostatnich przebłysków cywilizacyi wyczerpanych i konających, idzie ona z ludzkością, tak nieodłączna od jej istnienia, jak cień jest nieodłączny od oświetlonego ciała.

Nieprawdą jest, jakoby ona tylko w czasach pokoju i ciszy wyrastała i kwitła. Jest ona nieustraszona, i zjawia się w czasach najstraszniejszych i najniemiłosierniejszych walk, idzie śmiało w sam gwar i huk bitew, świecąc jak dziwna fosforescencya na sztandarach zwycięzców i zwyciężonych. Żeby żyć, potrzebuje koniecznie bezwzględnego oddania się duszy ludzkiej i zupełnej swobody i szczerości, i dlatego nie daje się ujarzmić przez żadne względy społeczne i etyczne. Nie chce i nie może służyć żadnej z zewnątrz narzuconej idei, a jeżeli jest do tego zmuszana, to nawet najwznioślejsze hasła czynią z niej nędzną i nikczemną niewolnicę, albo lichego błazna.

Podła dusza może wydać świetne dzieło sztuki, jeżeli się w nie wcieli z całą bezwzględnością swojej podłości. I naodwrót, najwznioślejszy człowiek, jeżeli w imię wzniosłości będzie starał się swojej sztuce na-

dawać gwałtem pewne cechy, które teoretycznie uznaje za wyższe, będzie tworzył liche i kłamliwe dzieła. Wartość tych dzieł zależy tylko od siły talentu i bezwzględnej szczerości, całkowitej nierozwagi i doszczętnego oddania się ich twórców. Dzieło sztuki jest czynem najbardziej indywidualnym, jakiego człowiek może dokonać. Są epoki historyi, w których ze szczególną siłą objawia się twórczość artystyczna, epoki, w których jest jakiś nadmiar życia, jakieś niewyczerpane bogactwo uzdolnienia, epoki geniuszów i arcydzieł; są również epoki, w których inne zagadnienia tak pochłaniają najlepsze siły ludzkości, że na wielką sztukę ją nie stać, ale epoki bez sztuki — niema.

Niekiedy amarantowy rabat ułański i czapka z różnobarwną kitą, wcielają w sobie całe piękno i starczą za obrazy i posągi, lecz i wtenczas sztuka istnieje, istnieje w samych ludziach, którzy na teatrze życia odgrywają swoje role i dostarczają tak obficie tych wzruszeń, których innym razem dostarcza sztuka, że ludzie nie odczuwają tak głęboko jej potrzeby.

Kiedy sztuką nazywało się tylko to, co nosiło stempel akademizmu i podpis estetyki, nie uświadamiano całego zakresu sztuki, całej jej wszechstronności i wszechpotrzeby. Dziś sfera zjawisk, objętych nazwą sztuki, ogarnia tak ogromny obszar ludzkiego życia, tak olbrzymią siłę czynu, że obecność jej wykrywamy wszędzie. Jak elektryczność dawniej znaną była tylko w piorunie, a dziś stała się dla ludzkiego umysłu wszechobecną, nieodłączną od każdego zjawiska w nas i po za nami, tak jest ze sztuką. Ta obecność sztuki w życiu wszystkich ludów i w każdym czasie wskazuje podstawową, zasadniczą jedność ludzkości. To, co stanowi ró-

żnice jednostek, to, co różni rasy, wobec ogromu cech wspólnych, jest tylko cienką skorupką, cienką, lecz zawsze widoczną i ciągle uświadamianą, nie zamienioną w odruchową funkcyę, w instynkt, i w sferze tej właśnie zwierzchniej, cienkiej warstwy odbywają się wszystkie zmiany i rewolucye w ludzkiej umysłowości. Zmiany te, wskazujące pewien stały przyrost zjawisk psychicznych, a zatem i pewne, choć małoznaczne, zmiany w stanach pierwotnych duszy, wskutek współżycia w obrębie tej samej ziemi przenikają się wzajemnie, przechodzą z jednej rasy do drugiej, z jednostki na masy i szerzą się na podobieństwo zarazy. Podczas kiedy Europejczycy przenikają się japonizmem tak, że dochodzą do zupełnej pogardy dla sztuki europejskiej, dochodzą do obłędnego zacieśnienia pojęć, do szowinizmu japońskiego, jednocześnie Japończyk, uderzony wielostronnością europejskiego odtwarzania widzialnego świata, z rozpaczą patrzy na panującą od przeszło tysiąca lat rutynę, na stale te same, niezmienne środki, na ciągle jednakie płaskie obrazy, na brak światła, na wieczną jednostajność swojej sztuki, zakupuje więc całą galeryę świetnych dzieł najwybitniejszych talentów europejskich i ofiarowuje ją krajowi, dla nauki artystów japońskich. W ten sposób zdobycze cywilizacyi przechodzą od jednego ludu do drugiego i wyrównywają przepaści, dzielące ludzkość.

Różnice kultury istnieją jednak nietylko między krajami, oddzielonymi bezmiarem oceanów. W granicach jednego państwa, w głębiach jednego społeczeństwa, są tak olbrzymie różnice stanów cywilizacyi, takie przepaści, dzielące warunki i formy bytu między różnemi warstwami jednego i tego samego społeczeństwa, jakich

nie wytwarzają nawet odmienne rasy, oddzielone morzami, lub niedostępnymi murami łańcuchów górskich. Różnice te, pozornie dotyczące drugorzędnego znaczenia zjawisk życia, są jednak ogromnej w skutkach doniosłości.

«Nigdy klasy wyższe — mówi Ruskin — nie miały więcej sympatyi dla klas niższych, nie okazywały im więcej miłosierdzia, niż dzisiaj, a jednak nigdy nie były bardziej przez nie nienawidzone; ponieważ: dawniej różnica między możnym a ubogim była raczej ścianą wzniesioną przez prawo; dziś zaś jest, rzeczywistą różnicą w poziomie bytu, jest przepaścią między wyższymi a niższymi zagonami pola ludzkości, przepaścią, której dno zalega morowe powietrze». Ruskin i Morris, wychodząc z ograniczonego na pozór kręgu zagadnień artystycznych, doszli do bardzo głębokich i sięgających daleko wniosków społecznych. Czując i rozumiejąc cały czar, jaki sztuka nadaje życiu, pojmując jej konieczność dla duszy ludzkiej, skoro poznali warunki życia nędzarzy, wogóle uboższych klas społeczeństwa, zrozumieli, że nędza dusz jest równie straszna, jak nędza pustego żołądka, zrozumieli, że ta radość, która tkwi w twórczości artystycznej, powinna opromieniać każdą pracę, i że życie codzienne, w którem niema promienia sztuki, jest mroczną, ponurą i upadlającą atmosferą dla duszy. «Sprawa sztuki jest sprawą ludu» — woła William Morris, i dąży do tego, żeby nietylko bogacz żył w przepychu wyrafinowanego i szlachetnego zbytku, jakiego ludziom dostarcza jedynie sztuka, lecz żeby każdy ubogi robotnik, miał również życie wypełnione pięknemi i szlachetnemi wrażeniami. A na to, żeby ich używać, trzeba mieć czas i nie być bezmyślną cząstką

machiny, pracującej w usługach kapitalizmu, trzeba, żeby praca była zawsze twórczą, artystyczną, żeby w niej brała udział ludzka dusza, — i oto Morris staje w pierwszych szeregach socyalnego ruchu. Ten cudowny «poetyczny tapicer», jak go pogardliwie przezywali przeciwnicy, ma zdumiewający wszechstronnością geniusz twórczy i niezmordowane ramiona robotnika, którego praca jest przerabianiem surowej materyi, na skrzące się przepychem barw i wdziękiem form, promieniejące duszą, dziwne i czarujące rzeczy. Morris, wytwarzający przedmioty nadzwyczajnego piękna, otoczony tym wyrafinowanym, przez siebie stworzonym zbytkiem, wie, że za drugą ścianą żyją ludzie w nędzy — nietylko w głodzie — ale w poniżeniu duszy, w brzydocie, w rozpaczliwem, brutalnem grubijaństwie, żyją na dnie tej zarażonej przepaści, ponad którą na «wyższym zagonie pola ludzkości», wznosi się jego dom, promieniejący nadmiarem umysłowego życia, dom, w którym ludzie tworzą i doznają wrażeń w najszczytniejszej sferze, do jakiej dusza ludzka może sięgnąć. Współczująca jego natura nie pozwala mu spokojnie uświadamiać, takiego przeciwieństwa losu. «Tylko przypadek zdarzył, że ja się urodziłem z tej strony ściany, a oni z tamtej» — mówi surowo, przekonany, że każdemu człowiekowi należy się miejsce u tego ogniska, a szukając uzasadnienia swoich pojęć w całym obszarze ludzkiego bytu, sięga w przeszłość, w której wszystko, co człowiek robił, było złączone z radością duszy, przeszłość, w której «był czas, kiedy każdy, kto robił jakiś sprzęt pospolitego użytku, robił zarazem dzieło sztuki, i to sprawiało mu przyjemność». Wszystkie ludy przechodzą ten szczęśliwy okres cywilizacyi, który potem, w miarę różniczkowania się sto-

sunków społecznych i ekonomicznych, znika, pozostawiając ustrój, oparty na bezmyślnej, rozpaczliwej pracy niewolników.

W Anglii, ten stan szczęśliwy należał całkowicie do przeszłości; u nas, był chwilą obecną, tlił się jeszcze, ale już jak dogasające ognisko. Trafiliśmy szczęśliwie na tę chwilę krytyczną i nie daliśmy temu ognisku zniknąć bezpowrotnie. Nie wiedząc nic, ani o Ruskinie, ani o Morrisie, mogliśmy w życiu rzeczywistem stwierdzić ich teoretyczne wnioski i urzeczywistniliśmy jedno z ich marzeń. Nad głowami możnych i nad głowami biedaków wznosi się dach jednego stylu; kościół, salon i izba ubogiej chałupy jaśnieją blaskiem tego samego piękna. «Klasy niższe» stały się w tym wypadku źródłem pierwiastku cywilizacyjnego, obejmującego wszystkie warstwy społeczeństwa, pierwiastku, którego Morris i Ruskin, nie znalazłszy u ludu, szukali w sztuce wieków średnich.

Dziwne są losy ludzkiej umysłowości. Geniusze i wogóle ludzie nadzwyczajni, żyjący myślą, wytwarzają taki zakres pojęć, który się nie daje wcielić w życie i duszę jednego pokolenia. Mickiewicz stworzył całe pokłady idei, które stopniowo dopiero, pokolenia po pokoleniach będą odkrywały, pojmowały i wprowadzały w swoje życie. I nie jeden Mickiewicz. Jak nie wiedzieliśmy o Morrisie i Ruskinie, spełniając pod Tatrami jedną z ich idei, tak nie wiedzieliśmy o poecie, który przed pół wiekiem wołał:

O sztuko! wiecznej tęczy Jeruzalem!
Tyś jest przymierza łukiem po potopach

Historyi; Tobie, gdy ofiary palim,
Wraz się jagnięta pasą na okopach...

Ty wtedy skrzydła roztaczasz złocone
W świątyni Pańskiej oknach szyb kolorem,
Jakby litanie cicho skrysztalone,
Co na aniołów czekają wieczorem...

...W burzy czas i gromu
Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem,
Z orłami hufce prowadzisz do domu
I nad grobowcem — biała — stajesz z wieńcem.

Nic nie wiedzieliśmy, że ten dziwny człowiek, który przed laty wydawał się tylko dziwacznym, którego się czytało z podziwem, a bez możności pojęcia, że Cypryan Norwid, poeta przeczuć, który łamał i dręczył język dla wynalezienia wyrazu na pewne stany duszy, na pewne pojęcia dotychczas nie przeczuwane i nie przemyślane, że Cypryan Norwid wypowiedział o sztuce głębokie prawdy, które wsiąkły i skryły się na długie lata bez wpływu na rozkwit sztuki, bez wywołania umysłowego ruchu w tym kierunku. Dziś, czytając jego słowa, widzę, że to naprzykład, o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten dziwny człowiek dawno wiedział i wypowiedział.

Posłuchajmy:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył,
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej —
Gdzieby się polski duch raz wytłómaczył,
Usymbolicznił rozkwitłymi znaki,
Gdzieby kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz,
Poeta — wreszcie męczennik i rycerz,
Odpoczął w pracy, czynie i modlitwie....
— Gdzieby, czerwony marmur, cios, żelazo,
Miedź, bronz i modrzew Polski się zjednały

Pod postaciami, co nie jedną skazą
Poryte leżą w nas, jak w sercu skały; —
O! — tobym w *liściach rzeźbionych paproci*,
I w koniczyny treflach, i w stokroci,
I w kos zacięciu łukiem — i we freskach...
. . . . . .
O! tobym nawet w drobnych arabeskach,
Z naturą rzeczy polskiej w pokrewieństwie
Nierozplątanem będących — doślepił —
Że to miłości balsam bronz ten lepił...
. . . . . .

Nie wiedzieliśmy o poecie, który tak wołał, i tworzyliśmy kaplicę, w której «liście paproci», nie z bronzu wprawdzie i nie z marmuru, lecz z lipy i brzostu, lub z promienia barwy, splecione z pierwiastkami sztuki ludowej, wybujały tak, jak bujają w ciemnych żlebach lasów, zalegających tatrzańskie regle...

«*Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ogarniającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości — nie przez stosowanie ze wnętrzne i koncesye formalne, ale przez wnętrzny rozwój dojrzałości*... oto jest, co wysłuchać się daje z muzy Fryderyka (Chopina) jako zaśpiew na sztukę narodową...» — mówi Norwid, kreśląc całkowity program rozwoju sztuki, który się miał urzeczywistnić. «*Powiązanie słowa ludu*, mówi dalej, ze słowem społeczeństwa i ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa — stanowi zdrowie narodowe, stanowi przytomność i obecność — byt«.

A dalej: «A zaś przedewszystkiem z *myśleniem ludowem* w prawowitej harmonii się kojarzyć, oczyszczać głos opinii tak, iżby przeczysto dał się słyszeć... uwagi te, *jako nierozdzielne z powodzeniem sztuki*

w Polsce — kreślę». W końcu wypowiada takie zdanie, dotyczące najistotniejszych zagadnień sztuki wogóle:

«Rozdzielenie ekspozycyi publicznych, na wystawy sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie spełnia. Wystawa powinna być przeciwnie tak urządzona, ażeby od statui pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki, do kosza, uplecionego pięknie, cała cyrkulacya idei piękna w czasie danym uwidoczniona była. Wtedy wystawy będą użyteczne. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem — czyli śmierć!...» Wszystkie wystawy sztuki spełniają dziś program Norwida.

Pan Stanisław Melczart, autor artykułu p. t. «Cypryana Norwida poglądy na sztukę narodową» (*Słowo polskie*, sierpień 1902), artykułu, z którego dowiedziałem się o poemacie Norwida o sztuce, pisze o nim: «W swoim czasie, przez chłodną krytykę naszą — która wstręt jakiś czuła do Prometeuszów — wyszydzony i oplwany, a potem zapomniany, *Prometheidion* (tytuł poematu) byłby może w epoce Michałów Aniołów i Rafaelów świętą pieśnią artystów; u nas nie był. Dziś jednak może i winien być dla naszych apostołów sztuki narodowej drogiem i pięknem wspomnieniem ich prometejskich bojów, może być narodową ewangelią».

Proroctwa są to wielkie, głębokie i nagłe syntezy, dokonywające się w wielkich umysłach, bez uświadamiania przez nie samego procesu ich powstawania. Historya uczy też, że wszystko w świecie ludzkim się spełnia, co w natchnieniach proroczych przeczuwają wielcy ludzie. Gdzie i kiedy? — wobec otchłani czasu pytanie drugorzędne. Setki pokoleń mogą poledz i usy-

pać góry ze swoich kości na świadectwo wielkim prawdom, lecz w końcu prawdy te staną się rzeczywistością, staną się powszednim dniem ludzkiego bytu. Sztuka polska istnieje dziś i spełnia całkowity zakres czynu, o jakim marzył Cypryan Norwid. Możemy go uznać za proroka i jeszcze raz stwierdzić, że w świecie ludzkim niema większej potęgi — nad myśl. Lecz, żeby myśl była żywą i zdolną do ogarniania dusz, musi ją ująć Sztuka, ona to bowiem nadaje martwym symbolom słów ich treść istotną, nadaje im siłę rozbudzania uczuć, zapalania wyobraźni, siłę wykrzesywania czynu. Tworzyć sztukę i ułatwiać doznawanie od jej dzieł wrażeń, jest to spełniać jedno z najważniejszych zagadnień wyższego życia duchowego, jest to zaspakajać jedną z potrzeb, bez której zadośćuczynienia, ludzkość nie może istnieć.

Siedlecki, gromadząc dzieła sztuki z myślą uczynienia z nich społecznego bogactwa, działał tak, jak natura czyniła, nie myśląc zresztą o ludzkich potrzebach, lecz wskutek jedności człowieka z nią samą, pracując dla jego dobra, kiedy zagrzebywała potężną roślinność i świat zwierzęcy pod górami ziemi i wytwarzała pokłady węgla i rzeki nafty. Siedlecki czynił to z całą świadomością przyszłego znaczenia swego czynu. Zatraca się on dla idealnego celu, lecz wskutek miłości, jaką weń wkłada, cel ten staje się rdzeniem jego pragnień i spraw osobistych. W tych tysiącach kart leży utajona energia jego duszy, wrażliwej i jednolitej, oddającej się całkowicie jednemu uczuciu — jednej myśli.

W jego zbiorze jest jednakże jeden wielki brak — brak Sztuki polskiej. Z jednej strony wpłynęła zapewne na to jej obecność w kraju, podczas gdy tych skarbów,

które zbierał Siedlecki, nie posiadamy, z drugiej jednak, nawet bez tego przekonania, przy największej usilności nie mógłby Siedlecki zgromadzić w przybliżeniu nawet kompletnego zbioru reprodukcyi z dzieł naszych artystów, ponieważ takich reprodukcyi prawie nie posiadamy. Cel zbioru Siedleckiego wymagał, żeby gromadzone przez niego kopie dzieł sztuki, obok wierności, były trwałe. Wierność zapewniają fotograficzne zdjęcia, lecz trwałość tylko pewne sposoby ich drukowania na papierze. Zwykła, najdoskonalsza nawet fotografia blaknie, plami się i ostatecznie niknie, a dotychczas dzieła artystów naszych reprodukowane są przeważnie zwykłym sposobem fotograficznym, albo też na stronicach pism ilustracyjnych, w sposób niedokładny, nie mający wartości i znaczenia takich reprodukcyi, jak pigmenty i heliograwiury Brauna i Hanfstängla. Bardzo mała tylko liczba polskich obrazów jest reprodukowana trwałymi sposobami. Są to przeważnie, z inicyatywy *Towarzystw zachęty sztuk pięknych* wydawane premia dla członków. Po za tem, najszerzej reprodukowany jest Grottger, trochę Matejko, kilka obrazów Chełmońskiego i Malczewskiego dopełnia całości dotychczas odtworzonych w kopiach dzieł naszej sztuki. O ile też są takie reprodukcye, znajdują się one w zbiorze Siedleckiego. Jest to jednak mało, tak mało, że dział ten przepada w ogromie całości zbioru. Siedlecki, który, zgromadziwszy tak wielką kolekcyę i wzbogacając ją stale dalej, dziś jeszcze mówi o niej: «Z bólem serca i głębokim smutkiem widzę aż nadto jasno, niestety! że z olbrzymiej, a najciekawszej puszczy artystycznej, zbiory moje zaledwo kilka drzew skrajnych reprezentują tylko...» Siedlecki, dobrze rozumie, jaką lukę w całości obrazu sztuki

stanowi brak w nim sztuki polskiej. Marzeniem też jego jest, żeby polskie malarstwo zostało w końcu wciągnięte do inwentarza sztuki ogólno-ludzkiej, żeby reprodukcye dzieł naszych artystów zajęły należne im miejsce, we wspaniałych wydawnictwach Brauna, Hanfstängla, lub innych. Wyobraźmy sobie takie arcydzieła wyrazu, jak *Kazanie Skargi*, te niezrównane głowy Skargi, Zygmunta III-go, Zamoyskiego, odtworzone w wielkości naturalnej, wyobraźmy te przepyszne figury z *Batorego pod Pskowem*, te postacie z *Hołdu pruskiego*, tak nadzwyczajne, jako plastyka i ścisłość sformułowania charakteru, wyobraźmy je obecne w każdym domu, który dziś rozwiesza tandetę oleodrukową, zalewającą nas pod różnemi popularnemi hasłami!

Wyobraźmy taki olbrzymi, wielostronny talent, dziś znany tylko z ostatnich obrazów, które wyrażają cząstkę zaledwie kipiącej nadmiarem życia indywidualności, jak Chełmońskiego, wyobraźmy ujawniony z całą siłą i niezrównanym charakterem polskiego życia; wyobraźmy Maksa Gierymskiego, którego właściwie w całości nikt u nas nie widział i nie zna, Maksa Gierymskiego, który, jedyny, odtworzył z głęboką prawdą pewne znamienne chwile naszego życia, i którego pejzaże są dla swego czasu najdalej wysuniętą placówką nowego pojmowania natury, są objawem indywidualności, która w najbezpośredniejszym stosunku do świata zewnętrznego, po za utartemi drogami znalazła swoją sferę twórczości. Wyobraźmy kapitalne portrety Rodakowskiego, Aleksandra Gierymskiego wnętrza o dziwnym światłocieniu, Jacka Malczewskiego poetyczne wizye, sformułowane w tak niesłychanej siły i ścisłości formach; jeszcze raz świetnie wydanego Grottgera, który dziś lepiej i słuszniej

może być oceniony z punktu artystycznego; świetne pejzaże Ruszczyca; zresztą cały szereg talentów, z których każdy wydał choć jedno dzieło kapitalne, oryginalne, napiętnowane szczególnym naszym charakterem, bądź w pojęciu, bądź w przedstawionej rzeczy, wyobraźmy to wszystko odtworzone tak, jak dziś są odtwarzane dzieła całych tłumów artystów innych krajów i czasów, a zrozumiemy, jakim skarbem wzbogaciłaby się ogólno-ludzka kultura artystyczna, przez takie ułatwienie dostępu do naszej sztuki.

Dziś, wielki ruch umysłów w sferze artyzmu, mało jeszcze zaczepia o nas. Na targowiskach sztuki i na wystawach nie zajęliśmy jeszcze miejsca, które nam się należy; w skutek tego przedsiebiorcy-wydawcy, nie będąc pewni zysków, nie dążą do odnalezienia i ujawnienia dzieł naszej sztuki. Chcąc dojść do tego, żeby się ona rozpowszechniła, należy samym wziąć inicyatywę, trzeba, żeby ktoś ofiarował na to odpowiednie środki i zajął się albo zawiezieniem naszych obrazów do Monachium lub Paryża, albo też opłacił koszta przyjazdu do nas przedstawicieli zakładów, najświetniej dotychczas robiących kopie. Czy taki człowiek się znajdzie? Wypróbowana ofiarność naszego społeczeństwa wskazuje, że to jest możliwe. Jeśli się znalazł tak dziwny człowiek, który nie mając nic więcej prócz własnej uciążliwej i niezyskownej pracy, oddał całego siebie dlatego, żeby społeczeństwu udostępnić daleki świat sztuki, jeżeli się znalazł Józef Siedlecki, dlaczegóżby nie miał się znaleźć między bogatymi ludźmi, których tylu mamy, człowiek, któryby małą cząstkę swego bogactwa oddał, dla urzeczywistnienia tak dobrej myśli. Jestem przekonany, że u nas o pieniądze łatwiej, niż

o co bądź innego, i że byleby tylko znalazła się idea i człowiek, który ją silnie wyznaje, idea ta urzeczywistnia się z zadziwiającą nieraz łatwością.

I nie idzie mnie tu bynajmniej o zadowolenie próżności narodowej, przez zrobienie naszej sztuce jakiegoś rozgłosu w «Europie». Bynajmniej. Sądzę, że jedną z wielkich naszych wygranych jest zdobyta w końcu obojętność na to, co «Europa» o nas myśli, lub co chce z nami zrobić. Wogóle, przeświadczenie, że siła społeczeństwa leży tylko w niem samem, w stopniu uspołecznienia i energii życiowej, jakie ono wykazuje, niezależnie od jakichkolwiekbądź wpływów zewnętrznych, jest jednym z tych cennych i drogo kupionych nabytków doświadczenia, których nie należy naruszać. Jeżeli więc mówię o wyniesieniu naszej sztuki na światło wielkich dróg wszechludzkiej cywilizacyi, to dlatego, że wszystkie ludy są skazane na współżycie i wspólną pracę, na wymianę wszelkiego dobra, jakie zdołają wytworzyć, i biada tym, które nie biorą udziału w wielkich prądach umysłowych swego czasu, których kultura stoi niżej poziomu powszechnego, jest zatęchłą kotliną, zalewaną przez fale obcego życia. Jeżeli więc nasza sztuka dosięgła tej wyżyny, że może być dobrem wszechludzkiem, słusznie jest ułatwić do niej dostęp innym ludom, lecz przedewszystkiem trzeba ją udostępnić własnemu społeczeństwu, trzeba dążyć do zniszczenia okropnych różnic poziomu kultury, jakie przedstawiają rozmaite «zagony» naszego ludzkiego pola. Kultura powinna ogarniać jak najszersze kręgi społeczeństwa i stale dążyć do podniesienia powszechnego poziomu umysłowego życia. Ekonomicznie, społeczeństwo, w którem na tle powszechnej nędzy widać bogactwo i zbytek niewielu

jednostek, jest społeczeństwem ubogiem; — umysłowo, kilka genialnych nawet głów, wśród mrowiska pogrążonego w ciemnocie, nie stanowi wysokiego stanu kultury umysłowej.

Antycywilizacyjne hasła, stawiane w ostatnich czasach, o rzekomej konieczności zacieśnienia życia umysłowego do pewnych grup, do pewnych jednostek, któreby wyłącznie tworzyły i używały w sferze sztuki, są zbłąkaniem się myśli ludzkiej przez podstawianie się uczuć próżności, samolubstwa i małoduszności, na miejsce wielkich objawów dusz silnych, wspaniałomyślnych, szerokich i szczodrych. Z faktu, że każdy prawie umysł wyższy, zatem zwykle nowy, musi staczać walkę o wyznawane przez się idee, wyprowadzono fałszywy wniosek. Ci, którzy stąd wyobrażają sobie, że *konieczną* cechą wyższości pewnego dzieła, lub pewnej idei jest *stała* jej niezgodność z otoczeniem, stała niemożność być pojętą przez większą liczbę umysłów, nie rozumieją, że każda nowa idea ma pierwszego dnia tylko jednego wyznawcę — to jest swego twórcę, lecz że jej koniecznością, jej siłą fatalną jest ogarnianie, jak najszerszego kręgu ludzkości. Słowacki, który chce «zjadaczów chleba w aniołów przerobić», Mickiewicz, który pragnie, aby jego pieśni stały się koniecznością powszedniego życia, czują i działają zgodnie z zasadniczemi podstawami wyższego bytu ludzkości, są w harmonii z psychologią wielkich twórców. Myśleć, że podniesienie powszechnego poziomu umysłowego, jest obniżaniem szczególnych objawów czynu dusz doskonalszych, jest to obniżać wartość i znaczenie tych ostatnich. Geniusz może uświadamiać swoją wyższość nad tłumem, może nim nawet pogardzać, ale nie może prowadzić drobia-

zgowego rachunku wzajemnych zobowiązań i ustanawiać sztucznej etykiety, któraby go utrzymywała stale w sztucznem oddaleniu, ukrytego w obłokach kadzideł, bożka.

«Das Genie — in Werk, in That — ist nothwendig ein Verschwender: dass es sich ausgibt, ist seine Grösse... Der Instinkt der Selbsterhaltung ist gleichsam ausgehängt; der übergewaltige Druck der ausströmenden Kräfte verbietet ihm jede solche Obhut und Vorsicht» — mówi Nietzsche, najmniej demokratyczny z poetów-myślicieli, jacy kiedykolwiek byli. Jakże śmiesznymi, wobec tej charakterystyki geniuszu, są drapujący się w świadomy arystokratyzm dzisiejsi wyznawcy pewnych społeczno-estetycznych teoryi!

Dusz ludzkich nie należy zacieśniać, nie należy z nich robić rozważnych skąpców, zazdrośnych o współużycie skarbów, które się mimo ich woli gromadzą. Współudział w całej sumie kultury wszystkich, jest krańcowym punktem dążeń rozwoju społecznego. *Nie trzeba obniżać ani myśli, ani sztuki, do poziomu przeciętności — trzeba dusze przeciętne podnosić do wyżyn geniuszów* — trzeba «zjadaczów chleba w aniołów przerabiać». Żeby istniała rasa geniuszów, jacyżby byli jej geniusze! Lada kretowisko wydaje się górą na tle zaklęsłej równiny bagien, żeby się wznieść po nad tłum wirchów tatrzańskich, trzeba być naprawdę potężnym szczytem.

Dusza ludzka musi się wytężać do obejmowania jak najrozleglejszej dziedziny czynu, a że po za związkiem z ludzkością czyn nie jest możliwy, fatalną więc koniecznością życia jest czuć i działać w ludzkości. «Czuć za miliony», panować nad milionami dusz, lub dać się za nie ukrzyżować, to są krańce wytężenia

energii ludzkiej duszy. W sztuce nikt dalej w ten świat nie sięgnął, niż Mickiewicz w improwizacyi Konrada; w życiu, imię tych, którzy dosięgli szczytu — jest legion...

Przyczyny, które wydają geniuszów, są tak ciemne i tak odległe, że geniusz, widziany bezpośrednio w czynie, zdaje się zjawiskiem bezprzyczynowem. Nie możemy też wpływać bezpośrednio na jego powstawanie, ale możemy dźwigać wszystkie jednostki na coraz wyższy stopień życia psychicznego, możemy i powinniśmy dążyć, do osiągnięcia możliwie wzniosłego stanu dusz.

W tym też kierunku dąży Siedlecki. Jego dzieło jest dobrowolnem przyjęciem na siebie społecznego obowiązku, jest cichem zastępstwem w pracy, do której społeczeństwo nie wyznaczyło ani ludzi, ani środków, pracy, której nikt inny się nie podjął.

Z czasem, postęp elektrotechniki, czy może jeszcze innej, na jakiejś subtelniejszej, nieznanej dziś sile opartej techniki, doprowadzi do tego, że całe dobro, jakie ludzkość w sztuce zgromadziła, stanie się dostępnem dla wszystkich, wszędzie i w każdym czasie. Przenoszenie obrazów i dźwięków będzie rzeczą tak łatwą i zwykłą, że wymiana myśli, współrzędność wrażeń i wzruszeń, stanów psychicznych i uczuć, uczyni z ludzkości jakby jedną potężną duszę.

Rozlew idei staje się coraz łatwiejszym; materyalne środki przenoszenia myśli stają się poprostu częścią naszego organizmu. Czemże jest telefon, jeżeli nie spotęgowaniem działania naszego głosu i słuchu? Takie same też będą urządzenia, potęgujące siłę naszego wzroku do bajecznych granic.

Z czasem więc, obrazy Velasqueza, lub Rembrandta, których dziś trzeba szukać w Madrycie, lub Antwerpii, będą oglądane jednocześnie na całej kuli ziemskiej — od Pekinu, do Zakopanego. Żeby widzieć skutą mrozem pustynię podbiegunową i kipiący nadmiarem przepych życia podwzrotnikowego, dość będzie dotknąć jakiegoś guziczka. I nietylko widzieć: straszny huk ścierających się lądów lodowych i gwar tysiąca odgłosów, duszącego się nawzajem życia indyjskich ostępów, będą przychodziły razem z obrazem. Może nawet pełność wrażeń dojdzie do jednoczesnego przeniesienia napięcia elektryczności i temperatury, — będziemy marzli, lub słaniali się w znojnem gorącu; — będziemy odurzali się zapachem kwiatów, które zakwitły o tysiące mil dali, lub wzdrygali się z obrzydzenia od zaduchu, rozpadających się cielsk wielorybów... Wszystko to się stanie; stanie się nie dziś, to jutro. Wypełni to mnóstwo dotychczasowych marzeń, zaspokoi mnóstwo pragnień i otworzy jeszcze dalsze i szersze horyzonty, rozbudzi jeszcze inne pragnienia i tęsknoty... Dusza ludzka jest bezdenna, ponieważ *jeszcze* nie jest w zastoju, ponieważ rozwija się, to znaczy, że ciągle trwa w niej przyrost energii psychicznej. Czy tak będzie aż do jakiegoś kataklizmu, który zniszczy ziemię i jej «pleśń» — ludzkość? czy też siła życia się wyczerpie i ludzkość zginie, tak, jak wymierają pewne gatunki roślin? To zresztą wszystko jedno, i na to trzeba długo czekać. Tymczasem trzeba żyć!

Nim więc staną się niepotrzebnemi kopie z obrazów, gdyż miliony oczu będą je mogły naraz widzieć, musimy żyć albo w nieustannej wędrówce za wrażeniami od sztuki, albo też korzystać ze środków naj-

wierniejszego i tysiąckrotnego reprodukowania jej dzieł, korzystać z tej dobrej i wzniosłej, a urzeczywistnionej myśli, która stanowi treść życia Siedleckiego. Wypełniwszy nią wszystkie dni życia, włożył on w ten zbiór całość tego, co mógł odczuwać, skupił około niego wszystkie władze duszy: i fanatyzm wyznawcy idei, i miłość żywej istoty, i cześć dochodzącą do uwielbienia, i subtelne, pełne niepokojów, nadziei i przeczuć wzruszenia, nieodłączne od każdego głębszego uczucia. Jeżeli w nim jest duma, lub próżność, to są one bezpośrednio związane z losami zbioru i stosunku jego widzów do sztuki.

Przywykł on przez długie lata gromadzić w samotności swój skarb, przywykł do życia bez oddźwięku, gorzej: do pewnego lekceważenia nawet siebie, — ale nigdy nie pogodził się z obojętnością dla sztuki, z lekceważeniem artystycznej wartości swego zbioru. Na tym punkcie nie zawiera on żadnych kompromisów, nie krępuje ani swoich przekonań, ani wyrazów, w których je wypowiada. Człowiek łagodny, pełen nadzwyczajnej, posuniętej do ostatnich granic delikatności, względny i ciągle na straży, żeby czemś ludzi nie dotknąć, — skoro występuje sprawa sztuki, zmienia się i z bezwzględną surowością, nie przypuszczającą repliki, wypowiada sąd ostry i potępiający na nieuctwo, lekceważenie, tępość wrażliwości, banalne ogólniki, zdawkowe uwzględnianie arcydzieł, dostrzegane w widzu, przed którego oczyma przesuwa świetne stronnice swojej kolekcyi. Pokazując te cudowne zbiory, dziwny ten człowiek znajduje się w stanie szczególnego podniecenia. Tu nie chodzi o to, żeby ten, lub ów «prze-

kartkował» zbiory Siedleckiego. Tu chodzi o rzeczy większe i głębsze, chodzi o to medium, które łączy i stapia dusze, o objawienie się harmonijnego nastroju między ludźmi, dla których sztuka jest, lub nie jest czynnikiem, wywołującym rodzaj związku chemicznego między duszami.

Kiedy szereg Rembrandtowskich portretów patrzy przenikliwie na widza, jednocześnie Siedlecki, z niesłychanie napiętą uwagą, z drażliwym niepokojem śledzi jego twarz, nasłuchuje wyrazów i dźwięku głosu, bada nawet ręce, które dotykają karty pigmentu i czyta w nich stan duszy kogoś, przed kim otworzył swoje skarby. Oczywista rzecz, że człowiek taki miewa chwile radości, ale miewa też częstsze chwile rozczarowania, bolesnych zwątpień i rozgoryczenia. Jeżeli widz jest taki, jakiego pragnął, jeżeli do jego sądu ma zaufanie, ugruntowane na podstawie zgodności tego sądu z tem, co sam w ciągłem obcowaniu ze sztuką przeczuł i przemyślał, wtenczas, nad przekładanemi kartami heliograwiur i pigmentów, jaśnieje zorza radości i szczęścia. Niezmordowany, nieznużony, ciągle chciwy wrażeń od sztuki, Siedlecki dźwiga góry tek i kartonów, i miłego sobie widza nie popuści, nie wyczerpawszy z niego ostatków siły doznawania wrażeń, zdolności spostrzegawczej i możności wnioskowania.

W zetknięciu się z wielu sprawami życia, Siedlecki robi wrażenie, jak gdyby się nagle budził, wśród nieznanych mu stosunków ludzkich i warunków bytu. Wychodząc z fikcyjnego świata sztuki, który dla niego ma wszystkie właściwości realnego życia, skoro się znajdzie wobec rzeczywistości, z jej pokręconym i zawiłym układem, zachowuje się nieraz, jak dziecko pełne

naiwnego zdziwienia, nieśmiałości, lub równie dziecinnego zaufania. Nasuwa mu się wtedy mnóstwo zawiłych i przygniatających zagadnień w stosunkach osobistych, mnóstwo wątpliwości w rzeczach i sprawach dawno rozstrzygniętych i rozwiązanych. Utrudnia mu to stosunki towarzyskie i ułatwia samotne oddawanie się niewyczerpanemu czarowi dzieł sztuki, która dla jego duszy wrażliwej jest niezgłębionem morzem wrażeń.

Taka jedna z setki tek, zalegających jego izbę, jest jak to naczynie z arabskiej bajki, w którem zatkany siedział potworny, olbrzymi, jak chmura duch zaklęty. Złożone jedne na drugich, karty pigmentów zajmują parę stóp powierzchni i kilka cali grubości, lecz rozłożone pojedyńczo, zapełniają w jednej chwili cały pokój, a ich treść artystyczna rozrasta się po za obecną chwilę i miejsce i porywa duszę w świat olbrzymi, niezgłębiony, w którym nikną otchłanie czasu, wieki się zbliżają, schodzą się dusze i umysł obejmuje w jednej chwili ogromne okresy bytu ludzkości.

Dzieło Siedleckiego będzie zawsze miało podobne znaczenie dla umysłowości społeczeństwa, i będzie zarazem symbolem jego życia, życia tak cichego, skupionego, zamkniętego w sobie, pozornie zredukowanego do najmniejszego znaczenia, którego jednak rzeczywisty wynik jest ogromnej doniosłości. Promieniowanie siły, utajonej w tym zbiorze, jest niewyczerpane, dopóki ludzie będą zdolni do odbierania wrażeń artystycznych, lub dopóki te karty nie rozsypią się, pod wpływem czasu i dotykania rąk ludzkich.

* * *

Krwawy, straszliwy władca z *Króla Ducha*, dokonawszy bezmiaru morderstw, wylawszy rzeki krwi i łez, napełniwszy przestwór huraganem jęków i przekleństw, zniszczywszy wszystkie więzy sumienia, wyrwawszy z siebie do ostatka litość, bojaźń, wszelką słabość, wszelkie wahanie wobec fatalistycznej konieczności mordu, spełniwszy swoje przeznaczenie kata z bezwzględnością bóstwa, mówi do tych, którzy byli i narzędziem i ofiarami jego krwawych czynów:

Idźcie... Już więcej nie jesteście sługi
Mojej wściekłości, lecz rycerze twardzi.
Kupiłem naród krwią... i nad jej strugi
Podniosłem ducha, który śmiercią gardzi.
. . . . . .
. . . . . przezemnie ta ojczyzna wzrosła,
Nazwiska nawet przezemnie dostała
I pchnięciem mego skrawionego wiosła
Dotychczas idzie . . . . . .
Fala ją druga nieraz z drogi zniosła
I duch jej święty poszedł w kwiaty ciała
Bezwonne, martwe; lecz com ja wycisnął
Pod krwią, tem zawsze zwyciężył, gdy błysnął!

Spełnianie krwawych, przed niczem nie cofających się wyroków, oddawanie siebie i wszystkich bez najmniejszego oporu i wahania pod miecz, bezwzględne zżycie się ze śmiercią i gorszem od niej męczeństwem, działając przez lata i lata, z pokoleń na pokolenia, wyhodowało w końcu rasę szalonego, niewzruszonego hartu, którego potrzebę przewidywał proroczo krwawy twórca narodu, mówiąc o sobie:

Nademną była myśl słoneczna, złota.

W ten sposób, pod działaniem przemożnych przyczyn, wytwarzają się bezwzględne siły ludzkiej duszy, które zdarzenia wprzęgają do rozmaitych celów. Wpływ przyczyn zewnętrznych, wywołujących ludzkie czyny, nie ogranicza się daniem doraźnej, chwilowej pobudki działania, sięga on głębiej i pozostawia trwałe ślady. Każdy czyn jest uwarunkowany pewnym stanem psychiczno-fizyologicznym i powtarzanie się tego stanu utrwala w końcu w człowieku szczególną zdolność jego doznawania. Pozostaje on, jako stała właściwość duszy, jako utajona energia psychiczna, którą potem mogą wyzwalać inne, niż pierwotna, przyczyny.

Z takich ustalonych właściwości duszy układa się pewien typ ludzki, który, jeżeli nie jest w danem społeczeństwie powszechny, częściej się jednak w niem zdarza, niż gdzieindziej.

W społeczeństwach, posiadających wszystkie części składowe ustroju, odpowiadającego pewnemu rozwojowemu poziomowi, następuje takie zróżniczkowanie funkcyi społecznych, takie ujęcie ich w rozmaite instycye i korporacye, działające jakby automatycznie, że jednostka nie potrzebuje stale i ciągle odczuwać całości zagadnień zbiorowego bytu, usuwa się z pod bezpośredniego nacisku społecznych obowiązków i całkowicie zanurza się we własnych, egoistycznych potrzebach i sprawach. Rzecz oczywista, że i tam znajdują się ludzie, którzy poczuwają się do wielkich obowiązków względem ludzkości, i ostatecznie z nadmiaru swego posiadania, swego bogactwa, czynią rzeczy publicznego użytku. Ale tylko z nadmiaru. Taki Carnegie, czy jaki inny miliarder anglo-saski, czyniący milionowe zapisy na cele społeczne, wydziela zaledwie

cząstkę z miliardów, lub też w końcu, z przesytu, przez reakcyę do przepełnionej misy, która przed nim za długo stoi, staje się wspaniałomyślnym i rzuca ludzkości w darze bogactwa, złupione na tejże ludzkości. Jest to jakby zemsta logiki życia zbiorowego nad egoizmem jednostki, jest to siła przyciągania masy, która pochłania indywiduum.

Inaczej rzecz się ma, jeżeli człowiek ubogi materyalnie, lecz nie ubogi duchem, oddaje siebie idei, której całkowity skutek jest bezpośrednio związany z dobrem społecznem. Każde prawie syte bydlę jest wspaniałomyślne. Ale głodnym i wspaniałomyślnym jest tylko człowiek lepszy, wyższy, człowiek, w którym pierwotne instynkty brutalne, żywiołowe siły, stopiły się na siłę, służącą wzniosłym porywom duszy.

Są społeczeństwa, żyjące w warunkach szczególnie sprzyjających powstawaniu i rozwojowi typów ludzkich tej drugiej kategoryi. Ciągła świadomość społecznego obowiązku, ciągłe odczuwanie ciążenia wszystkich zagadnień zbiorowego bytu, na każdym dniu życia każdej jednostki, wytwarza tę czujność sumienia i stałą skłonność oddawania się celom wyższym bezinteresownym, sprawom, dotyczącym idealnych zagadnień życia, lub poprostu tego ducha ofiary, którym trwają wszystkie pozornie upadłe idee.

Siły zewnętrzne stanowią tu jakby sferę, warunkującą pewne właściwości życia, jakby klimat moralny, który, działając z pokolenia na pokolenie, szczególnie uzdalnia je do spełniania pewnych przeznaczeń. Stan duszy, będący wynikiem takiego oddziaływania sił zewnętrznych, udziela się wszystkim bardziej uspołecznionym jednostkom i wywołuje czyny, nie liczące się

z osobistą materyalną korzyścią, a nawet z najniezbędniejszemi potrzebami istnienia.

Nasze społeczeństwo, wskutek mnóstwa przyczyn, dających się streścić w jednej, nasze społeczeństwo więcej może niż wszelkie inne wydaje ludzi dziwnych, zatracających się w idealnych pobudkach czynu, lub oddających się dobrowolnie pełnieniu służby na stanowiskach, zajętych gdzieindziej przez płatnych urzędników.

Takim wynikiem szczególnego stanu dusz u nas jest też Siedlecki. Cel jego życia — sztuka — mógł być niezrozumiany do niedawna, mógł być lekceważony, lub pogardzany, ponieważ między sztuką a zagadnieniami społecznego bytu nie widziano żadnego związku, sztuki nie potrzebowano, lub nie uświadamiano jej rzeczywistego znaczenia. Cel więc, do którego Siedlecki skierował swoje pragnienia i siły, jest jego indywidualną własnością, ale te uczucia, które go prowadziły do urzewistnienia tego celu, te istotne głębokie podstawy, na których gruntuje się siła moralna tak pożytecznego życia, są zasadniczą składową częścią naszego zbiorowego bytu. Jest to jedna z iskier wielkiego ogniska, jedno z drgnień wielkiej duszy, której siła i żywotność są niewyczerpane...

Zbiór Siedleckiego jest spełnieniem czynu w zakresie dwóch wielkich zagadnień ludzkiego bytu: w sferze sztuki i w sferze społecznego dobra. Jest w nim bezwzględny, wszechludzki pierwiastek życia duszy — sztuka — i bezpośrednie oddanie życia jednostki dla szczęścia własnego społeczeństwa. Więcej od nikogo nie można żądać.

Zakopane, 1902.