

■ A. SYGIETYŃSKI ■  
MAKSYMILIAN  
GIERYMSKI



NAUKA I SZTUKA  
WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA  
NAUCZYCIELI SZKÓŁ WYŻSZYCH



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000231380





Pochaney naszej Oldre i Manci, na pa-  
miatkę waszego pobytu w Bierdrieclay 19/VI - 24/VII 1901

ofiarują Mimi Romer

Baby Romer



L.p. 100

Maksymilian Gierymski

Wydawnictwo  
Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie

---

# NAUKA I SZTUKA

TOM IV.

Maksymilian Gierymski



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie  
Warszawa E. Wende i Spółka

# Maksymilian Gierymski

napisał

A. Sygietyński

z 92 ilustracjami



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie  
Warszawa. E. Wende i Spółka



71 166614

II - 347799

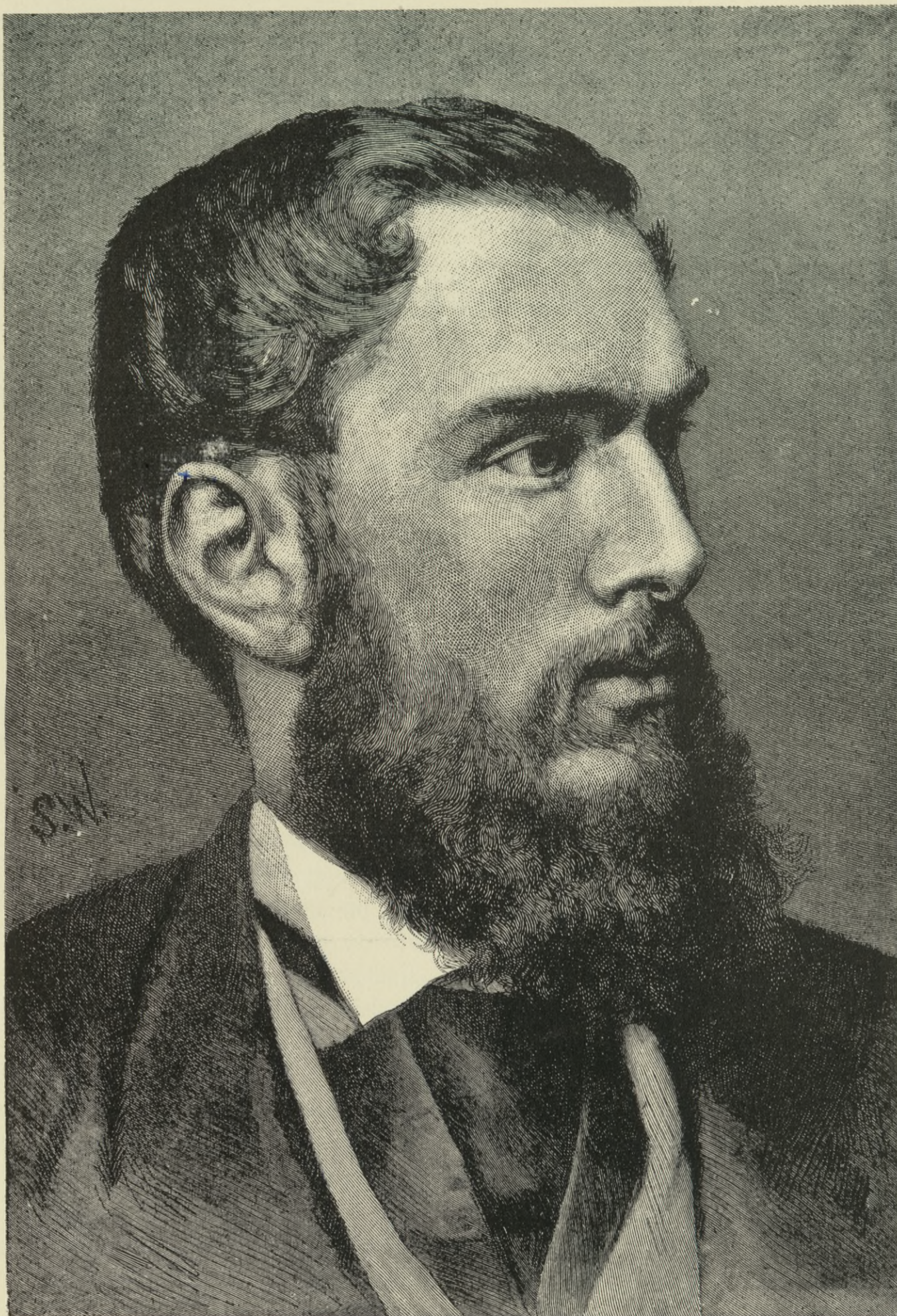
---

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

BPK-10-442/2016

Akc. Nr. 11 2709





Maksymilian Gierymski.  
(Według rysunku St. Witkiewicza.)





Szkice piórkem z lat pacholących.  
Ze zbiorów Adama Oderfelda w Warszawie.

Na całym Zachodzie cywilizowanym życie duchowe płynie jednym łożyskiem, nieprzerwanie. Wprawdzie rzeka jego czasem zwięża się lub rozszerza, czasem skręca się od wirów lub pogłębia, czasem traci swą barwność znamionną lub zabarwia się przymieszką nieorganiczną, z zewnątrz rzuconą, lecz nigdy nie zatracą swej natury i nie wysycha nigdy. Według tego, jak społeczeństwo zmienia się pod względem socjalno-politycznym, czy to wskutek wewnętrznych przewrotów czy też zewnętrznych wpływów, filozofia jego, etyka, literatura i sztuka zmieniają się pod względem dążności i charakteru równolegle i równocześnie. Nowe obyczaje i zwyczaje wywołują nowe potrzeby i upodobania, lecz ich nie wyłączają. Tym sposobem każde pokolenie rozwija się normalnie, bez skoków i odskoków, bez nagłych zbieżeń i długich przerw w życiu umysłowym i artystycznym. Każdy wiek jest tam spadkobiercą poprzedniego i nauczycielem następnego. Czy nazywać go będziemy romańskim, czy gotyckim, wiekiem odrodzenia czy akademickiego klasycyzmu, romantycznym czy naturalistycznym, zawsze na myśli mieć będziemy tylko przemianę w metodzie badania życia, smaku, stylu, szkoły, nie zaś zamieranie jednej sztuki a powstawanie innej, różnej tak co do samej istoty, jak i co do formy. Dość jest przejść się po salach muzeów, aby widzieć, jak tam jeden styl wypływa z drugiego, jak każdy człowiek, choćby najdziwniejszy, najoryginalniejszy, pochodzi od kogós z dawniejszych ludzi, słowem, jak życie duchowe, przeobrażając się tylko pod różnemi zdecydowanemi lub przejściowemi formami, stanowi ciąg nieprzerwany.

Francya, na przykład, jedną tylko miała taką chwilę, iż wszystkie rzeki duchowego jej życia zwróciły się z drogi, zmieniły bieg, charakter, naturę

swoją: była to chwila Wielkiej Rewolucyi, która wszystkie umysły i wszystkie siły ześrodkowała w jednym punkcie. Przez cały ten czas, lecz tylko przez ten czas, istniała jedna nauka, jedna sztuka: pisanie krwią praw człowieka. Naza-jutrz jednak, gdy zbiorowy ten utwór skończył się już w czynie, wszystkie rzeki wróciły do swoich łożysk i popłynęły w kierunkach sobie właściwych.

U nas tymczasem, gdzie życie społeczne zależne jest przeważnie od wypadków zewnętrznych, gdzie przewroty filozoficzne, socyalne, ekonomiczne, artystyczne, literackie wywoływane są chwilowemi okolicznościami, chwilową potrzebą lub koniecznością, nie zaś prądem czasu, gdzie każde pokolenie musi co chwila czegoś innego uczyć się, o czemś innem myśleć, do coraz nowych warunków bytu ogólnego przystosowywać się i z nimi bezwzględnie się liczyć,



Studia do »Powrotu Pana Tadeusza«.  
Ze zbiorów Adama Oderfelda w Warszawie.

gdzie obok trudności naturalnych walki o byt powstają sztuczne, — rzeki życia duchowego, omijając progi, wciąż zmieniają koryto, wychodzą z brzegów, przekraczają granice, zbaczają, często giną pod ziemią, aby, zmieniwszy całkiem naturę swoją, wypłynąć wartko i szeroko innem łożyskiem, lecz częściej jeszcze wysychają na długo lub na zawsze. Stąd to nagłe wykwitanie roślinności, która niekiedy daleki tylko ma związek z posiewem i naturą gruntu: — tam, gdzie miały zielenić się tataraki i rdesty, zalega żółty piasek, a gdzie rolnik posiał wczoraj owies, dziś kwitną lilie wodne. Po żądzy chwały wojennej następuje literatura, po literaturze rękodzielnictwo, po rękodzielnictwie malarstwo, a po malarstwie przemysł fabryczny, — i to jeszcze poprzedzielane dłuższemi lub krótszemi chwilami ogólnego zastoju, zniechęcenia, bezczynności. Nie są to

nawet prądy, ale porywy i zwroty. Nagle całe społeczeństwo zaczyna sposobić się do wojska, potem pisze i układa wiersze, później zajmuje się wyłącznie polityką i strategią, następnie kształci się odrazu na inżynierów i ślusarzy, na introligatorów i buchalterów, potem znowu chciałoby całą młodzież posłać do szkoły sztuk pięknych, cały kraj pokryć fabrykami przetworów bawełnianych, a każdy dom w mieście stołecznym i gubernialnym zamienić na biuro redakcji dziennika politycznego lub tygodnika ilustrowanego. Żadnej ciągłości, żadnej równoległości w rozwoju poszczególnych działów, któreby mogły doprowadzić do rezultatów pożądaných, do podniesienia cywilizacji we wszystkich kierunkach, do wywołania istotnego postępu na wszystkich drogach społecznego i umysłowego życia.



Powrót Pana Tadeusza.

Obraz olejny w zbiorach Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu.

To też, gdy krytyka zagraniczna charakterystykę danego artysty niemal zawsze zaczyna od pokazania znamion wspólności jego z otoczeniem i poprzednikami artystami, u nas od dochodzenia ojcówstwa powstrzymywać się musi: artyści nasi są albo z nieprawego łoża, albo też owocem samoródtwa. Jedni, z talentem ale bez temperamentu, idą spokojnie cudzymi szlaki, wwożą tylko znany i uznany towar, — drudzy zaś, z talentem i temperamentem odrębnym, torując sobie drogę wśród puszczy, tracą energię i siły na wywalczenie jakiego takiego choćby uznania dla siebie i swojej pracy.

Niema gruntu mniej, niż nasz, przygotowanego pod uprawę sztuki.

Spółeczeństwo nasze, podatne wszelkiej kulturze, a więc i artystycznej, wyrzuca z łona swego jednostki z temperamentem szczególnym, pochopnym ku pracy twórczej, acz wypaczonej fantazyą i wyobraźnią bujną, — jednostki,

które, nie mogąc zmieścić się w ramach życia powszedniego, dziwnym prawie trafem oddają się sztuce. Z wyjątkiem Chopina i Moniuszki, którzy urodzili się muzykami i muzykami zostali, — z wyjątkiem po części Kossaka, a w zupełności



Studyum do »Powrotu Pana Tadeusza«. Ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie.

ści Rodakowskiego, obu braci Gierymskich i Chełmońskiego, którzy urodzili się malarzami i malarzami zostali, — wszyscy nasi artyści, a mam tu na myśli potężne nawet indywidualności z zakresu sztuki plastycznej z drugiej połowy wieku XIX, są niejako specjalistami przygodnymi, historykami, archeologami, dramaturgami, poetami wreszcie, przedzierzgniętymi jeno w malarzy.

A przytem wpływ Zachodu, który u nas wydaje owoce w pięćdziesiąt lub sto lat później, odegrał tu w owym czasie dziwną i niezupełnie dodatnią rolę.

Publiczność nasza, nie widząc na *własne oczy* arcydzieł Odrodzenia włoskiego i holenderskiego, ani nawet cennych okazów sztuki wieku XIX-go, nie biorąc udziału w żarliwej walce pomiędzy akademickim klasycyzmem a krzykliwym romantyzmem, jaka rozgrywała się we Francyi, nie odczuwając bezpośrednio zalet współczesnego naturalizmu,

będącego przemianą tylko tej samej sztuki, wyrobiła sobie sąd z książek, sąd czysto eklektyczny, wskroś doktrynerski, wyłączający wszelkie objawy artystyzmu samodzielnego.

Na początku wieku XIX-go, we Francyi, skąd echo walki rozniosło doktrynę po całym świecie, z jednej strony stali uczniowie Davida, obrońcy tradycyi, form akademickich, rysunku kaligraficznie poprawnego i kompozycyi, w pewien umówiony sposób urządzonej, którym przewodniczył nieprzejednany Ingres, kierownik paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych, utrzymywanej i popieranej przez rząd, — z drugiej zaś miotali się romantycy, opętani rewolucyoniści, wielbiciele Géricaulta, zaciętrzewieni propagatorowie barwności, ruchu i tragiczności w obrazie, których do walki prowadził gwałtowny, namiętny Eugeniusz Delacroix. Walka była silna ale krótka: w dwadzieścia lat później nikt już o niej nie mówił. Sztuka poszła całkiem inną drogą, niż tego chciały doktryny akademii i moda chwilowa.

Tymczasem pomiędzy obozami nieprzyjacielskimi, które, przezywając się

wzajem »perukami« (akademy) i »złoczyńcami« (romantycy), gotowe były każdej chwili pójść na noże, powstała partya *rozsądnych*, a właściwie tchórzliwych i mało oryginalnych, co w sztuce na jedno wychodzi, i, pogodziwszy sprzeczności obu doktryn, wytworzyła z dawnej tradycyi i z chwilowej mody nową niby szkołę, — eklektyzm.

Łzawy i rozmarzony Ary Scheffer i poprawny a zimny Delaroché są wyrazem typowym owej właśnie sztuki, która, rozpowszechniona przez pisma i sztychy, odpowiadała wówczas za granicą całkowicie usposobieniu artystycznemu publiczności, naprzekór smakowi krytyki wybrednej, a u nas zadawała w pełni smak i publiczności i krytyki, a może nawet więcej jeszcze krytyki, niż publiczności, niezbyt zresztą żadnej wrażeń artystycznych.

Tym sposobem, jak to zwykle dzieje się w tego rodzaju okolicznościach, na ogół nasz wpływ wywarła nie krańcowość idei, a więc nie poprawność pseudo-klasycyzmu, nie jaszkrawość barwna romantyzmu, lecz owa *pośredniość rozsądna*: historyczno-marzycielskie malarstwo, które, nie entyzyzując nikogo specjalnie jako sztuka, zadawała upodobanie wszystkim. Wprowadziły je do nas płytkie traktaty estetyczne, popularne podręczniki filozofii sztuk pięknych, uszytej ze strzępków zalet dwóch doktryn krańcowych, wyłatanych trzecią.

Wprawdzie eklektyzm ten, dzięki któremu krytyka nasza i dziś jeszcze znajduje poważne argumenty na poparcie sławy i znaczenia miernot bez żadnego wyraźnego temperamentu, nie zabił polskiej sztuki, ale też i nie pozwolił rozwinąć się i dojrzeć odrazu polskim artystom na polskim gruncie. Brak szerszego i ogólniejszego zamiłowania w sztuce ze strony publiczności i płytkość sądu ze strony krytyki, a raczej dziennikarzy, pozwoliły obcemu zasiewowi udać się na ugorze, i tak zasłanym już bujnie chwastami, które dla naszej przyszłości artystycznej chudy tylko nawóz stanowić mogły. Prawdziwe talenty samodzielnej polskiej sztuki odrzuciliśmy, jako płonki dzikie. Zachód, poznawszy od razu, iż rodzić będą one cenne owoce, wykupił je na wagę złota.



Studyum do »Powrotu Pana Tadeusza«. Ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie

Co prawda, każde nowe pokolenie artystów, przyszedłszy na świat, spotyka się z pewnym już ustalonym kierunkiem sztuki, który w danej chwili panuje. Jest to jakby wielka fala rzeki życia, przeciw której wszyscy artyści, mający wyraźnie odrębny, indywidualny charakter, płynąć muszą. Tylko talent bez indywidualności, bierna zdolność przystosowywania się do wszystkich warunków i przyswajania sobie pojęć i form, już przez poprzednich ludzi wyrobionych, może przebyć życie bez walki.

»Najszybciej dochodzi się do czegoś — mówią bracia Goncourt w swoich *Myślach i Wrażeniach* — postępując w ślad za tem, co ma powodzenie. Przy



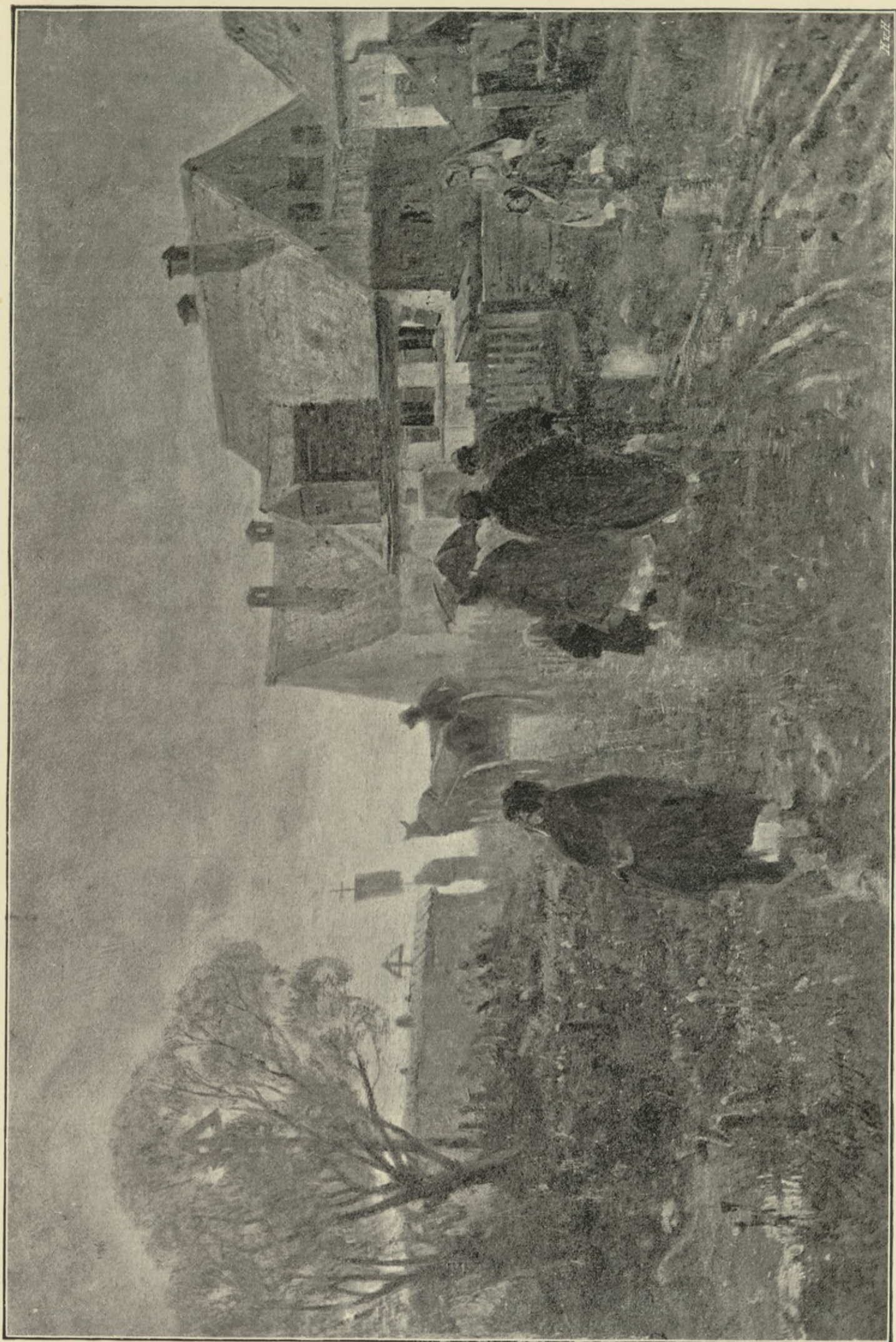
Obóz cygański.

Obraz olejny w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

tym jednak sposobie postępowania człowiek bywa nieco zaszargany, naraża się częstokroć na oberwanie biczem, i dochodzi, jak lokaje, do przedpokoju«. Większość artystów na całym świecie, a więc i u nas, przyswaja sobie te tylko pomysły i formy, które mają wśród publiczności największy pokup, i dlatego przedpokój sztuki jest tak nieproporcjonalnie wielki w porównaniu z salo-  
nem, jakkolwiek nie było czasów bardziej sprzyjających rozwojowi indywidualności, niż owe.

Cała spuścizna artystyczna dawnych cywilizacji żyje dziś współrzędnie z wielkim tchem kosmopolitycznym, który obejmuje wszystkie ludy, wyrównywa upodobania zaściankowe, rozszerza i urozmaica sferę artystycznych wrażeń,





Pogrzeb w małym miasteczku.



podkopuje stałe dogmaty estetyczne i otacza czcią każdy talent, bez względu na szkołę, z jakiej on wychodzi, i na społeczeństwo, do jakiego należy.

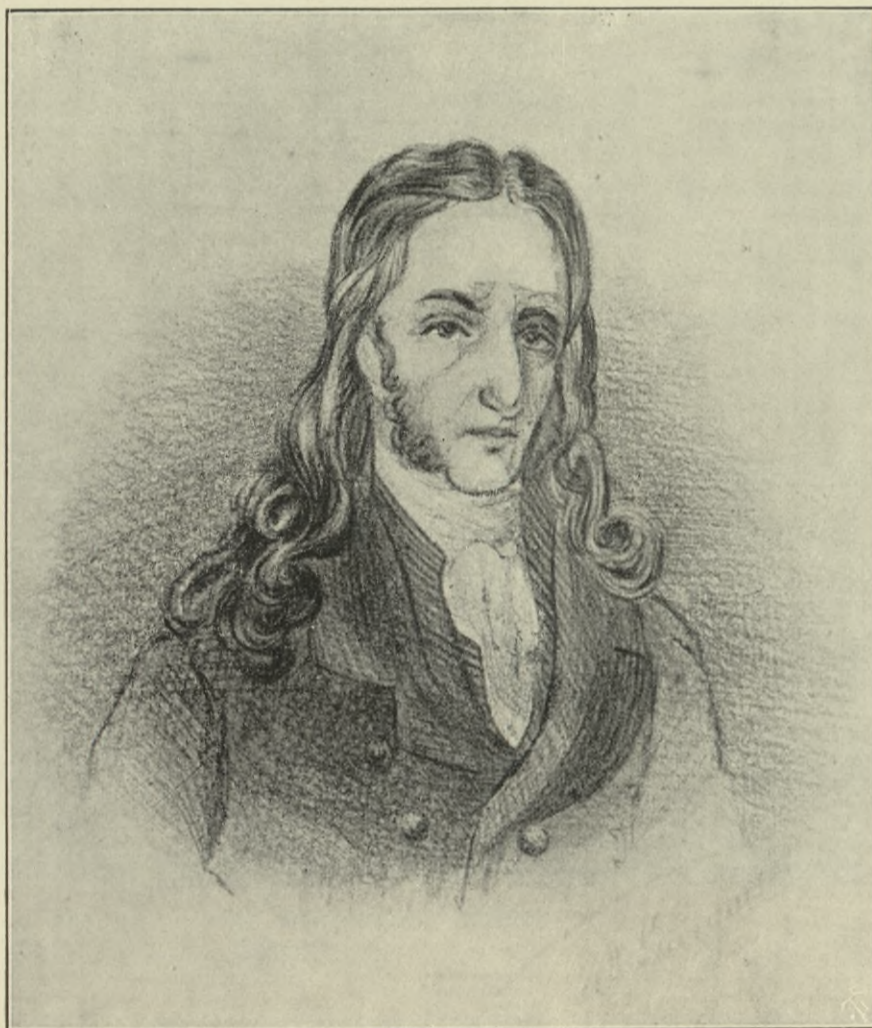
Druga połowa wieku XIX-go ogłosiła *prawa artysty*. Równość wszelkich indywidualności wobec piękna, które straciło dawniejszą swoją bezwzględność dogmatyczną, stała się obowiązującą dla ówczesnego kodeksu estetycznego.

Wystawy międzynarodowe, na których można w krótkim czasie zapoznać się z wszelkimi kierunkami sztuki i wszelkimi odrębnościami artystycznymi, przeschczepiają upodobania i smak z jednego końca świata na drugi, choćby on nawet, jak japoński, nie należał w zupełności duchem do cywilizacji europejskiej.

W Paryżu, gdzie publiczność przedstawia całą różnorodność upodobań i gustów, niema tak dziwaczego talentu, któryby nie znalazł wielbicieli i naśladowców. Obok akademii, która z urzędu popierała klasycyzm formalny, istniały setki pracowni

czyli szkół, kształcących młodzież w duchu epoki, na tle ogólnego zwrotu do natury, bez uwzględnienia tradycji i dogmatów estetycznych, z wyłączeniem wszelkiej rutyny i konwencyonalności. W Monachium, około 1870 roku Kaulbach kolorował jeszcze swoje filozoficzne rebusy, a równocześnie, pod tym samym dachem, w tej samej akademii, której on był dyrektorem, szalała prawdziwa orgia kolorystów, nie liczących się z akademicką poprawnością rysunku, ani z umówioną harmonijnością barw. Co więcej: Kaulbach tak dalece szanował nowych ludzi i sprzyjał

kierunkowi ich, że nawet kupował fotografie z ich obrazów, wyróżniając szczególnie Maksymiliana Gierymskiego, któremu przyznawał pierwszorzędną talent kolorystyczny. Pilotti, ten zrutynowany reżyser, który w danym razie mógłby zastąpić pana Chronegka w teatrze meiningeńskim, malował porządnie swoje piąte akty z dramatów historycznych, a obok niego, w sąsiedniej sali, uczniowie Dieza w wiel-



Paganini.

Rysunek ze zbiorów Władysława Żeleńskiego.

kich kapeluszach, nawpół pijani piwem, szukali *tonu* w strzępach i plamach koloru, nie troszcząc się o formę. Dalej Makart, ze swoim charakterem Wene-  
cyanina, zdenerwowanego cywilizacją wieku XIX-go, porywał zręcznością w ry-  
sowaniu kształtów ogólnych ciała kobiecego i powierzchowną barwnością mie-  
niących się, przełamanych tonów, a Franciszek Adam, ten jedyny batalista,  
jakiego Niemcy posiadają, brał wzory z natury i *urządzał* je w obrazach  
swoich, jak mu się podobało, bez uwzględnienia praw naturalnych oświetlenia  
i harmonii barw.



Na pustyni.

Szkic ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie.

Początkowe szkoły rysunkowe i techniczne, prowadzone bądź to przez starych rutynistów z epoki bawarskiego Ludwika I-go (1825 † 1848), którym nowy kierunek zabił świeką w głowę, bądź też przez uczniów Pilottiego, którzy, zajęci szukaniem *barw miejscowych*, nie zauważyli słońca i wpływu jego na harmonię kolorów, szły każda w inną stronę i pozwalały uczniom zaciągać się pod ten lub ów sztandar.

Wprawdzie Niemcy nie odznaczają się w sztuce zdolnością wynajdywania nowych torów, dzięki jednak wysoce rozwiniętemu duchowi stadnemu, który znosi lub łagodzi porywy osobników, umieją łatwo iść w danym kierunku

i nową drogę a nawet nowe drogi przyprowadzać do porządku. To też cały ten ruch monachijski przedstawia się jako napór kilku stad, idących bez szermowania i świadomie za głosem poszczególnych pasterzy. Kilka motywów Dieza, Wagnera, Pilotiego, Deffregera i Franciszka Adama, przemalowywanych po tysiąc razy przez setki uczniów, stanowiło cały dorobek artystyczny tego przewrotu czy zwrotu w sztuce niemieckiej. Sale *Kunstverein'u* zapelniały się co tydzień świeżymi obrazami, w których od razu poznawało się modeli, włączających się po korytarzach akademii, i modelki, stukające do drzwi praco-



Motyw z Solca w Warszawie.

wni zawsze o jednej i tej samej godzinie. Były to sceny nudne i bez charakteru, malowanie na *szaro*, jako ton ogólny czyli ów monachijski *stimmung*, przyczepianie kolorowych łątek do płótna, staranie się o modelację pewnych szczegółów, szermowanie zręcznością we władaniu pędzlem, techniczne sztuczki i kuglarstwa.

Pomimo to w powietrzu czuć było życie, w którego fermentie artystycznym ginęły powagi. Ścieranie się indywidualności, wręcz sobie przeciwnych, doprowadzało do wydobywania się na wierzch najdrobniejszej nawet oryginal-

ności temperamentu lub charakteru. Każdy nowy talent mógł, świadomie lub nieświadomie, znaleźć właściwą sobie drogę i jechać po niej całą parą.

A przytem, z drugiej strony, gwałtownie rozwijający się handel obrazami zapewniał malarzom niezależność i pozwalał początkującym nawet uczniom zakładać pracownie poza wpływem akademii i uprawiać na własną rękę sztukę, jaką i jak się im podobało.

Niezależność bytu umożliwiała niezależność uczuć i myśli.

Tym sposobem po burzliwych latach bezowocnej walki o dogmaty estetyczne (1830—1860) nastąpił czas wzajemnej tolerancji i wzajemnego popierania się. Wszystkie mniejsze lub większe kościołki parafialne, zostające pod wezwaniem jakiegoś specjalnego patrona, który potępiał lub rozgrzeszał, ustąpiły jednej wielkiej świątyni sztuki, stojącej otworem dla artystów wszelkich narodowości i temperamentów, z warunkiem, aby ci, przed jej progiem, wylegitymowali się z szczerego swego i odrębnego talentu.

Bracia Gierymscy na taką właśnie szczęśliwą epokę trafili i to im pozwoliło znaleźć dla siebie za granicą miejsce od razu, bez walki z niechęciami stronnictwami i zaściankowymi, bez kompromisu z własnym sumieniem artystycznym, bez poddawania się naporowi szkoły urzędowej.

Gdy w r. 1867 Maksymilian Gierymski wyjeżdżał do Monachium, ideałem dlań w malarstwie był Kaulbach. Młodszy brat jego, Aleksander, przybywszy za granicę w parę lat później, chciał iść śladem Overbeck'a. Dwaj najznakomitsi zatem kolorysty nasi marzyli w zaraniu artystycznego swego życia o poprawności rysunku ogólnikowego, o sztuce schematycznie idealnej, teoretycznie wzniosłej i szerokiej a w gruncie rzeczy naciągniętej tylko i połowicznej.

Jest to zjawisko zwykłe. Indywidualność artysty zarysowuje się równocześnie z chwilą formułowania się charakteru człowieka, jakkolwiek talent jego objawia się bardzo wcześnie, w dziecięcym wieku prawie. Wskutek tego, każdy początkujący artysta, malarz, literat, muzyk, rzeźbiarz czy architekt chwyta zrazu gotowe formy i albo je nagina do swego temperamentu, albo też temperament swój stara się w nie wtłoczyć. Dopiero krystalizująca się osobowość zrzuca z siebie cudzą powłokę i znajduje formę właściwą, własną, odrębną, odpowiednią temperamentowi. Wszakże nie inaczej rzecz się miała nawet z olbrzymimi talentami Odrodzenia, którym odkopana z ziemi sztuka grecka zaimponowała tak dalece, że się w niej roztopili; jeden tylko Michał-Anioł formę jej rozsadził i przesadził: — wszyscy inni starali się tylko do niej dociągnąć.

Że ci a nie inni malarze niemieccy wywierali przez pewien czas wpływ na braci Gierymskich, jest to rzeczą czystego przypadku. Jakaś reprodukcja kartonu Kaulbacha w piśmie ilustrowanem, jakaś zabłąkana fotografia świętych Overbeck'a, musiały tu stanowić o wszystkim. Pierwsze wrażenie, odebrane od dzieła istotnie dobrego, lub przynajmniej lepszego, niż te, które się codziennie

widzi, jest zawsze silne, choć nie zawsze długotrwałe. To też obaj bracia wkrótce po przybyciu do Monachiu wyleczyli się z wpływu sztuki obcej im duchem: w żadnym z dzieł ich, wystawionych po wyjściu z akademii monachijskiej, nie widać nawet śladu tego wpływu.

Maks Gierymski w *Dzienniku*, jaki pod koniec życia zaczął pisać, wspomina o niedoszłym swoim mistrzu:

»Oglądałem znowu fotografię z kartonu Kaulbacha *Homer i Grecy*. Pominąwszy zbyt rażącą jednostajność typów, nadmierne wydłużenie figur i inne wreszcie ujemne strony rysunku, przyznać muszę, że obraz ten zawsze robi na mnie wrażenie powagą swoją, leżącą może w samej treści jego. Czuć tam jasność myśli, szerokość umysłu i miejscami, powiedziałbym nawet, prawdziwe natchnienie. Człowiek, który stworzył tego rodzaju obraz, jest godzien szacunku zawsze i wszędzie. Jego kartony są dziełami umysłu, wzbogaconego nauką, przyozdobionego poezją klasyczną: wiedza zastępuje mu uczucie — a smak wyrobiony natchnieniem«.

Ani więcej ani lepiej o Kaulbachu powiedzieć nie można. Jest to sąd artysty, który jednym spojrzeniem obejmuje całą sztukę: wielkość pomysłu nie zasłania mu oczu na niedostatki wykonania, na ubóstwo środków technicznych, nie wyrażających zgoła myśli, którą wyrażać miały. To też Maks Gierymski uczył w Kaulbachu myśliciela i pracownika, nie zaś malarza, i zalet umysłu jego — »jasnego, szerokiego, wzbogaconego nauką i przyozdobionego poezją klasyczną« — nie brał za jedno z zaletami rysownika i kolorysty, co aż nazbyt często przytrafia się krytykom i estetykom. Z tego jednak sądu widać, że owego pierwotnego upodobania Maksa Gierymskiego do obrazów Kaulbacha seryo brać nie należy. Sztuka, kaligraficznie wyrażająca idee, szukająca motywów do obrazów poza malowniczością, nie leżała w temperamentie jego, w temperamentie malarza z krwi i kości.

Trudniej trochę było wydobyć się z pod wpływu Overbecka Aleksandrowi Gierymskiemu, którego natura złożona nie pozwalała na jakiś gwałtowny zwrot,



Studyum do »Pojedynku«.

(Portret Augusta hr. Potockiego.)

Ze zbiorów Adama Oderfelda w Warszawie.

od jednego kierunku do drugiego, od jednej szkoły do drugiej, tem bardziej, iż on naprawdę studyował je wszystkie.

Jakiegokolwiek jednak wpływy pomagały czy przeszkadzały braciom Gierymskim do wyrobienia się na artystów skończonych, zdecydowanych w poj-



Studyum do »Pojedyńku«.  
Ze zbiorów Adama Oderfelda w Warszawie.

Grotgera przechodziły z rąk do rąk, a pisma ilustrowane popularyzowały imię Brandta, którego widać już było w Monachium.

Jednym z tych, którzy najwięcej wpłynęli na młodsze pokolenie naszych malarzy, był Kossak.

Każdy, kto tylko wyrósł na wsi, gdzie przechowało się tyle jeszcze pierwiastków bytu dawnej szlachty, rozczytywał się w Polu i Kaczkowskim i znajdował w rysunkach Kossaka gotową ilustrację, gotową formę, wyrażającą to życie zupełnie. Pol i Kossak to bliźnięta. Teżyzna, zawadyactwo, nadętość, zarzucanie wylotów, ujmowanie się pod bok, pokręcanie wąsów, przeświadczenie o swej sile i wyższości wrodzonej, pewna kokieteria, zawsze i na każdym kroku ujawniająca się na zewnątrz, i, prawdę mówiąc, pewien cyrkowy *szuk* — oto głównejsze a wspólne cechy obu malarzy szlacheckiego życia.

mowaniu sztuki i techniki, były to wpływy z artystycznej dali. Najbliższe im otoczenie, otoczenie malarzy czysto polskich, nie oddziało na nich wcale — i to jest jednym z charakterystycznych rysów ich twórczości.

Pewne znamiona polskiej sztuki zaczęły już były podówczas różniczkować się. Dziś, pod wpływem wystaw międzynarodowych, które na zachowanie w czystości bezwzględnej jakichś cech odrębnych nie pozwalają wogóle, znamiona te stały się mniej wyraźne; wtedy jednak stanowiły one istotę polskiej sztuki.

W Warszawie Kossak, Kostrzewski i Gerson przedstawiali kilka typów, kilka różnej wartości talentów, kilka odcieni kierunków artystycznych. Z Krakowa przychodziły obrazy Matejki, nacechowane znamieniem tak silnej indywidualności, że, niezależnie od swej treści, która naród porywała za serce, narzucały się całemu pokoleniu młodszych malarzy. Fotografie z rysunków





Czerkiesi.



Cechy te aż do r. 1863 istniały w całej swej pierwotnej sile w życiu szlachty, nadającej ton społeczeństwu całemu.

Wprawdzie poza ilustracją cyrkową, poza manierą zalotniczą jest w Kossaku wiele trafności w charakteryzowaniu pana i sługi, konia i psa, dworu i chałupy, wilka i ptaka, a zwłaszcza ptaka, lecz szlachta ówczesna przepadała za *treścią* obrazów *pana Juliusza*, nie zaś, jakby się to na pozór zdawać mogło, za *malarskimi* jego *zaletami*. Sztuka nie wchodziła — i dziś jeszcze nie wchodzi — w zakres duchowych jej potrzeb. Co najwyżej, można było tu i ówdzie znaleźć jakiś obraz Verneta lub Suchodolskiego, jakiś oryginał lub kopię, lecz wszędzie było to tylko upodobanie do konia, do bitwy z czasów Napoleona, do polowania z nagonką albo z chartami. Malarz, nie ilustrujący życia szlachty, nie istniał dla niej, ponieważ jej nie bawił, nie interesował; malarstwo, jako sztuka, nie miało dla niej żadnego znaczenia: January Suchodolski wystarczał, a Kossak wychodził daleko poza skalę wymagań jej artystycznych.

Równie miłym, zabawnym, a dostępnym dla szlachty był Kostrzewski. Karykaturalny, nawet wtedy, gdy stara się nie być karykaturalnym, pełen humoru w podpisie i aż do znudzenia jednostajny w rysunku, Kostrzewski wprowadził do naszego malarstwa kilka typów czysto polskich. Jego szlachcic, ekonom, chłop, żyd, mimo przesady w charakterystyce i nieudolność w formułowaniu, stanowią w historii naszego malarstwa zwrot ku pilniejszej obserwacji natury. Wprawdzie jego ilustracje wsi są tylko karykaturami życia, widzianego ze strony śmiesznej i pojmowanego anekdotycznie, a jego ilustracje Warszawy są tylko karykaturami typów, obserwowanych z punktu widzenia warszawiaka, który podkpiwa sobie z innych i z siebie, lecz nikt przed nim nie poważił się wprowadzić do obrazów (Boże, co za obrazy!) człowieka nowoczesnego, z jego obyczajami powszedniego życia i w jego codziennem ubraniu. Obok Kossaka, który jest zmanierowany w rysunku i w wyrazie, Kostrzewski wydaje się malarzem, który wiernie obserwuje naturę i z natury bierze typy, jakkolwiek malowanie jego jest niżej wszelkiej krytyki.



Studyum do »Pojedynku«.

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Najmniej wpływowym, chociaż najwięcej umiejącym i wiedzącym, był Gerson. Krajobrazy jego, zwłaszcza te, które malował w początkach swego zawodu, świadczyły o poważnych studiach nad naturą. Jakkolwiek zawsze nieco brudne w kolorze i jednostajne w oświetleniu, były one pełne poezji rzewnej i tego nastroju smutnego, który wyrażał do pewnego stopnia charakter polskiego krajobrazu. Poza tem jego typy, formułowane z pamięci, jego sielanki konwencyjonalnie czułościowe, jego dramaty historyczne, pojęte po



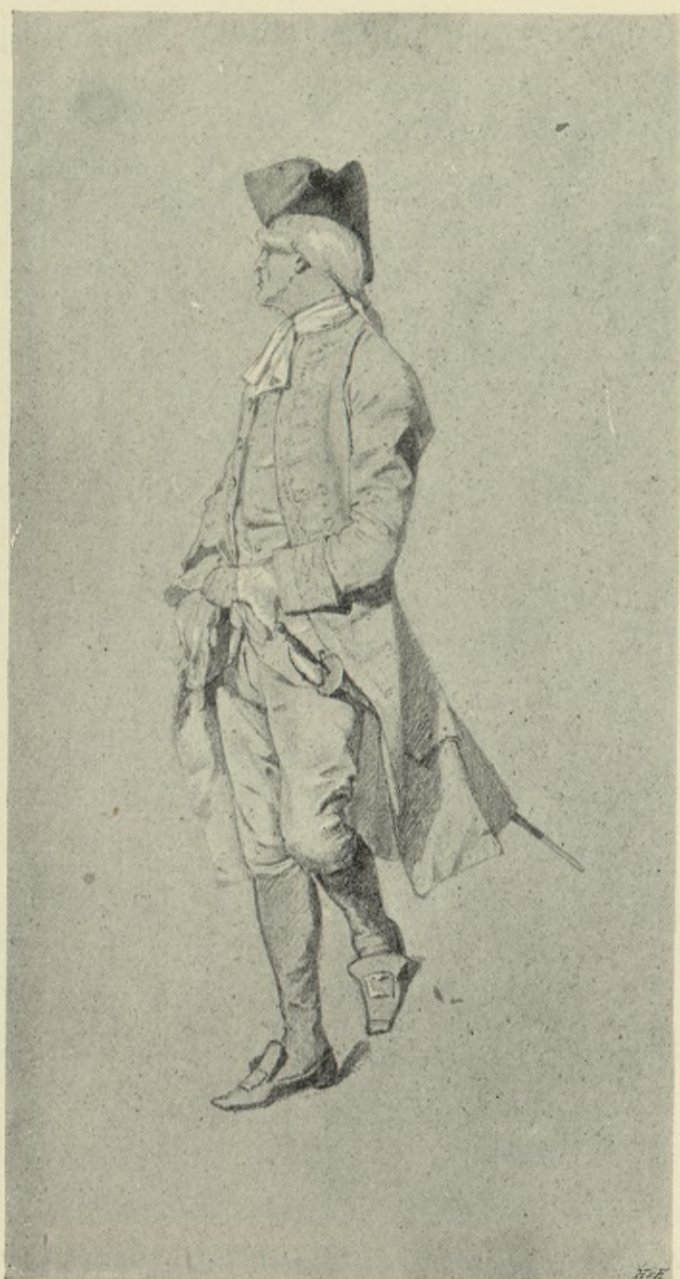
Studyum do »Pojedyńku«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

akademicku, a nadewszystko jego alegorye, wprawdzie nie indywidualne, lecz traktowane umiejętnie, nie wywoływały zgoła wrażenia na nikim, nawet na sprawozdawcach dziennikarskich, którzy o ich wielkości i doniosłości pisali łokciowe artykuły na zimno. Pomimo to jednak wywarł on pewien wpływ na młodzież, zwłaszcza pierwszemi pracami: pokazał drogę i rozbudził zamiłowanie ku krajobrazom, które przed nim przedstawiały się jako ogólnikowe, mniej lub więcej efektownie urządzone tło pod sceny liryczne i dramatyczne.

Tu miejsce zaznaczyć, iż w tym czasie na arenie sztuki wszechświatowej występował już, i to w całym rynsztunku bojownika artystycznego, Henryk Rodakowski, malarz, wychowany we Francyi, którego portrety, pod względem barwności, rysunku charakterystycznego i wyrazu indywidualnego śmiało postawić można w jednym szeregu z arcydziełami van Dycka, Franciszka Halsy, a nawet i Velasqueza. Lecz sława Rodakowskiego, którego portret matki odznaczono najwyższą nagrodą na wystawie salonu paryskiego (r. 1853), nie przeniknęła była jeszcze do Warszawy. Co więcej: w dwadzieścia lat później oczekiwano odeń czegoś *poważniejszego*, niż wizerunek człowieka »pojedyńczego«, a i dziś szanuje się go raczej na wiarę kilku krytyków, obeznanych z historią sztuki wszechświatowej, niż przez poczucie wielkiego jego artyzmu.

Najsilniej jednak wstrząsnął umysłami Matejko, którego indywidualność oślepiła wszystkich — publiczność, malarzy, historyków, krytyków, archeologów...

Nie tu miejsce mówić o genialności jego, o dobrym lub złym wpływie na młodzież, o zaletach i wadach malarskich, o olbrzymiej jego działalności; ponieważ jednak chodzi o charakterystykę ogólną sztuki w jej rozwoju, zaznaczyć więc trzeba, iż równocześnie z pojawieniem się obrazów Matejki wszedł w zakres upodobania artystycznego nowy pierwiastek: — archaizm. Za Matejką, lecz bez jego genialności, większość naszych malarzy, która nie myślałaby może nawet cofać się do przeszłości historycznej po motywy do obrazów, zaczęła widzieć polskość w archaistycznych typach, w archaistycznych wąsach i nosach, w archaistycznych tłach, archaistycznych cieniach i światłach, słowem w średniowiecznej jakiejś oschłości barw, w średniowiecznej jakiejś kanciastości rysunku, przy średniowiecznym jakimś realizmie szczegółów drugorzędnych. Za nim, lecz bez jego ścisłości, obudziło się zamiłowanie ku archeologii, ku badaniu życia w zamierzchłej przeszłości, wśród umarłych.... Za nim powstała szkoła krakowska, dla której Polska dzisiejsza, z jej życiem, z jej malowniczością, z jej poezją, z jej dramataми, z jej cierpieniami i radościami, z jej obyczajami i zwyczajami nie istniała wcale. Prąd malarstwa historycznego, który Matejko wywołał olbrzymią swą indywidualnością, pochłonał mnóstwo sił artystycznych, lecz nie wydał żadnego, bodaj jednego, jako tako porządnego naśladowcy. Jest to ruch stracony dla polskiej sztuki: wszystko, co stworzył mistrz, żyć będzie jego indywidualnością całe wieki, ponieważ indywidualność nigdy nie ginie; lecz szkoła jego przepadła w następnym pokoleniu, lepiej już przygotowanym artystycznie i przez to samo trzeźwiejszem w swych sądach, bardziej wymagającym.



Studyum do »Pojedyńku«.

Ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie.

Obok Matejki znać było jednego tylko człowieka: Grottgera. Ten krwią swoją malował dramat ludzkości. Więcej poeta, niż malarz, w całym świecie widzialnym, postaciach, postawach, ruchach, wyrazach widział tylko uczucia, które je powodowały. Nie będąc realistą w przedstawianiu rzeczy, wywoływał

wrażenie prawdy. Dzieła jego, a właściwiej dzieło zbiorowe, jest ilustracją ducha chwili, jak ją wówczas pojmowano, nie zaś chwili samej. W każdym pociągnięciu ołówka czuć potrzebę formułowania uczuć poety, który cierpi, nie zaś wrażeń malarza, który patrzy, Światłocien, rysunek nie były mu celem, lecz środkiem do wyrażenia tragiczności sytuacji. Jest to artysta szczery, wypowiadający się do głębi. Jest to geniusz, który razem z Zygmuntem Krasińskim mógł mówić: »nad wiekami płynięm, patrzym i płaczem« — ponieważ, wzniósłszy się ponad chwilę, wyraził ją samą siłą swego uczucia.

Grottger wzruszał tłumy, acz — jako sztuka, jako »fach« — umiał tyle tylko, ile potrzeba było, aby nie pokazać się ogólnikowo czułościowym tam, gdzie nazbyt przeciągnięte uczucie zaczynało się rwać, gdzie najwyższa groza tragiczności i najsubtelniejsza tkliwość liryzmu nie dawały już ująć się w formy ilustracji rysunkowej. Środki techniczne, jakimi rozporządzał, były małe, często nawet nie wystarczające. Pomimo to jego *Wojna* jest jednym z tych nielicznych arcydzieł, które wielkością ducha swego imponują a kierunkowi, do jakiego należą, drogę przecinają.

Nikt nie odważył się pójść śladem Grottgera.

W naszej sztuce stoi on sam: nie zostawił szkoły, któraby, przejmując formę jego, niezawsze dociągniętą do pierwowzoru prawdy, natury, była spopolitowała głębokość i czystość uczucia.

Charakterystycznym jest, co Maks Gierymski, w liście do przyjaciela swego, Kazimierza Epplera, pisał w tym przedmiocie:

»Słyszałem, że w Warszawie są do zbycia rysunki zbiorowe Grottgera.  
 »Każdy, kto miłuje piękno i prawdę, komu drogie jest jeszcze nieklamane  
 »uczucie ludzkie, powinien posiadać te arcydzieła tak tanie. Grottger jest  
 »największym malarzem Polski, Mickiewicz największym jej poetą; dzieła  
 »jednego i drugiego powinny być w ręku każdego jej obywatela. Naj-  
 »surowsza krytyka musi Grottgerowi przyznać pierwszeństwo przed Ma-  
 »tejką, choć ten ostatni daleko biegłej kolorem »władą«...

Wiele mniej indywidualny Józef Simmler społeczeństwo, usposobione sentymentalnie, ujął za serce kompozycją akademicką wprawdzie, lecz nie pozbawioną wyrazu dramatycznego. Jego *Śmierć królowej Barbary Radziwiłłówny* zdołała wzruszyć tłumy. Jest to jednak tylko francuski Delaroche, przetransponowany na minorowy ton polskiego uczucia.

W tym czasie zaczął już ukazywać się Brandt. Zajął on w Monachium stanowisko odrazu. Nowymi motywami krajobrazów i niezwykłymi kostyumami Lisowczyków różnił się od Niemców tak dalece, że nikt mu oryginalności nie poważył się odmówić. Tymczasem pod względem czysto malarskim był on zupełnym uczniem szkoły Franciszka Adama, w środkach technicznych niczem się nie różnił od Kotzebuego, którego *Przejście przez Berezynę* możnaby uważać za pierwowzór obrazów Brandta, a w kompozycji jest bardziej konwencjonalnym, niż Horschelt, który z wielkim talentem wylustrował podbój Kaukazu,

Obrazy Brandta były *urządzone*, przygotowane na efekt, z pominięciem wszelkiej naturalności oświetlenia i harmonii barw. Na płótnie, zasmarowanym brunatną farbą asfaltu lub bainszwarcu, plamy ciemne rysowały się na jasnych bez żadnej dążności do usprawiedliwienia się z tej dowolnej barwności światła i cieniów. Modelacya brył, którą można osiągnąć właściwym rozkładem światła, została zastąpiona wyraźnymi sylwetkami grup, popodcinanych konturem przy zetknięciu się z płaszczyznami jasnymi. W takie tło, artystycznie konwencyo-

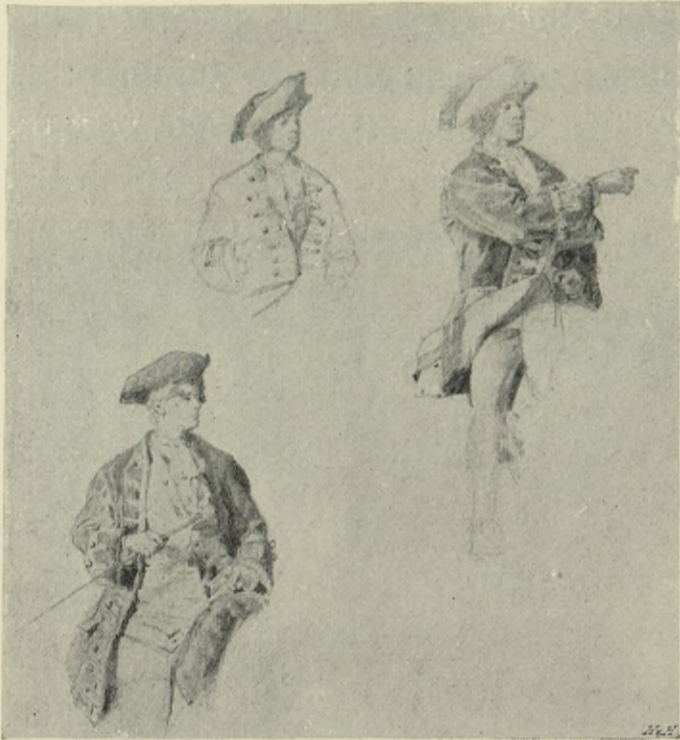


Pojedynek Tarły z Poniatowskim.

nalne, Brandt wrysował dziwaczne i pokrzywione budowle, dziko malownicze stroje szlachty polskiej i kozactwa, zawiesziste wąsy i zamaszyste postawy rycerstwa, wybudujące oczerety i burzany, pyszne konie tureckie i potworne szkapy z krzywymi nosami, wydętymi brzuchami i płaskimi kopytami, a wraz bujne skrzydła husarzy, kopie, proporce, buzdygany, jatagany, ryngrafy, prochownice, torby czerkieskie, flaszki, manierki i cały sklep norymberski guzików, spinek, sprzączek i obrączek, tasiemek, sznurów, sznurków i sznureczków.

Ludzie ci stanowili około roku 1865 cały nasz dorobek artystyczny.

Od tego czasu sztuka i zakres jej znacznie się wzmogły i rozszerzyły. Pomimo to w opinii ogółu, prowadzonego przez krytyków dziennikarskich, istotę polskiej sztuki po dziś dzień stanowią tematy, ilustrujące smak i pojęcia chwili,



Studia do »Pojedynku«.

Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

które razem z chwilą przemijają. Napróbnoby dowodzić, że sztukę włoską charakteryzują pewne cechy, wspólne wszystkim artystom, dociągającym się do ideału antyków, że rysem znamienym Holendrów jest ogólny zwrot do natury miejscowej, że szkołę francuską stanowi pewien typowy realizm w rysunku i rozkładzie światła: my długo jeszcze, mówiąc o malarstwie polskim, na myśli mieć będziemy szlachcica na koniu, króla w zbroi, ekonoma z batem w rękę, chłopa w karczmie, żyda za szynkwasem. Kontusz, szabla, nos, wąsy, słowem cała materyalna strona sztuki uchodzi za wykładnik polskości w artyzmie. Artyzm sam, to jest owładnięcie środkami technicznymi i zastosowanie ich do wyrażenia przedmiotu,

nie daje u nas prawa do miana artysty. Lecz czy można dziwić się temu znowu tak bardzo? Wszakże Goncourt nie nasze społeczeństwo miał na myśli, gdy pisał, iż »w malarstwie lekceważy się w pewnej mierze malarzy z temperamentu, z natury, z geniuszu. Prawdziwem uznaniem cieszą się malarze, którzy nie urodzili się malarzami«.

Obaj Gierymscy urodzili się i wychowali w Warszawie, poza wpływem *szlachetczyzny*, szlacheckiej tradycji, szlacheckich upodobań, szlacheckich form towarzyskich. Rubaszność, junactwo i wszystkie znamiona tego życia, którego pierwiastki przechowywały się na wsi, były im całkiem obce a często nawet wstrętne. I treść jego i forma raziły ich. Przyszli na świat za nadto późno (Maksymilian w roku 1847, Aleksander zaś w 1849), aby idealizować ową »teżyznę« obyczajową, która, mimo wszystko, nie jest pozbawioną cech grubiaństwa. Malarze, którzy ją wyrażali i przesadzali, wydali się im barbarzyńcami. Tem też tłumaczy się ta ich odrębność i niezależność wobec istniejącej już sztuki. Łatwiej było im uleźć, chwilowo przynajmniej, wpływowi jakiegoś Kaulbacha czy Overbecka z kierunkiem ogólnikowym, niż pójść szlakiem utartym z całą falangą artystów polskich, choćby nawet najbardziej indywidualnych.

»Jak Boga kocham, ten Matejko to nie malarz« — mówił Maks po zja-



wieniu się pierwszych obrazów krakowskiego mistrza i, ucząc się pod kierunkiem Hadziewicza, komponował dalej w myśli jasne, linijne kartony.

Szpital Ujazdowski, z okien którego rozciąga się widok szeroki na Łazienki, był dla obu braci Gierymskich rodzajem obserwatorium malarskiego. Tu nauczyli się czuć, patrzeć, myśleć. Ojciec, o ile tylko szczipła pensya urzędnika administracyjnego przy szpitalu pozwalała na to, urządzał kwartety,



Studia do »Pojedyńku«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

w których brały udział znakomitości ówczesne: Szabliński, Baranowski, Anger i czasem nawet *sam* Dobrzyński. Maks miał zostać fortepianistą. To też wielka była radość w domu, gdy młody uczeń gimnazjum, który każdą lekcję fortepianu oblewał łzami, wystąpił po raz pierwszy z jakimś kwartetem fortepianowym w gronie tych wielkości, przez pół dziś zapomnianych, i zasłużył sobie na ich pochwałę, na pochwałę bezinteresowną, bo po serdelkach i piwie. O Aleksandrze, jako młodszym, nie myślano wcale. Ten miał się wyrobić o własnych siłach.

Malarstwo było źle widziane w domu. Ojciec krzywo patrzył na zachcianki malarskie obu synów. Pomimo to Maks uczęszczał do szkoły rysunkowej, w której nauczał Hadziewicz, — Aleksander zaś, na lekcjach w gimnazyum, rysował całemi godzinami pod ławką, zachwycając kolegów talentem a zrażając ku sobie nauczycieli brakiem pilności w naukach. Obydwaj okazywali talent niezwykły od najpierwszych lat: urodzili się *malarzami*, którym własny temperament miał rozświecić drogę wśród manowców artystycznego terminatorstwa i być gwiazdą przewodnią życia: szkoła, warunki towarzyskie, społeczne i polityczne dopełniły tylko reszty.

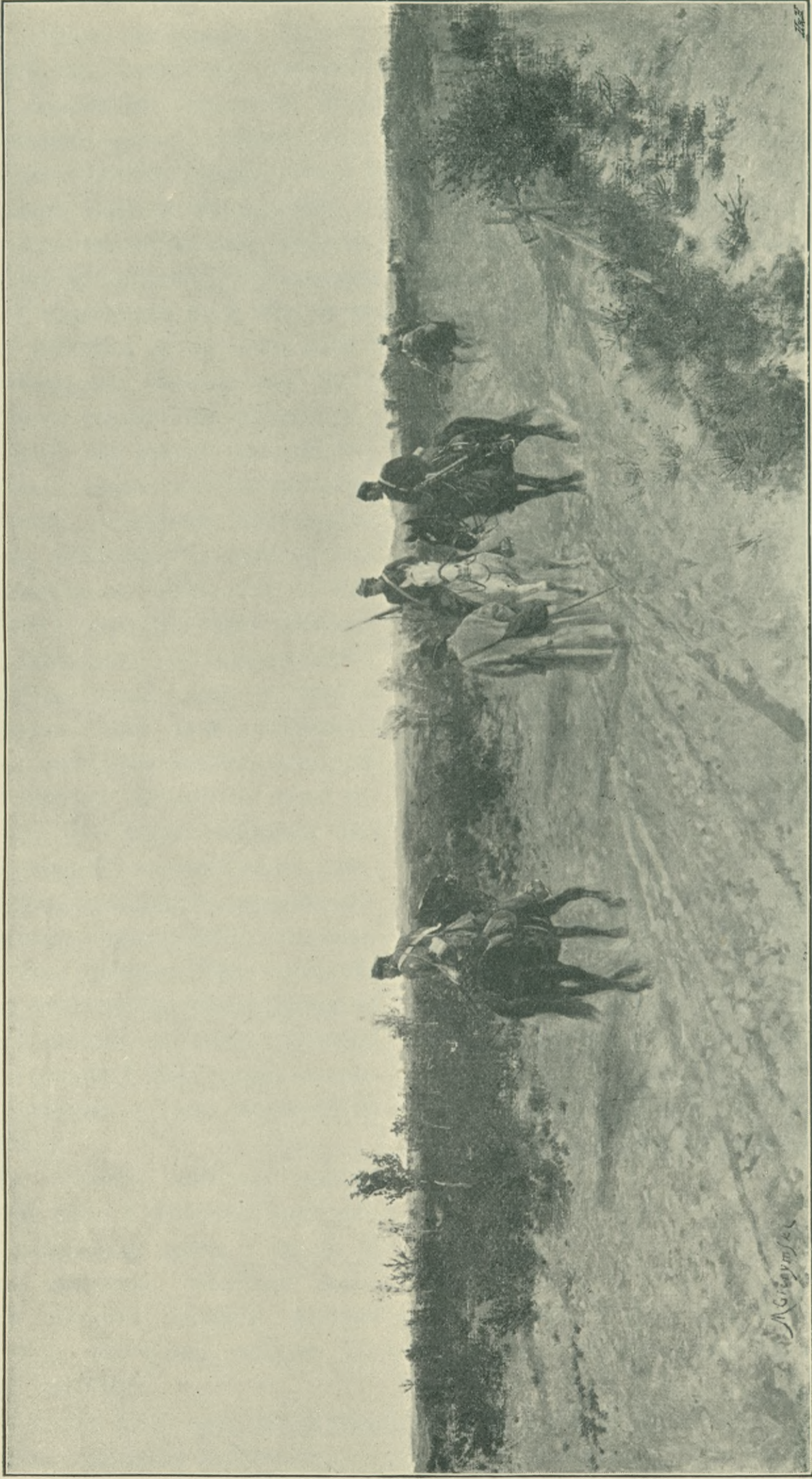
Pierwotnie zatem, pod wpływem tego otoczenia, a przede wszystkim ojca swego, żołnierza b. wojsk polskich, później intendenta koszar mierowskich, a wreszcie intendenta wojskowego szpitala ujazdowskiego, Maksymilian Gierymski, przezywając się i podpisując się stale przez skrócenie *Maksem (Maks)*, chciał zostać muzykiem, prawdopodobnie fortepianistą, ile że, jak twierdzą przyjaciele jego, a wśród nich p. Bolesław Łaszczyński, »Chopina zwłaszcza głęboko rozumiał i kompozycje jego oddawać umiał z tą rzewnością, z tem smętnem jakimś i nieokreślonym przecuciem, które w strunach własnej jego duszy tą samą nutą dźwięczało. Ci, co widzieli *malarskie dzieła* jego, nie mogli nie dostrzegać *bliskiego tego pokrewieństwa ducha* z Chopinem«.

O rzekomo *bliskim* pokrewieństwie tem pozwolę sobie powiedzieć słów kilka na innem miejscu.

Po ukończeniu jednak warszawskiego gimnazyum realnego w r. 1862 Maks bezpośrednio przeszedł do świeżo utworzonego instytutu politechnicznego w Puławach. W kilka miesięcy potem wybuchło powstanie r. 1863, — i Maks Gierymski zaciągnął się do partyi.

»Młody, wątłej konstrukcyi fizycznej — pisze p. Bolesław Łaszczyński w swojej *notatce biograficznej* — błakał się czas niejaki w Płockiem za oddziałem Oksińskiego, aż strudzony, stargany na zdrowiu, powrócił do Warszawy. W zawodzie jego artystycznym ten epizod życia nie pozostał bez znaczenia; obrazy bowiem, do których w zajściach, wówczas przebytych, czerpał przedmiot, do najlepszych niezawodnie utworów jego zaliczyć można. I byłby też niewątpliwie większą ilość prac tego rodzaju pozostawił, gdyby liczne obstalunki nie były go często na inne pole zwracały«.

Dlaczego po upadku powstania wstąpił w r. 1864 do Szkoły Głównej na wydział prawny, skoro od zarania życia rwał się do muzyki i malarstwa, trudno dziś o tem przesądzać. Dość, iż nie sądzone mu było zostać sędzią czy adwokatem, bo oto już jako student Szkoły Głównej uczęszczał równocześnie do szkoły rysunkowej, która powstała na gruzach b. Akademii sztuk pięknych, zniesionej w czasie powstania. Niebawem też porzuca Szkołę Główną i w dniu 15 marca r. 1865 zapisuje się do szkoły rysunkowej, w której pod dyrekcją Ksawerego Kaniewskiego nauczali profesorowie: Hadziewicz, Kamiński, Zaleski, Breslauer, Podczaszyński i Hegiel.



Pikieta powstańcza w r. 1863.

(Fot. Hanfstaengl).



W gronie pierwszych uczniów spotykamy nazwiska Antoniego Strzałeckiego, Witolda Piwnickiego, Ludomira Benedyktowicza, Aleksandra Soldenhoffa, Jana Chełmińskiego i wreszcie Adama Chmielowskiego, jedyne go człowieka, który następnie jako towarzysz pracy artystycznej w Monachium, wpływał silnie na rozwój talentu i umysłowości Maksa Gierymskiego. Lecz Maks Gierymski nie pozostaje długo w warszawskiej szkole rysunkowej. Nic go w niej nie nęciło; to też po czterech miesiącach opuszcza ją zupełnie. O wyjeździe jednak za granicę niepodobna było marzyć, gdyż szczupłe fundusze ojca na koszt ten nie pozwalały.

Tak minęły mu dwa lata, w ciągu których jednak pracuje samodzielnie i z taką pilnością, iż wystawia kilka obrazków w sali (dom Gerlacha, obecnie Hotel Europejski) Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a mianowicie: »Krajobraz leśny«, »Krajobraz wiosenny« i »Krajobraz południowy«.

O losie jego jednak stanowił dopiero obraz, namalowany na zamówienie hr. Berga, ówczesnego namiestnika Królestwa Polskiego, a przedstawiający »Czerkiesów, pędzących do ataku«. Obraz wywołał duże niezadowolenie zarówno wśród społeczeństwa, które świeżo jeszcze miało w pamięci okrucieństwa tych mało rycerskich obrońców porządku państwowego, jak i wśród kolegów, którzy też, miast sądzić obraz pod kątem widzenia malarzkiego, odsadzili od czci i wiary twórcę ze względu na przedmiot zgoła niesympatyczny. Obraz jednak, przypominający nieco układem figur i techniką Kossaka, zrobił swoje: Maks Gierymski otrzymał fundusz na podróż i dwuletni pobyt za granicą i wnet potem, w marcu czy kwietniu r. 1867, wyjechał do Monachium.

Tu »zastaje nieliczne jeszcze, lecz — jak pisze p. Bolesław Łaszczyński — przyjaźnią, zgodą i emulacją w pracy związane, wzorowe grono młodych artystów rodaków, których w krótkim czasie staje się ulubieńcem, dzięki temu dziwnemu urokowi, który szlachetna i wyższa dusza na każdym wywierac zwykła«.

Pierwszy krok swój, po przyjeździe do Monachium, zwraca M. Gierymski ku wrotom Akademii królewskiej i wraz z innymi staje do konkursu. Konkurs



Studyum do obrazu »Wieczornica«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

polegał na narysowaniu figury z antyku i następnie na odtworzeniu jej z *pamięci* (!). Próbę tę M. Gieryski odbył szczęśliwie i wszedł do pracowni akademickiej profesora Anschütza, w której przeważnie rysowano; sztukę mławiania studyował w pracowni prof. Wagnera. W tym przybytku wszechwiedzy artystycznej nie pozostaje jednak zbyt długo, — bo oto już w r. 1868 najmuje własną pracownię i oddaje się pod opiekę artystyczną popularnego wówczas wśród młodych malarzy a słynnego już batalisty, Franciszka Adama, który stworzył ze swej pracowni rodzaj szkoły kompozycyjnej, wolnej a przynajmniej wyzwolonej z rutyny akademickiej. Tu Maks Gieryski zapoznaje się z Józefem Brandtem, z którym następnie zawiera stosunek wskroś przyjacielski.



Studyum do »Pojedynku«.  
Ze zbiorów Dra S. Hertza.

Z tego czasu (od r. 1868 do 1870) pochodzą dwa jego obrazy: »Powrót bez pana« i »Powrót Pana Tadeusza«, świadczące wymownie, iż myślał on pierwotnie o malowaniu przedmiotów historyczno-rodzajowych. Pierwszy, pełen poezji, zdradzał indywidualność niepomierną, drugi zaś, przedstawiający gości pana Sędziego, powracających z lasu, stanowi wyraźny już zwrot ku krajobrazowi, który niebawem miał stać się niemal głównym przedmiotem jego malarstwa.

»Z tym obrazem — słowa p. Bolesława Łaszczyńskiego — łączy się wspomnienie, świadczące o dobroci serca i uczynności koleżeńskiej, której M. Gieryski nieraz dawał dowody. — Umieściwszy obraz swój na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, podążył tamże w tym

samym czasie, aby rodzinę swoją odwiedzić. Podczas pobytu tego w Warszawie poznał pewnego młodego malarza, utalentowanego, ale pozbawionego wszelkich środków kształcenia i bez widoków jakiegobądź pomocy. Natychmiast koleżeńską dłoń mu podaje, sam jeszcze podówczas finansowo na niepewnych stojąc nogach, — cofa obraz swój z wystawy, urządza nań loteryę, na którą bilety sam i z pomocą przyjaciół sprzedaje, i zbiera tym sposobem sumę



Wieczornica.

350 rubli na wyjazd wspomnianego młodzieńca do Monachium. Obraz ten, wygrany przez nieodżałowanej pamięci Seweryna Mielżyńskiego z Miłosławia, dostał się wraz z resztą obrazów galerii miłosławskiej do zbioru poznańskiego »Towarzystwa Przyjaciół Nauk«.

Odznaczywszy się chlubnie na »Pierwszej powszechnej wystawie sztuk pięknych« w Monachium (pod koniec r. 1869) dwoma obrazami p. t.: »Wieczornica« i »Pojedynek Tarły z Poniatowskim«, postanawia się oddać pracy twórczej całkiem samodzielnie. To też w r. 1870 opuszcza pracownię Adam'a i wkrótce, po niezmiernie szybkich postępach w technice, z ucznia, wahającego się w wyborze przedmiotów i środków, staje się mistrzem w swoim rodzaju.

Różnica pomiędzy romantyzmem a klasycyzmem jest tylko pozorna. Stanowisko, jakie obie szkoły zajmują wobec natury, wobec otoczenia, wobec życia, wobec prawdy, pokazuje najdowodniej, że w istocie swojej były one bardzo do siebie podobne. Zarówno klasycy jak romantycy dopuszczali jeden tylko rodzaj malarstwa, tak zwane wielkie malarstwo, malarstwo historyczne albo religijne. Powaga bogów i półbogów, wyniosłość królów, dzielność boha-

terów, sceny tragiczne, przeszłość, żarliwe walki partyi religijnych, męczeństwa apostołów lub kacerzy, wydawały się im jedynie godnymi przedmiotami tej wielkiej sztuki. Klasycy uciekali się do mitologii, do scen z życia starożytnej Grecji, do poezji klasycznej. Romantycy szukali pomysłów w Piśmie Świętem, w scenach z życia Średnich Wieków, w baladach i sagach narodów północnych. Jest to różnica w kroju i barwie kostyumów, lub co najwyżej pomiędzy ciałem nagiem a przybranem w pewien kostyum. Istota sztuki pozostała niezmienną; było to tylko dociąganie się do dawnych form, nie pasujących do życia bieżącego, i powoływanie się na wielkie imiona Leonarda da Vinci, Rafaela i Corregia, jako patronów klasycyzmu, lub Michała-Anioła, Tycyana, Giorgiona, Veroneza, a zwłaszcza Rubensa, jako przodków romantyzmu. Życie współczesne, które mogło im dać wszystko, przedmiot i formę, nie istniało dla nich wcale. Jeśli który z romantyków poważił się przedstawić *teraźniejszość*, to tylko z sosem wschodnim. Poza dramatem czy melodramatem średniowiecznym, dziwaczność typów, bogactwo kostyumów, niezwykła wspaniałość dekoracji Turcyi, Grecyi, Persyi, Algieru były jedynym motywem, godnym kolorystycznego ich pędzla.

Tymczasem, jak najpiękniejsze dzieła idealne pozostały się po ludziach, którzy nie mieli pojęcia o ideale, to jest z epoki wczesnego Odrodzenia we Włoszech, — tak znowu najściślej historyczne obrazy, przedstawiające prawdziwe życie, w prawdziwych kostyumach, w prawdziwym otoczeniu i właściwym świetle, pozostały się po ludziach, którzy nie mieli pojęcia ani o historyi, ani o archeologii, to jest z epoki późniejszego Odrodzenia w Holandyi i z XVIII wieku we Francyi. Szkoła *idealna* w malarstwie nie wyraziła *idealu* swego czasu, a szkoła historyczna nie pokazała *historyi* swego czasu, ponieważ obie wyłączyły życie bieżące z jego ideałem i z jego historią ze swojej sztuki.

Był to czas, że ośmieszano tych amatorów-dziwaków, którzy głosili sławę malarzy, przedstawiających codzienne życie pod prawdziwą jego formą. Wszakże Velasquez był wtedy mało znany, Rembrandtem nikt się nie zachwycał naprawdę, a Terburg, Teniers, Metz, Ostade, Potter, Hooghe, Hals i Van der Helst »razili zarazem i pospolitością scen, jakie malowali i brakiem wytworności typów, jakie wybierali«. Ci nawet, którzy przyznawali im pewne zalety wykonania, gotowi byli każdej chwili powtórzyć za Ludwikiem XIV: »Usuńcie z przed naszych oczu te koczkodany«, nie przypuszczając, że krytyka wkrótce otoczy czcią ich imiona, a sztuka pójdzie ich śladem — zwróci się do natury, od niej uczyć się będzie tajników rysunku i koloru, ją weźmie za przedmiot i wzór do swoich obrazów.

Maksymilian Gierymski, jak nieco później brat jego, Aleksander, mimo chwilowy pociąg ku malarstwu historyczno-alegoryczno-filozoficzno-rodzajowemu, a raczej mimo chwilowe zagalopowanie się w kierunku sztuki ogólnej, które było niejako instynktowem przeciwstawieniem się wpływowi sztuki miejscowej,



zasklepionej w ciasnych formach polskości szlacheckiej, szybko załatwił się z ideałem *wielkiego malarstwa*. Udawanie, przedrzeźnianie, naśladowanie cudzych form nie leżało w jego temperamentcie. Poza studiami i obrazami, wykonanymi w akademii monachijskiej, pod okiem nauczycieli, — o czem była mowa poprzednio, — niema nawet szkicu, któryby świadczył o zboczeniu z raz obranej drogi. W obrazach i szkicach, wystawionych po wyjściu już ze szkoły, nie poświęcił przyrody dla Beduina lub Turka, a cóż dopiero mówić o bogach nagich lub bohaterkach w chlamidach, o cesarach w togach lub rycerzach w hełmach, o aniołach z przyprawnymi skrzydłami gołębiemi lub męczennikach smażonych na ruszcie. Wprost z akademii, uprawiającej sztukę na zadany a wyszukany temat, przeszedł do natury, do życia, do *swego czasu*, i w nich, niezależnie od wszelkich teoryi, znalazł przedmiot i formę swej sztuki.

Lecz poznajmy przedewszystkiem człowieka z wewnętrznej jego strony, ku czemu dostatni materyał znaleźć można w licznych listach jego do przyjaciół i w *Dzienniku*, pisanym dorywczo w ciągu kilku ostatnich lat życia.

»Wszystkie teorye sztuki — pisze on w swoim *Dzienniku* — błędzą »tem zawsze, iż traktują sztukę jako naukę abstrakcyjną, że mówią



Muzyka janczarska.

Szkic do obrazu. Ze zbiorów A. Oderfelda.

»o celach, ideach, ideałach, istniejących niejako, ku którym wszystko, co  
 »jest sztuką, zdążać niby powinno, a wkońcu o jakimś Ideale Najwyż-  
 »szym, o czemś, co wieloma określając słowami, nie określają wcale«.

»*Sztuka jest zawsze wyrazem wieku*, jest zawsze odbiciem upodobań,  
 »jeżeli nie całego społeczeństwa, to przynajmniej tej warstwy, do której  
 »artysta czy poeta przekonaniami swemi i sympatjami należał. Tylko  
 »imię artysty, który *czuł, jak człowiek swego czasu*, a wolno mu czuć sil-  
 »niej, zapisane będzie na karcie historyi. Być może, iż w danej chwili



Fragment z »Pikiety powstańczej«. (Fot. Hanfstaengl.)

»epoka, a wraz z nią i on, potępieni zostaną przez następne pokolenia:  
 »mędrcy usprawiedliwią z czasem i ją i jego«.

Z listów jego widać, że był to umysł sceptyczny w dodatnim tego słowa znaczeniu, zwłaszcza w zakresie wierzeń religijnych. Nie przeszkadzało mu to jednak szanować wiary w tych, którzy ją *bezinteresownie* mieli, i czuć całą jej piękną naiwność, nie będąc samemu naiwnym.

»Wieki średnie — pisze on do Kazimierza Epplera z Meranu —  
 »były wogóle bardzo chrześcijańskie, gdyż to szło w parze z ubóstwem

»klas nieuprzywilejowanych, w parze z głodem, z zarazą niszczącą. Tym-  
 »czasem wszystko, co się dziś dzieje w sferach, w jakich my żyjemy,  
 »i co się nazywa wypełnianiem praktyk religijnych, jest tylko dobrowolną  
 »ślepotą lub komedią, źle graną. Kiedy lud prosty bije się w piersi przed  
 »Ukrzyżowanym, to bije się tak samo szczerze dzisiaj, jak się bił dawniej.  
 »Odbierać mu jego wiarę, to go okradać z całej jego poezyi, gdyż on  
 »innej prawie nie ma.

»Każdy człowiek wyobraża sobie Boga na swój sposób i podług  
 »swej miary. Poważna matka modli się do Boga, który się jej przede-



Szkic do obrazu »Atak jazdy«.  
 Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

»wszystkiem jako dobry ojciec cwielkiej rodziny przedstawia. Panna modli  
 »się do Maryi, która jest młodą meżatką, lub do serca Jezusa, do Jezusa,  
 »który błogosławi. Chłop modli się do Jezusa w cierniowej koronie, do  
 »Jezusa zbitego, oplutego, unurzanego w błocie, dźwigającego ciężki kloc  
 »drzewa — szubienicę dla siebie.

»Droga krzyżowa, to kwintesencya religii chrześcijańskiej. Nauka  
 »Chrystusa nie jest nową, nowem jest tylko to, że On dla swej nauki  
 »umarł. Cudowny stoik pokazał, ile dla idei wycierpieć można i że dla  
 »niej umrzeć trzeba. Naukę stąd ci głównie wzięli, których przeznacze-  
 »niem jest cierpieć. To też najlepszymi chrześcijanami byli i są biedacy,

»nieszczęśliwcy, gdyż, kto nie płacze, to co mu po religii, która lzy  
»ociera?«...

Ostatni wniosek jest niejako parafrazą aforyzmu braci Goncourt, którzy w swoich *Myślach i Wrażeniach* piszą: »Religie starożytne były religiami uciech człowieka, rozkoszy natury. Od tego czasu świat się zestarzał, stał się zbolałym. Jest to taka różnica, jak pomiędzy wieńcem z róż a chustką od nosa: religia chrześcijańska potrzebna jest tym, którzy płaczą«.

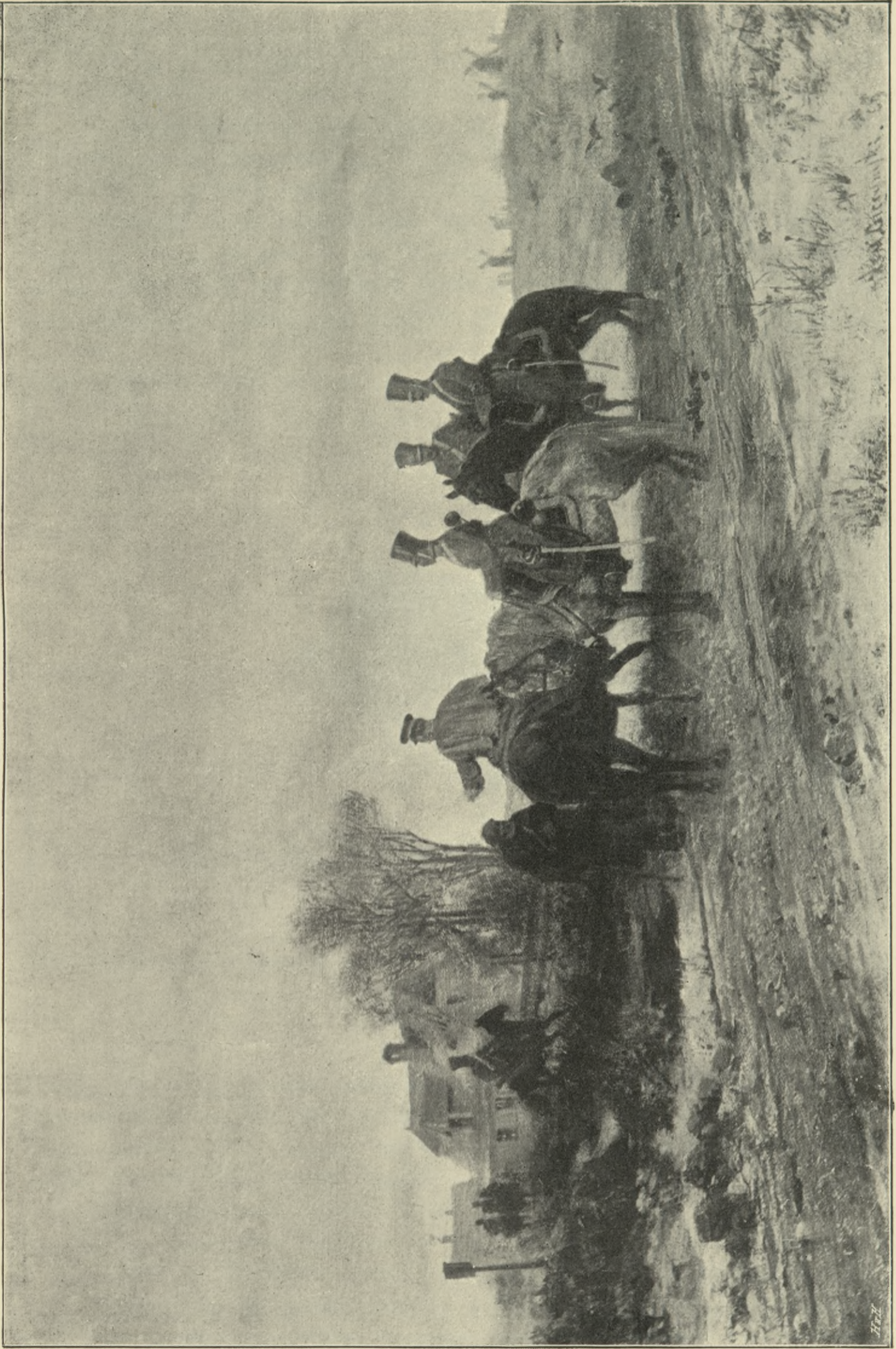
Maks Gierymski wyilustrował tylko myśl artysty-pisarza, któremu pokrewny był usposobieniem i duchem, ale wyilustrował ją obrazem stosunków swego kraju. Wszędzie bowiem, gdzie tylko kroki swe zwrócił, widział Polskę swego czasu i albo z niej porównania czerpał, albo też do niej je stosował. Jest to — jak pisze on w *Dzienniku* — charakterystyczny rys »owej warstwy odrębnej, która, łącząc w sobie indywidualne znamiona polskości z pewnymi cechami cywilizacji Zachodu, różniła się zasadniczo i od szlachty, zasklepionej w tradycji, i od warstwy całkiem nowej dzisiejszego miasta, pociągniętego żydowsko-kosmopolitycznym werniksem«.

»Idąc ścieżką w kierunku Untermaïs — pisze on dalej w swoim *Dzienniku* — zobaczyłem Chrystusa, umieszczonego w jakiejś budce okrato-  
»wanej. Z początku zdawało mi się, że to figura, jak każda inna, jak te,  
»które zwykle spotyka się przy drogach w Tyrolu i południowych Niem-  
»czech, tak bardzo katolickich. Tymczasem, kiedym się zbliżył, uderzył  
»mnie wyraz tej postaci: Chrystus w czerwonym płaszczu, z głową  
»w cierniowy wieniec ubraną, z rękami związanymi, trzyma w jednej  
»z nich trzcinę wodną. Wszystko tak niby, jak zwykle malują lub rzeźbią.  
»Wiejski rzeźbiarz jednak w ruch głowy, zwiśniętej wśród ramion, i w rysy  
»samej twarzy włożył coś z prawdziwego znękania, pojmowanego zupełnie  
»po ludzku. Jezus, oprócz płaszcza, nie ma nic na sobie: ręce i nogi  
»gołe, a pierś w części odkryta. Zdaje się, że mu zimno być musi, że  
»drży, stojąc od tak dawna tu, gdzie wiatry dmą, gdzie deszcze często  
»padają. Jest zbity, zmordowany, a korona kolczasta głowę mu gniecie.

»Patrzac — dodaje niżej — na ten wymowny utwór wyobraźni  
»ludu, opartej na wierze naiwnej, pomyślałem: Oto Bóg chrześcijan! Gdy  
»kto płacze, niech idzie zobaczyć, jak Pan jego cierpi, a to z pewnością  
»mu ulży«.

Cały ten ustęp pokazuje wyraźnie, że Maks Gierymski nie tylko wierzył w potrzebę religii, ale nadto umiał uszanować artystę, który pod jej wpływem tworzył. Warunkiem jednak koniecznym dla niego była szczerść wiary.

»Arystokracja — pisze on do Kazimierza Epplera — dla odróż-  
»nienia się od ludu, nie tego, co za pługiem chodzi, lecz tego, który  
»książki czyta i książki pisze, trzyma się księdza; chodzi do kościoła  
»i spowiada się. Tymczasem każdy z tych panów, wzięty z flanku  
»i przyparty do muru, przyznaje się, że drwi sobie z sutanny. Wierzyć

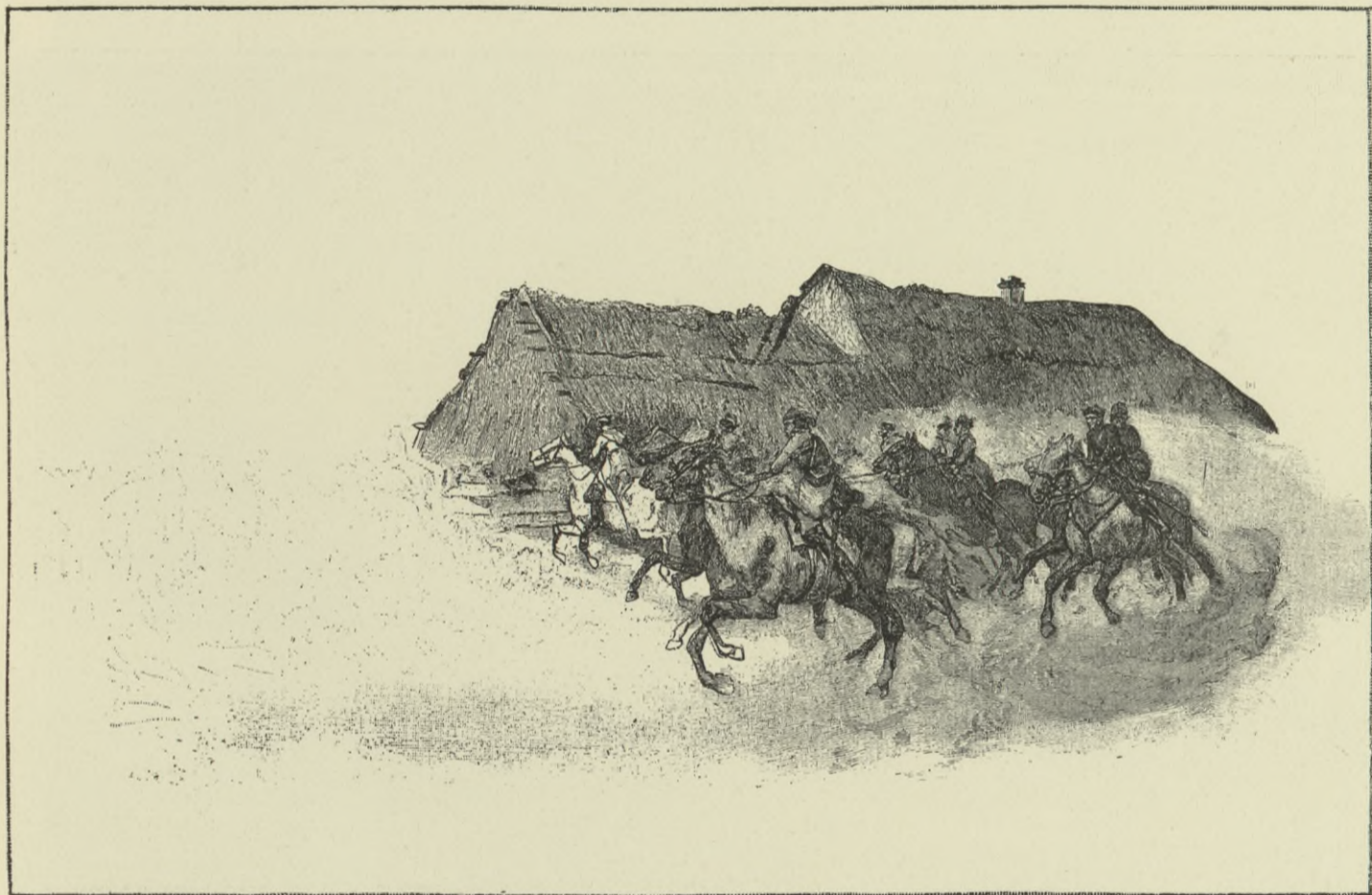


Patrol polski w r. 1830.



»w to, w co chłopek wierzy, to ich nie upokarza, gdyż pomiędzy nimi  
 »a nim żadnej niema wspólności; lecz nie wierzyć i tem samem być  
 »jednego zdania z tymi, którzy im się równają i nieraz pobijają, to się  
 »nie godzi. Stąd, według nich, myśleć, rozumować, a co ważniejsza wąt-  
 »pić o rzeczach religii, jest w najgorszym tonie«.

Człowiek, który rzecz widział tak jasno, a życie czuł tak głęboko, nie mógł być w sprzeczności z samym sobą. Musiało mu nieraz przychodzić na myśl, choćby tylko pod wpływem uwag lub zapytań z zewnątrz, czy to uczucie, którego tyle rozlewa się wszędzie naokoło niego, które ma swoją rację,



Szkic batalistyczny.

swoją siłę i swoją stronę poetyczną, może mieć dzisiaj swoją sztukę lub nie? Czy on albo inny jaki artysta, mniej naiwny, niż ów »rzeźbiarz wiejski z Tyrolu«, mógłby stworzyć dzieło sztuki, dzieło, poczęte w szczerości ducha i skończone pod względem artystycznym?

Odpowiedź na to pytanie czyta się w *Dzienniku*:

»Malarstwo religijne nie może istnieć w naszych czasach, gdyż sceptycyzm filozoficzny przeniknął wszystkie warstwy społeczne. Dziś nie  
 »rodzą się już dzieci, któreby wierzyły w cuda, a prostak nawet nie  
 »wyobraża sobie Boga, któryby siedział na chmurach i z piorunem  
 »w ręku rządził światem.

»Człowiek, jako tako wykształcony, a takim przynajmniej artysta  
 »być musi, nie może szczerze pogodzić w sobie sprzecznych przekonań,  
 »jakie w nim doświadczenie życiowe i dogmaty wiary wyrabiają. Godzi  
 »on je często i, przyznając słusność nauce doświadczalnej, wierzy jedno-  
 »cześnie w Boga, w jego wolę bezwzględną, w jego sprawiedliwość;  
 »schyla wprawdzie głowę kornie przed drzewem czarnem, na którym  
 »umarł Chrystus w koronie z cierni, wyczuty ze wszystkiego co ziemskie,  
 »nie pragnie jednak przenieść się w tejże samej chwili do wieczności,  
 »aby być bliżej tego Boga i oglądać Jego oblicze. Myśl o tem szczęściu  
 »najwyższem nie opanowuje ani jego sercem, ani jego umysłem z taką



Dżokeje. Szkic ołówkowy..

»siłą, jakiej potrzeba na to, aby z niej mógł powstać ideał jego życia,  
 »jak to trafiało się w wiekach średnich.

»Słowem, — *ideał religijny Wieków Średnich nie jest ideałem na-*  
 »*szym*. Posiłkujemy się tylko figurami, które już dawno straciły to znaczenie,  
 »jakie niegdyś miały i mieć mogły. Obrazy i rzeźby religijne, chorały  
 »i kantyczki nie przestaną nigdy zajmować nas, jako słowa ludzi, którzy  
 »czuli, którzy wierzyli i byli gotowi za swoją wiarę umierać. Schylmy  
 »więc czoła przed ich tworcami szczerze natchnionymi, szanujmy ich jako  
 »ludzi, którzy umieli żyć w oderwaniu od życia powszedniego, lecz, nie  
 »czując tak jak oni, nie udawajmy ich sposobów wyrażania uczuć!«...





Na pastwisku.



To jest przyczyną, dla której malarstwo religijne wogóle jest w upadku i dla której Maks Gieryski, mimo całą swą uczuciowość, mimo cały zasób ducha poetyckiego, mimo całą swą wrażliwość na piękną stronę wiary tych, co wierzą i wierzyć mogą, nie naszkicował nawet jakiegoś obrazka religijnego, bodaj z Chrystusem, którego życie i śmierć wstrząsały nim do szpiku kości.

Żadnego udawania! Wyrażać uczucia, których się nie ma, przedstawiać życie, którego się nie widziało, malować dramat, w którym się nie cierpiało, ani jako aktor, ani jako świadek naoczny, — to redukować malarstwo religijne



Szkice humorystyczne z wycieczki w Alpy bawarskie.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

do kanonów, a malarstwo historyczne do bezdusznego teatru manekinów w kostymach lub bez kostymów, to usuwać uczucia na drugi plan lub może nawet wyłączać je zupełnie. Maksymilian Gieryski przedewszystkiem nic nie udawał.

Artysta musi być szczerym, musi świadomie lub instynktownie iść za swoim temperamentem, gdyż inaczej nie znajdzie ani właściwej dla siebie drogi, ani właściwej dla siebie formy i tem samym nie z bogaci sztuki niczem nowem. Jeżeli się mówi: Rafael, Michał-Anioł, Rembrandt, Velasquez, Ruysdael,

Hobemma, Teniers, Ostade, to się myśli: nowe indywidualności, nowe oczy, nowe wrażenia, nowe widnokreśli, nowe sposoby wyrażania się. Żadnego podporządkowywania osobistości artysty wymaganiom opinii, upodobaniom mody, gustowi chwili, choćby one miały znaczenie jedyne nie tylko w danym społeczeństwie, ale nawet w całym świecie! To też Maks Gierymski, jak później i brat jego Aleksander, naprzekór kierunkowi, który utrzymywał się jeszcze wszędzie, a u nas panował absolutnie, wiedziony siłą swego temperamentu, zwrócił się od razu nie do szkół, ale do natury i z niej pierwszy przeniósł do naszej sztuki ową *teraźniejszość*, będącą zarazem jedną z cech artystycznej jego odrębności.

Dopiero od pokazania się obrazów jego najnowsze typy ludzkie, charakter prawdziwy kraju z jego naturą i architekturą, rozmaite formy życia z jego zwyczajami i obyczajami zaczęły zyskiwać prawo obywatelstwa w naszej



Schody w pałacu Schleisheim.

Szkic ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

sztuce. Wprawdzie z początku widowie, przywykli do typów ludzkich i widoków kraju, jak je Pol i Kossak przedstawiali, nie mogli w obrazach Maksa Gierymskiego dopatrzeć się *charakteru*, lecz dziś każdy, kto tylko widzi, ile w nich jest natury, ile życia — tego życia nowoczesnego, które tak samo przedstawia się typowo i charakterystycznie, jak każda inna epoka historii — pomału przychodzi do przekonania, że charakter, charakterystyczność, typowość, nie zawsze idzie w parze z przesadą, karykaturą, parodią prawdy.

Nie trzeba zapominać, że do niedawna jeszcze literatura nasza kwiliła na temat kominów fabrycznych, dróg równych, chałup schludniejszych, mostów całych, słowem całego *porządku*, który jest wykwitem cywilizacji, a jednak ma swój wdzięk, swoją malowniczość, jakkolwiek różną od malowniczości kraju w dzikim stanie. Nie można

zatem dziwić się, iż obrazy Maksa Gierymskiego nie przypadły do smaku publiczności, która w sztuce nie szukała ani szczerości, ani prawdy — lecz przedłużenia złudzeń i marzeń swoich. Tymczasem prawda, którą one pokazywały, była niekiedy przykrą. Niemcy, patrząc na bezład i brudy brzegów Wisły lub przedmieść Warszawy, wołali: *Polnische Wirtschaft*, a niektórzy ko-

ledzy i dziennikarze oskarżali artystę o brak patryotyzmu, o wyciąganie brudów ojczystych na pokaz obcym, a nawet o zdradę ojczyzny, ku czemu obraz, namalowany na zamówienie hrabiego Berga a przedstawiający Czerkiesów, pędzących z pagórka na koniach z dobytymi szablami, nadawał się doskonale i był tych oskarżeń haniebnych a głupich punktem wyjścia.



Wścigi.

Szkic ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Trudno: sztuka, która udaje, która dopuszcza się kłamstwa — choćby pobudką tego kłamstwa było nawet nie schlebianie poszczególnym ludziom lub smakowi ogółu, ale jakaś tendencya szlachetniejsza, upadła się i upada: piękną i trwałą sztukę można budować tylko na prawdzie.

Lecz prawda nie jest wcale bezwzględna i, gdy się mówi o prawdzie w sztuce, nie trzeba mieć w pamięci prawdy matematycznej.

Człowiek nie jest maszyną, któraby mogła kopiować lub naśladować kształty i barwy natury, jak one są w rzeczywistości; co najwyżej, może on odtworzyć je mniej lub więcej wiernie tak, jak one mu się w danej chwili przedstawiły. A przytem i kształty i barwy musiały na nim wywrzeć pewne wrażenie — i to wrażenie stanowi o sposobie, o charakterze, w jakim on je odtwarza. Dlatego też w dziele artysty, choćby on chciał nawet kopiować lub wiernie naśladować rzeczywistość, musi z konieczności znajdować się coś z jego charakteru, z jego duszy wrażliwej, z jego temperamentu odrębnego, —

i stąd obraz czy rzeźba jest zawsze tylko interpretacją osobistą przedmiotów lub istot, zarówno rzeczywistych, jak i zmyślonych.

Realizm, czy nawet naturalizm, nie wyłącza ani fantazyi ani wyobraźni ze sztuki, ponieważ obserwacja nie wyłącza ich z życia. Idzie tylko o to, aby kłamstwo i udawanie nie podszywało się pod miano szlachetnej fantazyi lub wyobraźni, co nazbyt często, niestety, przytrafia się przeważnej większości *idealistów* w malarstwie historycznym i religijnym.

Wprawdzie trudno jest uwierzyć, aby przedstawienie plastyczne jakiejś sceny z zamierchłej przeszłości, którą trzeba po kawałku składać z drobnych i zmurszałych cegiełek archeologicznych, mogło być równie żywym, jak interpretacja bezpośrednia wrażenia, odebranego od wypadków, przedmiotów, istot i osób, które się widziało i studyowało w ich wyrazie rzeczywistym; jednak, jeśli weźmiemy pod uwagę naturę umysłu artysty i stopień jego talentu, obraz historyczny czy religijny może ostać się przy obrazie rodzajowym lub krajobrazie, jako dzieło sztuki — mierzone, ma się rozumieć, nie wartością przedmiotu, lecz siłą uczucia, jakie artysta w nie włożył, i doskonałością środków technicznych, jakimi to uczucie wyraził. Dzieło sztuki bowiem nie leży w przedmiocie, ale w wykonaniu. Ktoś może pojmować tylko życie w historii, jak inny widzieć tylko życie w akcji, a pomimo to dzieła jednego i drugiego będą miały jednakową artystyczną wartość, z warunkiem:

1) aby ci, którzy malują Cezarów, Kromwellów, Neronów, Kolumbów lub Hussów, nie pokazywali nam lichy portretowanych modeli bez wyrazu i nie wmawiali w siebie i w drugich, że te włóczęgi wszystkich akademii i wszystkich pracowni są osobistościami historycznymi na tle historycznym,

2) aby środki techniczne nie były sztukami lub sztuczkami, zapożyczonymi od kogoś trzeciego,

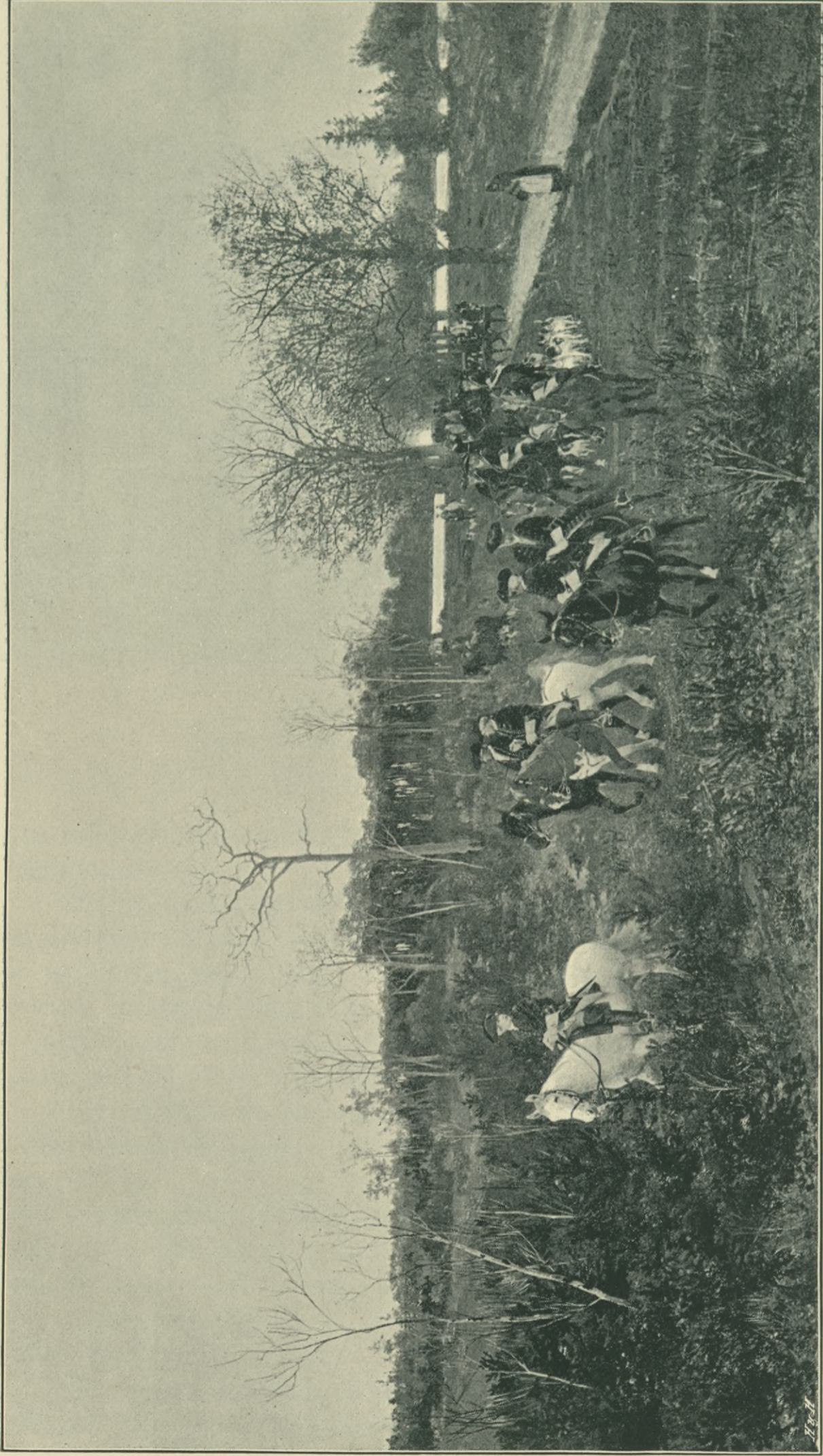
3) aby uczucie, jakie obraz wyraża, było ich własnym uczuciem.

»Wszystko — pisze Maks Gierymski jak gdyby umyślnie w tym przedmiocie — co jest wysiłkiem zgrymaszonej wyobraźni, często gwałconej nawet w celach materyalnych, wszystko, co jest naśladowaniem choćby najbardziej wielkich, oryginalnych i uznanych arcydzieł, nie ma dla sztuki żadnego znaczenia.

»Tylko to, co *płynie samo* z przepelnionej duszy artysty, jest dziełem, godnym sztuki.

Tak, lecz aby to coś mogło »płynąć samo«, potrzeba przede wszystkim, aby dusza artysty istotnie była »przepelnioną«. Nie od rzeczy będzie przytoczyć tu dłuższy wyjątek z *Dziennika*, który jest całą niemal genezą psychologii artysty.

»Człowiek — wyklada on tutaj — co tylko dotykalnie w rzeczywistym świecie, w świecie zmysłów, rozkosz znajduje, nie może być poetą i artystą. Upodobanie do przedmiotów, widzianych w wyobraźni, upodobanie wyższe i silniejsze nad wszystkie przyjemności zmysłowe,



Wyjazd na polowanie.

(Fot. Hanfstaengl).







Konie na pastwisku.  
Szkic ze zbiorów A. Sygietyńskiego.

» pcha człowieka do ustalenia jakimkolwiek sposobem tych obrazów,  
» tych widziadeł duszy.

» Zmysły służą człowiekowi do tego, aby mógł wrażenia ze świata  
» zewnętrznego odbierać; pamięć zatrzymuje niektóre z nich — i te stają  
» się wybitniejszymi; w nich człowiek od młodości już podoba sobie  
» i z małą zmianą do końca życia podobać sobie będzie. Pamięć odnawia  
» wrażenia, odebrane dawniej, z całą niekiedy pierwotną ich świeżością,  
» czasem w mniej wyraźnych formach lub nawet wcale bez formy.

» Gdy człowiekowi, obdarzonemu władzą zatrzymywania w pamięci  
» wrażeń doznanych, jedno z takich wrażeń nasunie się pierwej i wyra-  
» źniej od innych, wtedy on, czy jest artystą lub nie, będzie się starał  
» temu przypomnieniu nadać jakąś formę ustaloną, choćby nawet nie-  
» trwałą, byle ustaloną na daną chwilę i, o ile można, podobną do formy  
» wrażenia pierwotnego. Przypomni się arya, będzie się starał ją nucić  
» lub gwizdać; przypomni się kobieta, weźmie ołówek i będzie kreślił  
» profile: może który się uda.

» Siła, z jaką wrażenia odebrane działają na ustrój nerwowy czło-  
» wieka, na jego organizację duchową, stanowi już coś, co można nazwać

»większem lub mniejszem uzdolnieniem do artyzmu, i to równie dobrze  
 »w tych, co mało czują, jak i w tych, co czują silnie — równie dobrze  
 »u komisantów handlowych, jak i u poetów. Lecz to jest dopiero połową  
 »tego, co stanowi artystę.

»Siła, z jaką wrażenia natłoczone i uorganizowane w umyśle sta-  
 »rają się wydobyć na zewnątrz, — jasność, z jaką widziadło, wydobyte  
 »z pamięci, przedstawi się oczom innych, będą tą drugą połową. To już  
 »stanowi artystę w zupełności, zwłaszcza w stosunku do sztuk naślado-  
 »wniczych, jak malarstwo i rzeźba. Nie zapominajmy jednak przytem,  
 »że stopień talentu zależy od większego lub mniejszego stopnia tego  
 »daru odtwarzania wrażeń doznanych, nie zaś od biernej siły przyjmo-  
 »wania tylko wrażeń«.

Tak: lecz artysta, podobnie jak każdy człowiek, odbiera wrażenia od świata zewnętrznego tylko stosownie do swego indywidualnego temperamentu i stosownie do indywidualnego charakteru swojego umysłu, na wytworzenie którego, oprócz dziedziczności i całego szeregu czynników fizyologicznych, oprócz wychowania i doświadczenia, wpływa przedewszystkiem pewien stały



Pikieta kozacka.

Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

sposób czucia. Warunkiem przeto nieodzownym wartości dzieła sztuki, czy będzie ono wyrażone słowem, dźwiękiem, czy też kształtem i barwą, jest przede wszystkim siła, napięcie, znamię indywidualne uczucia, jakie »z przepełnionej duszy artysty płynie samo«. Ten stały nastrój organizmu, ten »pewien ogólny sposób czucia, który — jak mówi Ribot w swoich *Chorobach Woli* — więcej, niż czynność umysłowa, stanowi nasze *ja*«, pozwala artyście ujawnić na zewnątrz całą swoją indywidualność bez posilkowania się cudzemi formami w wyrażeniu lub wyrażaniu przedmiotu, bez uciekania się do umówionych znaków szkoły. Oryginalność zatem dzieła sztuki zależy przede wszystkim od różnicy w sposobie czucia artysty, od jego temperamentu.

Dokładną charakterystykę temperamentu Maksa Gierymskiego można wyindukować zarówno z *Dziennika* jak i z listów jego do przyjaciół.

Mało jest artystów, którzy byli tak podobni do dzieł swoich, jak Maks Gierymski. Jego życie i jego utwory, to jedna całość. Pomiedzy jego usposobieniem a charakterem jego sztuki niema śladu różnicy. Każdy list, pisany do przyjaciela, jest skończonym obrazem, a każdy obraz ilustracją tego stanu duszy, tych uczuć, tych myśli i pragnień, które wyrażał żywym lub pisanym słowem. Nawet nastrój jego mowy przypominał nastrój jego obrazów.

»Nieraz — pisze on w swoim *Dzienniku* — stawałem w miejscu i po kwadransie wpatrywałem się w jeden punkt, a wszystko, com widział, miało dla mnie wyraz *uśmiechniętej melancholii*.

»Idąc przez Marling (wieś za Adygą) ścieżką pomiędzy dwoma wężkimi strumieniami, słyszałem ich ciągły szmer, ich plusk delikatny, zaledwie dosłyszalny; woda płynęła w tę samą stronę, w którą i ja szedłem, tylko że płynęła prędzej, jak gdyby pilno jej było. Patrzyłem na ten ruch bezustanny, na to przewijanie się drobnych fal, które snuły się wężykami — i było mi *smutno*. Nie wiem, czy zimno, co stąd wieje, czy *obojętność wody* na piękno tych brzegów, gdzie rosną kwiaty żółte, białe, niebieskie, obojętność, z jaką ona je mija wciąż z tym samym głuchym szmerem i zdaje się mówić: »wszystko mi jedno«, — dość, że gdy patrzę na tę przezroczystą smugę niebieską, *smutno mi*«.



Szkice.

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Nie trzeba jednak sądzić, że ten nastrój duszy przykrość mu sprawiał. Przeciwnie. Czuł on doskonale, że w nim mieści się część jego indywidualności artystycznej i dlatego może nie szukał nań lekarstwa w rozrywkach światowych.

»Nie znam poezji, — pisze — któraby nie wypływała z pragnienia »gorącego, z tęsknoty, z rozczulenia, z żalu — a wkońcu nawet z rozpaczycy«. Jest to wyraźna aluzja do jego własnych obrazów, do charakteru jego twórczości, tak ściśle związanej z charakterem człowieka.

»Słuchaj — zwraca się do Kazimierza Epplera — siedząc w cieniu »klombów w Łazienkach lub błakając się po polach Siekierok, czy uczu- »wałeś w sobie inny rodzaj uczucia, jakim cię *natura* otaczająca albo »*rozmowa ze mną* napępiała, niż *uczucie smutku* nieuchwytnego, niewytłu- »maczonego, a jednak tak przyjemnego? To też, gdy mówię, że jestem »*smutny*, nie chcę powiedzieć przez to, że jestem *nieszczęśliwy*. Przeciwnie: »kiedy chwilami to harmonijne uczucie ustaje, wtenczas czuję rozstrój w du- »szy, brak myśli, poczucie własnej nicości. Ten właśnie stan bywa dla mnie »straszny; — byłby on potwornym, gdyby trwał dłużej, niż się to zdarza«. W innym miejscu powraca do tego samego przedmiotu:

»Ludzie, z usposobienia weseli, spoglądają z ubolewaniem na tych, »co w ich zabawach nie biorą udziału. Niech litość swoją w inną stronę »skierują; niech raczej ubolewają nad tymi z pośród siebie, którym przy- »padek, niepowodzenia chwilowe zamąciły na długo jasne dni ciągłego »wesela. Są bowiem ludzie, których *smutek* jest z ich duszą *stale* złączony, »a tego smutku przyczyna leży daleko poza obrębem okoliczności zwy- »kłych. Ich smutek to ich rozkosz: pocieszać ich niema potrzeby«.

Przyczyną bezpośrednią tego stanu duszy były: miłość beznadziejna, której nie mógł wyrwać z swego serca czułego, oddalenie od kraju, za którym tęsknił, żal do społeczeństwa, które go nie rozumiało, śmierć siostry, którą kochał, — i wreszcie powolne zanikanie sił wskutek choroby płucnej, która wkrótce pasmo jego życia przeciąć miała.

»Chcąc widzieć piękno w naturze — mówi on w swoim *Dzienniku* — »trzeba mieć samemu trochę piękna w duszy. Słońce, co oświeca białe »chmury, co migoce po listkach topoli, co złoci łąki, co w szmaragd »przybiera góry, musi przeświecić przez duszę«.

Przez jego duszę tymczasem, przez duszę malarza i poety, przeświecał smutek.

»Nie było chyba człowieka — pisze gdzieindziej — któremoby się »wszystko według woli ziściło; ja jednak straciłem wiele: ciężko mi przy- »szło spłacać dług losowi przeciwnemu. Najprzód z serca musiała wy- »wietrzeć miłość, której zapachem krótko i z daleka tylko się upajałem. »Obrazy domowego szczęścia — zaledwie pomyslane, niby z lekka naszki- »cowane węglem; lecz i to zła choroba starła: został się tylko ślad, że »było coś — że nic niema«... »Jeżeli wszystko wróci nawet do dawnego,

»czyli do dobrego (mowa tu o zdrowiu), to moje marzenia nie wrócą.  
 »Pojadę do Włoch, zacznę żyć na nowo jakimś życiem — jakim? nie  
 »wiem... Lecz nie będzie okna z doniczkami kwiatów, ogródka niedużego  
 »z krzakami jaśminów i róż, nie będzie Jej...

W innym miejscu czuć już boleść:

»Wrony kraczą ponuro; na drodze leżą liście żółte, umarłe, a po  
 »liściach wiatr przegrywa melodyę smutną, podobną do westchnień smu-  
 »tnej piersi.

»Róże, moje róże, okwitłyście już dawno! Gdzie akacyi zapach roz-  
 »koszny? Ach, czemuż serce nie pęka z żalu, czemuż dusza nie może ulecieć



Studia do obrazu.  
 Ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie.

»z westchnieniem ku temu, co kocha, i zginąć razem z tem, co kocha«. Lecz nie był to człowiek, któremu uczucie mogłoby odebrać świadomość. Oto co dodaje poniżej:

»Głupi człowieku! natura umrze i odrodzi się; miliony ludzi ujrzą  
 »ją znowu i cieszyć się będą słońcem i wiosny ciepłem, a ty napowrót  
 »wyrzekać i płakać będziesz«.

Poza tem nigdzie nie widać rozpacz: uczucie jego nie wychodzi z granic smutku rzewnego, żalu łagodnego i cierpienia cichego.

»Od czasu — pisze on do Prospera Dziekońskiego w r. 1873 — jak  
 »wyjechałem w jesieni z Warszawy, namalowałem pięć obrazów, nie licząc

»tych, które są już na ukończeniu. Byłem pilny i paliło mi się w rękę.  
 »Obecnie jestem zmęczony, znużony moralnie, czczy i pusty, jak gdybym  
 »już nigdy nie miał nic zrobić. A przytem, powiedziawszy prawdę, widzę,  
 »że się zestarzałem nie mało. Myślę sobie czasem: Mój Boże! mam dwa-



Studia do obrazu.  
 Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

»dzieścia siedem lat, a czuję się pięćdziesięcioletnim starcem. Gdzież są  
 »lata młodości? Co się z nich zostało jako wspomnienie? Wygarniam od  
 »czasu do czasu garść listów z szuflady i przeglądam: to listy od Epplera,  
 »od ojca lub ciebie, to znów od siostry lub Aleksandra, kiedy ten nie  
 »myślał nawet, że będzie w Monachium i po kilku latach stanie się zna-  
 »nym artystą, — to parę pokwitowań od krawca i szewca; ot i wszystko!  
 »Żeby się też, choć przez przypadek, jakiś różowy papier zabłąkał, żeby  
 »się choć jaki zwiędły listek lub zeschnięty fiołek znalazł! Nic, z czemby  
 »się wiązało wspomnienie jednej chwili uniesienia, jednego silniejszego  
 »uderzenia serca! Ach, jak to głupio, jak to podle!«

Jeżeli kiedykolwiek bolał silniej nad swoim stanem, to tylko ze względu na sztukę, która na tem cierpiała.

»Moje plany, moje marzenia, moje jasnovidzenie przyszłości, moje  
 »projekty, prosto ku niej wiodące, słowem moje życie całe — pisał z Rei-  
 »chenhalu do Kazimierza Epplera — wymazane ze szczętem: śladu po  
 »niem nie zostało. Jeden wiatr zimny, co mi się dostał pod prawe skrzy-  
 »dło płuc, wywiał wszystko! Mówią, że mnie praca zbyt gorączkowa  
 »i ciągnęła do tej choroby głównie usposobiła. Niech dyabli porwą! Z pró-  
 »źniactwa *spleen* — z pracy choroba piersi: nie wiem, dalibóg, co lepsze?

»Żeby przynajmniej coś ważniejszego *zrobić!* żeby choć trochę *prze-*

»żyć samego siebie! Ech, co to zresztą i warte! Urznąć łeb kurakowi  
»a potem pochwalić, że miał skrzydełko lub piersi smaczne!«

Ten sam motyw podyktował mu następne słowa, znajdujące się w *Dzienniku*:

»Boże, mój Boże, co się ze mną zrobiło! Zestarzałem się, zaczy-  
»nając żyć dopiero i o własnych zaledwie siłach chodzić. Jestem nie-  
»śmiały, jak dziecko, i zniechęcony, jak starzec: oglądam się za przeszło-  
»ścią, jak człowiek, któremu przyszłość nie prócz bólów słabości dać nie  
»może. Przebudzenia, energii na gwałt, bo zasnę nieznacznie, zupełnie,  
»na zawsze«...

Przebudzenie jednak nie nastąpiło; energia nie wróciła, pomimo sztucznej podniety.

»Jestem zmęczony i znudzony — pisze z Meranu w 1873 roku —  
»wszędzie mi nudno; może tylko w domu, kiedy sam z sobą jestem,  
»jest mi najweselej. Gram na fortepianie lub czytam książki, ale czy to  
»wystarcza, gdy się ma dwadzieścia siedem lat życia? Boże, czemu ja  
»innym nie urodziłem się człowiekiem? czemu, przeżywszy tak mało, tak  
»wielki przesyt mam życia?... Dawniej, aby ocalić siebie, chciałem się  
»żenić; dziś, ponieważ nie ożenię się już pewnie, zamierzam podróżować«.

Widząc jednak zupełną nicość tego zamiaru, który powstał w jego głowie całkiem poza potrzebą temperamentu, dodaje zaraz:



Studia do obrazu.

Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

»Pojadę może na Kaukaz, do Krymu lub do Azji mniejszej, choć  
»nie mam żadnej ochoty. Bo naprawdę, co ja tam zobaczę ciekawego?  
»co mnie tam odświeżyłoby mogło?«

Każdy człowiek lubi w naturze to tylko, co odpowiada jego usposobieniu.

Dusza, przejęta nawskroś uczuciem smutku, nie mogła się rwać do barwności Wschodu, do blasków oślepiających słońca, do życia fermentującego w skwarze namiętności.

»Żyjąc zawsze więcej spostrzeżeniami, skierowanemi na wewnątrz siebie, niż na to, co mnie otacza — pisze w innym liście — widzę dookoła siebie to tylko, co moją duszę uderza, rozwesela, unosi. Stąd wiem, że, gdy słońce świeci, to cudnie błyszczą liście bukszpanów i laurów; piękny jest potok, gdy szumi po kamieniach, co tworzą niby progi, niby małe wodospady z przezroczystymi i błyszczącymi kroplami brylantowemi. Wiem też, że topole wysmukłe, gnące się od wiatru, żalostną postacią wzruszają mi serce: głuchy, posepny szum ich gałęzi jest dla mnie wymowną *muzyką smutku*, która często, gdy mam serce przepelnione, łyży mi z oczu wyciska«.

Dodać przytem potrzeba, że Maks Gierymski nieraz, jak to sam zresztą mówi, nie żył światem, którego ręką się dotykał, lecz imitacją tego świata w swojej wyobraźni. Jest to wynikiem nadczułości nerwów, którą tem łatwiej rozumieć, że każde podrażnienie, choćby najlżejsze, padało na grunt przez chorobę już w zaraniu życia przygotowany. Wskutek tego następujące słowa z *Dziennika* w niczem nie przesadzają stanu jego duszy.

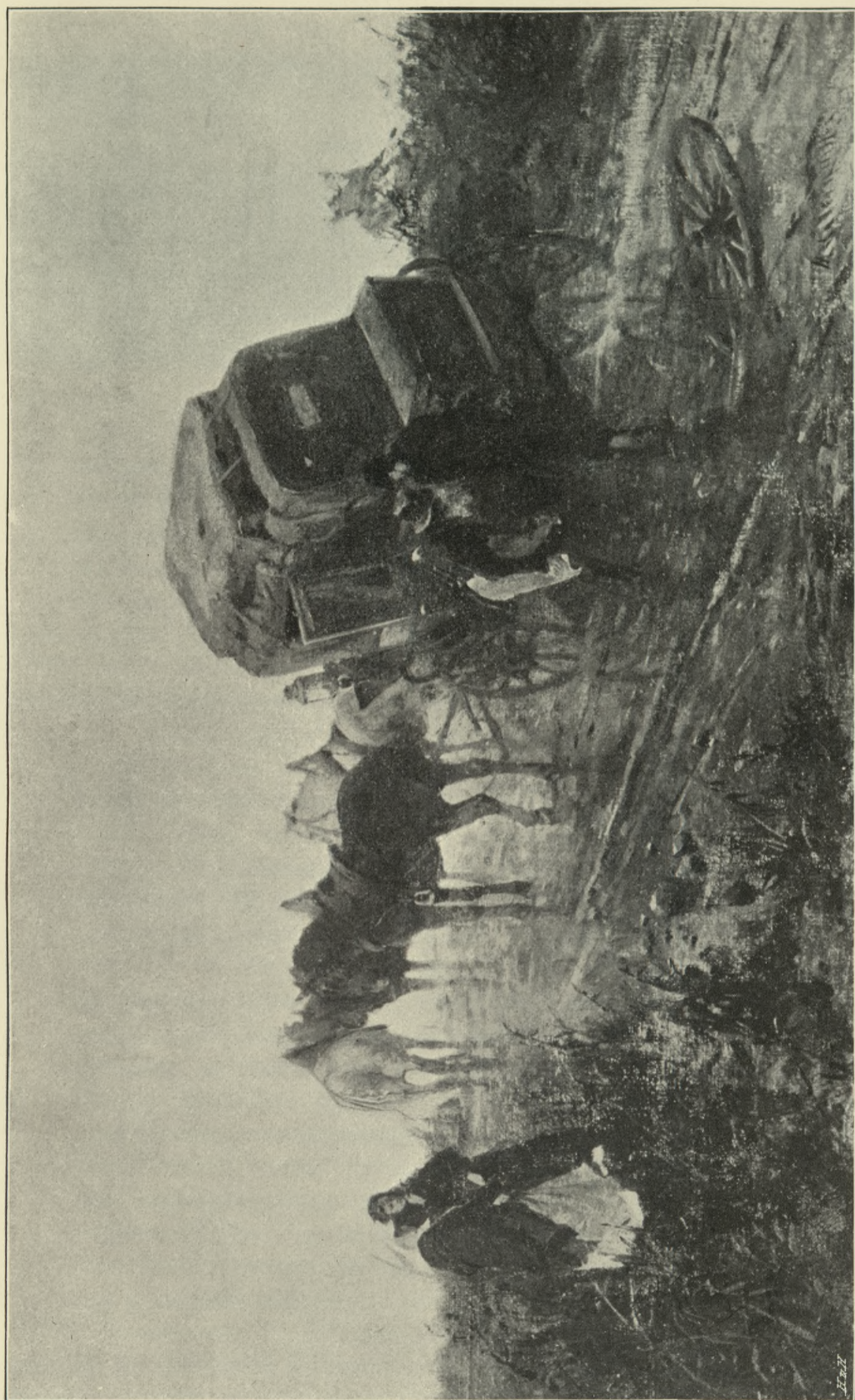
»Wiem — mówi on — co to śmierć, znam strachy przedśmiertne: trzy czy cztery razy miałem przedostatnią noc swoją. Kiedy przyjdzie rzeczywista, będę już wprawiony. Tak ze wszystkim: moje przyjemności są zawsze skądinąd, nie zaś z rzeczywistości dotykanej, a poniekąd i moje zmartwienia. Wyobraźnia mnie tyranizuje, dręczy niemiłosiernie, ale jej też winien jestem wszystko, co najmilszego zaznałem w życiu. Martwię się wiele pierwej, nim powód rzeczywisty zmartwienia przyjdzie: zato też, kiedy zło się zbliża, jestem nieczuły, bo przygotowany«. Przy takim nastroju duszy, przy takiej wyobraźni można już w naturze odnajdywać stany cierpienia i żywo je odczuwać.

»Słońce — pisze on w *Dzienniku* za powrotem z przechadzki — przesłoniło się chmurą; lasy i polanki sposepniały, a skały, tam w górze, pokryły się ciemno-szafirowym płaszczem. Nie było uśmiechu, nie było szczęścia. Zdawało mi się, że, gdyby tak pozostać miało, niepodobna byłoby żyć. Te drzewa, te krzaki, te skały muszą *drżać* na widok chmury, zakrywającej im słońce, muszą *rozpaczać*, jak lunatycy, gdy księżyc im się schowa«.

Tu jednak nadmienić trzeba, że taki stan natury nie odpowiadał bynajmniej nastrojowi stałemu jego usposobienia: potrzebował on wyrazu innego, łagodniejszego, bardziej uśmiechniętego.

»Jeden pogodny dzień nareszcie — pisze w *Dzienniku*. — Powie-trze czyste: napróżno chmurki szukać po niebie; wszystko ma wyraz uśmiechnięty. Wielkie święto w naturze: rozkwitły jaśminy i róże, a ich





Wypadek w podróży.





Ilustracja do »Mazepy« Byrona.

»oddech wonny upaja zmysły. Nigdzie smutku, nigdzie troski! Lekki wiatr  
 »budzi na chwilę uśpione leniwo młode gałązki olszyny, potrząsa wiecznie  
 »niespokojnymi, wiecznie ruchliwymi, srebrnymi liśćmi topoli. Poza tem  
 »rozkoszny *spokój* dokoła — *może jedyne szczęście*«.

Ten »spokój« — jako »szczęście jedyne« — pokazuje całą duszę artysty, który nie znał innego. Kto wie nawet, czy jego serce dobre, łagodne, byłoby zdolne znieść jakieś silniejsze wstrząśnienie, jakieś uczucie gwałtowniejsze, niż rozkosz spokoju na zewnątrz i wewnątrz siebie.

»Jakże lubię — pisze mimochodem — usiąść gdzieś za miastem  
 »i przysłuchiwać się temu szmerowi różnorodnemu, jaki mnie dochodzi!  
 »Słów nie słysząc wcale; słyszę tylko gwar ludzi rozmawiających i to  
 »mnie właśnie raduje. Z takiej odległości mowa wydaje mi się czemś  
 »niezmiernie pięknem. Gdybym się zbliżył, usłyszałbym głupstwo głośne,  
 »udzielające się. To też niema dla mnie większego szczęścia, jak, nie  
 »porzucając z oczu ludzi, ich zajęć, ich zabaw, być od nich tak daleko,  
 »aby tylko to, co przez nich samych niezepsute, co boskie, co pozostało  
 »w granicach praw natury i nie uległo zmianie sztucznej, o uszy i oczy  
 »moje w całej swej sile uderzać mogło. Ryk bydła, powracającego z pa-  
 »stwiska, szczekanie psów, skrzypienie ładownych wozów, ciągnących  
 »pustym gościńcem, głos dzwonów w odległym kościółku, delikatny kolor  
 »skóry ładnej kobiety, wdzięk, z jakim ona odchyła głowę, kiedy odwraca  
 »się za siebie, rozkład światła, zmieniający się przy każdym jej porusze-  
 »niu, migotanie słońca po listkach drzew i krzewów, błękitne powietrze  
 »oddalonych gór i lasów, różnorodność światła i cieniów — oto wrażenia,  
 »dla których przecie żyć już warto«.

Jest to zupełny krajobraz i obraz Maksa Gierymskiego, z jego techniką, z jego charakterem, z jego odczuwaniem poezji i poetyczności w nastroju ogólnym, w oświetleniu łagodnym, w tonie harmonijnym. Czuć w nim przytem muzyka, potrzebę wyrażania się dźwiękami i dociągania się do wrażenia, które kształtami i barwami z trudnością tylko wyrazić się daje.

»Każda ze sztuk, zwłaszcza plastycznych — pisze on w tym przed-  
 »miocie do pani X... — mając dany sobie niejako pewien punkt środ-  
 »kowy, około którego się obraca, pewną właściwość wyrażania *jednej*  
 »*strony piękna*, chętnie, nie porzucając swego stanowiska, przedłuża pro-  
 »mień swego koła i tym sposobem dotyka sztuk z nią pokrewnych. Wsku-  
 »tek tego dosięga niekiedy sztuk idealnych, a nawet podoba sobie w umie-  
 »jętnościach: zawadza o filozofię i historję i służy dogmatom. Między  
 »innemi malarstwo, tak odległe od muzyki, zapożycza się niekiedy u niej,  
 »oddając jej tem, co jest jego właściwością. Znakomity muzyk francuski,  
 »Felicjan David, usiłował w swoich szerokich kompozycjach dawać wra-  
 »żenia czysto malarskie, malować tonami brzask dnia, spokojne morze,



Ilustracja do »Mazepy« Byrona.

»jednostajne kołysanie się fali i t. p. Toż samo Berlioz i Wagner. Są  
 »malarze, których obrazy, bez względu na ich malarski przedmiot, dzia-  
 »łają w sposób właściwy muzyce. Linie i kolory zastępują muzyczne  
 »interwale; na miejsce harmonii dźwięków podstawia się harmonia kolo-  
 »rów — i wtenczas zdarza się, że człowiek, najmniej nawet znający się na  
 »malarstwie, a czuły na muzykę, zostaje pociągnięty przez obraz.

»Z obrazów moich jeżeli co mówi, to muzyka; jej też, a pośrednio  
 »memu ojcu, który mnie do niej przymusowo sposobił, winien jestem  
 »większą część mego ukształcenia. Mówię ukształcenia, nie w znaczeniu  
 »ogólnem, lecz ukształcenia serca i wyobraźni. Kiedy literatura jeszcze  
 »nawet nie zajmuje, kiedy, nie dotykając duszy poezji — piękna, szuka

»się w niej rozrywki, muzyka już działa, rozbudza pewną wrażliwość, »rozwija uczucia«.

Słowa samego artysty tłumaczą jasno założenie jego obrazów: wyrazić siebie, swoją *duszę wielostronną*, wrażliwą na różnorodne rodzaje piękna. W tym też duchu pisze pod inną datą:

»Szanowna Pani nadmieniłaś już dawniej, że pewien rodzaj roz- »drażnienia moralnego, pod którego wpływem jestem obecnie, musi się »przejawiać w moich obrazach. Czy tak jest, na to stanowczej odpo- »wiedzi dać nie mogę. O ile jednak liryzm jest, jak innym sztukom,



Szkic do »Mazepy«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

»właściwy malarstwu, czyli, o ile można pod jakąkolwiekbądź formą »dawać, jak w muzyce, wewnątrz samego siebie, własne uczucie, — o tyle »w obrazach moich moje usposobienie obecne z konieczności odbijać się »musi. Że jednak wszystko, co jest poza obrębem mego świata, nie ob- »chodzi mnie, nie istnieje dla mnie wcale, a świat mój jest we mnie, »przeto żadna z tych cząstek mnie samego — trochę uczucia, trochę »upodobania do sztuki, trochę wrażliwości wyobraźni — nie powinna »być straconą, gdyż inaczej całość rozprzegłaby się sama przez się«.

Nie trzeba jednak ani na chwilę tracić z uwagi, że szło mu zawsze i przede wszystkim o uczucie i jego wyraz w obrazie, jako w dziele malarza.

»Wiele sprawozdań — pisze do Prospera Dziekońskiego — dotyka, »że tak powiem, zewnętrznej tylko powłoki obrazu. Tymczasem pod »farbą dobrze położoną, pod werniksem leży czasem trochę uczucia za- »grzebanego, w które samemu często się nie wierzy, lub o którym wą- »piło się chwilami. A jednak to trochę uczucia przegląda poprzez farbę »i być może, iż blasku jej dodaje. Co prawda, nie myślałem, aby ta »wewnętrzna strona moich obrazów była dla kogokolwiek widoczną, i dla- »tego zdziwiłem się niepomernie, czytając i słysząc, jak Niemcy główny »nacisk kładli na to właśnie, co według mego przekonania powinno być »dla nich być nieczytelną literą«.

Myśl, że obrazy jego pozostaną niezrozumiałymi, wywoływała na jego usta wyrazy gorzkości,

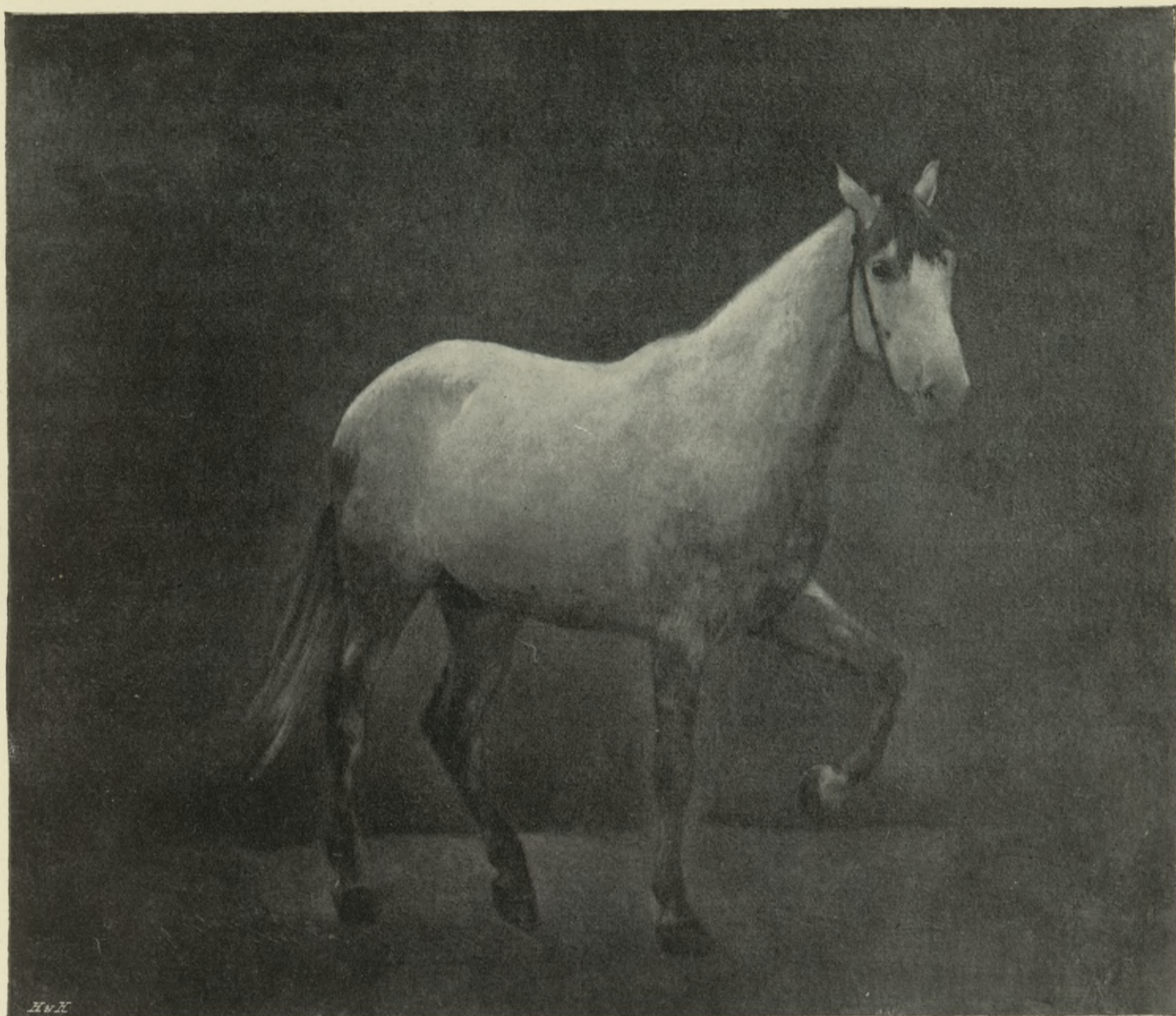
»Jeżeli kochasz naturę — pisze w *Dzienniku* — jeżeli badasz serce »ludzkie z jego pięknej strony, jeżeli w harmonię tonów duszę wkładasz, »to wszystko, co robisz — robisz dla siebie tylko: nikt do twej piersi »nie przyłoży ucha, aby zasłyszeć, z jakiej głębi głos pochodzi; dzieło »twoje mogłoby zginąć, a niktby nie uczuł straty. Ci, co kupują obraz, »potrzebują tylko modnego ubrania salonu, galeryi na taki sam sposób »urządzonej, jak inni urządzają; lecz nikt nie potrzebuje obrazów dla »obrazów. Posiadaczem twego dzieła nie kto inny będzie, jedno żyd zbo- »gacony, i tym sposobem nikt, komu oglądanie obrazów pociechę w duszę »wnosi, nie zobaczy go nawet«.

Nic dziwnego zatem, że pod świeżem wrażeniem listu od jednego ze swych przyjaciół napisał w *Dzienniku*:

»Pociechą moją największą jest to, że są ludzie, którym obrazy »moje pewną przyjemność duchową sprawiają, w których one rozbudzają »myśli, podobne do tych, jakie mnie zajmowały. Maluję obrazy dla swoich »przyjaciół, dla tej niewielkiej liczby ludzi, którzy tak czuć mogą i umieją, »jak ja czuję. Że innych artystów obrazy podobają się masom, jest to



Ilustracja do »Mazepy« Byrona.



Siwek.

Szkic olejny w zbiorach A. Sygietyńskiego.

»rzeczą naturalną; ale że moje są cenione przez niektórych, uważam to  
»sobie za łaskę, z nieba zesłaną. Moje myśli i uczucia nie są sieroce i to  
»stanowi całe moje szczęście«.

Nawet drobna, byle niezwykła oznaka, iż obraz jego nie pozostał niezrozumiałym, przejmowała go radością.

»Jeden z moich obrazów: *Pogrzeb Mieszczanina* — pisze do Kazimierza Epplera — był przedmiotem rozmów wśród publiczności i artystów monachijskich. W kilka dni po wystawieniu go otrzymałem anonim w niemieckim języku, bardzo ładny wierszyk, w którym ów niewiadomy poeta-entuzjasta usiłował wyrazić wzruszenie, jakiego doznał. Jakże miła to dla mnie pamiątka!«

Natomiast obojętność, z jaką przyglądano się jego obrazom w Warszawie, i lekkomyślność, z jaką krytyka nasza traktowała jego talent, były dlań nieraz powodem gorzkich chwil życia.

»Powtarzam zawsze — pisze do Kazimierza Epplera, — że, gdybym  
 »w Polsce miał takie uznanie, jak w Niemczech, to nazwałbym się szczę-  
 »śliwym. Lecz u nas przedewszystkiem rozgłos, a następnie dopiero ocena  
 »sztuki i to według miary wykształcenia ogółu w tym kierunku. Publicz-  
 »ność, która tyle szuka w obrazie, co i w anegdocie rubasznie opowie-  
 »dzianej lub w dramacie przesadnie odegranym, dla której chłop pijany,  
 »bednarz pobijający beczki w czasie pożaru (aluzya do »szkiców humo-  
 »rystycznych« Kostrzewskiego), lub kochanek, nibyto przebijający się szty-  
 »letem, stanowią istotę piękna w sztuce — niewiele obiecuje artyście,  
 »idącemu drogą postępu w malarstwie i studyującemu je z miłością pra-  
 »wdziwą«.

Z powyższych słów widać jasno, że Maks Gierymski nie przeceniał by-  
 najmniej wartości sądu artystycznego Warszawy i niewiele się od niego spo-  
 dziewał. Pomimo to jednak byłby chętnie oddał wszystkie swoje tryumfy na  
 rynkach europejskich sztuki za proste, lecz szczere uznanie w Polsce. Wiedział,  
 że ducha twórczości mogą rozumieć instynktownie tylko ludzie tej samej krwi,  
 tego samego temperamentu — i obawiał się niejako, że zagranica płaciła może  
 i przepłacała jedynie formę.

»Dobrze mi idzie; na nie uskarżać się nie mogę — pisze z Mona-  
 »chium w chwili największego powodzenia, — a przecież, nie wiem czemu,  
 »opanowała mnie jakaś nuda szalona. Jestem zły, jak pies na łańcuchu!  
 »Robię wszystko, co inni robią, — a właściwie wolałbym położyć się spać  
 »i ach! gdyby można, nigdy się nie obudzić. Kochany Przyjacielu, pisz  
 »do mnie jak najprędzej. W twoim liście spodziewam się znaleźć pra-  
 »wdziwą rozrywkę: przyniesie mi on z sobą Ujazdów, Aleje, Łazienki,  
 »Wisłę, — i znajdę się choć na chwilę w innym, w *swoim świecie*«.

Tymczasem ten »świat« nie wiele dbał o jednego z najbardziej kochają-  
 cych, z najczulszych swoich obywateli. Co prawda, prawie wszystkie obrazy  
 były zakupywane na stalugach i wprost z pracowni szły do Berlina, Wiednia  
 i Londynu. Kiedy jednak handlarze, w czasie chwilowego zastoju, przysłali kilka  
 z nich do Warszawy, ani jeden nie zrobił wrażenia, ani jeden nie znalazł na-  
 bywcy. Jakkolwiek bowiem krytyka warszawska wprowadziła go do grona  
 »naszych znanych«, to jednak nigdy nie przyznała mu stanowiska odpowiedniego  
 wielkości jego talentu, a nawet nie postawiła go na równi z Brandtem, Siemiradz-  
 kim, Gersonem, Krudowskim. Z tego, co o nim pisano za życia i po śmierci,  
 widać, że *uznanie* jego talentu było tylko hołdem, złożonym własnej próżności  
 narodowej, przyjęciem do wiadomości jego sławy, zdobytej za granicą, nie zaś  
 oceną jego talentu, odczuciem lub przeczuciem jego ducha.

Błogosławionej pamięci Lesser, pisząc o jego *Panu Tadeuszu*, dawał mu  
 rady, jak ma obrazy robić, jak ma je *urządzać* i *malować*, i wkońcu dodał, że  
 »należałoby obciąć płótna dokoła«.

Tutaj też miejsce przytoczyć słowa Felicyana Faleńskiego, który, jako





Powrót z polowania.

(Fot. Hanfstaengl).



krytyk malarski »Tygodnika Ilustrowanego« w sprawozdaniu z warszawskiej wystawy sztuk pięknych, zestawia »Krajobraz karpacki« Schouppego z »Krajobrazem w południe« Maksymiliana Gierymskiego. »Stopniowanie, — pisze o obrazie Schouppego — wielce tu kunsztowne, przednie plany, pełne prawdy. Ogólne wrażenie, wiejące z tego krajobrazu, mile usposabia duszę, forma tu bowiem nic a nic nie krzykliwa, owszem prosta, spokojna, dosadnie wypowiada pogodne usposobienie, w jakim myśl się jej zrodziła«.

»Przedstawiwszy choć jeden przykład, jak się to krajobrazy malować powinno, pokażmy teraz, jak ich malować nie należy. Oto robota p. M. Gierymskiego, nosząca nazwę: »Krajobraz w południe«, za cenę *niepomierną* rubli srebrem stu«!... »Jakież to tedy jest owo południe? W jakiejże się ono porze roku odbywa, lub przynajmniej, pod jaką strefą? Cóż znaczą te kłaki w powietrzu i te pakuły na dole? Kłaki są to obłoki, kłęby pakuł wyobrażają drzewa«... »Pan Gierymski produkował dotąd dość przyjemne fantazje, wprowadzie nie wiele podobne do natury, ale zwiastujące przynajmniej iskrę Bożego natchnienia. Obecnie wyjechał za granicę kształcić się, — czyż w tym jego obrazie mamy widzieć dowód postępu?«... Toć »ani sposób przekrzywić tej pędzlowej buty, która się tu wzdłuż i wszerz płótna rozjechała tak zamaszyście. U nas chyba, w skromnej Warszawie, nie znajdzie do tego wzoru. Nie dostarczą go: ani Breslauer, ani Schouppé, ani Marszewski, ani nawet żaden z młodszego grona cichych, sumiennych, szukających prawdy pracowników. W takim razie może lepiej było zostać z nami«.

Nie mniej surowo obszedł się z M. Gierymskim nestor naszych malarzy-krytyków, Wojciech Gerson.

Inny sprawozdawca ówczesny przez ironię nazwał któryś z obrazów jego »skromnym fiołkiem«.

»Obrazek mój — mówi z tego powodu M. Gierymski — nazwany »za zjawieniem się w Warszawie skromnym fiołkiem, nie znęcił, widzę, »dotąd nikogo: czyżby, jak owe dzikie fiołki, pozbawionym był zapachu? »Zapewne wśród takich róż, jak Suchodolskiego, który istotnie różowe



Studyum do obrazu.  
Ze zbioru A. Oderfelda w Warszawie.

»maluje konie, jak Ruśkiewicza, Kostrzewskiego i innych, biedny mój  
 »fiólek zwiędnąć musi. Zresztą tak mały i w czarnych ramach! A jednak  
 »dziwna rzecz: profesor akademii (prawdopodobnie Anschütz), w którego  
 »szkole najlepszym byłem uczniem, nie chciał wierzyć, że ja go namalo-  
 »wałem. Uderzyła go szczególnie prostota motywu. Najznakomitszy zaś  
 »pejzażysta tutejszy, Schleich, zadziwił się, że krajobrazu nie obrałem  
 »sobie za specjalny rodzaj i przepowiadał, że koniec końców muszę wejść  
 »na tę drogę. Ha! cóż robić? Warszawa inaczej to uznała. Słyszałem, że



Nad Wisłą.

Akwarela ze zbiorów A. Sygietyńskiego.

»obraz w czasie transportu obsunął się w ramie, wskutek czego u dołu  
 »widać kawałek niedomalowanego płótna. Może właśnie to tak razi praw-  
 »dziwych znawców sztuki. W każdym razie czuję, że moje obrazy prze-  
 »znaczone są na to, aby miejsce tylko na Wystawie warszawskiej za-  
 »pełniały«.

Co prawda, sława Maksa Gierymskiego w Monachium wtedy dopiero się  
 zaczynała. Pod względem materialnym wiodło się więc nie najlepiej. Pieniądzy  
 na modela nie było i brat, Aleksander, musiał często pozować do obrazów  
 na drewnianym koniu. Nie trzeba jednak sądzić, że był to żal do społeczeństwa

polskiego za jego niepochoopność ku kupowaniu obrazów. Kiedy bowiem stał już tak pewno, że mu »jego pięć palców wystarczać zaczynało« i nie potrzebował dopraszać się list za listem o dalszą ratę stypendyum, wtenczas pisał do przyjaciela:

»W Krakowie na wystawie jest moja »*Wieczornica*«, o której pan Siemieński w *Czasie* wyraża się dość pochlebnie. Dużo to już dla mnie, »że w Polsce mój obraz chwałą, o kupnie to inne pytanie; przykro mi »tylko bardzo, że, będąc Polakiem, mam najmniej *szczęścia u swoich*, że »traktują mnie jak sierotę, lub wreszcie jak ułomne i najmłodsze dziecko »w sztuce. *Jestem biedny i pożałowania godzien*«.

Takie to okoliczności składały się na usposobienie, na duszę człowieka, który pod koniec życia »nie wiedział, czy był przypadkowo chorym moralnie,



Kozacy kubańscy. Szkic do obrazu.  
Ze zbiorów A. Oderfeldą w Warszawie.

czy też od urodzenia moralnym kaleką. W tym ostatnim wypadku nic mi nie pomoże: gdyby mi włożono koronę trzech królestw na głowę, możebym tak samo, jak teraz, narzekał i stękał«.

Usposobienie to wydało dzieło podobne do siebie, — i nie mogło być inaczej. »Czyż bowiem do wytworności, do melancholii wykwintnej jakiegoś dzieła, do fantazyi osobliwej i rozkosznej na drgającej strunie duszy i serca — mówią bracia Goncourt — nie potrzeba kącika schorowanego w artyście? Czy nie potrzeba, jak Henryk Heine, być Chrystusem swego dzieła, człowiekiem, trochę ukrzyżowanym fizycznie?«

Niezależnie jednak od tych cichych cierpień, od tych westchnień żalu duszących się w piersi, od tych łez, zagubionych w sercu, od tych czarnych myśli, wciąż przebiegających od płuc do obrazów i od obrazów do płuc, Maks Gierymski starał się zachować zupełny spokój na zewnątrz. Nic, coby pokazywało stan jego duszy — a nawet nic, coby mogło zdradzić jego uczucie

i uczuciowość. »Pragnę — mawiał zwykle — wyglądać jak urzędnik pruski«, i, uczesawszy starannie włosy w skrzydełka gołębie na skroniach, wygładziwszy jedwab kapelusza, nałożywszy świeże glansowane rękawiczki, szedł o umówionych i przyjętych godzinach na kawę do Tambosiego, lekko przytem wywijając laseczką, co miało pomagać do wyrażenia chłodu i obojętności na wszystko.

Nawet grono malarzy, grupujących się koło niego i Brandta, składało się z młodzieży zamożniejszej i *dobrze urodzonej*, która chciała wyglądać i wyglądała nie tyle na artystów z talentem, ile na *ludzi przyzwoitych*, nie mających nic wspólnego z całą cyganeryą malarską, która o chłodzie i głodzie dopuszczała się dziwactw na ulicach i w akademii. Cały zresztą *sztab* polskiej sztuki, jak ich przez szyderstwo nazywano, miał wyraz zupełnego zadowolenia z siebie i w stosunku do *ciurów* zachowywał pewną umówioną grzeczność, która nie upoważniała bynajmniej do jakiejś poufałości.

Na tle tych zimnych i przyzwoitych gości z kawiarni Tambosiego wyróżniał się jedynie Aleksander Gieryski, którego twarz wyrażała jakieś zmartwienie zgryźliwe, jakiś niepokój wewnętrzny i niezadowolenie. *Sztab* widział w nim tylko *młodsze brata* i z niedowierzaniem patrzył na jego pierwsze próby.

Wszyscy jednak mieli, jeżeli nie na czołach, którym niełatwo nadać wyraz, to na kapeluszach, tużurkach i butach wypisany niejako tytuł książki pani d'Alcy: *Le bon ton*.

U innych było to czem kto chce: udawaniem, pozowaniem, błagą, maską grubijaństwa, próżnią mózgu, pyszałkostwem; u Maksa Gieryskiego było to naturalną formą temperamentu, odruchem uświadomionym.

Każde uczucie silniejsze kryje się. Maks Gieryski — »z natury nieśmiały jak dziecko« — nie śmiał pokazywać tych wszystkich stron swej duszy, które z łatwością mogłyby się wydawać innym śmiesznymi, i dlatego krył się za maską obojętności. Obojętność jednak była dlań tem, czem koncha jest dla mięczaka: naturalnem schronieniem przed nieprzyjacielem, przed napaścią, przed szkodliwymi i przykreimi podrażnieniami z zewnątrz.

Tymczasem, unikając śmieszności w pokazywaniu uczucia, mógł z łatwością popaść w śmieszność, pokazując się obojętnym. Dla zamaskowania więc tej drugiej cechy swej natury wmawiał w innych i siebie, że udaje tylko formę, która w samej rzeczy wypływała z jego temperamentu. Była to zdolność szybkiego uświadamiania sobie wszystkich czynności, nawet mimowolnych, która dopomagała mu w oszukiwaniu łatwowiernego otoczenia. Oto cała geneza jego spokoju, stanowiącego drugą stronę jego duszy i tem samem drugą stronę jego obrazów.

Stosunek artysty do natury i otoczenia wpływa na charakter obrazów i na stosunek, jaki zachodzi pomiędzy widzem a obrazem.

Natura, jakkolwiek bardzo oddziaływa na usposobienie ludzi, nie zawsze jednak z niem się łączy i nie zawsze w przejawach swoich podobną jest do





Polowanie *par force* na jelenia.  
Oryginał w berlińskim Muzeum Narodowym.

(Fot. Husnik & Häusler).





przejawów życia ludzkiego. Jakżeż często zdarza się, że, kiedy wiosna śmieje się szczęściem pełnym i niezamąconem, ludzie, idąc za pogrzebem, oddają się rzczać i płaczą, a w czasie jesiennego pogrzebu ciepła, zieleni i kwiatów, kiedy natura okrywa się kirem żałoby, weselą się i śmieją. Mickiewicz wyraził to, mówiąc:

» . . . . . czyli mgła ocienia,  
Czy szarańcza plon zetnie, czy gjaur pali domy,  
Czatyrdahu, tyś zawsze głuchy, nieruchomy«.

Podobnie dzieje się w utworach Maksa Gierymskiego, który nie starał się nigdy kokietować widza swemi uczuciami, ani też zmuszać go do odczuwania takich a nie innych wrażeń. Chciał przedstawić w swoich obrazach pewien *wyraz* natury, jej *fizyonomię* ruchliwą i dosadną w rozmaitych chwilach,



Kozacy kubańscy. Szkic do obrazu.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

pozostawiając widzowi całą swobodę doznawania takich lub innych wzruszeń. Wszakżeż w życiu jeden jest szczęśliwy w czasie burzy, a drugi jej się boi; ktoś może czuć się dobrze w wichur i słońce, gdy tymczasem inny będzie je przeklinał. Bywają dni, które, mimo cały blask słońca, wydają się szarymi dla duszy, i dni szare, o których się wspomina jako o najweselszych w świecie.

Artyści dawniejszych czasów, zarówno malarze jak i literaci, zarówno klasycy jak i romantycy, upodobniali naturę do chwilowych objawów życia ludzkiego, nastrajali ją zawsze na taki ton, w jakim chcieli przedstawić dane osobistości i w jaki chcieli wprowadzić widza. Jeżeli bohater miał być smutnym lub zrozpaczonym, w tle musiało się zbierać na deszcz lub na burzę. Maks Gierymski tymczasem ani utożsamiał się z naturą, ani roztapiał się w niej, ani też nie uważał jej jedynie za środek do wyrażenia swego uczucia.

Przypatrując się pilnie jego obrazom, łatwo przyjść do przekonania, że nigdy wobec niej nie wychodził z roli obserwatora, który stara się widzieć i przedstawić rzecz, scenę i tło o ile można obiektywnie, bez nacisku na pewną stronę lub pewien charakter natury, bez dociągania jej wyrazu do wyrazu jakiejś dążności lub swoich subiektywnych uczuć. Pomimo to jednak jest on



Szkic do »Pochodu ułanów«.

nie pojedynkuje się, nie wlecze się po błocie, nie ładuje drzewa na wóz, nie przypopreża co tchu siodeł, nie wskakuje na koń, nie idzie bić się i nie bije się. Jest to stanowisko obserwatora z przypadku, który w pamięci zatrzymuje to tylko i tyle, co w jednym przelotnym spojrzeniu objąć można. Słowem, jeżeli ujmemy w stałą, niezmienną formę obraz z natury, widziany przypadkiem, prawie od jednego rzutu oka, lecz w całości, to będziemy mieli obraz Maksa Gierymskiego, patrząc naturalnie *jego oczami*, gdyż tego, co on mógł widzieć, prawdopodobnie nikt innyby nie zauważył.

W obrazach jego wyzyskana jest cała rozmaitość przypadkowości. Niema tu ani pierwszych ani ostatnich planów w tem znaczeniu, jakie dotąd nadawano

zawsze sobą, *nie naciąga wszystkich przejawów natury do swojej manieri, lecz wybiera w niej te formy tylko, które odpowiadają jego usposobieniu i jego upodobaniom*, co stanowi różnicę bardzo ważną. W jego obrazach niema ani umyślnego szukania wyraźnych przeciwieństw, ani pesymistycznego podkreślania jakiegoś rozbratu między człowiekiem a naturą, jest tylko nadzwyczajna jasność w patrzeniu na świat zewnętrzny.

Obrazy Maksa Gierymskiego przedstawiają motywy z natury widzianej z daleka, bez udziału widza w tem, co się tam dzieje. Przypatruje się on jakiejś scenie, *Pochodowi Kozaków, Pojedynkowi Tarły z Poniatowskim, Ulicy w małym mieście, Alarmowi w obozie*, lecz nie idzie na wyprawę z Kozakami,

temu wyrazowi ze względu na większą lub mniejszą wagę obrazu tak co do akcji, jak i samej nawet malowniczości przedmiotu. Bez żadnego *skupienia akcji*, bez żadnych grup *głównych*, bez żadnego podporządkowywania jednych zjawisk drugim, obrazu jego przedstawiają pewną zamkniętą całość. Ludzie, konie, ziemia, niebo, domy i drzewa, płatki śniegu i kałuże błota są traktowane jako przedmiot równej wagi. Wszystko u niego, jak w naturze, jest równie dobrze narysowane, równie dobrze oświetlone, równie dobrze ukolorowane. Jeżeli tu i owdzie można zauważyć pewną przewagę doskonałości kształtów w jednych przedmiotach nad innymi, to przyczyny szukać należy w niedostateczności środków, w braku odpowiednich studyów i notatek z natury, nie zaś w umyślnej czy bezwiednej dążności do nadawania większego znaczenia temu lub owemu przedmiotowi, tej lub owej rzeczy. Prawdopodobnie różnice te byłyby nawet znikły z *czasem* zupełnie, gdyby *czas* nie był stanął na przeszkodzie. Nigdzie jednak nie czuć tego *urządzania sceny*, tego rozsuwania krajobrazu, jak dekoracyi w teatrze, gdzie wciąż potrzeba robić miejsce aktorom, biorącym czynny udział w akcji dramatu. Jeżeli obraz przedsta-



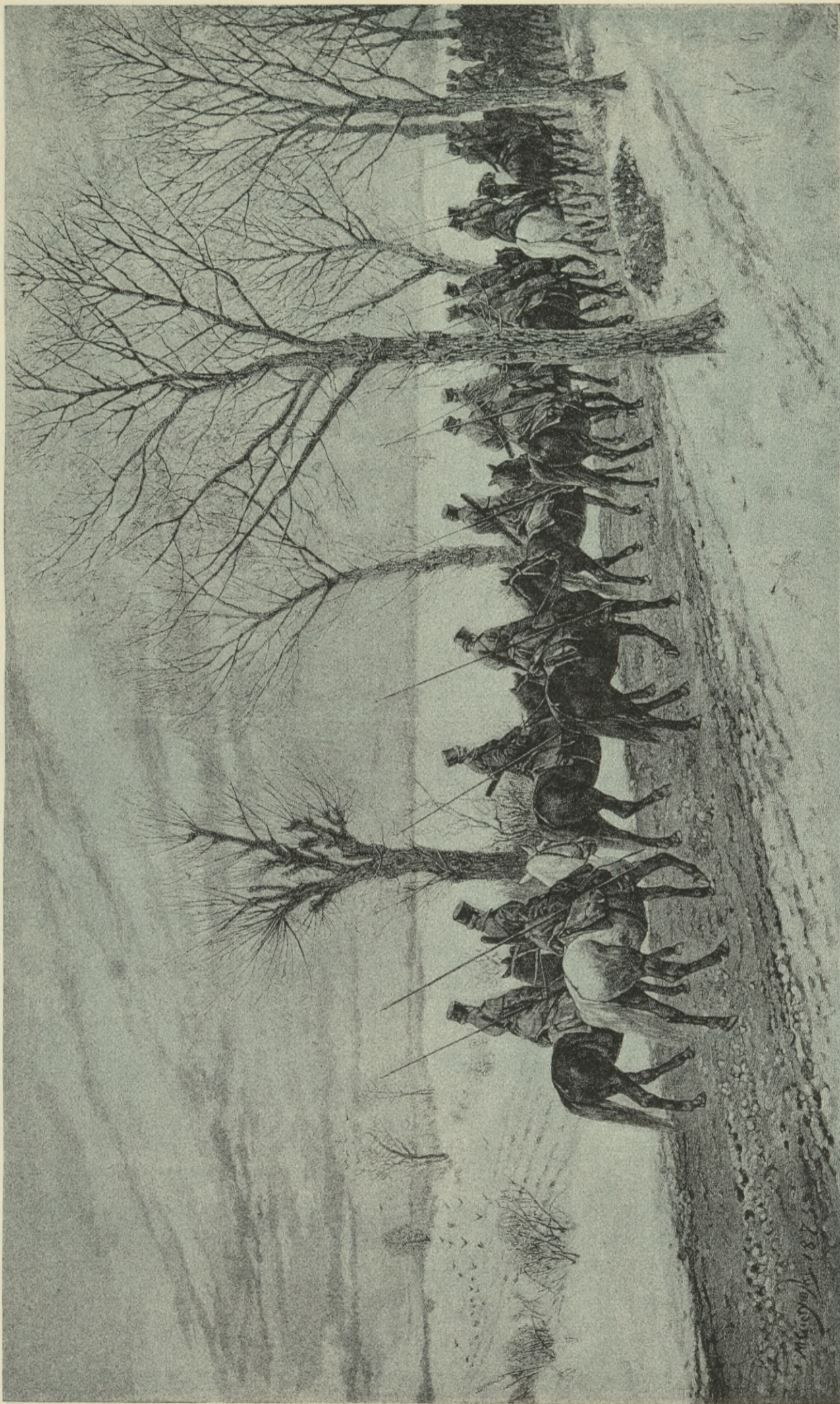
Studyja do »Pochodu ułanów«.

wia scenę w lesie, to drzewa nie usuwają się bynajmniej na bok ani przed ludźmi, ani przed końmi: tu gałązki przecinają twarz jakiegoś jeźdźca, tam pień zasłania nogi konia, tu pokazuje się koniec chrapu, a tam widać kawałek ręki, wszystko jak i gdzie wypadnie. Słowem, ci ludzie z obrazu są naprawdę

w lesie rzeczywistym, nie zaś, jak dotąd bywało, wśród sztucznej dekoracji. A przytem obraz nie zaczyna się *na ramie*, lecz *przed nią*; rama nie ucina gruntu, na którym rozgrywa się scena, nie odrzyna go od płaszczyzny, na której widz stoi, i wskutek tego nie przeszkadza mu znajdować się w środku obrazu. Stąd to złudzenie prawdy, stąd wrażenie natury pełnej i żywej, pojętej i wyrażonej wszechstronnie, o ile tylko pozwalają na to środki malarskie, nie zaś wrażenie obrazu urządzonego, *skomponowanego* na pewien efekt lub z pewną uprzednią myślą.

»Rozpatrując dany okres rozwoju sztuk plastycznych, w szczególności malarstwa — mówi Stanisław Witkiewicz, którego uwagi i obserwacje weszły w znacznej części do niniejszej pracy — spostrzega się nadzwyczajną niewolniczość, skrepowanie i konwencyonalność *układu*. Figury stoją rzędem, obrócone twarzą do widza, jakby się z nim porozumiewały, lub, jak w sztuce egipskiej — niezależnie od tego, czy stoją, czy też idą lub siedzą — są przedstawione w profilu. Wynika to zapewne stąd, że w pierwotnej sztuce, o ile ona nie była ornamentacyjną, chodziło głównie o przedstawienie *rzeczy* lub *czynów*, o naśladowanie pewnych przedmiotów lub pewnych szczegółów, nie zaś o okazanie *całości obrazu*, jaką oko w danej chwili objąć może i obejmuje«.

Nieumiejętna obserwacja natury nie pozwala dojść z łatwością do tych rezultatów, jakie daje teoria perspektywy, która uczy, jak zasuwać jedne przedmioty za drugie, czyli jak, zamiast wyciągać wszystko na jednym planie w jednej linii, komponować obraz *w głąb*. To niedołęstwo pierwotnego układu, wytwarzając pewne stałe, umówione sposoby umieszczania ludzi w obrazie z ciąglem uwzględnianiem widza, krępuje jeszcze sztukę z wyższych okresów jej rozwoju. Nie mówiąc o malarstwie greckiem, jako mało znanem i nie mogącym służyć za dowód, dość będzie zaznaczyć, że nawet w epoce Odrodzenia, nawet przy takim skądinąd realistycznym kierunku, jak w malarstwie holenderskiem, ta strona obrazów nie jest rozwiniętą odpowiednio do całości kształtu ówczesnej sztuki. Jakkolwiek zdobyto już wszystkie tajemnice światłocienia, harmonii barw, perspektywy liniowej i powietrznej, jakkolwiek obserwowano już i rozumiano z całą wytwornością umysłów niezwykłych wyraz uczuć, to jednak ślady pierwotnej, archaicznej sztuki ciążą jeszcze nad układem czyli kompozycją. Nikt nie śmiał postawić człowieka zupełnie tyłem do widza; jeżeli zdarzyło się, że tułów był zwrócony w głąb obrazu, to głowa przynajmniej musiała być wykręconą w stronę przeciwną, tak, aby ją było widać w całości. Co prawda, na tę sztuczność, na to naciąganie kompozycji wpływa także zależność malarstwa od architektury, zależność, która tak dalece weszła w krew ówczesnych artystów, że nawet obrazy oderwane od ściany, nie złączone z całością budynku, traktowali oni ornamentacyjnie, z uwzględnieniem pierwszych planów.



Pochód kozaków.



Zupełne oswobodzenie sztuki od krepujących ją prawideł czy gustów, które powstały z niedołęstwa pierwotnej kompozycji, jest zdobyczą nowszych czasów. Kompozycja logiczna, zgodna z prawdą natury, datuje się od wczoraj. Stworzyli ją ludzie nam współcześni, lub, jak Maks Gierymski, zmarli przedwcześnie.

Oryginalność, odrębność, samodzielność talentu Maksa Gierymskiego leży przede wszystkim w układzie, w kompozycji obrazów. W owym czasie, w Monachium, mówiono tyleż o *tonie*, o *stimmungu* obrazu, co i o *przypadkowości* układu, ale jeden tylko Gierymski przypadkowość tę wprowadził do kompozycji w zupełności, z całym wdziękiem, jaki przedstawia się w naturze, gdzie różnorodność szczegółów jest sama sobie celem. Wprawdzie, dawniej już robił to samo Meissonnier, który czasami nawet dociągał się w pewnej mierze do swego założenia; w jego obrazach jednak czuć zawsze robotę, czuć, że on *chciał* ułożyć szczegóły w ten sposób, aby całość przypominała naturę. U Maksa Gierymskiego tymczasem robota ginie zupełnie. Wszystkie nici przygotowawczej fastrygi zostały wyprute, tak, że nie widać żadnego naciągnięcia. Ludzie poruszają się w jego obrazach z tą samą swobodą, z jaką każdy chodzi w życiu, nie myśląc, czy jakiś budył zakryje mu obcas buta lub koniec nosa, czy gałąź w stosunku do widza przetnie mu twarz lub połę surduta. To samo z końmi, domami, drzewami, kwiatami, trawami, które zachodzą jedne za drugie, ustawiając się i szeregując bez żadnego umówionego i przyjętego ładu. A przytem wszystko, co stanowi kompozycję, więc stosunek nieba do ziemi i figur do tła, więc oświetlenie, ukolorowanie i rozkład linii, składa się na tę pełnię wrażenia, przypominającą wrażenie natury.



Szkic do »Pochodu ułanów«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

Maks Gierymski powtarzał ciągle, że najdłużej pracuje nad układem, że samo wykonanie, wstawienie i wymalowanie szczegółów skończonych, nie za-



biera mu tyle czasu, co zdecydowanie kompozycji. Jest to rys charakterystyczny, który z jednej strony dowodzi całkiem samowiednej organizacyi artystycznej, a z drugiej pokazuje dążność do wytworzenia nowych form, dążność do zerwania z tem, co było, z tem, co zostało uznane i zszargane, z tem, co



Studia do »Pochodu ułanów«.

się stało własnością wszystkich miernot, prawidłem artystycznym, czyli, mówiąc po prostu, kopytem, na które byle kto, byle szewc mógł nabić i naciągnąć skórę najmniejszego nawet talentu.

Taka praca nad kompozycją, to poprawianie i przerabianie układu, nie dla wszystkich artystów jest celem lub jedną z części składowych celu. Przeciwnie: najczęściej obraz zjawia się przed okiem wyobraźni artysty w całości, skończony, i wtenczas mowy nawet być nie może o uświadamianiu sobie skomplikowanego procesu myślowego i czuciowego, jaki chwilę powstania obrazu poprzedził.

Maks Gierymski tymczasem komponował obraz — na płótnie czy w myśli — *patrzac* na cały proces, choćby najbardziej złożony, i manewrował szczegółami dotąd, dopóki całość nie dała wrażenia tego, co widział w naturze lub w wyobraźni.

Trudno jest z samych tylko obrazów wysledzić ten proces psychiczny, jaki się odbył w nim, a którego rezultatem był rozbrat z Kaulbachem, ze szkołą, z konwencyonalnością i wyłamanie się nagle tak odrębnej, tak różnej od całego otoczenia indywidualności.

»Czy mogę powiedzieć — sam pisze w swoim *Dzienniku* — że nie moralnie nie jestem winien Adamowi Chmielowskiemu, że nie wpłynął on na wykształcenie się we mnie człowieka i artysty?... Czy byłbym bez niego zupełnie tem, czem jestem? czy nie jemu to zawdzięczam wydobyć na wierzch z mego umysłu i serca pewnych strun, które nie dźwięczały? czy byłbym się i w innym towarzystwie rozwinał na właściwej sobie drodze?«

Jest to jedyny ślad, po którym możnaby trafić do ogniska rewolucji w umyśle Maksa Gierymskiego. Lecz potrzebaby tu przede wszystkim rozebrać umysł szeroki Adama Chmielowskiego, fantastycznego malarza-kolorysty, a obecnie wielce praktycznego tercyarza, znanego w całej Galicyi pod zakonnem imieniem brata Alberta, i, pomijając jego działalność malarską, pokazać, co może wpływ człowieka, którego »nieszczęściem było — mówi Maks Gierymski — że chciał łączyć w jedno teorię z praktyką, życie naginać do potrzeb poetycznych, że żądał od siebie więcej, niż natura dała człowiekowi, niż mu dać mogła«.

Bądź jak bądź jednak po kilku próbach, w których poza wyraźnym talentem kolorystycznym i zręcznością we władaniu pędzlem widać było remi-



Studia do »Pochodu ułanów«.

niscencye kierunku panującego w kompozycji, Maks Gierymski wystąpił z obrazem całkiem samodzielnym i sam sobie od razu zrobił miejsce w monachijskim świecie artystycznym i na monachijskim rynku sztuki. Autor *Oddziału Ułanów*

nie był podobnym do nikogo ze znanych i uznanych malarzy, i to było pierwszą miarą jego niezwykłego i wszechstronnego talentu.

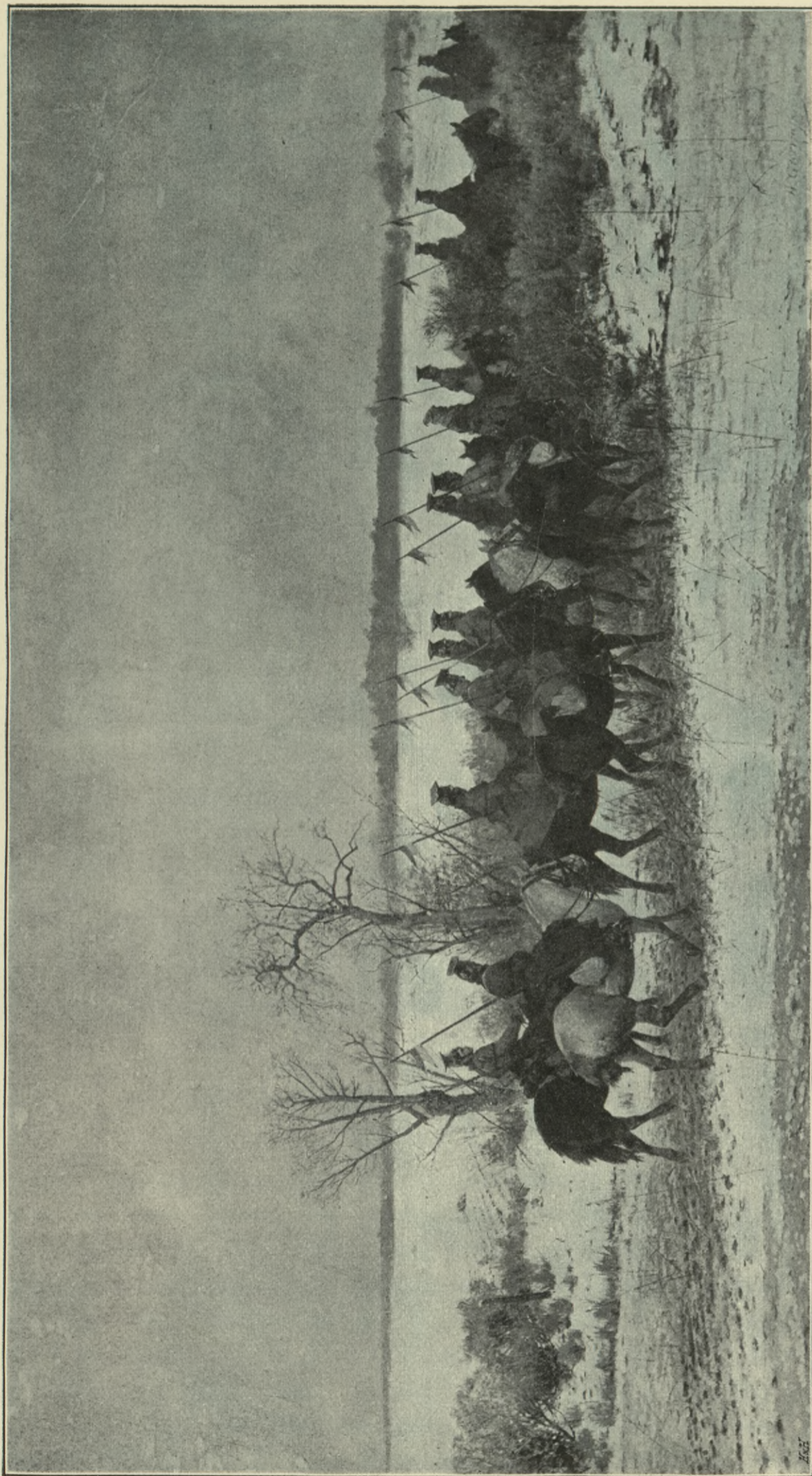
Maks Gierymski z chwilą odnalezienia siebie, swej indywidualności, powiedział: »Jeżeli mam wojować zręcznością, to lepiej pójść do cyrku«, i całą zręczność, delikatność w dotknięciu pędzla, cały szyk malowania łatwego zaprzął do pracy w odtwarzaniu, jak można najbardziej wykwiłtnem, subtelnem i ścisłym form i zjawisk natury.

Żadna ze składowych części malarstwa, jakoto: kształt, światłocień i barwa, nie pozostała u niego zaniedbaną, ponieważ starał się widzieć i rozumieć wszystkie te strony natury i życia, które przystępne są oczom malarza, umiejącego, rzecz prosta, patrzeć. Jest to kierunek szeroki i sięgający w dal nieskończoną, kierunek, którego kresem może być tylko albo kres życia, albo też chorobliwe wyczerpanie się umysłu. A przytem jest on tak dalece wolen manieri i tych pierwiastków, które z łatwością zamieniają się w rutynę, że nie można wcale powiedzieć ani przewidzieć, dokąd byłby zaszedł, gdyby fatalizm nie był przeciął nici jego żywota w chwili prawie, kiedy on żyć dopiero zaczynał.

Pierwszym utworem, który ma wszystkie cechy, choć nie wszystkie zalety, jego indywidualności i zupełnej odrębności, jest właśnie obraz, przedstawiający »Ułanów« w przechodzie przez zamarzlą i śniegiem zasypaną rzeczkę, między kępami krzaków i pniami drzew, smutnie wyciągających nagie, skostniałe konary i gałęzie: widać w nim jasno już sformułowaną ideę kompozycji, pojęcie koloru i oświetlenia, poczucie różnorodnego charakteru natury i to, co stanowi jego poezję: nastrój obrazu.

Każdy obraz przedstawia część wykrojoną z panoramy natury rzeczywistej, lecz taką tylko, jaką można widzieć, *patrzac* przed siebie, a nie *wodząc* oczami. Inaczej niepodobna stworzyć całości; obraz będzie rozbity na szczegóły, mniej lub więcej dobrze powiązane z sobą, na których oko widza z konieczności zatrzymywać się musi, choćby patrzył on na obraz z pewnego nawet oddalenia. Tak chcą środki techniczne malarstwa, które się różni od natury tem, że może z danego tylko punktu dać złudzenie prawdziwej perspektywy, prawdziwej wypukłości, prawdziwego koloru.

Maks Gierymski, wychodząc z *tej* zasady, która zresztą jest warunkiem koniecznym malarstwa realistycznego, robi ciągle *cały obraz*. Pojedyncze szczegóły są dla niego drobnymi tylko zmianami powierzchni i barwy, nieznacznymi przeobrażeniami przedmiotu, który, ujęty w granice ramy, stanowi całość. Jeżeli chciał przedstawić na płótnie *Wiosnę*, *Noc*, *Alarm w obozie*, czy *Polowanie par force*, to widz nigdy nie unosił się nad jakimś wyjątkowo udatnym drobiazgiem, lecz od razu doznawał wrażenia wiosny, nocy, sceny obozowej lub myśliwskiej, jakkolwiek wszystkie szczegóły, aż do najdrobniejszych płaszczyzn w tle krajobrazu, aż do najobojętniejszych plamek koloru na ostatnim planie, były z całą wytwornością i starannością wyrysowane i namalowane. Widać to nie tylko



Pochód ułanów.



w jego utworach skończonych, ale nawet, co charakterystyczniejsza, w zwyczajnych studyach lub prostych szkicach. Jeżeli przedmiotem obrazu ma być ułan siedzący na koniu, berajter kłusujący po piasku, lub oddział kawaleryi atakującej nieprzyjaciela, to widz najpierw zauważy, że ułan siedzi, że berajter jedzie, że kawalerya atakuje, a potem dopiero spostrzeże delikatne szczegóły w głowach, nogach a nawet twarzach, które, jakkolwiek mało co większe od łebków szpilki, mają swój typ, charakter, wyraz. Ta umiejętność, czy zdolność komponowania na całość, na wrażenie ogólne, z zachowaniem jednak subtelności w kończeniu szczegółów, wchodzących w ramy przedmiotu, jest jednym



Szkic do »Pochodu ułanów«.  
Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

z najbardziej charakterystycznych jego rysów. Dzięki tej zdolności mógł on wywoływać wrażenie *prawdy* tam nawet, gdzie prawda zależną jest w zupełności od subiektywnego zabarwienia oka, które na nią patrzy.

Obraz ten — »Oddział ułanów, przechodzących przez zamarzną rzekę« — stanowił o losie Maksa Gierymskiego. Wystawiony pod koniec roku 1870 na wystawie w Londynie, wywołał podziw wśród publiczności i zachwyt wśród krytyków. Jeden z nich, zdając sprawę z wystawy, pisze, iż, po obrazach J. L. Gêrome'a, »drugie miejsce przyznać należy obrazowi młodego Polaka, Gierymskiego, którego imię, jak mniemamy, stanie się wkrótce powszechnie

znanem w całej Anglii. Obraz ten przedstawia oddział kawaleryi w marszu. Jeźdźcy jadą po śniegu w szyku niekoniecznie porządnym, postępują w głąb od widza, udając się na naznaczone w odległości stanowisko. Lecz jest jakiś dziwny urok w tej pracy, wskroś artystycznej i zarazem dramatycznej. Ani żołnierze, ani konie nie mają tego szykownego, wymusztrowanego pozoru, który tak przypada do smaku służbistom pułkowym. Na twarzach jeźdźców maluje się ostry i poważny wyraz, zapowiadający bliską walkę. W obrazie tym, poza uczuciem, widnieją liczne zalety techniczne, jak np. uwydatnienie białości koni na śniegu, co zasługuje na najwyższą pochwałę«.

Maks Gierymski, wyszedłszy ze sfery mieszczańskiej, zetknął się po raz pierwszy z życiem i krajobrazem Polski w czasie powstania. Ani tradycje szlacheckie, ani tradycje artystyczne nie ciążyły na jego umyśle. Mógł więc na kraj i jego ruch patrzeć okiem obserwatora spokojnego i artysty wrażliwego jedynie na życie rzeczywiste, pod jego, w pewnej chociaż mierze, zjawiskową formą — bez żadnych uprzedzeń i bez żadnych złudzeń.

Ruch ten różnił się tak dalece w formach od życia obozowego i bitew Vernet'a, *pana Januarego* (Suchodolskiego) i *pana Juliusza* (Kossaka), że to, co z owych czasów w malarstwie naszym pozostało, jest po prostu wstrętnem dla



Szkic do obrazu.

Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

ludzi, którzy na nie patrzyli okiem czystym i świeżym. Spuścizna po Grottgerze jest tylko wyrazem tragicznym ducha, uogólnieniem wrażenia mas, widzeniem oka wyobraźni zbolełej i bolejącej za miliony. Jego *Wojna* powinna stać obok *Grobu Agamemnona* Słowackiego i być tą samą miarą mierzona, lecz to nie jest charakterystyka powstania z r. 1863.

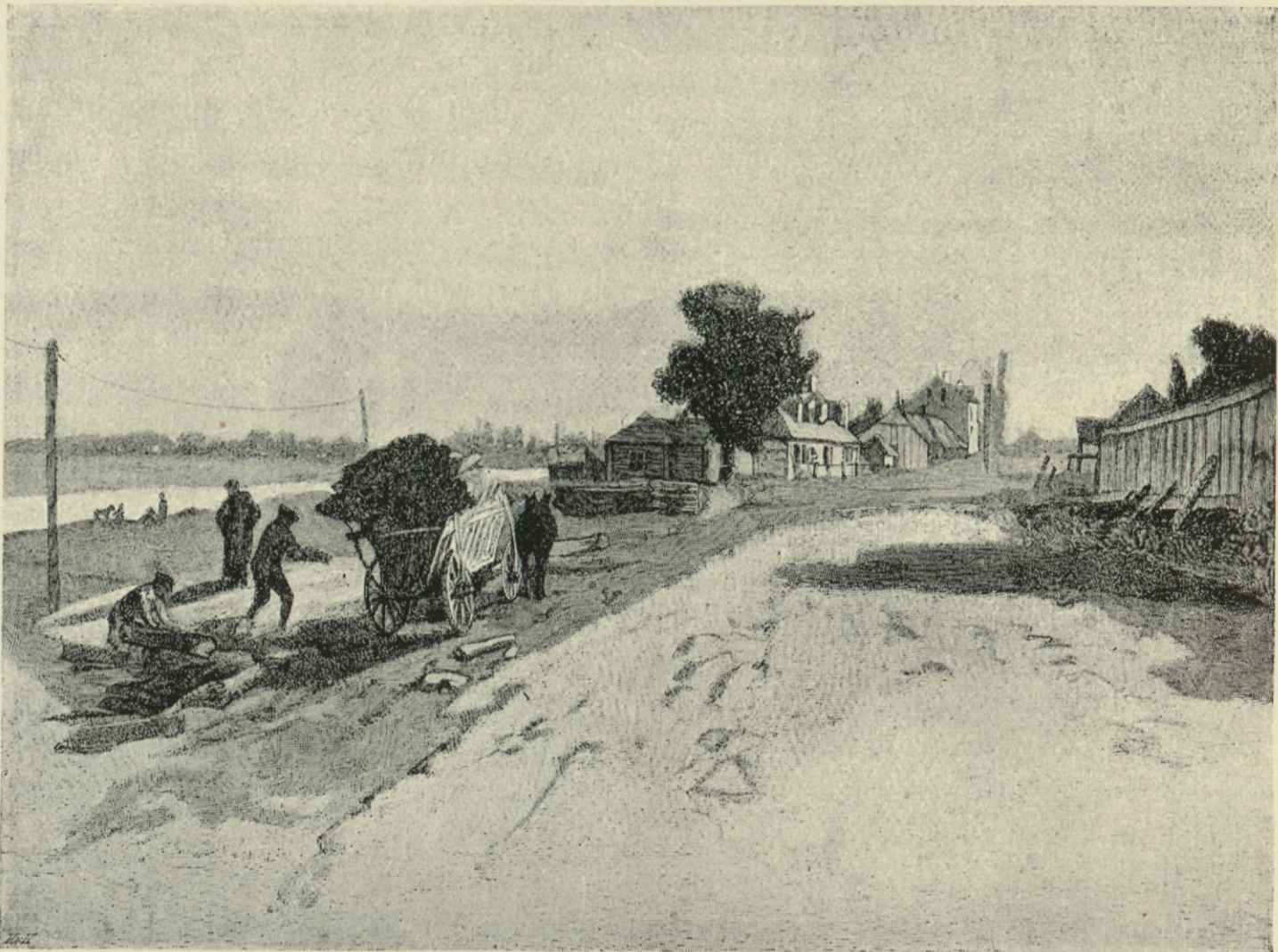
Maks Gieryski dał z tych czasów obraz życia i natury całkiem obiektywny, może nieprzypadający do smaku pewnych ludzi lub pewnej części społeczeństwa, lecz zgodny z prawdą. Patrząc, jako malarz, na naturę i życie z odpowiedniego oddalenia, zapamiętywał wrażenie ogólne tylko obrazu i do tego wrażenia później się dociągał. Stąd w jego scenach i epizodach niema upojenia Zwycięstwa ani rozpacz Pogromu, niema walki ciągłej ani bitew stanowczych, niema ataków bohaterskich ani odwrotów złowrogich: były to może momenty tego ruchu, lecz nie charakter jego ogólny, nie dramat. Zato w obrazach widzi się bezustanne pochody i przechody oddziałów, ludzi zmęczonych i konie zbiedzone, twarze raczej smutne niż wesole, życie niepewne i nędzne wśród natury biednej, dni szarych, lasów przetrzebionych, na błocie, na śniegu, na zimnie, na mrozie, bez jedzenia, bez ubrania i często bez broni.

W wyobraźni jego odżył cały świat wspomnień obrazowych i malowniczych i te, wraz z wspomnieniami przedmieść Warszawy, zaczął on, zaraz po wyjściu z akademii, a właściwie z pracowni Anschütza, Wagnera i Adama, ujmować w stałe formy rysunku i koloru. Odtąd też (1869 r.) datuje się jego samodzielność artystyczna i wywalczenie, bezwiedne może, prawa obywatelstwa dla realnego typu ludzi, życia i natury Polski w sztuce. Płaszczyzna Mazowska, którą przecinają jednostajne linie szos, wysadzanych podciętemi topolami, równina, na której dwory i chaty wznoszą się gdzieś, jak kretowiska, ziemia uboga w formy niezwykle, wioski biedne, domki małe i krzywe przedmieść Warszawy, szynki pomalowane dzikimi kolorami, cała ludność podmiejska szara, ubrana w strzępy, od



Studyum do obrazu.  
Ze zbiorów Dra S. Hertza w Warszawie.





Ulica Czerniakowska. Szkic z natury.

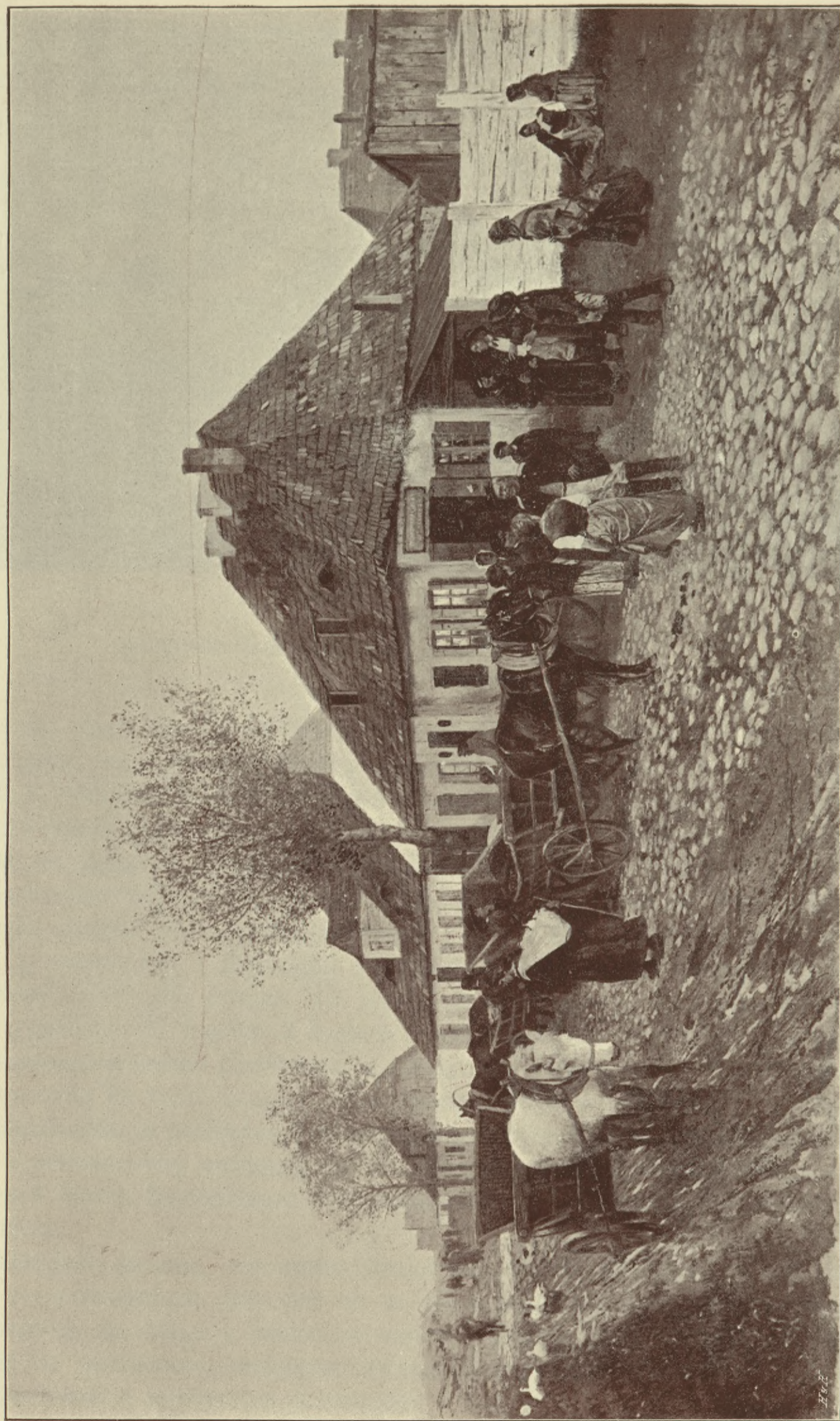
której odrzynają się wyraźnie chałaty żydów i jaskrawe kiecki lub wełniaki chłopek, a dalej park Łazienkowski ze swymi motywami gąszczu i wykwintne towarzystwo ludzi dobrze wychowanych, stają się *interesującymi* i *malowniczymi*.

Pomimo oddalenia od kraju żył on ciągle jego wspomnieniami.

»Jak wiesz — pisze do Kazimierza Epplera po przyjeździe do Monachium w roku 1870 — Warszawa stanęła mi w gardle. Miałem jej aż nadto już dosyć. Kiedym jednak wsiadł do wagonu, żał mi było opuszczać i żegnać to, co mi się sprzykrzyło. Czułem, że ziemia mi się z pod nóg usuwa: domy znajome i drzewa migają przed oczami, jak gdyby uciekały w przeciwną stronę, do swoich, kiedy tymczasem ja to uciekałem od nich. Minąłem rogatki, Czyste, Wolę, Włochy i całą tę drogę do Łowicza, którąśmy dawniej razem odbywali. Zdawało mi się, że pociąg idzie za wolno: dwie minuty na stacyach były mi zwłoką nieznośną; pragnąłem jak najprędzej już stracić z oczu wszystko, co mówiło: to kraj twój!«

Nawet w jego tak zwanych *zopfach* czuć wspomnienia polskiego krajobrazu, jakkolwiek sam się do tego nie przyznaje.

»Po roku przymusowego wypoczynku — pisze z Rzymu do Prospera Dziekońskiego — zacząłem znowu malować: tym razem nie będzie to nic pol-



Wiosna w małym miasteczku.

(Fot. Hanstaeng).





Szkie do »Wiosny«.

Ze zbiorów Tow. Zach. Sztuk pięknych w Warszawie.

skiego. Nie wiem nawet, czy prędko coś z Polski wezmę za przedmiot do obrazu, gdyż moja choroba długo jeszcze zatrzyma mnie we Włoszech i nie pozwoli na uciążliwą podróż do kraju. Tymczasem maluję dawno już zamówione polowanie, które, jako polowanie, i to *par force*, może na każdej w świecie odbywać się ziemi — i prędeż gdzieindziej, niż w Polsce«.

Są to albo wyjazdy na polowanie, albo też same polowania. Wykwintne, przyzwoite, bogate towarzystwo, ubrane w stroje z końca wieku ośmnastego, a więc w czerwonych i błękitnych kaftanach i rajtrokach, w trójgraniastych kapeluszach, postępuje zwolna lub też spokojnie galopuje na wypasionych, dobrze wyjeżdżonych i łagodnych koniach przeróżnej maści. Okolice Monachium, pełne *zopfowych* siedzib Kurfürstów, z olbrzymimi swymi parkami i zwierzyńcami, stanowią tło tych obrazów. Kto jednak widział w niedzielę, na jesieni, park łaazienkowski, z powozami i jeźdźcami, migającymi pomiędzy pniami drzew nagich, z publicznością, uwijającą się wśród krzaków szarych, temu tło obrazów *zopfowych* Maksa Gierymskiego przypomni całą przypadkowość i różnorodność tego widoku.

Właściwie mówiąc, nie można krajobrazu w tych utworach uważać za tło, za coś podrzędnego, gdyż jest on tu, jak u niego zawsze zresztą, traktowany zupełnie na równi z ludźmi, z końmi i psami. Pomimo całą jednak wierność we wzorowaniu krajobrazu na charakterze krajów niemieckich, z łatwością odnaleźć w nich można interesujące i malownicze motywy z Łazienek.

Toż samo z jego ostatniem polowaniem *par force*, które się odbywa w sosnowym lesie, czysto polskim.

Lecz wdzięk, *interes*, *malowniczość* tych obrazów leży w oświetleniu, w tej szacie przejrzystej, jaką pora roku lub dnia, stan pogody lub kierunek promieni słońca na nie wkładają. Jest to jedną z cech malarstwa naturalistycznego, ale jedną z cech, nieznaną zgoła malarzom polskim przed zjawieniem się obrazów Maksa Gierymskiego, który zresztą zwykł był mawiać: »Na obrazie, jak na zegarze, trzeba widzieć godzinę«... Na tę stronę natury nie zwrócono uwagi.

Trudność, jaką przedstawia wydobycie głębi czyli przestrzeni z płaszczyzny płótna, spowodowała wynalezienie pewnych wybitnych motywów plastyki, a mianowicie takich oświetleń, przy których przedmioty przedstawiają się najwypuklej. Są to oświetlenia silnie kontrastowane; jest to uwydatnianie planów kolejnym przeciwstawianiem plam jasnych i ciemnych.

Takie sformułowanie pojęcia plastyki prowadzi, rzecz prosta, do rutyny, do manieri, która o tyle tylko może być wyrazem danej indywidualności, o ile jest pogodzona z logiką światło-cieniu; inaczej staje się ono środkiem rzemieślniczym, prawidłem, krępującem talent malarza i usuwającym z malarstwa cały szereg zjawisk świetlnych innego, wprost przeciwnego charakteru.

W tych też czasach powstała w Monachium silna reakcja przeciw owej jednostronności metody a raczej pojmowania plastyki. Rozkochano się w Holbeinie, w refleksyjnych oświetleniach niektórych mistrzów holenderskich, zwłaszcza Terburga, którego obrazy spokojne, wykończone bez żadnej manieri, odznaczały się istotnie nadzwyczaj wykwintnym rozkładem światła.

Maks Gierymski lubił Terburga, ponieważ to oświetlenie odpowiadało całemu charakterowi jego artyzmu. Jak drobne bowiem gałązki drzew, оголonych z liścia, dawały mu możność zużycia całej wytworności rysunku na wyrażenie formy w liniach, tak znowu to refleksyjne, rozprószone oświetlenie pozwalało mu wycisnąć całą skalę najsubtelniejszych półtonów i wydostać plastykę przedmiotu bez uciekania się do krzykliwych i rażących przeciwstawień koloru.

Oświetlenie to, rzecz prosta, przedstawia wielką trudność w utrzymaniu całości, gdyż przy niem występuje mnóstwo szczegółów, ginących zwykle przy silnych kontrastach plam kolorowych, to jasnych, to ciemnych naprzemian. Maks Gierymski tymczasem z trudności tej wychodził zawsze zwycięsko, ponieważ kierował się poczuciem natury, nie zaś prawidłem, na prędko sformułowanym.

Zresztą oświetlenie to było dla niego wyrazem szczerých upodobań osobistych; używał on go bez żadnej manieri i bez żadnego uprzedzenia, jak tego dowodzi ostatni jego obraz: *Polowanie par force*, malowany w pełni słonecznego światła. Kto wie nawet, czy z czasem nie byłby się pozbył i tej jeszcze odrobiny jakiejś wyłączności w pojmowaniu natury, jakkolwiek oświetlenie szarawe,

przedostające się wszędzie, otaczające przedmiot czy przedmioty ze wszystkich stron, w obrazach jego przeważało.

Tak oświetlone są trzy *Połowania zopfowe*, *Alarm w obozie*, *Kozacy w pochodzie* i *Wiosna*, czyli najlepsze utwory Maksa Gierymskiego z czasów dojrzałej jego twórczości. Zresztą, jeżeli nawet do niektórych ze swoich obrazów, oprócz pierwszego: ilustracji do *Pana Tadeusza*, który oświetlony jest zachodzącym słońcem, i ostatniego: *Połowania par force*, malowanego w pełni światła, wprowadzał słońce, to tylko bardzo blade, przesiane przez mgły



Fragment z »Wiosny«.

i chmury. Bądź jak bądź jednak, nie było to dlań zasadą bezwzględną. Każdej chwili, odczuwając nowy charakter natury, byłby mógł zmienić charakter swoich obrazów, jakkolwiek ten był ściśle związany z jego temperamentem, z jego usposobieniem łagodnie smutnem, czego o innych malarzach, o całej czeredzie naśladowców powiedzieć nie można. Wniosek, wyprowadzony z poszczególnych zjawisk, stał się dla nich nowym prawem, szkołą, — dogmatem, który, zasłoniwszy im oczy na cały szereg pozostałych zjawisk oświetlenia, okazał się zgubnym: wprowadził rutynę i maniery, tak samo sztuczną, jak rutyna i maniera oświetlenia silnie kontrastowanego.

A dodać tu należy, że oświetlenie refleksyjne, czyli, mówiąc poprostu, bezsłoneczne, nie jest wcale synonimem bezbarwności obrazu lub nawet jednostajności koloru. Można w naturze zaobserwować tysiące dni i momentów dnia bez słońca, a każdy będzie inny, inaczej ciekawy w kolorze.

Tak też jest i z obrazami Maksa Gierymskiego, który pod względem obserwacji i odtwarzania najsubtelniejszych odcieni tonu należy do rzędu ludzi wyjątkowych.

Jeżeli w naturze zbliżamy się do jakiegoś przedmiotu, martwego czy żywego, wielkiego czy małego, to przedmiot ten odpowiednio zmieniać się będzie



Grzybów. Szkic z natury.

w kształcie, kolorze i kolorowym stosunku do swego otoczenia, jak to zresztą tłumaczą prawa optyki. W obrazach rzecz się ma inaczej. Tu kształty i barwy są stałe. Wprawdzie według tego, jak będziemy zbliżali się lub oddalali, całość obrazu również zmieniać się będzie, lecz wzajemny stosunek jednych części do drugich, tak co do kształtów jak i barw, pozostanie jeden i ten sam. Co najwyżej zmienić się mogą cokolwiek tony i ich nateżenie, nigdy zaś kształty. Tak na przykład: pewna plama kolorowa, zielona lub czerwona, może wskutek oddalenia zblednąć, stać się bardziej szarą, a nawet szarą zupełnie. Lecz jeżeli plama ta przedstawiać będzie jakiś przedmiot w tle, przeciągnięty błękitnawym lub szarym tonem powietrznej dali, to, chociaż staniemy tuż przy obrazie, nie



Powstaniec polski.  
Ze zbiorów Tow. Zach. Sztuk pięknych w Warszawie.





przybierze ona wcale prawdziwego koloru przedmiotu widzianego z bliska, jak to dzieje się w naturze. Przeciwnie: u dobrych kolorystów, którzy nie posługują się zgoła rutynicznymi tonami, możemy w obrazach, przyglądając się im z bliska, dopatrzeć się rzeczy całkiem potwornych. Tak na przykład: w *Pochodzie*



Teorbanista.

Ze zbiorów Dra Gustawa Hertza w Warszawie.

*Kozaków* Maksa Gierymskiego niektóre twarze namalowane są *cieplą, zieloną farbą*, która z właściwego dopiero oddalenia robi wrażenie tonu naturalnie bladej i przybrudzonej cery twarzy.

Obraz ten należał nawet do najbardziej kolorowych: wszystkie bowiem tony światła i cieniów składały się z barwnych plam, nie zaś z jakiejś stałej i *tepej* masy szarej czy brunatnej, która u innych malarzy stanowiła ton, ów monachijski *stimmung*.

Na tle obrazów konwencyjonalnych, jednostajnych, utrzymanych w tonie szarym dla szarości lub brunatnym dla brunatności, jakie co tydzień zmieniały się na ścianach monachijskiego *Kunstvereinu* obrazy Maksa Gierymskiego wyglądały poważnie i surowo. Doskonałe proporcje figur w stosunku do tła, niczem niezachwiana logika oświetlenia, dokładność i wierność rysunku, prawda i świetność koloru nadawały im pozór natury rzeczywistej, jakkolwiek Maks Gierymski o technikę, o tę zręczność malowania, którą inni wojują, nie starał się wcale. W najlepszych jego obrazach widać po prostu dziecinne kładzenie farb. Natomiast co za subtelne rysowanie gałązek, co za pewność w umieszczaniu drobnych świateł i światełek na najmniejszych nawet twarzach, co za poczucie formy przedmiotu!

»Strona techniczna wykonania, rozmaita jak świat — pisze w liście do jednego ze swych przyjaciół — jest tak ważną w malarstwie, jak pewną właściwie dobrana forma w poezji. Jeżeli ją w najdrobniejszych szczegółach zachowasz, to utwór będzie miał siłę, będzie robił wrażenie, będzie kołysał i nastrojał duszę, choćby treść jego była skromną, ani bogatą w myśli wielkie, ani wyrażającą pewną dążność jasno określoną. Wszakżeż sonety do Laury, romanse i balady są utworami dziwnie pięknymi!«

»W malarstwie przez wyraz: *strona techniczna* rozumiem *harmonię tonów*, kolor, rysunek i, że tak powiem, tę *jedność* pomiędzy *sposobem* przedstawienia przedmiotu a *treścią*, jaką on uzmysławia. Stąd inaczej malowaną będzie *Madonna*, niż *Herodyada*, inaczej obraz starej Grecyi, niż dom szlachecki lub wiejska zagroda tak poetyczna, lecz w całej swej codziennej prozie. Aby jednak o tem wiedzieć lub mówić — dodaje — trzeba w tem żyć, trzeba się tego uczyć, trzeba nad tem myśleć, chociaż i tak jeszcze można czasem się mylić. Kremer w ocenie już nie pamiętam jakiego utworu sztuki, opiera się na powadze Suchodolskiego: dobra powaga!«

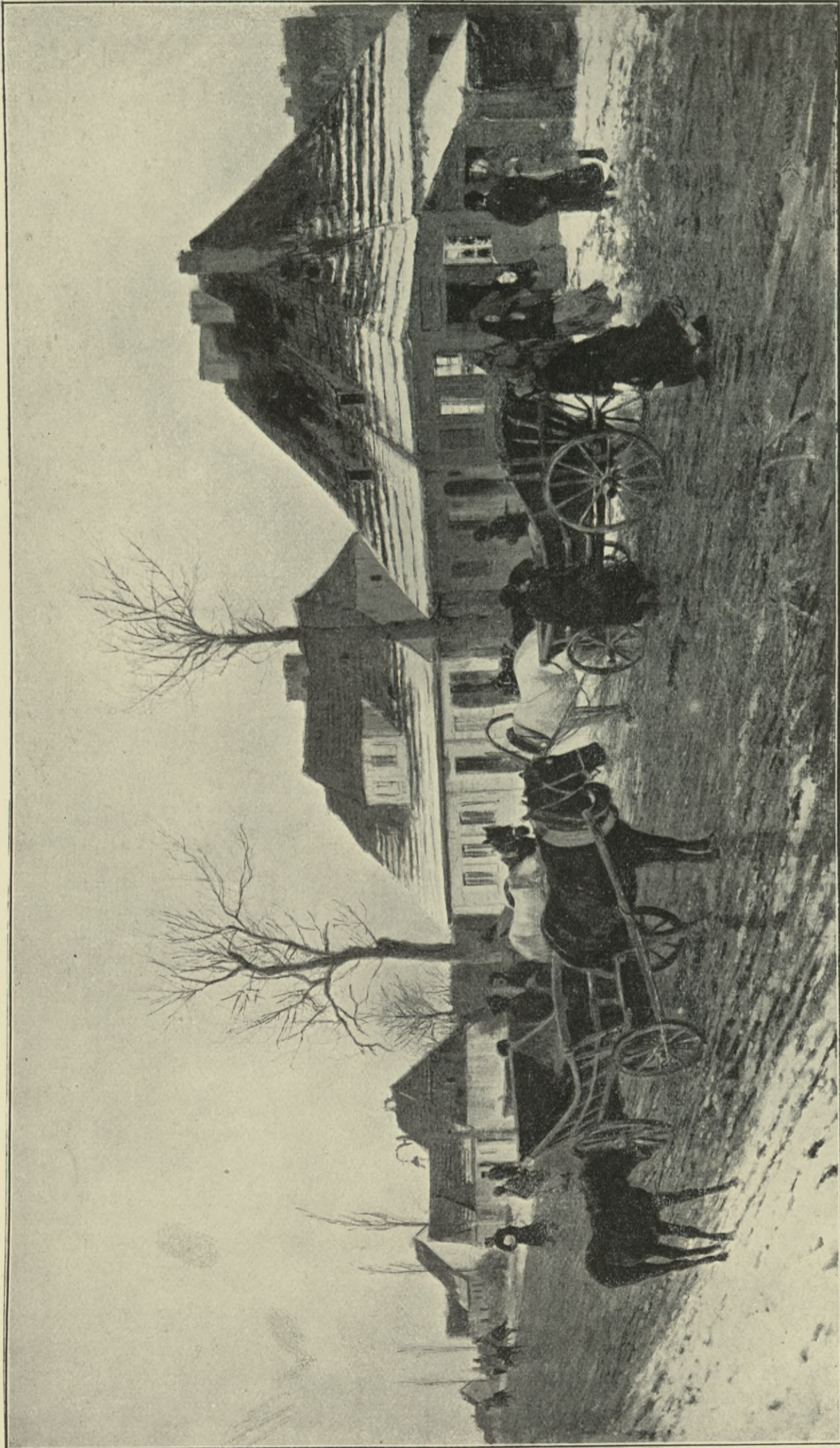
Ta właśnie »jedność pomiędzy sposobem przedstawienia przedmiotu a treścią«, jedność, stanowiąca o pełni zmysłu artystycznego malarza, widnieje ze wszystkich obrazów Maksa Gierymskiego.

Jego *Wiosna* przedstawia dzień marcowy, szary, z zimnem błękitnawem oświetleniem. Szosa przecina obraz w przekątni; z prawej strony stoją małe domki, poprzdzielane ogródkami i przesmykami. Wiatr chyli na bok wierzchołki popodcinanych topoli, miota ogonami i grzywami koni. Śnieg białymi płatkami leży na suchych miejscach, kędy nikt nie chodzi, roztapiając się w czarne błoto koło domów i rozlewając się w strugi połyskującej wody na środku drogi. Przed szynkiem, pomalowanym na dziki, buraczkowy kolor, z zielonemi okiennicami, z błękitnym szyldem, na którym widać żółte litery, stoją figury biedne i brudne i bryczki chłopskie. Tu czerni się żyd, wmawiający coś w chłopa, a tam skrzą się jaskrawe wełniaki. Tu ktoś, w oberwanym kożuchu, stoi, jak gdyby wrósł w ziemię; tam idzie po błocie inny chłop z trumną dziecka pod pachą, a dalej dwóch czy trzech kozaków ciągnie zwolna

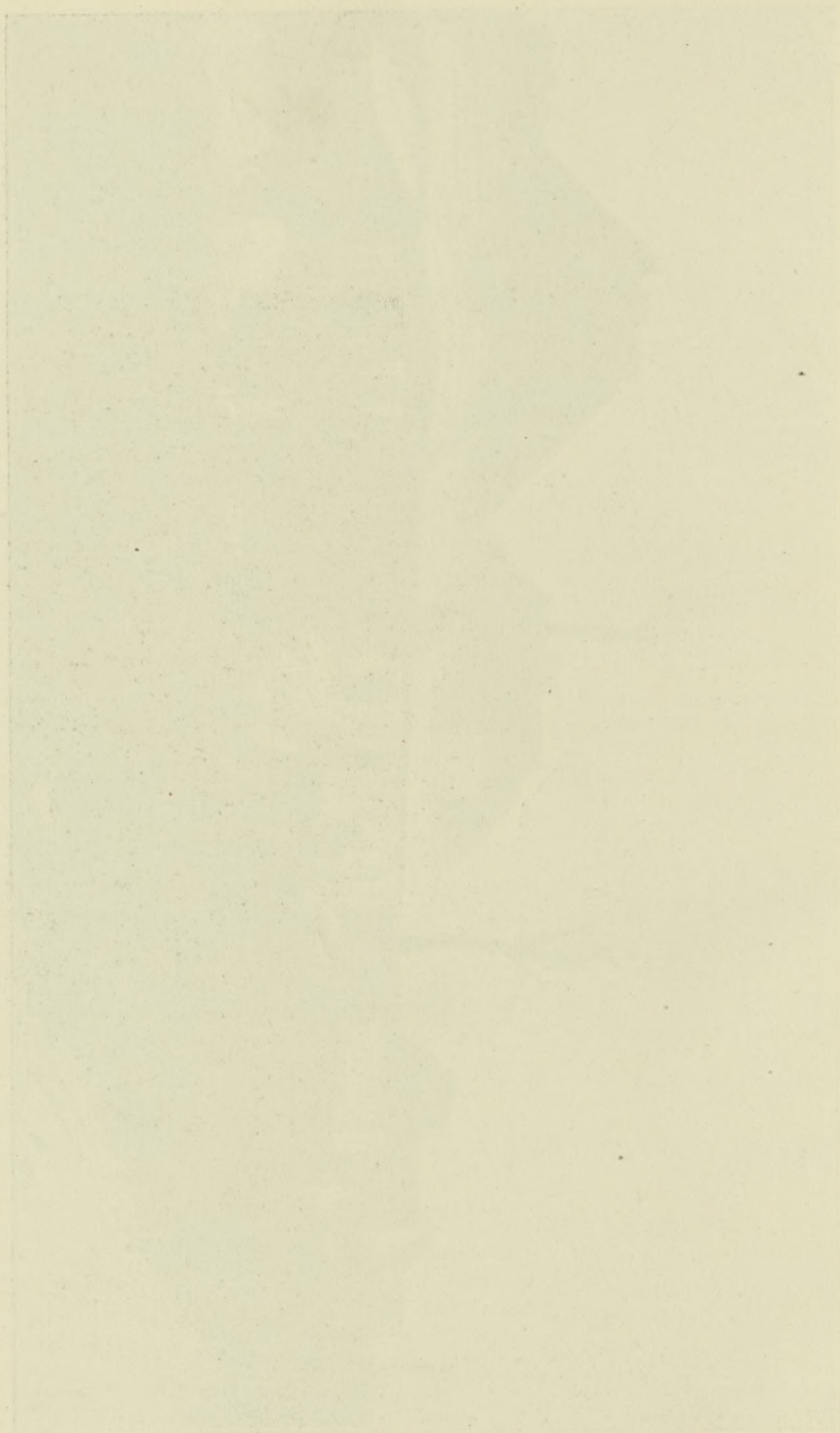


Rewizya nocna w dworku szlacheckim.





Zima w małym miasteczku.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

na koniach. Jest to ta chwila w roku, kiedy wszystko wyraża największy bezład, pomieszanie natury umarłej lub nawpół umarłej z naturą budzącą się do życia. Płoty porozgradzane, ścieżki, powydeptywane we wszelkich możliwych kierunkach, wiatr, wiejący zewsząd i wciskający się wszędzie, powietrze, przesiąknięte chłodną wilgocią, słowem: *rozterka*, jakby powiedział Malczewski — *unheimlich*, jak mówili Niemcy, patrząc na obraz i źle wnioskując o stanie naszego kraju.

Użycie barw miejscowych obrażało *gust* wszystkich. Ludzie, dla których zaleta kolorysty leżała w ułożeniu pewnych plam kolorowych, w ułożeniu, odpowiedniem ich *gustowi konwencyonalemu*, wzdrygali się na widok buraczkowego szynku. Ponieważ jednak zaleta istotna kolorysty leży nie w *ukolorowaniu* obrazu, lecz w *zharmonizowaniu* wszelkich, choćby najmniej *gustownych* barw miejscowych, pomału więc pogodzono się z wrażeniem nowem i obraz został nagrodzony złotym medalem na wystawie w Berlinie. Przyznano, że była to *natura* przeniesiona do sali, albo otwór, złudzeniem wybity w ścianie, pozwalający z Monachium lub Berlina oddychać powietrzem okolic Warszawy.

*Pochód Kozaków,*

przy tem samym oświetleniu bezsłonecznem, przedstawia całkiem inny motyw koloru. Jest to chwila po zachodzie słońca, kiedy pozostałe na niebie blaski zorzy wieczornej czepiają się smug obłoków i kłębków chmur, przecinających blade, seledynowy błękit. Mrok sinawy przesłania ziemię, i tylko gdzieniegdzie, na wyniosłościach pagórków gra jeszcze różowy pobrzask słońca. Zima: mróz zaczyna dopiero ścinać błoto na szosie; po polach leży śnieg. W przekątnej, z lewej strony ku prawej,



Krajobraz.

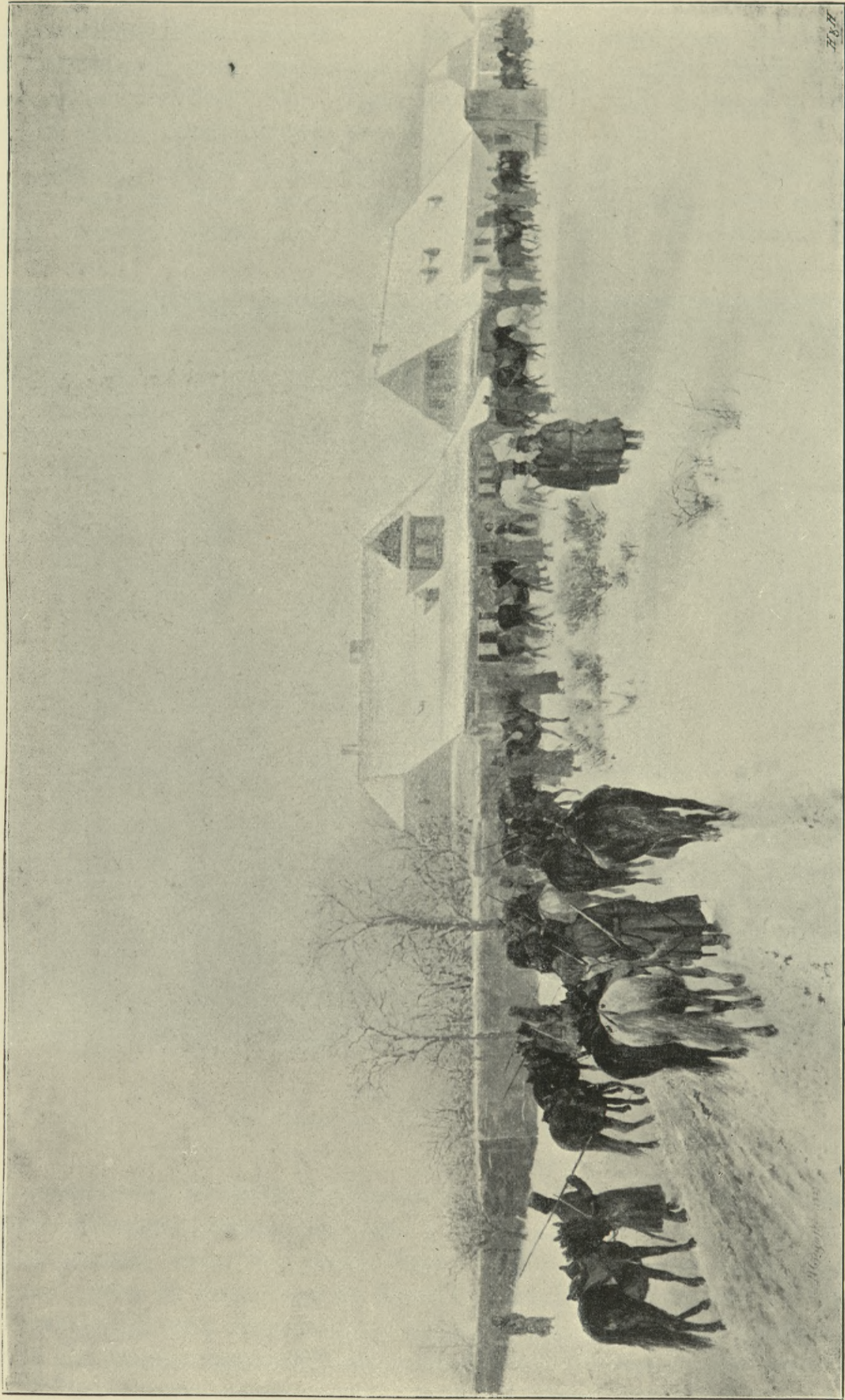
Ze zbiorów A. Sygietyńskiego.



przeciwnie niż w *Wiośnie*, ciągnie się szosa wysadzona topolami, które ocieniają szarą smugę traktu i kozaków, idących po nim dwójkami. W dali, na polu, widać stado wron, padające na czarne grudki brózd, tu i owdzie wylaniających się z pod śniegu. Kozacy, wzięci trochę z tyłu, idą stępą, kiwając się, senni, na wysokich siodłach. Motyw ruchu jest tak prosty, że tylko przy nadzwyczajnym poczuciu form, w najsubtelniejszych ich odcieniach, można z niego było wydostać tyle interesu i życia. Jakieś nieznaczne spuszczenie lub



Szkic do portretu siostry.  
Ze zbiorów Dra G. Hertza w Warszawie.



Kozacy w pochodzie.



wyprostowanie głowy, zwrócenie się twarzą w tę lub inną stronę, przykrócenie lub popuszczenie cugli, zachodzenie jednego konia za drugiego, jakieś zaledwie dostrzegalne nachylenie piki — charakteryzują tu cały ruch; a jednak ci kozacy idą, idą wciąż, mijają drzewa, giną gdzieś za ramą obrazu.

*Alarm w obozie* przedstawia ranek w zimie czy też późną jesienią. Na skraju sosnowego boru, zataczającego się w półkole po płaszczyźnie, przyprószonej śniegiem i podszytego zaroślami, oddział kawaleryi, zaalarmowany strza-



Szkie z »Solca«.

Ze zbiorów Dra G. Hertza w Warszawie.

łem, dosiada koni. Na niebie seledynowo-błękitnem zwijają się mgły, oświecone słabym odbłaskiem miedzianym; pnie i zieleń sosen przecinają niebo; z pomiędzy krzaków widać tu i owdzie figury ludzi i koni w ruchu pośpiesznym. Stosunek nieba do ziemi, figur do drzew i płaszczyzny gruntu, tak pod względem utrzymania barw miejscowych w harmonii ogólnego tonu jak i zachowania siły, to jest stopnia czarności jednych przedmiotów do drugich, jest znakomity.

W tym obrazie jednak znajduje się jeden rażący szczegół, a mianowicie:



Ulica Karowa.

Akwarela ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

sposób wykonania boru w oddaleniu — boru rzadkiego, przez który niebo przeziera miejscami.

W tym czasie, kiedy Maks Gierymski zaczynał malować, był w modzie sposób wydobywania pewnych kształtów zapomocą plam, położonych szpachlą, zręcznie, przypadkowo, niby od niechcienia. Podobna technika tak dalece różni się od rysunku pewnego i zdecydowanego, że w zestawieniu z nim zawsze razi, jako coś nienaturalnego i nieokreślonego. Wielu z pomiędzy malarzy polskich, którzy kształcili się wtedy w Monachium, sposobu tego używało. Ci, jeżeli



Alarm w obozie powstańców.





Fragment z »Alarmu w obozie«.

potrafili utrzymać się w kolorze, to, pomimo całej jednostronności techniki, zdobywali się czasem na wcale niezłe rzeczy, które jednak odznaczały się bezkształtnością przedmiotu prawie zupełną lub przypominającą przedmiot i naturę w ogólnych tylko zarysach.

Maks Gierymski, który w początkach swego zawodu często narzucał farbę szpachlą, tym razem uciekł się do tego sposobu. Nieokreślone kształty drzew, mimo prawdziwość koloru, nie wydają się perspektywicznym zmniejszeniem sosen pierwszoplanowych — i dlatego ten bór w oddaleniu wrywa się zbyt widocznie, odstaje rażąco od charakteru obrazu całego, tak skończenie, tak prawdziwie przedstawiającego naturę.

A przytem zawsze i wszędzie ten sam stosunek artysty do natury.

Oto ilustracya: piękna noc letnia; biały, niewielki dworek szlachecki, oto-



czony młodemi drzewkami kasztanów, oświecony blaskiem księżyca. Przez otwory w okiennicach przezierają żółte światła lampy czy świecy. Na trawniku, przed gankiem, wznosi się wielki kłęb malw kwitnących. Z poza czerni drzew wygląda płatek błękitnego nieba, na którym gdzieś migocą gwiazdy.

Cokolwiek się stanie, czy ludzie zginą, czy nad dworkiem cichym zawiśnie krwawa łuna pożaru, czy noc zejdzie szczęśliwie, bez szkody i krzywdy nikomu, natura nie wzruszy się przez to ani na chwilę, nie rozplacze się de-



Flisacy.

Szkice ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

szcem, nie zawyje wiatrem, nie ryknie piorunem gniewu; gwiazdy nie zadrgają żywiej, księżyc nie przesłoni się chmurą. Czterydah pozostanie »głuchym, nieruchomym«.

Inny obraz: płowe piaski i rzadkie zarośla, wśród których wije się szeroka droga; na drodze szpica postępującego oddziału powstańczego strzela na alarm; dym wylatuje z luf dubeltówek, konie spinają się z trwogą, jeden z jeźdźców cwałuje z powrotem; pomiędzy pozostałymi jeźdźcami stoi biedny, chudy, bosy chłop na cienkich nogach, z torbą skórzaną, przewieszoną przez plecy, i patrzy z przestrachem w kierunku strzału. Scena przedstawia zawiązek krwawego dramatu, w którym pozycja bezbronnego chłopca, zamieszanego po-

między ludzi gotujących się do walki, jest straszną. A na takich scenach w czasie powstania nie zbywało zgoła.

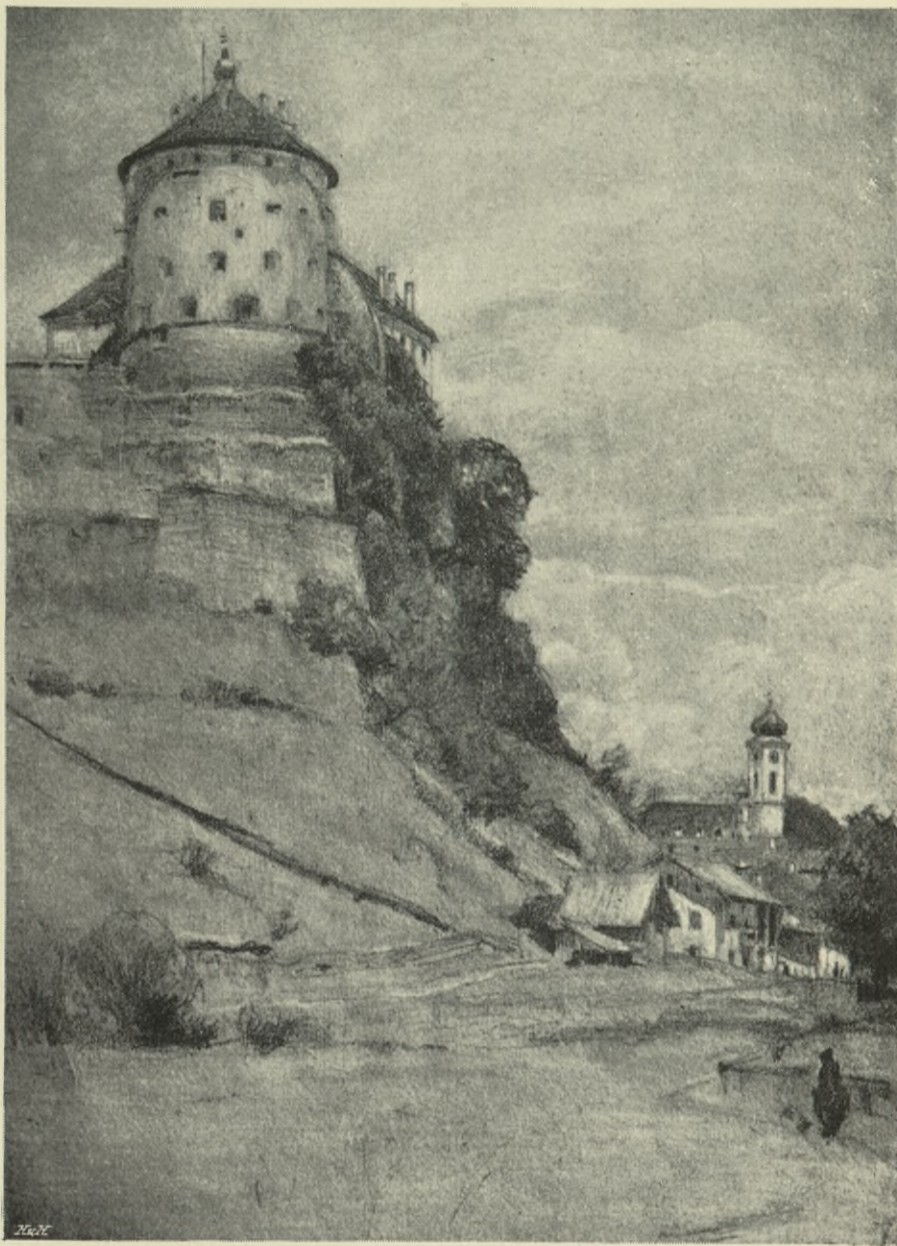
Tymczasem cała natura oddycha spokojem. Poranne słońce rozlewa po całym przestworzu łagodne światło. Białe smugi obłoków ciągną cicho po szaro-błękitnym niebie. I Czatyrdah znowu jest »głuchy, nieruchomy«.

Zrobić w obrazie wszystko, a nie zrobić za wiele, takim tylko udaje się malarzom, jak Maks Gierymski, który — i to stanowi o jego wyższości nad innymi — oprócz wielkiej inteligencji i samowiedzy w użyciu sił swego talentu, miał jasne *pojęcie* albo raczej niechybne *poczucie* granicy środków malarstwa.

Jak wiadomo, malarstwo nie może przedstawiać źródeł światła. Słońce, księżyc, iskra elektryczna, płomień gazu a nawet płomień świecy, czysty, nieotoczony, nieprzesłonięty niczem, nie leżą w zakresie malarzskich efektów.

Dzięki temu poczuciu Maks Gierymski nie tylko nie malował ani sytuacji, ani myśli, ani uczuć, nie dających się w zupełności wyrazić tonem oświetlenia, kształtem lub barwą, lecz wtedy nawet liczył się ze środkami ograniczonymi farby i ołówka, kiedy chodziło o proste odtworzenie tego, co w naturze widzieć można, jak tego dowodzi jeden z najlepszych jego obrazów: *Noc*.

Większość malarzy zwykle w obrazach przedstawia księżyc fałszywie. Studyjując światło jego w stosunku do światła latarni gazowej miasta, w którym mieszkają, lub świecy pracowni, w której malują, nadają mu ton błękitnawy,



Krajobraz.

Ze zbiorów A. Sygietyńskiego.

a nawet przy większem nateżeniu maniery zielonawy, jakiego w czystem polu, zdala od światel sztucznych, od źródeł fałszywego porównania, zauważyć niepodobna. Co więcej: trudność dopatrzenia subtelnych zabarwień światła i cienia, przy delikatnym, mrocznym tonie nocy, doprowadziła do stałej zasady malowania zimnych światel i ciepłych cieni. Taką jest sławna *Noc na Ukrainie* rosyjskiego malarza Kuindźiego, nie mówiąc o innych, mniej sławnych, choć równie fałszywych w kolorze.

Maks Gierymski tymczasem, czy to wskutek oka nadzwyczaj czułego na działanie barw, czy też rozumowania logicznego, doszedł w tym względzie do przekonania wprost przeciwnego — namalował taką noc, jakiej, w Monachium przynajmniej, nikt przedtem nie widział. Obraz, jeden z jego najmniejszych, przedstawiał drogę ginącą w mroku, kilka ścian białych, oświetlonych księżycem, okno drgające sztucznem światłem żółtem i wóz jadący drogą. Oprócz koloru w malowaniu *prawdziwem* tego czarującego zmroku, oprócz subtelnego zabarwienia tonu światel i cieniów, obraz ten odznaczał się nadto modelowaniem właściwem, odpowiedniem plastyce przedmiotów w nocy, — nadzwyczaj umiejętnem zatraceniem szczegółów, których inni malarze, chcąc przedstawić całość rzeczy, widzianą pamięcią dnia, wprowadzają zwykle za dużo.

Ta zaleta, jak zresztą i wiele innych, powstała stąd, że Maks Gierymski brał zawsze oddalony punkt widzenia, z którego mógł jednym spojrzeniem obejmować figury razem z krajobrazem i przez to określać sobie jasno nie tylko stosunek wymiarów jednego przedmiotu do drugiego, ale nadto jeszcze i stopień skończenia pojedynczych szczegółów w stosunku do całości — a nawet stopień skończenia całego obrazu.

Meissonnier maluje zawsze figury widziane z blizka, obcina tło i przez to zogniskowuje cały interes na człowieku lub koniu. Stąd *nadmiar* szczegółów i to nadzwyczajne opracowanie konturów, którego rezultatem jest pewna oschłość i nieruchawość. Ruch wywołuje zmiany położenia kształtów, zmiany, które, przy szybkim następstwie, nie pozwalają widzieć stale określonej formy, jak ona przedstawia się przy obserwowaniu motywów architektury lub roślinności, zabezpieczonej od podmuchów wiatru. Meissonnier tymczasem wypracowuje, kończy jednakowo nie tylko architekturę, drzewa, kwiaty, ubranie — ale nawet ludzi i konie w ruchu, jakkolwiek wszystko, co się rusza, jest w naturze samej mniej wyraźne, niż przedmioty stałe lub martwe.

Stanowisko Maksa Gierymskiego w stosunku do człowieka i konia jest zupełnie inne, niż u Meissonniera lub malarzy *specjalnie* poświęcających się odtwarzaniu ludzi i koni. Figury u niego nie stanowią bynajmniej pierwszego planu: nie są ani bohaterami dramatu, ani głównymi sprężynami akcji. W obrazach jego, komponowanych na całość, ludzie nie grają roli ważniejszej od drzew, kwiatów, trawy, lub śniegu; tem mniej jeszcze konie, jakkolwiek malował ich dużo i z całym poczuciem formy, typu.

Tu miejsce jednak podkreślić po raz drugi, że Maks Gierymski, *nie nacią-*



(Fot. Dr Albert w Monachium).

Noc.  
Ze zbiorów J. Brandta.



*gajac wszystkich przejawów natury do swojej manieri, wybierał w naturze takie formy tylko, które odpowiadały jego usposobieniu i jego upodobaniom. Widać to po koniach, jakie malował, a które pomimo całej różnorodności formy i typu, odznaczają się pewną pokrewnością natury i charakteru. Czy to będą drobne szkapki chłopów mazurskich, biedne, wiecznie melancholijne, z łbami wiecznie spuszczone na dół, czy niedobre konie powstańczej kawaleryi, zajęzione, zagłodzone, bez ognia i fantazyi, czy też wierzchowce zopfowych jeźdźców ra-*



Krajobraz.

Ze zbiorów Dra G. Hertza w Warszawie.

sowe, inteligentne, wypasione i tak ujeżdżone, że, oprócz ruchów, potrzebnych do przeniesienia swoich panów z jednego miejsca na drugie, nie wykonują żadnych innych, — to zawsze jakiś spokój będzie charakteryzował je albo w wyrazie, albo w ruchu, jeżeli nie w wyrazie i w ruchu razem. Co prawda, rysunek tych koni nie zawsze jest doprowadzony do tej doskonałości, z jaką Maks Gierymski formułował kształty i płaszczyzny krajobrazu. Przypatrując im się dłużej i z bliska, można czasem zauważyć bardzo nawet znaczne błędy. Tak naprzykład, w *Po-*

*chodzie Kozaków* siwy koń, pierwszy z brzegu, jest, jako całość, fałszywie narysowany: jego przód, odcięty sylwetką kozaka, który na nim siedzi, nie łączy się z zadem; zdaje się że należy do innego. Wszystkie jednak, wzięte razem, robią



Krajobraz.

Ze zbiorów Dra Hipolita Oderfelda w Warszawie.

takie wrażenie, jakiego się doznaje po chwilowem, krótko trwającym spojrzeniu na naturę. A przytem są tak znakomicie oświetlone, tak doskonałe w kolorze, że wobec tych zalet pewne niedostatki czy niedokładności muszą zejść na drugi plan.

Maks Gieryski malował dużo z fotografii. Nie znaczy to jednak, aby miał pomagać sobie jakimś mechanicznem kopiowaniem natury bezdusznej.

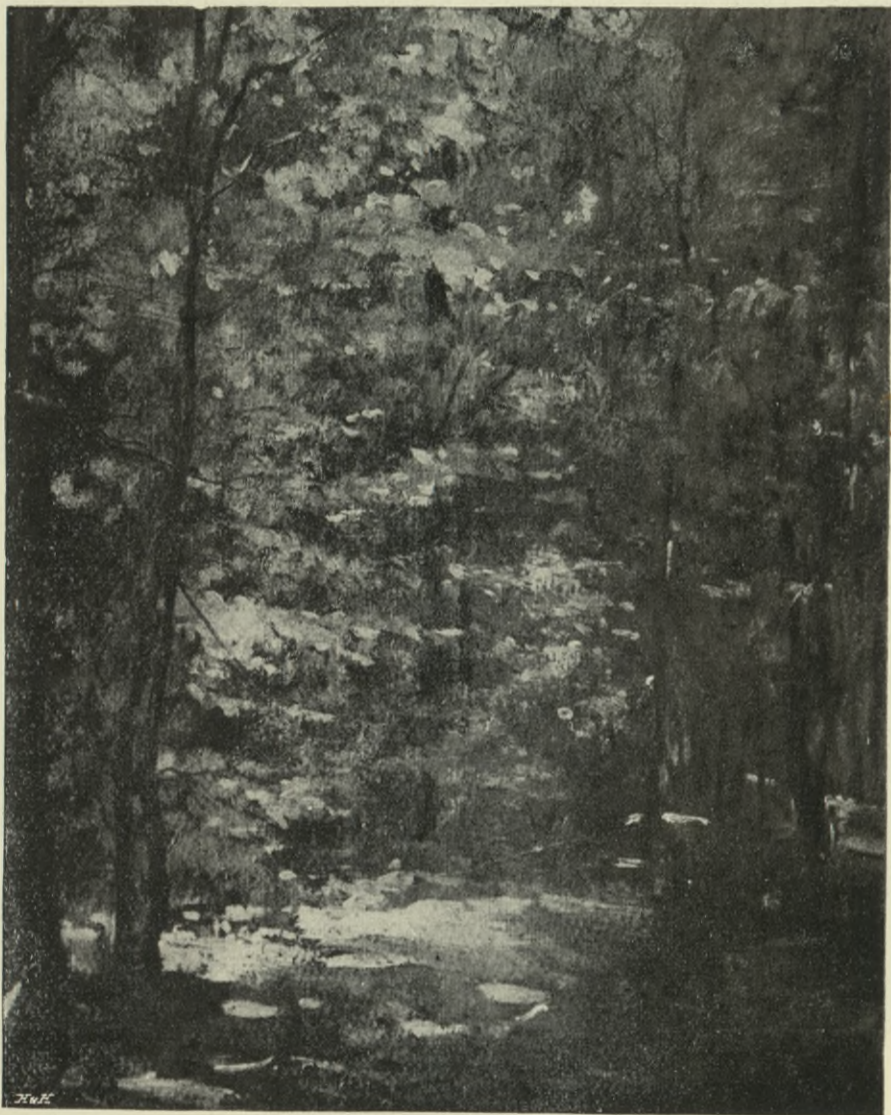
»Dziwna rzecz — pisze z Meranu do Romana Padlewskiego, na rok już przed śmiercią — jak czuję się tu innym, niż przed kilku miesiącami. Wtenczas, chodząc po tych samych miejscach, cieszyłem się z każdej róży świeżo rozkwitłej; szmer wody do łez mnie prawie rozczulał; całemi godzinami przesiadując na ławce, patrzyłem w błękit nieba i smutniałem na widok chmur, osiadających na górach. Dziś, szurgając nogami po zwiedłych, opadłych liściach, nie spojrzę na nie nawet. Jeżeli patrzę na co, to widzę tylko formę lub kolor; *duszy* — ile mniej, nic prawie. Myślę czasem, że *mnie samemu duszy ubyło*«.

Posługiwał się niezliczonymi studyami krajobrazu, ale tylko takimi, które odpowiadały jego usposobieniu, które przenosiły do pracowni naturę prawie żywą, które, oprócz formy, miały charakter, wyraz, *duszę*. Wtedy nie znano jeszcze dzisiejszych fotografii momentalnych, uzmysławiających na papierze nieuchwytnie prawie dla oka formy ruchu. Te jednak, jakich używać było można, oddawały wielką usługę, gdyż pozwalały zatrzymywać krótkotrwałe momenty oświetlenia, uczyły naturalności układu i oszczędzały czasu na zbieranie materiału szczegółowego, potrzebnego do kończenia obrazów

Malarze z mniejszą inteligencją, z mniej jasnym pojęciem o stosunku obrazu malowanego do obrazu natury, posługiwali się i posługują się zwykle fotografiami, jakie im wpadną w ręce: Maks Gierymski nabywał lub sam robił takie tylko, jakie uzupełniały założenie jego kompozycji. Był to dla niego sposób sprawdzania wrażeń i utrzymania s z c z e g ó ł ó w w harmonii, w karbach niezłomnej logiki natury, jedynego kryterium efektów malarskich, czego o innych powiedzieć nie można, jakkolwiek wielu z nich starało się go we wszystkim, a więc i w tem, naśladować.

Wpływ Maksa Gierymskiego na otoczenie, był ogromny: ulegali mu nawet malarze tak wyrobieni, tak zrutynowani, jak Brandt, który za jego przykładem zaczął wyzbywać się sztuczek konwencyonalnych szkoły, starać się o większą prawdę, usprawiedliwiać się z efektów oświetlenia, dociągać się do pierwowzoru natury. Jego talent giętki pozwalał mu na ten zwrot samowiednycy mimowolny, który objawił się w zreformowaniu układu późniejszych obrazów pod względem ogólnego ich *urządzenia*.

A przytem wpływ ten był tak dodatni, tak wielostrony, że kto wie nawet,



Krajobraz.

Ze zbiorów Dra G. Hertza w Warszawie.



czy malarstwo nasze pod jego tchnieniem zdrowem nie byłoby weszło na inne, na nowe, na takie tory, na których mogłoby rozwijać się stale i normalnie. Przedwczesna jednak śmierć przerwała wszystko. Kolonia malarzy polskich w Monachium rozbiła się — i ognisko sztuki w zarodku przygasło. Przyszli nowi ludzie, którzy, naśladowując bez sensu przypadkowość układu, wyzyskując motywy,



Brzoza.

Ze zbiorów A. Oderfelda w Warszawie.

przyswajając sobie nawet studia, nawet fotografie z modeli natury, jakie on porobił do swoich obrazów a nie zdążył ich zużytkować, sprofanowali w celach handlarskich bogatą, piękną i czystą spuściznę po wielkim artyście

Na obrazach jego, które cały niemiecki świat artystyczny cenil wielce, handlarze robili dobre interesy, jakkolwiek sami płacili za nie sumy dość znaczne, od dwóch do dziesięciu tysięcy guldenów. Dwa czy trzy obrazy, niesprzedane wskutek *krachu*, były w Warszawie, lecz amator na żaden z nich się nie znalazł; czekały potem swej kolei w Berlinie i Monachium. Nawet drobnych jego szkiców, sprzedawanych około r. 1880 bardzo tanio, po kilka i kilkanaście rubli, nie rozkupiono. Nie dziwna: wszakże fala upodobań artystycznych niosła społeczeństwo nasze

długo jeszcze w kierunku »wielkich idei« i »wielkich płócien« — a on płynął przeciw fali. Gdy zbankrutujemy na nich zupełnie, wtenczas, po likwidacyi, ten wyłączony na razie wierzyciel wejdzie na hipotekę naszej sztuki z całą sumą; wtenczas przyznamy mu wszystko: talent, oryginalność, wpływ; lecz, jak nie mamy żadnego z większych jego obrazów, tak i mieć nie będziemy,



W parku.

Ze zbiorów A. W. Kowalskiego.

(Fot. Meisenbach Riffart w Monachium).



gdyż na odkupienie tego, co się znajduje dziś w rękach cudzoziemców, za wielkichby sum potrzeba było.

Już w roku 1870 roku, a więc na pięć lat przed śmiercią, Maks Gierymski pisał do Kazimierza Epplera:

»Mam dużo obstalunków. Z Londynu odebrałem pieniądze i list nader pocieszający, w którym Wallis (handlarz obrazów) donosi mi, że obraz mój



Na polowaniu.

Ze zbiorów Tow. Zach. Sztuk pięknych w Warszawie.

stał się popularnym i żąda, abym mu pierwszą pracę, jaką skończę, przysłał natychmiast. A przytem *The Echo* w sprawozdaniu z wystawy dorocznej w Londynie poświęca mi większą część artykułu, stawiając mnie — wyrażenie krytyka — obok Gêrome'a i Meissonnier'a. Zaszczyt to, jakiegom się nigdy nie spodziewałem i najmniejszej nawet pretensyi nie miałem.

»Mocno mnie to zdziwiło — dodaje niżej — i silnie zarazem podziałało na moją ambicyę. Gêrome i Meissonnier są dziś uważani za pierwszorzędnę

gwiazdy. Zsunąć się z wysokości, na której mnie los postawił, to dostać okłaski... w policzek. A więc naprzód! naprzód! choćby po własnym trupie!»

I szedł, a raczej biegł naprzód, nie bacząc na swe siły fizyczne, mocno już nadwreżone. Nadmierna ilość zamówień z Londynu, Wiednia i Berlina,



Żrebie ssące.

Szkic ołówkiem ze zbiorów A. Sygietyńskiego.

oderwała go od malowania scen z powstania i poderwała jego zdrowie. W grudniu r. 1872 odwiedził ziemię ojcystą po raz ostatni. Jako delegat artystów polskich z Monachium pojechał do Miłosławia na pogrzeb ś. p. Seweryna Mielżyńskiego, a stamtąd przybył na kilka dni do Warszawy, celem spędzenia świąt Bożego Narodzenia w gronie rodzinnem. »Któżby był przeczuł wtenczas, gdy wracał on z tego pogrzebu, że i przed nim już wznosiło się widmo śmierci? Był zdrow i wesół — pisze p. Bolesław Łaszczyński w swoich *Uzupełnieniach* — gdy odprowadzałem go do

Gniezna, gdzie miał wsiąść na kolej. Po drodze łakomie pochłaniał zimowy polski krajobraz i cieszył się melancholią pól, zasypanych tającym śniegiem, poprzedzianych czarnymi wierzchołkami skib, wierzbami naddrożnemi i sinemi smugami lasów w głębi, do których ciągnęły stada kraczących wron i kawek. Tym widokiem całkiem był zajęty, gdyż właśnie obraz z takim krajobrazem malował. Choć był ciepło ubrany i powietrze było dość łagodne, zdaje się, iż tego właśnie dnia się zaziębił. W Warszawie czuł się niezdrów, i gdy zaraz po świątach powrócił do Monachium, zachorował ciężko na zapalenie pleury. W następstwie tej choroby wytworzyła się woda w płucach, i życie jego w największym pozostawało niebezpieczeństwie. Wysłany przez lekarzy do Meranu, udał się tam w marcu r. 1873; następne lato spędził w Reichenhall, w Bawaryi, i już o tyle do sił powrócił, że mógł we wrześniu przedsięwziąć podróż do Rzymu, dokąd mu też towarzyszył brat jego, Aleksander. Już mu jednak w drodze się pogorszyło i, ledwo przyjechał do Rzymu, tak ciężko zapadł na zdrowiu, iż lekarze musieli uciec się do operacyi, jako ostatniego środka ratunku. Przettrzymał ją wszakże, i stan jego tak prędko się poprawił, iż otaczający go rodacy i brat za ocalonego go uważali. W styczniu, przybywszy do Rzymu, zastałem go jeszcze leżącego, ale pełnego otuchy i wierzącego w niedalekie wyzdrowienie. Istotnie też w lutym zasiadł znów do sztalug, ostatnią rozpoczynając pracę — obraz, przedstawiający polowanie *par force* na jelenia, z figurami w strojach z wieku XVIII, zamówiony do Berlina. Ukończywszy pracę tę w czerwcu, musiał myśleć o wyjeździe z Rzymu na czas wielkich upałów; pojechał więc



Atak kawaleryi  
Szkic olejny ze zbiorów St. Rotwanda w Warszawie.



ponownie spędzić gorące miesiące w Reichenhall, gdzie już poprzednio powietrze tak dobrze mu posłużyło. Ledwo jednak od wyjazdu z Rzymu kilka tygodni upłynęło, już choroba nieubłagana z całą siłą rozwinęła się powtórnie i rosła z postępem tak zatrważającym, iż wkrótce zgasł ostatni promyk nadziei. Po siedemnastu miesiącach upartej choroby zszedł ze świata d. 16 września r. 1874, w chwili, gdy się doń przyszłość tak świetnie uśmiechała, w chwili, gdy, jako artysta, życie dopiero poczynął! Przed zgonem doznał jeszcze wielkiej pociechy: na dwa tygodnie przed śmiercią nadesłano mu do Reichenhall wiadomość o zamianowaniu go członkiem Akademii berlińskiej; wiadomość ta przysłała, jakby pożegnanie od ludzi, jakby wieniec laurowy na jego grób.

Ale to »pożegnanie« i ten »wieniec laurowy«, przysły od ludzi, obcych mu pochodzeniem, usposobieniem, mową, duszą! Zaiste smutna ironia losu: jeden z największych artystów polskich, malarz, który pierwszy Polskę rzeczywistą a malowniczą odkrył i scharakteryzował, jest ze wszystkich mniej lub więcej sławnych malarzy polskich najmniej znanym i najmniej cenionym w Polsce. Dziś jeszcze mało kto wie o nim, mało kto go ceni należycie, jako artystę-kompozytora, jako artystę-rysownika, jako artystę-kolorystę, acz był on i jest jeszcze kompozytorem, rysownikiem i kolorystą nieporównanym w zestawieniu z wszystkimi razem malarzami naszymi.

Inna rzecz z artystą-poetą. Tu, ze względu na sprawność i subtelność techniki, porównanie z Chopinem następuje samo przez się, — i porównania tego wielu krytyków, a między nimi i p. Bolesław Łaszczyński, używa i nadużywa.

Gdyby Chopin był przeważnie kompozytorem, umiejącym świadomie zestawiać i równoważyć pierwiastki poszczególne techniki muzycznej, — gdyby Chopin był wyłącznie harmonistą nieporównanym, składającym i rozkładającym cudownie akordy zwykłe i niezwykłe, — gdyby Chopin był jedynie cyzelerem kontrastycznym, snującym i rozsnuwającym wykwiłne i wdzięczne koronki ornamentacyjne, — muzyka jego czarowałaby i olśniewała muzyków przewykwiłnych, lubowników rozkoszy czysto dźwiękowych, lecz nie wywoływałaby wzruszenia głębokiego w masach słuchaczy, a to właściwie stanowi o powodzeniu artysty, a po części i o istocie jego talentu.

Nie cały jednak Chopin jest w składaniu i rozkładaniu akordów, co odpowiada w malarstwie talentowi kolorystycznemu, i nie cały jest w snuciu

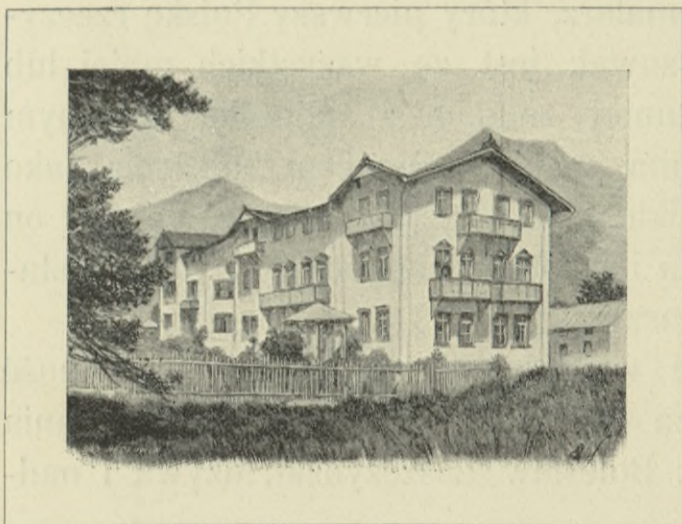


Dragoni. Szkic piórkiem.



i rozsnuwaniu arabesek ornamentacyjnych, co odpowiada w obrazie talentowi rysowniczemu, jakkolwiek większość krytyków muzycznych na te jego zalety nacisk kładzie. Prawda, iż w tej technice, w tem zestawieniu i zrównoważeniu pierwiastków harmonii i kontrapunktu, jest cały geniusz muzyczny, cały dorobek umysłowy artysty-*muzyka*, — lecz to, co stanowi indywidualność artysty-*poety*, serce jego czujące nad zwykłą miarę, jest w wyrazie duchowym a nieuchwytnym, w tym bólu, w tym żalu, w tej radości, w tem westchnieniu czułem, w tym krzyku dramatycznym, w tym szale wyobraźni, w tym jęku tragicznym, które serce, wstrząśnięte życiem otaczającym, zarówno fizycznym (krajobraz), jak intelektualnym (obyczaje i umysłowość), jak politycznym (przeszłość i przyszłość narodu), odczuło głęboko i odruchem genialnym, zapomocą harmonii

i rytmiki, a ponad harmonię i rytmikę, wyraziło. I to jest Chopin-*poeta* poza a raczej ponad Chopinem-*muzykiem*.



Dom w Reichenhallu, w którym zmarł Maksymilian Gieryski.

Maksymilian Gieryski nie był nigdy wstrząśnięty ideą, przedmiotem swego obrazu. Dla niego zestawienie światła i cienia, dwóch brył, dwóch płaszczyzn, dwóch drzew czy dwóch ludzi, stanowiło istotę malarstwa, ideę. Był on malarzem subtelnym, a nawet poetą krajobrazu w złączeniu z ludźmi i scenami żywymi, ale był malarzem i poetą, nadto liczącym się z środkami technicznymi swej

sztuki. Dlatego też w krajobrazach jego, a nawet w obrazach, można często *doczuć się* sielanki, a nawet rapsodu, lecz nigdy dramatu ani tragedyi. Porównywanie go przeto z Chopinem nie wytrzymuje krytyki.

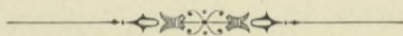
Przytem uwaga. Jest on pierwszym malarzem polskim, który przedstawił Polskę malowniczą i zewnętrznie charakterystyczną, — i za to należy mu się miejsce zaszczytne w panteonie sztuki polskiej. Że jednak nie był, jak Matejko, jak Grottger, wstrząśnięty do głębi *pozamalarskiej* serca swego losem ojczyzny, że nie starał się nawet dotknąć duszy zbiorowej narodu, że nie wyrażał zgoła ducha, który naród ten od zagłady ocalił, — zaliż słuszna jest uragać społeczeństwu, iż wspominając czy sławiąc swych bojowników duchowych, stawia go ono na uboczu?

A jednak nie wyczerpał on wszystkich skarbów swego talentu, i kto wie, czy z biegiem czasu nie byłby się pokusił o wyrażenie dramatu czy tragedyi z głębi serca swego, z tej głębi, w której czyste wrażenie malarza przeradza się na wstrząsające uczucie poety.

Lecz, »patrzac na jego obrazy i myslac, ze go juz niema — slowa Stanislaw Witkiewicza — doznaje sie wrazenia, jakgdyby jakas nadzwyczaj interesujaca rozmowe nagle przerwano w pol wyrazu«.

Pierwsza polowe tego wyrazu sluchac bylo jeszcze w Meranie; druga, we wrzesniu 1874 roku, zginela pod *obca* ziemia w Reichenhall, pod zwyczajnym, prostym kamieniem, na ktorym *obca* ruka wyryla: *Maks Gierymski*.

Oprócz brata i dwóch przyjaciół na pogrzebie nie było nikogo.





## SPIS ILUSTRACJI.

### a) W tekście.

	Strona
1. Maksymilian Gieryski. Według rysunku Stanisława Witkiewicza . . . . .	1
2. Szkice piórkiem z lat pacholęcych . . . . .	3
3. Studya do »Powrotu Pana Tadeusza« . . . . .	4
4. Powrót Pana Tadeusza . . . . .	5
5—6. Studya do »Powrotu Pana Tadeusza« . . . . .	6 i 7
7. Obóz cygański . . . . .	8
8. Pogrzeb w małym miasteczku . . . . .	9
9. Paganini . . . . .	11
10. Motyw z Solca w Warszawie . . . . .	13
12—16. Studya do »Pojedyńku« . . . . .	15—19
17. Pojedynek Tarły z Poniatowskim . . . . .	21
18—19. Studya do »Pojedyńku« . . . . .	22—23
20. Studium do obrazu »Wieczornica« . . . . .	25
21. Studium do »Pojedyńku« . . . . .	26
22. Wieczornica . . . . .	27
23. Muzyka janczarska . . . . .	29
24. Fragment z »Pikiety powstańczej« . . . . .	30
25. Szkic do obrazu »Atak jazdy« . . . . .	31
26. Patrol polski w r. 1830 . . . . .	33
27. Szkic batalistyczny . . . . .	35
28. Dżokeje . . . . .	36
29. Szkice humorystyczne z wycieczki w Alpy bawarskie . . . . .	37
30. Schody w pałacu Schleisheim . . . . .	38
31. Wyścigi . . . . .	39
32. Konie na pastwisku . . . . .	41
33. Pikieta kozacka . . . . .	42
34. Szkice . . . . .	43
35. Studya do obrazu . . . . .	45
36—37. Studya do obrazu batalistycznego . . . . .	46—49
38. Wypadek w podróży . . . . .	42
39—40. Ilustracje do »Mazepy« Byrona . . . . .	51—53
41. Szkic do »Mazepy« . . . . .	54
42. Ilustracja do »Mazepy« Byrona . . . . .	57

	Strona
43. Siwek . . . . .	55
44. Studium do obrazu . . . . .	57
45. Nad Wisłą . . . . .	58
46—47. Kozacy kubańscy. Szkic do obrazu . . . . .	59 i 61
48—53. Studya do »Pochodu ułanów« . . . . .	62—69
54. Szkic do obrazu . . . . .	70
55. Studium do obrazu . . . . .	71
56. Ulica Czerniakowska . . . . .	72
57. Szkic do »Wiosny« . . . . .	73
58. Fragment z »Wiosny« . . . . .	75
59. Grzybów . . . . .	76
60. Powstaniec polski . . . . .	77
61. Teorbanista . . . . .	79
62. Zima w małym miasteczku . . . . .	81
63. Krajobraz . . . . .	83
64. Szkic do portretu siostry . . . . .	84
65. Kozacy w pochodzie . . . . .	85
66. Motyw z Solca . . . . .	87
67. Ulica Karowa . . . . .	88
68. Fragment z »Alarmu w obozie« . . . . .	89
69. Flisacy . . . . .	90
70—73. Krajobrazy . . . . .	91—95
74. Brzoza . . . . .	96
75. Atak kawaleryi . . . . .	97
76. Na polowaniu . . . . .	99
77. Żrebie ssące . . . . .	100
78. Dragoni . . . . .	101
79. Dom w Reichenhallu, w którym umarł M. Gierymski . . . . .	102

b) W dodatkach.

- I. Czerkiesi.
- II. Pikieta powstańcza.
- III. Na pastwisku.
- IV. Wyjazd na polowanie.
- V. Powrót z polowania.
- VI. Polowanie *par force* na jelenia.
- VII. Pochód kozaków.
- VIII. Pochód ułanów.
- IX. Wiosna w małym miasteczku.
- X. Rewizya nocna w dworku szlacheckim.
- XI. Alarm w obozie powstańców.
- XII. W parku.
- XIII. Noc.



5,00

S - 96









POLITECHNIKA KRAKOWSKA  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-347799

Kdn 452/57

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000231380