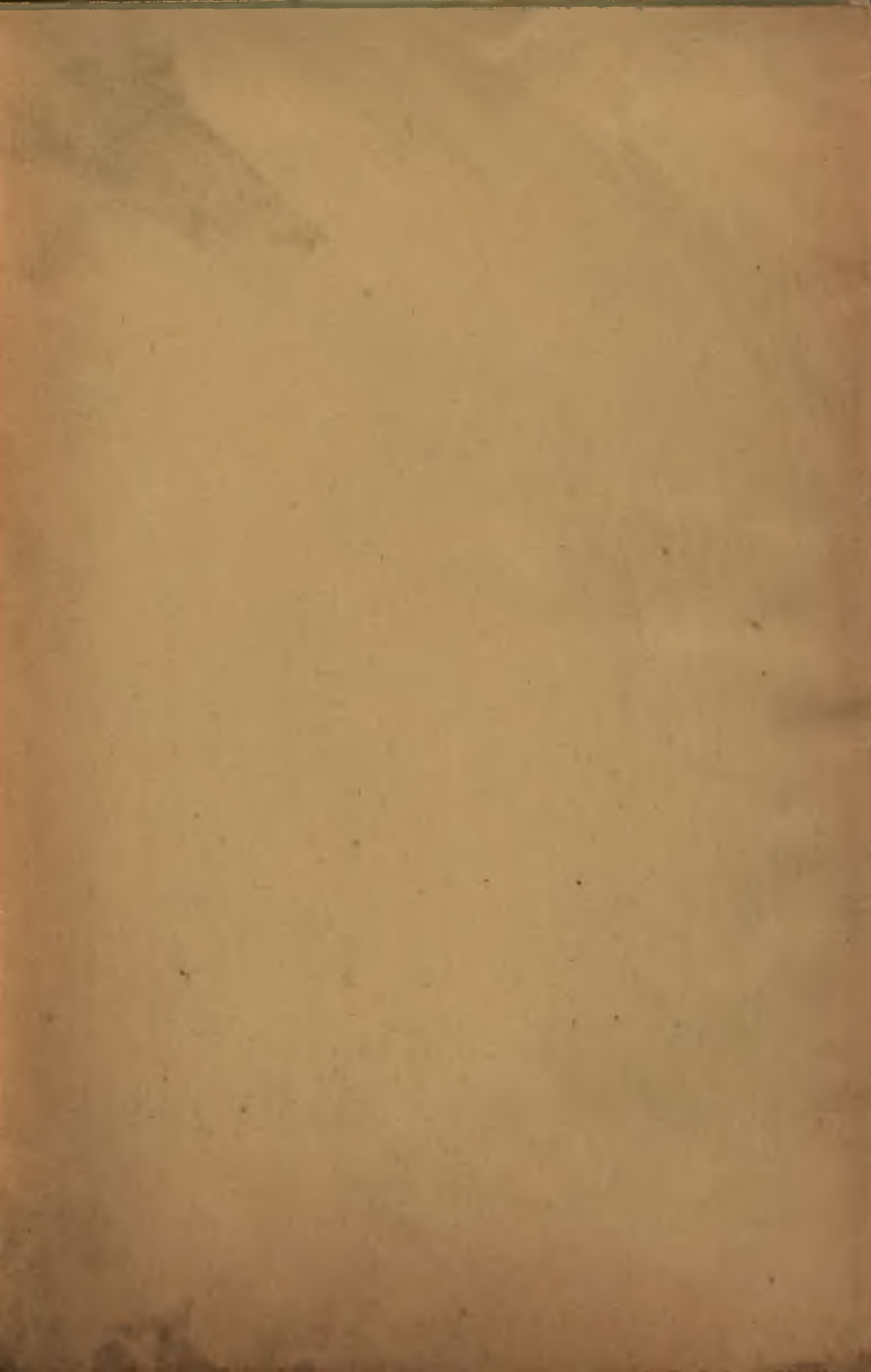
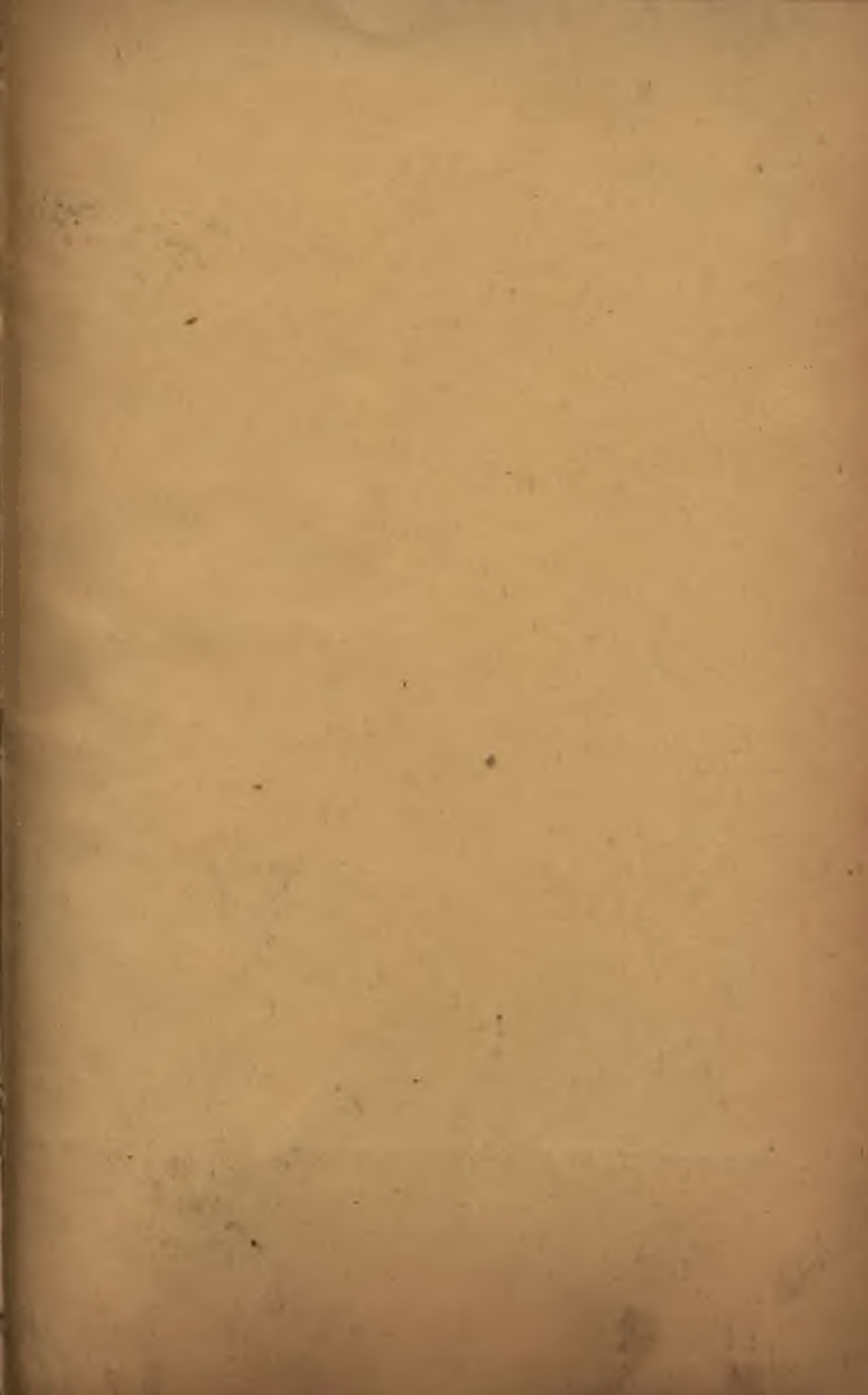


Manuscript Department

9017

8017





Łudomir Benedyktowicz

Stanisław Witkiewicz

jako krytyk

jego pojęcia, zasady
i teorye w malarstwie

Rozbiór krytyczny

Exemplarz Recenzyjny
od SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ
w KRAKOWIE.

Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie

1902

Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie

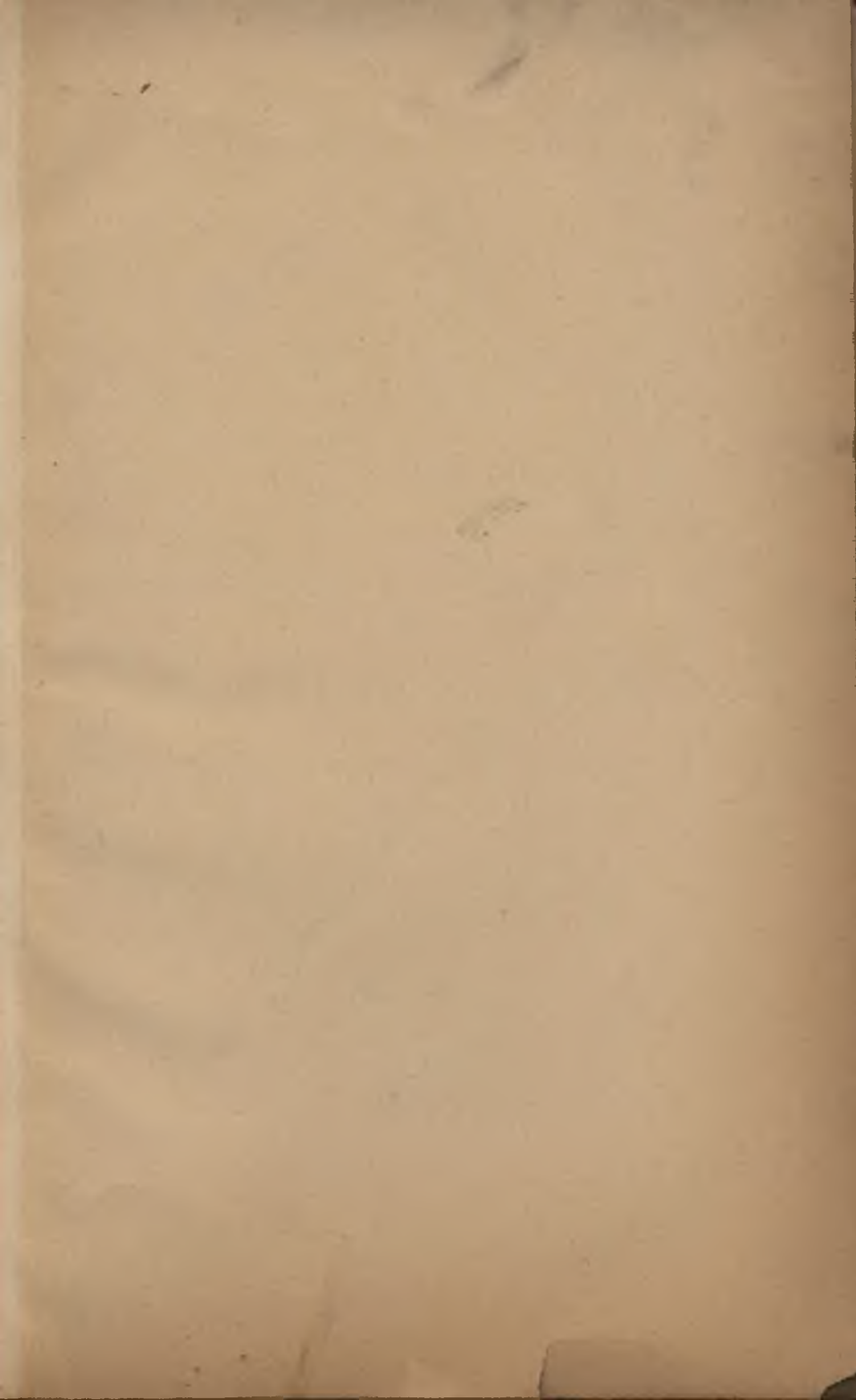
poleca następujące własne wydawnictwa:

 Ceny w Rublach. 

<i>Antoniewicz Karol</i> , ks. Poezye religijne . Wydanie drugie	—90
— Poezye religijne i świeckie . Wydał ks. Jan Bądeni. Wydanie trzecie, z licznymi winiętami, 1'80, w starannej oprawie	3'—
<i>Bąkowski Klemens</i> . Posażna panna , powieść	1'25
<i>Bałucki M.</i> Poezye , bardzo ozdobne wydanie miniaturowe, oprawne na sposób francuski w półskórek	2'—
<i>Bilczewski</i> , Ks. arcybiskup. Eucharystya w świetle najdawniejszych pomników: piśmiennych, ikonograficznych i epigraficznych. Wydanie luksusowe w wielkim formacie, stronic 328 z 47 rycinami i tablicą w heliografurze. Dzieło odznaczone nagrodą Akademii Um., 4'50, w starannej oprawie	6'—
<i>Coppée Fr.</i> Dobre cierpienie , pierwsze tłumaczenie polskie pięknych nowel cenionego autora	—70
<i>Chołoniewski Stanisław</i> , ks. Kazania niedzielne i świąteczne . Dwa tomy, wydał ks. Jan Bądeni	3'60
<i>Czermak Wiktor</i> Dr prof. Uniw. Jag. Studia historyczne	2'70
Treść: Na dworze Władysława IV. — Młodość Jerzego Lubomirskiego (1616—1636). Wojna Smoleńska z r. 1633—1634 w świetle nowych źródeł. — Polska wobec wojny 30-letniej. — Kilka słów o pamiętnikach polskich XVII wieku. — Miłostki królewskie. — Przyczynek do biografii Zimorowicza. — Przyczynki do dziejów XVII wieku z archiwów prywatnych.	
<i>Fogazzaro Antonio</i> . Dawny światek (Piccolo mondo antico). Autoryzowane tłumaczenie rozgłoszonej powieści znakomitego pisarza włoskiego	1'80
<i>Gawalewicz Marian</i> . Niczyja . Powieść	1'80
— Majster do wszystkiego . Zbiór nowel. Wydanie drugie	1'—
<i>Gide K.</i> Zasady ekonomii społecznej . Drugie polskie wydanie, świeżo opracowane i rozszerzone przez Dra W. Czerkawskiego	4'50
<i>Gloger Zygmunt</i> . Geografia historyczna dawnej Polski z dodaniem Mapy Rzeczypospolitej przez J. Babireckiego. W tekście 64 autentycznych rycin 3'—	
<i>Golian Zygmunt</i> , ks. Kazania niedzielne i świąteczne , wydane staraniem ks. Bartkiewicza	1'80
— Listy duchowne , (serya nowa), wiernie odpisane z oryginałów, za zezwoleniem osób, do których były pisane. Wydanie drugie, 1901	2'20
<i>Górski Konstanty</i> , Historja jazdy polskiej , na podstawie nieużytkowanych dotąd źródeł, z 3 tablicami litografowanemi, str. 363	3'60
<i>Jirasek Alojzy</i> . Raj świata . Powieść na tle epoki kongresu wiedeńskiego, autoryzowane tłumaczenie prof. Krceka	1'25
<i>Kalinka Waleryan</i> ks. Sejm czteroletni . Wydanie czwarte w czterech częściach	6'50
— Ustawa trzeciego maja 1791 r.	—50
<i>Karłowiak A.</i> , prof. Szkola katedralna krakowska w wiekach średnich	—55
<i>Kołaczkowski Klemens</i> , Jenerał. Wspomnienia od roku 1793 do 1831 , przyozdobione 27 rycinami, 3 tomy po	1'—
<i>Korolenko Wł.</i> Niewidomy muzyk . Przekład z rosyjskiego St. M.	—90
— Szkieł i opowiadania . (At Dawan. — Za obrazem. — Zaćmienie słońca. — Cienie. — W nocy. — Morze. — Sądny dzień)	1'80
Pierwsze w języku naszym przekłady tych arcydzieł literatury rosyjskiej.	
<i>Kostomarov N. J.</i> Kudejar . Powieść hist. z czasów Iwana Groźnego.	1'80

==== Gebethner i Wolff w Warszawie. ====

Stanisław Witkiewicz jako krytyk



Stanisław Witkiewicz jako krytyk

jego pojęcia,
zasady i teorye w malarstwie

ROZBIÓR KRYTYCZNY

LUDOMIRA BENEDYKTOWICZA.

Egzemplarz Recenzyjny
od SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ
w KRAKOWIE.



Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie

1902.

9017

II



51-

X-37185	
9017	<u>II</u>

W S T E P.



Trzecie wydanie książki pod tytułem „Sztuka i krytyka u nas“. — Olśniewająca strona literackiego talentu autora i wypływające z niej powodzenie pomienionej książki w świecie malarskim i u publiczności. — Sława literacka autora rosła kosztem sławy malarskiej Matejki. — Nieradność naszych krytyków wobec polemicznej ciętości autora. — Dogmat estetycznej nieomyślności w jego rękach. — John Ruskin i Stanisław Witkiewicz: zasadnicza różnica ich wpływów na sztukę; pierwszego w Anglii, drugiego w Polsce, i odmienne tych wpływów skutki. — Najnowszy kierunek malarstwa u nas, jego chorobliwe mającenia w treści, karykaturna w kształtach, pstroczina w kolorycie, obok bezdusznego naśladowania japońszczyzny w rysunku. — Bezmyślność w treści zrodziła upadek doskonałości form ze szkodą prawdy. — Konieczna potrzeba przeprowadzenia krytycznego obrachunku na progu nowego stulecia z panującymi u nas teoryjami i zasadami autora „Sztuki i krytyki“ w malarstwie. — Odwołanie się piszącego ten obrachunek do opinii ogółu inteligentnych sfer polskiego społeczeństwa. — Zastrzeżenie i określenie stanowiska podjętej rozprawy wobec wiekopomnych utworów Matejki.

W przedostatnim roku tylko co ubiegłego stulecia ukazało się na półkach księgarskich trzecie wydanie książki, obejmującej pod ogólnem mianem „Sztuka i krytyka u nas“ szereg licznych artykułów, napisanych przez p. Stanisława Witkiewicza, artystę-malarza.

Książka ta, świadcząca o niepospolitym talencie autora, ożywiona niezwykle temperamencie słowa, iskrząca się dowcipem dosadnych wyrażań i porównań, wybuchająca miejscami niepohamowaną namiętnością w walce z przeciwnikami, wywołała nieopisany zapal wśród artystów, obudziła niebywale zajęcie między publicznością.

Młodzi malarze uznali ją odrazu za ewangelię, prostującą ścieżki, gubiące się dotychczas po manowcach estetycznych przesądów, publiczność uderzona trzeźwością zawartych w niej poglądów i zrozumiałym po raz pierwszy w rzeczach sztuki językiem, przejęła jej zasady, godząc się nawet powoli z uszczerbkiem owej chwały, jaka była na Polskę z pomnikowych dzieł Jana Matejki, patrząc spokojnie na zrywane przez p. Witkiewicza liście z tego lauru, którym Europa uwieńczyła skronie naszego mistrza.

Mimo bowiem wszelkich zastrzeżeń, sprostowań i poprawek ze strony autora, każdy przyznać musi, że po przeczytaniu tej książki zostaje wrażenie, jakoby Matejko był jakąś za wysoko przez szowinizm narodowy wyśrubowaną wielkością, którą p. Witkiewicz zawzięcie stara się sprowadzić z tych szczytów, jakby w obawie, żeby zapatrzone w swego mistrza społeczeństwo nie dostało niebezpiecznego zawrotu głowy.

Matejko, według słów autora, poświęcający sztukę historyzofii i ubocznym tendencyom, Matejko nieodeczuwający perspektywy powietrznej i wykreślający fałszywie światło-cień, Matejko wprowadzający chaos do kompozycji, Matejko wreszcie pozbawiony przymiotów kolorysty ze stanowiska dzisiejszych wymagań, jednym słowem Matejko w świetle krytyki p. Witkiewicza wydaje się być artystą, który wyrasta wprawdzie po nad mierność, ale który cały swój rozgłos zawdzięcza głównie wielkim rozmiarom płócien i historycznej treści swoich obrazów.

Wyrok taki, wypowiedziany z niezwykłą śmiałością i odwagą, został narzucony z taką siłą ogółowi, że jeżeli nawet ktoś miał jakie wątpliwości w jego prawomocność, nie miał odwagi zaprotestować, zwłaszcza, gdy wszyscy krytycy nasi wobec polemicznej ciętości p. Witkiewicza potrafili głowy, a z punktu fachowego nie umieli odeprzeć postawionych przezeń zarzutów.

Dzięki takiemu obrotowi rzeczy, p. Witkiewicz po zwyciężkiej walce, stoczonej na polach Tanenberga i Grunwaldu

z siedmioma artykułami profesora Struwego, strąciwszy go z tronu i rozbiwszy w puch jego warszawskich i krakowskich kolegów, panuje u nas niepodzielnie w królestwie krytyki, dzierżąc w ręku nie już berło, ale dogmat nieomyślności w sprawach dotyczących się sztuki. Należy on do tych szczególnych wybrańców, których zasady estetyczne nie tylko przyjęły się odrazu w teorii, ale były stosowane i w praktyce, tak, że twórca ich miał czas z rzuconego przez siebie posiewu doczekać się i upragnionego żniwa.

Biorąc w rachubę ten sukces, nie będzie to z mojej strony przesadą, jeżeli powiem, że p. Witkiewicz wywarł w Polsce ten sam wpływ na pojęcia o sztuce, co John Ruskin w Anglii, z tą tylko zasadniczą różnicą, że gdy pierwszy oceniał wysoko *duchową stronę* sztuki i podnosił w niej *uszlachetniający pierwiastek piękna*, tak *w formie* jak i *w treści*, to autor naszej książki za jedyną miarę wartości obrazu uważa samą tylko *robotę*, opartą na prawdzie zawartych w niej kształtów.

To też w ślad za tą różnicą poszły i wręcz odmienne skutki, gdy bowiem działalność angielskiego estetyka postawiła sztukę w jego ojczyźnie na niebywałych przedtem wyżynach, to u nas, w Polsce, sztuka ta pełza coraz więcej przy ziemi, a są tacy, którzy twierdzą, że stacza się ona w przepaść, z której nikt i nie jej nie ocali. Malarstwo polskie unikające starannie przez cały szereg lat jakiegokolwiek głębszego przedmiotu i skazujące na wieczne wygnanie ze swoich granic wszelkie objawy piękna, zaprzepaściło w końcu i samą prawdę, a najlepszą miarą jego wartości są słowa p. A. K., właściciela salonu artystycznego w Warszawie, który twierdzi na podstawie praktyki, że jeżeli dawniej sprzedaż obrazu nie należała do wypadków codziennych, to publiczność przynajmniej z zapalem zwiedzała wystawę, dzisiaj zaś doszło do tego, że nie tylko nikt nie kupuje, ale często nawet i patrzeć na to nie chce.

W samej rzeczy nie jest to przesada. Dawnemi laty wszedłszy na wystawę, czuleś się w otoczeniu, w którym mogłeś doznać miłych, serdecznych, rodzinnych lub podniosłych wrażeń. Były obrazy, które cię uniosły w niebo lub wprawiły w zachwyt, były takie, które wzruszyły do głębi, były inne, przy których uśmiechnąłeś się szczerze, lub wręcz były takie, co ci stawiały przed oczy jakąś wielką, krzepiącą twego skolatanego ducha, pełną chwały chwilę z dziejów twego narodu. Dzisiaj, gdy wejdiesz, czychają na ciebie ze wszystkich ścian i zakątków jakieś straszysła i upiory, przerażające cię swoim spojzeniem, jacyś morderey rozkoszujący się agonią swojej ofiary, trupy ulegające rozkładowi, jakieś śmierci i głodomory, tajemnice, które nie nęca, pokusy, które odpychają, widma suchotników o kościstych piszczelach, lub wiedźmy z rozczapierzonymi ku tobie paznokciami. Są to postacie przejmujące cię wstrętem i odrazą, na widok których wstrząsa się dusza twoja, a cała sztuka wydaje ci się być jakimś przykrym snem, tłoczącym twoją wyobraźnię zgrają jawiących się podczas maligny widziadeł. Tak jest, doszliśmy do tego, że malarstwo nasze uprawia w rysunku karykatury, w treści jakieś chorobliwe majaczenia, w kolorycie bezmyślną pstroczną, a w miejsce klasycznej harmonii form, tak dokumentnie wyświecaną przez p. Witkiewicza ze szkół i akademii, bezduszne naśladowanie naiwnej, dziwacznej lub potwornej japońszczyzny, wykazujące zupełne bankructwo estetyczne aryjskiej rasy w Europie.

Ze wzrastającą bezmyślnością w wyborze przedmiotu przyszło i zaniedbanie form, wykoszlawiające doszczętnie ową *prawdę*, którą p. Witkiewicz uważa za *jedyne kryterium* przy ocenianiu dzieł sztuki, a wykoszlawiające do tego stopnia, że nie poważylbym się nawet przypisać wpływom antora „Sztuki i krytyki“ ostatnich wyników naszego malarstwa, gdyby on sam w artykule zatytułowanym „Impresyonizm“ nie adoptował tych dziwolągów, jako plodów zgodnych z duchem jego pojęć o sztuce.

Czas przeto wielki na progu nowego stulecia zrobić obrachunek z książką p. Witkiewicza i rozdzieliwszy kwiaty od ostów, wyłączyć z powodzi polemicznych utarczek to, co ona wniosła dobrego do sztuki, gdyby zaś z tego rozbiornu wypadło, że zawarte w niej „Credo estetyczne“ jest niewystarczającym do zapewnienia rozwoju sztuce naszej, że przeciwnie krępuje ono tę sztukę w jej pochodzie, trzeba nam będzie zwrócić oczy za nowym prorokiem, a gdyby zabrakło go w ojezyźnie, obejrzyć się za nim po świecie, jeżeli bowiem bez wstydu żywimy się zmanierowaniami formami Japonii, to tem śmieiej i zaszczytniej możemy poszukać u narodów cywilizowanej Europy ożywczego źródła, z któregooby popłynął odradzający strumień nowego życia, zakreślającego sztuce polskiej szersze i podnioslejsze granice.

Podając zadanie przeprowadzenia takiego obrachunku, nie czynię tego z próżnej chęci wywołania nowej polemiki z p. Witkiewiczem, wiem bowiem dobrze, że jest on na tem polu niepokonanym szermierzem, i wiem również także, że w polemice zawsze ten ma rację, co się odzywa ostatni, ja pragnę jedynie to, co powiem, oddać pod sąd ogółu, trzymając się starego przesądu: *Vox populi, vox Dei*, bo wiem z doświadczenia, że publiczność idąc za zdrowym rozsądkiem i instynktem, trafniej nieraz oceniła dane dzieło sztuki od wszystkich razem wziętych krytyków.

Ale być może, że ta praca moja pozostanie i dla społeczeństwa echem wołającego na puszczy, oświadczam przeto z góry, że i w takim wypadku umrę śmiercią naturalną, ale umrę spokojnie, bo spełnię ciężący mi na sercu obowiązek wypowiedzenia prawdy z miłości dla sztuki polskiej, którą pragnąłbym widzieć w królewskich szatach piękna chodzącą, a nie w łachmanach żebraka lub strzępach obłąkańca.

Zastrzegam się również przed przypuszczeniem, jako bym tę sprawę podjął w celu rehabilitowania prac nieśmiertelnej pamięci Jana Matejki wobec zarzutów p. Witkiewicza,

gdyż jestem silnie przekonany, że dzieła geniuszu same zwyciężko wobec wszelkiej krytyki się ostoją, gdy się jednak tak rzeczy złożyły, że p. Witkiewicz całe swoje wyznanie wiary o sztuce postawił i wypowiedział przy obrazach Matejki, więc i ja oceniając wartość zawartych w niem dogmatów, na tem tle omawiać je muszę, a zatem i stosunku ich do artystycznej działalności Matejki dotknąć jestem zniewolony.

CZEŚĆ PIERWSZA.

Duchowa strona malarstwa.

T R E Ś Ć.

Istotna zasługa p. Witkiewicza w zakresie krytyki. — Walka z teoretykami w krytyce otwiera pole jego zdolnościom polemicznym. — Zaciekleść w starciu z prof. Struven nie wychodzi na korzyść stworzonej przez autora teorii o malarstwie. — Credo malarskie p. Witkiewicza wsparte na biegunach postępu i pozytywizmu. — Burzenie starych ółtarzy. — Stanowisko autora wobec treści w malarstwie. — Umiejętność wypowiadania środkami malarskimi stanów psychicznych w obrazie za pomocą wyrazu stanowi koronę trudności malarskich. — Tylko ścisła łączność treści z formą może być jedynie podstawą wszechstronnej krytyki. — Przykłady na dziełach sztuki. — Podział malarstwa na rodzaje. — Malarstwo religijne i historyczne stanowią najwyższy wyraz twórczości, wydobytej pracą wyobraźni. — Styl religijny i historyczny. — Prawidła wymagania i warunki tego ostatniego. — Ciasnota krytyki, opartej wyłącznie na wartości samej formy w sztuce i poezyi. — Bezmyślność sądów opartych na takiej krytyce w zakresie malarstwa, muzyki i poezyi. — Twórczość Adama Mickiewicza w świetle pomienionej krytyki według własnych słów autora. — Prostota w prawie zepchnięta do znaczenia prostactwa, szczyty jej doskonałości w pojęciu autora i najwyższy tak pojętej prawdy ideał. — Szlachectwo duszy może być wyrażone w malarstwie jedynie w szacie odpowiednio uszlachetnionych form. — Bajka o kwaśnych winogronach odznacza się nietylko prawidłowym rymem, ale i wysoką prawdą w treści. — Epokowe odkrycia autora przy pomocy momentalnych fotografii. — Nieczułość p. Witkiewicza na estetyczną stronę bogactwa form i barw kipiącej życiem i fantazją przeszłości i obojętność jego na ten znamieny rys talentu Matejki. — Wyobrażenia na przyprzęce. — Co wolno malarzowi, nie wolno krytykowi. — Psychologia śmiechu. — Stanowisko p. Witkiewicza wobec malarstwa historycznego. — Nieuctwo Francuzów jako miara artystycznej wartości Matejkowskiego obrazu „Rejtan“. — Sztuka jako życie, którego jest odzwierciedleniem, posiada własne, domowe ognisko i obce sobie światy. — Treść nie traci swego znaczenia w obrazie dlatego, że jej ktoś nie zna lub nie

rozumie. — Tylko w związku poznanej treści z formą można wyrobić istotny sąd o wartości dzieła sztuki. — Francuzi nie znający treści obrazu nie mogli ocenić i artystycznej jego wartości. — Stara zasada, określająca piękną treść w pięknej formie mianem najwyższej doskonałości, będzie zawsze najwznioślejszym dogmatem w estetyce. — Niezrozumiałość treści nie jest wyłączną właściwością obrazów historycznych. — „Gra w Mora“ Aleksandra Gierymskiego, „Kolędniczy“, „Dożynki“. — Naciągane przykłady autora niezrozumiałej treści w obrazach historycznych. — Karliński na murach Olsztyna. — Obrona Trembowli. — Zaprzeczenie wszelkiego wpływu treści obrazu na jego wykonanie. — Wysokie znaczenie „głębszej treści“ w malarstwie wbrew twierdzeniu autora. — Wpływ treści na rozwój form, zapomocą których ona się wyraża. — Przykłady tego wpływu wykazane na działalności artystycznej Matejki. — Niewzruszona zasada autora co do treści wychodzi na prosty frazes. — Moje zapatrywania na znaczenie malarstwa rodzajowego, krajobrazowego i portretowego. — Ruskin i krzewiony przez niego kult piękna jako środek wychowawczy i zbawienie skutki, jakie by mógł przynieść młodemu pokoleniu. — Trzy pierwiastki twórczości ludzkiej w malarstwie. — Zdolność wypowiedziania ludzkich uczuć i myśli otworzyła sztuce rozleglejsze w nieskończoność widnokręgi. — Stanowisko Gustawa Courbета podczas komuny paryskiej w stosunku do utworów sztuki, idących w pomienionym wyżej kierunku. — Pojęcie prawdy jak i pojęcie piękna są zarówno uczuciami subiektywnymi, na punkcie których jednak ludzie zrozumieć i odczuć się mogą. — Przykłady i dowody na potwierdzenie tej prawdy. — Doskonałość kształtów oceniamy nie tylko bezpośredniem porównaniem ich z naturą, ale uczuciem i wyobraźnią. — Dowody tego pewnika, zaczerpnięte z polemicznych artykułów autora „Sztuki i krytyki“. — Istota piękna i stosunek jej do prawdy. — Przewodnią ideą zasad autora „Sztuki i krytyki“ jest dążność do zniesienia wszelkiej hierarchii w sztuce i wyzwolenie jej z pod władzy wszelkich prawideł i wymagań estetycznych. — Znamienity rys dzisiejszych dążeń w tym duchu na wszystkich polach i we wszystkich kierunkach. — Zupełna racya p. Witkiewicza w sporze z prof. Struvem na punkcie teorii tego ostatniego o symbolice linii i barw, z wyjątkiem wyszydzonej opinii o zaletach kolorystycznych Matejki. — Dowód mylnego zupełnie sądu autora „Sztuki i krytyki“ na tym ostatnim punkcie, przeprowadzony na mocy jego własnych słów, wypowiedzianych w artykule o Chelmonskim. — Harmonia barw, światłocien i perspektywa powietrzna są to środki artystyczne, w których doskonałość jednego jest niezależną od doskonałości pozostałych. — Nierówność władania malarskimi środkami u artystów wszystkich krajów i czasów, i wypływająca z tej nie-

równości indywidualna istota każdego talentu. — Uzasadnienie tego pewnika poparte przykładami na dziełach mistrzów. — Porównanie brylantu z talentem malarskim. — Zupełna słuszność opinii prof. Struvego o wysokich przymiotach kolorystycznych Matejki. — Słowo o „Dobru“ w malarstwie i literaturze.

Rzetelną zasługą p. Witkiewicza pozostanie zawsze ten fakt niezaprzeczony, że on pierwszy, stworzywszy zrozumiałą mowę w zakresie sztuki, zadał stanowczą klęskę owej zawiłej, bałamutnej lub pompatycznej frazeologii, jaka panowała na szpaltach naszych dzienników i tygodników w sprawozdaniach z działu sztuki. Sprawozdania te, mające pośredniczyć między artystami a publicznością, nie tylko że niczego nie objaśniały, że nie budziły zamilowania do sztuki, ale przeciwnie wносиły nieraz taki zamęt pojęć, wśród których odnalezienie zdrowego sensu należało do rzędu niepodobieństw.

Pamiętam jak czytając te utwory naszych estetyków, burzyliśmy się nieraz w naszym kółku malarskim, lub braliśmy się od śmiechu za boki i wtedy to już powstawał często zamiar wyłapania tych frazesów i zestawienia obok siebie w celu zrobienia z nich humorystycznej mozaiki, zamiar ten jednak odkładany z dnia na dzień nie wychodził po za obręb dobrych chęci; a pierwszy, który podjął ten trud i to zadanie, aby go w czyn zamienić, był p. Witkiewicz.

Jemu też dziś zawdzięczamy, że najnowsi nasi estetycy, pragnący po zdobyciu wiedzy teoretycznej pisać o sztuce, badają ją u samego źródła, przesiadując w pracowniach malarzy, gdzie bezpośrednio wtajemniczają się w jej arkana i uczą oceniać wartość takich czynników, jak rysunek, barwa, światłocien, perspektywa lub sama kompozycja.

Gdy p. Witkiewicz rozpoczął pracę w tym kierunku, berło krytyki w Warszawie dzierżył prof. Henryk Struve. Już sam stopień naukowy doktora filozofii i stanowisko profesora tego przedmiotu na uniwersytecie dawały p. Struwegu przewagę nad resztą jego kolegów, a sam fakt tylko, że raczył on z tej wysokości pisać o sztuce, otaczał go odrazu

nimbem powagi, nadającej jego słowom znaczenie wyroczni. Łatwą przeto do zrozumienia będzie rzeczą, że gdy p. Witkiewicz rozpoczął walkę z owym legionem estetów, ze szczególniejszą pasją zwrócił się ku ich wodzowi, osoba jego bowiem nastroczała najszersze pole do popisu zdolnościom polemicznym autora, a odniesione nad nim zwycięztwo obiecywało największą chwałę i rozgłos między publicznością. Uderzył też p. Witkiewicz na prof. Struvego z ową tak dobrze scharakteryzowaną przez siebie zaciekłością rudego szczura, który pragnie wygryźć czarnego, ale zaciekłość ta nie wypadła na korzyść stworzonej przez p. Witkiewicza teorii o malarstwie, gdyż czuć to wyraźnie, że ta ostatnia wypłynęła więcej z chęci unicestwienia przeciwnika, aniżeli z przekonania opartego na spokojnem i wszechstronnem rozpatrzeniu się w całym szeregu faktów, jakich nam dostarcza historia sztuki.

Za *casus belli* w tem starciu posłużył również wojennej treści obraz Matejki, przedstawiający bitwę pod Grunwaldem, a za oręż przeciw mglistym według słów autora poglądom idealno-realnej filozofii prof. Struvego miały wystarczyć twarde argumenta trzeźwego pozytywizmu.

Gdyby p. Witkiewicz był ograniczył się na wykazaniu prof. Struwegu bezzasadności takich jego teoryj, jak „symbolika linii“ i „symbolika barw“ i na wykazaniu braku zdrowego sensu w naciąganem stosowaniu ich do obrazu Matejki, skutek byłby osiągnięty, a zwycięztwo zupełnem. Ale p. Witkiewiczowi nie wystarczało, że w spotkaniu tem wysadzi swego przeciwnika z siodła, on zapalał żądzą porabiania go na sztuki, wskutek czego rozmachawszy się bez miary, ciał w prawo i w lewo, i wśród tej rąbaniny nie spostrzegł, że zamiast prof. Struvego, pokaleczył wiele prawd, które każdego krytyka obowiązywać muszą po wszystkie czasy, jeżeli sąd jego o dziełach sztuki ma być wszechstronny i wyczerpujący.

Całe *credo* malarskie p. Witkiewicza wspiera się na dwóch biegunach, z których jednemu na imię *postęp*, a drugiemu *pozytywizm*. O ile pierwszy może być enotą w autorze, o tyle drugi mniej trafia do przekonania, pozytywizm bowiem jest to potęga, która może oddać nieobliczone usługi na polu nauk przyrodniczych, w medycynie, anatomii, ekonomii lub polityce, jednym słowem w dziedzinie materialnych dóbr ludzkich, ale z chwilą, gdy wkracza w duchową sferę człowieka, robi mi wrażenie słonia o przyprawnej parze gołębich skrzydeł, na których chciałby się on wznieść w powietrze. Słabą stroną pozytywizmu pozostanie zawsze ta okoliczność, że on duszę ludzką chce — mówiąc po prostu — pochwyć całą garścią za czuprynę, nie zdając sobie sprawy z tego, że dusza jest to rzeczownik umysłowy.

Wyszedłszy raz z tak obranego stanowiska, p. Witkiewicz zaczyna od burzenia starych ołtarzy. Kilofem w czoło dostają zatem w pierwszej linii „Piękno“, „Dobro“ i „Prawda“, jako zużyte graty, którym autor raczy wprawdzie przyznać pewne zasługi, ale które ze stanowiska pozytywizmu mają tę samą wadę co i dusza ludzka, to jest nie dają się złapać za skrzydła.

Utraciwszy te trzy enoty estetyczne, autor „Sztuki i krytyki“ zabiera się do wykarczowania i reszty przesądów, rządzących dotychczas sztuką, a zabiera się do tej roboty z tem większym zapalem, że otwiera mu ona szerokie pole do zaprzeczenia wszystkiego, co powiedział jego przeciwnik.

Ponieważ prof. Struve widzi przedewszystkiem w obrazie *przedmiot*, *bajkę*, *anegdotę*, nie umiejąc ocenić *wykonania* w zakresie formy, więc p. Witkiewicz popada w drugą ostateczność i usuwa *treść obrazu* z pod oceny krytyki, biorąc jedynie *doskonałość form* za miarę jego wartości.

Autor „Sztuki i krytyki“ w tej gorącejszej polemicznej nie miał czasu pomyśleć ani na chwilę, że w krytyce obrazu przedmiot nie da się odłączyć od jego wykonania tak, jak nie da się oddzielić skóra od grzbietu ludzkiego lub zwie-

rzęcego organizmu bez zadania mu wielkiego szwanku na zdrowiu, lub sprowadzenia jego śmierci. Każdy, choćby najdrobniejszy utwór sztuki malarskiej, zasługujący na uwagę krytyka, posiada jakiś przedmiot, który zajął swoją treścią artystę i wywołał w nim chęć poświęcenia temu przedmiotowi pewnej sumy pracy wspartej talentem i zdolnościami malującego. Czy to będzie odtworzenie jakiejś chwili w naturze, czy pochwycenie pewnego typu ludzkiego lub zwierzęcego, czy nawet studium jakiegoś krzaczka lub łopianu pod płotem, starego garnka lub wiązki słomy, przedmiot ten nie może mieć dwóch znaczeń i jako taki musi być wzięty przedewszystkiem pod uwagę przez krytyka, mającego ocenić wartość jego wykonania.

Muszę przedewszystkiem wiedzieć i określić „co“, ażebym mógł powiedzieć „jak“ jest namalowane.

Cóż dopiero gdy treść obrazu jest jedną z natchnionych pieśni dantejskiego raju, wzruszającym do głębi dramatem, lub potężnym rapsodem epopei narodowej, w których przedmiot stanowią ugrupowane z artystyczną prawdą ludzkie postacie, wyrażające grą rysów i ruchami figur różnorodne *stany psychiczne*, będące „koroną“ wszelkich trudności dla malarza, stanowiące „najwyższe mistrzostwo“ jego ręki. Miałaby krytyka zatrzymać się w swojej niemocy na progu tej duchowej działalności artysty i zrzec się prawa wyrokowania w sferze najwyższych zdobyczy, jakimi może poszczycić się sztuka chrześcijańska i nowoczesna, a poprzestać na ocenieniu jedynie przymiotów kolorystycznych malarza, prawidłowości wykreślonego przezeń światłocienia i perspektywy, to jest poprzestać na ocenieniu samych środków, za pomocą których malarz wyraża swoje myśli i uczucia?

Niepodobna zgodzić się na to, bo nawet krytyka pozytywna, wykluczająca katechizmowe pojęcie o duszy, musi wziąć w rachubę organiczne życie obrazu, wpływające z jego przedmiotu, na który składają się wszystkie środki i czynniki, jakimi malarz rozporządza.

Tylko w ścisłym złączeniu treści z formą i w równoczesnym ich rozbiórce, może krytyka wydać jasny i wszechstronny sąd o danem dziele sztuki, a p. Witkiewicz poświęcający w starciu z prof. Struvem tyle czasu, papieru i atramentu w sprawie wyzwolenia krytyki od obowiązku liczenia się z przedmiotem i usiłujący z taką wytrwałością wyluskać ten przedmiot z jego zewnętrznej powłoki, przypomina mi owego myśliwego z wesołych opowiadań, który w braku kuli użył za nabój ćwieka, a przygwoździwszy celnym strzałem wilka za ogon do sosny, tak długo okładał go harapem, póki zrozpaczone wileczysko nie wyskoczyło ze skóry.

Forma nie da się ocenić poza treścią, a stosunek pomiędzy niemi zachodzi taki, że forma *warunkuje* wartość dzieła sztuki a treść *ożywia* ją lub *podnosi* wagą swego znaczenia.

Dla przekonania się o prawdzie nierozłączności przedmiotu od jego wykonania w sferze krytyki i wpływu treści na obraz użyjmy przykładu.

Weźmy taki obraz jak „Męczennica“ Delarochea. Kto go raz w życiu widział, kto go poznał choćby tylko z dobrego sztychu lub fotografii, ten wie jaki urok rzuca on na patrzącego i jakie niezatarte wrażenie zostawia mu w duszy. Stawiam to dzieło w pamięci tych, co go znają, i pytam się teraz, czy ten melancholiczny nastrój obrazu, czy ta poezja wiejąca z anielskiej postaci, unoszonej na fali wód męczennicy, zakwitająca białą lilią niebiańskiego wyrazu na jej twarzy, rodząc się z treści, nie podnoszą w wysokim stopniu artystycznej wartości dzieła, i czy ta wartość może być ocenioną przez estetyka jedynie na podstawie krytycznie rozpatrzonego światłocienia i prawdy w kolorycie i kształcie?

Drugi przykład jeszcze wymowniejszy stanowią genialne utwory naszego nieodżałowanego Artura Grottgera. Obejmując myślą wszystko, co ten artysta stworzył, stawiam również pytanie, czy ta potęga jego ducha, która rwała za sobą tłumy w kraju i za granicą, czy ta głębia uczucia,

z jaką nieśmiertelny twórca „Polonii“, „Lituanii“ i „Wojny“ przemawia nietylko do swoich, ale i do całego świata mistrzowskim wyrazem twarzy, lub samą tylko postawą kreślonych przez siebie postaci, czy ten czarodziejski dar grania na strunach ludzkiej duszy, czy te wszystkie przymioty, wpływające z treści utworów nie stanowią niczego o artystycznej ich wartości i czy może krytyka bez podniesienia przedmiotu ocenić je i wyrazić, mierząc te arcydzieła jedynie prawem światłocienia, lub poprawnością rysunku, ciągnionego w dodatku tak lekceważonym przez p. Witkiewicza konturem?

Charakterystycznym też rysem pozostanie ta okoliczność, że p. Witkiewicz, który o wielu podrzędnych talentach dość obszernie pisał, o Grottgerze nie miał nic do powiedzenia, a w całej jego książce raz tylko w spisie nawiasowo wspomnianych malarzy, nazwisko tego artysty figuruje.

Niepotrzebnie również tyle krwi napsuł p. Witkiewiczowi ów podział malarstwa na religijne, historyczne, historyczno-rodzajowe, portretowe, batalijne, rodzajowe, sielankowe, krajobrazowe, a choćby i humorystyczne, podział ten bowiem, byleby się go krytyk nie trzymał jak pijany płotu, nie jest ani tak niedorzecznym, ani tak bezzasadnym, a z punktu pozytywnego nawet wzięty ma pewną stronę praktyczną, ułatwia bowiem statystyczne zarejestrowanie tylu różnorodnych objawów i kierunków w malarstwie, dając tą drogą możność wyciągania ogólnych wniosków. Jedyny zarzut, jaki autor może pomienionemu podziałowi uczynić, to chyba ten, że należy on do rzeczy niemodnych, ale z tego stanowiska wychodząc powinnyby p. Witkiewicza gniewać i liczne działy w poezyi, poczynwszy od epopei, a skończywszy na satyrze, a w muzyce od symfonii. aż do galopady.

Prof. Struve nie popełnił również grzechu śmiertelnego, kładąc na najwyższym miejscu malarstwo religijne i historyczne, bo po pierwsze, działający w tej sferze artyści muszą po za obrębem talentu i rozległych studiów malarskich

o całe niebo więcej wiedzieć umysłowo od tych, co malują cielęta, barany, lub choćby nawet karczmy w otoczeniu gapiów i żebrzących włóczęgów, a po drugie, że malarstwo religijne i historyczne tworzą osobne światy, których artysta w rzeczywistości widzieć nie może, musi przeto *przewyższać* o wiele *wyobraźnię* kolegów uprawiających inne gałęzie malarstwa, musi, jeżeli chce stworzyć coś z natchnień religijnych, lub odtworzyć jaki wypadek dziejowy na płótnie, *wytładować* — mówiąc pozytywnie — większą ilość tej *wyobraźni* i silniejsze wywołać takowej napięcie.

Pan Witkiewicz twierdzi wprawdzie, że artysta tworząc nawet tak fantazyjną i oderwaną postać jak anioł, urchbia ją z form istniejących w rzeczywistości, to jest przypisuje ptasie skrzydła ludzkiej postaci, ale że ta manipulacja nie należy do łatwych, dostarcza nam dowodu sam autor, krytykując tak ostro postać archaniola w „Joannie d' Arc“ Matejki.

Wyłączwszy z dyskusyi takie określenie jak „tajemnicza treść historyi“, trudno bowiem zrozumieć, co prof. Struve chciał przez nie powiedzieć, niepodobna znowu wytrącać mu z ręki takiego wyrażenia, jak „styl historyczny“.

Malarstwo jako jedna ze sztuk pięknych ma te same prawa, co i jej siostry do posiadania stylów w swoim państwie. Jak styl religijny stanowi ogólną cechę malarskich natchnień, wypływających z ducha ludzkiej wiary, cechę wyróżniającą je niebiańskim nastrojem od ziemskich spraw i rzeczy, tak i styl historyczny nie jest wymysłem teoretycznym, lecz *właściwością* wypływającą z *ustroju kompozycji*, opartej na zasadzie pewnych prawideł, warunków i wymagań, które nie krępując samodzielności malarskiej artysty obowiązują go i musi on się do nich stosować, jeżeli chce stworzyć dzieło doskonałe w tym zakresie.

Do rzędu tych prawideł, wymagań i warunków należą:

1. *Podniosła, niepowszednia treść* obrazu, zamykająca w sobie wielki wypadek, uroczystą chwilę, dramatyczną siłę

czynu lub tragiczne zrządzenie przeznaczenia, dająca sposobność odtworzenia różnorodnych stanów psychicznych, uwydatniających stanowisko zawartych w obrazie postaci w stosunku do przedstawionego wypadku i otwierająca pole rozwinięcia całego bogactwa form i szczegółów.

2. *Posągowa powaga* w układzie tak poszczególnych figur jak i w ugrupowaniu, wiążącym je w artystyczną całość, nadająca obrazowi znaczenie pomnikowe w sztuce.

3. *Prawda dziejowa*, polegająca na znajomości przedstawionej epoki i na umiejętności uwydatnienia charakterystycznych jej rysów zapomocą zewnętrznych form, wyrażających się w stroju, ubiorze, uzbrojeniu, narzędziach, sprzętach, architekturze i całym otoczeniu.

4. *Piękno odczute i wydobyte siłą wyobraźni z ducha i charakteru epoki, narodowości i rasy na podstawie dochowanych zabytków*, a uwydatnione w posągowej postawie i typowym ruchu bohaterów obrazu, którzy samym zarysem swoim powinni budzić podziw w umyśle widza.

5. *Wyrazistość kształtów i potęża barw*, wykluczające wszelką szkicowość i pobieżność.

Oto są znamiona stylu historycznego, cechujące wielkie dzieła według dzisiejszych wymagań, a stanowiące w artystycznej twórczości Matejki pierwszorzędną przymiotę, które on posiadał nie tylko w stopniu bardzo wysokim, ale najwyższym między współczesnymi.

Ale przymioty te dla p. Witkiewicza będą zapewne bez znaczenia, gdyż w jego oczach śmierć Stefana Czarneckiego nie może się niczem różnić od śmierci szewca w małym miasteczku, wilk rozdzierający barana będzie miał tężsamą wartość, co Sobieski pod Wiedniem, a Paweł i Gaweł staczający zaciętą bójkę o posiadanie starego siennika, zajmują tożsamo stanowisko, co bitwa pod Grunwaldem, ponieważ wszystko to według autora podlega jednemu prawom światłocienia, perspektywy i harmonii barw, co przetłumaczone na muzykę wypadnie, że oratorium i polka tremblant, sym-

fonia i kołomyjka, sonata i byczek, będą miały równą wartość, bo podlegają tym samym prawom rytmu, taktu, harmonii i kontrapunktu.

Do jakiego wyniku prowadzi ta zasada w zastosowaniu do poezji, nie potrzebujemy w swej duszy dośpiewywać, sam p. Witkiewicz bowiem oszczędza nam tego trudu i dokładnie w tym względzie objaśnia. Oceniając wielkość Adama Mickiewicza doskonałością wiersza, a więc wartością rytmu, rymu i średniówki, a potężne i wielkoduszne postacie jego bohaterów zewnętrzną sylwetą typu, zapewnia nas autor „Sztuki i krytyki“ na str. 26., że „Konrad Wallenrod“ ani na włoskę nie jest większy od „Sonetów krymskich“, a biorąc za przykład „Pana Tadeusza“, twierdzi w dalszym ciągu, że począwszy „od Napoleona, który lata od puszczy Libijskich do Alpów podniebnych, skończywszy na Wieprzu, który marudzi z tyłu i snopy zboża kradnie i na zapas chwytą“, są to tematy bardzo rozmaite i z punktu „tendencji ubocznych“ mające bardzo różną wartość artystyczną?! w istocie zaś zupełnie sobie równe, gdyż wszystkie noszą na sobie te same cechy geniuszu poetyckiego.

Pan Witkiewicz w utworach geniuszu nie przypuszcza żadnego stopniowania, ani form, ani myśli, ani wyobraźni, ani pomysłu. — Oto do czego prowadzi krytyka, oceniająca wyłącznie samą formę w dziełach sztuki i poezji.

Rozbierając w dalszym ciągu drogą tak pojętej krytyki to największe arcydzieło w naszej literaturze, przyjdziemy do przekonania, że „Sokół i Kusy“, goniący szaraka pod lasem, są to typy, mające tężsamą wartość artystyczną, co „Gerwazy, opowiadający dzieje zamku“, lub „Robak, spowiadający się z tragedji swego życia“, a „głupi niedźwiedź“, który zwabiony wonnością pasieki, czy zielonością owsa, wyłaził z matecznika, będzie ze względu na prostotę opisu postacią doskonalszą od „koncertującego Jankła“, którego gra zamyka się w opisie według p. Witkiewicza już nieco sztucznym i naciągającym.

Naciągana nieco będzie zapewne dla p. Witkiewicza rozmowa Sędziego z Robakiem, którzy radzą o losach kraju wobec zbliżającej się wojny, naciągana sama spowiedź Robaka, naciąganiem owe przeczucia, a później radości i nadzieje, jakie ogarnęły Litwinów na widok wojsk polskich, przybywających z armią Napoleona, naciąganiem będzie to wszystko, bo z całej książki p. Witkiewicza przeziiera jedna myśl przewodnia, że ostatnim wyrazem doskonałości w sztuce jest owa ocalona jakimś cudem z pogromu przesądów estetycznych prawda, zamknięta w granicach mistrzostwa złożonego w różowej karczynie o niebieskim szyldzie z żółtymi literami Maksa Gierymskiego, w żydowskich trąbkach nad Wisłą, jego brata Aleksandra, i w prostocie powożących czwórkami Bartków i Hawryłów Chelmońskiego.

Oto są szczyty doskonałości, nie podlegające żadnym zarzutom, o które oparty p. Witkiewicz, wyrokuje o Matejce i sztuce, a których alfą i omegą jest wierne naśladowanie natury i odtwarzanie życia w najpowszedniejszych jego objawach.

Łatwą do zrozumienia będzie dla nas już teraz rzeczą, że z tego punktu widzenia styl historyczny przedstawia się p. Witkiewiczowi jako chimera, wyradzająca konwencyonalność form w naturze, prowadząca do manieri w przedstawieniu prawdy, która według autora wtedy dopiero jest szczerą, gdy król okryty purpurą porusza się ze swobodą wiejskiego woźnicy, a Żółkiewski pod Cecorą oplakuje klęskę polskiego rycerstwa w ten sam sposób, jak chłop zdechłego wołu, to jest macha rękami, chwytą się za głowę i otworzywszy szeroko usta, zawodzi w niebogłosy.

Podnosząc do znaczenia dogmatu ową prostotę w prawie, a upatrując pozę i maniery we wszystkim, co wybiega ponad poziom prostactwa, moglibyśmy w końcu dojść z p. Witkiewiczem do tego rezultatu, że najwyższym ideałem tak pojętej i wyswobodzonej z wszelkiego konwenansu prawdy, byłby dziki murzyn, ogryzający pieczone udo zaduszonego przez siebie misyonarza.

Pan Witkiewicz z poza między swoich pojęć demokratycznych o sztuce nie przeczuwa nawet, że jest szlachectwo duszy, odbijające się promiennym blaskiem wyrazu na twarzy ludzkiej, a dające się wyrazić po malarSKU w szacie odpowiednio wyszlachetnionych form — i pan Witkiewicz nie zgodzi się pewnie na to, że takie formy, za pomocą których można odtworzyć z powodzeniem Kaškę kopiącą rzepę, okazały się zupełnie niewystarczającymi do namalowania Matejkowskiego „Wernyhory“, Grottgerowskiego chłopca, przy sięgającego na wierność sztandarowi, lub choćby tak szlachetnie pojętej piękności, jak „Prawda“ Lefeubrea, lub „Venus“ Cabanela.

Jeżeli pan Witkiewicz nie wierzy, to niech spróbuje, znajduje się przecie w tem szczęśliwem położeniu, że będąc krytykiem, jest równocześnie i malarzem, a jako pozytywiſta rozumie wartość metody doświadczalnej. Niech więc postawi sobie na stalugach parę metrów kwadratowych płótna i niech namaluje jakąś postać naturalnej wielkości w duchu religijnym lub historycznym, a przekona się osobiście i dotykalnie, że bajka o kwaśnych winogronach odznacza się nie tylko prawidłowym rymem, ale i wysoką prawdą w treści.

Gdyby zaś pan Witkiewicz nie chciał podjąć fatygi w tym celu, to niech się spyta żyjących kolegów, którzy tonąc po uszy w plenerze lub impresyonizmie, znaleźli się drogą zamówienia w potrzebie namalowania obrazu kościelnego, lub plafonu, mającego być ozdobą stylowej sali, a oni mu powiedzą, o ile ze zmianą przedmiotu musieli urabiać i naginać swoje formy i w rysunku, i w malowaniu, i w układzie, chociaż nie tracili z oka ani prawdy, ani natury.

Trudno również zrozumieć, co p. Witkiewicz chciał powiedzieć twierdząc, że „momentalne fotografie są największymi wrogami stylu historycznego, gdyż wykazały one, że wszyscy ludzie, do jakichkolwiek sfer należą, chodząc poruszają kolejno nogami, a śmiejąc się rozszerzają usta i pokazują zęby“, trudno zrozumieć, powiadam, bo po pierwsze nie

widziałem nigdy na żadnym obrazie historycznym, żeby ludzie poruszali nogami równocześnie lub chodzili tyłem, a powtóre, że odkrycie momentalnych fotografii odsłoniło tajemnicę, o której ludzie wiedzieli od początku świata, nasze zaś dzisiejsze pokojowe i służące do wszystkiego bez pomocy migawkowego aparatu, a jedynie na podstawie własnych obserwacyj uczynionych podczas niedzielnych wycieczek, wiedzą daleko więcej, a mianowicie, że całkiem inaczej porusza nogami żołnierz od artylerji, a inaczej od piechoty.

Żał mi bardzo p. Witkiewicza, jeżeli on, jako artysta nie odczuwa, że cały świat, stawiając nogi kolejno, poruszał się w przeszłości inaczej, a jakiegolwiek były jego cnoty i zalety, zbrodnie i występki, poruszał się o całe niebo piękniej i wspanialej od dzisiejszego, i że to wszystko, w czem p. Witkiewicz widzi tylko pozę i manierę, to właśnie stanowi całe bogactwo kipiącej życiem i fantazją przeszłości, bogactwo odbijające tak jaskrawo od dzisiejszej estetycznej nędzy, podciągającej wszystkich pod jeden strychulec i okrywającej czarnym łachmanem w postaci fraka i tużurka.

Gdyby p. Witkiewicz był wrażliwym na te piękności, nie zamykałby na nie oczu i miałby sposobność ocenić jedną więcej zaletę w talencie Matejki, którego bohaterowie noszą się i poruszają tak górnie i po rycersku, a jednak prawdziwie, czy to odziani w płaszcz królewski lub zbroję husarską, czy w hetmańską delię lub szlachecki żupan, w aksamitny kontusz lub w haftowany frak z żabotami.

Matejko posiadał w wysokim stopniu zdolność stosowania postawy i ruchów odpowiednio do natury stroju lub rynsztunku, co stanowi jedno z wybitnych znamion jego stylu, wynoszące go ponad głowy takich talentów jak Brozik lub Munkaczy, których obrazy w porównaniu z dziełami naszego mistrza wyglądają jak szekspirowskie tragedye, grane przez prowincjonalnych aktorów w powiatowem mieście.

Ale dla p. Witkiewicza wszystko, czego nie widział w rzeczywistości, i co się nie da sprawdzić migawkowym

aparatem, będzie zawsze miało wartość podejrzaną, bo wyobraźnia jest dla niego czynnikiem, któremu on przyznaje pewien udział w twórczości malarskiej, ale który w całej jego książce spada jakoś do roli podjezdka, chodzącego na przyprzążkę.

Tymczasem, jeżeli wolno jest p. Witkiewiczowi być obojętnym na te rzeczy jako malarzowi, obracającemu się w innym zupełnie od Matejki zakresie artystycznych wrażeń, to nie wolno jako krytykowi, bo cóż się wtedy stanie z owym tak zalecanym przez niego obiektywizmem i jaka właściwie będzie różnica pomiędzy prof. Struvem a autorem „Sztuki i krytyki“, chyba ta, że pierwszy rządzi się w krytyce osobistymi upodobaniami w treści, a drugi w jej formie.

Co się tyczy odkrycia dokonanego przez momentalne fotografie na punkcie ludzkiego śmiechu, to pozwolę sobie zwrócić uwagę, że nie wszyscy śmiejąc się pokazują zęby, i że nie cały świat śmieje się tak po chłopsku, czyli, że pomiędzy rozchyleniem ust, a pokazaniem zębów mieści się rozległa skala odcieni, i że krytyk, który ich nie dostrzega, jest tyle wart, co malarz nierozróżniający wzrokiem różnych odcieni kolorystycznych, zmieniających naturę lokalnych barw w szczegółach malowanego przezeń krajobrazu.

Pan Witkiewicz w dalszej polemice z prof. Struvem nie poprzestaje na dowodzeniu temu ostatniemu bezzasadności jego sądów o sztuce, lecz dąży do wykazania, że całe malarstwo historyczne djabła warte, omawia przeto w dalszym ciągu tolerowaną przez siebie treść w malarstwie i stara się z wytrwałością godną lepszej sprawy, odsłonić słabe jej strony. W tym celu uderza na nią z nowego punktu, twierdząc, że treść w malarstwie historycznym należy do rzeczy wręcz niezrozumiałych, a na dowód tego przytacza na stronie 20 tę okoliczność, że „na wystawie paryskiej w roku 1867 Francuzi, nie znający naszych ubiorów, ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matejki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan jest tureckim posłem, któ-

rego „dzielni Polacy“ Poniński, Branicki etc. wyrzucają za drzwi! Cała więc „głębsza treść“, woła autor, zginęła z obrazu — pozostało zaś i cenione było to, co stanowi li tylko *artystyczną* jego wartość“.

Przykład ten i zarzut nie wytrzymują żadnej krytyki, bo sztuka, tak jak życie, którego jest odzwierciedleniem, posiada własne domowe ognisko, najbliższą rodzinę, krewnych, przyjaciół, dobrych znajomych, siedzących o miedzę sąsiadów, potem dalsze sąsiedztwa, a po za nimi ciągnące się ziemie, kraje i obce narody, które, jeżeli chcemy poznać, musimy nie tylko podejmować dalekie i utrudzające do nich podróże, ale i lata całe pomiędzy nimi przemieszkować.

Że dla Francuzów polska historia stanowi ziemię nieznaną, temu nie winien nie Matejko, ani treść jego obrazu, która wskutek tego nie traci też nic ze swojej wartości i wagi, tak jak nie tracą nic ze swoich zalet charakteru, rozumu, dowcipu i urody te społeczeństwa, których p. Witkiewicz nie miał sposobności, lub nie chciał bliżej poznać!

Jeżeli jestem na jakiej wielkiej wystawie i spotykam obraz o nieznaney mi treści, pociągający mnie doskonałością swego wykonania, to pierwsze pragnienie, jakie się budzi w moim umyśle, jest chęć poznania treści zawartego w nim przedmiotu, i dopiero wtedy, gdy wejść w jej posiadanie, estetyczna rozkosz, jaką mi ten obraz dać może i mój sąd, jaki wyrobić sobie o nim potrafię, wystąpią w pełni i wszechstronnie.

Pan Witkiewicz, który stwierdza z takim zadowoleniem zniknięcie dla owych Francuzów głębszej treści w obrazie Matejki, bierze ich na seryo i nie zdaje sobie sprawy z tego, że ci Francuzi patrzyli na dzieło sztuki nie wiele lepiej, jak wół na nowe wrota i, że jako tacy nie mogli zrozumieć *artystycznej* jego wartości, gdyż byli oni w stosunku do pomienionego obrazu w tem położeniu, w jakim by się znaleźli wobec wielkiego dramatu polskiego, odegranego w obcym dla nich języku przez genialnych aktorów, którego wartość

literacką ocenialiby na podstawie doskonałej charakteryzacyi osób, bogactwa kostyumów i piękności dekoracyi.

Artystyczna wartość obrazu polega *nie*tylko na doskonałości formy, ale i na ścisłym związku jej z treścią, którą wyraża, a stara zasada, określająca *piękną treść w pięknej formie* mianem *najwyższej doskonałości* w sztuce, pozostanie zawsze, mimo wszelkie teorye i przekonania *najwznioślejszym dogmatem* w estetyce.

W utworach sztuki cenimy i podziwiamy *nie*tylko doskonałość form, ale i to, „co“ i „w jakim stopniu“ artysta był zdolny za pomocą tych form wypowiedzieć; cenimy *nie*tylko to, co przemawia do naszych oczu, ale i to, co porusza naszą duszę.

Zresztą niezrozumiałość treści nie jest wyłączną właściwością obrazów historycznych, zdarza się ona bowiem bardzo często i rodzajowym. „Gra w Mora“ Aleksandra Gierymskiego, tak łatwa do zrozumienia we Włoszech, nie mogła obejść się bez objaśnienia w Krakowie lub w Warszawie, a na dowód tego, co mówię, stawiam własną moją osobę; zobaczywszy bowiem po raz pierwszy ten obraz, byłem przekonany, że przedstawia on zaciętą kłótnię między dwoma głuchoniemymi. Nasi wiejscy chłopcy, chodzący po domach z betlejemską gwiazdą, a nawet nasze poczeiwe dożynki z wieńcem uwitym z kłosów w kształcie korony, byłyby równie niezrozumiałe w Paryżu, jak i Rejtan, i potrzebowałyby objaśnień.

Gdyby sztuka ograniczała się do zrozumiałej każdemu na pierwszy rzut oka treści, musiałyby się zamknąć w ciasnem kole krajobrazów i *Stillebenów*, lub obrazów odtwarzających najpospolitsze zajęcia ludzkie, na podobieństwo tych, które pokrywają ściany grobowych komnat za pierwszych dynastyj nad Nilem.

Niczego nie dowodzi również starannie wyszukany przykład w osobie Karlińskiego, broniącego murów Olsztyna, bo jeżeli obraz ten będzie dobrze namalowany, to widz *nie* do-

patrzy się w nim, ani przebranej miarki, ani ubiegania się o pierwszeństwo strzału, ani pękniętego działa, do którego nie byłoby celu zbliżyć się z loutem, lecz spostrzeże jakiś niezwykle wypadek, w którym chodzi o danie strzału w jakiejś wyjątkowej okoliczności, która co najwyżej podnieci ciekawość patrzącego i obudzi w nim gorączkową chęć poznania szczegółów tego wypadku. Każdy zaś, kto przeczytał, choćby krótki szkic dziejów polskich, od razu bohaterski czyn Karlińskiego w obrazie tym odnajdzie.

O wiele słabszym jest drugi przykład, tyczący się obrony Trembowli, jest to bowiem przedmiot, dający się o wiele łatwiej wyrazić od poprzedniego, a najlepszym tego dowodem jest obraz Lessera, w którym bez względu na jego wykonanie, kompozycja przedstawia się tak jasno, że nikt z pewnością nie przypuści w nim ani klótni małżonków, ani sprzeczki kochanków, jak chce autor „Sztuki i krytyki“, lecz rzuciwszy okiem na postać Chrzanowskiej, odczuje w niej kobietę, która ruchem, postawą i wyrazem waży się na jakiś czyn niezwykle, wprowadzający w zdumienie biernie stojące rycerstwo.

Naurągawszy się dowoli z treści historycznych obrazów, p. Witkiewicz pieczętuje na stronie 23. swoje wywody zdaniem, że obraz pomimo treści historycznej może być doskonałym, ale tylko *pomimo*, nigdy *przez nią*.

Sądzę, że trudno chyba o wyraźniejsze i bardziej stanowcze zaprzeczenie wszelkiego wpływu treści obrazu na jego wykonanie.

Tymczasem wbrew temu twierdzeniu autora „Sztuki i krytyki“, rzeczywistość wykazuje wręcz coś przeciwnego, a mianowicie, że *treść wywiera wielki wpływ na dzieło sztuki*, dla tej prostej przyczyny, że oddziałuje ona w wysokim stopniu pobudzająco na samego artystę, co musi się odbić i na jego malowaniu, na wszystko bowiem, co pragnie on wypowiedzieć z głębi swego ducha, umysłu i serca, musi stworzyć i odnaleźć w sobie wyobraźnią odpowiednie formy,

których gotowych natura mu nie daje. Pan Witkiewicz, jako artysta, wie bardzo dobrze, jakie trudności piętrzą się nad głową malarza w chwili, gdy zwykle studium z natury chce zamienić na obraz, gdy mając *żywego modela* przed oczami, ma wydobyć z niego właściwy wyraz i postawę, za pomocą których tłumaczy i wypowiada powziętą przez siebie myśl w obrazie. Pan Witkiewicz tych trudności nie pokonał, nie wiem nawet, czy się z nimi próbował i dlatego tak je lekceważy u innych.

Treść, przedmiot, myśl, są to rzeczy, które zapalają artystę malarza nie tylko tem, czem są *w sferze idei*, ale i tem, że — wyrażając się pozytywnie — wprowadzają one w ruch jego twórczość malarską, dając mu z góry *drogą wyobraźni obietnicę* pewnej sumy form, barw i kontrastów, idących w duchu jego artystycznych upodobań i w kierunku jego talentu.

Treść zatem historyczna w obrazie, jako wyraz społecznej duszy narodu, jako objaw jego uczuć, myśli, czynów, wiary, męstwa, bohaterstwa i poświęceń — treść ta jest *sprężyną*, wprowadzającą w ruch wszystkie władze malarskiego talentu, jest *plłmieniem* zapalającym jego *wyobraźnię*, *siłą rozpędu* nadającą śmiałość jego zarysom, a potęgę barwom, *celem* dobijającym z jego duszy cały zasób jego energii i wytrwałości.

Treść w obrazie „Bitwy grunwaldzkiej“, mająca za cel odtworzenie krwawych zapasów śmiertelnej walki, toczącej się między broniącą swoich praw i niepodległości Polską, a podstępna i pełna niepokonanej pychy hydrą krzyżacką — treść ta, powiadam, była w stanie przykuć na przeciąg trzech lat Matejkę do swego płótna i stalug, i utrzymać go w tym stanie zapалу i wytrwałości przy wykończeniu tak dzielnem, a mozolnem tylu różnorodnych szczegółów.

Czy pan Witkiewicz przypuszcza, że Matejko byłby w stanie namalować równie dobrze i skończenie całe mnóstwo tych wytwornych zbroi, inkrustowanych tarczy, rze-

zbionych mieczów i kopij, bogatych rzędów i wzorzystych draperyj, nie pobudzany treścią obrazu, to jest, że byłby je namalował równie dobrze i skończenie zawieszzone na kołkach i manekinach muzealnych? Grube złudzenie, a p. Witkiewicz jest nie tęgim pozytywistą, jeżeli nie widzi tego rzucającego się w oczy wpływu *treści* obrazu na jego *wykonanie*.

A przecież tylko drogą tego wpływu umiłowanych przez artystę tematów, tej chęci wypowiedzenia pewnych myśli i uczuć, można zrozumieć i wytłumaczyć sobie ową potężną siłę ducha, która pozwoliła Matejce przy tak wątłym organizmie, jaki posiadał, wytrzymać i unieść na swoich barkach taki ogrom fizycznej pracy, złożonej w długim szeregu wiekopomnych dzieł jego.

Mogę zapewnić, że p. Witkiewicz i wszyscy jego zwolennicy razem wzięci wyprzęgliby na pierwszej wiorście i zabrakłoby im tchu, gdyby im przyszło zamalować bezmyślnie choćby ulubionemi przez nich plamami wszystkie płótna Matejkowskie.

Nie wiem, czy przekonam p. Witkiewicza, ale spodziewam się, że przekonam czytelników, którzy z tych kilku słów moich wyniosą chyba to przeświadczenie, że całe owo zdanie p. Witkiewicza, wypowiedziane przezeń odnośnie do treści z mocą niewzruszonej zasady, okaże się teoretycznym frazesem, mającym wartość garści rzuconego piasku w oczy w walce z przeciwnikiem.

Podnosząc wysokie znaczenie głębszej treści w obrazie, daleki jestem od lekceważenia tych, którzy malują krajobrazy, portrety, lub typowe sceny rodzajowe; wychodzę bowiem z tej zasady, że jeżeli nie każdemu dał Pan Bóg urodzić się orłem, to nie wypływa z tego, żeby i inne ptaki nie miały prawa do lotu, i żeby nawet w granicach tego prawa nie przewyższały na pewnym punkcie samego orła, jak na przykład jaskółka, która prześciga go chyżością swoich skrzydeł.

Sam osobiście nietylko że odczuwam wszelkie piękno w przyrodzie, ale poczytuję sobie zdolność podziwiania go

za drogocenny dar nieba, któremu zawdzięczam, że wśród powodzi klęsk i nieszczęść, jakie przeżyłem za młodu, świat mi nie obrzydł do reszty, a życie, które było dla mnie tak twardem, nie złamało do szczętu. Wierzę nawet mocno, że krzewiony przez takiego Ruskina kult piękna, gdyby był wprowadzony w zakres wychowania naszych dzieci, mógłby stać się zbawiennym środkiem chroniącym przyszłe pokolenia od powtarzających się dziś tak często u młodych ludzi zniechęceń do życia, a na polu społecznem mógłby wyleczyć nas z chronicznej narodowej wady, ujawniającej się właściwą wszystkim sferom pasją tępienia drzew, dzięki której zamieniamy powoli naszą ojczyznę w pustynię na to, ażeby z niej potem uciekać za granicę i za wyrąbane żydowską siekierą nasze uroczne lasy, podziwiać cudze na obczyźnie.

Cenię przeto wysoko krajobraz, jak i dzieła odtwarzające prawdę życiową, i wierzę, że można w tym zakresie stworzyć skończone arcydzieła, ale cenię również i to bardzo wysoko tę sferę malarstwa, w której poza obrębem zewnętrznego zarysu typowości, wypowiada się kształtem i barwą *duśa ludzka* we wszystkich swoich przejawach; wszystko zatem, co mówię, dąży jedynie do tego żeby wykazać, jak dalece myli się p. Witkiewicz, zaprzeczając temu co nazywamy *treścią* w obrazie wszelkiego wpływu na jego *wykonanie* i przyznając tej treści jakąś względną i dodatkową wartość, wybiegającą poza granice artystyzmu i jako taką, nie dającą się ocenić przez krytykę.

Pan Witkiewicz na stronicy 65—67 wyprowadził tak pięknie artystyczną twórczość w malarstwie z dwóch pierwiastków, z których pierwszy objawia się w człowieku potrzebą i upodobaniem układania pewnych *kształtów plastycznych* i pewnych „*plam*“ *kolorowych*, a drugi takąż samą zdolnością i upodobaniem *naśladowania kształtów i barw* przedmiotów istniejących zewnątrz człowieka, ale p. Witkiewicz zapomniał lub nie chciał wiedzieć równocześnie, że obok tych dwóch pierwiastków drzemał w zaraniu ludzkości

na dnie duszy ludzkiej i *trzeci*, który pod wpływem idei chrześcijańskich zbudził się do życia i łącznie z poprzednimi otworzył sztuce rozleglejsze widnokreśli, a który objawia się w człowieku taką samą potrzebą i upodobaniem wypowiedzenia jego myśli i uczuć, jego wierzeń i nadziei, chwały i tryumfu, męstwa i bohaterstwa, marzeń i rozkoszy, smutków i tęsknot, boleści i rozpacz, jednym słowem wszystkich najgłębszych tajników i wzruszeń duszy ludzkiej, przez jakie ta ostatnia w pielgrzymce swojej po tym padole płaczu przechodzi.

Autor „Sztuki i krytyki“ nie zaprzeczy chyba istnieniu i działalności tego pierwiastku, gdyż w takim wypadku musiałby poza obrębem szkoły holenderskiej odmówić prawa do bytu całemu szeregowi największych arcydzieł i skazać je na zagładę, a że takie zapatrywania mogą do tego doprowadzić, mamy żywy i niedaleki dowód w osobie malarza francuskiego, Gustawa Courbeta, który podczas komuny paryskiej tak gorączkowo dążył do zniszczenia najcenniejszych dzieł sztuki, dlatego tylko, że wybiegały poza sferę jego przekonań i upodobań estetycznych.

Jeżeli przeto p. Witkiewicz nie chce stanąć w parze z Courbetem, to musi przyjąć do wiadomości, że *trzeci* ten pierwiastek stanowi *najwyższy szczyt* twórczości malarzkiej, który, jeżeli w zakresie rodzajowym z równym powodzeniem uprawiany być *może*, to w malarstwie religijnem i historycznem obecnym być *musi*, a wyraża się kształtem i barwą nie w czem innem, tylko w tej treści, której półgębkiem zbyć nie można i o której krytyka ma możność i obowiązek wyrażny sąd wydać.

Zebrawszy to wszystko w jedną wiązkę, co p. Witkiewicz w tym względzie wypowiedział, zrozumiemy jasno, że według niego *treść, przedmiot, idea* w malarstwie są to rzeczy, których on nie zabrania uprawiającym tę sztukę artystom w tym stopniu, w jakim nie ma nic przeciwko temu, że murarze w miesiącach zimowych obnoszą szopki po domach.

I po tem wszystkim autor „Sztuki i krytyki“ rzuca nam na stronie 70 odmiennemi czcionkami, w tonie dogmatycznym wypowiedziane zdanie, że: W zakres malarstwa wchodzi to wszystko, co w naturze jest kształtem i barwą, i to wszystko co z człowieka za pomocą barwy i kształtu da się wypowiedzieć.

Brzmi to bardzo pięknie i okazale, ale cóż, kiedy to *co się da wypowiedzieć*, zajmuje w jego książce toż samo stanowisko, co literatura, drukowana z tyłu porannych wydań w naszym dziennikarstwie.

Nielepsze od treści przeznacza p. Witkiewicz stanowisko i piękno. To piękno, które jest źródłem wszelkiej sztuki, wypływajacem z uczucia ludzkiej duszy, jakim ogarniał on zjawiska otaczającego go świata w dniach owej szczęśliwości, której echa przechowały się u wszystkich ludów kuli ziemskiej w podaniach o raju, to piękno nie stanowi dla p. Witkiewicza dającego się ocenić czynnika w malarstwie przez krytykę dlatego, że nie da się ono zmierzyć łokciem.

Z całej polemiki, przeprowadzonej tak z prof. Struvem, jak również z hr. Tarnowskim i ks. Morawskim (str. 183—198) dowiadujemy się od p. Witkiewicza, że jedyną podstawą sądu o sztuce może być tylko *prawda*, dająca się zmierzyć stałą i niezmienną naturą, a nie *piękno*, które jest pojęciem subiektywnem i jako takie nie da się uchwycić i ująć w pewne granice.

Z całą rozkoszą przyjąłbym ten pewnik do wiadomości, gdyż taka pozytywnie uchwytana i określona miara byłaby wielką w ocenianiu dzieł sztuki wygodą, stawiającą krytykę w rzędzie umiejętności niewiele trudniejszych od tabliczki mnożenia, ale cóż, kiedy ja w naturze odczuwam równocześnie tak samo *piękno* jak i *prawdę* i to z pewną nadwyżką pierwszego, wszystko bowiem, co piękne w naturze, jest równocześnie prawdziwem, to zaś, co jest prawdziwe, nie zawsze bywa pięknem. Z drugiej strony praktyka i doświadczenie nas uczą, że *pojęcie prawdy w naturze jest również subje-*

ktzywne, jak i pojęcie piękna, i że każdy malarz po swojemu te prawdę widzi i po swojemu ją wyraża, czego żywym potwierdzeniem jest sam p. Witkiewicz, który nie przeczuwa nawet, że sądząc obrazy Matejki, nie przykładał do nich owej stale nieziennej natury, lecz swój własny, osobisty sposób jej widzenia. Gdybym mógł zwołać wielki wiec malarzy, na którymby się mieściły wszystkie dzieła sztuki, wtedy dopiero zdołałbym przekonać p. Witkiewicza do jakiego stopnia okazałyby się odmiennymi i subiektywnymi owe pojęcia o prawdzie, i o ile łatwiej spotkaćby się było z jednogłośnem przyznaniem tytułu królowej jakiejś piękności na balu, liczącym tysiące osób, aniżeli znaleźć dwóch malarzy, którzyby się w zupełności na jedno pojęcie o prawdzie zgodzili.

Ja na przykład zupełnie inaczej widzę koloryt Tatr w naturze, aniżeli p. Witkiewicz przedstawia go w swoich obrazach; dla p. Witkiewicza impresjonizm zawiera w sobie pierwiastki bardzo zdrowe, bardzo cenne i pierwszorzędnej dla sztuki malarskiej doniosłości (str. 113), ja zaś uważam go za stan patologiczny w działalności malarskiej, nigdy bowiem prawdy w naturze nie widziałem i nie widzę przybranej w strzępki pryzmatycznie rozkładających się kolorów; p. Witkiewicz widzi niedościgniony wzór w obrazach Böcklina, dla mnie przedstawiają one dzisiaj skarykaturowaną prawdę w kształtach, a naciąganą w kolorycie zbyt sztucznie wyszukany.

Ale pocóż ja się trudzę dowodami, kiedy nieoceniony p. Witkiewicz na str. 506, pisząc o Meissonierze, sam wypowiada następujące własne zdanie: „Naturalnie mówiąc o prawdzie artystycznej, trzeba mieć na uwadze, że jeżeli w ogóle bezwzględna prawda jest rzadko kiedy dostępna ludzkiemu umysłowi(!) to już w sztuce, a szczególnie w malarstwie, zawisłem od oczu, organu dającego wrażenie tak względne, tak subiektywnie zabarwione(?!), prawda powinna być braną z wszelkimi zastrzeżeniami“.

Że sama prawda przy ocenianiu dzieł sztuki nie wystarcza nawet p. Witkiewiczowi, daje on nam w swojej książce niejednokrotne tego dowody. Mówiąc na przykład w polemice z ks. Morawskim o Rubensie, o tym Rubensie, który mierzony prawdą barw i kształtów w naturze jest pierwszorzędną potęgą, tem większą w oczach autora, bo należącą do szkoły holenderskiej, a więc wyzwoloną od wszystkich wpływów klasycyzmu — otóż mówiąc o tym malarzu, p. Witkiewicz na str. 208 oceniając jego religijne utwory, pisze w ten dosadny sposób: „Podług mnie: Wniebowzięcia, Sądy ostateczne i w ogóle religijne obrazy Rubensa, sądzone z punktu uczuć religijnych, są poprostu wstrętne“.

Dowiadujemy się zatem po pierwsze, że uczucie religijne, będące tak samo jak uczucie piękna pojęciem subiektywnem, może jednak służyć za miarę, a po drugie, że jest sfera, którą sam p. Witkiewicz nazywa malarstwem religijnem, w którym *samo mistrzostwo kształtów i barw* nie wystarcza malarzowi do sławy. Jednem słowem, co dla nas najważniejsze, dowiadujemy się z własnych ust p. Witkiewicza, że i „uczuciem“ *dzieła sztuki sądzić można*.

Na str. 96 i 97 znowu autor, ścierając się z p. Jankowskim o obraz Segantiniego, pisze: „Wielkie, rozwiane, złote włosy i końce błękitnawym cieniem zabarwionych draperyj bują się w powietrzu, w którym pozbawione ciężaru, unoszą się na wznak ciałatych kobiet. Nie mają one skrzydeł, ani żadnych innych emblematów wznoszenia się nad powierzchnię ziemi i zwykłego życia. Nikt jednak z *równą prawdą* nie wyraził w malarstwie tego zawieszenia w powietrzu“. Pan Witkiewicz jest tak uniesiony w dalszym ciągu tem lataniem nagich kobiet w przestworzu, że aż „musi się wstrzymywać, żeby nie spróbować tego *nadziemskiego spoczynku*“. Czytając te słowa zostajemy zdjęci obawą, czy takie pożądanie nie wytrąciło p. Witkiewicza ze zwykłej równowagi, lub nie popchnęło do zrujnowania się na kupno hamaka, ale co chciałbym wiedzieć bardzo, to ten szczegół, jaką drogą odkrył

nasz autor tę *prawdę unoszenia się w powietrzu*, kiedy w naturze nigdy czegoś podobnego nie widział. Wynika więc z tego, że przyszła mu w pomoc w tej robocie pewna jejność nazwiskiem *wyobraźnia*. Trudno chyba znaleźć coś dokumentniejszego od tych przykładów, dostarczonych nam przez samego autora, aby dowieść, że krytyk posługuje się równie dobrze *uczuciem* i *wgobraźnią*, jak i tem co się nazywa *pojęciem prawdy*.

Zestawiwszy to wszystko i rozebrawszy pokolei, przyjdziemy do następującego wniosku:

Piękno i prawda dadzą się mierzyć w naturze *uczuciem* i *wyobraźnią*, trzymanemi na wodzy przez *wiedzę*, a chociaż są one pojęciami subiektywnymi, stanowiącemi odrębności indywidualne tak artystów, jak i wszystkich ludzi, to jednak odrębności te zbiegają się do wspólnego ogniska, w którym i artyści i ludzie zrozumieć się, odczuć i ocenić potrafią. Ogniskiem tej wspólności w malarstwie co do formy będzie natura, ale w tej naturze tak „Piękno“ jak i „Prawda“ stanowią pojęcia równomiernie subiektywne.

Na str. 186 p. Witkiewicz wyprowadza z orzeczeń hr. Tarnowskiego, że i prawda i piękno są w sztuce *konieczne*, że *jak prawda bez piękna nie stanowi sztuki, tak piękno bez prawdy istnieć nie może*.

Jeżeli taki sens moralny ze słów hr. Tarnowskiego wypada, to wypowiedział on głęboką myśl, mającą raz na zawsze znaczenie *pewnika estetycznego*. Pan Witkiewicz czuje wagę tego zdania, ale chodzi mu o to, żeby postawić na swoim, więc ciągnie dalej w ten sposób: „Ponieważ ja widzę całe setki, może nawet tysiące dzieł sztuki, w których tego co ja za piękne uznaję, niema, ponieważ z drugiej strony widzę, że wszystkie przezemnie i wielu innych ludzi za piękne uznane dzieła sztuki nie są bez prawdy, muszę uznać, iż w dziełach sztuki (malarzkiej, rzeźbiarskiej i poezji) pierwiastek prawdy jest powszechniejszym, konieczniejszym od piękna“.

Ja odpowiem na to, że jeżeli pierwiastek prawdy jest w sztuce powszechniejszym, to wypływa wprost z tego, że jest on o wiele łatwiejszym do wyrażenia od pierwiastku piękna; co się zaś tyczy twierdzenia, że jest konieczniejszym, to pozostanie ono chyba na zawsze osobistem zdaniem autora, nie dajacem się stwierdzić żadnem rozumowaniem, ani sprawdzić żadnym rachunkiem.

Niepotrzebnie też woła autor w dalszym ciągu z naciśkiem na tej samej stronnicy: „Alboby więc należało wyprzątnąć muzea sztuk pięknych z dwóch trzecich dzieł sztuki w nich zawartych i złożyć je w zbiorach czegoś, co jeszcze niema nazwy — albo też uznać, że dzieła te — to jest brzydkie — mają prawo wspólnego pobytu z dziełami pięknymi na zasadzie pierwiastku prawdy, który je z nimi łączy i jest podstawą twórczości artystycznej”.

Pomiędzy człowiekiem, a zjawiskami otaczającego go świata zachodzi dwojaki związek: jeden wyłącznie *materyalnej* natury, a drugi czysto *duchowy*.

Otóż Piękno jest to duchowa strona jestestw, która budzi w nas uczucie zachwytu, podziwu, uwielbienia, upodobania lub rozkoszy w *znaczeniu duchowem*, jakich doznajemy, gdy się znajdziemy w obliczu pewnej formy, barwy, dźwięku, przedmiotu, istoty, ludzkiej myśli, uczucia lub idei. W przeciwieństwie do tego określenia stoi *brzydota*, która budzi w nas uczucie wstrętu, odrazy, nudy lub obrzydzenia. Dopóki zatem jakieś dzieło sztuki tych ostatnich wrażeń w nas nie wywołuje, dopóty jakaś część tego piękna w niem istnieje i dopóty to dzieło jako takie na zagładę nie zasługuje.

Te dzieła zatem, które p. Witkiewicz chciałby nazwać brzydkimi, mają prawo do bytu, nie dlatego, że je łączy z pięknymi pierwiastek prawdy, lecz, że posiadają one coś z tego piękna, które im w sztuce prawo obywatelstwa nadaje.

Piękno może spoczywać w samej formie, barwie, dźwięku, słowie, lub też w złączeniu ich z treścią, myślą, ideą. W obrazach holenderskiej szkoły główna siła piękna tkwi w owem

harmonijnem złączeniu barw w jednolity ton, i ten jeden przymiot wystarcza do zapewnienia im ważnego stanowiska w sztuce.

Na tem kończę rozbiór zasad postawionych przez p. Witkiewicza w malarstwie na tle polemiki z prof. Struvem.

Przewodnią ideą tych zasad jest dążenie do zniesienia wszelkiej hierarchii, wszelkiego stopniowania dzieł sztuki w kierunku zdolności wypowiedzania się w nich ludzkiej duszy, a zrównanie całej działalności malarskiej na podstawie oceniania w niej jedynie i wyłącznie pochwyczonej w naturze prawdy kształtów i barw, z równoczesnem wyzwoleniem sztuki z pod władzy wszelkich prawideł i wymagań estetycznych, stworzonych pracą ludzkiego geniuszu przez całe stulecia.

Stanowi to znamieny rys najnowszych dążeń do wyłamania się z pod wszelkich praw i władzy na polu społecznem, ekonomicznem, politycznem, jak również w zakresie sztuki i literatury, tych dążeń, z którymi się spotykamy na każdym kroku w ostatnich dziesiątkach lat naszego wieku.

Dokąd ten ruch doprowadzi społeczność europejską, trudno przewidzieć, ale do czego wiedzie on sztukę polską, można to już dziś ocenić. Przed laty chromała u nas krytyka, ale mieliśmy wielkich mistrzów, dziś posiadamy wielką krytykę, ale sztuka nasza maleje coraz to widoczniej.

W dalszym sporze z prof. Struvem, na punkcie jego szeroko rozwiniętej symboliki linii i symboliki barw, przyznajemy p. Witkiewiczowi z całym uznaniem zupełną i całkowitą rację, chociaż i tutaj nasz autor omylił się raz — i to grubo.

I tak na str. 47 i 48 autor „Sztuki i krytyki“ przyznaje swemu przeciwnikowi słusność na punkcie zarzutu uczynionego przezeń obrazowi Matejki, a omawiającego brak perspektywy powietrznej, wskutek czego, jak mówi prof. Struve, „wszystkie barwy przedmiotów występują z równą siłą i wyrazistością, z czego się rodzi wrażenie pewnego

niepokoju i powikłania barw". Ale zaraz na tej samej i następnej stronnicy p. Witkiewicz chesze tegoż prof. Struvego za to, że tenże wykazawszy *brak perspektywy powietrznej*, przyznaje równocześnie Matejce tytuł pierwszorzędnego kolorysty, *podnosząc harmonijną kombinację barw i umiejętny podział światła i cieniów* — chesze go więc za to i woła z właściwą sobie swadą: „Owóż prof. Struve nie wie wcale, iż *perspektywa powietrzna* w obrazie jest zależną właśnie od *harmonijnej kombinacji barw i umiejętnego podziału światła i cieniów*; że zatem raz zarzucając brak tej perspektywy Bitwie pod Grunwaldem, tem samem wyłącza się z obrazu i „mistrzostwo kolorystyki“ i „pierwszorzędnosc kolorysty“ i „harmonijną kombinację barw“.

Owóż ja znouu powiem p. Witkiewiczowi, że niema zupełnie racyi na tym punkcie, a dowiodę mu tego na mocy jego własnych słów, które — gdy mu było potrzeba — na innem miejscu wypowiedział, a które wprost wyjaśniają i potwierdzają loikę opinii prof. Struvego o zaletach kolorystycznych Matejki.

Słowa te mieszczą się na str. 369 w artykule o Józefie Chelmońskim, gdzie czytamy następujące zdania:

„Barwa, kształt i światło są środkami wyrażania się malarza, lecz nie każdy talent używa ich w jednakim stopniu. Wskutek niesłychanego ich bogactwa, nie każdy może objąć całość tego ogromnego świata, nie zawsze wystarcza życia i czasu na to, by w równym stopniu doskonałości jednoczyły się one w obrazach tego samego malarza.

„Chelmoński, jakkolwiek obejmował całość natury, chociaż światło i barwa jako *wyraz* pejzażu, jako środek wypowiedzenia pewnych nastrojów uczuciowych, były bardzo ważnym czynnikiem jego twórczości — nie doprowadził jednak w swoich obrazach tej strony natury do siły, ścisłości i doskonałości z jaką posługiwał się *kształtem*“.

Otóż tak samo rzecz się ma dosłownie i z Matejką.

Harmonia barw, światłocien i perspektywa powietrzna są to również środki artystyczne, które — jak wszystkie inne — o ile służą na wyrażenie różnorodnych i odmiennych stron prawdy i piękna w naturze, o tyle też odmienne i niezależne od siebie w robocie malarskiej mają do spełnienia rolę, wskutek czego doskonałość jednych nie pociąga za sobą ani nie warunkuje równej doskonałości drugih, jak o tem świadczy w niezliczonych przykładach owa znana nierówność władania pomienionymi środkami u artystów wszystkich krajów i czasów. Ta nierówność jest wrodzoną właściwością natury ludzkiej i stąd to widzimy nawet u geniuszów owo wybieganie jednych środków ponad drugie w miarę tego, jakie strony obserwowanych zjawisk w naturze artysta widzi, odczuwa i uwydatnia, co stanowi najwybitniej o indywidualnej i odrębnej istocie każdego talentu.

W jakimkolwiek stopniu poszczególne zadania środków malarskich mogą zniknąć dla widza w obrazie, krytyka musi uznać i wnikać w ich odrębności i każdy z osobna na właściwym miejscu i pod właściwym mianem rozebrać i ocenić.

Światłocien, jak to sam wyraz określa, streszcza się w rozkładzie światła i cieniów na przedmiotach wypełniających obraz i na rzutach cieniów od tych przedmiotów na płaszczyzny poziome lub sąsiadujące z nimi pionowe. Światłocien zatem jest czynnikiem, zapomocą którego wyraża się w malarstwie bryłowatość postaci i przedmiotów i jako taki stanowi umiejętność modelowania form lub wchodzi wprost w zakres perspektywy liniowej, nie mającej żadnego wpływu na przynioty kolorystyczne malarza.

Perspektywa powietrzna jest znowu czynnikiem wyrażającym przestrzeń oddalenia pomiędzy przedmiotami, czynnikiem, zasadzającym się na stopniowaniu natężeń barwnych w stosunku do oddalających się w głąb przedmiotów. Wiadomo, że każdy przedmiot widziany z jakiejś odległości, przegradza od naszego oka pewna warstwa powietrza, w miarę więc oddalania się tego przedmiotu, warstwa ta

zwiększa się stopniowo, wpływając na coraz większe wątlenie jego barw, tak, że przedmiot ten przesunięty na kraniec widnokregu, przechodzi w szaro-błękitną barwę, mającej już tylko z tej odległości w naszych oczach.

Światłocien i perspektywa powietrzna są to czyniki, wchodzące w zakres malarstwa, lecz spełniające w niem wręcz odmienne i niezależne od siebie zadania, obydwie zaś razem wzięte stoją zupełnie poza harmonią barw, a ta ostatnia znowu ma tyle wpływu na ich doskonałość, co książka p. Witkiewicza, z powodu jego pobratymstwa z Czechami, na losy obstrukcyi tych ostatnich w parlamencie austriackim.

Można wzorowo modelować, lub wykreślać z matematyczną ścisłością światłocien, a nie umieć wyrazić perspektywy powietrznej; można przez stopniowanie natężeń barwnych uwydatniać biegle głębie i oddalenia, a być słabym kolorystą; i można nareszcie utykać na pierwszym i na drugim, a posiadać wysoką zdolność harmonizowania barw i być pierwszorzędnym kolorystą.

Michał Anioł nie czaruje nas bogactwem barw, ani wdziękiem ich harmonii, perspektywy powietrznej sam p. Witkiewicz nie będzie w nim chyba podziwiał, a jednak jest on wielką potęgą, przed którą estetycy całego świata pochylają głowy.

Meissonier wykreślał światłocien według słów autora ze ścisłością fotograficznego aparatu, odczuwał i wydobywał perspektywę powietrzną z zadziwiającą subtelnością, a jednak sam p. Witkiewicz na stronie 511. twierdzi, że „kolor występuje u niego zaledwie w roli komparsa, a malowaniu jego braknie tonu ogólnego — *harmonii*, tego co Niemcy nazywają *Stimmung*“.

Makarta „Wjazd Karola V do Antwerpii“, lub „Katarzyna Cornaro“ olśniewają blaskiem barw, ciągną oczy swoją harmonią, przykuwają doskonałością światłocienia i wydobytej z niego plastyki, a nie wpływa to jednak nic na dziwa perspektywy powietrznej, która zdaje się tutaj być zupełnie nieobecna.

Jeszcze się taki mistrz nie urodził, któryby posiadał wszystkie cnoty i zalety pędzla w stopniu najdoskonalszym, bo człowiek, gdyby był tak skończenie doskonałym, stałby się *skonałym* i nie miałby już do czego dążyć na tym płaczu.

Jak brylant, ciskający swoje ognie, jedną barwą najsilniej bije w oko, tak i artysta, choćby był geniuszem, w sumie przymiotów malarskich posiada jeden w stopniu najwyższym, trzymając w równowadze resztę, a często chrojąc nawet na jednym z pozostałych.

Z tego wynika, że prof. Struve, zarzucawszy Matejce brak perspektywy powietrznej w jego obrazie, miał równocześnie prawo przyznania mu pierwszorzędnych przymiotów kolorysty i podniesienia wysoko doskonałej harmonii barw i umiejętnego podziału światła i cieniów.

Jeżeli Chelmoński „bardzo ważnych czynników swojej twórczości, to jest barwy i światła nie doprowadził w obrazach do siły, ścisłości i doskonałości“, a mimo tego „celował we władaniu kształtem“ — to i Matejko na mocy tegoż samego prawa, chociażby rzeczywiście nie uwydatniał biegle złudzeń perspektywy powietrznej, mógł być równocześnie mistrzem w zakresie kolorytu i władać subtelnie odczucą harmonią barw.

Na potwierdzenie tego co mówię, mógłbym przytoczyć p. Witkiewiczowi niezliczone przykłady, lecz ponieważ wchodzi to już w zakres samej roboty czyli wykonania, co będzie treścią drugiej części mojego rozbioru, więc nie chcąc z nadto odstępować od porządku rzeczy, muszę przerwać nad tym przedmiotem moją dyskusję.

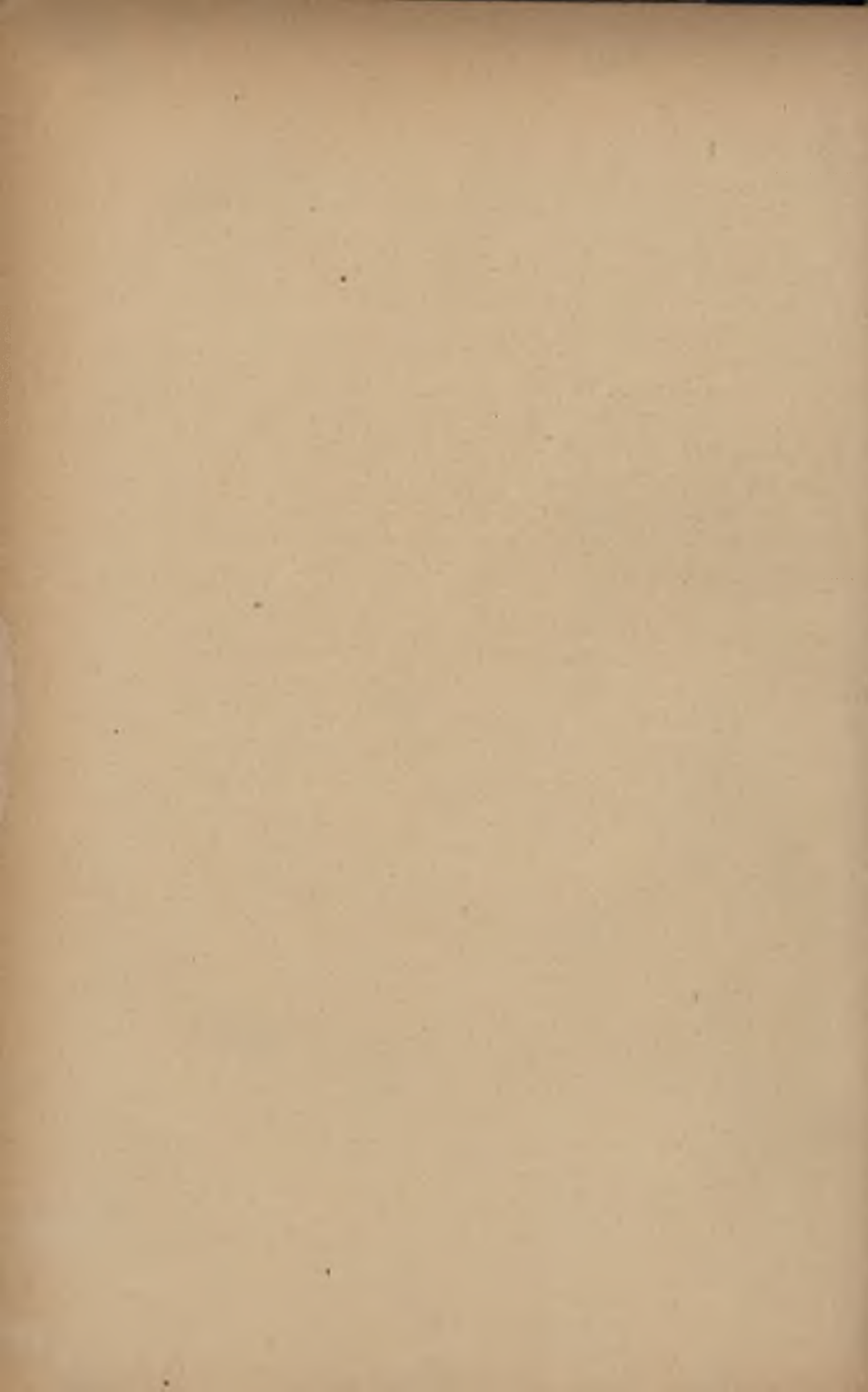
Broniąc starych haseł, pragnąłbym dorzucić słowo i o „Dobru“, choć wiem, że na tym punkcie autor „Sztuki i krytyki“ jest najtwardszym przeciwnikiem.

Aby nie nużyć długo czytelników, ograniczę się na małym i powiem tylko tyle, że jeżeli z jednej strony muszę przyznać, iż sztuka nie jest środkiem do krzewienia zasad

moralnych, to z drugiej nie można jej znowu przeznaczać roli hetery, siejącej zgorszenie publiczne. A że całkowite wykreślenie pierwiastku etycznego ze sztuki, może doprowadzić tę ostatnią do upadku, starczą mi za dowód w najnowszych czasach samo malarstwo, a w wyższym jeszcze stopniu literatura, która doszła do tego, że opiewa takich bohaterów i apoteozuje takie ich czyny i występki, które psychiatrya uważa za patalogiczne objawy zwyrodniałych popędów w rasie ludzkiej. Patrząc, lub czytając te rzeczy, doświadcza się wstrętu, odrazy, obrzydzenia, a tam, gdzie te uczucia zapadają, kończy się absolutnie królestwo sztuki.

Że kierunkowi temu towarzyszy i upadek doskonałości form, to widzi każdy, kto nie patrzy na sztukę z ciasnego kółka przyjacielskich stosunków, lub wzajemnych adoracyj.

Tak się przedstawia w świetle zapatrywań p. Witkiewicza duchowa strona ludzkiej twórczości w malarstwie — z kolei przyjrzyjmy się z bliska zasadom, postawionym przez niego w zakresie samej formy, zamykającej się w rysunku, kolorycie, harmonii barw i kompozycji, to jest w zakresie samej roboty czyli wykonania.



CZEŚĆ DRUGA.

Cielesna strona malarstwa.

F O R M A.

Czynniki i środki malarskie wchodzące w zakres wykonania wykładu pana Witkiewicza w artykule noszącym tytuł „Największy obraz Matejki“. — Drwiny z Matejki, jako wyraz niepowściągniętego zachwytu ze strony autora, a wielkiego niedołęstwa ze strony publiczności. — Niechęć ku Matejce w kółku przyjaciół autora wybucha publicznie w jego artykułach. — *Genesis* tej niechęci na str. 255 i 256. — Wyraźny zamiar obniżenia zalet Matejki jako artysty, a upokorzenia go jako człowieka i specjalna taktyka autora w przeprowadzeniu tego zadania. — Artykuł z nagłówkiem „Piechowski, Matejko, Szymanowski“ jako wyraz lekceważenia Matejki przez autora i humorystyczna strona w postawieniu tych imion koło siebie. — Brak spokoju i powagi ze strony p. Witkiewicza w sądach o Matejce. — Wrażenia przyszytych pokoleń z książki p. Witkiewicza w zestawieniu wyrażonych w niej opinii z dziełami Matejki. — Krytyka niechęci staje się wobec laurów zdobytych przez Matejkę w Europie źródłem najsprzecznijszych zdań i sądów o jego działalności, stanowiących gmatwaninę bez wyjścia. — Krytyka pedagogicznej działalności Matejki jako dalszy wyraz niechęci żywionej ku niemu przez autora. — Płonność sądów i wyroków autora, idących w tym kierunku, wobec całego szeregu wybitnych talentów, wyszłych ze szkoły krakowskiej. — Działalność malarska, sprowadzona w książce p. Witkiewicza do prostego odtwarzania tego, co się widzi w naturze. — Wykład środków i czynników malarskich w granicach tak pojętej działalności i krytyczny przegląd tychże przez piszącego niniejszy rozbiór:

Rysunek. — Lekceważenie rysunku konturem przez autora z przeciwstawieniem teorii plam barwnych. — Ribeira, Velasquez i Rembrandt powołani na świadectwo tej nowej prawdy. — Zamknięcie oczu na mistrzów, władających konturem. — Kontur jest taksamo środkiem malarskim jak i plama barwna, a tak pierwszy jak i drugi zarówno nie istnieją w naturze. — Dwa sprzeczne zdania p. Witkiewicza o konturze. — Archaiczna strona wyrazów „rysować“ i „rysunek“. — Kontur jest o wiele wszechstronniejszym środkiem od plam barwnych

i jako taki pozostanie zawsze duszą malarstwa. — Biegłość Matejki w zakresie konturu.

Perspektywa. — Niejasność stanowiska autora „Sztuki i krytyki“ na tym punkcie w stosunku do Matejki.

Perspektywa liniowa, jej zadanie i zasady. — Biegłość Matejki na tem polu. — Ścisłość wykreśleń w przedmiotach o formach prawidłowych na płaszczyźnie poziomej i wykreślenia od oka z natury na tle krajobrazowem. — Niejasność zarzutu wymierzonego na tym punkcie przeciw Matejce przez autora „Sztuki i krytyki“.

Perspektywa powietrzna, jej zadanie i odrębność od poprzedniej jako środka w robocie. — Malarze tworzący wyłącznie w tym zakresie. — Działalność Matejki, idąca w kierunku wręcz przeciwnym. — Obrazy Matejki tworzone w granicach pierwszego planu, stanowią wybitną cechę jego indywidualności. — Pan Witkiewicz patrzy na nie za blisko.

Loika światłocienia jako najulubieńszy termin p. Witkiewicza i najgłówniejszy ze stawianych przezeń zarzutów Matejce. — Niezgodne z rzeczywistością odkrycie p. Witkiewicza, określające porę dnia w jakiej się objawia, tworzy i oddziałuje malarstwo. — Velasquez, Van Dyck, Rembrant i ich stosunek do Matejki w mniemaniu p. Witkiewicza i bałamutne wywody tego ostatniego. — Ścisłość matematyczna nie istnieje w malarstwie. — Nieugruntowany podział artystów na „szczerych“ i „nieszczerych“. — Teoria sztuki bez rozumowania nie da się uzasadnić. — Krytyka oparta na uprzedzeniu i fatalne jej skutki. — Rozbiór loiki światłocienia. — Światłocień „jednolity“ czyli określony i światłocień „rozproszony“. — Matejko jako genialny malarz wyrazu, obracał się prawie wyłącznie w granicach światłocienia rozproszonego. — Uzasadniona szczerłość i mądrość malarska Matejki w tym względzie. — Niewyjaśnione i nieuzasadnione zarzuty p. Witkiewicza na tym punkcie. — Zapoznanie przez p. Witkiewicza warunków, w jakich może mieć miejsce obecność tonów ciepłych i zimnych i wypływający stąd niesłuszny zarzut, uczyniony w tej mierze Matejce

Wartość kolorytu — harmonia barw. — Matejko pozbawiony przez p. Witkiewicza tytułu kolorysty. — Dwie harmonie barw autora „Sztuki i krytyki“. — Niejasność pierwszej, opartej na niewytłumaczonej teorii barw dopełniających. — Stanowisko „fartuszkowe“ włoskich mistrzów „Odrodzenia“ w oświeceniu tej pierwszej teorii. — Kołomyja i stosunek jej mieszkańców do pana Witkiewicza. — Druga harmonia barw pana Witkiewicza i wyprowadzona przez niego kwintesencja, mimo woli i chęci autora, stawiają Matejkę jako kolorystę na niedostępnym wyżynach. — Harmonia barw nie opiera się wyłącznie na dziwach perspektywy powietrznej. — Indywidualność talentu u Matejki

poczytana za grzech śmiertelny przez p. Witkiewicza. — Obiektywizm w książce pana Witkiewicza. — Malarze wykonawcy i malarze kompozytorowie. — Niedostateczność i jednostronność w sądzie o wartości przymiotów kolorystycznych Matejki. — Zapatrywania piszącego niniejszy rozbiór w rzeczach kolorytu. — Istota kolorytu oparta na barwach i najwyższym ich nastroju. — Barwy „zasadnicze“ i „złożone“. — Podział barw zasadniczych na „pierwiastkowe“ i „pośrednie“, czyli „pokrewne“. — Znaczenie barwy brunatnej w harmonizowaniu barw w najgłębszych cieniach, a szarej w światłach. — Przykład harmonii barw w „Królu Duchu“ Słowackiego. — Barwy zasadnicze stanowią najwyższy wyraz w zakresie kolorytu. — Przykłady kolorystycznych cech w naturze i sztuce. — Barwy zasadnicze podlegają tym samym prawom co i złożone w sferze oddziaływania na nie odbłyśków i zabarwień. — Makart i Brandt w świetle teorii kolorystycznych pana Witkiewicza. — Wartość kolorytu, wypływająca z natury barw zasadniczych u Matejki, schowana pod korzec przez autora „Sztuki i krytyki“. — Pan Witkiewicz wyznacza jako najwyższy cel dla harmonii barw wydobyć złudzeń przestrzeni, a opiera tę harmonię wyłącznie na loice oświetlenia. — Rozbiór krytyczny tej zasady. — Sama harmonia barw nie jest jeszcze wyrazem doskonałości kolorytu. — Uzasadnienie tego pewnika. — Dwa fakta, na których opiera się zasadnicza różnica zapatrywań w rzeczach kolorytu pomiędzy piszącym niniejszy rozbiór, a panem Witkiewiczem. — Niedociągnięta teoria tego ostatniego na tym punkcie. — Pojęcia autora niniejszego rozbioru o istocie kolorytu. — Czarodziejstwo sugestyi. — Pojęcia autora niniejszego obrachunku o harmonii barw. — Harmonia w ogólności. — Trojakie harmonie barw, wypływające z trzech źródeł twórczości ludzkiej w malarstwie. — Harmonia barw w naturze — harmonia zdobyta pracą wyobraźni — i harmonia nastroju — czem one są, na czem polegają, wraz z objaśnieniem ich w naturze i na wzorach działalności malarzkiej człowieka. — Teatr krakowski, kurtyna Siemiradzkiego i urząd budownictwa miejskiego. — Środki, zapomocą których osiąga się harmonię barw w zakresie twórczości w malarstwie. — Trzecia harmonia barw, jej stosunek do obrazu i droga zdobycia jej tajemnic.

Zasady kompozycji. — Dążenie p. Witkiewicza do wykazania słabych stron talentu Matejki i na polu kompozycyjnem. — Humorystyczna strona tych aspiracji. — Bardzo piękny początek, lecz mniej piękny ciąg dalszy teorii p. Witkiewicza o kompozycji. — „Działalność“ i „twórczość“ są to wyrazy równoznaczne u p. Witkiewicza, co stanowi chromającą stronę krytyki autora. — Różnica między „wykonaniem“ a „tworzeniem“ obrazu, objaśniona na przykładach dzieł sztuki. — Zasadnicze określenie twórczości. — Kompozycja w obrazie

wypowiadająca pewne myśli i uczucia jest wyrazem nie samej umysłowości malarza, ale i talentu, stojącego w ścisłym z nią związku. — Szczegółowy rozbiór nieuzasadnionych zarzutów p. Witkiewicza, czynionych Matejce na polu kompozycji. — Najwyższa zasada w kompozycji postawiona przez pana Witkiewicza świadczy właśnie najwymowniej o wysokich i pierwszorzędnych przymiotach Matejki w tym zakresie. — Przeprowadzony w tym duchu dowód prawdy przez cały szereg utworów naszego mistrza. — Psychiczna zdolność wyrażania po malarsku własnych uczuć i myśli wobec danego wypadku przez Matejkę, wykazana na przykładach z jego obrazów. — Chroniczny charakter niechęci p. Witkiewicza ku Matejce i znamienne jej objawy. — Artystyczna odpowiedzialność Matejki nie za to, co i jak maluje, lecz za to, co o nim piszą krakowscy i warszawscy krytycy. — Zapoznanie indywidualności artystycznej Matejki przez autora „Sztuki i krytyki“. — Niewyjaśniona przez p. Witkiewicza kompozycja ze stanowiska idei służy za ostrze przeciw Matejce. — Żywem pogrzebana przez autora „Sztuki i krytyki“ kompozycja ze stanowiska twórczości malarskiej, jako przeciwna jego zamiarom przyznania czegoś Matejce. — Zmiana frontu. — Drwiny zakończone komplementem. — Drogocenna korona ścisłości logicznej p. Witkiewicza. — Matejko endotwórca. — Miłe złego początki lecz koniec żalony.

Zasady dotyczące się samego wykonania, objaśniające nam takie czynniki i środki, jakimi są rysunek, perspektywa, światłocien, pouczające o wartości kolorytu, na czym polega harmonia barw, czem jest kompozycja, wyklada nam pan Witkiewicz w artykule, naszącym tytuł: „Największy obraz Matejki“.

Nie potrzeba być zbyt domyślnym ani przenikliwym, ażeby odczuć, jakie z tego samego tytułu „Największy obraz Matejki“ wyglądają drwiny.

Drwiny te pozostaną nigdy niezgładzonym grzechem w pracowitym żywocie autora „Sztuki i krytyki“, bo obejmując myślą i pamięcią wszystko to, co Matejko działał dla sztuki, społeczeństwa i jego przeszłości, pytam się głośno i publicznie w imię narodowego sumienia i cywilizacji, czy zasługiwał on na drwiny we własnej ojczyźnie? Pytam się głośno i publicznie, czy taki człowiek, jak Matejko, który tak gorąco ukochał naszą przeszłość, który od lat — rzec

można — chłopięcych, aż do ostatniego tchu życia tonął w nieprzerwanej nigdy pracy, który wyrzekłszy się świata i jego rozkoszy, o zmroku składał paletę i pędzle, a budził się o świcie, czekając rychło się rozwidni; który potęgą swojego geniuszu postawił przed oczy zdumionemu światu zapomniane dzieje nasze w całym blasku i majestacie ich chwały; czy taki człowiek, chociażby nawet miał jakie słabostki, lub ułomności, od których nie jest wolnym żaden geniusz, zasługiwał na to, ażeby z niego strojono drwiny, lub upokarzano go, jako człowieka i artystę?

Trzeba było wielkiego zuchwalstwa ze strony p. Witkiewicza, ażeby sobie na to pozwolić, a wielkiego niedołęstwa ze strony społeczeństwa, żeby to ostatnie głośno tej zniewagi nie potępiło i nie ukręciło jej głowy odrazu. Niechoby pan Witkiewicz spróbował targnąć się na taką sławę i zasługę w Paryżu, a nie uszłoby mu to na sucho; u nas publiczność przeżyła tę zniewagę i strawiła ze spokojem do dziś dnia dla mnie niepojętym.

Jużto w kółku przyjaciół pana Witkiewicza Matejko od dawnych lat był w wielkiej niełasce. Pamiętam jeszcze z czasów monachijskich, jak nazywano go tam fabrykantem polskich obrazów, jak krytykowano jego figurę, ubiór, urodę, sposób noszenia włosów, nie mówiąc już o samym talencie, który nicowano na wszystkie boki i strony. Skąd płynęła ta niechęć, trudno odgadnąć; może nie przyjął kiedy wizyty którego z tych panów, może działała tu zazdrość artystyczna, że Matejko z takiej parafii, jak Kraków, zdołał zwrócić na siebie oczy całej Europy i zyskać jej uznanie, dosyć, że wrzało tam, jak w kociołku, nie wychodząc jednak poza obręb owego kółka, aż dopiero niechęć ta wykipiiała szeroko i publicznie w artykułach polemicznych p. Witkiewicza, legitymując swoje pochodzenie, swoją *genesis* na stronach 255 i 256 w sposób aż nadto przeźroczysty.

Czytając to wszystko, co autor „Sztuki i krytyki“ pisze o Matejce, doznaje się uczucia wprost przygnębiającego,

wobec wyraźnej, a wylażącej jak szydło z worka tendencji obniżenia zalet Matejki, jako artysty, a upokorzenia go, jako człowieka i malarza.

Ażeby dokazać pierwszego, p. Witkiewicz z biegłością celnika, przetrzasającego walizę podejrzanego o kontrabandę podróznego, wyłowił słabe strony talentu Matejki i podniósł je do kwadratu, a dla osłabienia wielkich i pierwszorzędných zalet, zdobiących jego dzieła, stworzył osobne, naciągane teorie o harmonii barw, kolorycie i kompozycyi, na podstawie których zaprzecza się Matejce kolejno wszelkich zalet i kolorystycznych, i kompozytorskich, i perspektywicznych i rysunkowych nawet. Aby zaś go upokorzyć jako człowieka, robi z niego manekina, *strohmana*, obracanego w rękach otoczenia krakowskich estetyków, będącego ślepym narzędziem ich podpowiadań, tak, że dochodzi w końcu do tego, iż czyni Matejkę odpowiedzialnym nie za to, co i jak on maluje, lecz za to, co o nim pisze prof. Struve, prof. Sokołowski, p. Gorzkowski, p. Gomulicki lub p. Matuszewski.

W chwili, gdy cała Polska szczyci się sławą swego mistrza, a cała Europa bije przed nim czołem, p. Witkiewicz ze szczególniejszem upodobaniem pragnie okazać, że go lekceważy, więc pisze osobny artykuł, aby w jego nagłówku położyć tytuł: „Piechowski, Matejko i Szymanowski“ i tą drogą pokazać, że może on — to jest Matejko, a nie artykuł — bez ujmy dla siebie znaleźć się w takiej kompanii.

Zestawienie to wchodzi już w zakres humorystyki, Piechowski, Matejko i Szymanowski w jednym rzędzie, choćby tylko w tytule, to tak coś, jak Dante, p. Witkiewicz i ksiądz Baka w literaturze.

Jeżeli grupowanie dzieł sztuki p. Witkiewicza prowadzi do takich porównań i zestawień, to można mu z góry przepowiedzieć zupełne na tym punkcie bankructwo.

Z tego rwącego potoku słów, zdań i okresów, mieszczących się w długich artykułach napisanych przez p. Witkiewicza o Matejce, wybija się wielka i nieprzerwana beszta-

nina, wypowiedziana tonem c. k. porucznika, oceniającego w przystępie złego humoru niewprawne ruchy żołnierskie powołanego w szeregi rekruta. Rzecz osobliwa, że p. Witkiewicz, który napisał tak głęboką rzecz o Mickiewiczu, jako kolorystyce, i który o tylu innych artystach wyraża się z takim spokojem i powagą, wychodzi z jednego i drugiego, gdy ocenia Matejkę i wpada stale w jakiś stan rozdrażnienia.

Kiedys — mówiąc zwrotem autora — po latach wielu, gdy fale czasu przepłyną nad tą teoretyczną siekaniną, przyszłe pokolenia porównując to, co pan Witkiewicz zostawił w sztuce z tem, co zdziałał Matejko, będą wzruszały ramionami z politowaniem, utwierdzając się w tem przeświadczeniu, o ile to łatwiejsza krytyka od sztuki, jeżeli można nie dorosłszy komuś do kostek, dawać mu z taką pewnością siebie nauki, rady i wskazówki.

Wśród tej rąbaniny zdarzają się chwile, że przychodzą na pamięć p. Witkiewiczowi zdobyte przez Matejkę w stolicach Europy wielkie medale złote z legią honorową w parze i wtedy to usiłuje on przyznać Matejce jakiś przymiot i zaletę jako malarzowi, co staje się źródłem wielu tak sprzeczných ze sobą zdań, rozrzuconych na licznych stronicach jego książki.

I tak na stronie 260 czytamy: „Matejko od pierwszej chwili miał silnie podznaczoną manierę, *trzymał się jednak na poziomie ogólnych artystycznych zdobyczy naszego czasu*“ — ale zaraz na końcu strony 263 dowiadujemy się, że: „Matejko *nie wziął nic, lub wziął bardzo mało* z tych zasobów, jakie już sztuka europejska nagromadziła. Ściśle mówiąc, ma on wszystkie wady, podziela wszystkie błędy pewnego okresu rozwoju sztuki, który już należy do przeszłości całkiem zamarłej“ — a nieco niżej na str. 264 autor twierdzi, że: „Matejko, jako malarz może tylko *w staro-niemieckiej i w ogóle przedrenesansowej sztuce* znaleźć podobnych sobie, jakkolwiek z jego pomysłów i zachceń wieje czasem duch jezuickiego, zdziwaczzonego okresu *odrodzenia*“. Jakim

sposobem może być ktoś równocześnie podobnym do staroniemieckiej sztuki i jezuickiego okresu odrodzenia, to należy do rzędu tajemnic p. Witkiewicza, w każdym razie, jeżeli Matejko przedstawia tę osobiwą osobliwość, to już tem samem pod względem formy jest czemś tak nowem, że go wobec dzisiejszych dążeń do oryginalności za jaką bądź cenę do bardzo postępowych malarzy zaliczyć można. Trudno również pogodzić takie zdania, jak na stronie 297: „Przyczyną tego jest i to, że Matejko *mało lub wcale* nie obserwuje życia takim, jakim ono jest dzisiaj, a szczegóły, zapelniające jego obrazy, są dedukcyami z ogólnego pojęcia danej sytuacji” — jak pogodzić powiadam z tem, że Matejko na stronie 313 jest talentem malarskim nawskróś realistycznym — co na stronie 314 autor uwydatnia jeszcze wyraźniej w następujących słowach: „Matejko oprócz tego, sądząc z jego obrazów i tych nielicznych studyów, jakie znam, prowadził *bardzo staranne, bardzo zaciekle badania*, jakichby się nie powstydzil żaden naturalista. Badania te, wskutek tematów branych z przeszłości, komplikowały się przez mieszaninę poszukiwań archeologicznych i studyów czysto malarskich — jedno i drugie dowodzą jednak, że dążeniem Matejki było osiągnięcie *możliwie ścisłej prawdy*”. Gdy się przeczyta jeszcze na str. 265 takie zdanie: „Matejki wyrazy są w słabym tylko stopniu wynikiem obserwacji życia — przeważnie są to wyrazy jego własnej duszy tak, jak charakter jego postaci na tle typu polskiego, jaki nam zostawiły pomniki dziejowe, jest tylko odbiciem jego własnego charakteru” — i gdy dodamy jeszcze to, co się mieści na str. 314 i 315, to będziemy mieli prawdziwy salceson teoretycznych okrawków, wypełniających tę mieszaninę zdań, sądów i krytyk.

Ani sposób wybrnąć z tej gmatwaniny. Raz przedstawia się nam Matejko jako zasklepiiony w sobie pustelnik, nie mający nic wspólnego z prawdziwem życiem, drugi raz jest on znawcą i głębokim badaczem tego życia, aż do ostatniej nitki. Trudno bo zrozumieć o jakim życiu ostatecznie

pan Witkiewicz mówi, czy słowa jego odnoszą się do formy, a więc do natury, czy do tego, co stanowi istotne życie ludzkie. Jeżeli chodzi o to ostatnie, to w istocie Matejko w sztuce trzymał się od niego zdaleka, bo malując przeszłość, nie mógł z niego niczego zaczerpnąć, jeżeli chodzi o życie kształtów i barw, to śledził on je i badał z sumiennością naturalisty, jaką mu sam p. Witkiewicz przyznaje.

Dalszym wyrazem tej niechęci, żywionej przez autora ku osobie Matejki, czy też ku jego talentowi, są opinie wydane o tym ostatnim, jako o kierowniku krakowskiej szkoły Sztuk pięknych. „U nas Matejko skrępował szkołę krakowską, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i starał się skuć w pęta swych katolicko-artystycznych doktryn“ — woła p. Witkiewicz na stronie 5, prorokując na stronie 326, że: „postawienie Matejki na czele tej jedynej artystycznej u nas instytucji wychowawczej było skazaniem jej z góry na jałowość i osądzeniem całego pokolenia artystów na zmarnowanie“.

Na stronie 328 biada p. Witkiewicz, że: „U góry stał „mistrz“, przyjęty i uznany bezwzględnie, otoczony gronem nauczycieli zmanierowanych, ciasnych i zużytych, a szkoła, oddana na łup maniery, rutyny i kręcenia się w ciasnym kółku Matejkowskiego szablonu“ — a na następnej stronie dodaje: „I nie tylko młodsze pokolenie, bezpośredni uczniowie Matejki, ale jego rówieśnicy, może koledzy, są spustoszeni do szczytu jego manierą; pp. Łuszczkiewicz, Cynk, Picard, Eljasz albo już całkiem nie tworzą, albo też w tem, co zrobili, lub robią, odznaczają się wszystkimi wadami „mistrza“ — naturalnie, nie mając jego zalet“.

Wszystkie te wywody zamyka nareszcie autor na stronie 334 zdaniem, traktującym krakowską szkołę, jak dom dotknięty morowem powietrzem i różnie z nieopuszczającą go nigdy pewnością siebie następującemi słowy: „Szkoła krakowska, jeżeli niema być nadal marnowaniem zdolności i pracy swoich uczniów, marnowaniem dość znacznych za-

pewne środków materyalnych (biedny skarb austriacki*), powinna to zrozumieć i do gruntu się zmienić. W przeciwnym razie drzwi jej, jak drzwi domów zapowietrzonych należy krzyżem czarnym naznaczyć i omijać“.

A co, śmiało, odważnie i z jasnowidzeniem.

Tymczasem, jakby na przekór tym sądom, wyrokom, proroctwom i zarządzeniom sanitarnym pana Witkiewicza, z krakowskiej szkoły, z pod kierunku tego dusiciela cudzych samodzielności i zmanierowanych jego profesorów, wyszedł cały szereg, wcale długi i okazały pierwszorzędných talentów, którzy przysporzyli nowych laurów naszej sztuce i o których słyhać w Europie i to bardzo głośno.

Fałat Julian, dzisiejszy dyrektor tejże szkoły, Malezewski Jacek, Gottlieb Maurycy, Pochwalski Kazimierz, Żmurko Franciszek, Stachiewicz Piotr, Buchbinder Szymon, Ajdukiewicz Tadeusz, Ajdukiewicz Zygmunt, Kossak Wojciech, Pawliszak Wacław, Kochanowski Roman, Piotrowski Antoni, Koniuszko Wacław, Wodzinowski Wincenty, Augustynowicz Aleksander, Popiel Tadeusz, Tetmajer Włodzimierz, Wyspiański Stanisław, Mehoffer Józef, Michalski Zygmunt i bardzo wielu innych, których nie wymieniam, ponieważ los nie pozwolił im zdobyć sobie laurów paryskich, monachijskich lub rzymskich, więc nie zaimponują panu Witkiewiczowi, a których on pomimo to pod korzec nie schowa. Są to przecież imiona malarzy, zajmujących wybitne stanowiska w sztuce europejskiej, o których dzieła ubiegają się dwory panujących, a którzy wyszli ze szkoły krakowskiej, i których samodzielności nie zatracił ani Matejko, ani zmanierowani jego profesorowie. — Nawet „Skazana“ p. Rossowskiego, którą autor nazywa receptowem powtórzeniem maniery i sposobu pojmowania Matejki, była chyba o tyle do kreacji tego ostatniego podobną, że wchodziły w nią średniowieczne ubiory, lub, że była malowaną olejno.

*) Przypisek autora.

Jeżeli nawet byli tacy, których indywidualność nie rozwinęła się po wyjściu ze szkoły, to nie był winien temu Matejko, lecz najczęściej brak środków i poparcia, trapiący u nas młodych artystów, a z drugiej strony konieczność, zmuszająca ich w celu zarobkowania na chleb powszedni do trzymania się w zakłętym kole tanich, a więc jak najmniej-szym kosztem i w najkrótszym czasie zrobionych obrazków.

Ale zamknijmy już przegląd tych wzorów obiektywnej bezstronności pana Witkiewicza, a wróćmy do rozpoczętego przedmiotu, to jest do zasad autora, określających znaczenie czynników malarskich, wchodzących w zakres wykonania.

Sprowadzając całą działalność malarską do prostego odtwarzania tego, co się widzi w naturze, a poczytując wszystko inne za nadzwyczajny dodatek, pan Witkiewicz w następujący sposób określa materiał i środki, jakimi rozporządza malarz.

„W robocie malarskiej — są słowa autora — dwa są wybitne momenta: naśladowanie natury i wynalezienie środków przedstawienia jej w warunkach tej sztuki. Cały prawie materiał malarza leży poza nim, w naturze — wszystkie środki musi on sobie stworzyć. Jego materiałem są: kształt, światło, barwa — rysunek, perspektywa, harmonia barw i lo-ika światłocienia są jego narzędziami. Jedne i drugie są tak z sobą związane, tak od siebie zależne, że bez doskonałości drugich niema i być nie może doskonałego dzieła sztuki“.

Rysunek. Co się tyczy istoty rysunku w ogólności, a rysunku konturem w szczególności, to i o jednym i o drugim niewiele z książki p. Witkiewicza dowiedzieć się można. Z krótkich napomknien w artykułach o Broziku i Juljuszu Kossaku spostrzegamy jedynie, że pan Witkiewicz uważa rysunek konturem za środek dziecinny i niedołężny, a zepchnąwszy go do roli Kopciuszka, przeciwstawia mu o wiele potężniejszy sposób odtwarzania natury za pomocą barwnych plam, rzucanych pędzlem na płótno.

Ten salamandrowy sposób widzenia natury i jej zjawisk wydaje mu się jako środek szczytem doskonałości, dającej malarzowi w rękę wszystkie arkana i tajemnice sztuki.

Na dowód tego przytacza takich artystów, jak „Ribeira, Velasquez, Rembrandt, jak dzisiejsi koloryści i naturaliści, i w ogóle wszyscy malarze, którzy dążyli do *całkowitego* opanowania natury, którzy widzieli związek i wzajemną zależność między wszystkimi zjawiskami świetlnymi i barwnymi” — i którzy jako tacy — „zrzucali z siebie pęta linii, tego niedołęznego środka, którego ostatecznym wynikiem była zawsze prawie kaligraficzna wprawa”. Pisząc te słowa, autor ani na chwilę nie pomyślał o tych mistrzach, którzy władając biegle konturem, stworzyli za jego pomocą wiekopomne dzieła, przewyższające o wiele utwory wymienionych artystów, a miał przed oczyma tylko samych niedołęgów, lub miernoty, obracające się w granicach kaligrafii, jak gdyby nie było takich samych miernot, posługujących się i systemem plam barwnych i jak gdyby już samo posiadanie tego środka pasowało każdego niewątpliwie na mistrza.

Zarzuciwszy jednemu ze starszych artystów, że świat cały przedstawia mu się w konturach, sam autor „Sztuki i krytyki” widzi ten świat w barwnych plamach i z tego punktu wyprowadza swoją wyższość, nadającą mu prawo wyrokowania o wszystkim i o wszystkich, nie przeczuwając nawet, że samo to wyrażenie „*malowania plamami*” tak się już przejadło i spowszedniało publiczności, jak wyśmian przezeń dawna terminologia oklepanych wyrażen używanych i nadużywanych przez warszawskich krytyków.

Jednem słowem kontur jest u p. Witkiewicza w stanie zupełnej niełaski, już dlatego samego, że jest on najniemodniejszym środkiem między niemodnymi, bo sięga niedającego się obliczyć okresu mamuta.

„Kontur jako linia nie istnieje w naturze wcale”, zaznacza autor na str. 388, zapominając o tem, co sam gdzieś indziej powiedział, że „malarstwo musi się uciekać do sztu-

cznych środków dla wyrażenia kształtów w naturze“, że zatem w myśl tego, co powiedział, *kontur, linia, rys* stanowią jeden z tych środków — i nie zważając zupełnie na to, że jeżeli natury nie tworzą linie, to tak samo nie tworzą jej i plamy barwne, lecz przestrzenie, bryły i płaszczyzny, mające swoją wypukłość, plastykę i różnorodne stopnie nachyleń.

Jest to już właściwością autora „Sztuki i krytyki“, że umie on pisać z werwą o rzeczach, z których często zupełnie nie zdaje sobie sprawy, a za dowód tego co mówię niech posłużą dwa zdania stojące z sobą w zupełnej sprzeczności i stanowiące dwa kwiatki ścisłości loicznej autora.

„*Typ, wyraz, ruch*, jest to strona formy w obrazie — strona *rysunkowa*“, mówi pan Witkiewicz na stronie 388 — a na stronie 469 twierdzi, że: „*Linia, konturem*, tylko niepełne, pozbawione wielu cech zasadniczych życie można przedstawić. *Kształt zewnętrzny, ruch, wyraz* już z trudem — oto wszystko; jak tylko wychodzi się poza ten zakres, trzeba natychmiast szukać innych czynników“.

Co zatem autor w pierwszym zdaniu owemu konturowi przyznał, to mu w drugim całkowicie odmówił — bo przecież *rysunek* według swego brzmienia nie może nic innego określać, jak wyrażenie kształtów figury lub przedmiotu za pomocą *rysu, linii, konturu*.

Wyrazy „*rysować*“, „*rysunek*“ pochodząc od „*rysy*“ w żadnej mowie nie brzmią może tak archaicznie, jak w naszej, wyrażają one bowiem sposób odtwarzania kształtów współczesny owemu okazowi głowy renifera, odtworzonej za pomocą żłobionych rys na kości w muzeum etnograficznem w Monachium, potracając o ryte wizerunki i symboliczne znaki na kamieniach Druidów, uprzytomniają wykonane żłobionym konturem wizerunki bóstw i pochody faraonów na ścianach starożytnych świątyń egipskich. Rysunek nie może nic innego określać, jak oznaczenie kształtu liniami, bo nawet ten, co maluje za pomocą plam barwnych, oszczędzając sobie pracy oznaczania form konturem, rysunek da-

nego przedmiotu myślą i pamięcią ciągle uprzytomniać sobie musi.

Rzecz prosta, że kontur, tak jak wszystko urabia się z biegiem czasu i doskonalą, tak, że dziś bez względu na swoją starożytność jest on środkiem o wiele wszechstronniejszym od owych plam barwnych, bo gdy malarz samym konturem bez pomocy barwy i światłocienia może wyrazić nie tylko zewnętrzny kształt danego przedmiotu, ale wszystkie najdrobniejsze jego szczegóły, a co najważniejsza najsubtelniejsze odcienia wyrazu twarzy, to za pomocą plam barwnych może pokazać tylko zewnętrzną sylwetę profilu, w której widz musi mozolną pracą wyobraźni zbyt wiele sobie dopiewywać, dopóki znużony zupełnie w tej ciemności się nie zabląka.

Samo przez się rozumie się, że mówiąc o przewadze konturu, jako środka malarskiego, nie mam na myśli dziecinnych kreśleń, ani wprawy kaligraficznej, lecz rozumiem taki rysunek, w którym malarz siłą swego talentu nadaje liniom taki sam jak i barwom wyraz i życie, polegające na stopniowaniu konturu od najcieńszej kreski do najgrubszych naciśnień, na przeprowadzeniu go przez całą różnorodność twardych i miękkich, prostych i okrągłych zarysów, jednym słowem na przeprowadzeniu go przez rytmikę najwyższych światła i najgłębszych cieniów.

Jeżeli w nieudolnych rękach kontur przeradza się w monotonną kaligrafię, to tak dobrze i plamy barwne jako środek niezręcznie użyty zamienia mięśnie ludzkie na watę, a z wytwornych form ludzkiego ciała tworzy jakąś tkanę z jedwabnej skubanki ułożoną.

Mimo zatem całej niełaski dla konturu ze strony pana Witkiewicza, rysunek konturem pozostanie zawsze duszą malarstwa, a wszyscy wieley malarze odznaczali się przede wszystkim potęgą rysunku i mistrzowską biegłością w jego władaniu.

Do rzędu takich mocarzy w malarstwie należał i Matejko, i ażeby go ocenić z tej strony, trzeba było widzieć jego wspaniałe kompozycje rzucane węglem na wielkie płótna.

Kiedy Matejko rozpoczął tworzyć „Bitwę pod Grunwaldem“, byłem wtedy jego uczniem w szkole kompozycyjnej i to dało mi sposobność widzenia całej tej kompozycji wykonanej węglem. Nigdy nie zapomnę tego głębokiego wrażenia, jakie na mnie i na moich kolegach uczynił widok tego płótna. Z tych zarysów, rzuconych śmiałą ręką, uzbrojoną w gruby i miękki węgiel, bila taka potęga, taka moc i taka doskonałość form, iż pomimo, że znaliśmy mistrzostwo Matejki w malowaniu, żalowaliśmy, że w tej robocie znikną na zawsze dla oczu ludzkich te wielkie i potężne kontury.

Do śmierci nie odżałuję tego, że nie przyszło mi na myśl wtedy zaproponować Matejce, aby zanim zacznie malować ten obraz, kazał z tej wspaniałej kompozycji, narysowanej węglem, zrobić wielką fotografię, i aby ślad tej drogi, jaką przebiegała działalność Matejki w tworzeniu dzieła, zo stał uwidoczniiony dla potomności.

Perspektywa, stanowiąca źródło ostrych wycieczek przeciwko Matejce, jako malarzowi, ze strony autora „Sztuki i krytyki“, nie znajduje w całej jego książce szczegółowego wyjaśnienia, ani określenia, czem ona jest właściwie i jaką on jej wyznacza rolę. Autor, który wyklada dosyć obszernie o harmonii barw, a jeszcze obszerniej o kompozycji, znajomość perspektywy uważa widocznie za obowiązkową ze strony czytającej go publiczności. Czytając też zarzuty jego, skierowane ku Matejce, nie wiemy nigdy wyraźnie o jaką to perspektywę chodzi, o liniijną, czy o powietrzną. Już w poprzedniej części wykazałem dotykalnie, że perspektywa liniijna i perspektywa powietrzna są to dwa czynniki w malarstwie, które dążąc *viribus unitis* do wspólnego celu nadania prawdy kształtom w obrazie, działają samodzielnie, i że

między nimi zachodzi ta zasadnicza różnica, iż gdy pierwsza za pomocą wykreśleń linii i punktów z wszelką ścisłością oznaczoną być może, to druga da się wydobyć jedynie drogą wrodzonego poczucia ze strony artysty.

Perspektywa linijna jestto umiejętność, oznaczająca za pomocą wykreśleń geometrycznych wielkość przedmiotów odpowiednio do zajmowanego przez nich miejsca w obrazie i zaznaczająca wszelkie zmiany foremnych płaszczyzn i brył, jakie mogą w nich zachodzić ze zmianą ich położenia w stosunku do oka patrzącego. Otóż Matejko posiadał znajomość tej perspektywy w stopniu wysokim i władał nią z biegłością, o jakiej pan Witkiewicz niema przybliżonego nawet pojęcia. Świadczą o prawdzie tego, co mówię, wzorowo i doskonale wykreślone przez Matejkę wnętrza świątyń, sal, komnat lub zewnętrzne zarysy wież, baszt i rozlicznych budowli kościelnych i świeckich, wypełniających jego obrazy.

Trzeba jednak przyjąć do wiadomości, że ścisłość takich wykreśleń da się przeprowadzić z matematyczną dokładnością jedynie na terenie stanowiącym poziomą płaszczyznę i z przedmiotami o formach prawidłowych, jak to ma miejsce w architekturze; co się zaś tyczy tychże wykreśleń na terenach falistych lub pagórkowatych, z przedmiotami o kształtach nieregularnych, to wykreślenia te mogą być przeprowadzone tylko w przybliżeniu, lub wzięte wprost od oka z natury. Pejzażysta, któryby chciał wykreślać nieforemne bryły skał, konary drzew i nieprawidłowe ich zarysy, nietylko żeby się zgubił wśród chaosu linii i punktów, ale doszedłby do najprzeciwniejszego rezultatu, stojącego w niedającej się wypowiedzieć sprzeczności z wszelką perspektywą.

To też pan Witkiewicz, nie tykając sfery tych matejkowskich wykreśleń na tle architektonicznem, rzuca się raz tylko wyraźnie na prspktywę linijną w „Bitwie pod Grun-

waldem“ i zarznea jej błędy, ale ani jednym słówkiem nie wykazuje, gdzie, w jakim punkcie i na jakiej podstawie krytykę swoją opiera.

Perspektywa powietrzna jestto środek malarski, którym wyraża się w obrazie przestrzeń, zagłębienie, zapomocą stopniowego wątlenia barw, światel i cieni, i stopniowego zacierania szczegółów w miarę oddalania się coraz większego przedmiotu w głąb obrazu.

Są malarze, których talent i upodobanie artystyczne idą wyłącznie w tym kierunku odtwarzania przestrzeni w obrazie i którzy poświęcają wyłącznie temu zamiarowi cały obraz dla wyrażenia przewagi takiego obszaru, takiej przestrzeni nad człowiekiem, którego figura, jeżeli istnieje w obrazie, to tylko dla pokazania, jakim on jest w stosunku do tej przestrzeni drobiazgiem. Są to malarze odtwarzający bezmiar piaszczystej pustyni z ciągnącą po niej karawaną, przestwór oceanu z łupiną płynącego po nim okrętu lub ludzkiej łódki, lub wreszcie panoramiczne widoki gór, wobec których człowiek wydaje się być drobnym pyłkiem. W obrazach tych dla większego kontrastu pomiędzy przestrzenią a człowiekiem, figury ludzkie widziane są z tak znacznej odległości, że zaciera się w nich mnóstwo szczegółów, tak, że kilkoma drobnymi kleksikami lub plamkami namalować się dadzą.

Otóż Matejko działał jako malarz w sferze zupełnie odmiennej, w kierunku wręcz przeciwnym. On nie dążył nigdy do ujęcia i do wyrażenia w ramach swego obrazu ani wielkich, ani dalekich przestrzeni, on malował przedewszystkiem człowieka i malował go z *bliska*, a nie o *sto kroków*, i malował nie zewnętrzny jego wygląd tylko, ale głębię jego duszy, wypowiadającą się zapomocą wyrazu czy to w chwili wielkiego czynu i bohaterstwa, czy to jako objaw wielkiego rozumu, lub wielkiej troski o przyszłość na tle naszych dziejów narodowych. Obrazy Matejki mieszczą się prawie wyłącznie w granicach pierwszego planu, najdalej zatem posta-

wione figury znajdują się dla oka patrzącego w tak nieznacznej odległości, że widz może w nich oceniać mnóstwo szczegółów, a nawet dostrzegać wyraz twarzy. Ten rodzaj malowania jest właściwością talentu Matejki, stanowi wybitną cechę jego indywidualności, tej indywidualności, którą p. Witkiewicz z obiektywnego punktu widzenia jako krytyk powinien uszanować, wybierając sobie z głowy raz na zawsze chęć sprowadzenia takiego mistrza na poziom swoich ideałów w sztuce.

Matejko zajmował tyle przestrzeni w obrazie, ile mu jej było do artystycznego ugrupowania jego bohaterów potrzeba, a perspektywę powietrzną wyrażał o tyle, o ile ona w takich warunkach kompozycji uwydatnić się pozwalała, a jeżeli nie występuje ona w tej pełni, w jakiej on ją nawet wydobył, to wina tego spada na brak odpowiedniego pomieszczenia w Polsce dla jego obrazów, wskutek czego dzieje się to, że my wszyscy patrzymy na jego obrazy za blisko, a najbliżej z pomiędzy nas wszystkich p. Witkiewicz, który potracając zawsze o boczne figury, a nie widząc środka, zdaje się patrzeć na nie z odległości, z której zalata silnie zapach oleju lub sikatiwu.

Loika światłocienia, ten najulubieńszy termin autora „Sztuki i krytyki u nas“, stanowi jeden z tych pocisków, który on najgłośniej rzuca Matejce pod nogi. Dla przekonania się o ważności tego pocisku, zajrzyjmy do wykładu samego autora.

„Malarstwo zaczyna się z brzaskiem dnia i kończy się tam, gdzie gaśnie światło słońca, księżyca, gwiazd, gdzie nie dochodzi światło, wytworzone przez człowieka“.

Już sam ten początek przedstawia rzecz niejasno, nowe to bowiem i wysoce oryginalne odkrycie pana Witkiewicza mogłoby pod względem swojej doniosłości stanąć na równi z odkryciem momentalnej fotografii o kolejnem poruszaniu nóg podczas chodzenia — powiadam „mogłoby“ — gdyby

było zgodne z rzeczywistością. Tymczasem tak nie jest, malarstwo bowiem nie zaczyna się z brzaskiem dnia, ale z pełnią dziennego światła, a kończy się z chwilą, gdy ta pełnia rozprasza się w szarą godzinę przed zmierzchem. Radbym widzieć pana Witkiewicza malującego zmrok o zmroku, lub podziwiałego w jego ciemnościach subtelności kolorystyczne chociażby w obrazie, ubóstwianego przezeń Böcklina, a przecież malarstwo nie może nic innego wyrażać jak tylko działalność na tem polu i owoce tej działalności. A więc nie malarstwo, ale chyba sfera zjawisk, dających się w jego zakres wprowadzić, może się zaczynać z brzaskiem dnia, a kończyć się z jego zmierzchem, z tem jednak zaznaczeniem, że te zjawiska dzielą się na takie, które się dadzą wprost z natury namalować i na takie, które tylko mocą pamięci i wyobraźni na podstawie czynionych obserwacji odtworzyć można.

Nie więcej warte i takie określenie, jak to, że światło jest zasadniczym, najgłówniejszym pierwiastkiem malarstwa, bo światło jest najgłówniejszym pierwiastkiem życia w naturze, a nie malarstwa, zrobiwszy go bowiem raz zasadniczym pierwiastkiem tej sztuki, musielibyśmy włączyć w to i parę widzących oczu człowieka, bez których nie mogłoby być malarstwa. Światło można nazwać zasadniczym warunkiem, najgłówniejszym przewodnikiem malarstwa, a nie jego pierwiastkiem, gdyż światło to nie materyał, z którego da się coś ulepić albo na farbę rozetrzeć.

— Po tym wstępie, złożonym z szeregu znanych komunałów o świetle, wypowiedzianych na stronach 273 i 274 pan Witkiewicz w następujący sposób rzecz swoją rozwija.

„Kiedy nowocześni malarze — są słowa autora — ze ścisłością matematyczną rysują załamywanie się płaszczyzn ciemnych i świetlnych słonecznego oświetlenia; kiedy z sumiennością i zamiłowaniem prawdy badają i wprowadzają do obrazów całą różnorodność i zmienność rozproszonego światła dnia szarego i dochodzą do zupełnego przemienienia

plaszczyny płótna w głębię i przestrzeń; kiedy Velasquez lub Van Dyck wybierają do swoich portretów oświetlenie najbardziej sprzyjające wyrażeniu życia na twarzy ludzkiej, oświetlenie, które skupiając się na niej, wyrwa ją z tła obrazu, a delikatnym rozkładem umożliwia odtworzenie najsubtelniejszych odcieni wyrazu; — kiedy Rembrandt na tle ciemnej nocy maluje ciało Chrystusa, zdejmowanego z krzyża, jakimś blaskiem fosforycznym, dziwnym blaskiem, jakim świeci w ciemnościach próchno i tym sposobem wywołuje wrażenie czegoś tajemniczego, nadzwyczajnego; — to w każdym z tych trzech wypadków widzimy umiejętnie i z zupełną znajomością wartości *światła* użycie go w malarstwie.

„Jeżeli mówię ze *znajomością*, to nie chcę przez to powiedzieć, że malarze ci robią to koniecznie z teorii powziętej z góry i rozumowania. Są to tylko malarze *szczerzy*, obdarzeni rzeczywistym malarskim temperamentem, ludzie do których świat przemawia blaskami, cieniami i barwami, i którzy dążą do uzewnętrznienia się za pomocą tych środków. Użycie zaś w obrazie czynników świetlnych na zasadzie *teorii*, nie *szczerze*, nie *intuicyjnie* wbrew swemu temperamentowi, wbrew środkom swego talentu, a bez dostatecznie poważnego ich obmyślenia, najczęściej, zawsze prawie, wychodzi na szkodę obrazu.

„Tak właśnie dzieje się z Matejką“.

No, ma się rozumieć, przecież to całe stanowisko nie-szczerości było z góry stworzone na miejsce wygnania dla Matejki, na którego p. Witkiewicz wydał wyrok nieodwołalny, szkoda tylko, że wyrok ten na tak kruchych i niewyraźnych oparty motywach.

Konia ze złotym rzędem ofiaruję temu, kto zrozumie z tych powyżej przytoczonych zdań, co właściwie chciał przez nie powiedzieć p. Witkiewicz.

Przedewszystkiem zaznaczyć muszę, że *ściśłość matematyczna* nie tylko że nie wchodzi w zakres działalności malarskiej, ale przeciwnie jest to pewnik znany i uznany

przez wszystkich, którzy mają z tą sztuką do czynienia, że tam, gdzie się zaczyna ścisłość matematyczna, kończy się właściwie malarstwo jako sztuka wyzwolona. Jeżeli plan architektoniczny, kreślony cyrklem i linią za pomocą grafionu, może a nawet musi odznaczać się taką ścisłością matematyczną, to ta ostatnia staje się absolutnie niemożliwą w obrazie kreślonym od ręki i od oka. Taką ścisłość matematyczną może dać migawkowy przyrząd fotograficzny, ale nie człowiek, który chociaż nawet odtwarza jakiś krajobraz wprost z natury, to jeżeli maluje go przez przeciąg godziny, słońce posunie mu się o tyle, że światłocien kreślony przy rozpoczęciu tej pracy będzie w niezgodzie ze światłocieniem kreślonym w ostatniej minucie tego czasu — a trzeba pamiętać o tem, że w ciągu jednej godziny bardzo niewiele namalować można. Cała przeto ścisłość matematyczna w obrazie może się mieścić jedynie w granicach przybliżonego prawdopodobieństwa, dającego wrażenie prawdy.

Trudno również zrozumieć jakie może mieć znaczenie ów podział artystów na „szczerých“ i „nieszczerých“, bo pytam się jaki to autor „Sztuki i krytyki“ posiada w ręku termometr do zmierzenia temperatury czyjej szczerości. Nie objaśnia w niczem takiego podziału twierdzenie, że ci „szczerzy“ malują ze znajomością wartości światła, że ta znajomość jednak nie wypływa z teorii powziętej z góry, ani z rozumowania, bo tak przytoczeni za przykład Velasquez i Van Dyck wybierający do swoich portretów najbardziej sprzyjające oświetlenie, wydobywające z tła portretowane oblicze, jak i Rembrandt malujący ciało Chrystusa, płonące blaskiem fosforycznym, musieli czy to drogą czynionych obserwacji w naturze, czy pracą wyobraźni powziąć z góry teoretycznie zamiar użycia takiego a takiego oświetlenia, takiego a nie innego tła. Musieli przecież postawić taki zamiar i mieć dobrą a nieprzymuszoną wolę w przeprowadzeniu go, bo przecież samo im to tak z nieba nie spadło, a więc i rozumowanie jakieś być musiało.

Przytoczeni zatem powyżej za przykład mistrze, tak samo przy użyciu światła w swoich obrazach rozumowali i teoretycznie przedsiębrali zamiar przeprowadzenia go, jak i Matejko, który miał znowu takie samo prawo oświecenia postaci świętych w „Joannie d’Arc“ nawet choćby pracownianem dziennem światłem i to co zrobił leży w granicach najszczerzej szczerości. Pan Witkiewicz chciałby widzieć te postacie kąpiące się w blaskach nie już fosforycznego, ale elektrycznego światła, ale Matejce nie chodziło o takie efekta dla oczów, wiedział on bowiem dobrze jako doświadczony mistrz, że takie rzucenie światła na świętych pochłonęłoby całą uwagę widzów i odciągnęło zupełnie od głównej bohaterki obrazu, którą jest Joanna d’Arc, a nie towarzyszący jej święci.

Matejko zatem użył takiego oświecenia, jakie najbardziej artystycznym jego wymaganiom odpowiadało i do czego miał prawo; ale co wolno było Velasquezowi, Van Dyckowi i Rembrandtowi, tego ze stanowiska uprzedzeń p. Witkiewicza nie wolno Matejce, bo do Matejki świat nie przemawia blaskami, cieniami i barwami, ale ideami wypiełgnowanymi przez grono krakowskich uczonych, teologów i estetyków.

Miałem kolegę, zacnego z kośćcami człowieka, który szczerość przyjaciół oceniał po tem, czy używali lub nie używali rękawiczek, zaliczając tych pierwszych w poczet szczerych, a podejrzewając drugich o brak tej enoty. Nieuleczalna ta mania sądenia w ten sposób ludzi, a oparta na prostem uprzedzeniu narażała go na liczne, bardzo często wesołe pomyłki i zawody, ale nie szkodziła nikomu w szerszem znaczeniu tego słowa — uprzedzenie jednak takie u p. Witkiewicza w zakresie krytyki zrobiło niedający się obliczyć wyłom w sztuce naszej, bo wprowadziło w błąd całe pokolenie w pojęciach o wartości takiej potęgi w malarstwie, jaką był Matejko.

Ażeby ocenić zupełną bezzasadność zarzutów czynionych Matejce na tym punkcie przez p. Witkiewicza, odpo-

wiedzmy sobie na pytanie, czem jest i jaka jest loika światłocienia i na czem ona właściwie polega.

Światłocień jest dwojaki: „jednolity“ czyli „określony“ i „rozproszony“.

Światłocień jednolity, określony, ześrodkowany ma miejsce wtedy, kiedy światło wychodzi z jednego punktu i padając na przedmioty zakreśla wyraźnie granicę pomiędzy stroną oświetloną a pograżoną w cieniu i które zakreśla również wyraźnie cienia rzucone od tych przedmiotów na płaszczyzny poziome i pionowe. — Światłocień jednolity ma miejsce przy oświetleniu słonecznem, księżycowem, lub przy oświetleniu płomienia, świecy lub lampy.

Światłocień rozproszony powstaje wskutek oświetlenia podającego z różnych punktów, wskutek czego przedmioty nie posiadają zdecydowanych cieni, ani nie rzucają tych cieniów od siebie, i jako taki ma on miejsce w dniu słonecznym, podczas gdy niebo zasnuwane jest białymi obłokami, lub też gdy całe zachmurzone rozplywającemi się w mgłach chmurami, a wewnątrz domów lub świątyń, gdy światło pada z kilku naraz okien, zwłaszcza gdy te ostatnie po obydwóch stronach sali lub komnaty się mieszczą; najwybitniejszym zaś wyrazem takiego oświetlenia, będzie sala balowa rzęsiście oświetlona i rzucająca ze wszystkich stron blaski świeczników i kinkietów.

Otóż gdy loika światłocienia polega w pierwszym wypadku na prawidłowym rozkładzie światła na przedmiotach i na prawidłowych rzutach cieniów, a z drugiej strony na jedności tonu, jaki nadaje tym przedmiotom rzucone na nie światło, odpowiednio do pory dnia, roku, a nawet klimatu, to w drugim wypadku, gdy światłocień rozproszony ma miejsce, loika jego zasadza się wyłącznie na tym drugim warunku, to jest na jedności tonu w oświetleniu.

Matejko używał prawie wyłącznie w swoich obrazach światłocienia rozproszonego, a używał go bardzo mądrze, szczerze i roztropnie, będąc bowiem przedewszystkiem ge-

nialnym malarzem wyrazu, wiedział dobrze, że człowiek choćby najgwałtowniejszymi miotany wzruszeniami, wystawiony na oślepiające blaski słońca, zmruży oczy, zmarszczy brwi i czoło i wykrzywi usta, broniąc się z wysiłkiem od rażących jego promieni. Wiedział on (to jest Matejko) również dobrze, że oświetlenie słoneczne dając ostro odcinające się masy cieni i światła, wpływa na zatracenie i zagmatwanie tego wyrazu, który w jego obrazach zajmował górujące i pierwszorzędne stanowisko. Matejko znał naturę i jej prawa o całe niebo wyżej od tych dzisiejszych malarzy, którzy malując portrety w czasie zachodzącego słońca i rzuciwszy pomarańczowe jego blaski wprost w oczy portretowanego, każą mu w nie patrzeć bez jednej zmarszczki na obliczu, jak gdyby był ślepcem, o wyraźnych ale porażonych oczach.

Biorąc przeto za podstawę loiki w światłocieniu rozproszonym harmonijną jedność tonu, jaki wypływa ze wspólności oświetlenia dla wszystkich przedmiotów w obrazie, Matejko nie tylko, że nie podlega żadnym zarzutom, ale jest w tym kierunku skończonym mistrzem, a p. Witkiewicz twierdzący na str. 275, „że Matejko od dość dawna już całkowicie przestał zwracać uwagę na loiczne oświetlenie obrazu, czyli na utrzymanie obranego motywu światła we wszystkich jego częściach“ — i ten sam p. Witkiewicz, opierający ten zarzut na „Grunwaldzie“, walczy wprost frazesami rzucanymi na oślep, nie wykazując i nie objaśniając, która z postaci, w którym miejscu i w jaki sposób z obranego motywu światła się wyłamuje.

Matejko użył w „Bitwie grunwaldzkiej“ światłocienia rozproszonego, poprzeryzawszy niebo obłokami przechodzącymi w chmurę, pozwalając przedzierać się miejscami słońcu, rzucając na niektóre grupy przesuwający się cień od obłoków, ale w całej tej różnorodności oświetlenia czuć jedną i tę samą godzinę dnia w całym obrazie i na tym punkcie widz nie odczuwa żadnej dysharmonii, a p. Witkiewicz, rzuciwszy ten frazes i skierowawszy go do obrazu „Bitwy grun-

waldzkiej“, kiedy przychodzi go uzasadnić, zamiast umoty-
wować swój sąd w tym względzie, wycina kominka i prze-
chodzi odrazu na inne obrazy Matejki.

Tu miejsce odeprzeć zarzut na str. 288 wypowiedziany,
że Matejko nie umie używać przeciwstawienia tonów ciepłych
i zimnych, co szczególnie ma uderzać w „Grunwaldzie“ wobec
rudych cieniów wprowadzonych przez Matejkę, których autor
„Sztuki i krytyki“ nienawidzi, jak gdyby był namiętnym
antysemity.

Jaka to szkoda, że p. Witkiewicz jako krytyk nie zdaje
sobie sprawy zupełnie z warunków w jakich obecność zi-
mnych tonów może mieć miejsce, a w jakich jest ona zgoła
wykluczona.

Zimność tonów zawisłą jest od refleksów czyli odbicia
się w nich otoczenia. Jeżeli pełne słońce w godzinach środ-
kowych dnia zabarwia przedmioty na ciepły, żółtawy kolor,
a nad daną okolicą roztacza się czysty błękit, to błękit ten
w przeciwieństwie do strony oświetlonej przedmiotów, zabar-
wia stronę ich ocienioną i rzucone od nich cienia na kolor
niebieskawy. Mówię wyraźnie *niebieskawy*, a nie *niebieski*,
gdyż pomiędzy jego niebieskawością a niebieskością błękitu
jest droga tak daleka jak z Krakowa do Nowego Yorku.
Gdy słońce chyląc się ku zachodowi, przechodzi w barwy
złoto-żółtą, pomarańczową, różową lub rubinową, wtedy błę-
kitnawe cienia środkowych godzin dnia przybierają odcień
zielonkawaty, fioletowy lub granatowy. Wszystkie te nachy-
lenia w cieniach ku barwie błękitnej mają wtedy miejsce,
gdy po przeciwnej stronie słońca roztacza się czysty błękit
nieba, z chwilą zaś, gdy takowy przesłonięty jest białymi
obłokami o szarem lub szarożółtawem podcieniowaniu, wszyst-
kie cienia zabarwiają się na szaro, brudno lub rdzawo,
zwłaszcza, gdy biją na nie refleksa od świeżo zżętego ścier-
niska lub mazowieckiej lachy piasku.

W obrazie „Bitwy grunwaldzkiej“ widzimy niebo prze-
słonięte obłokami, przechodzącymi w chmurę o przedzierają-

cych się miejscami promieniach słońca, Matejko zatem zabarwiając cienia, zwłaszcza ludzkiego ciała w tym obrazie na brunatno lub rdzawo i stapiając je jedynie ze światłami zapomocą szarawych półcieni, działał zupełnie zgodnie z prawdą w naturze, a nie na podstawie jakiejś z góry powziętej teoryi, jak to czynią dzisiejsi malarze, malujący wszystko na niebiesko, fioletowo lub barszczykowo, kładąc te barwy tam, gdzie one w naturze w warunkach słonecznego oświetlenia na ziemi absolutnie miejsca mieć nie mogą, mimo nawet tego, że to użycie i nadużycie tych barw p. Witkiewicz tak wymownie i racjonalnie na str. 127—128 usprawiedliwia i tłumaczy.

Ponieważ według autora byli dawniej malarze, którzy malowali swoje obrazy na żółto, więc z tego wynika, że dziś mają prawo bytu tacy, którzy malują na niebiesko. Szkoda tylko wielka, że w drodze tego równouprawnienia odmienne wypływają skutki, gdy bowiem dawniej malarze, którzy przeżółcali swoje obrazy otrzymywali miano fuszerów, to dzisiejsi malując wszystko na niebiesko lub fioletowo, głoszą się być niedoścignionymi mistrzami, od których zaczyna się dopiero prawdziwa sztuka.

Wartość kolorytu — harmonia barw. Ze wszystkich lat, jakie p. Witkiewicz przypiął i jakimi nastrępił działalność Matejki, najjaskrawiej odbija frazes odmawiający mu tytułu kolorysty.

Aby przyszyć ten frazes na purpurze Matejkowskiego talentu, w dwóch kierunkach objaśnia nam autor tajemnicę kolorytu, zasadzającą się na dwóch harmoniach barw.

Pierwszą z nich wyprowadza p. Witkiewicz bardzo kunsztownie z bańki mydlanej, z której się dowiadujemy o istnieniu barw dopełniających, ale z której nie wynosimy żadnego wyobrażenia, czym jest pojęta w tym duchu harmonia i na czym się ona zasadza, a zwątpienie nasze i nieufność zwiększają się ku niej z chwilą, gdy stawia nam ona takich

potentatów jak Tyceyan i jego weneccy koledzy w jednym szeregu z dzikusem południowej Ameryki, ubranym w płaszcz zeszyty z piór papuzich, lub z wełniakiem i fartuchem naszych Kasięk i Marysieńk.

Starajmy się zrozumieć na tym punkcie autora „Sztuki i krytyki“.

„Dwa są rodzaje kolorystów — mówi p Witkiewicz — i dwojakie są harmonie barw w malarstwie“.

„Kto obserwował bańkę mydlaną, ten wie, że w chwili kiedy zaczyna ona nabierać koloru, występuje na niej z początku barwa czerwona i zielona, następnie błękitna i żółta, w końcu fioletowa i pomarańczowa. Każda z barw tworzących te pary, występuje zawsze i wszędzie jedna obok drugiej. Są to barwy dopełniające się. Czy weźmiemy mieniającą się powierzchnię perłowej masy, czy będziemy obserwować metaliczne blaski pawiego pióra, zawsze będziemy mieli ten sam wynik“.

Otóż już na pierwszym kroku czytelnik musi popaść w wątpliwość w ową harmonię, polegającą na obecności barw dopełniających się w powyżej oznaczonym porządku, gdyż w przytoczonym za przykład pawiem piórze, barwa ciemnoniebieska stoi obok jasno zielonej, a obydwie w sąsiedztwie brązowo-miedzianej.

Ale czytamy dalej na str. 281. „Oprócz tego każda barwa *dopełniająca, zmienia swój ton, siłę swego natężenia odpowiednio do tonu barwy, leżącej na przeciwległym biegunie*; czyli, że każdy odcień barwy czerwonej ma odpowiedni odcień barwy zielonej; każdy ton błękitny dopełnia się odpowiednim tonem żółtym i tak dalej. Wszystkie zaś zmiany zachodzące w danych kolorach, polegają na wahaniu się ich między dwiema zasadniczymi w malarstwie barwami: błękitną i żółtą, czyli jak nazywają malarze tonem *zimnym* i *ciepłym*. Otóż najpierwotniejsze, najelementarniejsze zużycie barwy w celach estetycznych opiera się na takiej właśnie harmonii barw. Jeżeli się przyjrzymy ubraniom i kolorowym

ozdobom sprzętów u ludów nawet zupełnie dzikich, to zobaczymy pyszne okazy takiego poczucia barwy. Płaszcz z piór papuzich, zeszyty przez dzikusa z południowej Ameryki, tak dobrze jak wełniak i fartuch naszej chłopki, a dalej wszystkie kolorowe ornamenty architektury, układ barw w perskim dywanie, blask okien gotyckich katedr tak dobrze, jak dobór nikłych tonów w dzisiejszych strojach kobiecych — wszystko to są objawy potrzeb estetycznych jednej i tej samej kategorii“.

Cały ten wykład niczego nie objaśnia i niczego nie uczy, tak, że nietylko zwykły laik ale i sam artysta po przeczytaniu go nie będzie wiedział, na czym p. Witkiewicz opiera to pierwotne pojęcie harmonii i na czym ją zasadza, czy na kładzeniu obok siebie barw dopełniających, a więc czerwonej obok zielonej, błękitnej obok żółtej, fioletowej obok pomarańczowej, czy na równomiernym stopniu ich natężenia, czy wreszcie na użyciu tych barw zasadniczych w dowolnym porządku i różnorodnym stopniu natężenia, jak to ma miejsce i w płaszczu z piór papuzich i w chłopskim wełniaku lub fartuchu, a w wyższym jeszcze stopniu w układzie barw perskich dywanów lub blasku gotyckich witraży.

Jeszcze trudniej pogodzić się z autorem, gdy tenże twierdzi w dalszym ciągu na str. 281 i 282, że: „w sztuce ludów chrześcijańskich powyższy sposób użycia barwy obowiązuje prawie do XVII wieku wyłącznie i że nawet tacy koloryści jak Tycyan i następni Wenecjanie w obrazach swoich stoją prawie zupełnie na tem stanowisku kolorystycznym“.

Pan Witkiewicz wyraża się o tem na tychże stronicach niedwuznacznie i stanowczo, gdy mówi: „Średniowieczni malarze włoscy, podobnie jak malarze szkoły kolońskiej, układają swoje obrazy z bardzo świetnych plam barwnych, zharmonizowanych na podstawie prawa o barwach dopełniających się. Im nie chodzi o utrzymanie naturalnego stosunku barwy przedmiotów. Niebo dla nich jest tylko błękitną plamą, po-

dobnież jak każda inna barwa bądź drzew, ubrania czy ziemi. Obrazy ich są płaskie(!), zawsze tego samego tonu i obracają się pod względem ilości użytych kolorów w granicach niewiele przekraczających liczbę sześciu barw zasadniczych. Są one tylko kolorowymi dywanami w których pojedyncze plamy mają kształt człowieka, jego sprzętów, broni albo też kształt zwierząt i roślin“.

Gdy się ten cały wywód przeczyta i uprzytomni, że określone przezeń stanowisko, „obowiązujące prawie do XVII wieku wyłącznie“ zajmują tacy mistrze jak Sandro Boticelli, Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Rafael Sanzio, Tycyań Vecelli, Antoni Correggio, Paweł Weronez i cały zastęp ich genialnych kolegów, to budzi się uczucie obawy, czy p. Witkiewicz nie pisał tych słów w stanie jakiegoś majaczenia po nieprzespanej nocy. Więc obrazy tych mistrzów, to zbiór kolorowych plam płaskich, wyrażających barwne sylwety ludzkich figur, sprzętów, broni, zwierząt lub roślin, o jednym i tym samym tonie, niedozwalającym na odróżnienie utworów ich pędzla i nieprzypuszczającym żadnych różnic w ich kolorystyce.

Ktokolwiek przekroczył rogatki Kołomyi i widział choćby tylko galerie w Podhorecach i w Dzikowie, tenby już takich nonsensów nie napisał — p. Witkiewicz, który widział Europę, trawiony gorączką polemiczną, ze szczególniejszem szczęściem przeszwarcował podobne brednie przez granicę zdrowego rozumu i to z takim skutkiem, że po dziś dzień uchodzą one za klejnoty złotej prawdy.

Zepchnąwszy jednym pociągnięciem pióra genialnych mistrzów wielkiej epoki Odrodzenia pod względem harmonii barw na stanowisko papuzich płaszców, chłopskich wehniaków, perskich dywanów, na stanowisko wreszcie gotyckich okien, w których płaskość malowań wypływała z natury rzeczy i materiału, niedozwalających na plastyczne modelowanie figur i przedmiotów, p. Witkiewicz w następujących słowach wyklada zasady i tajemnice drugiej harmonii barw,

mającej stanowić wynalazek Holendrów i będącej doskonałością w najnowszym duchu pojętego malarstwa.

„Każdy przedmiot w naturze ma swoją właściwą, stałą barwę, którą w malarstwie nazywamy *lokalną*. Barwa ta jednak pod wpływem rozmaitego oświetlenia, sąsiedztwa innych barw, oddalenia od oka patrzącego i mnóstwa innych przyczyn zmienia się sama, lecz w stosunku do reszty barw lokalnych zachowuje zawsze swoją odrębność. Tak samo jak kształty przedmiotów przybierają różną postać pod wpływem zmian oświetlenia (?), podobnie dzieje się z barwami. W naturze najmniejsze w jednym jakimkolwiek miejscu obserwowanego obrazu zachwianie równowagi barw, czyli tej harmonii, zmienia natychmiast wszystkie stosunki tonów, dąży do ułożenia się w nową, lecz równie harmonijną ich kombinację. Trzeba sobie wyobrazić całe bogactwo barw lokalnych, tysiące tonów, powstałych wskutek promieniowania i wzajemnego ich zabarwiania się, wytwarzanie się nieskończonej ilości pośrednich, przełamanych półtonów, żeby sobie uprzytomnić ogrom i bogactwo materyału, jaki przedstawia dla malarza zużycie tej strony natury“.

Jeżeli przyjmiemy nawet tę zasadę harmonii barw, polegającą wyłącznie na wiernem powtórzeniu tego co widzimy w naturze, to przyjdziemy odrazu do tego przekonania, że Matejko jako kolorysta posiadał tę zdolność w wysokim stopniu, jak o tem świadczą nieporównana wypukłość i wyrazistość kształtów, dająca się wypowiedzieć jedynie drogą odczuwania i uwydatniania owych zmian i odbłyśków, wpływających z różnorodnego załamywania się światła i refleksowania w barwach lokalnych.

W wyższym jeszcze stopniu wielkie przymioty kolorystyczne Matejki potwierdza bezwiednie i mimowoli autor na stronie 285 w kwintesencyi, jaką wyciąga z całego szeregu wywodów, motywujących szczegółowo zasady owej harmonii, w kwintesencyi zamkniętej w następujących słowach:

„Streszczając dodatnie cechy malarza kolorysty, można powiedzieć: wyteża on wszystkie barwy lokalne do możliwie wysokiego tonu i harmonizuje je ściśle w stosunku do przyjętego w obrazie oświetlenia“.

Autor „Sztuki i krytyki“ w swoim zacierzwieniu nie spostrzegł, że właściwie ta jego zasada stawia Matejkę jako kolorystę na wyżynach nie dających drugim przystępu, nikt bowiem ze współczesnych, a może i ze starych nie zdoła mu dotrzymać kroku na punkcie tej siły natężenia, do jakiej on doprowadza wszystkie barwy w obrazie. Nawet ubóstwiany przez pana Witkiewicza Arnold Böcklin pod tym względem ustąpić Matejce musi. Stwierdziwszy zaś tę prawdę, tylko ten znowu chyba, kto nie chce, nie przyzna Matejce, że harmonizuje on tak wysoko spotęgowane barwy zupełnie prawidłowo w stosunku do przyjętego w obrazie oświetlenia. Nawet w tak srodze zrąbanej przez pana Witkiewicza „Bitwie grunwaldzkiej“ nie będzie on w stanie wykazać, że jakaś grupa lub choćby jedna postać w obrazie znajduje się w odmiennych od całości warunkach oświetlenia.

Cały zarzut, stawiany Matejce pod względem kolorytu przez p. Witkiewicza, opiera się na tej jednostronnie pojętej zasadzie, że ten ostatni harmonie barw opiera wyłącznie na dziwach perspektywy powietrznej i żąda od Matejki złudzeń przestrzeni, nie zdając sobie sprawy, że te nie leżały w naturze jego talentu, ani w duchu jego kompozycji.

Pan Witkiewicz, który na każdym kroku trąbi nam w swojej książce o wysokiem znaczeniu indywidualności talentu i indywidualność tę w każdym artyście jako najwyższy przymiot podnosi, ten sam p. Witkiewicz indywidualność tę u Matejki za grzech śmiertelny poczytuje.

Matejko w „Bitwie grunwaldzkiej“ chciał wyrazić kipiącą bojem wrzawę wojenną, chciał wyrazić tę chwilę, w której, według świadectwa współczesnych kronik, walczące zastępy zbiły się w jeden kłęb, w jedną masę bezładną, wśród której swoi nie rozpoznawali swoich, tak, że

jedna chorągiew polska uderzyła na drugą -- i z tego punktu rzecz biorąc, każdy przyznać musi, że to co chciał, wyraził barwą i kształtem z porywającą prawdą — tymczasem p. Witkiewicz przechodzi nad tem całym założeniem do porządku dziennego, czepia się zielonej jodły, woła o przestrzeń wchodzącą w sferę perspektywy powietrznej, gniewa się na walczących bohaterów, że mu zasłaniają widok na rozległe pola i łąki, chciałoby mu się pasącego bydełka, grających na fujarkach pastuszków, szemrzających po kamkach strumyków.

I to mówi ten sam pan Witkiewicz, który indywidualność artysty stawia jako najwyższą jego godność w sztuce, i który takie obszerne kazanie palnął profesorowi Struvemu o potrzebie obiektywnego sądzenia sztuki.

Już to ten obiektywizm tłucze się w książce p. Witkiewicza jak Marek po piekle, wszędzie obecny, gdy go się drugim zaleca i stale nieprzytomny, gdy chodzi o Matejkę.

Dobrzeby się wybrał ten, ktoby oceniając muzykę Wagnera, zarzucał harmonii jego tonów brak miękkości, rozplywającej się w pianissimach, a żądał od genialnego twórcy Tanhäusera, żeby komponował serenady, nokturny i kołysanki.

Szkoda wielka, że p. Witkiewicz zapomina tak często przy końcu o tem, co mówił we środku, a w środku o tem, co mówił na początku, bo gdyby sobie przypomniał to, co wyrzekł na stronach 65—67 o dwóch źródłach ludzkiej twórczości w malarstwie, t. j. o popędzie do naśladowania kształtów i barw z natury i o potrzebie i upodobaniu układania pewnych kształtów plastycznych i pewnych plam kolorowych drogą wyobraźni i gdyby nie zapoznawał tej prawdy, że ta druga potrzeba i upodobanie wchodzi nietylko w zakres ornamentu, ale mają prawo swego obywatelstwa i w dziedzinie malarstwa, jako sztuki wyzwolonej, to nie zapomniaby także o tem, że są dwie harmonie barw — jedna wzięta wprost z natury, druga wytworzona przez samego człowieka.

Niech więc pan Witkiewicz, uprzytomniwszy sobie tę prawdę, przyjmie do wiadomości, że są dwie kategorie ma-

larzy; do pierwszej należą ci, którzy cały swój obraz malują wprost z natury, biorąc i gotową z niej harmonię barw; do drugiej zaś należą tacy, którzy każdy obraz i harmonię jego barw tworzą w wyobraźni, aby go potem przy pomocy zapożyczonych z natury form w warunkach przyjętego oświetlenia przenieść na płótno. Otóż ci pierwsi zajmują to stanowisko w malarstwie, co wykonawcy w muzyce, a drudzy to, co kompozytorowie. Że mogą być artyści, którzy posiadają obydwie te zdolności tak w zakresie malarstwa, jak i muzyki, tego chyba objaśniać nie potrzebuje i to się samo przez się rozumie, ja tylko prowadzę do tego, że pan Witkiewicz, sądząc Matejkę jako kolorystę jedynie na zasadzie tej pierwszej harmonii barw, wziętej wprost z natury, schował głęboko całą jego twórczość w tym drugim kierunku idącą, czyli że go ocenił bardzo jednostronnie i niedostatecznie.

Wykazawszy taką niedostateczność i jednostronność p. Witkiewiczowi w tym względzie, winien mu jestem odpowiedź, objaśniającą moje zapatrywania w rzeczach kolorytu i co ja pod tem wyrażeniem rozumiem.

Ja również nietylko, że zostawiam na boku kwestye fizyczne i fizyologiczne, ale odkładam nawet wszystkie teorye uczonych i estetyków, poczynawszy od Newtona a skończywszy na Chevreulle'u i Guichardzie, jestem bowiem przekonany, że gdyby artysta podczas malowania miał obejmować myślą wszystkie te teorye o harmonii barw, musiałby papasać w kołowaciznę, jakiej wyraźne dowody mamy nie rzadko w robotach najsłabszych impresjonistów.

Ludzkość nie umiała jeszcze puszczać baniek mydlanych, a żadnemu faraonowi nie śniło się o analizie spektralnej, kiedy ludzie mieli pojęcie o barwach i byli w posiadaniu umiejętności ich użycia.

Jeżeli wyrazy „barwa“, „kolor“ mają oznaczać zjawiska konkretne, a nie być symbolami o znaczeniu przenośnem, to istotę kolorytu przedewszystkiem na *barwach* i na tem co stanowi *najwyższy* ich *nastrój*, opierać należy.

Wszystkie barwy, podpadające ludzkiemu oku, które ono rozróżnić i ocenić potrafi, dzielą się na *zasadnicze* i na *złożone*.

W zasadniczych rozróżniamy trzy barwy *pierwiastkowe*, to jest takie, które się z żadnych innych złożyć nie dadzą, a mianowicie: *czerwona*, *żółta* i *niebieska* — i trzy *pośrednie*, jak *pomarańczowa*, stanowiąca przejście pomiędzy czerwoną i żółtą i powstała z połączenia tych obydwóch — *zielona*, będąca takimże przejściem od żółtej do niebieskiej i tworząca się z ich pomieszania — i *fioletowa*, pośrednia między niebieską a czerwoną a wyrażająca zmieszanie tych obydwóch.

Pod nazwą barw *pośrednich* czyli *pokrewnych* należy rozumieć barwy powstałe z dwóch zasadniczych równomierne zmieszanych. Z chwilą, gdy w zmieszaniu tem damy przewagę jednej z barw zasadniczych, powstanie odcień skłaniający się ku niej, a zbliżenie to będzie się zwiększało w miarę rosnącej jej przewagi. Tą drogą powstaje z barw zasadniczych nieskończona liczba ich odcieni, które przybierają nazwy *gorących*, *ciepłych* lub *zimnych*, w miarę tego, czy się ich odcień zbliża do koloru *czerwonego*, *żółtego* lub *niebieskiego*.

Barwy *złożone* są wszystkie te, które powstają ze złączenia lub z pomieszania trzech zasadniczych, lub jednej zasadniczej i jednej pośredniej. Są to farby nazwane inaczej *złamanemi*.

Jeżeli złączymy trzy barwy zasadnicze w równej ilości i natężeniu, to otrzymamy z tego zmieszania barwę *brunatną*, która będąc wyrazem tego ich złączenia spełnia bardzo ważną rolę w ich harmonizowaniu, ujmując je i wszystkie ich odcienia w jeden ogólny ton, przenikający wszystkie przedmioty w sferze ich najmocniejszych zagłębień, do których nie dochodzi ani światło, ani żadne refleksa.

Gdyby pan Witkiewicz nie zapoznawał tego prawa w harmonizowaniu barw, nie potrzebowałby się dziwić na stronie 287, ani notować jako objawu charakterystycznego,

że tacy malarze, jak Makart, Brandt, Munkaczy i Matejko wyszli z monotonii i rozpoczęli od tonowania barw lokalnych na zaprawie z jakiegoś brunatnego sosu. Ten jakiś brunatny sos, to także środek malarski i to bardzo skuteczny, kiedy się nim posługiwali i to z wielkiem powodzeniem tacy koloryści jak Makart, Brandt lub Matejko, trzeba tylko umieć i wiedzieć *co i jak* na tym sosie przyprawić i w tym sosie podać.

Otrzymana ze złączenia trzech barw zasadniczych barwa *brunatna* jest źródłem, z którego wypływa cały niezliczony szereg barw złamanych, idących w kierunku odcieni, nachylających się ku różnym barwom zasadniczym i przybierających w tym stosunku takie miana, jak *rdzawa, ruda, sepio-wa, brunatno-zielona, popielata, sina* i t. d., na które w mowie ludzkiej niema ustalonych nazw, a które określa się najczęściej na podstawie pewnego podobieństwa przymiotnikami wziętymi ze świata kopalnego, roślinnego lub zwierzęcego.

Każda barwa do jakiegokolwiek należy kategorii i w jakimkolwiek będzie odcieniu, zamyka się pomiędzy barwą *czarną*, będącą wyrazem najgłębszej ciemności — i *białą*, stanowiącą niejako najwyższy obraz czystego światła słonecznego, i w tych granicach każda z barw da się przeprowadzić przez całą skalę natężeń ciemnych lub jasnych, w kierunku zbliżającym się ku czarnej lub białej.

Biorąc rzecz ze strony harmonii kolorów, czarna i biała barwa, stanowiąc owo zamknięcie dla każdej innej, z każdą też w zgodzie łączą się harmonijnie, obie zaś te barwy razem zmieszane tworzą barwę *szarą*, która jako spójnik łączący barwy zasadnicze i tłumiący ich jaskrawość, spełnia w malarstwie tak wszechstronnie zadanie harmonizowania kolorytu, przenikając w warstwach powietrznej pary przestwór nieba i jego obłoki, kładąc się i mieszając w załamaniach światła na wszystkich barwach i kształtach przedmiotów, brył i płaszczyzn w naturze.

Kiedy Słowacki opisując w „Królu Duchu“ zwłoki umarłej na łakach Wandy mówi przez usta Popiela:

„Na łące dziewy i panny służebne
 Ujrzałem tam i ów się krzątające.
 Te niosły kwiaty, kadzielnice srebrne,
 Dyadematów złotych półmieszące;
 Inne, bławatki do wieńca potrzebne
 Zbierały w trawach, *kolorów tysiące*
Rzucając w srebrne powietrze, w mgły szare,
 Niby wiślanym duchom na ofiarę“.

to tworzy on obraz genialnie kolorystyczny o przedziwnej harmonii barw i najsubtelniejszym jej poczuciu.

Otóż w długim szeregu tych barw i ich odcieni, barwy zasadnicze stanowią najwyższy wyraz w zakresie kolorytu, wywierają one bowiem najsilniejsze wrażenie na oko nasze i najbardziej olśniewająco oddziałują na zmysł ludzkiego wzroku. Są one tem między barwami, czem najwyższe szczyty pomiędzy górami, czem rasa Kohejlanów i Nedźdych w gromadzie koni, czem rasa kaukazka w rodzie ludzkim, czem są kwiaty w świecie roślinnym, drogie kamienie w sferze minerałów, szlachetne metale między kruszcami. Są one najwyższym wyrazem tego co nazywamy kolorytem do tego stopnia, że jeżeli mówimy o osobie barwnie ubranej, to pod mianem barwnego stroju, będziemy rozumieli, że jest on w kolorze czerwonym, żółtym, niebieskim, lub też pomarańczowym, zielonym albo fioletowym, nigdy zaś rdzawym, brunatnym, popielatym, szarym, a nadewszystko czarnym. Jeżeli cały Wschód nazywamy kolorystycznym, to nie dla czego innego, tylko dla głębokości rozpiętego nad nim błękitu nieba, dla iskrzących się zasadniczymi barwami jego kwiatów i dla owych barwnych ubiorów, jakimi są odziani jego mieszkańcy.

Kolorystycznym będzie południowy krajobraz z okolic Nicei, promieniejący ze szmaragdowego tła pól i ogrodów barwami róż i azalii, kąpiących się w blasku majowego słońca — bezkolorowym wobec niego będzie północny widok z nad brzegów Bałtyku, przesłonięty szarzącą się słotą zimo-

wej odwilży, a bezkolorowym do tego stopnia, że tej jego bezbarwności kolorytu nie uratuje żaden geniusz malarski.

To bogactwo zasadniczych barw w obrazach daje tytuł największych kolorystów mistrzom weneckim, którzy do tych zasadniczych barw czuli popęd i zamięłowanie i którzy umieli przeprowadzić te barwy przez wszystkie odbłyski, zabarwienia i odbicia, wynikające z załamania się światła lub sąsiedztwa odmiennie zabarwionych przedmiotów.

Nie było zatem w użyciu tych barw „odruchowego powtórzenia podrażnień mózgowych“, jak się p. Witkiewicz na stronie 283 wyraża, ale praca, oparta na inteligencyi i samowiedzy, i wcale nie późniejsza od zaprawnych czekoladowym sosem malowideł holenderskich, lub oświetlonej przez żółte szybki ich natury.

Złe się też wybrał p. Witkiewicz, stawiając za przykład takiego pierwotnego, dywanowo przeprowadzonego pojęcia koloru obrazy Makarta lub Brandta, gdyż utworów tych artystów w żaden sposób zbiorem kolorowych plam nazwać nie podobna, a natomiast wszystkim malarzom, obracającym się w sferze barw złamanych życzyłoby z całego serca można, aby zdobyli sobie w tym stopniu co Makart i Brandt umiejętność rozporządzania czarami oświetlenia i jego subtelnościami, obok doskonałości form i kształtów.

Samo przez się rozumie się, że zepchnąwszy ową wartość kolorytu, spoczywającą w barwach zasadniczych na stanowisko fartuszkowe, p. Witkiewicz schował pod korzec jedną z pierwszorzędných zalet kolorytu Matejki, zamknąwszy na nią oczy tak, że możnaby przypuścić, iż jest on zupełnym daltonistą, gdyby nie praca jego o Mickiewiczu jako kolorystę, w której z takim głębokim poczuciem w twórcy „Pana Tadeusza“ tę stronę uwidocznia i podnosi.

W całej teorii kolorytu, stosowanej do Matejki, pan Witkiewicz wyznacza jako *najwyższy cel dla harmonii barw wydobyć złudzeń przestrzeni*, a opiera tę harmonię *wyłącznie na loice oświetlenia*.

„Jakkolwiek nieharmonijnie może się kto ustroić w barwy — woła autor na str. 284 — dla malarzy nowoczesnych będzie zawsze możliwym do zużycia w obrazie — i zharmozowania z jego tonem“. Czyli, z tego określenia wynika, że według pana Witkiewicza, wszystko co istnieje w warunkach dziennego oświetlenia, jest już temsamem harmonijne, z czego wypada drogą antytezy, że to tylko jest nieharmonijnem, co pogrążone jest w ciemnościach, nie wyjmując i legalnej pary małżonków.

O Boże! Ty jeden wiesz, na ile nieharmonijnych rzeczy i barw świeci Twoje słońce.

Ale przypuśćmy, że zgodzimy się nawet na przyjęcie tej teorii za niewzruszoną zasadę, to i w takim razie sama harmonia barw nie jest wyrazem doskonałości kolorytu, tak jak w muzyce utwór skomponowany bez zarzutu na punkcie harmonii tonów, może być rzeczą zupełnie młą i nie robiącą wrażenia — co więcej, wiemy z własnego doświadczenia, że jakiś utwór będący nawet arcydziełem geniuszu w muzyce, jeden artysta zagra w sposób usypiający całe audytorium, drugi zaś nada mu takie życie i wydobydzie takie piękności, że porwie słuchaczy i wywoła grą swoją huragan oklasków.

Otóż to, co muzyk może zrobić z dźwięków i tonów, toż samo malarz może wydobyć z barw, rzucając w nie owo *życie*, wpływające z jego temperamentu, o którym tak wiele czytamy w książce p. Witkiewicza, ale którego nie widzi on zgoła w zakresie kolorytu u Matejki i ani słówkiem o nim nie wspomina.

Takie jest moje przekonanie w rzeczach kolorytu, a zasadniczą tę moich z p. Witkiewiczem różnicę zapatrywać, opieram na dwóch niezaprzeczonych faktach, a mianowicie:

1. Harmonia barw nie polega na *samej loice oświetlenia*, lecz i na *umiejętności estetycznego ich zestawienia i zdolności przeprowadzenia przez rytmikę różnorodnych natężeń od najwyższych światel do najgłębszych cieni* — jak w muzyce harmonia dźwięków nie polega na samej jedności tonu, do

którego one należą, lecz na umiejętnem złączeniu ich w akordy i na ujęciu w prawidła rytmu i taktu.

2. Najwszechstronnej pojęta i przeprowadzona harmonia barw *nie stanowi jeszcze całej doskonałości kolorytu*, którą mu nadaje dopiero owo *życie*, wydobyte siłą temperamentu i uczucia.

Z tych dwóch punktów wychodząc, obstaję przy swoim, że miałem rację nazwać teorię p. Witkiewicza o kolorycie naciaganą, a właściwie niedociągniętą, jako niezdolną do wszechstronnego ocenienia kolorystycznych zalet Matejki.

W przeciwstawieniu zatem temu niedociąganiu autora „Sztuki i krytyki u nas“, gdy chodzi o Matejkę, streszczam moją opinię o istocie kolorytu w następujący sposób:

Z doświadczeń, spostrzeżeń, wrażeń i porównań, jakie mi sztuka jako malarzowi nastęrczała, wyniosłem to przekonanie, oparte na wzorach arcydzieł, że do rzędu znamion cechujących wielkiego kolorystę należą:

1. Popęd i zamiłowanie do barw świetnych czyli zasadniczych z równoczesną zdolnością i umiejętnością przeprowadzenia ich przez wszystkie odcienia, odbłyски i zabarwienia, wypływające już to z załamywania się samego światła, już to z sąsiedztwa odmiennie zabarwionych przedmiotów.

2. Zdolność odczuwania tak w barwach zasadniczych jak i złożonych stopniowania ich natężeń, stanowiąca tę właśnie stronę kolorytu, którą nazywamy malowniczością.

3. Umiejętność stosowania wszelkich barw i ich natury odpowiednio do nastroju, wypływającego z samej treści i z założenia w obrazie.

4. Zdolność nadawania wszelkim barwom przenikającego je życia, dobytego siłą wrodzonego temperamentu malarza.

Powszechnie malarze posiadają jeden tylko z tych czterech przymiotów i ta okoliczność wystarcza już do nadania każdemu z nich tytułu kolorysty, Matejko posiadał je wszystkie cztery, rzucając w prześwieatne swoje barwy taką siłę, moc, życie i potęgę, że zapewniają mu one po wszystkie

czasy stanowisko jednego z największych kolorystów w malarstwie współczesnem.

I takiemu to mistrzowi nad mistrze na punkcie władania barwami, p. Witkiewicz na podstawie swojej niedociągniętej teorii odmawia tytułu kolorysty z punktu rzekomo nowszego widzenia rzeczy i to z tym skutkiem, że znalazło się wielu takich, którzy mu odrazu uwierzyli, a w pierwszej linii i najskwapliwiej ci, którzy prócz pustej, bezbarwnej w obrazie przestrzeni i wykreślonej z fotografii loiki światłocienia nie więcej sztuce dać nie mogli.

Matejce odmówić tytułu kolorysty, jest to toż samo, co chcieć przekonać ludzi w pogodny dzień czerwcowy i w samo jego południe, że to nie słońce, ale księżyc świeci na niebie. P. Witkiewiczowi ta sztuka się udała, dokazał on tego, że społeczeństwo bez zapachu spogląda dziś na dzieła Matejki, a o braku perspektywy powietrznej w jego obrazach skrzeczą wszystkie kawki na maryackim dachu.

Dzieje się to zaś u nas w tym czasie, gdy Węgrzy pyszną się i nadymają przed światem niedokrewnemi w kolorycie a koszlawemi w rysunku arcydziełami Munkaczego, gdy Belgowie z uczuciem wyniosłej dumy spoglądają na brudno malowane dziwactwa artystyczne Wiertza, a Czesi dostają bicia serca i oblewają się rumieńcem narodowej chwały na samo wspomnienie o utworach Brozika.

Ponieważ nie chcę zostawiać p. Witkiewicza w różnicy moich z nim zapatrywań na żadnym punkcie bez wyjaśnień, winienem oświadczyć, czem według mojego pojęcia jest harmonia barw i co ja przez nią rozumiem.

Jeżeli przyjmimy do wiadomości, że harmonia w ogóle jest to zgodność wszystkich części danego dzieła sztuki, dążących do doskonałego wyrażenia jego całości, to przede wszystkim muszę zaznaczyć, że idąca w tym duchu harmonia barw obejmuje trzy sfery zjawisk w malarstwie i objawia się w tyłuż kierunkach, wypływających z trzech źródeł twórczości malarskiej człowieka, a mianowicie: ze źródła popędu

do naśladowania kształtów istniejących w naturze — ze źródła stanowiącego potrzebę i upodobanie układania i zestawiania barw i tworzenia pewnych kształtów z wyobraźni — i ze źródła dążeń i pragnień wypowiedzenia psychicznej strony człowieka, wyrażenia najgłębszych tajemników i wzruszeń jego duszy.

W pierwszym wypadku harmonia barw polega wyłącznie na *loice światłocienia*; w drugim na *estetycznem zestawieniu barw*; w trzecim zaś na przeprowadzonym *nastroju* w ogólnym tonie barw, odpowiednio do obranego przedmiotu w obrazie.

Oparta na *loice światłocienia* harmonia polega na jednności tonu w granicach przyjętego w obrazie oświetlenia, sprowadzającego wszystkie barwy i ich odcienia do wspólnego mianownika i na przeprowadzeniu tych barw w światłach i cieniach zgodnie z prawdą w naturze.

Druga harmonia, zasługująca w wyższym stopniu na naszą uwagę jako owoc twórczości ludzkiej, wypiełgnowany i zdobyty pracą wyobraźni, harmonia królująca w zakresie stworzonej przez człowieka architektury, przystroju, ozdób, ubiorów, sprzętów, naczyń, narzędzi i całego otoczenia, wymaga bliższego i szczegółowszego wykazania drogi, jaką powstała i określenia praw, które nią rządzą.

Pragnąc wywiązać się z tego zadania w najprostszy sposób, zacznę od określenia katechizmowo postawionego pytania: czym jest właściwie stworzona przez człowieka harmonia barw?

Harmonia barw *w zakresie ludzkiej twórczości* jest to umiejętność *estetycznego ich zestawienia*, roztaczająca całe bogactwo ich odrębności, różnic, odcieni, natężeń i kontrastów, a spełniająca to zadanie w sposób przyjemny i łagodny dla naszego oka, wykluczający to wszystko, co by mogło *przysiębiać, męczyć* lub *razić* fizycznie jego siatkówkę nerwów.

Ażeby wyjaśnić na czym polega powyżej określona harmonia barw, pójdźmy drogą antytezy i odpowiedźmy so-

bie czem jest ich dysharmonia, stanowiąca to, co *przygnębia*, *męczy* i *razi* oko inteligentnego człowieka.

Każda barwa w trzech kierunkach działa dysharmonijnie:

1) *przygnębia oko jednostajnością swego natężenia*, 2) *męczy nadmiarem zajętych przez siebie przestrzeni*, 3) *razi jaskrawością lub gwałtownym kontrastem* w zestawieniu z innymi.

Tak postawioną sprawę w rzeczach kolorytu będę się starał w krótki sposób objaśnić i uzasadnić. Zacznę od omówienia dwóch pierwszych punktów.

Nie wchodząc w przyczynę, wypływającą z fizjologicznych funkeyi oka, stwierdzam jedynie na podstawie tego, co daje historia sztuki, ten pewnik, że wzrok ludzki nuży się jednostajnością tak form, jak i zabarwień i szuka troskliwie w tem położeniu punktu oparcia w jakiegokolwiek tej jednostajności przerwie i odmianie, jak tego mamy po dziś dzień liczne i dotykalne dowody u najpierwotniejszych ludów, zdobiących wielobarwnie powierzchnie sprzętów, naczyń, tkanin, lub nawet własnej skóry (tatuowanie).

Tam gdzie człowiek nie był jeszcze w posiadaniu barwników, przerywał jednostajność powierzchni zapomocą rysowanych żłobionym konturem zdobień, co się przechowało dziedzicznie do dziś dnia u nas samych w owym popędzie do kreślenia laską pewnych figur na równej powierzchni piasku, lub do rzucania kamyków na gładką powierzchnię wody w celu wywołania na niej obrączek i gzygzaków, przerywających jednostajność powierzchni.

Ta potrzeba zadosyć uczynienia pomienionej właściwości oka, objawiająca się w dążeniu do przerywania jednostajności zabarwienia i formy, jest może głównem i jedynem źródłem owego popędu do układania i rzucania pewnych „plam“ kolorowych i pewnych kształtów z wyobraźni.

Tem uczuciem estetycznem powodowani budowniczowie starożytnego Egiptu wyróżniali wznoszone z kamienia świątynie z jednostajności pustynnych piasków zapomocą różnobarwnych malowań i pod wpływem tegoż uczucia robili toż

samo w wyższym jeszcze stopniu Grecy, u których sama nawet bryła kamiennej świątyni raziła oko jednostajnością ciosów i którzy ożywiali ją tak artystycznie przeprowadzoną różnolitością zabarwień w architektonicznych jej organach.

Nawet owe cudowne „groty błękitne“ nie stanowią wyjątku na punkcie nużącego oddziaływania na oko swoją jednostajnością, a każdy kto je zwiedzał przyznać musi, że po dłuższym w nich pobycie, mimo podziwu dla niezwyklego zjawiska, wzrok ludzki doznaje ulgi wydostawszy się w sferę zwykłego świata, jawiącego się w codziennych warunkach różnorodnych zabarwień.

W miarę gdy jednostajność zabarwienia obejmuje większą przestrzeń otoczenia, oko doświadcza uczucia nudy, gdy zaś taż jednostajność rozpościera się w bezmiar, wzrok nasz ogarnia jakaś tęsknota i niepokój, a ta psychiczna strona ludzkich oczu jest źródłem owej niepojętej władzy, która budzi w żeglarzu na przestworach oceanu czysto duchowe pragnienie ujrzenia lądu z jego różnaitością zabarwień i kształtów — tej władzy, która przejmując zachwytem i radością pierś Beduina, jakich on doświadcza na widok kwitnącej zielonością oazy, napotkanej wśród niezmierzonych obszarów piaszczystej pustyni.

Pozostaje mi objaśnić punkt trzeci, dotyczący się jaskrawości kolorów.

Jaskrawość jest właściwością barw zasadniczych, które działając olśniewająco na nasze oko, razią je równocześnie swoją świetnością, tak jak słońce razi nas nadmiarem swego blasku mimo tych czarów i wdzięków, jakie roztacza przed nami potęgą swego światła, upiększając i rozjaśniając nam zjawiska otaczającego nas świata. Jaskrawość barw potęguje się w kierunku dwóch pierwszych punktów, czyli wzmaga się *jednostajnością natężenia i rozległością zajętych przez nie przestrzeni*. Kto widział czerwone jednostajnie niebo, jako odbłysek zorzy północnej, ten wie, do jakiego stopnia zjawisko to przejmując trwogą i przerażeniem. Otóż jaskrawość

barw idąca w tym kierunku harmonizuje się przeciwdziałaniem w kierunku odwrotnym, to jest *różnorodnością natężeń i ograniczeniem* zajętych przez nie przestrzeni.

W drugim rzędzie jaskrawość barw zasadniczych zaostrza się bezpośredniem sąsiedztwem barw dopełniających, które podnosząc wzajemnie swoją świetność, drażnią w ten sposób nasze oko. Otóż jaskrawość ich, spotęgowana tą drogą, łagodzi się i harmonizuje przez rozgraniczenie ich za pomocą barw złamanych i przez przełamanie ich jaskrawości za pomocą barwy brunatnej w zagłębieniach, a szarych odcieni przytłumiających ich jaskrawość w światłach.

Cheć zrozumieć to wszystko na przykładzie współczesnego nam otoczenia, odtwórzmy sobie wyobraźnią pokój, którego ściany i sufit namalowane są od dołu do góry w jednej skali natężenia na jakiś kolor złamany, na przykład brunatny, i że namalowanie to będzie się nawet łączyło z posadzką, zapuszczoną na podobny kolor, a każdy z nas przyzna, że barwa tego pokoju w ten sposób przeprowadzona uczyni go bardzo ponurym, przygnębiając nasze oko swoją jednostajnością.

Jeżeli w miejsce koloru brunatnego weźmiemy jedną z barw zasadniczych, niebieską lub zieloną, żółtą lub pomarańczową, stosunek tych barw do naszego oka zaostrzy się znacznie, przygnębiając równocześnie swoją jednostajnością a drażniąc jaskrawością; gdybyśmy zaś pomieniony pokój pomalowali na kolor czerwony, najsilniej działający na siatkówkę naszego oka, to moglibyśmy popaść w stan rozdrażnienia nerwowego w rozmiarach nie dających się obliczyć.

Wiedzą o tem bardzo dobrze torreadorowie hiszpańscy, urządzający walki byków, którzy wprowadzają w stan szału nieszczęśliwe zwierze, drażniąc je czerwoną płachtą w oczy.

Nie chcąc przeto samą myślą nawet dręczyć wyobraźni czytelników przykładem, złożonym z najsłabszych ostateczności, użyję łagodniejszego sposobu, wprowadzając ich na przykład do wnętrza teatru o wspianiale dekorowanych

łożach i bogato zdobionym stropie, w którym sama tylko zasłona zrobiona jest z czerwonej matowej materyi, rozpiętej gładko na blejtranie. Pomimo iż zasłona ta zajmować będzie tylko pewną część teatralnego wnętrza, zacznie ona nużyć i razić nasz wzrok swoją jednostajnością i barwą.

Wrażenia tego nie naprawi wprowadzone urozmaicenie w postaci, dajmy na to, zielonym pasem biegnącego obramienia, a choćby nawet i rzuconą w tym kolorze sylwetą ornamentu pośrodku zasłony, gdyż kolor zielony, zwłaszcza użyty w tej samej skali natężenia, jako dopełniający względem czerwonego, przerwie wprawdzie jego jednostajność, ale podniesie i spotęguje równocześnie jego jaskrawość.

Z chwilą jednak, gdy tę zasłonę ułożymy w łagodnie i z wdziękiem załamujące się fałdy, dzielące ją na pewną sumę rytmicznie układających się światła i cieni, oko nasze dozna znacznej ulgi i z większym spokojem spoglądać będzie.

Uczucie tego spokoju spotęguje się znacznie, gdy zamiast matowej materyi użyjemy na tę zasłonę atlasu lub aksamitu, wskutek czego rytmika tych fałdów wzbogaci się oprócz ogólnych światła i cieni w trzecią jeszcze sferę owych połysków, pięknie odbijających jasnością swoich natężeń od ogólnego tonu draperyi.

Jeżeli tak przekształconej zasłonie dodamy szeroki szlak ze złota, o pięknie zarysowanej sylwecie ornamentu i zakończony sutą, z długich sznurków splecioną frędzlą, a ciemną głębię sceny, gubiącą się poza uchyloną draperyą, wypełnimy płatem białej, gładko spadającej materyi, ozdobionej lekkim rzucikiem jakiejś ozdoby w odmiennym od zasłony kolorze, to z tą zmianą czerwona barwa zasłony nie tylko nie będzie nużyć ani razić naszych oczu, ale będzie nas ciągnąć ku sobie swoją świetnością.

Uczucie przyjemności spotęguje się, gdy ta cała zasłona będzie przez biegłego dekoratora namalowaną, budząc w nas tą drogą estetyczne zajęcie, jakiego doświadczamy w sztuce, stojąc pomiędzy rzeczywistością a jej złudzeniem.

Jaki urok jednak padnie na duszę naszą, żadną estetycznych wrażeń, gdy w miejsce tak zmienionej zasłony czerwonej zjawi się przed naszymi oczyma inna w postaci ujętego w stylowo ornamentowane obramienie obrazu, w kolorystyce o przeważających barwach złamanych, gdzie na tle jasną szarością powietrza przesłoniętego nieba i przedziwnie zarysowanej architektury ujrzymy po mistrzowsku we wdziecznych liniach ugrupowane postacie ludzkie, kobiece, męskie i dziecięce, odziane w draperye o barwach zasadniczych, w jasnym ich natężeniu, gdzie kolor różowy obok seledynowego, błękitny lub blado-zielony obok czerwonego w czarującym sposób nęca ku sobie nasz wzrok, nie nużąc nigdzie swoją jednostajnością, ani nie rażąc swoim nadmiarem. Każda barwa, czy draperyi, czy klasycznie malowanego ciała ludzkiego, sprawia nam rozkosz estetyczną, bo zajmuje i oko nasze swoją *odrębnością* i umysł nasz pięknym *kształtem*, jaki doskonale wyraża.

Tak wygląda praktycznie i po malarsku wzięta i pojęta harmonia barw, którą starałem się w najprostszy sposób na wzorach działalności malarskiej wyłożyć, a którą każdy, uprzytomniwszy sobie wyobraźnią wszystkie przytoczone przezemnie dysharmonijnie działające przejścia, może sprawdzić w krakowskim teatrze, nie trudno bowiem każdemu domyśleć się, że w przytoczonym przykładzie mam na myśli kurtynę Siemiradzkiego, to nieporównane arcydzieło jego talentu, prawdziwy klejnot sztuki europejskiej.

Tylko radzę się spieszyć, gdyż dzięki troskliwości budownictwa miejskiego, prowadzonej w duchu specjalnych pojęć o malarstwie u architektów krakowskich, z tego uroczego dzieła sztuki zostaną wkrótce strzępy, które spoczną w archiwum miasta *ad aeternam rei memoriam* wraz z protokołem, świadczącym, że kiedyś istniała podobna kurtyna na krakowskiej scenie.

Przyjąwszy przeto za podstawę umiejętność obchodzenia się z barwami, zdobyta przez pracę i doświadczenie

ludzkiego oka poza obrębem wszelkich teoryj, które mogą być naukowem stwierdzeniem jej wyników, ale które nie zrobiły jeszcze nikogo kolorystą, jeżeli się nim nie urodził — przyjąwszy tę umiejętność za podstawę, zrozumiemy z treści przytoczonych powyżej przykładów, że harmonię barw osiąga się w obrazie następującymi środkami:

1. Przez proporcjonalne ograniczenie i rozcłódkowanie przestrzeni barw zasadniczych w stosunku do sumy barw złamanych.

2. Przez urozmaicenie jednostajności barw za pomocą stopniowania ich natężeń, wyrażającego się w rytmicznym akcentowaniu najgłębszych cieni i najwyższych światel w granicach obranego oświetlenia.

3. Przez rozgraniczenie bezpośredniego sąsiedztwa barw zasadniczych, a zwłaszcza dopełniających, za pomocą barw złamanych, które mają tę własność, że podnoszą świetność tych pierwszych, łagodząc równocześnie ich jaskrawość.

4. Przez estetyczne zestawienie barw w różnorodnem ich natężeniu i odcieniach, a więc w zestawieniu jasnych obok ciemnych, gorących i ciepłych obok zimnych, zasadniczych obok złamanych i przez stopienie ich w ogólnie panującym tonie użytego dla nich tła, jak również przez złączenie ich *wspólnemi ogniwami* brunatnej barwy w zagłębieniach, a szarej w półcieniach i w najwyższych światłach.

5. Przez doskonałe i jednolite w całym obrazie przeprowadzenie barw przez istotę form, wyrażającą się w naturze, typowej odrębności i żywej plastyce kształtów, jednym słowem przez *wcielenie* tych barw w kształty, któreby tworzyło ściśłą, nierozłączną jednych z drugimi całość.

Trzecia harmonia barw, zasadzająca się na ogólnym ich nastroju, idącym w duchu obranego przedmiotu, polega na takim ich użyciu i zestawieniu w ogólnym tonie, aby ten ostatni służył do podniesienia i spotęgowania tego wrażenia, które artysta pragnął wyrzucić na widzu, tego uczucia, jakie zamierzył w nim wywołać. Czy to wrażenie i uczucie

będzie uroczyste lub podniosłe, wesołe lub radosne, smutne, melancholijne lub wzruszające, we wszystkich tych wypadkach koloryt ogólny obrazu, tak w tle samej sceny, jak i we wszystkich szczegółach jej otoczenia musi być użyty odpowiednio do założenia w barwach zasadniczych lub złamanych, żywych lub posępnych, w natężeniu ich ciemnem lub jasnem, w oświetleniu słonecznem, pogodnem lub pochmurnem, wieczornem o zmierzchu, nocnem przy ognisku, lub księżycowem.

Umiejętność władania taką harmonią, leżącą w nastroju barw, tkwi we wrodzonych zdolnościach, upodobaniach i poczuciu malarza, a oglądanie arcydzieł mistrzów, celujących w tym kierunku i obserwacye osobiste z życia i natury są najlepszą w tym względzie szkołą.

Zasady kompozycji. Omawiając zasady kompozycji, p. Witkiewicz zaznacza na początku: „że jest ona jedną z tych składowych części malarstwa, na ocenienie której najtrudniej jest znaleźć miarę krytyczną“.

Jedna tylko rzecz, która nie sprawia mu trudności, to wytrwała dążność do wykazania w dalszym ciągu, że Matejko i na tem polu nie należy do rzędu potentatów.

Kiedy się czyta, jak to u Matejki środki artystyczne nie odpowiadają celowi (strona 299), jak dalece nieuświadamia on całkiem środków swojej sztuki, a w szczególności natury swego talentu i umysłu (strona 306), jak tenże Matejko, wyczerpany i zużyty do szczytu pod wpływem narzucanych mu celów i własnych zboczeń myślowych, oddał na ostatni plan kwestye malarskie w obrazach (strona 316), jakimi wreszcie obrazy Matejki według pana Witkiewicza być powinny; gdy to wszystko czytamy, to żal duszę ścisza na samą myśl, co by to było mogło z takiego Matejki wyrosnąć, gdyby był tak choć ze dwa lata w szkole kompozycyjnej u pana Witkiewicza posiedział. Fatalność chciała, że niedoszły uczeń urodził się wcześniej od swego mistrza, a kiedy temu

ostatniemu wasy urosły, Matejko był już nie do uratowania, wskutek czego sztuce polskiej przybyły takie nieudane próbki, jak „Kazanie Skargi“, „Rejtan“, „Batory pod Pskowem“, „Unia Lubelska“, „Bitwa pod Grunwaldem“, „Hold pruski“, „Sobieski pod Wiedniem“, no i taka zatracona „Joanna d'Arc“.

Jeżeli słowa moje wydadzą się komu żartem, to niech przeczyta to, co p. Witkiewicz w swojej „Sztuce i krytyce“ od str. 290 aż do 321 o Matejce wypisuje, a przekona się, że ja myślę i mówię na seryo.

Ale podążmy za wykładem p. Witkiewicza.

Z początku rzecz idzie bardzo pięknie, autor bowiem przywołuje na pamięć wiele rzeczy, o których przy teorii kolorytu był zapomniiał.

Posłuchajmy go zatem.

„Cała prawie twórczość malarska rozpada się na dwa główne odłamy: chęci odtworzenia zewnętrznego, rzeczywistego świata i potrzeby zadosyćuczynienia upodobaniu w pewnych kombinacjach barw i kształtów. Dwa te kierunki już w najpierwotniejszych zabytkach sztuki bardzo dobitnie akcentują się w kompozycyi obrazów“.

„W miarę jednak, jak się człowiek artysta komplikował i tę swoją bardziej złożoną indywidualność starał się przy pomocy malarskich środków uzewnętrznić, w miarę tego wytworzyły się inne typy kompozycyi. Od chwili, kiedy obraz nietylko był odtworzeniem rzeczy albo czynności, obserwowanych pojedynczo, od chwili, kiedy nietylko kolorowa ozdoba ściany świątyni lub domu była pobudką malarskiej twórczości, od chwili, kiedy artysta zapragnął wyrazić *siebie*, swoje uczucia, swoje myśli, a zarazem wywołać w widzu podobne uczucia lub myśli, od tej chwili widzimy mnóstwo usiłowań w tym kierunku, które w rezultacie wydały pewne, nowe sposoby użycia malarskiego materiału w celach kompozycyjnych“.

Widzimy zatem, że autor „Sztuki i krytyki u nas“ trzy źródła twórczości ludzkiej w malarstwie wyraźnie tym razem zaznacza i sankcję prawną im nadaje.

Ale krótko trwa nasza radość, bo już na tej samej str. 291 dochodzimy znów do rozczarowania, czytając następujące słowa autora:

„Można napewno twierdzić na podstawie tego, co w sztuce dotąd zrobiono, że rozwój *kompozycji* siedł w kierunku od-twarzania naturalnego układu przedmiotów, to jest takiego, jaki istnieje sam przez się, bez względu na widza — niezależnie od jego do nich stosunku“.

Czy tak jest rzeczywiście, jak mówi p. Witkiewicz? Czy rozwijające się duchowo coraz wyżej pojęcia i wyobrażenia religijne — czy to co ludzkość wymarzyła w świecie wyobraźni — czy śledzenie, badanie i pochwycenie wyrazów i ruchów, zapomocą których wypowiada się różnorodne stany psychiczne — czy takie rzeczy, jak dążenie do estetycznego grupowania postaci i przedmiotów składających obraz, bogactwo różnaitości tworzących go linii — czy nawet takie rzeczy jak symetria, równoważenie się linii i plam kolorowych, wychodzenie z głównego ogniska obrazu, które autor uważa za więzy kępujące działalność malarską w zawisłości od architektury, a które malarstwo jako sztuka zupełnie wyzwolona za prawa swoje uznała — czy te wszystkie czynniki, pytam, nie wpływały w wyższym stopniu od naturalnego układu przedmiotów na tworzenie się różnych typów kompozycji i czy w jej rozwoju nie brały ważniejszego o wiele udziału?

Tak chce p. Witkiewicz, który z ciasnego kółka swoich pojęć o sztuce sądzi o Matejce, ale że tak nie jest, świadczy o tem historia sztuki w nieskończenie licznych wzorach i przykładach.

Chromającą stroną p. Witkiewicza, jako krytyka, pozostanie ta okoliczność, że dla niego wyrazy „działalność“ i „twórczość“ są równoznaczne, i że on nie może czy nie chce zrozumieć różnicy pomiędzy tym artystą co odtwarza

rzeczywistość, którą widzi fizykiem okiem, a tym, który tworzy obraz siłą wyobraźni zanim go rzuci na płótno.

„Ja używam wyrazu „*twórczość*“ — mówi autor na str. 154 — dla określenia czynności wytwarzania dzieł sztuki, bez względu na jego charakter“. „*Twórczość* — powtarza na str. 155 — dla mnie jest to czynność tworzenia“.

Czy tak? — Ciekawym bardzo, co właściwie tworzy artysta malujący krajobraz górski, lub odtwarzający postawiony przez autora za przykład ruch uliczny? Co on w tych obydwóch wypadkach tworzy? — Czy harmonię barw? — kiedy on ją bierze we wszystkich punktach i szczegółach gotową — czy kompozycję polegającą na układzie szczegółów lub na różnolitości linii? — kiedy mu to wszystko daje również natura. On potrzebuje tylko *umieć patrzeć* na tę naturę *okiem artysty* i posiadać *zdolność odtworzenia jej barwą i rysunkiem*. *Twórczość* w całej jego działalności jest zupełnie wykluczona.

Według mnie „*wykonywa*“ obraz ten, kto go bierze wprost bez żadnych zmian z natury — „*tworzy*“ zaś taki, który stawia go sobie przed oczy siłą wyobraźni, rzucając na płótno to, czego w rzeczywistości nie widział.

Matejko nie był na kazaniu sejmowem Piotra Skargi, ani nie podpisywał aktu Unii Lubelskiej — Grottger nie widział pędzonych na Sybir wygnańców — Malczewski nie zamykał powiek umarłej wygnance, a przecież sam p. Witkiewicz nie zaprzeczy, że stworzyli oni te dzieła w granicach prawdy, zamykającej się w kształtach i barwach, wziętych z natury.

Rzecz osobliwsza, że p. Witkiewicz, który na stronicach 11 i 12, wyśmiewając krytykę warszawską, tłumaczy jej, „że malarz, który swój talent zużył na opowiedzenie znanego faktu historyi, nie jest temsamem jego twórcą, ani odkrywca — i który w dalszym ciągu dowodzi, że kiedy Matejki nie przeczuwał jeszcze żaden prorok, już Witold z Jagiełłą stłukli Krzyżaków pod Grunwaldem, że ten sam p. Witkiewicz innemu artyście zaliczy na karb twórczości namalowanie

widoku Morskiego Oka, mimo, że to ostatnie przyszło na świat o mizerne kilka lub kilkanaście tysięcy lat wcześniej od zwycięstwa pod Grunwaldem.

Tymczasem Matejko „stworzył“ rzeczywiście w zakresie malarstwa bitwę pod Grunwaldem, kiedy ten drugi artysta „odtworzył“ tylko widok Morskiego Oka, który miał przed oczyma wyłożony jak na patelni i wskutek czego znajduje się on — to jest malarz, a nie widok — w tym stosunku do Matejki, co deklamator choćby genialny w stosunku do twórey wygłoszonego przezeń poematu.

Twórczość zaczyna się tam, gdzie się kończy proste odtworzenie natury, będącej dla malarza „celem“, a gdzie zaczyna się czynność wyobraźni, dla której ta natura staje się „środkiem“.

A teraz pójdźmy z p. Witkiewiczem i z jego teorią o kompozycji przed obrazy Matejki.

Na str. 293 autor wypowiada następujące zdanie: „Kompozycja, zwłaszcza w obrazach mających na celu wywołanie pewnych uczuć, obudzenie pewnych myśli w widzu, jest najwymowniejszym wyrazem umysłowości malarza“.

Czyż tylko umysłowości? — dlaczego p. Witkiewicz nie powie, że i talentu, który artysta przedewszystkiem posiadać musi, jeżeli chce wypowiedzieć to, co mu umysłowość jego poddyktuje, zwłaszcza, gdy sam autor „Sztuki i krytyki u nas“ ciągnie w tym samym okresie dalej, dowodząc, że: „W obrazach takich światło, barwa, kształt, stają się czynnikami, które potrącając o pewne przytomne każdemu umysłowi wspomnienia lub pojęcia, wywołują całe szeregi ich kojarzeń się, nastrajając wkońcu jego duszę na ton odpowiedni obrazowi, lub zmuszając jego myśli do pójścia w żądany kierunek“.

Przecież malarz tylko w ścisłym związku talentu z umysłowością może rzucać się na podobne przedsięwzięcia, mierząc zamiary na siły. Ale ten rozdział zdaje się być na rękę autorowi, bo to nastrocza sposobność zaczepienia Matejki

z tej strony, która na innych kartach książki p. Witkiewicza w zakres malarstwa nie wchodzi.

Zarzuty czynione Matejce na polu kompozycji przez p. Witkiewicza, streszcza ten ostatni w tem: że Matejko poświęca kwestye malarskie idei, tendencji historyzoficznej, do wypowiedzania których nie posiada żadnych zdolności.

Żeby się przekonać, do jakiego stopnia mija się to z prawdą, ucieknijmy się do określeń zasad kompozycji p. Witkiewicza, nie bowiem tak skutecznie nie obala jego opinij o Matejce, jak jego własne teorye i dogmata.

Na str. 294 wyklada p. Witkiewicz następującą zasadę:

„Jakkolwiek wszystkie uogólnienia o zadaniu i celu istnienia sztuki są zwykle za ciasne, nie obejmują całego obszaru twórczości artystycznej i tem samem nie wytrzymują ściślejszej krytyki; tyle jednak pewnego można powiedzieć, że zadaniem jej *nie jest utrudnianie pojęcia i zrozumienia danych zjawisk lub wypadków, zagmatwanie w zagadkowych hieroglifach ludzkiego umysłu*. Owszem, można nawet z wielką słusnością twierdzić, że jednym z zasadniczych pierwiastków estetycznych przyjemności jest to, że dzieła sztuki dają człowiekowi możność *doznania jak najsilniejszych wrażeń, obudzenia jak najjaśniejszych pojęć przy najmniejszym wysiłku umysłu: pracy nerwowej*“.

Uprzypomnijmy sobie pamięcią cały szereg obrazów Matejki i powiedzmy szczerze z ręką na sercu, czy mogą być obrazy, któreby się dały łatwiej i z mniejszym wysiłkiem umysłu zrozumieć.

Wykluczmy zupełnie znajomość dziejów polskich, a weźmy tylko na oko każdą scenę, jaką którykolwiek z nich przedstawia.

Przypuśćmy, że przyjechał do nas jakiś cudzoziemiec, nie wiedzący nic o istnieniu dziejów Polski i że my prowadzimy go kolejno przed obrazy Matejki.

Oto stoimy z nim przed „Kazaniem Skargi“ i czy można wątpić, że odgadnie on na pierwszy rzut oka uniesionego

ważnością tego, co mówi, kaznodzieję w postaci Skargi, że pojmie on, iż kaznodzieja ten mówi w obliczu zgromadzonego dworu i że nie jest to zwykle nabożeństwo niedzielne, ale coś, co poprzedza jakąś ważną chwilę, na jaką zgromadzili się wybitni mężowie stanu. Czy nie zrozumi on, jeżeli jest choć trochę psychologiem, nawet tego, że słowa mowy zwracają się przedewszystkiem ku osobie niedołęznego króla i czy nie dopatrzy się wielkiej grozy tych słów, w podniesionych ku niebu oczach przerażonej ich treścią siedzącej w stalach matrony.

Postawmy teraz naszego zagranicznego gościa przed obrazem „Rejtana“. Jeżeli to jest człowiek choć trochę inteligentny, to i tutaj zrozumie, że dzieje się coś niezwykłego. Nie weźmie z pewnością tego obrazu za „zabawę“ tańczącą, bo niema na nim uroczych tancerek ani wesołych grajków — nie weźmie za „ucztę“ bo brak w nim zastawionego nakryciem i potrawami stołu — nie weźmie za szynk, lub bogatą kawiarnię, bo nie dojrzy nigdzie bufetu ani czegoś w rodzaju nowożytniej kasyerki — nie będzie przypuszczał wreszcie odgrywanych na scenie komedyj — bo nie dostrzeże ani kulis ani budki suflera. Przeciwnie bez żadnego wysiłku umysłowego spostrzeże, że jest to zgromadzenie ludzi, którzy radzili przed chwilą o sprawach bardzo ważnych, wobec których rozróżni gorących i zimnych, obojętnych i niespokojnych i wobec których domyśli się odrazu z postawy Rejtana, że jest to człowiek stojący w nieprzejednanej do całego otoczenia opozycji. Tylko kretyn może przypuścić, że tu chodzi o wyrzucenie pijanego człowieka, lub choćby tureckiego posła, wiedząc z góry, że takiemu przedmiotowi nie poświęca się ani tak wielkiego płótna, ani tak wielkiej kompozycji, ani tak genialnego wykonania.

Jeszcze bardziej bez wysiłku umysłowego znajdzie się nasz obcokrajowiec w obliczu „Batorego pod Pskowem“ i nie będzie miał ani na chwilę żadnych wątpliwości, że treścią obrazu są posłowie błagający na klęczkach o pokój lub

zawieszenie broni zwycięskiego króla i wodza, którego miecz musiał bardzo zaciężyć na karkach nieprzyjaciół, kiedy ci w taką uderzają pokorę; a chociaż nie słyszał nigdy o Posewinie, odczuje w nim bez trudu postać wysoko wpływową, która wzięwszy na siebie rolę pośrednika, mocą swego stanowiska chce i może powstrzymać ostatni cios królewskiego miecza.

Cóż dopiero gdy postawimy naszego spektatora przed takim arcydziełem pod względem kompozycji, jakim jest „Unia Lubelska“, w której odrazu rzuca się w oczy, że tu się odbywa jakiś wielki akt przysięgi, na który składa się cały naród, reprezentowany przez najprzedniejszych swych mężów, i że duszą tego wielkiego aktu jest unosząca w rękę krucyfiks postać Zygmunta Augusta, na którym skupia się cała uwaga i do którego w istocie zbiegają się wszystkie linie.

Że nasz gość rzuciwszy okiem na „Bitwę Grunwaldzką“ pojmie odrazu, że tu chodzi o bitwę, a nie o sielankę i że odczuje również bez trudu kto tu jest przedstawicielem tej strony co zwycięża, a kto tej, która ulegnie, na to chyba zgodzi się u nas każdy z wyjątkiem p. Witkiewicza.

A „Hołd pruski“ czy będzie wymagał jakiegokolwiek wysiłku w zrozumieniu treści jego. Czy mimo całego tłumu pobocznych figur nie zrozumie widz odrazu, że Albert to lennik, który składa przysięgę na wierność swemu monarsze w obliczu Boga, całego dworu, przedstawicieli rycerstwa — że postać Zygmunta Starego jest tym królem i panem, który nad przysięgającym lennikiem ma prawo zwierzchnictwa?

A czy patrząc na „Sobieskiego pod Wiedniem“, potrzebuje się ktoś wysilać ażeby ocenić, kto tutaj jest zwycięzcą i kto tu ma największe prawo do przesłania wiadomości o dokonanym pogromie nieprzyjaciół? Nie, bo i tutaj umysł ludzki bez żadnej pracy odgaduje przewodnią myśl artysty. Patrząc na postacie tak wybitne i potężne jak książę Karol Lotaryngski, jak ów posagowy i dziarski choraży, jak ów Sarmata szlacheć, rozkoszujący się dzielnością zdobytej da-

mascenki, lub nawet ta skrepowana i rzucona o ziemię do końskich kopyt, tak wysoce typowa figura Turka, ocenia się jak trudną było rzeczą podnieść głównego bohatera o oktawę wyżej i jakiej trzeba było siły geniuszu, aby temu zadaniu sprostać.

Tak samo rzecz się przedstawia z „Joanną d'Arc“. Każdy od pierwszego rzutu oka oceni, że obraz ten przedstawia wjazd tryumfalny do wielkiego miasta, którego ludność szaleje z radości nad odniesionem zwycięstwem, każdy wyróżni z tłumu główny orszak, a w tym ostatnim mimo tak świetnie namalowanej postaci zwycięskiego wodza, postępującego na przodzie i mimo wybitnie znaczącej się pary królewskiej, kroczącej pod baldachimem w otoczeniu dworzan, każdy powiadam, wyróżni odrazu i bez trudu główną bohaterkę obrazu i zrozumie, że ona jest jego osią, około której grupuje się cała kompozycya.

Matejko zatem brany z punktu postawionej przez pana Witkiewicza, i tym razem, bardzo słusznej zasady, przedstawi się jako pierwszorzędną siłą w kompozycyi, lecz ażeby to ocenić trzeba patrzeć na to, co stanowi główną scenę i jej bohaterów w obrazie, a nie wodzić nosem po jego narożnikach i nie odszukiwać szpar powstałych między ramą a płótnem.

Pan Witkiewicz świdrujący oczyma po ubocznych figurach i ich akcesoryach na obrazach Matejki, zajmuje to stanowisko wobec jego talentu, co człowiek, który mając postawioną przed oczy olśniewającą wdziękami piękność, zwraca główną uwagę na jej parasolkę i który zamiast podziwiania harmonii jej rysów i wdzięków jej postaci, szuka zawzięcie wykoszlawionego obcasa, załamane go fałdu sukni, lub urwanej haftki u paska.

Każdy malarz malujący jakieś zdarzenie z historii, jakiś wypadek konkretny, choćby najrealistyczniej przedstawiony, widzi to zdarzenie i ten fakt w właściwy sobie sposób, i wnosząc go w zakres malarstwa, może z punktu swego

widzenia coś dopowiedzieć, jakąś myśl swoją wyrazić, co jednak w ścisłym związku z obranym przedmiotem w obrazie pozostawać musi.

Matejko zdolność tę wyrażania swoich uczuć i myśli wobec danego wypadku posiadał w stopniu wysokim i wyrażał je w sposób głęboki i artystyczny.

Czy weźmiemy owego młodego chłopca z podniesioną szabelką w Rejtanie, lub Szczęsnego Potockiego, zakrywającego sobie twarz rękami z przerażenia nad tem co się stało — czy weźmiemy takiego Posewina, paraliżującego zwycięski pochód Polaków, lub owego husarza, chowającego koncerz do pochwy — czy to będzie głęboko przewidujący Stańczyk u podnóżka tronu w Holdzie pruskim — czy ów koniuszy królewski, wynoszący z całego zwycięstwa pod Wiedniem przednią damascenkę — czy wreszcie umierający szlachcic, który powierza chłopu w spuściźnie swoją szablę pod Racławicami — to będą to wszystko postacie, zapomocą których Matejko „środkami malarskimi“ wypowiada bardzo wiele, nie tylko nie psując wrażenia głównego wypadku, ale nawet akcentując go bardzo dobitnie i wyraźnie.

Twierdzenie, że Matejko tymi środkami, którymi wypowiada się sam w obrazach, że tymi środkami rozporządza ze szkodą dla kompozycji, twierdzenie to jest osobistym wyanalizowaniem p. Witkiewicza, pragnącego tą drogą obniżyć wielkość talentu Matejki.

Matejko jako malarz historyczny wypowiada bardzo wiele, a wypowiada to wszystko bardzo mądrze, bardzo jasno i bardzo loicznie, ale trzeba mieć dobrą wolę zrozumienia go, a nie żywić ku niemu niechęci i uprzedzenia.

Tymczasem niechęć ta u autora „Sztuki i krytyki“ przybrała charakter chroniczny.

Na dowód tego co mówię niech posłużą str. 302, na której p. Witkiewicz, wahając się w sądach o „Joannie d’Arc“ to w jedną, to w drugą stronę i wypaliwszy Matejce admo-nicyę o rozbieżności myśli i zarzuciwszy mu rozbiecie kom-

pozycyi na nieprzeliczone mnóstwo epizodów i epizodzików, scen i scenek mieszczańskich, decyduje się w końcu na następujące określenie będącego w mowie obrazu.

„Żeby obraz ten *nie miał pretensyi do wyrażania jakiejś idei*, żeby miał przedstawiać poprostu: wjazd Joanny d'Arc do Reims w roku takim a takim, dniu i godzinie wiadomej, choćby nawet zostały w nim te figury Świętych, wszystko to byłoby na miejscu(!), ponieważ w tym tłumie mogli być i obojętni i niechętni, i opętani i brutale, i małe mieszczańskie dusze i w ogóle to wszystko, co w sposób przypadkowy może się w danym czasie i miejscu skupić“.

Zestawiwszy te herezye estetyczne, które p. Witkiewicz na str. 269 wypisał, z powyżej przytoczonym zdaniem, ze zdziwieniem spostrzegamy, że byłby on już gotów pogodzić się całkowicie z punktu malarskich wymagań z obrazem Joanny d'Arc, ale ponieważ byłoby to uznaniem Matejki, co jest wręcz przeciwnem naturze p. Witkiewicza, więc zaczyna o ową „pretensyę wypowiedzenia idei“.

Gdyby p. Witkiewicz przynajmniej odkrył sam w obrazie tę „pretensyę“ ze strony Matejki, lub gdyby mu się ten ostatni wywnętrzył z nią listownie — ale nie, autor „Sztuki i krytyki“ dowiadyuje się o niej z artykułu prof. Sokołowskiego i z tego, co o tym obrazie piszą różni krytycy — i na mocy tych sądów i opinij pociąga Matejkę do artystycznej odpowiedzialności.

Wygląda to tak, jak gdyby Matejko przed rozpoczęciem każdego obrazu odbywał poufną pogadankę z prof. Sokołowskim i jego kolegami po piórze, zwierając im się przy butelce maślacza co ma zamiar malować, i jak gdyby mu oni doradzali w jaki sposób ma to wyrazić po malarsku, a on znowu umawiał się z nimi, co i z jakiego stanowiska mają pisać o jego utworze.

Chciałoby się przypuścić, że to może odnosi się do krytyków i że p. Witkiewicz chce im jedynie wykazać, iż obraz Joanny d'Arc sądzony z tego stanowiska byłby źle skompo-

nowany, ale chociażbyśmy pragnęli nawet tak mniemać, to musimy się wyrzec tej chęci, gdy przeczytamy na str. 303 dwa następujące, nie pozostawiające żadnej wątpliwości zdania.

„Jeżeli jednak Matejko, jak to jasno wykazuje p. Sokołowski w swoim objaśnieniu, jak zresztą chórem śpiewała cała nasza estetyka, chciał swoim obrazem wypowiedzieć jakąś *ideę*, chciał przekonać widza, zaszczerpić w nim pewne *pojęcia*, pewną zasadę moralną, w takim razie obraz ten jest źle skomponowany“.

„Są tu pyszne materyały kompozycyjne, pierwiastki malarskie, które rzeczywiście prowadzą do właściwego celu (jakiego?), lecz w *ręku Matejki* wszystko to zostało zmarnowane i zaprzepaszczone, ponieważ jego indywidualność jest w zupełnej niezgodzie z *narzuconem* jej zadaniem wypowiedziania *historyzoficznych frazesów*“.

Trzeba mieć mózg naszpikowany niechęcią i uprzedzeniem, żeby można coś podobnego powiedzieć o człowieku, który jako artysta miał tak potężnie rozwiniętą indywidualność, o czem sam p. Witkiewicz w swojej książce tylokrotnie nadmienia i z takim naciskiem uwydatnia.

Z tego wypada, że jeżeli Matejko chciał uniknąć cytonionych mu przez p. Witkiewicza zarzutów, to powinien był głośno i publicznie protestować przeciwko temu, co pisali o jego obrazie doktor X, profesor Y, lub też pan Z, przewidując naprzód, że ich zdania nie zasłużą sobie na względy autora „Sztuki i krytyki“.

Z całego tego wykładu o kompozycyi dowiadujemy się, że jest kompozycya, polegająca na odtwarzaniu *naturalnego układu przedmiotów*, t. j. takiego, jaki istnieje sam przez się, bez względu na widza — niezależnie od jego do nich stosunku i jest kompozycya ze *stanowiska idei*, na podstawie której autor odmawia Matejce wszelkich zdolności, nie pouczając wszakże w jaki sposób Matejko obraz swój powinien był skomponować, ani nie objaśniając na czem taka kompozycya polega.

Co się tyczy kompozycyi ze stanowiska twórczości malarzkiej, w której działa wyobraźnia artysty — czem jest umiejętność estetycznego grupowania figur i akcesoryi, stanowiąca rdzenną istotę kompozycyi i na czem ona polega — o znaczeniu takich czynników jak główne ognisko obrazu, na które skupia się cała uwaga widza — czem jest różnaitość linij i śmiałość zarysów w ruchu i postawie figur — o tem wszystkim nie dowiadujemy się nie, p. Witkiewicz zamknął na to oczy, bo omówienie tych czynników doprowadziłoby do pokazania wielkich przymiotów artystycznych Matejki, a to nie leżało przecie w zamiarach autora.

W długim szeregu tych kunsztownych wywodów, pan Witkiewicz, obdarłszy Matejkę z wszelkich przymiotów malarzskich, poddawszy surowej krytyce nietylko jego zdolności artystyczne (str. 270, 275), ale psychiczne (str. 297) i umysłowe (str. 306, 316), zrobiwszy z niego niewolnika modelu (str. 268), nieuka nie umiejącego zużytkować malarzskich studyów w obrazie (str. 269), jakieś popychadło ulegające wpływom krakowskiej krytyki i zakrystyi — wypowiedziawszy to wszystko jednym tchem z pewnością siebie, przechodzącą granice przyzwoitości, autor „Sztuki i krytyki u nas“ spostrzegł się wreszcie, że przeholował i że przecież temu Matejce cośkolwiek przyznać trzeba. Spostrzegł się, że ten Matejko musi być jakąś potęgą, jeżeli obcy ludzie zagranicą, którzy mają nie większe, to w każdym razie takie same prawa co i p. Witkiewicz do sądzenia o sztuce, uderzyli przed tym Matejką czołem i obsypali go najwyższemi nagrodami — że przyznać mu coś trzeba i dlatego samego, żeby ludzie mieli sposobność podziwiać odwagę autora, który nie byle komu nauragał.

Łagodniejąc przeto znacznie na ostatnich stronicach swego artykułu, pan Witkiewicz w zamykającym rozprawę o Joannie d'Arc ustępie zdobywa się na pokazny komplement dla talentu Matejki, a komplement ten pozostanie na zawsze drogocenną koroną ścisłości loicznej autora.

Przeczytajmy głośno i uważnie, brzmi to bowiem bardzo pompatycznie!

„Kiedyś, gdy przebrzmiały echa tej polemicznej walki, kiedy w zapomnienie pójdą opinie dzisiejszego społeczeństwa, kiedy talent Matejki przestanie służyć za oręż do walki między teoretykami, za hasło lub tarczę dla pewnych ciasnych bieżących opinii i interesów — kiedyś przyszłe pokolenia będą go podziwiać za to, czem był rzeczywiście i czcić jako wielkiego przedstawiciela dążeń do opanowania i wyrażania *prawdy, życia* w malarstwie, jakimi byli zresztą wszyscy wielcy artyści wszystkich ludów i czasów“.

Zważywszy, że w całej książce, a mianowicie na str. 77, 188, 192 i 402 wyklada nam autor w tonie dogmatu, iż jedynymi czynnikami na wyrażenie prawdy w malarstwie są światłocien, harmonia barw i perspektywa powietrzna — zważywszy następnie, że na str. 261, 275 i 279 pozbawia Matejkę tych czynników, twierdząc, że Matejko nigdy ich nie posiadał w stopniu doskonałym, a od czasu Grunwaldu wyzbył się ich doszczętnie — zważywszy te dwie okoliczności, niepodobna pojąć w jaki sposób tenże sam Matejko mógł wyrażać „prawdę i życie“ w malarstwie, i to w stopniu, zapewniającym mu cześć i podziwienie przyszłych pokoleń i stawiającym go w rzędzie wielkich artystów wszystkich ludów i czasów.

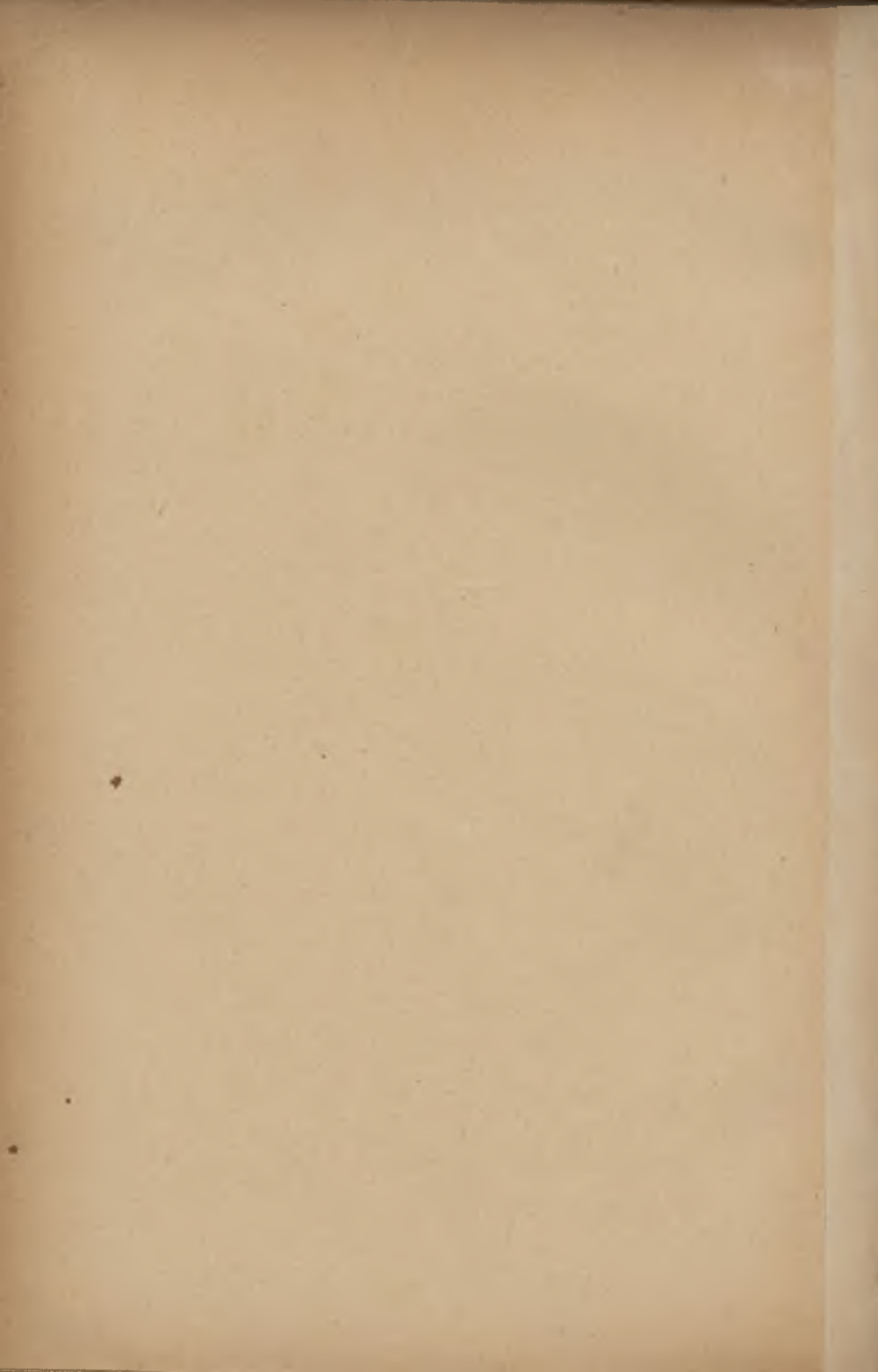
Jedno więc z dwojga, albo Matejko posiadał w swoich rękach jakieś inne cudowne środki na wyrażanie tej prawdy, albo też p. Witkiewicz stosuje do niego swoje zasady malarzkie równie genialnie, jak prof. Struve symbolikę linii i barw do obrazu „Bitwy Grunwaldzkiej“.

Zaczawszy podrzucać z Matejki, p. Witkiewicz zarzucił w końcu z samej sztuki, z publiczności, a podobno najgruntowniej i najdokładniej z samego siebie.



CZEŚĆ TRZECIA.

Sens moralny i estetyczny.



Wynik obrachunku. — Przyczyna niedomagania w zakresie krytyki ze strony p. Witkiewicza. — Prawda życiowa, jej stopnie i rosnące z nimi trudności władania formami. — Zacieśniona przez p. Witkiewicza prawda życiowa doprowadza go do uznania aparatu fotograficznego za szczyt doskonałości w malarstwie. — Przeprowadzenie dowodów tego faktu. — Pani Cameron, Velasquez i Hals w jednym szeregu i niezrozumiana przez autora „Sztuki i krytyki“ różnica zasług pierwszej, a ostatnich. — Zasadnicza różnica między fotografią a sztuką. — Kataryniarz w „Credo“ p. Witkiewicza. — Drugi przykład dobitejszego jeszcze postawienia fotografii przez autora na stanowisku sztuki. — Niefortunne porównanie talentu malarzkiego z aparatem fotograficznym i uderzająca, a jednak niedostrzegalna przez p. Witkiewicza różnica pomiędzy pierwszym a ostatnim. — Juliusz Kossak jako wymowny dowód tej różnicy. — Czego fotografia powinna nauczyć p. Witkiewicza. — Stanowisko nadane przez p. Witkiewicza fotografii jako krzyczący anachronizm w książce o Juliuszu Kossaku. — Malarz i krytyk w jednej osobie i wypływające z tego niedogodności. — Dwoistość punktu widzenia w zawodzie pisarskim pana Witkiewicza jest przyczyną nierówności jego sądów i pojęć o malarstwie. — Jak autor „Sztuki i krytyki“ rozrywa osobiście krępujące go więzy własnych zasad i teoryj. — Zdanie Zygmunta Krasińskiego o Balladynie zastosowane do talentu pisarskiego pana Witkiewicza. — Różnica zapatrywań na stanowisko malarstwa historycznego w Warszawie a w Zakopanem. — Wieża św. Szczepana przywraca nagle w pojęciach pana Witkiewicza wysokie znaczenie pogrzebanej przez niego „głębszej treści“ w obrazie. — Przepaść pojęć i zasad, dzieląca sądy p. Witkiewicza o Juliuszu Kossaku od opinij oceniających działalność malarzką Aleksandra Gierymskiego. — Historia kangura w książce autora „Sztuki i krytyki“. — Pierwszy występ p. Witkiewicza na polu krytyki i ówczesne jego zapatrywania na stanowisko natury w obrazie Maksymiliana Gierymskiego. — Skrajny panteizm autora w dalszym ciągu. — Egzaltacya przyjaźni i wypływający z niej kult ze strony

p. Witkiewicza dla utworów Aleksandra Gierymskiego. — Humorystyczna strona tego kultu. — Pan Witkiewicz oceniający Maksymilana Gierymskiego był siłą stojącą na własnych nogach, w chwili zaś tej, gdy apoteozuje Aleksandra Gierymskiego, myśli i pisze pod wpływem otoczenia, przez które został całkowicie opanowany. — Kiedy p. Witkiewicz był samym sobą. — Czego trzeba, ażeby autor „Sztuki i krytyki“ stał się dziś jeszcze owym prorokiem w ojczyźnie dla malarstwa. — Koniec obrachunku, oddanie go pod sąd ogółu i polecenie spokojnej rozprawie młodzieży polskiej, kształcącej się w zawodzie malarskim.

Z przeprowadzonego obrachunku z pojęciami autora „Sztuki i krytyki“ o duchowej stronie malarstwa, zawierającej się w treści obrazu, jak również z postawionemi przezeń zasadami w zakresie samej roboty, czyli środków, jakimi rozporządza malarz, wykazałem dotykalnie bezpodstawność pierwszych, a wysokie niedociągnięcie drugich, obok zupełnego braku łącznej konsekwencji w stosowaniu tych ostatnich do działalności artystycznej Matejki.

Przyczyną tego niedomagania jest ta okoliczność, że autor, pragnąc nakreślić prawa i zasady rządzące malarstwem, wyszedł z ciasnego kółka artystycznej działalności paru swoich przyjaciół, którzy mimo niepospolitych talentów, jakimi władali, uprawiali jeden tylko odłam, jedną gałąź malarstwa, ale nie całą sztukę. Autor nie zdawał sobie z tego sprawy, że prawda życiowa, którą oni odtwarzali, ma swoje nieskończenie różne stopnie i przejawy, począwszy od nieznaczającej drobnostki, aż do wstrząsającego losami narodów i społeczeństw ludzkiego czynu, że może ona być drobną grudką śniegu zaledwie zasługującą na uwagę, lub urastać w lawinę, mającą znaczenie grozy żywiołowej, porywającej za sobą ludzkie czyny i żywoty, i że w tym stosunku *rosną i trudności władania formami*, za pomocą których artysta te stopnie i przejawy jedynie wyrazić może.

Pan Witkiewicz, dla którego życie ludzkie we własnej ojczyźnie z całą swoją rycerską przeszłością, z całym ogromem porywów, pragnień, bohaterstwa, rozpaczliwych walk,

nadziei, smutku, żalu i męczeństwa nie zasługiwało na ujęcie w kształty i barwy, podziwiał prawdę życiową wtedy tylko, jeżeli była ubraną w chłopską sukmanę lub czerwoną chustę dziewczyny, nie widząc z poza tych relikwii — jak je sam nazywa — nikogo i niczego w Polsce, co by było godnem uwagi artysty-malarza. Takim uczuciem wiedziony, zacieśniał się też coraz więcej, doprowadzając w końcu swoje pojęcia o sztuce na stanowisko, w którego ramach nie mieściła się już nawet działalność takich talentów, jak bracia Gierymscy lub Józef Chełmoński, gdy ci bowiem artyści odtwarzając prawdę życiową, widzieli ją przez pryzmat swojej wyobraźni i swego temperamentu, to pan Witkiewicz doszedł w końcu do tego wyniku, że za najwyższy szczyt doskonałości w tym względzie uznał aparat fotograficzny, biorąc go wprost i jego chemiczne i mechaniczne narządy za jedno z działalnością ludzkiej ręki, oka i wyobraźni.

Myśl tę swoją wypowiada ze szczególniejszym zapalem na stronie 162, gdzie pouczając ks. Morawskiego o znaczeniu fotografii, pisze o zadziwiających wynikach, osiągniętych za jej pomocą przez pewną Angielkę.

Przeczytajmy, co mówi w tym względzie autor „Sztuki i krytyki“. Oto są jego słowa: „Angielka, pani Cameron, przyjaciółka Tennysona, używała aparatu fotograficznego z takim artyzmem, iż jej portrety, dając dokładność fotograficzną, są jednocześnie pod względem wyrazu i pojęcia portretu takimi dziełami sztuki, jak portrety Velasqueza lub Halsy. „Od pierwszej chwili używałam mojej soczewki — mówi ona z rzewnem wzruszeniem — i dzisiaj stała się ona dla mnie czemś żywym, obdarzonem głosem, pamięcią i siłą twórczą. Wiele i wiele tygodni w roku 1864-tym pracowałam bez skutku, lecz nie bez nadziei. Usiłowałam pochwycić każde piękno, które się przedemną zjawiało, aż w końcu pragnienia moje ziściły się“. Czy innemi słowami — woła pan Witkiewicz — przemawia artysta, który zamiast soczewki ma w ręku pędzel, dłuto lub pióro. I rzeczywiście, jej por-

trety: Tennysona, Browninga, Milsanda, staruszka Herszela, astronoma, są nadzwyczajne. Watts, ten pramichangelista, który robił jej portret, tak dalece cenil jej prace, że jak sama mówi, tyle jej dodał odwagi, że „czuła jak gdyby jej skrzydła urosły“.

Jak widzimy zatem z przytoczonego ustępu, pan Witkiewicz, który na poprzedniej stronie pragnął dowieść jedynie księdzu Morawskiemu wpływu sztuki na fotografię, w rezultacie zrobił z pani Cameron skończoną artystkę, stojącą pod względem wyrazu i pojęcia portretu tuż obok Velasqueza lub Halsa, nie zastanowiwszy się ani chwili nad tem, że gdy u tych artystów wyraz i pojęcie portretu wpływały z ich temperamentu i wyobraźni, to w portretach ich koleżanki były one wyłączną zasługą tych co pozowali, że gdy Velasquez i Hals siłą swego talentu mogli wyraz i postawę portretowanej osoby podnieść o całą oktawę, to *pracująca bez skutku, choć nie bez nadziei* pani Cameron była całkowicie na łasce modeli, była bezwładną ich niewolnicą, niezdolną zmienić jednej kreski, jednego punkciku lub płaszczyzny w rysach ich twarzy, w ruchu ich postaci. Umiejętność wyboru portretowanych twarzy, zdolność spostrzegania piękna i typowości w naturze, są to dary prowadzące do artyzmu, do sztuki, ale nie będące nigdy samym artyzmem, samą sztuką. Ten co widzi prawdę i piękno w naturze, nie jest jeszcze artystą, ale ten dopiero, kto mając ten dar widzenia, zdolny jest wyrazić je z talentem na płótnie, drzewie lub papierze posłuszną oku i wyobraźni ręką, uzbrojoną w pędzel, węgiel, ołówek lub pióro, a nie za pomocą chemicznie przygotowanej kliszy i mechanicznie działającego na nią światła. W dziele sztuki podziwiamy nie tylko umiejętność patrzenia na naturę i jej piękności przez artystę, ale w wyższym daleko stopniu jego osobisty indywidualny sposób ich wyrażenia tak, że każda zaznaczona z talentem kreska lub linijka, każda — mówiąc językiem p. Witkiewicza — rzucona „plama“ barwną, każde dotknię-

cie pędzla pociągają nasze oko, działają porywająco na wyobraźnię, budzą w nas zajęcie estetyczne. Jeżeliby sama zdolność wybierania zajmujących typów i wyrazów u pani Cameron miała nadawać jej prawa do stanowiska Velasquezów i Halsów, to z tej samej racji w zakresie muzyki mógłby rościć sobie pretensję do tytułu artysty każdy obracający korbą kataryniarz, byleby tylko wykazał dobry gust w wyborze melodyj, które sobie w fabryce podobnych instrumentów muzycznych na walec nabić kazak.

Jeszcze dobitniej od poprzedniego przykładu wyraża się p. Witkiewicz w tym duchu, w nowem dziele swoim o Juliuszu Kossaku, gdzie na stronie 198 czytamy następujące zdanie: „Talent malarski można przyrównać do aparatu fotograficznego. Samą istotę talentu stanowi soczewka i płyta uczulona, zamknięta w ciemni i przyjmująca promienie światła z zewnątrz. Co się na niej odbije, zależy od upodobań tego, kto aparat na tę lub ową stronę świata kieruje. Otóż talentem malarskim kieruje dusza człowieka, który go posiada. Tym sposobem w każdym dziele sztuki malarskiej można odnaleźć to, co stanowi jej istotę, co jest i bezwzględnie musi być w każdym obrazie i rysunku każdego absolutnie malarza, bez względu na czas, w którym tworzył i naród, z którego wyszedł, a zarazem odnaleźć to, co stanowi indywidualną szczególność artysty“.

W całym tym okresie uderzyć musi każdego niezgodność pierwszych jego zdań z ostatnimi, niezgodność wykazująca do jakiego stopnia początek nie wiąże się w niczem z końcem. Jakiegokolwiek będą upodobania artysty, choćby najgenialniejszego, kierowany przez niego przyrząd fotograficzny, obrócony w którąkolwiek stronę świata, nie odtworzy nigdy tego, coby sobie malarz w drodze tych upodobań życzył, ale jedynie i wyłącznie to, co rzeczywistość z natury w obrębie danej okolicy, z wybranego punktu, na jego kliszy odbije. Talentu malarskiego nie można w żaden sposób porównać z aparatem fotograficznym, bo gdy poza soczewką

ostatniego znajduje się uczulona płyta, odtwarzająca ślepo i dosłownie to, co się w danym punkcie z natury w niej odbije, to poza soczewką ludzkiego oka jest umysł, obdarzony władzą samowiedzy i jest wyobraźnia, pozwalająca widzieć oczyma duszy takie obrazy, jakich malarz fizycznym okiem nigdy nie oglądał i jakie w soczewce fizycznego jego oka nigdy się nie odbiły.

Przecież Juliusz Kossak fizycznym okiem nie widział pobojowiska pod Płowcami, a kiedy rozpoczął swój zawód malarski, milkły powoli echa wojen napoleońskich, które z takim talentem i życiową prawdą — jak to sam p. Witkiewicz zaznacza — umiał przedstawiać. Autor „Sztuki i krytyki“ powie mi może, że Kossak „Łokietka pod Płowcami“ stworzył na podstawie dokładnego opisu z historyi, a o wojnach napoleońskich słyszał od żyjących i naocznych świadków i uczestników; — jeżeli tak, to niechże p. Witkiewicz najdokładniej znany sobie wypadek z opisu historyi, lub najszczegółowiej opowiedziane zdarzenie przez naocznych świadków spróbuje stworzyć za pomocą aparatu fotograficznego.

Jeżeli co, to fotografia powinna by jednej rzeczy nauczyć p. Witkiewicza, a mianowicie tego, gdzie się zaczyna „to“, co nazywamy *twórczością* w malarstwie.

Wierzę mocno, że sztuka wywiera swój wpływ na fotografię, że pomiędzy zwykłym rzemieślnikiem w jej zakresie, a fotografem mającym poczucie artystyczne zachodzi kolosalna różnica, wierzę również, że i fotografia jako środek pomocniczy oddziaływa na sztukę, ale mimo to wszystko twierdzą stanowczo i obstają przy swoim, że jakiekolwiek postępy zrobi jeszcze taż fotografia, będzie ona zawsze genialnym wynalazkiem, ale nigdy sztuką, bo tak pierwiastek twórczości, jak i działalność ludzkiej ręki w znaczeniu malarskiem są z niej na zawsze wykluczone.

Naciągane to porównanie talentu malarskiego z aparatem fotograficznym, tem jaskrawiej bije w oczy swoją niełoicznością, gdy się go czyta w książce o Juliuszu Kossaku,

króry z wyjątkiem studyów z natury i niewielkiej liczby portretów, całe to niezliczone mnóstwo obrazów i kompozycji wysnuł z wyobraźni, nie biorąc w samej nawet robocie ani jednego fałdu wprost z natury.

Kto chce zrozumieć p. Witkiewicza, musi przyjąć do wiadomości, że w jego osobie mieści się dwóch ludzi — malarz i krytyk — i że gdy ten pierwszy wyprowadza swoje *credo* malarskie z zakresu tej działalności i artystycznych wrażeń, w których się sam obraca — to drugi widząc, że w tych ramach nie pomieści wszystkich zjawisk w malarstwie, wstawia w tę robotę *nawiasowo* wiele takich rzeczy, które w krytyce pierwszorzędne zająć powinny stanowisko. Stąd to wypływa, że ze wszystkiego, co autor napisał, wyłania się zawsze jako ostateczny wynik, jako najwyższy cel sztuki: *umiejętność wiernego namalowania tego, co się widzi*, zasada, że szczytu której wyłazi ostatecznie aparat fotograficzny; wszystko co pozatem wypowiada, a właściwie dopowiada, ma wartość dodatkową i służy jedynie za furtki, przez które autor przyparty do muru przez przeciwników, zawsze ma sposobność wymknąć się bardzo zgrabnie na otwarte pole.

Ta dwoistość w zawodzie pisarskim pana Witkiewicza jest przyczyną, że w tem wszystkim, co napisał, obok rzeczy mających pierwszorzędną wartość literacką i estetyczną, czytamy zdania nie wytrzymujące żadnej krytyki, że autor wyszedłszy ze stanowiska pozytywnego, z którego chciał wszystko rozumowo wyprowadzić i objaśnić, jakby na przekór temu założeniu, dał nam rzeczy doskonałe tam, gdzie się kierował uczuciem i wyobraźnią, a najsłabsze tam, gdzie rozumował, że jest on niepospolitą siłą, gdy pisze jak natęhniony improwizator, a przedstawia się bardzo chromająco, gdzie występuje jako prawodawca.

W tym punkcie mojege z nim obrachunku następuje się pytanie, jakim sposobem krytyk, oparty na tak niedociągniętych i jednostronnie postawionych zasadach, może ró-

wnocześnie pisać rzeczy posiadające wysoką wartość estetyczną?

Ja odpowiem na to wręcz, że dzieje się to w taki sposób, iż p. Witkiewicz, który narzucił całemu pokoleniu swoje zasady i pojęcia w malarstwie z uporem, wiodącym ród swój z ojczyzny Gedymina, sam osobiście nie czuł obowiązku krępowania się niemi.

Jeżeli już w kreślonych zręcznie sylwetach artystów w „Sztuce i krytyce u nas“ mogliśmy podziwiać jak autor postawione przez siebie zasady i teorye bez ceremonii obchodzi i pomija, to w książce o Juliuszu Kossaku ze zdumieniem i trwogą spostrzegamy, jak łamie on im wprost żebra, jak znosi je na podobieństwo wezbranego potoku górskiego, zrywającego rzucone ponad jego grzbietem mostki.

Niespodzianki z tej strony przechodzą wszelkie nasze oczekiwania. — Wystarczy zwrócić uwagę choćby tylko na to, co pan Witkiewicz powiedział w swojej „Sztuce i krytyce“ o malarstwie historycznem i porównać z tem, co pisze o niem w książce o Juliuszu Kossaku.

Zygmunt Krasiński pisząc w jednym ze swoich listów o Balladynie Słowackiego, w zapale dla jego talentu zawołał: „Co za bezczelna, wyuzdana łatwość pisania pięknych wierszy“. Do p. Witkiewicza, jako krytyka, możnaby zastosować te same słowa i w podziwie dla jego talentu pisarskiego zawołać: Co za bezczelna, wyuzdana łatwość przrzucania się z jednej ostateczności w drugą na punkcie głoszonych przez siebie zasad i teoryj.

Pan Witkiewicz, który w Warszawie odmówił malarstwu historycznemu prawa do bytu, który uważał je za pierwiastek szkodliwy w sztuce, bo prowadzący do maniery, a chaotyczny w treści, bo niezrozumiały, ten sam p. Witkiewicz w Zakopanem pisząc o Juliuszu Kossaku podnosi to malarstwo historyczne tak wysoko, że trąca go czołem o niebo, wskazując je jako najwyższe źródło malarskich natchnień w sztuce.

Przypomnijmy sobie te wszystkie zarzuty, jakie autor w swojej „Sztuce i krytyce“ stawiał malarstwu historycznemu, przypomnijmy sobie tę żelazną wytrwałość, z jaką ściagał na tem tle każdą myśl Matejki i przeczytajmy to, co pisze on w książce o Kossaku na stronie 162, a przekonamy się jaka przepaść dzieli jego własne sądy i opinie.

„Dla potomków rycerstwa — woła p. Witkiewicz — które uratowało chrześcijaństwo, wieża św. Szczepana będzie zawsze wywoływać wspomnienie bohaterskiego króla i jego husarskich chorągwi, opromienionych najwyższą chwałą spełnionego z bohaterstwem obowiązku względem ludzkości.

„Sztuka też będzie zawsze zwracać się do takich przejawów zbiorowej duszy i znajdować w nich podniecie do tworzenia, niewyczerpany wątek dla poezyi, rzeźby lub malarstwa“.

Widzimy przeto, jak nagle i niespodziewanie zabiło serce p. Witkiewiczowi na widok wieży św. Szczepana, jak odkrył on raptem *zbiorową duszę* narodu i jej przejawy i jak dobitnie przywrócił wysokie znaczenie „*głębszej treści*“ w obrazie, robiąc ją wiekuistym źródłem malarskich natchnień.

I pomyśleć, że to ten sam pan Witkiewicz, który oceniając działalność malarską Aleksandra Gierymskiego, za najwyższą zasługę poczytuje mu, że on wyłącza wszelką treść z obrazu, że to ten sam pan Witkiewicz, który żeby nie zostawić nas na tym punkcie w wątpliwości, zapewnia z naciskiem, że tenże Gierymski Aleksander malując swoje „Trąbki“ nie miał wcale zamiaru namalowania modlących się żydów, i że umieścił ich tylko dla ich czarnych chałatów, które wehodziły dobrze w całość kolorytu.

Zdaje mi się, że nawet sam Gierymski nie myślał i nie czuł tak skrajnie, i że o p. Witkiewiczu w tym wypadku możnaby powiedzieć: *qu'il est plus catholique, que le pape*.

„Na podstawie osobistego smaku — poucza nas autor na stronie 76 — nie można klasyfikować tak dobrze dzieł malarstwa, jak i wszelkich innych rzeczy i zjawisk. Estetyk, któremu podobają się tylko obrazy Rafaela lub Wou-

wermana, popełnia taką samą niedorzeczność, jak zoolog, któryby mając predylekcyę do kangura, chciał na czele przyrody postawić zwierzęta workowate“.

Zasada bardzo piękna i loiczna, idzie tylko o jej pełnienie, tymczasem jeżeli o kim można powiedzieć, że miał swojego kangura i dawał mu pierwszeństwo przed wszystkiemi stworzeniami boskiemi, to o p. Witkiewiczu; jeżeli kto, to on ulegał wpływom swojego otoczenia w rozmiarach hypnotycznej sugestyi.

Przypominam sobie pierwszy występ pana Witkiewicza na polu krytyki w jednym z tygodników warszawskich, zdaje mi się że w *Wędrowcu*. Pamiętam dobrze, choć to dużo od tego czasu wody w Wiśle upłynęło, jak autor pisząc o obrazku Maksymiliana Gierymskiego, przedstawiającym obozujących cyganów na tle krajobrazu, zarzucał temu artyście, że obrazek jego mimo wysokich zalet w malowaniu, nie budzi głębszego zajęcia, gdyż wprowadzone weń postacie ludzkie zajmują zanadto dodatkowe i podrzędne stanowisko, jak wykazywał w dalszym ciągu, że sam widok natury w obrazie nie może wzruszyć nikogo, gdyż ta natura zachowuje się zupełnie obojętnie na dołę i niedołę człowieka, jest zupełnie nieczułą na jego smutki i boleści, na jego trudy i niepowodzenia — i pamiętam dobrze jak p. Witkiewicz na potwierdzenie tego co powiedział, zamknął swój sąd bardzo zręcznie trójwierszem jednego z sonetów krymskich Mickiewicza:

„Nam czy słońce dopieka, czyli mgła ocienia,
Czy szarańcza plon zetnie, czy gjaur pali domy,
Czatyrdacliu, ty zawsze głuchy, nieruchomy“.

Jakież gwałtowny przeskok, jak rażące przeciwieństwo ujrzymy w pojęciach p. Witkiewicza, gdy pisząc o Aleksandrze Gierymskim, ubóstwia tę naturę jak najskrajniejszy panteista i jak wynosi tego artystę po nad głowy wszystkich za to, że on „patrzy na tę naturę jedynie i wyłącznie z punktu malarskiego, niezależnie od wszelkich ogólnie ludz-

kich uczuć, myśli i dążeń“ — że „widzi w niej pewne stonki barw, światła i kształtów i w odtworzeniu, w przedstawieniu tych zjawisk, upatruje istotny cel i wyraz krajowy swojej twórczości“ (!).

Egzaltacya przyjaźni unosi p. Witkiewicza tak daleko, że uwielbia on w działalności Aleksandra Gierymskiego nie tylko to, co on robi, ale w wyższym stopniu to, czego nie robi — i egzaltacya ta nie pozwala mu zrozumieć, że tenże Aleksander Gierymski trzyma się oburącz tej natury i obraca się wyłącznie w zakresie malowania tego co widzi nie z jakiejś wyższości swego talentu lub umysłu, lecz po prostu dlatego, że go na nic innego nie stać, i że niczego więcej wysnuć z siebie nie jest w możności.

Że się nie rwał na rzeczy, o których był przekonany, że im nie podoba, to mu się ten rozsądek chwali i ceni, ale żeby go za to wynosić na stanowisko bohatera w malarstwie, na to trzeba być w stanie halucynacyi, w jaką popadł pan Witkiewicz w swoim kulcie dla jego utworów.

„Gierymski jest jednym z pierwszych, jeżeli nie pierwszym malarzem, który faktycznie zrobił wyłom w pojęciach naszej publiczności o sztuce, który zmusił ją do szanowania malarza — za malarstwo“ — stwierdza pan Witkiewicz na stronie 495, i nie czuje całej śmieszności tego frazesu, nie domyśla się nawet, że gdybyśmy poszli z nim w tym kierunku o krok dalej, to każdy malarz pokojowy lub lakiernik, cieszący się szacunkiem swoich współobywateli, byłiby jeszcze więksi od Aleksandra Gierymskiego, gdyż byłiby szanowani jeszcze wyłącznie za „malarstwo“, które nie miałyby już nawet „tendencji“ odtwarzania barw, światła i kształtów w jakiejś tam naturze.

Pan Witkiewicz, oceniający utwór Maksymiliana Gierymskiego, choć osądził go za skrajnie, przedstawił się jako nowa siła, myśląca samodzielnie i stojąca na własnych nogach, gdy tenże sam pan Witkiewicz, apoteozujący roboty Aleksandra Gierymskiego, myśli już i mówi całkowicie pod

wpływem swojego otoczenia, przez które został doszczętnie opanowany. — A szkoda wielka i dla krytyki i dla autora, bo ile razy był on samym sobą, pisał rzeczy nieporównanie piękne i głębokie, mimo, że mu jego teorye nieraz w tej robocie fatalnie bruździły.

Pan Witkiewicz był samym sobą, gdy pisał rzecz o „Mickiewiczu jako koloryście“, w której pokazał nam z nowej strony i w nowem świetle nieśmiertelnego twórcę „Pana Tadeusza“ i stworzył w tym zakresie arcydzieło, które — gdyby to było w mojej mocy — umieściłbym w wypisach dla polskiej młodzieży szkół średnich, jako wzór uczący patrzeć na świat i naturę i podziwiać piękności ojczystej ziemi.

Pan Witkiewicz był samym sobą, gdy kreślił cenny artykuł o „Pięknie“, drukowany w jednym z ostatnich numerów dogorywającego wtedy czasopisma „Życie“ — artykuł, który tak uderzająco wyróżniał się z powodzi chorobliwych majaczeń tego pisma swoją orzeźwiającą świeżością myśli i zdrowym rozumem treści.

Pan Witkiewicz był samym sobą, gdy pisał książkę o Juliuszu Kossaku, w której porwany szczerym zapalem dla talentu nieodżałowanego twórcy „Łokietka pod Płowcami“, dał nam dzieło piękne i porywające barwnością słowa i głębokością zdań, sądów i spostrzeżeń.

Czytając te prace i będąc pod ich świeżem wrażeniem, dzisiaj jeszcze, mimo tego wszystkiego com powiedział, wierzę mocno, że pan Witkiewicz gdyby zechciał być samym sobą, mógłby się stać owym prorokiem w ojczyźnie, zdolnym do wzniesienia trwałych podwalin dla naszej sztuki i do oparcia na nich takich zasad i praw estetycznych, w obrębie których zmieściłaby się najwszechstronniej pojęta działalność malarska — lecz aby tego dokonać, trzeba by wiele rzeczy przekreślić, o wielu zapomnieć, trzeba by raz zrzucić z siebie te lęczane pęta przyjacielskich wpływów, trzeba, jednym słowem, zdobyć się na całopalenie tych teoryj, których ojcem był suchy pozytywizm, a matką polemiczna gorączka.

Ponieważ wiem, że na taki czyn mało kto się na świecie zdobywa, bo miłość własna jest uczuciem najsilniej rozpierającym pierś ludzką, ponieważ biorąc w rachunek tę psychiczną stronę człowieka, nie mogę ani żądać, ani spodziewać się takiej ze strony p. Witkiewicza ofiary, kończę więc mój z nim i jego zasadami malarskimi obrachunek, i oddaję go pod sąd ogółu, a w wyższym jeszcze stopniu polecam go spokojnej rozwadze tej młodzieży polskiej, która, kształcąc się w zawodzie malarskim, ma ponieść wysoko sztandar sztuki polskiej w żegludze narodowego ducha przez błękitne fale artystycznych natchnień nowego stulecia.





T R E Ś Ć.

	Strona
Wstęp	5

Część pierwsza.

Duchowa strona malarstwa. — Treść	13
---	----

Część druga.

Cieleśna strona malarstwa. — Forma	49
Rysunek	61
Perspektywa	65
Perspektywa linijska	66
Perspektywa powietrzna	67
Loika światłocienia	68
Wartość kolorytu — harmonia barw	76
Zasady kompozycyi	98

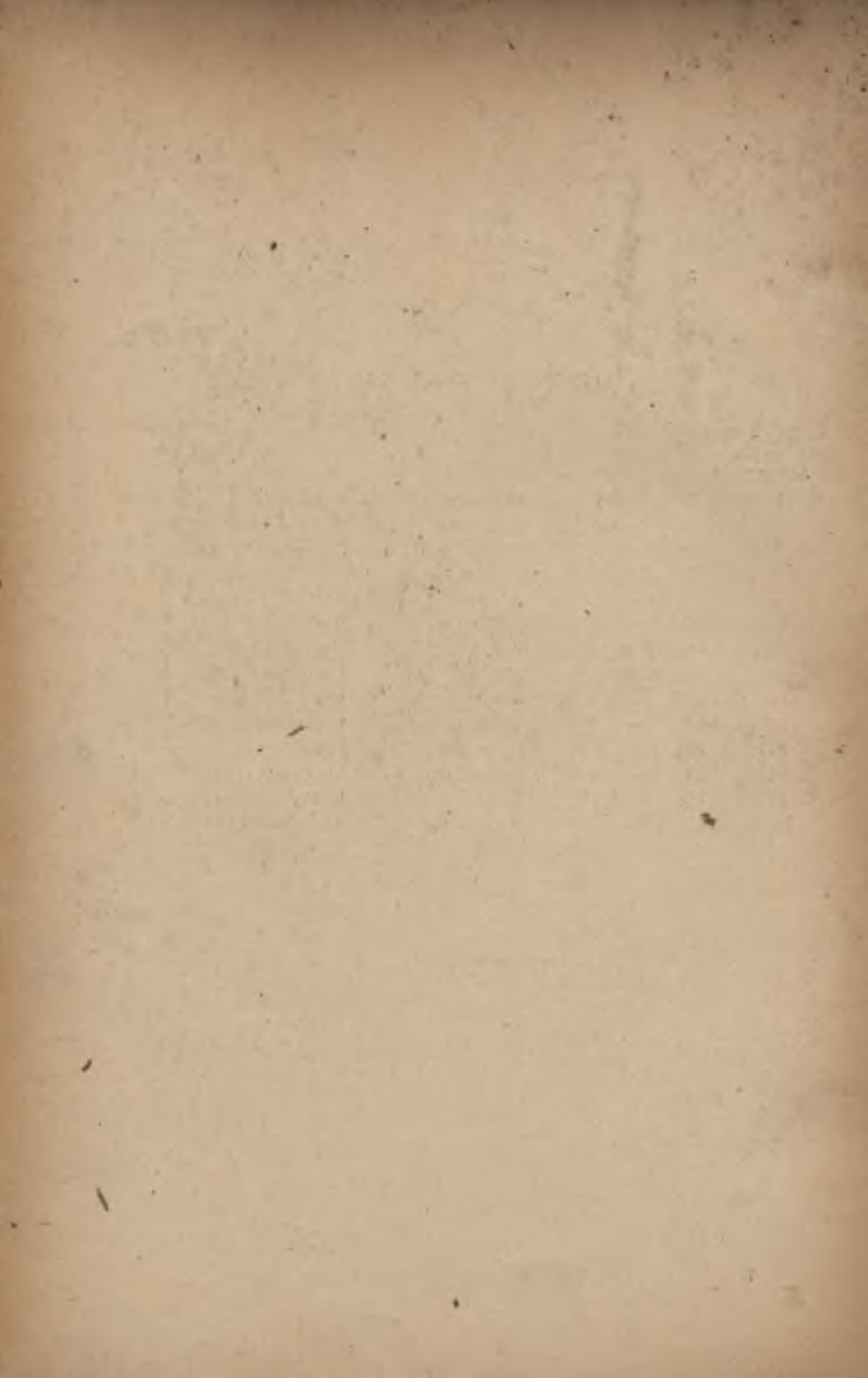
Część trzecia.

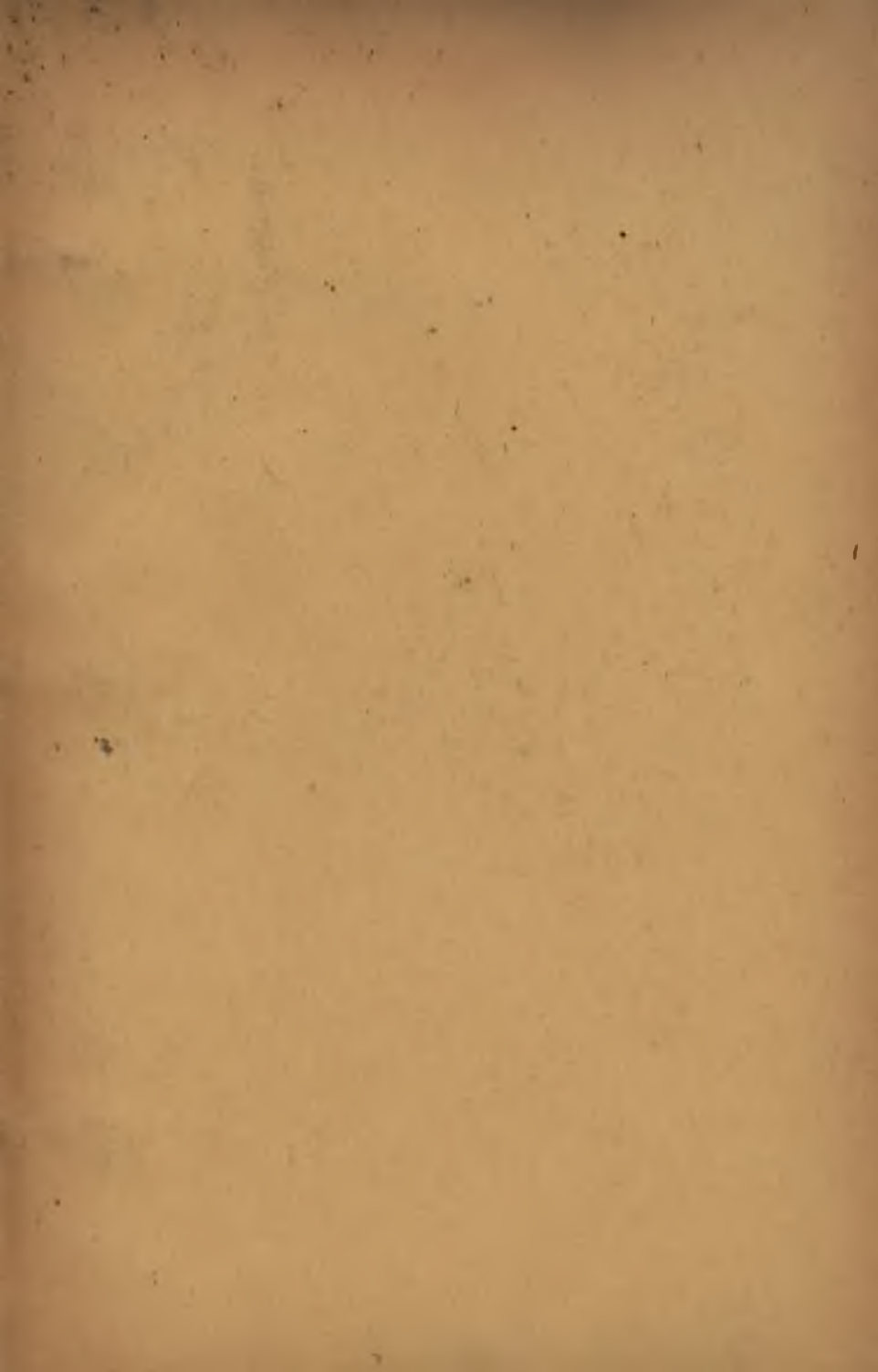
Sens moralny i estetyczny	113
-------------------------------------	-----



POMYŁKI DRUKU.

<i>Strona</i>	<i>wiersz</i>	<i>zamiast</i>	<i>ma być</i>
10	3 od góry	rodzinnych	rodzimych
26	6 od dołu	wszystkim	wszystkiem
28	7 od góry	uczynionych	czynionych
39	11 od dołu	ciałatych	ciała tych
44	15 —	ceniów	cieniów
54	16 —	czynnyki	czynniki
56	14 od góry	ślepy	ślepe
56	13 od dołu	tytuł	tytuł
62	10 —	u ż	już
62	10 —	wyśmian	wyśmiana
81	14 —	harmonie	harmonię
81	11 —	kompozycyi	kompozycj
84	12 —	farby	barwy
110	11 —	mają nie	mają jeżeli nie







Biblioteka Śląska w Katowicach
Id: 0030000346787



II 9017