

GROTTGER

Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie
pod redakcją Tadeusza Piniego

NAUKA I SZTUKA

TOM XI.

Grottger



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

Dr. paed. LUDWIK FRIEDMANN
KRAKÓW.

GROTTGER

napisał

Jan Bołoz Antoniewicz

z 403 ilustracyami



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



74945

UP - Kraków BG



1050153435

WSTĘP.

Weźmy do ręki jakiś kredkowy rysunek Grottlgera z lat jego ostatnich, wizerunek osoby, bliższej mu myślą i sercem, i stańmy z nim przed tym lub owym portretem magnackim, dziełem Bacciarellego lub Lampiego. Czy uwierzymy, że oba te dzieła sztuki przedziela nie więcej, jak połowa wieku i jedna tylko generacya, że to mogą być — ~~znan~~ ^{znane} nawet konkretny przypadek — portrety dziada i wnuka lub wnuczki?

Sztuka tego wielkiego portretu, co się wlokła przedtem po rezydencyach i akademiach cesarskich i królewskich, ~~wiedzie~~ ^{wiedzie} do ostentacyi, stawia człowieka jako przedmiot podziwu, chwytą za oko, imponuje i chce imponować postawą, gestem, orderem, mapą, buławą, nawet kolarą, błyszczącą płytą marmurową stołu i jego złożonemi nogami, gnącemi się jakby do niskiego ukłonu. W twarzy i pozie, w akcesoryach i w kolorycie jest w niej jakaś sytość przestala, miękkość tak subtelna, że aż nadgniła, pełń życia, ale życia ziemskiego tylko, które zaginę w niepamięci piasku. A portretowanemu mało to wadzi. Rumieniec zadowolenia krasi mu pełne policzki, duma wysuwa pełną wargę dolną, pycha wskazuje otwartą dłoń ku buławie, uśmiech łaskawy wyczekuje uniżonej rewerencyi, każdy z rysów twarzy, wygodą życia i gładzącym pendzlem malarza obranych ze wszelkiej energii i ostrości, budzi ciekawość i rodzi pytanie o rodowe raczej niż narodowe pochodzenie magnata. Znamię rodowe, oto jedyny akcent odrębny w tym zresztą tak ogólnie i kosmopolitycznie pojętym człowieku i — obrazie. A malarz jest tłumaczem wiernym i świetnym! Poco temu przeczyć i pozbawiać się samochcąc przyjemności wniknięcia w jego intencye, poco odmawiać uznania objawiającej się w tym obrazie wysokiej technice sztuki i — życia? Obie zaumarły zresztą na zawsze, należy im się więc i z tego tytułu, wedle łacińskiego przysłowia, dobre wspomnienie.

Ale »patrz, co teraz następuje!« wołamy z Hamletem, wiodącym matkę od obrazu do obrazu.



I. M. BACCHIARELLI: KRÓL STANISŁAW AUGUST.
OBRAZ OLEJNY, NA PŁÓTNIE



2. A. ORÖTIGER: PORTEET JÓZEFA KORZEŁIŃSKIEGO.
RYSUNEK NIERIESKIM OŁÓWKIEM.

Oko nasze pada na rysunek Grottgera. Zamiast wielkiego płótna i ramy złocistej, wymyślnie rzeźbionej, zamiast jedwabiu purpurowej kotary i dostojnie rasowej postaci — jest tu skromny karton, neutralne białe tło, a na niem popiersie, sama głowa tylko, bez znamienia rasy i rangi — typ zupełnie nowy, dotychczas nieznan, wykluczający wszelkie oznaczanie stanu i godności, nie troszczący się zupełnie o to, kim jest portretowany po mieczu, czy też po kądzieli.

Co się stało? Czy po tych schodach, wyścielonych ciepłym, miękkim ko-biercem już syn tamtego nie wstąpił na podwyższenie przed purpurową ko-tarą, czy żadna inna dłoń już nie położyła mapy i buławy na stół szklisto marmurowy? Co się stało z tamtem życiem, z tamtą świetnością? Gdzie barwy uciaszne, miękkie, jak kobierce, soczyste, jak południowy owoc, przy-rządzane dla smakosza, jak dziecizna zleżała lub ser zgłizniały? Tylko rysunek kredką, materyał tępy, ponury, którym dawniej nie posługiwano się na-wet w szkicu! Jak też to życie zewnętrzne musiało zmaleć, zblednieć i skur-czyć się, gdy dzieło tak skromne a technika tak nikła znaczą już wyżynę sztuki!

Takby pytali i sądziliby ludzie, zstępujący z portretów wspaniałych Bacciarrellego, nie mający oka i poczucia dla duchowej i idealnej strony sztuki. Ale, gdy się choć na chwilę poddamy duchowemu czarowi tej sztuki, sąd nasz o tamtej natychmiast się zmienia: świetność z przed chwili wyda się pu-szącą się pompą, wspaniałość czymś bombastem, wielbiona technika starczą manierą. I zdaje się nam, jakoby cudowna historia o olbrzymim Goliacie i malutkim Dawidzie raz jeszcze przed naszymi oczyma się rozgrywała. Uję-cie postaci ludzkiej o jakie lat trzydzieści wcześniejszą, n. p. przez Maszkow-skiego Jana lub Wojciecha Stattlera, kapitułuje przed Bacciarrelim na całej linii. Ale ten portret kredkowy jest rzutem Dawida — powala nim Grottger olbrzyma Goliata, opasanego całą dumą »wysokiej sztuki«. Zamiast pełni i sy-tości jest tu raczej jakiś brak i pragnienie. Wszelka strona życiowa, wszelki moment rodzajowy, związek ze stanowiskiem, szczeblem, zawodem i trudem życiowym są tu zupełnie pominięte jako coś drugorzędnego, co pominąć można i należy, i to pominięte na rzecz wyższego życia duchowego, dobroci, szlachetności, szczytności myśli, a zwłaszcza uczucia, a więc na rzecz momen-tów, wobec których wszelka wielkość życiowa błędnie, jak lampka nocna wobec blasku porannego słońca. Staje na tych rysunkach jakieś nowe zupełnie poko-lenie, podniesione, wywyższone, odrodzone z ducha — jeśli męzczyzna, to wy-braniec o rysach bohatera lub geniusza, jeśli niewiasta, to coś pomiędzy ru-salką a aniołem, wszyscy ze znamieniem przedziwnej czystości i słodkiej a czulej swojskości, ale zarazem z blaskiem i aureolą nadżyciowego pragnie-nia i świętego prawie posłannictwa. Tamtą sztuką dotwarza tylko do rze-czywistości zwierciadło, uzupełnia ją obrazem — ta stwarza życie nowe, za-znacza i sumuje jego czynniki duchowe; tam wystarczy rozumieć i umieć, tu

trzeba czuć — głęboko, rzewnie, wspólnie wczuć się w organizm duchowy bratniej polskiej duszy, aż do jej najskrytszych tajni. Nie chodzi tu o pełne i dawne życie, ale o ducha, o pierwiastek nadżyciowy, możliwy do uchwycenia ideą i uczuciem, będący czemś nierealnym, przeciwnym danej rzeczywistości, od niej oderwanym, a zatem poniekąd tylko jej duchowym nerwem. Ekwiwalentem artystycznym tych nierealnych i pozazmysłowych tendencji będzie nierealna i pozazmysłowa sztuka. Ten «nerw duchowy» znajdzie zatem wyraz swój nie w barwnej płaszczyźnie, nie w brawurowym śmiganiu soczystą farbą, lecz



3. A. GROTTER: DWA POKOLENIA.

w samym włóknie graficznego nerwu, w samym bezcielesnym, prawie niewymiarowym konturze rysunkowym, w linii tylko, w linii czystej a ostrej, jakby rytej w miedzi. Z całości kwiecistego ogrodu rzeczywistości oderwie tu twórca tylko jedną wiotką gałązkę. Bierze ją i kładzie na swą dłoń szlachetną i wpatruje się w nią długo, uważnie, jakby w talizman czarującej mocy. Wtedy zlatuje i usiada na niej motyl, którego Grecy zwali — psychą.

Tak powstaje w sztuce polskiej idealizm.

Przeciwwstawiłem te dwa kontrasty, czerpiąc je z dziejów naszej sztuki. Ale spotykamy się z nimi w sztuce każdego narodu w przeróżnych modyfikacjach i odmianach.

Sztuka ma zatem wogóle źródło dwojakie: jedno społeczne i rozumowe, drugie osobiste i uczuciowe.

Najpierw kilka słów o sztuce z źródła pierwszego. Ta nam przedstawia wybitnych ludzi, motory społecznego ładu i składu, ona nam mówi, jak to



4. A. GROTTOER:
PORTRET PN. JANUSZKIEWICZÓWNEJ.

społeczeństwo urzęduje i naucza, jak się bawi, jak żyje w gminie i rodzinie, jak się stroi i zbroi. Ona, przedstawiając to wszystko, jest widocznym, zewnętrznym, niejako mechanicznie koniecznym wyrazem i wykładnikiem formalnym danego stanu kultury. Ma zatem charakter na wskroś celowy, dyktowany każdorazową potrzebą, i żyje z motywów, leżących poza jej główną i właściwą sferą duchową. Jest sztuką, stosowaną do życia. Wiele prawdziwych rzeczy może wydać, najwyższych nie stworzy. Pełna liczba czystej idei artystycznej, jeżeli i o ile się rodzi, pomnożona przez ułamek stosunków społeczno-realnych, da rzeczywistość, od siebie nieskończenie mniejszą. Stwierdzają to przedewszystkiem dzieje architektury. Produkt takich stosunków staje się bardziej dokumentem kultury społecznej niż twórczości osobistej. W bardzo wielu wy-

padkach społeczeństwo tej ostatniej nie potrzebuje lub niechętnie ją znosi. Bo kłóżyby chętnie uginał kark pod wyższą rację i wolę?

Proces krystalizacji polityczno-społecznej odbywa się nieraz tak szybko i pochłania do tego stopnia rozporządzalne siły, że kultura artystyczna najpierw nie może za nim wydażyć, a później go już nie dogoni. Proces krystalizacji politycznej wyprzedził u nas, jak wszędzie na północy, krystalizację kultury duchowej i formalnej. Przyjęcie gotyku przez cały Wschód europejski, przyjęcie renesansu prawie bez opozycji przez całą Europę po tej stronie Alp, oto dwa światowego znaczenia objawy bierności kultury, niedoroślej do stosunków politycznych i niezdolnej do stworzenia z siebie formy własnej.

To wyprzedzenie sztuki przez formy społeczno-polityczne stworzyło rozdział w życiu umysłowym i kulturze.

Rozdział społeczeństwa na dwie warstwy, jedną górną, energiczną, rządzącą, i drugą bierną, uczuciową i rządzoną, przeniósł się także na stosunki umysłowe. Płyta izolacyjna, nie dopuszczająca soków z dolnego podłoża, wsunęła się między obie warstwy. Warstwa dolna, nieintelektualna jeszcze, bez światła wiedzy i świadomości, płynna i chwiejna, niezdolna do inicjatywy i rozrostu, ale pełna instynktów i marzeń, modłów i pieśni, czarów i obrzęd-

dów, wyraża swe dumania hieroglifami barwnego zdobnictwa, obcując i żyjąc z porami dni i roku, z naturą, z borem i łąnem w przedziwnie cichym, potulnym, religijnie świętym związku. Popęd twórczy zakorzenił się głęboko w instynkcie, drzeмиąc w milionowych zarodkach. Na darmo parł on i darł się ku górze, na darmo pragnął przedrzeć się ku światłu, ku słońcu — musiał się dusić w ciemni i dręmać biernością milionów.

Ale społeczeństwo miało piekące potrzeby społeczno-artystyczne i z zaspokojeniem ich zwlekać nie mogło, musiało się przeto posługiwać siłami obcymi. Zasiał się więc w tej górnej warstwie nasienie, zawiane wraz z prądami politycznymi z zachodu i południa. Tkwiło ono tylko kilkoma korzonkami i nie wyrosło z bujnej siły ziemi: stało inicjatywą nielicznych jednostek.

Naród nasz długie wieki żył w sztuce przeważnie recepcją form obcych. Siłę swej kultury i kulturalności objawił on w dwu kierunkach, najpierw tem, że tych dzieł obcych potrzebował, a następnie, że te dzieła nie zostały czemś powierzchownem i zewnętrznem, ale że je do swego życia kulturalnego włączył, że się z nimi zżył. Taki kościół barokowy z frontonem z daleka widocznym, ze swymi wielkimi formami, z silnymi kontrastami światła i cienia, ze swymi pomnikami i grobowcami fundatorów, stojący na błotnym, nędznym rynku tyłu a tyłu naszych miast i miasteczek, ratusz w późniejszym włoskim stylu, zajmujący środek wolnego kwadratu, tu i owdzie pałac lub zamek — dziś już może w ruinie — w stylu włoskim lub francuskim z widocznym przejściem przez *milieu* drezdeńskie — wszystkie te budowle należą integralnie do szaty zewnętrznej, do fizjonomii naszego kraju. Wieki i generacje, modląc się i gwarząc, w życiu świętecznym i codziennym, w te formy wżyły się i wmyśliły. Ale i nnodwrót. Artysci obcy, tu u nas pracujący, zastali stosunki i stany kulturalne, które wypadało im przecież uwzględnić i do



5. JÓZEF GRASSI:

KS. TERESA CZARTORYSKA JAKO HEBE

których musieli się stosować. Poza imperatywem klimatu, sytuacji, materiału i środków, momentami, z którymi zawaze i wszędzie sztuka liczyć się musi, a które już tem samem z lekka modyfikują i lokalizują, ważyła jeszcze indywidualność pana budowy: fundatora, klasztoru, miasta lub magnata. Co wię-



6. JAN LAMPI (OJCIEC):

PORTRET TERESY Z OSSOLIŃSKICH POTOCKIEJ Z SYNEM ALFREDEM.

cej, były formy lokalne dawniejsze, zabytki kultury średniowiecznej, budownictwa w innym materiale, które rozumny architekt uwzględnił i z formami własnymi w swym sensie kombinował.

Sila asymilacyjna i atrakcyjna naszego życia narodowego przerabiała i z lekka polszczyła nie tylko dzieła, ale i ludzi. Niejeden z artystów obcych,

zwłaszcza budowniczych, tu osiadał i, związany cechem i korporacją, inchem obrastał, zaczął lgnąć do kraju i narodu; druga generacja stawiała się już polską.

Artyści nasi, zwłaszcza wybitniejsi, znów kształcili się za granicą i stali się przedstawicielami, czasem wcale nieposłednimi, obcych kierunków — ale swej odrębności narodowej zaznaczyć silniej nie umieli i nie śmieli.

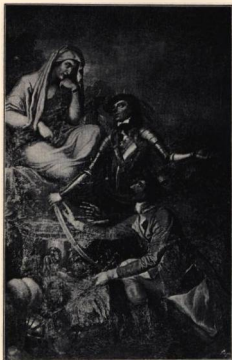
Wszystko to nie jest jeszcze sztuką narodową. Pięć długich wieków upłynąć musiało, nim język ojczysty dorósł do literackiego wyrazu, drugie pięć wieków, nim instynkty artystyczne dojrzały do tego stopnia, by się stać dokumentami duszy i myśli narodowej. To, co przedtem było i nazywało się sztuką, było tylko nabytkiem z zewnątrz lub wynikiem wielkiego daru dostosowania się do tworców obcych. Z samej głębi uczucia, z całej pełni poczucia narodowego to nie szło. To nie jest zdobycz, wypracowana w pocie czoła, to nie jest spowiedź z tajników duszy, to nie zachwycający objaw instynktu, przeradzającego się na dzieło jasnej i szczytnej inteligencji twórczej — to nie blask wiosennego słońca, co się przedarł przez nocne mgły i przedświtne opary. Cała sztuka nasza aż do końca XVIII wieku jest rzeczą nabytą i upodobnioną, nie dzieckiem z łona matki, tylko wychowaną kulturą. Dzieł zostało się dużo; indywidualności, która byłaby krwią z krwi, kością z kości narodu, nie było ani jednej. Sztuka nasza była przedtem tylko — koniecznością kultury, rzeczą



7. A. GROTTER:

PORTRET RAFAŁA MASZKOWSKIEGO
I JEGO ŻONY

rozumowo chcianą, wyrazem siły, mienia i dostatku. Ale jak słabą jest ostatecznie ta zewnętrzna konieczność kultury wobec tego wewnętrznego musu, który pnie się naprzód z żywiołową siłą, z zachwytem nieopisanym, entuzjazmem wieszczym! Nam, wychowankom jednostronnego politycznego historyzmu, trudno często pojąć powody tych nagłych skoków naprzód, tych gwałtownych rzutów ducha twórczego, tej negacji i tego braku wszelkiej tradycji, a jeszcze trudniej zgłębić cały ogrom dokonanego dzieła. Mierząc mimowoli śwint duchowy zewnętrzną miarą stosunków politycznych, łączymy pojęcie każdej wielkiej zdobyczy, pożądanego czynu, faktu, który zaważył na losach narodu, z objawem zewnętrznie imponującym, chwytającym za zmysły, z objawem siły



8. PR. SMUGLEWICZE: POLSKA W KAJDANACH.

i masy. Tym cichym chwilom, w których twórca ma objawienie nowej mowy, nie towarzyszy żadna okazalność ni świetność. Po jakich poddaszach i biednych izbach trzeba szukać Patmosów polskiej sztuki? A tymi mnożycielami mienia narodowego, tymi zdobywcami nowych, nieznanych obszarów bogactwa duchowego są biedni i nieznani, maluczy i wątl!.

Takim był Grottger.

• • •

Wielki okręt zatonął. Spuszczają się wybrancey rozbitków na dno morza, by ratować, co *ex patriae naufragio* wyratować można. Ale zamiast szczątków statku i dawnego mienia, wynoszą z głębin morza, jeden po drugim, skarby nowe, talizmany duszy polskiej. Ciągna i wabią oni ku sobie tymi talizmanami poezyi, muzyki i sztuki wielkie rzesze, wywołują oddźwięk i odczucie,

a dokoła każdego z nich gromadzą się liczne i coraz liczniejsze masy, więzione, przykute do nich czarem ich tworców, sympatją ducha.

Odrodzenie lub raczej zrodzenie się duszy polskiej w XIX wieku przedstawia obraz rzadkiej wspaniałości, a spoglądany nań z tem większem zainteresowaniem, że obrazu tego jeszcze nie można ująć w ramy, że rozwija się dalej, że dzieło przemiany ciągle się jeszcze dokonywa, że skarby zjawiają się coraz nowe, a dawniejsze talizmany nic ze swej mocy nie tracą.

Stosunek twórczości artystycznej do całego kompleksu spraw umysłowych zmienia się teraz zupełnie. Dawniej była ona korą kultury, teraz będzie jej rdzeniem.

Talizman sztuki miał siłę dwojaką: w rękę Matejki przywabił ducha przeszłości, w rękę Grottgera wyczarował polską duszę współczesną. Tamten, jeden z najpołężniejszych energetyków w dziejach sztuki — może umysłowości wogóle — szedł od początku jedną drogą, z zaparciem się siebie, z wysiłkiem ogromnym, a każde jego dzieło jest spełnionym aktem woli, wykonanym zamiarem, dopiętym celem — ten zaś, lotny, gibki, idzie za instynktem, skłon-

nością, za głosem wewnętrznym. Drogi jego są zawile, ścieżki kręte, linia jego rozwoju zagina się, zbacza i nawraca, gubi dantejską *retta via* i odnajduje ją znowu. W ostatnim roku życia staje się mu dopiero świadomem, że od samego początku wiodł go dobry geniusz »przez dolinę płaczu«.

Wykazać tę drogę, którą przeszedł od jawności życia zewnętrznego do tajni życia wewnętrznego, od świata do duszy — jest głównem a niełatwem zadaniem mych badań.

Najpierw trzeba rozejrzeć się w warunkach podstawowych.

Sztuka zeszłego wieku musiała zacząć od podstaw, od samych początków — co więcej, musiała się zdobyć najpierw na odwagę, by zapomnieć, co przed nią było, i rzucić wielki bezużyteczny ciężar spuścizny. Niepodobna tylko dziedziczyć — i żaden majorat nie może być wiecznym.

Cała Europa z początkiem XIX-go wieku odradzała się, a z nią i sztuka; sztuka nasza prawie że się dopiero rodziła. To, co poprzednie wieki nagromadziły, na nic jej się przydać nie mogło. Ten, co chciał uderzyć w trąbkę bojową lub zanucić przy sielskiej piszczalce, musiał patrzeć na instrumenty kapeli dworskiej możnego pana, przechowanej tu i owdzie jeszcze w walącej się sali teatralnej lub balowej, w takich Podhorcach naprzykład, jak na dziwaczne i bezużyteczne rupiecie.

Sztuka musiała przesłać być »miedzią brzęczącą i cymbałem brzmiącym«, przesłać być dworską i »przyboczną«, wyjść z parku i z pałaców sterczących dumnie, zejść do obozu, na pole, do boru, do dworu i dworku, do czynszowej kamienicy, do pracowni na poddaszu i tam odrodzić się z ducha. A tem samem musiała rzeczywiście na zewnątrz zbiednieć, zmaleć i skurczyć się. Nie było już mecenasów w dawnym sensie dla artystów i, co więcej, nie było już artystów dla dawnych mecenasów. Artysta stał się z dworzanina człowiekiem samoistnym, życiowo niezależnym,



9. J. P. NORBLIN: TRĘBACZ. RYSUNEK SEPIA.

jego stanowisko społeczne zmieniło się zupełnie, a raczej zaczęło dopiero swą egzystencję. Zabrał się on teraz do oddania świata i życia z nieudolnością, ale tem większą szczerością. W sensie wielkiej szczerości przedstawiał najpierw świat zewnętrzny i długo musiał się mozolić, nim się odważył na oddanie świata wewnętrznego. Teraz poezja objęła przodownictwo. Ale gdy ona unosiła się nad krajem rodzinnym z szeroko rozpiętymi skrzydłami, sztuka zaczęła dopiero w jej cieniu po tej ziemi ojczystej stąpać. Pierwszym jej sukcesem było pozyskanie podstawy i zakresu bezpośredniego działania. Usunąwszy na bok wszelkie nadgniłe cechy barokowej miękkości Bacciarellego i jego towarzy-



10. J. P. NORBLIN: TARG NA PRADZE. 1784. GWARZ

szy, a zarazem skostniałe pseudo-klasyczne martwoty Smuglewicza (Nr. 1 i 8), zaczęła patrzeć na najbliższe otoczenie, na kraj, na ziemię naszą, na człowieka, na konia.

Sztuka traciła swój charakter rezydencyjny i reprezentacyjny. Postaci na portretach już nie imponują ni gestem, ni strojem, a obraz historyczny już nie stara się zachwycić widza alegoryami, westalkami, zawojami i chitonami, marmurami ołtarzów i gałązkami oliwnymi. Sztuka z wspaniałych sal pałacowych przeszła do zacisza domowego, z festynu do potocznego życia. Kurczyła się, ale i pogłębiała, traciła — i zyskiwała. Traciła podyum i koturn, a zyskała — podstawę. Jednem słowem: stała się charakterystyczną i nie przestała

być nią w wielkiej i znacznej części aż po dzień dzisiejszy. Charakterystyczną jest sztuka Orłowskiego, Januarego Suchodolskiego, Piotra Michałowskiego, Juliusza Kossaka, Józefa Brandta, braci Gierymskich, Wojciecha Kossaka, Wierusza Kowalskiego i całej plejady monachijskiej.

Pierwszy impuls wyszedł u nas od Norblina. Ale i on nie jest tu inicjatorem i nowatorem w słowa tego ostatecznem znaczeniu. On, techniką swą już tak do Rembrandta zbliżony, nie tylko przebiegły naśladowca, ale także



II. A. ORŁOWSKI: WIATRAK. RYSUNEK TUSZEM.

genialny kontynuator luministycznych widzeń owego mistrza nad mistrzami i ich zapalony, genialny tłumacz na rafinowaną i do ostatnich kończyn przedelikaconą mowę francuską XVIII wieku, uczy się na jego tematach sposobu widzenia rzeczy, patrzenia się na świat, powtarza jego typy żebraków w łachmanach, jego trucicieli myszy, jego chatki słomiane z żorawiem, jego wielkie płaszczyzny krajobrazowe, dając wszystko to w sensie mistrza swego poniekąd jako odłamki nieskończoności. Zapewne, nie objął on całego Rembrandta, nie jest magiem i cudotwórcą, któryby rzeczywistość najbardziej zdawkową przemienił w zjawiska kosmiczne — ale nauczył się on od swego mistrza sposobu

poznawania świata w drobinach i przejął od niego pogląd na człowieka jako na wytwór natury. Cały tryb tego życia naturalnego, niemal przyrodniczego staje się teraz dla niego przedmiotem sztuki. Jest wysoce pouczającym i interesującym patrzeć, jak pomiędzy wysokim koturnem Bacciarellego a drewnianem szcudłem pseudo-klasycznego Smuglewicza toruje sobie drogę zwinnym ruchem ten organizator sztuki polskiej, który się zwie Jean Norblin de la Gourdain, jak on się wpatruje w charakter, typ i linię krajobrazu polskiego, jak się wczuwa, wmyśla, jak się wkłada i wsłuchuje w takt i bieg polskiego życia i w jego odrębną rytmikę, odzywającą się tak często wergiliuszowym *quadrupedante sonitu*, tętentem galopującego rumaka (Nr. 10).

Koń w sztuce polskiej! Jak wielką odgrywa on rolę! Staje się on wyrazem siły, działości, świeżości, niemal żywotności narodu. W monografii o koniu w sztuce, podjętej już kilkakrotnie, ale dla niektórych epok dopiero, domagałaby się, w ustępie traktującym wiek XIX, sztuka polska chyba pierwszego miejsca; dopiero za Polską przyszliby Francuzi i Niemcy z swymi Vermetami i Delacroix, z Adamami i Schreyerami. Ile typów odmiennych, ile rąk rozmaitych, ile temperamentów i charakterów kształtowało, każdy na swój sposób, konia w sztuce naszej ubiegłego stulecia! Cały rozwój tej sztuki, którą nazwałbym charakterystyczną, możemy odczytać na typach koni, kolejno po sobie następujących. Koń ten jest bujnym i zuchwałym lub karykaturalnie wynędzniałym u Orłowskiego (Nr. 12) lub Sokołowskiego (Nr. 15), z francusku wykwinłym u Wł. Oleszczyńskiego, szczupłym i drewnianym, jakby stał na szcudłach, u Stachowicza, wspaniałym, wielkopańskim i potężnym u Piotra Michałowskiego (Nr. 13), fantazyjnym u Brodowskiego, skromniutkim u Suchodolskiego, wschodnim paradysem u Siemianowskich, sielankowo-szlacheckim lub rycerskim u Juliusza Kossaka (Nr. 16), zwiędniałe sentymentalnym u Loefflera, eleganckim i tresowanym na wcześniejszych obrazach Maksa Gierymskiego, rasowym stepowcem i najwierniejszym towarzyszem pancernego od Cecory aż pod Koldyngę u Brandta (Nr. 17), rodzajowym i dworskim u Kowalskiego, ciężą remontą u Wojciecha Kossaka, jest wichrem i furją u Chelmońskiego, — larysem i iskrą u Grottgera.

Wielkopańskie i rycerskie tradycje, legiony i powstania, życie wiejskie i tryb rolniczy, poezja opisowa i dumka dostarczały licznych i nowych podniet, a sztuka obca, zwłaszcza Horacego Verneta i Adamów, przysparzała nowych motywów. Koń zaczął, co prawda, nieco górować nad swym panem, człowiek redukował się do jeźdźca, ale sztuka polska otrzymała odrębny akcent, odcięła się w tych artystach od reszty, dostała swe znamie i handlową „markę”. Kierunek ten wpłynął bardzo znacząco na upodobanie publiczności, na wzięcie, na zamięłowanie i na popyt. Polski obraz „z koniem” stał się poszukiwanym towarem, specjalnością, którą każdy poważniejszy zbieracz chciał mieć u siebie reprezentowaną w lepszym lub gorszym egzemplarzu. Co więcej, wpłynął ten kierunek znacznie i na estetykę. Sądzone i twierdzone — i to bar-

dzo stanowczo — że ta sztuka charakterystyczna jest najwyższą, najwinięciwszą, najbardziej ujawniającą całą istotę życia narodowego. Przeceniono estetyczną wartość Juliusza Kossaka, jak przeceniono, z podobnych przesłanek wychodząc, sztukę japońską, która jest sztuką charakterystyczną, najbardziej wyrafinowaną, pomysłową, najbardziej rdzenną i własną, ale z tem wszystkiem właśnie tylko charakterystyczną.

Powołanie sztuki naszej leżało gdzieindziej! Idąc za drogowskazem poezyi, zaczęła i ona dążyć do przedstawiania tego, co idzie nad rozumienie i rozumowanie codzienne, tego, co nienazwane i półświadome drzemie w głębi duszy, co żywi się potrzebą chwil górnych, nadziwojących, co od nieświadomości przez intelekt wiedzie do nieskończoności, do przedstawienia ideału. Niedocenić tego, jak to niedawno chciano, znaczyłoby odebrać naszej sztuce jej najwyższą cechę, jej duchowy indygenat. W sztuce wielkiej znaczyłoby to tyle, co poprzestać n. p. na wczesnej Florencyi a lekceważyć Rzym, wyłączyć z zakresu sztuki Michała Anioła, jego, który ponoś to pojęcie ideału pierwszy stworzył, i to w sztuce i poezyi równocześnie — znaczyłoby wręcz widzieć w Rembrandcie tylko pierwszego technika świata. Nie da się zaprzeczyć, że sztuka każda, przechodząc z charakterystyki do ideału, w pierwszej chwili wiele traci: traci swą formę odrębną, swój materiał osobny, odbarwia się, gubi może nawet związek z masą i narodem. Świat dotykalny i rzeczywisty był dla niej dotychczas gliną, materiałem, z którego urabiała szkice, drgające życiem, nęcące swojskością. Ale ona pragnie teraz marmuru.

Mamy więc dwa światy: charakterystyczny jeden, idealny drugi. Oba mają uprawnienie, oba mogą trwać i istnieć obok siebie. Tu



12. A. ORŁOWSKI: KOZACY.
RYŚUNEK WĘGLEM Z WIAŁEMI ŚWIATŁAMI.

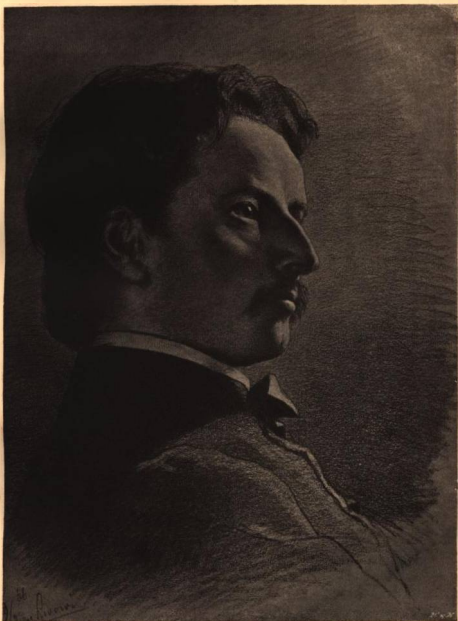
niema co odsądzać lub sądzić — to trzeba poznać i zrozumieć. A wolno być dumnym, poznając, na jak wielkiej przestrzeni dzieje sztuki naszego narodu się rozgrywają.

Wysokie pasmo gór rozdziela północ i południe. Instynkt żywotnych silnych ras kusi i ciągnie z pod zimnych cieniów u stóp północnych stoków do tamtych stron, wygrzewających się w słońcu do późnego wieczora, wabi do tłustych połonin na łagodnym stoku, do gajów wonnych, do owoców o smaku obeym, do słońca, do rozkoszy, do wyższego życia, któreby nie upływało na bezprzestannej walce z przyrodą, nie było znojem ciągłym tylko i trudem. I historia duchowa ma swe wędrówki narodów. I tu powstają wybrańcy — wodzowie — którzy instynkty milionów, rozprószone w atomach, sumują w szczytnych inicjatywach i dzielnych czynach. I tutaj wstanie nagle wybra-

niec, który się wzniesie do heroicznego postanowienia! On zatęskni za czemś więcej, zapragnie czegoś nowego, lepszego, rozkoszniejszego, innej formy życia, wyższego bytu. Magiczna moc ciągnie go ku krainom, gdzie duszy wolno siebie czuć, myśleć — siebie myśleć, gdzie umysł, wsłuchany tylko we własne głosy wewnętrzne, pozna świat nowy, zrozumie nowy związek rzeczy. Światlistniejący przestaje być jego światem, on chce go się pozbyć, odrzuca go. On musi stworzyć ze siebie pracę wewnętrzną, o której zastużony pracownik nie ma pojęcia, wysiłkiem ducha niewypowiedzianym, wytężeniem ostatecznem nowy świat formy, nie na podobieństwo



19. PIOTR MICHAŁOWSKI: WIEŚNIAK NA KONIU. AKWARELA.



ПОРТРЕТ ФР. ТЕРП.



terazniejszości lub przeszłości, ale na wzór i podobieństwo myśli własnych i instynktów swoich. Już artysta nie jest tylko ogniskiem soczewki, skupiającej w sobie skład świata zewnętrznego. On staje się siłą rodczą i centralną, urabiającą dokoła siebie nową organizację świata, bo on świata już nie przetwarza, ale go stwarza. W tym świecie inne słońce, wschodząc, do nowych zbudzi go czynów, tam dusza jego w snach nocy letnich rozpywać i rozkładać się będzie. Tam świat jego mową przemówi, według jego myśli się ułoży, jego systemem wirować będzie, tam odezwie się pieśń, dziwnie harmonijnie do tonu jego lutni nastrojona, tam wszystko z nim razem myśleć, kochać, dzwienceć będzie.

Tego świata stać się niepodzielnym panem! Mój Boże! Jaka to nagroda za głody i chłody, za trudy życia i jego zawody, za niepokoje pokus, za gorące uciechy, za żale i wyrzuty! — Co za nagroda dla tego, którego dusza, jak ogień niespokojna, lotna jak motyl, co chwilę przylgnie i znów, zraniona, odleci, co każdemu serce niesie w darze, a nieraz — będąc jeszcze tak młodym! — raniomy kajdankami życia gorzko zapłacze, zwierając się duszy kochanej, że jest „bardzo biedzi pan“.

Tak marzył, tak czuł, tak zwierzał się Artur Grotter. On to przeprowadził sztukę narodową, obrazowo mówiąc, z północy przez Alpy na południe, on ją, dotąd charakterystyczną tylko, podniósł w idealną. On zrobił z przedstawicielki świata zewnętrznego zwiastunkę świata wewnętrznego. On tego dokonał, on, taki nikły, w życiu pozornie trzpiotowaty, niesłały, trochę lekkomyślny i płochy, miotany losem, jak mała łódka falą morską, wstuchany jedynie w głosy wewnętrzne, wodzące i uwodzące go. Te głosy wewnętrzne przeradzają się w jego latach późniejszych w myśli jasne, dojrzałe, doskonałe, szczytne, w myśli o ponadnarodowej ekspansji, o światowej rozpiętości. Ale tkwią one pierwotnie wszystkie w impulsach, instynktach i dlatego sięgają aż do najskrytszych tajni niezupełnie ludzkich.

Zdawałoby się, że, jeśli komu, to jemu właśnie zbywało na wszelkich danych do przy-



14. PIOTR MICHAŁOWSKI: LEŚ SIWOSZA.



15. JAKÓB SOKOŁOWSKI: POCTYLION. AKWARELA.

gotowania i przeprowadzenia dzieła tak wielkiego.

Zapewne! Ale czyni w świecie twórczości artystycznej usuwają się zupełnie z pod praw mechaniki rozumowej, a ważnych i stanowczych przemian w tym świecie dokonuje się najrzadziej drogą zamiarów, świadomości i „jasno wytkniętych celów”.

Raz jeszcze: wybrańcem, odkrywcą, wodzem w rzeczach duchowych staje się nikły i słaby. To jest właśnie ta magika siły duchowej. Odtąd już typ ogólny i masa przestają być treścią wyłączną sztuki. Duchową jej sprężyną staje się indywidualność i dusza ludzka, kondensująca się w bohaterze czynu lub serca.

Dotąd forma artystyczna była jakby kubkiem, którym

naród spragniony czerpał z czystej krynicy narodowego życia, od Grottgera jest ona czarą złotą i świętą, godną przyjąć i mistyczny napój idealu. A oba te naczynia on w dłoniach swych trzyma.

On łączy w sobie obie te fazy rozwojowe, charakterystyczną i idealną. Na nim dokonuje się ten proces przemiany, imię jego staje się obrazem i symbolem tego wielkiego procesu przejścia sztuki polskiej od życia realnego do idealnego. Postaram się ten moment wykazać, ten proces, jeden z najważniejszych, jakimi historia cywilizacji naszego narodu się szczyli, dokładnie określić i ściśle czasowo oznaczyć.

Tu już zaznaczam, odkładając wszelkie szczegóły na później: to przejście sztuki Grottgera od świata realnego do idealnego dokonuje się przemianą techniki wielobarwnej na jednobarwną. Grottger, jak długo widzi świat dotykalny, tak długo posługuje się w dziełach skończonych farbą wodną lub olejną, odpowiednikiem Grottgera idealisty będzie Grottger rysownik. Obaj rodzą się równocześnie. Treść i materiał stają zatem do siebie w stosunku przyczynowym, wzajemnie się warunkując. Ten fakt czyni kontemplację całej jego spuścizny, jego *oeuvre*, tak ogromnie interesującą.

Gdzie znaleźć drugiego artystę, którego cała technika dozwalałaby włączyć do samych ostatnich głębi tajemnych związków, łączących duchową ideę z fizycznym jej objawem?

Mam przekonanie, że gdyby ten wielki artysta, na nieszczęście narodu, był zmarł n. p. około r. 1858, nim jego geniusz w całej swej duchowej szczynności wielkich dzieł rysunkowych się objawił, mienionoby go jednym z najslawniejszych naszych malarzy charakterystycznych i konstruowanoby grupę Kossak-Grottger-Brandt — *das Weltkind in der Mitten* — powiedziałby Goethe. Ale Grottger poeta, idealista i rysownik zaćmił Grottgera narratora, realistę



16. JULIUSZ KOSSAK: PRZEPRAWA PRZECZ DNIESTR. AKWARELA.

i akwarelistę, «tak, iż już sława tamtego się zaciemnia», jak mówi Dante o Cimabuem, ustępującym przed Giottem.

Rysunek jego rzeczywiście staje się najwierniejszym narzędziem jego ducha.

Nasuwa się teraz pytanie o typ i pochodzenie jego sztuki rysunkowej i o jej związek z ogólnym rozwojem sztuki europejskiej. Aktualną stanie się ta kwestya wprawdzie dopiero z jesienią r. 1858. Sądzę atoli, że może składniej będzie, tam biegu faktów nie przerywać, a dać odpowiedź zaraz tutaj w tych uwagach wstępnych, poświęconych podstawowemu warunkom artyzmu Grottgera. A do nich przecież technika tak odrębna i własna na pierwszym miejscu się zalicza.

Rysunek wieku zeszłego wywodzi się z dwóch źródeł, bardzo od siebie odległych. Powstają dwa rodzaje rysunku odrębne i sobie przeciwne. Oba musimy poznać, bo oba zbiegają i łączą się w sztuce grottlgerowskiej kredki, nie tracąc atoli nigdy pewnych śladów swego dwójakiego pochodzenia.

Pierwszy idzie z Akademii, powstających na gruzach wielkiej sztuki. W nich, zaznaczyły się niejako w oficjalnej formie niektóre główne cechy charakterystyczne sztuki XIX wieku. Są nimi: zerwanie naturalnego, przyrodzonego węzła między budową, rzeźbą a obrazem, zanik zmysłu dla tektoniki, dekoratywności i ornamentyki, wyjałowienie i zeschematyzowanie form, zastąpienie stylu, pojętego naiwnie i intuitywnie, rozumowym i naukowym historyzmem, odłączenie rzeźby od architektury i traktowanie jej poniekąd jako podrzutka, luznie, poza wszelką tektoniką, — przyłączenie malarstwa, oderwanego teraz od budowy, do teatru, literatury i poezji, i zcentralizowanie w niem wszelkich wyższych dążeń artystycznych. Organizacya formalna, sumująca w wiekach poprzednich trzy sztuki do jednej, nadająca im jednolity kierunek i związek, rozpryskuje się teraz, — zanika duch jedności, ginie zmysł i instynkt koniecznej między nimi łączności.

Sztuki dawniej nie zawsze były bliźniętami, ale zawsze rodzeństwem. Organizatorką całości była architektura, była ich pra-formą. W czasach gotyku jest ona wprost mechanizmem twórczości formalnej, chwytającym sztuki figuralne, rzeźbę i malarstwo, w kleszcze swej ostrołukowej stylistyki. Nawet tam, gdzie ona chwilowo odpoczywa i zanika, działa kształcąc zmysł architektoniczny, warunkujący formy sztuki figuralnej, objawiający się w obrazie i rzeźbie poczuciem analogicznych stosunków wymiarowych i estetycznych dążeń, przenoszących się z budowy na formę ludzką.

Nie była architektura schematem martwym ale żywym objawem żywiołowego zmysłu tektonicznego, była normą i formą zasadniczą wszelkiej twórczości. Bo ona sama była także wolną twórczością, jak rzeźba i malarstwo. Wielki architekt tworzył swe dzieło tak, jak dziś się tworzy obraz, w sensie osobistej emanacji artystycznej, zupełnie pod upokiem wymarzonej, urojonej, nierealnej rzeczywistości. Komponuje kościół, pałac, grobowiec, plan miasta nawet, jako czyste dzieło fantazyi. Ta architektura renesansu *in potentia*, niewykonana, ale wykonana, fantazyjna, ale nie fantastyczna, staje się jedną z najwyższych zdobyczy myśli ludzkich. Dzieła wykonane, nie wyjmując nawet Św. Piotra, są tylko cieniem tego posągu, tylko sukcesem zewnętrznym tej organizacyi, która miała plany mobilizacyjne przygotowane i obmyślane na o wiele większe wyprawy i wspanialsze jeszcze zdobycze. Czy który z pomysłów stanie się kiedykolwiek rzeczywistością namacalną, co więcej, jak zostanie wykonanym, to tak dla Leonarda jak i dla Albertiego jest troską najmniejszą i ostatnią. Podniesienie architektury do wyżyny pozacelowej twórczości *pure et simple* równało ją z innymi sztukami.

Nastroje i idee, wyrażone tymi planami, szkicami i widokami, rzuconymi

na karty kodeksu lub stroniczki małego „*taccuina*“, tamte dwie sztuki w lot chwytaiy i tłumaczyły je na wyraźniejszą i ogólnie zrozumiałszą mowę form ludzkich. Tak to rodził się przedziwny, płynny związek momentów abstrakcyjnych i konkretnych. Architektura humanizowała się, sztuka figuralna wznosiła się do wyżyn monumentalnych i konstruktywnych, wszystkie trzy sztuki były podzielne przez jedną liczbę.

Wynikiem koniecznym tego ustawicznego procesu wzajemnej wymiany momentów malowniczych, plastycznych i telektonicznych był styl jednolity. Stał on się „wielkiem organon“ sztuki. Źródłem jego jest intuicja i owa tajemnicza siła wrodzona, wiodąca kielnię, pendzel, dłuto po jednej linii i kierunkiem jednej idei — ku wyższej jedności.

Tak było w wczesnym renesansie i wówczas, gdy on już stanął u zenitu, nieinaczej w późnym baroku i w rokokowym wieku ośmnastym.

Dopiero z początkiem zeszłego wieku zaczął pień schnąć od korzenia, i wyciągać ku niebu wśród szelestu opadającego liścia nagie konary, niby sztywne ramię kościotrupa. Zamarła ta wspólność linii i idei, zaginęła sztuka, pojęta jako jedność. Miejsce jej zajęły sztuki i praktyki. Prawda przemieniła się w kłamstwo, żywotność w martwość, żywy organizm w szkielet, indywidualny impuls w szablon, zbiór osobisty, łączący się pierwotnie z kierunkiem, upodobaniem i myślą założyciela, przeradza się w muzeum — kościół, gromadzący wiekami w swej gotyckiej skorupie wspaniałości renesansu i fantazyjności baroku, staje się ofiarą doktrynerskiej puryfikacji stylowej, pracownia wielostronnego artysty, łączącego się ongi stałym życiowym stosunkiem z szeregiem uczni-praktykantów, ustępuje przed Akademią. Zamiast dobrego geniuszu, unoszącego się nad pracownią mistrza i uczniów, zawisł teraz w sali modelowej na sznurku sztuczny mechanizm, trzepoczący przyprawionemi skrzydłami...

Mysłano, że dezorganizacyi sztuki zaradzi organizacya nauki, że organizm da się zastąpić przez mechanizm. Usunięto moment empiryczny. Zaczęto uczyć sztuki, jak martwego przedmiotu, ustępami, stopniami, po drabince, drogą eklektyczną, wszystkiego po trosze a wszystkich naraz, jak na komendę, jak przy mustrze lub lekcyi gimnastyki.

Powstało wówczas pojęcie „niedoścignionych wzorów“ i to nie w sensie estetycznej szczytności, mającej zagrzewać do dalszych czynów, ale w sensie pedagogicznego modelu. Sztukę starożytną stawiano jako kwadraturę koła, o której rozwiązanie młody adept ustawicznie a nadaremnie kusić się powinien. Formy tej rzeźby, która ongi ciepłą barwnością swą lśniła w złotawym półmroku świątyni greckiej, oblanej krasą południowego słońca, a teraz prezentowała się w trupiej mumii brudnego gipsu lub fragmentu tylko, musiał się więc uczeń uczyć na pamięć, a mnemotechnicznym fortelem był mu rysunek. Rysowano więc! Rysowano z gipsu i z natury i z najróżniejszych wzorów, rysowano — z rysunków. I z całej tej bujnej, barwnej, żywotnej.

kształtnej praktyki przeszłości został się schemat i upiór — błady, abstrakcyjny, poprawny, martwy, nieosobisty, bezduszny konturowy rysunek! — — —

Przejdźmy teraz do charakterystyki drugiego rodzaju rysunku. Sztuka dawnych wieków, jak to widzieliśmy, tak jednolicie zorganizowana — była i w tym wyższym sensie jeszcze jednością, że w niej wyższy moment formalny, moment konstruktywny i kompozycyjny, pozostawał w przedziwnie ścisłym, organicznie nierozzerwalnym związku z momentem duchowym, fantazyjnym i ideowym. Im utwory są wyższe, tem mniej dopuszczają rozumowy rozbiór, osobno z punktu treści i formy. Forma ta nie jest szatą, zarzuconą na treść, bo myśl rodzi się w czepcu formy lub nie rodzi się zupełnie, co więcej, forma sama jest momentem pierwszym, bo forma sama już daje psychiczny podkład. W swojej sferze duchowej, w pracowni swego mistrza egzystuje to dzieło samo dla siebie, jako forma bezimienna, forma-idea, bez oficjalnego stanowiska i uprawnienia — w naszej sferze świata logicznego nabiera go ono dopiero *per subsequens matrimonium* z dodanym tytułem lub tekstem.

Michał Anioł nazywa najwyższe twory swej plastyki dwu- i trójwymiarowej poprostu *ignudi*, nagimi; podsuwamy różne pojęcia, z tym samym niepokojem wyszukania momentu logicznie uchwytnego, z jakim doszukujemy się logicznej «treści» w muzyce. To są właśnie te dzieła, przed którymi rozumowiec staje niezadowolony, pytając się z niechęcią i wyrzutem: «No tak, ale nie zdołasz mi wytłumaczyć, ani co ono znaczy, ani dlaczego ono jest pięknem». Sądzę, że gdyby mu się powiedziało, że «Jeniec» Luwru oznacza n. p. Bolończyka, pokonanego przez Juliusza II, byłby bardzo zadowolonym. W tych dziełach właśnie treść leży w formie.

W muzyce symfonicznej nie jest inaczej. «*Non sapere aude!*» Zdobyć się na wyłączenie momentu rozumowego poznania, obcując z temi największemi dziełami, oto rada, którą chciałbym dać przedewszystkiem młodszemu adeptowi historii sztuki.

Zadaniem naszym wobec wielkich arcydzieł nie jest krytycznie mędrkować, lub chcieć nad nimi rozumowo zapanować, ale im duchowo się poddać! Na tem polega religia sztuki.

Nie można zupełnie się dziwić, że rozdział między sztuką a publicznością w naszych czasach jest większym, niż w wiekach poprzednich, że u najwyżej wykształconych, a u nich może najbardziej, konstatować musimy właśnie ten brak zdolności zupełnego oddania i poddania się dziełu dawnych wieków, że przed najwyższymi twórcami sztuki dawnej (lub i powracającej znowu w jej ślady sztuki najnowszej) stają z bezradną obawą, jak gdyby przed szczątkami kultury cyklopów i olbrzymów.

Sąd publiczności jest zazwyczaj sumą kultury współczesnej i dwóch co najwięcej generacji poprzednich, a zatem, licząc generację na lat 33, rezultatem zdań i opinii jednego stulecia. A przed stu laty właśnie dokonywał

a raczej dokonał się już był nie tylko rozłam i rozdział trzech sztuk pomiędzy sobą, o którym powyżej wspomniałem, ale i rozkład wewnętrzny pojedynczych sztuk z osobna.

Najwidoczniejszym stał się on w malarstwie. Moment formalny i konstruktywny, mający swe uprawnienie w dawniejszym żywym kontakcie malarstwa z architekturą i przenoszący się z konstrukcji trójwymiarowej na dwuwymiarową, stosujący zasadę konstrukcyjno-stylową pałacu, kościoła,



17. JÓZEF BRANDT: CZARNECKI POD KOLDYNĄ. FRAGMENT OBRAZU OLEJNEGO.

willi, z natury rzeczy i do malowidła sufitowego i ściennego (ornamentyka «kuplowała» motor z wozem) i w dalszej konsekwencji do obrazu sztalugowego, do «historii», do portretu i w dół aż do miniatury — teraz, straciwszy przez zanik architektury swój motor, opada na dno sztuki martwym schematem, podczas gdy, wzorem procesu chemicznego, czynnik drugi, lekki moment fantazyi i idei, związany przedtem przez konstrukcję, a teraz uwolniony, od owej podstawy odłącza się i ulatnia.

Proces rozkładu formy i rozsądzania jej przez moment duchowy odbywa się na całej linii twórczości artystycznej. Rozkład formy dramatu i symfonii

jest objawem analogicznym i współczesnym. Psyche, wiązana konstrukcją i formą, była przedtem w nich utajoną a teraz staje się jawną.

Oto zasadnicza i najgłówniejsza różnica między sztuką figuralną, zwłaszcza malarzką, XIX-go wieku, a sztuką wieków poprzednich. Nie można się dziwić, że publiczność i masa, mając taką sztukę i tylko taką od trzech generacji przed oczyma, gdzie myśl, idea, nastrój niejako wypisane są wielkimi literami, w owej dawnej sztuce, z jej ideą i duszą utajoną we formie, z trudnością tylko czytać zdoła. Moment psychiczny, uwolniony i ulotniony stał się igraszką fantazyi, instynktów, intuicji i zaczął teraz migać błędnym ognikiem, odrywać się od rzeczywistości echem leśnym, trwożyć głosami z zaświata. Nic już fantazyi nie trzymało na wodzy, nic jej energii nie zużywało na pracę organizacyjną i kształtującą; żyła dla siebie i w sobie, w jakimś dziwnym zatopieniu, wyniesieniu się i wczuciu się w siebie, w przeczuwaniu i odczuwaniu stanów pozarozumowych, nastrojów i rozstrojów, łączeniu rzeczy minionych, obecnych i przyszłych. Dusza zaczęła tęsknić *za* — i *do* — *za* minionem szczęściem narodu, za rajem utraconym, za dawną świeżością i dziarskością, swobodą i siłą, za latami dzieciństwa swego — i zaczęła tęsknić *do* harmonii między zmysłem a umysłem, do rajów uczucia, do bytów wyższych, pełniejszych, bez rozłamów wewnętrznych, bez wątpliwości, bez wiedzy złego i dobrego. Ta senzytywność odczuwała więcej, niż całe wieki poprzednie, mówiła o stanach i myślach, których przedtem nikt nigdy wyrazić nie śmiał i nie umiał. Łączyła ona w sobie wszystko, obejmowała wszystko, dotykała się najszybszych i najcięższych włókienek naszej psychy, negowała jedno tylko — człowieka jako rezultat dotychczasowej kultury.

Coś nowego ma światu się objawić, piąta ewangelia ma zwiastować mu szczęście: nie masa i rozum mają ludzkość odbudować, ale jednostka i jej serce. Czy można się dziwić, że taki nastrój stronił od wszelkich dotychczasowych kształtów i form, że wszelka forma, kształt każdy dla takiej przewagi nieuchwytnych momentów był mu kajdanem, że sztuka nawet we formach najwyższych czuła się samotną i smutną, jak gdyby więziona sama ze swą tęsknotą we wspaniałym, starożytnym, a ponurym i pustym pałacu?

Przy swoim typie czysto wewnętrznym i subiektywnym były jej wszelkie dzieła, tworzące dla masy, dzieła o charakterze i zamiarze powszechnym, publicznym i wystawowym, po prostu czemś przeciwnem i wstrętnem.

Sztuka ta nie szukała uznania i pochwały, ale serca i współczucia, zwracała się nie do znawcy, ale do przyjaciela, stawiała się z natury rzeczy sztuką *intime*, sztuką poufną. Masę znała tylko podzieloną na psychiczne jednostki.

Tworzono dla siebie. Novalis i Shelley wypowiedzieli zapewne wszystko, co się z tego dziwnego stanu duszy ówczesnej powiedzieć dało. U tych dziwnych i przedziwnie obdarzonych geniuszów przebija się ciągle niby półwyznanie, że materiał ich sztuki, słowo i myśl, nie są jeszcze materiałem

najdoskonalszym, odpowiadającym w zupełności ich zamiarom twórczym. Ich dzieła z swemi, czasem jakby nadziemskimi pięknościami, sprawiają takie wrażenie, jak gdyby były tylko niedoszłą muzyką!

«Słowa kłamią głosowi, a głos myślom kłamię!»

Nie może, zdaniem mojem, ulegać wątpliwości, że dla tych mędrców uczucia z ich poza-rozumowym i czysto uczuciowym typem ani słowo, narodowością ograniczone, ani kształt, przedmiotowo określony, nie są środkiem komunikacji duchowej właściwszym i ostatecznym, lecz przeciwnie, że nim będzie jedynie muzyka, ta «brzmiąca myśl», dająca wartości psychiczne najwyższe, a absolutne.

Z poezją dzieje się teraz to samo, co się stało w wczesnym renesansie z rzeźbą. Jak ta ostatnia podkradaniem się pod obraz, dążeniem nie tylko do oddania perspektywy i barwy, ale wprost do upodobnienia się obrazowi przez wydobywanie efektu niuansu i światłocienia, dosięga szczytu techniki i ekspresji, tak teraz i poezya, czy w prozaicznej formie Novalisa, czy rymowana Shelleya lub Słowackiego, roztopiając się nieomal w lirycę, nabiera jakiejś nadzmysłowej prawie dźwięczności, nierealnego typu symfonii. Schumann i Chopin, to prawie te same dusze, które wreszcie doszły, omijając czystość logicznej mowy, do rajów «brzmiącej idei».

A artysta ówczesny? On, teraz już z poezyi zrodzony, pójdzie za nią i z nią, dzieląc jej instynkty, i ze wszystkich dróg, stojących mu otworem, zwróci się, przedewszystkiem na tę, która kołuje najdalej od rzeczywistości, i wybierze tę technikę, która będzie lotnej myśli, okamgnienia, nastroju, błysku objawienia i nieświadomego przeczucia najszybszą i najdomyslniejszą służą. A tą drogą i tą techniką będzie z natury rzeczy znowu rysunek.

I tak stajemy się widzami dziwnego zjawiska:

Stanowiska sprzeczne ze sobą jak najbardziej, krótkowe ostateczności w stosunku indywiduum do sztuki, posługują się jednym i tym samym środkiem technicznym dla dopięcia swych celów, tak rozbieżnych. Raz jeszcze: ostateczności się stykają!

A co ciekawszem i dla poznania Grottera ważniejszym jeszcze, — oba rodzaje rysunku: owoc natchnienia i mozolnej pracy, zbliżają się do siebie, spływają się w dalszym rozwoju na jednej karcie — powstaje czasem wspólna wypadkowa momentu nieosobistego i osobistego.

Fizjonomia ludzka ta najpierwsza i najwyższa emanacja intuicji twórczej, powstająca według pra-form własnego widzenia, kombinuje i modyfikuje i «uszlachetnia» się typiką, rysami t. zw. ogólnego a w rzeczy samej ogólnikowego piękna, wywodzącego się wprawdzie od wielkich rodów greckiej sztuki, ale poprzedzonego do niepoznania przez filtr akademizmu, ruch gwałtowny, impulsywny, jako objaw wybuchowego temperamentu, na samo wspomnienie upioru «wiecznego wzoru» i «niedosięgniętego piękna» sztywnieje i kamienieje, wybitna odrębność i poetyczna subtelność pierwszego rzutu,

ujęte w fazie końcowej w sztywny regulamin poprawnego konturu, słabną i mdleją.

Ten dwoisty charakter rysunku tkwi głęboko w samych podstawach sztuki XIX wieku, objawia się w wielu sławnych artystów i śmiało powiedzieć można, że im oni wybitniejsi, tem silniej się zaznacza.

Widzimy go — żeby wymienić choćby dwu najwybitniejszych, a z jednego względu Grottgerowi blizkich — u Schwinda i u Rethla, co więcej na samym początku wieku i to z całą ostrością swych przeciwieństw, u genialnego Hamburczyka, Oltona Filipa Runego (1773—1810), myśliciela, pisarza, poety, estetyka, badacza, mistyka, rysownika, malarza, łączącego w sobie zawiażki wszystkich zasadniczych pierwiastków sztuki XIX wieku.

Istota Runego objawia się z całym bogactwem swych myśli i form nie tyle w jego podziwianych i sławionych portretach, ile raczej w jego symbolicznych rysunkach i sztychach, w „Zróżdle leśnem”, w „Słowniku”, w seryi na temat czterech pór dnia, w jego przedziwnie smętnym a mistycznie głębokim rysunku na temat grzechu i wyzwolenia (w posiadaniu prof. Nauego w Monachium), niosącym w rysie każdy piętno swego mistrza, który atoli Haack — ku wielkiemu memu zdziwieniu — publikuje teraz jako młodzieńczą pracę — Schwinda (w biografii z publikacji Knackfussa)!

Jest więc jakaś walka u tych artystów między formą daną, wyuczoną a budzącą się formotwórczą siłą własną, jakieś mozolne, długie, z początku nieśmiałe poranie i rozprawianie się z tradycją, potem coraz widoczniej i coraz śmielej występująca dążność o wywalczenie sobie formy, odpowiedniej własnym zamiarom, a mimo to nie zrywającej zupełnie z szkołą, formy zdolnej i godnej do przyjęcia ideałów dopominających się potężnie i donośnie o ujawnienie i wypowiedzenie.

A przypatrzmy się teraz tworum Grottgera. Wiem, i sam tego doświadczyłem: są one nam tak blizkie i drogie, iż zupełnie bezkrytycznie oddajemy się ich czarowi, jakby wpatrzeni w twarz drogiej nam osoby. Kochamy, nie krytykujemy. Ale wpatrzymy się lepiej, starajmy się w nie zagłębić, jak w dzieła nam obce, po raz pierwszy widziane, nie apelujące do naszego osobistego udziału.

Wprawne oko ujrzy wtedy w dziełach skończonych i najwyższych, zwłaszcza, jeżeli jeszcze z pierwszymi rzutami i szkicami przygotowawczymi porównywać je będzie, ustawiczną grę obu tych odmiennych rysunków, tak, jak w twarzy dziecka mieniające się ustawicznie rysy obojga rodziców.

Złączą się one i spłotą, ale nie zatrą się nigdy, a stosunek ich wzajemny wieczn będzie zmiennym i płynnym. I tak, jak mówią, — ponoś słusznie — że człowiek w różnych fazach i czynach i latach naprzemian upodabnia się do ojca, to znowu do matki, tak też nosi i charakter rysunku Grottgera a w dalszym ciągu i twórczość jego wogóle, naprzemian cechy obu tych form, formy własnej i nabytej, formy z ducha i formy z wiedzy.

Forma z ducha dąży u niego *im dunklen Drange* do ideału, forma z wiedzy do piękna. Im wybitniejszym jest jakieś jego dzieło, tem silniejszym staje się ono kluczem obu tych zwierających się łuków. Bez piękna idealnego i nieosobistego niema dla niego ideału. Piękno jest mu estetycznym odpowiednikiem ideału, ideał etycznym odpowiednikiem piękna. Tu leżą granice jego sztuki.

I.

Artur Grotter urodził się 11 listopada r. 1837 w Ottyniowicach, własności ówczas Siemianowskich, obecnie Bocheńskich, w powiecie podhajeckim. Ojciec jego, Jan Józef, mimo niemieckiego nazwiska, był Polakiem z krwi i kości. Opiekował się nim, jakby synem, Hilary Siemianowski, radca sądu tarnowskiego, majątny obywatel, krewny blizki ponoś Franciszka Ksawerego (1811—1853) i Maksymiliana (1812, zm. po 1860), znanych i głośnych swego czasu malarzy amatorów, tworzących do spółki obrazy wschodnie z końmi, turkami, lewatyńcami i t. d., których bogaty zbiór posiada Muzeum Narodowe w Krakowie.

Jan Józef Grotter — (ur. w Tarnowie w r. 1799, zm. w Bukaczowcach 1853) — miał także wyższe uzdolnienie artystyczne. Wprowadziłem go do historii sztuki naszej, wystawiając w r. 1894 kilka jego prac ze zbiorów Pawlikowskich i hr. St. Tarnowskiego w Śniatynce, przeważnie rysunkowych.

Nie mam zwyczaju chodzić na zasadzkę za wpływami artystycznymi lub literackimi; w tym zaś specjalnym przypadku, gdzie ojciec jest faktycznie pierwszym nauczycielem syna i jego wykształceniu zawodowemu, jak długo żyje, pewien kierunek, choćby tylko przez dobór nauczycieli, nadaje — należy się sztuce jego bliższa analiza.

Mógł ten utalentowany ojciec wpłynąć na genialnego syna w dwóch kierunkach: łącznością swą ze sztuką pseudoklasyką i późniejszym przejściem do patriotycznych tematów batalistycznych. Do obu tych tak odmiennych kierunków sztuki pana Józefa, przechowały się w prywatnem posiadaniu we Lwowie interesujące dokumenty. Bardzo zabawnym popisem młodego akademika wiedeńskiego, niezamierzoną szarżą pseudoklasycyzmu z nad Dunaju — to ów nieubłagany »Koryolan«. Jest to obraz olejny, 55 x 78,5 cm. Na odwrotnej stronie wymalował artysta napis płynnym pędzlem, maczanym w atramentie obecnie już bardzo zblakłym: »1. Pierwsza (?) (lub może »Premia«) Historyczna | Szkica Oleina J. Grottera | Roku 1817«, a poniżej napisała ręka inna prawdopodobnie późniejsza: »Coriolanus, Veturia mater et Volumnia uxor«. Przedstawia się tutaj młody pupil p. Hilarego Siemianowskiego jako wyznawca nowożytnego klasycyzmu w trzeciej już generacji. Ojcem tej sztuki —

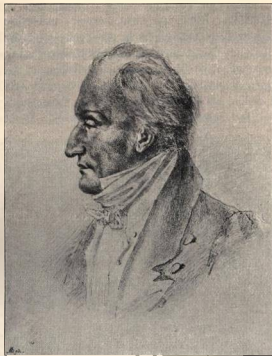
to wiedeńczyk Füger, jej praojcami — Francuz David i Anglik Flaxman. Ten nieznośny paralelizm obu wpadających Rzymian — pochodzi w prostej linii od «Horacyuszów i Kuryacyuszów» Davida; stopy długie, jak deski, ramiona grube, jak uda silacza, pierśi wypasione, potwornie krótkie i szerokie, twarze powyciągane wszcz, jak gdyby w przedrzeźniającem lustrze, oczy z białymi błyskami wielkości jaja, nosy prostopadłe o małych nozdrzach, pochodzą bezpośrednio od angielskiego sztychu. Podobne oczy, świecące się, jak obłupane



18 JAN JÓZEF GROTTGER: KORYOLAN, OBRAZ OLEJNY.

twarde jase widzujemy przecież u Ofeli i Kordelii i innych dziewic szekspirowskich na «*steal-engravingach*» i drzeworytach jeszcze z połowy XIX w. Całość jest mimo to wiedeńską na przebój. A choćby już dla samej «martwej natury», dla tego słupa ze statką filozofa, umieszczoną w nyz, dla amfor i dzbanów z cieniutkami szyjkami w stylu wiedeńskiego *empire* i dla niewymownie «szlachetnej» czerwonej draperyi, warto było ten obraz wystawić na wielkiej wiedeńskiej «Kongress-Ausstellung». W tym Koryolanie, który swą łapą drwała na znak nieugiętego charakteru skrobie się po szyszaku — jest Grottger-ojciec 1817 r. w tym samym stopniu Wiedeńczykiem, w jakim

nim będzie Grotter - syn w wielkim *tableau* »Die Würde der Frauen«, powstałem jak obszył w 40 lat później. Wspomnę później, mówiąc o rozbiórce stosunku Artura do Akademii wiedeńskiej, o wielkim obrazie Quadala z r. 1796, przedstawiającym profesorów Akademii wiedeńskiej dokoła modelu, siedzącego w nienaturalnej pozie. Otóż ten Koryolan powtarza prawie dokładnie pozę modelu na obrazie Quadala. W »Koryolanie« jak i w rysunkowej scenie rzymskiej (w zbiorze Pawlikowskich we Lwowie) jest on więc uczniem Akademii wiedeńskiej z czasu wielkiej jej zdrętwiałości po Fügerze i Maurerze, kiedy to Wächter zaprawiał skombinowany klasycyzm angielsko-francusko-wiedeński kilkoma kroplami romantycznego oleju. Ale za



19 JAN JÓZEF GROTTER:
PORTRET HILAREGO SIEMIANOWSKIEGO
RYSENEK OŁÓWKIEM.

powrotem do kraju zmieniają się tematy i formy. Patos zabarwia się narodowo, bohaterzy zdejmują dziwaczne szyszaki i wdziewają czerwone krakuski, lamowane futrem. Co prawda, odziewa on swych »Konfederatów« (Nr. 20), także w pancerze. Nie tegi to obraz, wart przecież reprodukcji z powodu dwóch motywów przejętych potem przez syna: jednym jest ustawienie konnego szeregu na przekątni, drugim — owo przenikliwe wpatrywanie się oka w oko; motyw ten, łączący tutaj z pewnym nieudolnym i komicznym prawie sentymentalizmem wolowe oczy obu jeźdźców po lewej, odnajdziemy niezliczone razy w sztuce Artura. Najwcześniej poncz na »Powrocie Małgorzaty z kościoła«, rysunku z r. 1857, później naprzykład na »Narzeczonej czarta«, drzeworycie z r. 1862 i kilkakrotnie w cyklach. Pewne wyższe zalety wykazuje portret konny Florjana Łaszowskiego (Nr. 21). Postać przyjaciela wcale szczęśliwie uchwycona, a w tym fruwającym płaszczu sprzeniewierza się p. Józef klasycystycznej tradycji i robi się lekkomyślnym romantykiem.

Kilka lat wcześniej uczył się jeszcze od Maurera paradowania »stech-

schritlem» na koturnie starszy kolega jego i przyjaciel, zany Jan Maszkowski (1793—1865), po ojcu pierwszy nauczyciel Arturka, a sam znowu ojciec dwu wysoce uzdolnionych jego przyjaciół, Rafała, muzyka, zmarłego przed kilku laty na stanowisku dyrektora wrocławskiego konserwatorium, i Marcelego, delikatnej a bystrej natury artystycznej malarza i rysownika (1837—1862). Ich obu, siostrę ich i szwagra, obywatela Jakubowicza, spotkamy i poznamy z oblicza na licznych rysunkowych i olejnych portretach Artura. Ciekawszym jest Jan Józef Grottlger jako rysownik. W licznych portrecikach, zwłaszcza



20. JAN JÓZEF GROTTGER: KONFEDERACI. OBRAZ OLEJNY NA PŁÓTNIE.

w wizerunku swego opiekuna Hilarego Siemianowskiego (w zbiorach Śniatynieckich, Nr. 19), objawia się inteligentny, wyrobiony i plastycznie subtelny ruch jego ręki, sztycharska, ale i ośmiła trochę ostrość linii, przy pewnej sztywności i przed-marcowej zapiętej rezerwie, wychylającej głowę tylko bardzo ostrożnie z forttery halsztuku i «vatermördera». Jan Józef — sądząc po szkicach portretowych Artura z r. 1855, we dwa lata po śmierci ojca, a więc z pamięci zrobionych — pokazuje nam rysy do ostrego profilu portretu swego «opiekuna» zadziwiająco podobne. Z wyjątkiem małego portreciku arcybiskupa Stefanowicza — pochodzą wszystkie inne znane mi prace ojca naszego artysty z lat 1817—1826 i zdaje się rzeczywiście, że po powstaniu z r. 1830/1,

w którym walecznie się bił i szlif oficerskich się dosłużył, czuł się już tylko — dyletantem.

Niewątpliwie musiał on zagrzewać fantazję syna nie tylko opowiadaniem o powstaniu listopadowym, ale i wspomnieniami z lat, spędzonych na studiach we Wiedniu, gdzie ten jeszcze znajomych i osobistych przyjaciół ojca — tak n. p. kustosa Albertyny — po 40 latach odnajduje. Kielkowała więc prawdopodobnie w mózgu »Acia«, marzącego już od lat chłopięcych o zawodzie artystycznym, myśl dostania się do Akademii wiedeńskiej, a gdy to pragnienie jego w r. 1855 się ziściło, oddał i poddał się jej wpływom z tą samą podatnością, co ojciec.

Jan Józef ożenił się r. 1836 z Krystyną, czwartą z sześciu słynących urodą córek Jana Nepomucena Blahuo de Chodietow, Węgry, byłego oficera huzarów, a potem wyższego urzędnika przy sądzie szlacheckim we Lwowie, i Krakowianki, Kunegundy Laszkiewiczówny. Była zatem matka naszego artysty Polką po matce, Polką wychowaniem i sercem, ale po ojcu, choć także z nami już żyłym i biegle po polsku mówiącym, Węgierką.

Sądząc po portreciku niezamężnej jej siostry Julii, malowanym przez Artura, musiała i ona mieć bardzo wybitny typ węgierski (por. Nr. 89); zgadza się z tem dobrze opis jej siostry, dany nam przez p. Federowicza¹⁾. Wybitny typ węgierski wykazują rysy dzieci państwa Józefów Grotterów, a więc i naszego Artura.

Mieli ich czworo; oprócz Artura była córka

¹⁾ Katalog wystawy dzieł Artura Grottera, ułożył Maryan Olszewski. Opatrzył wspomnieniami przyjaciela Władysł. Federowicza, Lwów, nakładem księgarni H. Altenberga. Str. 3. Katalog ten będący cytować literą O., zaś »Dodatek do katalogu wystawy dzieł Artura Grottera, Lwów Altenberg 1906, ułożony przez p. T. Piniego, literą P.



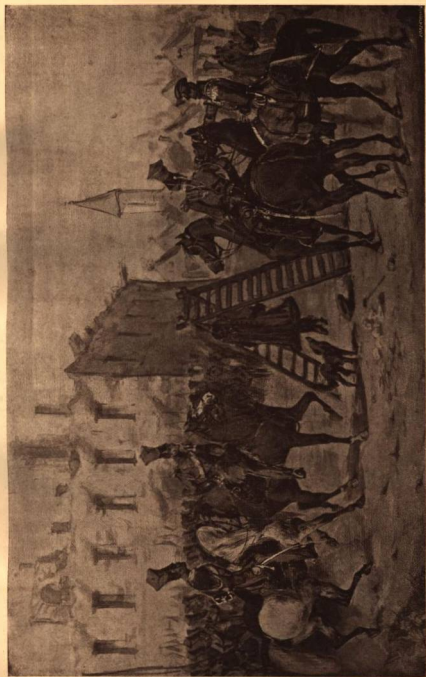
21. JAN JÓZEF GROTTER: PORTRET FL. LASZOWSKIEGO.

Marya (ur. 1839), zmarła w r. 1905, wydana w r. 1864 za Sawiczewskiego, właściciela apteki w Krakowie, i dwaj synowie: Aleksander (ur. 1842), zmarły przed kilkunastu laty, i Jarosław (ur. 1840), powszechnie szanowany wyższy urzędnik kolejowy, żyjący w Krakowie. Krew węgierska płynie zatem w żyłach naszego artysty i przejawiając się, jak to zwykle bywa, silniej w trzecim pokoleniu, u niego, jako u wnuka, niż w drugim, u córki.

Węgierską jest smagłość jego cery i budowa jego ciała o drobnych kościkach, o zgrabnej, długiej stopie i ręce, o małej, wąskiej głowie, z nosem cienkim, jak brzytwa, i z ostremi, jakby z drzewa ciosanemi, kośćmi czaszki, węgierską jest także ta jego lekkość, gibkość i zwinność fizyczna, podniesiona musztrą i gimnastyką, pilnowaną przez ojca, jak też i szalona jego odwaga w siodle a la Rosa Szandor, węgierską ponoś też, a nie słowiańską, ta łączność stalowej sprężystości i zawziętej pracowitości z niepohamowaną namiętnością w tańcu i wszelkich innych uciechach, węgierskim wreszcie spadkiem ten ogromny zmysł rzeczywistości, ta łatwość energicznego chwytania życia i sztuki, szybkość i stanowczość decyzji, ten zupełny brak słowiańskiej, zwłaszcza wschodnio-słowiańskiej bierności, marzycielskiej i nieuchwytnej tęsknoty i melancholii — tych Eryni i zmór tyłu a tyłu, zwłaszcza wyżej utalentowanych duchów i umysłów. Są to chyba i dla człowieka zwykłego, a cóż dopiero dla artysty, strony dodatnie — jeżeli się łączą z idealizmem i darem wzniesienia się w nadzyciowe sfery. Ale tych najwyższych darów nie odziedziczył po dziadku Węgrze, to spuścizna po polskich przodkach i po ojcu Polaku.

Grottgerowie mieli stosunki bardzo rozgałęzione, dzięki okoliczności, że pan Józef stał tak blisko rodziny Siemianowskich, że studiował we Lwowie i Wiedniu, że brał udział w powstaniu i że oni później osiedli na wsi, gdzie dom ich słynął z życzliwości, gościnności i patryotyzmu, a wreszcie, że cztery siostry pani Krystyny wyszły za mąż w wyższych sferach towarzyskich, z tych dwie kolejno za hr. Zabielskiego. Najrozmaitsze węzły: pokrewieństwa, pół-pokrewieństwa, powinowactwa, sąsiedzkiej i koleżeńskej zażyłości i przyjaźni, łączyły ich z różnemi sferami na wsi i w mieście, w pałacach i skromniutkich dworach. Tylni stosunkami rodziców i licznemi znajomościami, zawartemi przez młodzikułkiego artystę w Krakowie, we Lwowie i w Wiedniu, tłumaczy się okoliczność, że go ujrzymy częstym, dłuższym i zawsze nader chętnie widzianym gościem we dworach, u Skrzyńskich w Zagórzanach, u Laryszów Niedzielskich w Śledziejowicach, u Bobrowskich w Porębie, u Konopków w Mogilanach — stąd jego przyjacielskie stosunki z Tarnowskimi w Śniatynie, Maszkowskimi, hr. Zabielskimi, Dzieduszyckimi, stąd nieprzebrany szereg wojców i cioteczak w Stryju, Lwowie, Krakowie; we Wiedniu nawet jest jakiś wuj, któremu hr. Aleksander Pappenheim w listach do Artura tak często zasyla ukłony i swoje *„Empfehlungen“*.

Te stosunki tłumaczą nam też łatwość, z jaką Artur obracał się od mło-



БАЗЕКУЧА,

dości w różnych sferach, jego dobry układ, jego brak zupełny wszelkich niechęci, uprzedzeń i nieufności stanowych, jego patriotyzm, bardzo szeroko pojęty, nie krępowany żadnem pojęciem kaslowem, żadną zaściankową małostkowością.

Pierwszej nauki udziela mu matka; później, w r. 1846, został przyjęty nauczyciel domowy, Ludwik Nowotarski, skompromitowany politycznie i wskutek tego relegowany słuchacz filozofii uniwersytetu lwowskiego.



22. PIELGRZYMKI DO HODOWIC. LWÓW, OKOŁO R. 1853. RYSUNEK KREDEKĄ LITOGRAFIJ.

Uczył się tedy Arturek historii królów polskich i historii powszechnej, języka niemieckiego, arytmetyki i geometryi, a przytem czytywał dużo, chaotycznie, ukradkiem, bo fantazyja, wrażliwa już od małości, pragnęła więcej, coraz więcej! Opowiadania ojca o powstaniu, obrazowe, żywe, bo przeżyte, gorący jego patriotyzm, ciągle jeszcze marzący o nowem powstaniu i szczęśliwym jego dla ojczyzny wyniku, skierowały umysł i uczucie chłopaczka i chłopaka ku scenom i walkom narodowym. Były mu one słonecznem przestworzem, w którem fantazyja jego do lotu się zrywa, sił skrzydeł swoich, ledwie opierzonych, próbując. Obrazy z powstań i walk narodowych towarzyszą mu wszędzie.

Jaka radość, gdy w Zagórzanach w jesieni r. 1852 pozna żywego świadka opowiadań ojcowskich, kapitana z 31 roku, «tego samego, który białego konia »na czele wysuwającego się z lasu korpusu rosyjskiego, sam działa wymierzywszy, »ubil«. Donosząc o tem w liście do rodziców, dodaje: »Tatko o tem opowiadał».

Jaka czułość i dobroć, jak rzewne przywiązanie, jaka wdzięczność dla życzliwych i dobrych przemawiają z tych listów, pisanych z Zagórzan i z Krakowa w jesieni 1852! Figle i poważne admonicje dla młodszego rodzeństwa, by się uczyło, by było pilnem i grzecznem, dziecinne szczenioty i trafne uwagi, jakby z pod pióra ośmnastoletniego co najmniej młodzienca, splatają się w tych listach 14-letniego chłopaka w całość niewymownie ujmującą i wdzięczną. Ta naiwność utrzymuje jego przedwczesną dojrzałość w stanie ciągłej świeżości, nie daje jej nigdy zwyródnieć w zarozumiałość, a każdym sukcesem własnym raduje się młodzieniec, jakby wielką niespodzianką.

Ten szczęśliwy związek utrzyma się i później, kiedy naiwność lat chłopcęcych wyszlachetni się w prostotę, a przedwczesna dojrzałość wzniesie się do mądrości, stawiającej wielkie serce jako najwyższego sędziego spraw świata tego. A ten, co tutaj niejako w roli wujcia jakiegoś siostrzyczki i braciszków napomina, dopytując się ciągle o ich postępy i już trochę niepokoi się »interesami« rodziców, za lat kilka będzie się opiekował matką i rodzeństwem, jak ojciec, będzie dom cały we Wiedniu utrzymywał, pracując dniem i nocą a w gorzkiej chwili wybiegnie z świeżym rysunkiem na miasto, sprzeda za co bądź, ot, żeby było z czego na razie żyć!

Ten »Acunio«, to chłopak, zachwycający swą głęboką religijnością i anielską dobrocią, swym układem, ambicyą, swą łatwością i zgrabnością w zetknięciu się z ludźmi, swym tryskającym humorem i talentem, wielką muzykalnością i płomykowym temperamentem. Nie dziw też, że był pieśczonek, kochany i — zakochany. Zakochany był już na wsi w pewnej niemiłej już pani, przez którą »wzgardzony«, chciał się otruć — trawą i proszkiem ceglany. Kochał się w Krakowie w Halce Dzieduszyckiej, córce hr. Eugeniusza, podziwiał we Lwowie p. Turkułównę, zapłonął, jadąc do Wiednia — na króciutką godzinę — do jakiejs dziewczyny, która mu się mignęła w Oderbergu — a w Wiedniu na kilka miesięcy do Rózy Ertlówny, córki gospodarza, którą zaczął portretować. Doznawał też wielu faworów. »Oj! o tej pannie P. wiele byłoby do powiedzenia«, notuje w dzienniczku w październiku 1854. Inne powodzenia i sukcesy liczą się wydartymi kartkami wiedeńskiego dzienniczka.

Zapraszano go na wieś, na zabawy, wieczorki i wycieczki. Wyborną ilustrację tych stosunków sam nam pozostawił w swej »Pielgrzymce do Hodowies«. Widzimy tu na tle wzgórz z wiatrakami i cerkiewką — (dziwnem, że nie oddał celu tej pielgrzymki, pięknego kościoła hodowickiego) — odpoczywające towarzystwo: dwie damy, hrabiny Filipinę Potocką i Chołoniewską i kilku młodych chłopców: ów na kucyku po lewej, to hr. Oskar Potocki, przy nim hr. Chołoniewski, dzisiejszy ochmistrz dworu, któremu dawał lekcje rysunku, a za

rysującym, jak sędzę, wówczas około 16-letnim chłopcem-artystą, hr. Artur Potocki, późniejszy jego kolega po pendzlu (Pilawa). Będzie zatem ten obrazek pochodził z r. 1853—4.

Dla charakterystyki jego złotego serca niech służy choćby rys następujący: dowiedziawszy się 21 października 1854 we Lwowie, że przyjaciel Grabowski cierpi w Krakowie wielki niedostatek, notuje w dzienniczku: »O Boże! zapomnij o moich przewinieniach, zapomnij o moich grzechach, a dopomóż mi w tem, ażebym ja Grabowskiego wesprzeć mógł i zabrać mógł ze sobą do Wiednia!«

Niestety, był od urodzenia delikatnym i słabowitym. Bardzo często już wówczas dostawał bólu gardła, egzema rzucała mu się na twarz, ręce puchły i okropnie swierzbiały, tak w Wiedniu w r. 1855 i 12 lat później w Paryżu, gdy pracował nad »Wojną«. Przywykł też ogromnie uważać na pogodę. W dzienniczku notuje codziennie najpierw stan pogody i ciepła, i już będąc 17-letnim chłopcem i później obserwuje swój stan fizyczny bez ustanku, notuje każdą niedyspozycję, zastanawia się nad jej przyczyną i przebiegiem. Dziwne to kontrasty między starokawalerskiem chuchaniem na zdrowie, tak usprawiedliwionem niestety, i drobniactwem, zapisującą każdy ceniczek wydany, każdy krawacik lub ołówek kupiony, a niepomowaną lekkomyślnością i rozrzutnością, między ustawiczną, co wieczór obserwowaną swego fizycznego i duchowego położenia, a fantastyczno-nieopatrznym sposobem życia »À la bohème!«

Artur chowa się zatem najpierw przy rodzicach, mieszkających kolejno: do r. 1847 w Ottyniowicach, w r. 1848 w Hrehorowie pod Bukaczowcami, później, po krótkim pobycie w Hrusiatyczach pod Chodorowem, w r. 1849 w pobliskim Zagóreczku; wreszcie, podupadłszy już majątkowo, osiadają w miasteczku Bukaczowcach. Syna oddają już poprzednio, najprawdopo-



25. JAN MARZECOWSKI: PORTRET WŁASNY.
OLEJNY NA PŁÓTNIE.

dobniej w r. 1848, a więc 11-letniego, do Lwowa i pod opiekę rodziców żony, gdzie młody chłopiec z przerwami letniami blisko cztery lata 1848—1852 pozostaje.

Tu uczył się przedmiotów szkolnych i kształcił się w sztuce pod Janem Maszkowskim i Juliuszem Kossakiem.

Dnia 16 października r. 1851-go odrysował, z namowy namiestnika hr. Agenora Gołuchowskiego wjazd cesarza do Lwowa i wykonał go później w akwareli. Żałuję bardzo, że pracy tej do dziś dnia odszukać nie było można. W zbiorach cesarskich ani publicznych ani prywatnych nie znajduje się; najskrzętniejsze poszukiwania urzędów dworskich, teraz na mą prośbę przedsięwzięte, dały wynik ujemny. Muzeum przemysłowe we Lwowie posiada wprawdzie litografię, później ręką niedołężną kolorowaną, z podpisem niemieckim i polskim *»Einzug S-er Majestät«* i t. d. *»Wjazd Jego Ces. M.«*, wystawioną na ostatniej wystawie jako owe dzieło, wykonane przez Grottgera lub przynajmniej według niego. Uważam to za hipotezę zbyt śmiałą. Chyba, żebyśmy wszystkie niedołężne i drewniane sztywności tego bezwartościowego obraziska położyli na karb nieudolności kopisty-litografa. Właśnie jeżeli gdzie, to w tej pracy musiał się chłopak *»wysadzić«* i dać, na co go tylko było stać najlepsze! Natomiast wydaje mi się ta litografia z owymi końmi o nogach drewnianych i łbach spuszczonech, jak gdyby cały dzień bronami były włożyły, z jej laleczkowymi figurkami o stopach cienkich i spiczastych, jak znaki akcentu, raczej pracą jakiegoś nędznego nauczyciela rysunków lub dyletanta, mającego przed oczyma lub w pamięci starowiedeńskie litografie lub gwasze Bensy lub Hühlega ze scenami podobnych wjazdów i przystrojonych ulic, a kandydata do jednorazowego daru z łaski jakich 25 florenów *»Conventions-Münze«*, niż możliwą podstawą do przyznania długoletniego stypendyum w sumie, będącej na ówczesną wartość pieniędzy bądź co bądź znaczną pomocą.

Szkic ołówkowy ma według Kanteckiego znajdować się w Wysocku, w zbiorach hr. Zamojskich. Niestety, nie dało się go tam obecnie odszukać.

W sprawie wspomnianego stypendyum cesarskiego, które obok innych znacznych zapomóg, zwłaszcza od państwa Skrzyńskich, umożliwiło Arturowi studyum w krakowskiej szkole a następnie w Akademii wiedeńskiej, przesyła mi Urząd podkomorzych w Wiedniu daty następujące:

Grottger pobierał od dnia 20 stycznia 1852 r. stypendyum o rocznych 150 fl. m. konw., podwyższone postanowieniem z dnia 20 października 1854 do kwoty 250 fl. i to bez przerwy aż do końca kwietnia 1863 roku.

Na początku r. 1853 lub nieco wcześniej odumarl go ojciec, pokąsany przez wściekłego konia, po długiej, bezskutecznej naturalnie, kuracji. Wspomina go często z synowską czułością, tak w liście do matki z Krakowa z 19 marca 1853. W dzień zaduszny 1854 idzie z matką do katedry lwowskiej, by modlić się *»za naszym najdroższym Tatkiem«*, dodając w dzienniczku:

»Panie, przyjm go do Królestwa swego«, a w dzienniczku wiedeńskim, o którym poniżej będzie mowa, notuje pod datą 19 marca (dzień św. Józefa) 1855:

»O Boże i ty, mój kochany Ojcie, daruj mi, że dziś dnia imienia Twego nie obchodziłem tak, jak go cała familia moja obchodziła, ale zapomniałem na wieki i dopiero po niewczasie przypomniałem sobie i żałowałem«.

A jak się rozczuli, gdy w r. 1855 w kustoszu sławnego wiedeńskiego zbioru arcyksięcia Alberta (Albertyny) odnajdzie dawnego blizkiego znajomego 4. p. ojca z jego wiedeńskich lat akademickich!

Po śmierci ojca położenie finansowe rodziny, już od r. 1848 dość trudne, stało się zaraz krytycznem. Wdowa zamierzała też już w r. 1854 ponownie wyjść za mąż, i to za niejakiego pana Voigta, byłego oficera huzarów i rzekomo majątnego właściciela dóbr na Węgrzech. Rzeczywiście oczom się nie wierzy, czytając, jak ostrożnie, poważnie i roztropnie nasz »Acio«, nie jako 17-letni sowizdrzalik, ale jak rozsądny opiekun »dobro małych mający na oku«, tę delikatną sprawę w liście do matki rozbiera, ostatecznie odradzając i wyrażając nadzieję, że Mamusia wyjdzie »za jakiegoś zanego, skromnego, cichego obywatela«.

Na koniec tego krótkiego przeglądu lat młodości Artura Grottera, jeszcze kilka dalszych dat dla orientacji.

18 marca 1852 zdał szkolny egzamin w Stryju, lato spędził u Skrzyńskich w Zagórzach, 9 października 1852 wyruszył stąd do Krakowa, 24 tegoż miesiąca napisał do rodziców pierwszy list z pod Wawelu, przeprasząc, że tak późno, ale wolał najpierw pisać do »państwa Skrzyńskich jako tych, z których łaski jest tak szczęśliwy«.



24. MARCELI MASZKOWSKI: PORTRET MATKI.
LWÓW, OKOŁO R. 1856. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

W Krakowie zapisał się na I. rok techniki (wyższej szkoły realnej) i do Szkoły Sztuk Pięknych, bawił tu (z przerwą miesięcy letnich 1853) aż do lipca 1854, następne miesiące letnie i jesienne spędził w Galicyi na wsi, całą późną jesień aż do 21 grudnia 1854 we Lwowie, mieszkając u wujostwa hr. Zabielskich, przez święta Bożego Narodzenia bawił w Krakowie, a 29 grudnia o 7-ej godzinie rano stanął we Wiedniu.

To kres tych lat młodzieńczych.

Na pytanie, komu Artur Grottger zawdzięcza pierwsze wskazówki i impulsy w latach chłopięcych przed wyjazdem do Krakowa, dajemy pewną i stanowczą odpowiedź. Uczyli go kolejno najpierw ojciec na wsi, a we Lwowie Jan Maszkowski i Juliusz Kossak. Portreciki Artura z najmłodszych lat — ma być pomiędzy nimi także niezmiernie trafny i udatny dziadka Blahao — wskazują na technikę ojcowską, delikatną, o cienkich, ostrożnych, krótkich, prostych liniach, i dają twarz tylko, *more paterno* w ostrym profilu ku lewej. Widoku twarzy ludzkiej *en face* unika wówczas jeszcze do tego stopnia, że nawet siebie samego woli oddać z profilu zapomocą dwóch luster, niż żeby się miał odważyć na przedstawienie plastycznie występujących części czaszki i twarzy. A gdy się odważy na kompozycję frontalną, tak n. p. w drobnym portreciku hr. Aleksandra Pappenheima — (w pierwszych latach artysty już spotykamy się z tą piękną, rycerską, szlachetną postacią ojcowskiego opiekuna a później jak najwierniejszego Przyjaciela, prostującego mu drogi i usuwającego wiele koleców i cierni z jego żywota) — to nie będzie to przed r. 1854-tym i tylko we formacie malutkim, miniaturowym, w którym jeszcze egzaminu z plastyki twarzy zdawać nie trzeba.

Na nieco wyższym stopniu stoją dwie dalsze drobne prace portretowe, wykonane we Lwowie a to albo jeszcze przed wyjazdem do Krakowa, albo podczas krótkich tu pobytów na wakacjach. Pierwsza — to mały portrecik akwarelowy, przedstawiający jego ciotkę hr. Zabielską z trojgiem dzieci, a to dwojgiem własnych i pasierbicą, córeczką jej starszej siostry, a pierwszej żony hr. Zabielskiego. Obrazek ten jest dziś własnością pani majorowej Breżany we Lwowie, urodzonej w r. 1851, a przedstawionej na tym portrecie jako trzechletnie dziecko; stąd zatem daty grupy: r. 1854. Po twarzach, zwróconych na wprost, po oczach, wlepionych jakby z trwogą w widza, po kształtowaniu ciała nieudolnem i sztywnem widać, jak ciężko artysta musiał walczyć z ujęciem postaci ludzkiej, o ile ona nie kryła się w pancerzu lub uniformie, jak zupełnie nie miał jeszcze oka dla ruchów i sytuacji, płynących z codziennego życia. O rok wcześniejszy może portrecik rodzeństwa Onyszkiewiczów, braciszka i siostrzyczki, również blizkich krewnych artysty, własność pani Horodyskiej we Lwowie, wykazuje jeszcze sztywność prawie że karykaturalną. Na obu

tych owalnych portrecikach zbiorowych, — podpisy i daty, niestety, częściowo przez introligatora obcięte — są postacie ustawione mechanicznie a o grupowaniu artystycznym zupełnie mowy być nie może. Gdybym nie wiedział, że te rysunki są zdjęte z natury, przypuszczałbym raczej, że je Grotteger kopiował z fotografii. (Por. Nr. 25).

Ważniejszymi są impulsy tematowe, które on, jak wspomniałem, zawdzięcza opowiadaniom ojca, żyjącego myślą ciągle w powstaniu z r. 1830 a marzącego o drugim. Były to dla pana Józefa chwile uroczyste i uroczne, gdy mógł wdziać swój mundur oficerski i szablę przypasać. Wtedy ta przeszłość, tak niedawno miniona, sławiła żywą i prawie namacalną przed niepokojnymi oczkami małego Artura.

Najwcześniejszą datą, jaką jego spuścizna wykazuje — to rok 1847, a zatem dziewięć lat życia. Znajduje się ona na scenie z powstania. Jest to egzekucja szpiega. Wśród zgłiszcz spalonych domów widzimy wisielca na drabinach związanych w koziół, ubranego w zielone futro; dokoła stoją oficerowie — ułani i szereg konnicy (w posiadaniu p. Stanisława Patka w Warszawie). Akwarelkę tę poznaliśmy na wielkiej wystawie retrospektywnej w roku 1894-tym ¹⁾.

To początek! We Lwowie przejdzie do przedstawiania masowego ruchu, gwałtownych ataków lub mniejszych potyczek o niezmiernie jasnych, prawie geometrycznie wyrazistych liniach kompozycyjnych.

Koń jego przed rokiem 1848 wykazuje formy wprawdzie zbliżone do form Kossakowskich, ale już od pierwszej chwili z jakimś odrębnym akcentem, a zachowa go nawet i we Lwowie. Przekonują nas o tem rysunki Grottegera, pochodzące ze zbiorów zmarłego przed kilku laty artysty i starożytnika Szczęsnego Morawskiego, zamieszkałego długie lata w Starym Sączu, zakupione obecnie wraz ze współczesnymi szkicami Kossaka przez p. Dra Czołowskiego do muzeum miejskiego we Lwowie. Na jednym z nich



25. WŁODZIMIERZ ONYSZKIEWICZ I JEGO
SIOSTRA (OBECNIE P. HORODYŃSKA). LWÓW
1853/4. RYSUNEK OŁÓWKOWY.

¹⁾ Por. Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 do 1886 wydał Jan Bolez Antoniowicz, Z 75 ilustr. we Lwowie. 1894. Dla krótkości będę go cytował literą A.

znajduje się interesująca notatka: »Artur Grottger jako uczeń Kossaka«. Wprawne oko odróżni tu łatwo rękę młodziutkiego ucznia od ręki artysty, o 13 lat starszego a wówczas już głośnego. Co więcej »Wyjazd na polowanie« (Nr. 28) przedstawia budowę konia już zupełnie urobioną, własną, yp prawie skończony a pochodzi przecież, jak świadczy własnoręczny podpis chłopięcego artysty »1849 w Zagóreczku«, z czasu, poprzedzającego osobiste zetknięcie się Artura z Juliuszem, udzielającym mu nauki dopiero od r. 1850-ego.

Choć może tu lub ówdzie, zwłaszcza u przyjaciela i jurysdatora ojca swego, hrabiego Edmunda Dzieduszyckiego, mógł widzieć rysunki Kossaka, przecież podobieństwo to nie jest tyle wynikiem wpływu tych rysunków, ile



26. JULIUSZ KOSSAK: KONNICA POLSKA.
LWÓW 1848/9. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



27. A. GROTTGER: KONNICA POLSKA.
LWÓW. 1848/9. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

raczej zawisłości ich obu, Grottgera i Kossaka, od wspólnego wzoru, od Albrechta Adama (1786—1862), do którego Kossak, przeszedłszy od angielskiego sztychu sportowego, był się już nawrócił.

Notuje, co prawda, historia sztuki aż czterech Adamów: jest ojciec Albrecht i trzej synowie, Benno ur. 1812, Eugeniusz ur. 1817 i średni a najważniejszy Franciszek (1815—1886), mistrz Józefa Brandta. Ale wszyscy mają tak wielkie podobieństwo familijne, że ich rysy spływają się prawie w jedną typową fizyonomię i że o nich jako wspólnej »firmie« mówić można.

I znajomość Adama zawdzięcza Artur nie Kossakowi, ale, jak tyle innych impulsów, własnemu ojcu, który mu jego litografie często gęsto jako wzór podsuwał.

I w rzeczy samej znalazł chłopak całą skarbniczkę potrzebnych mu motywów w dziełach Adama, w niezliczonych jego szarżach i bitwach, w wielkich litografowanych seryach wojen napoleońskich, które może w komplecie zdobył

białe ściany ottyniowickiego dworku. Dziś jeszcze spotykamy się z nimi tak często w starszych domach obywatelskich.

Z jaką namiętną ciekawością musiał on je obserwować — a to nie tyle może jako dzieła sztuki, ile raczej jako zdjęcia, robione na miejscu przez autentycznego, naoczego świadka! Musiał się w nie wpatrywać z zapartym oddechem i bijącym sercem tak, jak się wsłuchiwał w opowiadania ojcowskie i jak się w kilka lat później — w Krakowie — rozczytywał w Pufendorfie.



28 A. GROTTER: WYJAZD NA POLOWANIE. ZAGÓRECZEK 1849. AKWARELA.

A więc bitwa, ta bitwa, o której tatko tyle opowiada, ta bitwa, na której samo wspomnienie gorące serce biło mu młotem, a krew do głowy uderzała — tak wygląda! Musiał wiedzieć, że te litografie, to nie owoce pracownianej pilności, ale że powstały poniekąd wśród gradu kul, huku dział i tumanów dymu, że zatem bitwa i wojna rzeczywiście tak wyglądają. Boć Albrecht Adam, ten były cukierniczek norymberski, stał się wówczas jedną z najpopularniejszych osobistości w Europie, legendową prawie. U nas zwłaszcza, gdzie tradycje i entuzjazmy napoleońskie były nieodłączne od szczerzego patriotyzmu, opowiadano sobie wiele o tym malarzu, co z ołówkiem i teką przebiegł Europę, towarzysząc wojskom wielkiego cesarza, co był długie lata z wicekrólem (ks. Leuchtenberskim) w Medyolanie, a pożar Moskwy wi-

dział i Berezynę pamiętał, i tylu bitew, potyczek i ataków, tylu przejść i przepraw, szarż i dywersyi stał się naocznym świadkiem i najautentyczniejszym ilustratorem.

Typy koni i jeźdźców, sposób kształtowania i rozmieszczenia mas, wszystko to studjuje Grottger na tych wzorach jak najpilniej. Niektóre szczególnie śmiałe ruchy i postawy konia podchwytuje bardzo szczęśliwie; porównajmy n. p. konia jego z potyczki konfederatów i konia z litografii Adama



29. EKWIPAŻ. LWÓW 1849. AKWARELA.

„Bataille de Montereau“ (Nr. 30). Co więcej: Formy te stanowczo się ustalają, stają się jego własnością -przez zasiedzenie-, nawet koń pocztyliona amerykańskiego i prawy przy sankach na drzeworytach o dziesięć lat późniejszych (*Mussestunden* 1862), cwałują, jakby odbyły kampanię napoleońską pod... Albrechtem Adamem (Nr. 31). Ale autopsya i bezpośredniość wrażenia, stanowiące najprzedniejsze zalety Adama, są także główną różnicą między nim a Grottgerem. Bitwa Adama składa się z szeregu grup i pojedynczych potyczek. Przedstawia on ją, jakby widzianą z wysokiej perspektywy, plac boju u niego zasiany jest morzem figurek żołnierzy i koni, wysoce zaj-



30. ALBRECHT ADAM: KOŃ. FRAGMENT
Z LITOGRAFII «BATAILLE DE MONTEREAU».

kuje szeregi w ostrej linii przekątnej, wznoszącej się zazwyczaj od lewej ku prawej, a z obu stron wolnego, środkowego pasa pędzą w szalonym tempie ku sobie, na złamanie karku, wrogie konnice. Co za ferwor i furor, co za gęście wodza! Słychać formalnie jego komendę: «Marsz, marsz!» (Nr. 32).

Jeszcze jedną różnicę między sztuką Adama a Grottera zanotować wypada. Tyczy się krajobrazu. Adam notował wprawdzie w swym rysowanym dyaryuszu ogólną konfigurację terenu danej akcji, zaznaczał wiatrak, wieżę kościelną lub ruinę zamkową, ale tak, jak dłoń przypadku, tego siewacza, obsiewającego cały nasz glob, ziarnka swoje rozrzuciła. Przypadek pozostaje mu surowym kamieniem, którego nie tyka i do wyższych celów sztuki nie przyciosuje. Stąd są jego bitwy napoleońskie cenniejszym materiałem ilustracyjnym dla historii strategiki, niż sztuki. Grotter jako konstruktor i organiza-

mujących werwą i bogactwem motywów; ale za wiele zapamiętał i zanotował, gubi się w ekskursach i przypiskach. Grotter nigdy bitwy nie widział, chyba udaną, na terenie manewrów; co więcej nie chciał i nie potrzebował jej widzieć, choć miał — niestety — do tego w latach 1859—66 aż zbyt wiele sposobności, tak samo jak Jacek Malczewski nie chce i nie potrzebuje widzieć Sybiru. To dobre dla obrazkowców, kronikarzy, realistów i naturalistów, idąc wzdłuż od Adama aż do Wereszczagina. Adam daje obrazy z bitew, Grotter ich artystyczną sumę; pierwszy przedstawia, drugi wyobraża. I przy całej naiwności i wadliwości szczegółów składa on tutaj dowody niezwykłego daru organizacyi i orientacyi. Szy-



31. A. GROTTER: POCZTYLION AMERYKAŃSKI.
DRZEWORYT Z «MUSSENTUNDEN» Z R. 1832.

tor dorabia krajobraz, i tło według mniemanych wymogów artystycznych. Zwraca on też baczną uwagę na architekturę, na pobliskie zamki, ruiny i kościoły, jako na najwyższe, oku jego przystępne objawy zmysłu organizacyjnego. Budowy te, umieszczone teraz w tłach jego chłopięcych obrazów, wybijają swemi ostre liniami niejako takt do geometrycznej rytmiki całej kompozycji. Chłopakiem jeszcze na wsi — opowiada p. Bunikiewicz w swych interesujących notatkach — wyciął on raz pod wpływem opowiadań nauczyciela swego, p. No-



32. ATAK ULANÓW. LWÓW 1850. AKWARELA.

wotarskiego o zamku Kraka, taki zamek z kartonu, ponaznaczał w nim najdokładniej wejścia i schodki, otoczył palisadą, wznosząc w ten sposób bardzo udatną twierdzę. Z kartonu są też teraz jeszcze wprowadzić te twierdze, kamienice i palace marmurowe w tłach jego obrazów z tych lat chłopięcych, ale są, a choć kamienice krawędziami swojemi niby linie pisma, nieco ku stronie prawej się chylą, to robią one przecież wrażenie trójwymiarowej bryły i zwierają się z tłem i pagórkami w doskonałą całość. Z biegiem lat najbliższych straci architektura ten dziecinnie schematyczny charakter i stanie się owocem dokładniejszych studyów. Wymienię ich tu kilka: i tak najpierw na »Odbiciu łupu Tatarom«, obrazie olejnym z roku 1854

wieloboczne zamknięcie chóru lwowskiej katedry (Nr. 33), jak to autor »Dodatku do katalogu« ostatniej wystawy trafnie zauważył, następnie widoki różnych pałaców i zamków, zwłaszcza zamków w Wiśniczu i Czorsztynie, zdjęte podczas podróży z Zagórzan do Krakowa, śliczne rysunekzki z Krakowa w cytowanym liście z 24 października 1852, a mianowicie Sukiennice i wieżę kościoła Panny Maryi (»wieża jest, prawda, wysoka, ale nie dorówna ratuszowi lwowskiemu«, tuż obok także szkic wielkiej nowości, toru kolejowego



33. ODBICIE ŁUPU TATAROM. KRAKÓW 1854. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

i budki) i rysunek portalu kościoła Św. Katarzyny (Nr. 40), piękny zamek na obu wariantach »Polowania z sokółem« (Nr. 47), winieta tytułowa i końcowa »Anny Oświęcimówniej«, (Nr. 48, 49), rysunki różnych zamków naddunajskich, a w szczególności obie akwarele z 1853 r., przechowane w muzeum Czartoryskich w Krakowie (ESP 338), kościół Św. Małgorzaty na Zwierzyńcu i wnętrze tamtejszego dziedzińca. Wszystko to dowodzi żywego jego zmysłu dla form architektonicznych i zrozumienia wagi tego czynnika dla kompozycji obrazu. Co więcej, interesuje go nawet budownictwo ludowe: karczma na



34. BOLESŁAW CHROBRY. FRAGMENT
OBRAZU OLEJNEGO »WJAZD CHRO-
BREGO DO KIJOWA«. LWÓW 1850(?)

»Sprzedaży konia« (Nr. 45), ze swemi interesującemi podcieniami i słupami, jest kopią karczmy w Wieliczce, którą poprzednio (latem 1855) na miejscu pilnie i trafnie był odrysował.

Warto zanotować więc, że już teraz z niektórymi formami architektonicznymi się obznajomił i do swego świata obrazowego je wcielił. Tem ciekawsze, że później, gdy się przed nim otwały raje duszy ludzkiej i ołówek jego o ich oddanie się pokusił, on cały ten świat obiektywny, ten świat charakterystyczny tylko, a z nim razem i architekturę, odrzucił, tak, jak n. p. wielki poeta, tworząc dramat historyczny, odrzucił obiektywną skorupę historycznego zdarzenia. Na »Trzech dniach z życia rycerza polskiego« z r. 1858 oba te światy się spotykają.

Z tego samego powodu był i mógł być jego związek ze sztuką Kossaka, opartą tylko na charakterystycznych, a nie na idealnych momentach, jedynie krótkotrwałym.

Ale, nim przejdę do określenia tego stosunku, muszę jeszcze dla utrzymania chronologicznego porządku, wspomnieć o Janie Maszkowskim.

Przeznaczono, jakoby on był nauczycielem Grottgera, ale niestety. Fakt ten jest wysoce prawdopodobnym już sam przez się, a to ze względu na przyjaźń ojców i synów, a został mi prócz tego stwierdzony przez samego Juliusza Kossaka, gdy mi w lecie r. 1894 dużo opowiadał o Grottgerze i o nauce, której sam mu udzielał. Zresztą był Maszkowski w tych latach jeszcze więzonym we Lwowie nauczycielem: kilka lat wcześniej uczył także Juliusza Kossaka!

Czego mógł się Arturek nauczyć ostatecznie od blisko już 60-letniego »mistrza« a równocześnie, skoro widocznie sztuka zbytnio nie poplacała i — dzierżawcy dóbr hr. Lewickiego w pobliskich Baraszowicach? Nieco gramatyki i ortografii rysunkowej. Prócz tego mamy dowód, że Artur także w malarstwie olejnym pierwsze kroki stawiał za wskazówkami Jana Maszkowskiego.

Tym dowodem jest pierwszy obraz olejny młodego Grottgera »Wjazd Bolesława Chrobrego przez złotą bramę«. Żałuję bardzo, że trudności, jakie ten obraz fotografowi stawiał, nie dały się w zupełności pokonać i że na podaniu fragmentu (Nr. 34) poprzestać muszę. Ma istnieć orzeczenie o tym obrazie napisane przez brata, Jarosława, na korzyść autorstwa

Artura, aż we formie aktu notaryalnego! To świadectwo zewnętrzne dla mnie jest zbędne zupełnie; od pierwszej chwili, gdy mi obraz ten przed sześciu laty okazano, nie mogłem wątpić o autorstwie Grottgera. Mamy przecież także dostateczne dowody wewnętrzne. Chociaż około dwanaście lat przegradza ten dar imieninowy trzynastoletniego (?) chłopca dla ojca, malowany zatem w r. 1850, od drzeworytu w *Mussestunden* (1862, str. 149, Nr. 35), przedstawiającego pułkownika Jurisicza, Kroała, bohaterskiego obrońcę Günsu w r. 1532, to przecież nikt chyba identyczności obu tych postaci (*mutatis mutandis*) nie zaprzeczy. Prócz tego posiadamy w wymienionej spuściźnie po Morawskim, obecnie we lwowskim muzeum miejskim, szkic Artura z tych samych lat lwowskich, przedstawiający jeźdźca, obrońcę tyłem, który, oglądając się wstecz (ku widzowi), prawą ręką wspiera się za siodłem na grzbiecie konia. Ten sam motyw zwrotu i podparcia, tak charakterystyczny, odnajdujemy na tym obrazie u jeźdźcy, stojącego w bramie po lewej. Jest to zatem niewątpliwie dzieło ręki Artura. Zdradza on się w nim zarazem jako uczeń Maszkowskiego tak tematem, jak i kompozycją. (Maszkowskiego *Wjazd Bolesława Chrobrego* wystawiłem w r. 1894 — A. Nr. 694). Koloryt prócz tego jest w obrazku Grottgera taki sam jadowity i nielitościwy, jaki z przerażeniem prawie konstatujemy na niektórych pracach olejnych jego nauczyciela. Jest na obrazie Grottgera n. p. jeden z orszaku ubrany w kubrak zielony, jak szpinak, z kapturem czerwonym, jak posoka, a zrą się te dwa kolory ze sobą tak samo, jak zielony fotel i czerwona konfederatka, w którą pan Jan, gdy siadał przed sztalugą, widocznie jako wabik dla muzy, stroił swą kędzierzawą głowę.

A teraz przejdźmy do Juliusza Kossaka!

Niewątpliwie wpływają akwarele jego, i to także techniką swą, na młodociane prace Grottgera. Ale przez ten mózg przeleci wnet tyle melodii różnych, wesołych i smutnych, skocznych i tęsknych, rodzimych lub obcych, że mu ta jedna, stała, spokojna i »na sobie przystająca« piosenka na swojską nutę nie wystarczy. Może nawet, instynktowo czując, że dążyć będzie w przyszłości ku zupełnie innym celom, niejednego momentu szczerzej poe-



35. PUŁKOWNIK JURISICZ. FRAGMENT
DRZEWORYTU (*„MUSSESTUNDEN“* 1862).



36. UŻANKA. LWÓW 1851. AKWARELA

chłopisko. Zupełnie się nie odmienił, takie samo szczere, przyjazne serce, jak niegdyś! To wszystko! Ani słowa o jego sztuce. Naturalnie znajdą się tacy, co zaraz w tem będą widzieli oznakę pychy lub zazdrości. Ci znają lepiej chyba siebie, niż Grottgera. Jak on czcił, jak uwielbiał Matejkę, jak się jego sukcesami na wystawie paryskiej, jego złotym medalem, serdecznie cieszył!

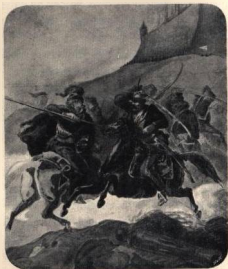
Ale artysta, stojący wówczas, po skończeniu »Wojny«, u szczytu swego rozwoju, musiał czuć, że sztuka Kossaka wprawdzie się nie przeżyła, ale że on ją przegonił i że ona mu nie już powiedzieć nie może, bo jest z innego i bądź co bądź niższego świata ze świata, o którym on, poznawszy i przerobiwszy go artystycznie, dawno już zapomniał. Wrażenia pierwsze zostają stałemi na całe życie i nie dziw, że teraz, w r. 1867, mierzy Kossaka miarą jego dzieł, pochodzących z lat lwowskich.

Zresztą nie dożył Grottger wielkich tworców Kossaka, jak »Mohort« 1869, »Klucz bron«, »Stado hetmańskie« i »Targ na Kleparzu« oba 1876, »Stadnina Trzeciaka« 1879, i »Las w Użoku«; pierwszą jego większą kompozycję historyczną, »Bitwę pod Be-

zyi, głębokiego sielankowego sentymentu i wczucia się w krajobraz w sztuce Kossaka wówczas już nie doceniał.

Po latach szesnastu, ujrzawszy go w Paryżu, pisze do narzeczonej (28 sierpnia 1867):

»Dziś rano miałem niespodziankę. Odwiedził mnie jeden z mych najstarszych znajomych, Juliusz Kossak. Bardzo się ucieszyłem, bo się przekonałem, że to poczei we



37. POTYCZKA KONFEDERATÓW BARSKICH POD CZĘSTOCHOWĄ. KRAKÓW 1852-4. AKWARELA.



WYCIĘCZKA NA KALENBERGU.

resteczkiem», wykonaną farbami przez Józefa Brodowskiego (ur. 1828), zobaczył dopiero na wystawie krakowskiej późną jesienią r. 1854, tuż na wyjeździe do Wiednia, gdzie sztuka zupełnie odmienna doszczętnie zatarała wrażenie tego obrazu i sztuki Kossaka. A nie spodziewał i nie domyślał się zapewne, ucząc się pod nim we Lwowie, że w cztery i pięć lat później powstanie »Śmierć Stefana Potockiego« (1855), wielkie »Polowanie Dzieduszyckich« i że również w r. 1856 zrodzi się w Paryżu ów przedziwnie szczęśliwy rezultat naiwności i sentymentu, poetycznej świeżości i artystycznej finezyi, sławna »Przeprawa promem przez Dniestr«. Ostatecznie nie jest to rzeczą geniuszu, choćby wykluwającego się dopiero, innych obiektywnie uznawać — jego pierwszem zadaniem jest siebie rozwijać. I w tym rozwoju bądź co bądź nie mało on Kossakowi zawdzięcza; tak przedewszystkiem znajomość konia, nieosiądanego zwłaszcza, jego ruchu i składu, — technikę akwarelową i wyczucie jej specjalnej wartości w krajobrazie Podola i Pokucia, szczególnie jesiennym. Znać po uroczych tłach licznych jego akwarel z najbliższych lat (n. p. na portreciku Głazewskiego), że musiał z wielkim podziwem wpatrywać się w cudne tła krajobrazowe swego mistrza, z kościółkiem białym, z cerkiewką drewnianą wśród zacisznej kępy zielonej, z krzewami i drzewami, z linią topól, gubiącą się daleko w bładoniebieskiej głębi.

Ówczesny koń Kossaka jest krwi dobrej, ale trochę zimnej, dobrze żywiony, swobodny, nieco swawolny i nie bardzo bystry, przytem elegant i *bon vivant* — jak jego pan; koń Grottera zaś jest szczupły, przeciągnięty, nerwowy, niespokojny, ostatni wyraz selekcyi; zawsze coś wietrzy i przeczuwa, nadsłuchuje, czy trąbka nie zagra, gotów każdej chwili sadzić pod Czerkiesem w przepaść, najchętniej rzucić się pod polskim bohaterem w zgiełk męzobójczej bitwy. A gdy spokojnie stanie i powoli łbem i łabędzią sztyją ku nam się zwróci, to spojrzysz nam w oczy z tak przedziwnie przenikliwym instynktem, z jakąś tak niesamowitą koncentracją swej duszy zwierzęcej, że aż mrowie przechodzi. Rzućmy okiem na załączony barwny druk z olejnego portretu klaczy Belfy hr. Pappenheima. Malował ją wprawdzie o jakie 9—10 lat później, (nosi datę 30/9 1860), ale zarodki i zapowiedzi już są teraz: we wspomnianym liście krakowskim z października 1852 jest rysunek łba końskiego, tak niezwykle pięknego, że tamten z r. 1860 wydaje się tylko jego następstwem naturalnem i spodziewanem, logicznie koniecznem.

Przejdźmy teraz do charakterystyki jego działalności artystycznej podczas dwuletniego pobytu w szkole krakowskiej i ostatnich miesięcy, spędzonych we Lwowie tuż przed wyjazdem do Wiednia.

O wstąpieniu Grottera i Matejki do Szkoły krakowskiej podaje Łuszczkiewicz interesujące szczegóły w swym »Przeglądzie krytycznym dziejów Szkoły

Sztuk pięknych w Krakowie 1848—1873» umieszczonym w »Bibliotece Warszawskiej« 1876 r.

Ciekawych muszę odesłać do tego artykułu i do barwnego opisu tych lat u Kanteckiego, bo w szczegóły biograficzne, ograniczając się z musu do jednego, ale najwyższego momentu, do skreślenia artystycznego rozwoju, wchodzić nie mogę. Wystarczy więc dla moich celów zaznaczyć, że tryb nauki krakowskiej i deklamatorski pedantyzm Wojciecha Stattlera (1806—1882), chcący koniecznie to chyżo pędzące źródło fantazji Grottgera odwrócić od własnego biegu i skierować do szerokiego, obmurowanego, prostoliniowego koryta, odstręczało go od tej szkoły, a to mimo jego czei dla Kremera i wielkiej sympatii i wdzięczności dla młodego prof. Łuszczkiewicza.

Na dobrych chęciach do nauki mu nie zbywało.

»Do techniki na I kurs, to jest do wyższych szkół realnych wpisany jestem już od tygodnia; tam jestem od 8—12 rano, od 4—6 na kursie malarstwa; rysujemy w dzień z gipsu, wieczorem z draperyi na manekinie. Jutro będę człowieka z natury robić, także będę olejno malować. Trzeba wiedzieć, że już o mnie w dzienniku literackim wspominają. P. Łuszczkiewicz, mój profesor tej akademii, jest bardzo grzeczny dla mnie i koni. Będzie wykladał perspektywę, na którą, jak zwykle, będę chodził, na historię sztuk pana Kremera także«.

Nie będziemy wpływu szkoły krakowskiej oceniać za nisko, choć niewątpliwie połowa jego zdobyczy artystycznej powstaje poza szkołą i bez bezpośredniego z nią związku.

Ów łeb koński, szkicowany w owym liście z r. 1852, jest nowością z dwóch względów. Najpierw jest już czemś więcej, niż tylko uchwyceniem migawkowem ogólnego zjawiska, bo owocem studjum jednego szczegółu, a następnie daje w nim Grottger typ odmienny, typ rasy równie szlachetnej, ale silniejszej, rasy wielkopańskiej i magnackiej. To nie łeb konia dworskiego, ale ogiera, wyszukanego na dalekim Wschodzie lub w wielkiej stadninie z pomiędzy setek innych, górującego nad nimi krwią, siłą, budową i stanem, to koń hetmański — koń Orłowskiego. I rzeczywiście czytamy w wspomnianym liście krakowskim z 24 października (u p. Wandy Młodnickiej we Lwowie): »Będę mu (prof. Łuszczkiewiczowi) kopiował hetmana Potockiego na koniu roboty Orłowskiego«. Występuje więc zaraz już w pierwszych dniach pobytu w Krakowie moment historyczny, nierozłączny z tem miastem. Lektura Puffendorfa, pomniki Krakowa, opowiadające dawne dzieje, prace Łuszczkiewicza, żywa i płynna tradycja dawnych wieków skierują jego uwagę ku dalszej przeszłości, wstecz poza epokę Napoleona i Konfederacji Barskiej, do wojen szwedzkich co najmniej, później do Jagiellonów. Akwarele »Pancerny na straży działa« (u p. M. Pawlikowskiej w Krakowie), »Jeździec na czatach« (w zbiorach Śniatynieckich), »Podjazd kilku towarzyszy pancernych«, z których jeden wodę pije z hełmu, zakupiony r. 1854 przez

ks. Władysława Sanguszkę, »Utarozka ze Szwedami«, już trzecia z rzędu »pierwsza próba olejnymi farbami«, która była na wystawie szkolnej w r. 1853 lub 1854 (por. Szczepański str. 22) i liczne figury kostyumowe żołnierzy, pancernych, jeźdźców, chorążych i t. d. — oto szereg tematów jego prac krakowskich z epoki Wazów, który w trzech pierwszych latach wiedeńskich kilkoma poważniejszymi pracami uzupełni i zakończy.

W rozwoju naszej sztuki musimy skonstatować, niezależnie od jej terytoryalnego rozdziału, rozszczepienie się jej na dwa kierunki, pozornie rozbieżne. Jeden pozostaje w najściślejszym, nieprzerwanym związku z życiem, jest samorodnym, świeżym, impulsywnym, czysto empirycznym, trąci nieco samouctwem i dyletantyzmem, stroni od Akademii, nabywając prawa i znamienia zawodu dopiero przez studia, podjęte nieraz dopiero w latach późniejszych.

Drugi idzie zwykłą drogą teoretycznej nauki, jest wyszkolony, wychowany i wykształcony od początku w krakowskiej szkole malarskiej lub akademii zagranicznej, gdzie wprowadzie narodowo może się wyrodzić i straci trochę rodzimego akcentu i polskiego zacięcia, ale opanuje zato formę współczesnej sobie sztuki europejskiej.

Pierwszą drogą poszli Piotr Michałowski, Juliusz Kossak i Józef Brandt, trzej mistrzowie, górujący w naszej sztuce charakterystycznej, a za nimi, za Brandtem zwłaszcza, liczni, bardzo liczni inni. I Grottger na tej drodze kroczyć zaczął, a powracał do niej w Krakowie, co dzień prawie, gdy wieczorem szkołę opuszczał, lub gdy w dni wolne od nauki, wiosną i latem z Andrzejem Grabowskim z dusznej a mało sympatycznej atmosfery szkolnej wymykał się na Błonia, nad brzegi Wisły, na Bielany.

Rzecz ciekawa: wszystko prawie, co w tych dwu latach krakowskich powstało, ma przeważnie cechę tego pozaszkolnego dyletantyzmu. Wpływu szkoły i nauki szkolnej znać na tych dziełach z r. 1852—1854 bardzo mało.

Interesują go także wypadki współczesne, zwłaszcza wszechznające się teraz długoletnie walki Rosyi z Czerkiesami, do których przez pełne lat dziewięć w akwarelach i olejnych obrazach powracać będzie, otrzymując



38. PORTRET WŁASNY, LWÓW 1852(?)
RYSUJEK OŁÓWKIEM.



89. ATAK BEDUINÓW. LWÓW 1852. AKWARELA.

w Wiedniu świeży impuls od Strassgschwandtnera; podniecają one jego fantazję tak samo, jak wyprawa francuska do Algieru poddała mu temat, we Lwowie jeszcze, do obu tak interesujących kompozycji afrykańskich z Beduinami i wojskiem francuskim (u hr. A. Gołuchowskiego, por. Nr. 39). Że sympatie jego są po stronie Czerkiesów i Beduinów, dodawać nie po-

trzeba. O jednej takiej akwareli donosi sam w wspomnianym liście: »Maluję, teraz Czerkiesów z dwoma złapanymi jeńcami rosyjskimi, ładny bardzo obraz«, druga przedstawia »Czerkiesów pojmanych w niewolę« (własność p. M. Pawlikowskiej; wystawione w Krakowie 1885), trzecia — (własność hr. Czechowiczowej) — »Dwu Czerkiesów, sadzących przez potok«, z walką rozgrywającą się w głębi u stóp wielkiej nagiej góry. Rozczytywał się wówczas, jak i później we Wiedniu, w Walter Skocie i ilustrował interesujące go sceny, opędzając koszty kostyumowe mniej więcej tą samą garderobą, jaką sobie zestawił dla obrazów polsko-szwedzkich.

Zjawił się wówczas w Krakowie artysta, który się trochę zaznaczył w twórczości Grottgera. Był nim January Suchodolski (1794—1875), ojciec Zdzisława, kolegi i przyjaciela Artura, dziś jeszcze żyjącego w Monachium. Postać Januarego, malarza-legionisty, występuje teraz pięknie i plastycznie w dzienniczku jego, wydanym przez Jerzego Mycielskiego. Przybył on do Krakowa w r. 1853 i dłuższy czas tu zabawiał.

Poznał młody artysta niewątpliwie ojca swego przyjaciela i, co ważniejsza, poznał jego obrazy. Wydaje mu się, jak gdyby były malowane do opowiadań jego ojca: te same tematy, ta sama poezja »masowa«, ten sam epiczny charakter, tylko nieco podsztyty momentem rodzajowym i lirycznym. Tu, w Krakowie, powstaje kilka obrazów Jan. Suchodolskiego, tak n. p. »Pikietą« (u hr. Augusta Dzieduszyckiego w Jasionowie), ponoś także, niedatowane zresztą. »Zdobycie Saragossy« w pałacu pod Baranami, »Obleżenie Częstochowy«, które Grottger jesienią 1854 z uwagą na wystawie oglądał, a przedewszystkiem — z datą 1853 — cykl czterech obrazów — pierwszy cykl, jaki Grottger widział — łączący dzieje legionów z motywami czterech pór roku, typowe dzieło ówczesnej sztuki, bo poetyczne w pomyśle, a niedostateczne, naiwne

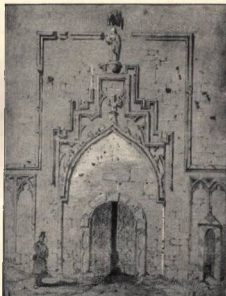
i małosłkowe w wykonaniu: wiosną widzimy legiony we Włoszech, latem na wyspie San Domingo, jesienią nad Renem, zimą w Rosji r. 1813 (dziś w posiadaniu prof. Jana Pawlikowskiego we Lwowie). — Musiał Grotterowi ten pomysł bardzo się podobać i utkwieć w pamięci; powtarza go bowiem, wkładając w oprawę, odziedziczoną po Januarem, swe własne brylanciki — w cudnym »Kalendarzu na rok 1859«, datowanym w Linczu 24 grudnia 1858, do którego kilkakrotnie jeszcze powrócę. Tam umieści w rogach bordury z malowanymi sępią scenami myśliwskimi cztery medaljony akwarelowe, kombinując, wzorem cyklu Suchodolskiego pory roku z geograficznym położeniem placów boju: i tak złączy on z wiosną zdobycie fortu Malakowa 1854, z latem wojsko angielskie, obozujące w Indjach, z jesienią piękną scenę z powstania węgierskiego 1848/9, a z zimą atak ułanów polskich w 1830/1.

Nie dość na tem! Do motywu, przejętego z cyklu Januarego, przyplątuja się liczne reminiscencye barwne: powtarza on, mimo woli i wiedzy, jego poziomkowe zorze i pomarańczowe zachody. Mamy tu objaw psychologicznie ogromnie ciekawy, dający się obserwować u natur bardzo wrażliwych: wpadają one bezwiednie w charakter pisma tych osób, o których, pisząc do nich, intensywnie myślą! Zre-szta żadna linia rozwojowa nie jest prostą, a zwłaszcza w owym roku 1858-mym, przełomowym w życiu Grottergera, faluje ona najsilniej w górę i w dół, wpadając w dawno zarzucone formy, to znowu wyprzedzając — jak to zobaczymy — »Lituanie«.

Ale ten wpływ jest pozaszkolnym, niezawisłym od trybu nauki.

A z jaką rozkoszą jeździł na święta do Konopków do Mogilan, gdzie portretował, rysował z natury, konstruował baloniki, które miały wolno fruwać w powietrzu, urządzał i organizował gry i zabawy, a wieczorem, gromadząc dziatwę koło siebie, opowiadał bajki i epizody z powstania, słyszane od ojca. Owocem takiego pobytu w Mogilanach jest także »Drzewo« (por. Nr. 41).

Zakres tematów zasadniczo nie zmienia się, raczej tylko nieco się zwęża. Portreciki znajomych, zwłaszcza uwielbianych przezeń osób, robił Grotter już wcześniej — należy przypuszczać, że je może teraz robił lepiej, ale dowodów niezbitych na to nie mamy. Natomiast nie da się zaprzeczyć, że ten szalony



40. PORTAL KOŚCIOŁA BOŻEGO CIAŁA
KRAKÓW, SIERPIEŃ 1855.

ruch, *tempo molto vivace* i *prestissimo* jego pierwszych i pod względem ruchu zadziwiających kompozycji ustaje, że kompozyca, uspokajając się, tu i ówdzie sztywnieje. Taki sam typ wykazują zapewne wszystkie jego liczne prace, wykonane późną jesienią 1854 we Lwowie, z których w dzienniczku, pisanym drobnutkiem piśmem na arkusikach papieru listowego, dokładnie zdaje sprawę. Oddaje wówczas jakąś *steepie chase*, robi portret konny p. Turkullównej, (prawdopodobnie na wzór i podobieństwo pięknej litografii amazonki *d'après Horace Vernet*, nabytej za 3 fl., czego nie żałuje.), lecz w ogrodzie i na tle krajobrazu z widokiem Lwowa, »ale nigdy mu się tak nie wiodło, jak z tym obrazem»; w listopadzie maluje żołnierzy na murach przy świetle księżycy i olejny obraz, »mały harc między kawalerią niemiecką a piechotą szwedzką» i jeszcze inny, »duży obraz olejny«, z którego 2-go grudnia »zaczyna się robić dobry kawalek«, który atoli wnet zarzuci, bo »znowu zupełnie inną bitwę robić będzie, wreszcie maluje olejno apartamenta p. Olaszewskiej, za co dostaje 60 fl., robi nkwarelę różne konie, siwego Łabędzia u p. Turkullowej, winietę dla p. Krzeczunowicza i kilka innych drobnostek. — Co więcej! Pod wrażeniem pożaru na ulicy Łyczakowskiej próbuje malować ogień z natury. Jest więc wówczas ogromnie pilnym. A równocześnie pochłania formalnie książki: »Zamek Krakowski« Rzewuskiego, romanse Walter Scotta »Klasztor«, »Kenilworth«, »Wawerley«, »Rob-Roy« i kaźden po kolei jest »najpiękniejszym, jaki dotąd czytał«.

Tych kilka miesięcy, spędzonych we Lwowie w jesieni 1854 wśród swoich, uważa 17-letni chłopiec »za najszcześliwszą epokę życia«. Nie dziw: boi się trochę Wiednia i przeczuwa, że to są jego ostatnie miesiące bez troski i kłopotu, ostatnie miesiące słodzonego mleczka lat dziecięcych i chłopięcych. Tak mu dobrze we Lwowie z ciocią i z mamcią, która przyjeżdża, by się syneczkiem kochanym przed wyjazdem jego do Wiednia nacieszyć! Czasem obraża się, ale wnet »placze i przeprasza« ciocię, co rana i wieczora odmawia pacierze, kontrolując się w dzienniczku, cieszy się niewymownie, gdy mu wujcio ofiaruje lakierki, ledwie dwa razy noszone, obserwuje stan zdrowia, notując nawet małe niedyspozycje żołądkowe, wstępuje co dzień do cukierni na kieliszczek likierku i na gazety, bo już wówczas



41. DRZEWO. RYSUNEK OŁÓWKIEM. 1853.

zajmuje go żywo wysoka polityka, przy sposobności tańczy do upadłego, pocąc się »jak mysz«, lubi sprawić przyjaciółom w cukierni »suta fundę«, zrobić sobie czasem »*einen guten Tag*«.

Przed wyjazdem do Wiednia jest jeszcze na audyencji u hr. A. Gołuchowskiego, który mu daje równie cenne wskazówki, jak i rekomendacye. Wreszcie, obdarowany przez rodzinę i w posiadaniu kilkudziesięciu guldenów i 14-tu »dzięki Bogu« cennych listów rekomendacyjnych, między innymi do nadwornego koniuszego hr. Waldsteina i księżnej Szwarzenbergowej, wyjeżdża dnia 21 grudnia do Krakowa i Wiednia.

A teraz wróćmy jeszcze do jego sztuki!

Przy całej różnorodności tematów możemy przecież na dzieła, powstałe po koniec r. 1854, a więc na owoce już siedmioletniej pracy, zapatrywać się jako na zamkniętą w sobie grupę, jednolitą z punktu tematów, techniki i kompozycji. Z innym zakresem tematów spotkamy się w Wiedniu i to nie zaraz, lecz dopiero w drugiej połowie następnego roku (1855).

Stając teraz u kresu jego lat chłopięcych, — (jadąc do Wiednia w grudniu 1854 r. liczy on dopiero lat siedmnaście) — przypatrzmy się jego pierwszym pracom i starajmy się je ocenić i objaśnić z punktu ich psychologii, kompozycji i barwności.

Jest prac tych, pomijając szkice, ponad czterdzieści. Z tych większa część to sceny wojskowe i wojenne, oddane z ogromną werwą, w chwili największego napięcia i wyładowania całej siły i energii fizycznej. Akcja liczy się na sekundy. Przedstawia albo ostatnie i ostateczne chwile groźnego ataku, moment, gdy wrogie konnice z niepohamowaną gwałtownością, jakby z siłą żywiołową toczących się przeciwnych fal, ku sobie i ku śmierci pędzą, albo moment ścigania, w którym siła ścigająca łada chwila ściganą pochłonie. Na innych znowu widzimy chwilę nagle, jak burza, zrywającego się ruchu, tak n. p. na »Ullance« lub na tak zajmującym obrazie z Beduinami, zrywającymi się jak błyskawica do ataku, w kierunku wskazanym przez suchą, czarną rękę wodza, sterczącą z pod białego, szerokiego rękawa, jak strzała napiętego łuku (Nr. 39).

Przy całej niedostateczności i naiwności rysunkowej, wywierają te kompozycje — na mnie przynajmniej — potężną moc suggestywną. Jak przenikający do szpiku kości odgłos trąbki z ogólnego krzyku, huku i tętentu kopyt, tak tu wyrывa się z setek ruchów jeden potężny ruch wskazującej ręki, opanowujący całą kompozycję. Widzimy go na ataku ułanów, na ataku Beduinów, gdzie cała linia cwałujących w głąb Beduinów jest niejako tylko przedłużeniem wskazującego ramienia, i na drugim egzemplarzu »Polowa-

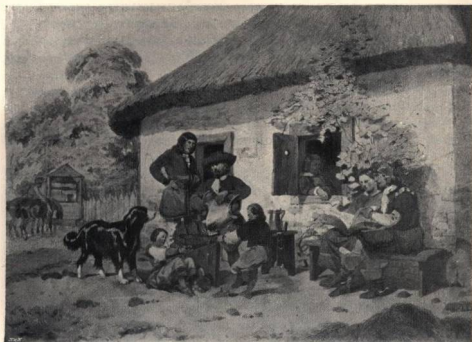


42. NAPAD SZWEDÓW. AKWARELA. ŚLUDZIEJOWICE 1854.

nia z sokołem», a spotkamy się z nim za kilka lat jeszcze na »Polowaniu na lisy«.

Motyw szalonej jazdy »na złamanie karku«, okazany teraz jeszcze na zszeregowanej konnicy, zindywidualizuje się później i zcentralizuje w jedno-postaciowych kreacjach, w Czerkiesie, sadzącym przez kamienistą pustynię, lub w tym sławnym, szczęśliwie odszukanym Czerkiesie, skaczącym z koniem w przepaść; motyw pościgu, teraz jeszcze rozpryskujący się w masie szczegółów ścigającego rycerstwa i ściganego tatarstwa, wzniesie się później w uproszczonej formie »Porwania«, a zwłaszcza niezrównanego »Pościgu« do wyżyn absolutnego arcydzieła i stanie się wprost najwyższym typem odnośnego motywu.

To jedna grupa. Ale już w tych latach i w najbliższych wiedeńskich przetrzuci on akcję wstecz na moment, wyprzedzając wyładowanie siły, i stworzy dzieła o motywie intensywnego psychologicznego napięcia, wyczekiwania, czatowania, śledzenia, przedstawi chwilę ostatnią, wyprzedzającą samą-żo akcję. Tam mamy sam wystrzał, tu dopiero odwiedziony kurek, sprężynę, napiętą aż do pęknięcia. Tam wywołuje on nasz udział z akcją obecną, z tem, co się dzieje, tu zaś wzrusza nas obawą akcji przyszłej, tego, co się stanie. A z Szyllera wiemy, że ten ostatni moment jest psychicznie silniejszym. Objaw



49. CZTRZECZENIE ZHRÓL. AKWARELA, ŚLEDZIEJOWICE 1854.

sity fizycznej i jawnej przemienia się w siłę psychiczną i utajoną. W tej epoce są ledwie zawiązki, i redukują się do pancernego, stojącego u straży działu, wyglądającego z wyteżeniem, czy wróg się nie zbliży, i do różnych podobnych kompozycji z motywem czatów i należonego śledzenia wzrokiem, tak n. p. w nieco późniejszym »Polowaniu z sokołem« (Nr. 47) i w ujmującym portrecie konnym Pappenheima. Ale nasienie jest rzucone, struna zadrgała, odezwie się po latach w krótkiej fazie obrazów historycznych »Modlitwą konfederatów«, zabrzmi w epoce wielkich tworców idealnych wieszczą nutą »Komety«, wstrząsającą pobudką »Znaku«, przerodzi się w wizję »Puszczy litewskiej«.

Przytem w każdym obrazie jakie bogactwo motywów! Weźmy n. p. »Odbicie łupu Tatarom«. Niezliczone motywy tego obrazu trzeba zeń formalnie wypakowywać, jak różne graty i graciki z szczerlnie napelnionego kufra. Jak ubogie w motywy są n. p. w porównaniu z nim utarczki i dywersye takich Rugendasów, Querfurtów, Parrocelów i t. p. wątpliwe »ozdoby« każdej galerii, z nieuniknionym siwym koniem i automatycznie wypalającą »revoltellą«! Zaprawdę, trzeba pójść aż do Filipa Wouvermanna, by znaleźć punkt porównawczy.

Jak umie on urozmaicić i ożywić każdy błahy temat, taką »Pielgrzymkę do Hodowic«, lub taki trywialny temat, jak »Wyjazd na polowanie« (Nr. 28).

Nie spostrzegamy prawie, że tu koń prawy jest identyczny z rozbrykanym wierzchowcem »Ułanki«, bo uwagę naszą absorbuje moment psychiczny.

Pan i pies spostrzegli zwierzę w pobliskim lasku; pies węszy i strzyże uszyna, pan się odwraca i tropi wzrokiem. Tym jednym motywem ratuje Grottger sytuację i robi z wieszonego »osobnika« — żywego człowieka i zapalonego myśliwego. A przytem ile gibkości i ruchliwości u niego i towarzysza, u strzelca i woznicy! Ilu to malarzy naszych, i zaprawdę sławnych, ale co nie stworzyli ani »Lituanii« ani »Wojny« i poza świat pięcio-zmysłowy nie wyrzeli, nie umieli tego motywu ożywić i dali rzecz mdłą, nudną i trywialną! Wolę nazwisk nie wymieniać...

W tem bogatym motywowaniu, jak i w trafianiu w samo sedno psychologicznego zawiązku, w rzucaniu niejako przekroju duchowego przez postać ludzką w chwili jej największego fizycznego i umysłowego napięcia, jest nawskróś oryginalnym i to oryginalnym improwizatorem. Mógłby był i on, będąc 9-o lub 10-o letnim chłopakiem, dawać Koncerty i popisy ołówkiem i pędzikiem, tak jak ongi lub niedawno przed nim dawali je przy fortepianie Mozart lub Chopin. Rzeczywiście nie można dość podziwiać układu, pełnego subtelnej precyzji i błyskawicznej decyzji w tych dziełach lat chłopięcych i młodzieńczych. To nie wyniki rozważnego i rozważającego talentu, ale eksplozywne objawy genialnej intuicji, tem sympatyczniejsze, że podane zupełnie naiwnie, bez pretensyi. Jednym rzutem oka, kilkoma rzutami ołówka obejmie i ułoży całość, nigdzie nie znajdziesz cofnięcia się linii rysunkowej lub poprawki. W chaos i bezład przypadkowego zjawiska wprowadza ład i miarę, z intuicyjnym poczuciem tektoniki artystycznej, a ze ścisłością i nieomyślnością geometrycznej konstrukcji.

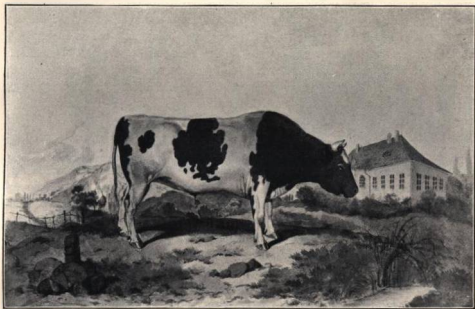
Przejdźmy do szczegółowej analizy.

Otóż kompozycji figuralnych nie rozwija on ani frontalnie ani profilowo, lecz na linii przekątnej. Wyrabia sobie zatem schematy, pewne normy kompozycyjne, zachowujące na szereg lat swą moc organizacyjną, a tak wyraziście, że dałyby się łatwo kilku strzałkami graficznie przedstawić.

Po tej linii »skośnej« mknie, niby iskra elektryczna po drucie, cała kompozycja. Tę linię podkreśli jeszcze wytyczonym wzrokiem, wskazującą ręką lub rozkazującym gestem, spełniającemi niejako funkcję tej kropli rozczyntu, ściągającego płynną masę w ostry kryształ o geometrycznych kształtach. Ta linia skośna zbliża się do przekątnej lub od niej się odechyła w miarę większej lub mniejszej ilości figur. Po tej linii prawie przekątnej porusza się n. p. od prawej głębi ku lewemu przodowi: »Wjazd Bolesława Chrobrego«, »Potyczka konfederatów« (Nr. 37), »Szarża 5-go pułku ulanów«, »Atak ulanów«, sadzących przez palisady na artylerję rosyjską, wystawiony w r. 1894 (A. Nr. 1248), a także »Sprzedaż konia w Śledziejowicach« (Nr. 45) lub w kierunku odwrotnym kompozycje »Ekwipażu« (Nr. 29) i »Polowania ze sokołem«; na skośnej przeci-

wnej (od lewej głębi ku prawemu przodowi) »Bitwa pod Grochowem«, »Atak ułanów« (Nr. 33), »Odbicie łupu Tatarom« (Nr. 32) i t. d.

Bardzo oryginalną jest kompozycja, wysuwająca się z prawej głębi ku środkowi obrazu i tu nagle pod kątem prostym załamująca się ku głębi lewej, tak na »Ataku Beduinów« (Nr. 39) lub w kierunku przeciwnym (od lewego do prawego rogu) na »Napadzie Szwedów na wieś niemiecką« (Nr. 42). Szczególnego życia nabiera ten schemat, gdy oba »motory«, by użyć wyrażenia Leonarda da Vinci, ruszając równocześnie z prawej i lewej głębi, zderzają się w środkowym punkcie obrazu, tak n. p. na szkicu do »Spotkania się króla



44. BYK HOFENDERKI. AKWARELA, ŚLEDZIEJOWICE 1854.

Jana z cesarzem Leopoldem« lub w drzeworycie z *Mussestunden* z r. 1859, przedstawiającym utarczkę uliczną w Ponte di Magenta, na którym wojsko austriackie i francusko-włoskie, zdążając ku sobie dwiema ulicami, w punkcie ich zetknięcia bój krwawy staczają. Ale to są dzieła lat późniejszych.

Dałem tu z licznych kombinacji kilka tylko przykładów. One wystarczą dla wykazania, że tym fortelem kompozycyjnym umożliwił sobie pokonanie wielkich mas na stosunkowo małym kartonie lub płótnie, a przedstawieniem figur z boku lub w gubiącym się profilu osiągnął wielkie urozmaicenie widoku. Tą drogą też zdobył obrazom swoim wrażenie przestworu i głębi, którego n. p. młodzieńcze obrazy Kossaka tak silnie nie wywołują.

A teraz, na koniec, jeszcze słów kilka o kolorystyce.

Nie doceniano go należycie, tak samo, jak nie doceniano wspomnianych właśnie prac młodzieńczej epoki Grottigera, choć on w nich właśnie ze szczególną energią występuje. I zaraz od pierwszych dzieł poczynawszy, nie jest koloryt dowolnym dodatkiem, ale istotną ich cechą, a intensywność jego rośnie w miarę potęgowania się werwy i ruchu. Barwy jaskrawe jeszcze i surowe w pracach wczesnych z lat 1849 i 1850, tak n. p. w »Ekwipażu« i »Wjeździe Bolesława«, zaczynają w fenomenalnym »Odbiciu łupu Tatarom« z r. 1854 tonować i spłacać się w miękkie akordy, dostrajając się niuansami i półtonami.

Kontrasty te, w »Ekwipażu« mniej rażące, jako wywołane farbami wodnemi, są konsekwentnie w całym obrazie przeprowadzone; tak przeciwstawia on tam konia siwego gniademu, gniadego butanemu, pudłu karęty daje barwę szafirową, a co najciekawsze, że z blade niebieskiej kapy na kozle i złoto-żółtych latarni już teraz, (w r. 1849-tych!) stwarza ulubiony swój dyftong barwy żółtej i niebieskiej; odnajdziemy go kilkanaście razy, zwłaszcza często koło r. 1858 na »Sobieskim«, na »Czerkiesie« z dzidą i na portrecie Jakubowiczowej.

Rozsiewa parami po całym obrazie barwy wesoło i świeżo ze sobą kontrastujące: z uniformów obu oficerów, maszerujących pod ramię tak chwacko, jak gdyby się na wędrowną okolo ziemi wybierali, jeden jest niebieski, a drugi biały; konie u bryczki, wpadającej (dla podtrzymania skośnej linii kompozycyjnej) w obraz z prawej głębi i turkoczącej niemiłosiernie po bruku, konie różnią się maścią, a woznicę ubrał w czerwoną czapeczkę i granatowy płaszcz; nawet buldoczek, oszczekujący tak zapalczywie wielkopańską czwórkę, kocietuje czerwoną kokardką, odcinającą się dziarsko od jego białej sierści.

»Wjazdu Bolesława« — jeżeli tak rzeczywiście obraz ten mianować należy — nie będziemy brali zbyt uważnie i surowo pod skalpel krytyki. Wśród tylu kandydatów jest to rzeczywiście najdawniejszy dotychczas znany obraz olejny, jak wspomniałem, dzieło trzynastoletniego chłopca, a zatem z r. 1850.

W kolorystyce znać rzeczywiście pracę nader młodzieńczą; jest tam dobrego za wiele, za wiele rodzyneków i migdałików, za wiele efektów. I tak na srebrno-białej zbroi królewskiej szeroki pas niebieski, na śnieżno-siwym rumaku wielki ciemno-niebieski czaprak, a naturalnie tuż obok złoto-żółty kolor wielkich lwich herbów, u jednego z orszaku krwawo-czerwony kapłur na jadowito-zielonym spencerze i t. d. Znać tutaj wszędzie w kolorystyce i rysunku, że chłopiec szuka i goni za przeróżnymi motywami. Ale mimo całej siły tego »staccato« kolory działają tępo, kłócą się ze sobą krzykliwym a ochrypłym głosem.

Przechodząc do kolorytu »Odbicia łupu«, stajemy jakby przed zagadką. Czy jest możliwem, by obraz ten powstał rzeczywiście już w rok po »Wjeździe Bolesława«, a więc w roku 1854, jak to twierdzi sam hr. Aleksander



45. SPRZEDAŻ KONIA. AKWARELA. ŚLEDZIEJOWICE 1854.

Pappenheim w obszernym liście, pisany w r. 1878 lub 1879 do Klemensa Kan-
 teckiego, a przedrukowanym w całości w cennej tegoż książce? Czytamy tam:
 »Było to na wiosnę 1851 r., gdy przechodząc obok handlu przedmiotów sztuki
 »Jürgensa, spostrzegłem na wystawie obraz, który mnie uderzył śmiałą, pra-
 »wie genialną kompozycją, życiem, prawdą, silną, żywą barwą. Kupiłem ma-
 »lowidło natychmiast za bardzo niską cenę i spytałem ciekawie o malarza.
 »Powiedziano mi, że jest to pierwsza olejna kompozycja czternastoletniego
 »chłopca imieniem Artura Grottgera. Ma 23'' szerokości, a 16'' wysokości,
 »i znajduje się dotąd w moim zbiorze; przedstawia zaś pogoń szlachty pol-
 »skiej za Tatarami w chwili, gdy ci, złupiwszy kościół, puszczają go z dymem
 »a obciążeni łupem, jak kielichami, świecznikami i monstrancyami, uchodzą
 »z pośpiechem«. To wszystko brzmi nader stanowczo i treść i wymiary od-
 noszą się niewątpliwie do naszego obrazu, którego ilustrację obok po-
 daję (Nr. 25). A jednak zupełnie stanowczo musi tu być jakaś pomyłka; pra-
 wdopodobnie pomyłka pamięci, tak łatwo możliwa przy spisaniu wspomnień
 z lat odległych o więcej niż pełne ćwierć wieku. Cały wypadek należy odnieść
 nie do r. 1851 lecz do r. 1854. W roku 1851 Pappenheim jeszcze we Lwo-
 wie, o ile syn pamięta, nie mieszkał, a Grottger w listach pisanych do
 rodziców z Krakowa r. 1852 i następnym nigdy o nim nie wspomina, pod-

czas gdy w listach i pamiętniku z r. 1854z nazwiskiem jego co krok się spotykamy. Kto zna prace Grottgera z lat 1850—2, pełne talentu, ale i pełne chłopięcego naiwnego dyletantyzmu, ten musi zupełnie wykluczyć możliwość odniesienia tego obrazu z jego widocznym bardzo piętrem wykształcenia, poważnych studiów i wielkiej znajomości akcesoryów do tak wczesnej daty. Pomijam już fakt, że obraz ten, i pod względem technicznym tak ogromnie wykonńczony, jako praca czternastoletniego chłopaka byłby chyba fenomenem, wykraczającym poprostu przeciwko prawom natury. Już sam fakt, że konie różnią się kształtami od koni Adama i Kossaka, a natomiast bardzo są zbliżone do koni rycerskich i kozackich, znanych z akwarel, rysunków i litografii Orłowskiego, z któremi Grottger, jak wspomniałem, zapoznał się dopiero w Krakowie, każą nam odnieść ten obraz do czasów krakowskich, a w szczególności do r. 1854. Potwierdzają to w zupełności wysoce interesujące wspomnienia z tych lat ś. p. Tadeusza Konopki z Mogilan, które on wnet po wystawie lwowskiej z r. 1894, podczas dłuższej choroby dyktował. Cenny ten manuskrypt zawdzięczam uprzejmości jego wdowy, mieszkającej obecnie w Krakowie.

Konopka, sam utalentowany malarz-amator, został w r. 1854 oddanym do szkół do Krakowa i stał na stancyi razem z Grottgerem u profesora Kowalskiego.

Oto jeden z ważniejszych ustępów:

»Z obrazów, które malował Artur Grottger wtenczas w wolnych chwilach, pamiętam jeden; był dość wielkich rozmiarów, bo może na półtora metra, i przedstawiał »Bitwę pod Chocimem«. Obraz ten, najpierw wrysowany węglem na kartonie, przeniesiony był następnie lubryką na płótno; a gdy w tem znajdował się stadyum, przybyli jednego razu koledzy artyści i odbywali razem jakąś naradę; pomiędzy nimi pierwszy raz młodego Jana Matejkę ujrzałem. Był Jabłoński i, zdaje mi się, Grabowski; gdy odeszli, przybliżywszy się do płótna, spostrzegłem popisane węglem kolory maści koni i główniejszych figur. Była to scena wybrana, zdaje mi się, z »Wojny Chocimskiej« Krasickiego, przedstawiająca Zawiszę Czarnego, godzącego razem śmiertelnym Karakasza, baszę tureckiego. Z boku wysuwał się na koniu Turek, wypuszczający strzałę, od której miał zginąć Zawisza. W dali widać było zamek chocimski. Czy obraz ten został skończonym, tego nie wiem, gdyż w tym czasie Grottger przeniósł się ze swoimi rekwizytami malarskimi, tekami, płótnami, stafelą do pracowni Jabłońskiego, gdzie miał mieć lepsze światło i na pewne więcej spokoju do malowania, aniżeli wśród gwaru i hałasu, bez którego tutaj obejść się nie mogło. Odtąd widywałem go jeszcze rzadziej, zato od czasu do czasu przynoszone z nowego atelier skończone obrazy wprowadzały mnie w podziw, szczególnie jeden, przedstawiający odbicie łupów na Tatarach, w chwili, gdy ciż zrabowali pałacy się w dali kościół. Przy nas malował jednak czasem akwarelę, i tak między innemi Szwedów, grających w kości w obozie pod Częstochową, podjazd, grupę żoł-

•nierzy pancernych na koniach, pośród których jeden pieszy czerpał szysz-
•kiem wodę ze strumyka (obraz, przez biografów kilkakrotnie wspomniany),
•strzelców wracających z polowania i inne, których już nie pamiętam. Podczas
wiosennej wycieczki do Modnicy, •malował Artur widoczek na Podskalanach
•tuż przyległych ze skałą, na której krzyż był umieszczony. Podczas obiadu
•naszkicował portret mojego dziadka, bardzo podobny, do dziś dnia zachowany».

Kombinując zatem fakt, że Pappenheim w r. 1851, ponoś jeszcze we Lwowie nie hawił, z tym drugim, że Konopka w swych wspomnieniach z r. 1854 mówi o »Odbiciu łupu« jako o obrazie wówczas właśnie powstającym, musimy przypuścić, że Pappenheim w swych wspomnieniach dzieło to przez pomyłkę pamięci oznaczył datą o trzy lata wcześniejszą. Albo możliwem, że była pomyłka Kanteckiego, na punkcie dat niezbyt skrupulatnego, który, nie znając obrazu, nie mając zatem podstawy do osądzenia daty jego powstania, rok 1854 przeczytał jako »1851« i w dalszym ustępie, gdzie Pappenheim mówi o ówczesnym wieku Grottera, słowo »17-letni« odpowiednio zmienił (na 14-letni). Sprawa jest ważną, bo wobec smutnego faktu, że nie o losach »Bitwy Chocimskiej« nie wiemy, staje się »Odbicie łupu« głównym reprezentantem i doskonałym wyrazem sztuki Grottera pod koniec dwuletniej nauki w szkole krakowskiej.

Połączony teraz z właściwą datą, traci ten obraz charakter anormalnego fenomenu, a nabiera wagi dokumentu do historii młodzieńczego rozwoju Grottera. W oświeceniu tem nie przestaje ten rozwój być imponującym, a nie przekracza granic, naturze ludzkiej zakreślonych. Niektóre motywy, zauważone przez Konopkę w »Bitwie chocimskiej«, powtarzają się i w »Odbiciu łupu«, co również silnie za równoczesnem powstaniem obu dzieł przemawia.

Zwracam uwagę na ustęp, w którym mowa o pracach akwarelowych Grottera. Akwarela bowiem z całą delikatnością swych niuansów i półtonów staje się teraz regulatywem jego malarstwa olejnego. Najwidoczniejszem jest to właśnie na tem »Odbiciu łupu«.

Traktuje on tu barwy olejne tak, jak gdyby były wodnemi. Układa, ze-



46. ZYGMUNT AUGUST NA ŁOWACH.
ŚLEDZIEJOWICE NIERPIEŚ 1855. RYSUNEK
OLÓWKIEM.

stawia i zestraja je ze sobą, wydobywa niemi kontrastujące niespodzianki, ciepłe światelka, rozkosznie barwne »smaczki«. Nakładając je płynnie, prawie przezroczyście, dotykając się płótna ledziutko cienkim pendzlem, gromadzi w tym obrazie niezliczone wprost motywy ruchowe i barwne. A mimo to całości nie tracimy z oczu, i te barwy stanowią tylko silne akcenty, niejako świetlną łuskę strumyka, pomykającego chyżymi skokami.

Przypomnijmy sobie te oryginalne, silne, ale już zharmonizowane akordy krwawo-czerwonych rękawów i zielonej czapeczki Tatarzyna, albo popielaty pancerz i szyszak, zielony żupan, czerwoną, złotem wyszywaną torbę i wiśniowe rajluzy rycerza, walczącego z Tatarem, lub jego Araba białego z ciemnymi płatkami, zarzuconą nad złotą siatkę i wspianą tegoż rzą, ozdobioną złotymi i zielonymi guzami.

Przypomnijmy sobie ten ciemno-szafirowy płaszcz w tle łba tatarskiego konia, lub barwny strój drugiego Tatarzyna, pędzącego na wprost, lub tę harmonię barw stroju Kozaka, umykającego z całym workiem złota, skradzionego z płonącego w tle kościoła.

Do tych szczegółów, nader szczęśliwie pokombinowanych, dołącza się motyw szczerzy, widziany i obserwowany z natury — nasze podolskie niebo, jesiennie, błado-niebieskie.

A wśród tego zgiełku i tłoczącego się zamieszania, nagle na samym przodzie motyw rzewny i liryczny: chłop, w szafirowej kierezyi, zabity, upadł na wznak, a jego pies, wierny, chłopski wielki kundel, z łbem do góry zadartym, z żalu nad trupem swego pana zawodzi i skowyczy.

Tę postać, na wznak leżącą, ale jakoś dziwnie wyszlachetnioną, odnajdziemy w tej samej pozie i z tą samą sztywnością nóg nieco później w obrazku do poezyi Lenau'a »*der Polenflüchtling*«.

Tem bardziej ubolewam nad niedostatecznością fotografii i ilustracji, że właśnie ostatni ten motyw prawie zupełnie na niej nie wyszedł.

W epoce krakowskiej zrobił zatem wielki krok naprzód w kolorystyce, dochodząc aż do wyższej jednolitości i harmonii barw. Zdaje sobie sam z tego doskonale sprawę, notując w dzienniczku pod dniem 26 października 1854:

»Uważam, że od czasu, jakem malował w Krakowie, bardzo znacznie »postąpił. Co do używania farb daleko wyżej teraz stoję. Malowanie moje »nabiera coraz więcej naturalności, że tak powiem: artystycznego pociągu — »cienie są lżej traktowane, światła znowu nie tak się ostro odrzuniają«.

Tylko, co dziwnem, nieba mu się teraz nie udają i stają się zanadto szafirowemi; dlatego zawiera w jesieni 1854 r. układ z malarzem Raczyńskim (o którym najczęściej z malarzy lwowskich wspomina, wymieniając obok niego tylko raz czy dwa Tepe i Szlegla, u którego — wierzę — »nie szczególnego nie widzi«, i przybyłego z Rzymu malarza Mura, którego portret generała Schlieka bynajmniej mu nie imponuje: robi on Raczyńskiemu figurki konne, tak n. p. Kościuszkę na koniu w »Raclawicach«, a Raczyński maluje mu »nieba«,



47. POLOWANIE Z SOKOLEM. WIEDEŃ 1854—6. AKWARELA.

raz na »Wedecie w XVII w., drugi raz »świsnął mu niebo od ucha i kawałek odległości« na »Harcu ze Szwedami«, możliwie także na »Odbiciu łupu«.

Z tem wszystkiem stwierdzamy zadziwiający fakt: na przeszło 40 dzieł, z jakich jego spuścizna pierwszych siedmiu lat się składa, mamy co najmniej ośm obrazów olejnych (Wjazd Bolesława, 1848, Odbicie łupu 1854, dwie Walki ze Szwedami 1863/4, cztery w jesieni 1854), dwadzieścia ośm akwarel, i tylko cztery zaledwie rysunki w sensie skończonego dzieła. To jak na artystę, którego trzecie już pokolenie mieni »urodzonym rysownikiem«, stanowczo za mało.

A te rysunki czyste, to, z wyjątkiem »Pielgrzymki do Hodowic« same portrety. Choć niektóre z tych akwarel są w rzeczy samej raczej tylko illuminowanymi i barwionymi rysunkami, to musimy przecież powiedzieć: Grotteger w tej pierwszej fazie posługuje się rysunkiem prawie tylko jako środkiem, wiodącym do barwnego oddania światła zewnętrznego. Tylko w dwu lub trzech wypadkach, zupełnie odosobnionych, jest rysunek fazą ostateczną, techniką dzieła wykończonego. Barwa i życie są dla niego pojęciami nierozdzielными.

II.

W Wiedniu.

(1855—1858).

29-go grudnia 1854 r. o 7-mej godzinie rano stanął Grottger na bruku wiedeńskim, 22-go grudnia 1866 r. dotknęła się go stopa jego po raz ostatni. Między temi dwiema datami leży pełnych lat dwanaście.

Poza Wiedniem bawił — pomijając krótkie kilka- lub kilkunastodniowe wyjazdy do kraju — w r. 1855 latem i jesienią w Sledziejowicach u Laryszów Niedzielskich, w r. 1856 2—3 tygodni w Trauersdorf pod Güns u hr. Pappenheima, w roku 1858 od kwietnia do lipca w Krakowie, od połowy października zaś do końca grudnia w Monachium i w dwutygodniowej powrotnej podróży, w letniej porze r. 1860 na Węgrzech w Albie (Stuhlweissenburgu) u hr. Pappenheima, w jesieni zaś (do listopada) w Galicyi na wsi, przeważnie u Marykowskich w Barszczowicach. Przez cały rok następny (1861) Wiednia nie opuszczał, trzymany na uwieży najpierw chorobą i gorączkową pracą nad „Warszawą“, a i w dwu latach następnych, jeżeli się nie mylę, z wyjątkiem kilku tygodni w lecie 1862, spędzonych znowu na Węgrzech u hr. Pappenheima i w r. 1863-go we Lwowie, prawie że wieży św. Szczepana z oczu nie tracił; zato w letnich miesiącach r. 1864 przebywał z hr. Janoszem Pállfym w Wenecyi, a może i kilka tygodni w Galicyi. Z końcem stycznia r. 1865 bawił kilkanaście dni w Krakowie i opuścił Wiedeń ostatecznie dopiero w lipcu tegoż roku 1865, wybrał się na dłuższy czas do Galicyi i został tam do końca r. 1866, bawiąc naprzemian w Sniatynce, we Lwowie, w Pieniakach, Krynicy, Dyniskach, w Porębie pod Oświęcimem i w Krakowie, skąd wreszcie 22-go grudnia wyruszył do Paryża, zatrzymując się w Wiedniu kilka godzin tylko, dla wysłania telegramu z zapytaniem o zdrowie narzeczonej.

Odliczając na wszystkie te krótsze i dłuższe pobyty poza Wiedniem choćby nawet jakie półtora roku, zostaje się zawsze przeszło lat dziesięć, spędzonych w Wiedniu. Jest to zatem prawie jedna trzecia całego życia, a więcej niż połowa lat jego pracy artystycznej!

Już ten jeden wzgląd wymaga, by się zapoznać z tem *milieu* artystycznym i życiowym, w którym żyjąc pełne lat dziesięć, co najmniej trzy czwarte dzieł swych stworzył.

Tylko jakaś natura nienormalnie odporna, o fenomenalnej obojętności życiowej Kanta, mogłaby nie reagować na wrażenia zewnętrzne a tak silne, jakimi są życie, kultura i sztuka wielkiej stolicy.

W życiu Artura Grottgera odbywa się atoli z ogromną szybkością ustawiczna wymiana materji duchowej, która nigdy ani na chwilę nie ustaje.

Wehłania on też wrażenia Wiednia — osobnego nastroju jego sztuki i kultury życia, arcydzieł w zbiorach wiedeńskich — w całej pełni, z całą szybkością młodzieńczego organizmu i przetwarza je najpierw na luźne dzieła, mniejsze czy większe, noszące na sobie, obok piętna jego ręki i duszy, wybitną cechę miasta i środowiska, w których powstają. Do połowy roku 1860 co najmniej jest sztuka jego tem *milieu* uwarunkowana. Dopiero od 24-go roku życia staje się organizm, nasycony już wrażeniami i wpływami zewnętrznymi, bardziej odpornym i przestaje być tylko zachwycająco przetwórczym i genialnie odtwórczym, a staje się po prostu — twórczym.

I w rzeczy samej, przeglądając całą spuściznę grotterowską, natrafimy na szereg dzieł z datami 1857—1862 i to tak dużych, olejnych, jak i małych, akwarel, rysunków i drzeworytów ilustracyjnych, tematów historycznych i religijnych, smutnych i wesołych, których znawca sztuki minionego wieku nigdzie indziej umieścićby nie mógł, jak pod nagłówkiem szkoły wiedeńskiej.

Weźmy »Spotkanie się króla Jana z cesarzem Leopoldem«, wielki rysunek do poematu Szyllera, »Zygmunta i Barbarę«, niektóre jego poetyczne drzeworyty z *Mussestunden*, a zwłaszcza »Parki«, portrety kobiece z tej epoki i rysunki humorystyczne lub dramatyczne! Patrząc na nie, zawoła znawca od pierwszej chwili:

»To szkoła wiedeńska! To jest »*All-Wien*«, »*vieux-Vienne*!«

Po odwrotnej stronie płótna powinienby być wyciśnięty niebieski ul na białem tle, marka porcelany wiedeńskiej. Zaprzeczeniem wiedeńskiego typu tych dzieł oddalibyśmy bardzo złą usługę począłującym zresztą dopiero badaniom nad rozwojem Grottera. Dzieł tych przecież wyeliminować nie możemy, one są przecież, i są nie tylko interesujące, jako oznaki pracy i daru asymilacyjnego, ale i ważne jako znamiona jego rozwoju; mamy bowiem w jednym z pomiędzy nich rezultaty najlepszych, tu i ówdzie jednak nieco chybionych usiłowań w kierunku mniej odpowiadającym jego duchowi, w drugich znowu wprost niezbędne szczeble dalszego wielkiego rozwoju, etapy z czasu tej wielkiej wyprawy ku wyżynom »*Polonii*« i »*Lituanii*«. Bez jednych i bez drugich nie radziłybyśmy się obejść.

Co za różnorodność, różnorodność, wielostronność!

A jak niezmiernie ciekawym jest ten obraz powolnego przejścia od jednego krańca sztuki, do drugiego, od epicznie obiektywnego i charakterystycznego przedstawienia masy do wysokiej liryki indywidualnej, do ujawnienia duszy drogą wybranych idealnych postaci!

Pierwsze dzieło o idealnym nastroju a zarazem już o nadzmysłowym pierwiastku ujrzy światło dzienne w późnej jesieni r. 1858. A choć granicę tę niejednokrotnie przekroczyć nam wypadnie, będzie niniejszy ustęp głównie »historią trzech lat« 1855—1858.

Każdy proces wewnętrzny dokonywuje się pod działaniem czynników zewnętrznych.

Trzy główne czynniki organizują, kształtują i warunkują teraz jego sztukę, stwarzając niejako odrębne rodzaje: pierwszym to naturalnie Akademia i sztuka wiedeńska wogóle, tak lokalna, jak obca, współczesna i starożytna, drugim teatr, trzecim życie wielkiej stolicy. Większość dzieł będzie naturalnie kombinacją ich wszystkich trzech, lub choćby dwu tylko, ale znajdziemy i takie, o których będziemy musieli powiedzieć, że mogły się zrodzić tylko w sali modelunkowej, inne znowu w teatrze, trzecie w kawiarni lub w pokoiku studenckim.

Należałoby zatem przystąpić najpierw do określenia jego stosunku do Akademii, do jej profesorów i ich sztuki.

Pominąwszy, że wpływ Akademii z natury rzeczy nie może być bezpośrednim i natychmiastowym, trzeba jeszcze zważyć, że Grottger do niej nie zapisał się zaraz, lecz dopiero 17-go stycznia, po upływie półtrzecia tygodnia. Ale nie stracił ani chwili. Podniecony wrażeniami zewnętrznymi, popęd jego twórczy odezwał się w nim od pierwszej chwili, gdy stanął na bruku obcego miasta, tak silnie, że musiał mu najpierw dać folę, stwarzając w tych kilkunastu dniach cały szereg rysunków, akwarel i szkiców olejnych.

Nim się więc Akademia w jakikolwiek sposób, dodatni czy ujemny, w twórczości Grottgera zaznaczy — a zaznaczyła się, zdaniem mojem, w obu kierunkach, i to więcej w dodatnim, niż w ujemnym — i nim liryzm, budzący się dopiero w słowach, zdoła z stroniczek dzienniczka przedostać się na karty szkicownika, będzie młodziutki artysta jeszcze czas jakiś spoglądał na świat, na sprawy i dzieje jego jedynie ze strony zewnętrznej i charakterystycznej, jak to było w Krakowie i w ostatnich miesiącach we Lwowie. Stosunek jego osobisty do szkoły będzie wprawdzie odmiennym, niż w Krakowie, będzie bliższym, pełnym udziału i zapału, stosunek zaś jego pozaszkolnej produkcji artystycznej do sztuki uczoney i praktykowanej w Akademii, będzie w pierwszych miesiącach raczej negatywnym. Jego sztuka będzie od tamtej stroniła, tak, jak w Krakowie, i będzie od niej odmienna treścią i formą i to co najmniej przez pół roku. O tem wszystkiem możemy twierdzić z dość wielką pewnością na podstawie małego dzienniczka, prowadzonego ze skrupulatnością zawodowego kronikarza, z drobiazgowością pamiętnikarza XVIII-go wieku. Jest to mała książeczka, kupiona w Krakowie, o 200 przeszło kartkach, z których, niestety, 20 przeszło wyciętych, zapisana mniej więcej w jednej trzeciej. Zapiski idą bez przerwy przez pół roku, a to od Świąt Bożego Narodzenia, spędzonych w przejeździe w Krakowie 1854, aż do 5 lipca 1855. Notatki z tych ostatnich dni krakowskich są nawet przepisane tutaj z wspomnianego kartkowego dzienniczka, będącego również cenną własnością p. Wandy Młodnickiej we Lwowie. Po 5 lipca nagle zapiski się urywają, prowadzi on je zaś dalej od 15 do 20 stycznia 1856; po tym dniu i po półtorarocznej, ponownej przerwie znajdziemy

już tylko dwie odległe od siebie daty: jedną, — dziesiątego lipca 1857 — zaznacza rodzaj roztrząsania sumienia, drugą — znowu o pół roku późniejszą, kładzie nad podobnym monologiem, w którym szuka odpowiedzi na tajemnice swojej duszy. Poznamy go później w dosłownem brzmieniu. Otóż w tem pierwszym półroczu wykonał Grotteger liczne dzieła, z których drobna część tylko, i to po najskrętniejszych poszukiwaniach, da się może kiedykolwiek odnaleźć. Znam ich, niestety, ledwie kilka, sądząc jednakże z tematów i wnioskując *per analogiam* wedle znanych prac, różniły się one wszystkie bardzo mało od prac krakowskich (i lwowskich) z lat 1852—4. Oprócz tego wewnętrznego, gwałtownego popędu twórczego, działa tu jeszcze konieczność zaspokojenia najniezbędniejszych potrzeb, bo od pierwszego tygodnia cierpiał niedostatek, mówiąc bez ogródki: głodził się. Przybywszy do Wiednia 29 grudnia, kupuje sobie zaraz za 4 fl. większy szkicownik i tego samego dnia jeszcze rysuje w nim nową kompozycję, której tematu tak, jak przy innych niezliczonych szkicach ołówkowych, niestety nie podaje, 6-go stycznia kończy już akwarelę, »walkę kirasyera Pappenheimowskiego z Turkiem na bułanym koniu pod murami Wiednia«, z widokiem stolicy i z wieżą św. Szczepana w tle, a w tydzień później pokazuje »radcy ministeryalnemu« hr. Thunowi, do którego ma polecenie, dwie nowe prace: »Wallenstein wysyła hr. Pappenheima na zdobycie Moryburgu« i »Szturm na okopy pod Lützen«, a choć drugi wydaje mu się nazajutrz po rozpoczęciu »dobrym kawalkiem, niema co mówić«, to za kilka dni już do obu się zniechęci, bo spostrzeże się, że »brak w nich skoncentrowanego światła i lekkiego traktowania«. Od 17 stycznia pracuje nad olejnym obrazem, przedstawiającym »giermka, siedzącego na pniu z sokołem«; »dwaj czerkiesi« zaczęci 5-go lutego z punktu »robią się kapitalnie, a koniki udają mu się tu doskonale«, co go zachęca do wykonania w dziewięć dni później, nowych »dwu Czerkiesów, rekognoskujących pozycję«. Ale bieda doskwiera! Trzeba się spieszyć, bo 4 lutego już musiał sprzedać wymienione obrazki kunsthändlerowi, za 15 fl. Tak żał mu było z nimi się rozstać, tak go serce zabolalo, gdy po godzinie ujrzał je wystawione za oknem, każdy ceniony na 25 i 35 fl.! W tym czasie odstąpił także hr. Pappenheimowi wspomniany epizod z oblężenia Wiednia.

Że się »jak na złość« właśnie ten obrazek z »oblężenia Wiednia« w zbiorach hrabiego, przechowanych z takim pietyzmem przez jego syna Zygfryda, nie zachował, trzeba wobec tak szczupłej ilości znanych nam dzieł z r. 1855 tem bardziej żałować.

Od $20\frac{1}{2}$ — $20\frac{1}{2}$ powstaje »Reduta Ordon«, »dobry kawalek głównie dlatego, że wiernie podług Mickiewicza«, wykonany dla panny Bzowskiej czy Brzowskiej, kilkakrotnie w tym dzienniczku wspomnianej, $24\frac{1}{2}$ zaczyna, zwracając się ku pokupnym tematom z wojny krymskiej, »dobry kawalek, ambiuskadę lekkiej jazdy francuskiej«, studyując w znanym handlu artystycznym Paterna odnośne sztychy kolorowane, ażeby się dowiedzieć, »czy konnica francuska ma

czerwone spodnie», pod koniec czerwca maluje olejno »rajtara niemieckiego przy zwodzonym moście«, zmieniając dwukrotnie architekturę bramy, równocześnie »forpoczty niemieckie, pijące wodę u źródła«, a obok tego powstaje, choć sobie artysta, od kwietnia poczynawszy, ustawicznie bezgraniczne lenistwo wyrzuca, szereg portretów: panny Rosy Ertl, córki traktiernika, którą przelotnie uwielbia, jakieś damy, o której bliższe szczegóły zawierała wycięta w tem miejscu kartka pamiątnika, przez kwiecień robi olejny portret śpiewaka Kalischa, oficera z węgierskiej kampanii, z którym razem mieszka, a w pierwszych dniach lipca portret rysunkowy (»na bristolu«) znajomego swego Nowaka, z którym często się styka.

Jedynie w tych portretach może przebiła się Akademia i uwidoczniła nauka profesora Mayera, pod którego kierunkiem różne kostiumowane głowy z takim sukcesem wówczas malował. Kwestyę tę rozstrzygnąć mogłaby tylko autopsya.

* * *

A teraz przejdźmy do pierwszego z tych trzech czynników, kształtujących jego sztukę w pierwszym trzechleciu wiedeńskim — do »c. k. Akademii Sztuk pięknych«.

Z jakimi uczuciami wszedł on po raz pierwszy do ponurego po-jezuickiego gmachu na Annagasse, który, jak opiewał napis na wielkiej czerwonej tablicy marmurowej, poświęcił

*IOSEPHUS II AVG.
BONIS LITTERIS
INGENVISQVE ARTIBUS
MDCCLXXXVI.*

Czy się nie bał potroszę, że trafi znowu na takiego pustego deklamatora, jak »ten przeklęty Sztattler«? Lub przeciwnie, czy może, z tem szlachetnem i wzniosłem uczuciem, spodziewajacem się i pragnącem życzliwości, dobroci, idealnej przyjaźni, nie przypuszczał raczej, że znajdzie tu ludzi i mistrzów, którzy go nie tylko nauczą, ale ducha jego odczują i podniosą, a półświadomie drzemiące w nim zarodki rozwiną do pełnej świadomości?

Chcąc być sprawiedliwym, trzeba przyznać, że w całości się nie zawiódł. Oprócz samej nauki, której wartości dla jego rozwoju niedocenić nam nie wolno, doznał on wiele względności, uznania, pomocy i życzliwości.

W rozwoju jego Akademia wiedeńska, tak ważna wogóle dla dziejów sztuki polskiej, zaznaczyła się dobrze.

Trzebaby nam zatem poznać ludzi, pod którymi się kształcił, jakoteż i ich sztukę, którą miał przed oczyma.

Ale przedtem jeszcze jedna uwaga natury ogólniejszej.

Była tu już mowa kilkakrotnie, a będzie jeszcze częściej, w tych najbliższych latach zwłaszcza, o związkach, łączących sztukę Grottera ze sztuką tego lub owego mistrza, współczesnego lub zmarłego, będzie mowa — trudno to słowo, tak dla wielu nie mile, ominąć — o wpływach na formę, na barwę, na temat nawet. Radbym w tym ważnym punkcie wejść z czytelnikiem w bliższe porozumienie.

Biografii artystów naszych mamy mało, a nie wszystkie wyszły z pod pióra zawodowych i specjalnych badaczy sztuki. Publiczność nasza wskutek tego mało jest obznajomiona z całym mechanizmem powstawania dzieł artystycznych i rozwoju artystów samych. Bierze ich i ich dzieła jako całość i jedność i nie zdaje sobie sprawy, że dzieła te nie są tylko bezpośrednim ujawnieniem myśli pierwotnej i świadomego mniej lub więcej zamiaru, ale kombinacją i wynikiem tych momentów głównych z licznymi, różnorodnymi innymi motywami, tak, że czasem nawet pnia głównego z pod bluszczu i paszytów nie widać. Poznanie tych wpływów, ich początków i granic, jest jednym z głównych zadań obserwacji form artystycznych. A bez tej obserwacji wszelka historia sztuki rozplynie się w konstrukcjach ideologicznych, nieraz nieco mgławych, a, jeśli trafnych, to w każdym razie nie dających się uzasadnić. Nie możemy uważać sztuki jedynie za dopływ do większej rzeki ogólnego życia umysłowego — ona ma aż do ujścia swe koryto własne. Ona opiera się na formie, powstaje z pojęć i z wizji formalnych i poznanie jej formy dopiero toruje drogę do poznania jej ducha.

A ta forma właśnie jest kombinacją wewnętrznego założenia i zewnętrznych motywów. Stosunek artysty do tych ostatnich zmienia się od wieku do wieku, od indywidualności do indywidualności. W wiekach dawniejszych, w renesansie n. p., gdzie nauka sztuki szła warsztatem i pracownią, zakres tych motywów zewnętrznych był węższym, bardziej jednolitym, niż dziś. Ograniczał się on zwykle do zakresu i kierunku głównego mistrza, «padrona» warsztatu lub pracowni. Nawet wyrobiony już artysta brał gotowy schemat lub decydujący motyw kompozycyjny z obrazu lub rzeźby mistrza swego, nicował go z lewej strony obrazu na prawą, lub przenosił na temat zupełnie odmienny. Te rzeczy zwykle, wiadome i dozwolone, dziś nie zgadzałyby się zbyt na etyką estetyczną, chyba w architekturze, gdzie zwykle ślepy wiedzie kulawego.

Dawniej żył młody artysta w kole artystycznych pojęć bardziej zamkniętym, miał zwykle sztukę jednego miasta lub jednej prowincji stała przed oczyma. Dziś zakres jest bardzo urozmaicony, a muzea i galerie rzucają widzem i artystą, jak piłką, przez wieki i kraje. Dziś włączenie całego schematu kompozycyjnego z obcego dzieła do własnego obrazu, co prawda, nie zdarza się. Ale, jak długo sztuka istniała i istnieć będzie, będzie się ona inspirowała obcymi pomysłami, będzie je świadomie lub bezwiednie wcielała w swe dzieła, będzie je naprzemian przyjmować, włączać i wyłączać. Żaden artysta w żadnym wieku nie stanowi tu wyjątku — nie stanowi go i Grotter.

Te obce dzieła są przecież dla utalentowanego artysty także tylko wrażeniami zewnętrznymi, pełnemi siły żywotnej. Ma artysta na nie nie reagować zupełnie? Ma reagować tylko na wrażenia życiowe, z pominięciem artystycznych? Jest-że to możliwem lub choćby tylko prawdopodobnem? Miarą tego reagowania artysty będzie stopień wrodzonej jego wrażliwości i podatności charakteru. A wiemy, że ten stopień u Grottgera był bardzo wysokim. I rzeczywiście, przejął się on tak techniką, jak i formą nauczycieli swoich, malarzy wiedeńskich i obcych, żyjących i dawno zmarłych.

Komuby wykazanie tej lub owej przemijającej zależności obraz duchowy Grottgera mąciło, niech się trzyma momentów ogólnych, niech się karmi i syci pięknymi myślami — a może i piękne słowa jego głód zaspokoją — ale niech do analizy artysty nie przystępuje. Niejednego zaś, przypuszczam, zainteresuje widok młodzieńca, który pewną ręką a gibkim umysłem zatoczy wielki krąg dokoła łoczących się wrażeń artystycznych, kolejno je sobie przyswajając, asymilując lub, gdy mu się staną zbędnymi, od siebie odrzucając — młodzieńca, co przed niejednym, choć w gruncie niższym od siebie, gibko się ugnie, by za chwilę stanąć znowu wyprostowany i sprężysty, jak toledańska klinga.

Grottger wytrzyma wiele różnych wpływów i wrażeń, a obrońców zaiste nie potrzebuje.

Jest on zawsze Grottgerem, zawsze sobą! Jest sobą i w tych dziełach, w których, uczniem będąc, przejmie się świadomie formami swego nauczyciela, lub później z entuzjazmem i intuicyą natchnie się innym pokrewnym a dojrzalszym poetą. Ani »Zjazd pod Szweczatem« ani »Trzy dni«, ani »Parki« nie potrzebują jego podpisu. Nikt ich nie weźmie za dzieła Wurzingera, względnie Schwinda lub Rubena.

Po tym ekskursie, może nie zupełnie zbędnym, wracam do Akademii wiedeńskiej.

Z wyciągów z archiwum tej Akademii, które zawdzięczam wielkiej uprzejmości jej sekretarza, pana radcy Lotha, wynika, że Grottger zapisał się dopiero 17-go stycznia 1855, a to do »*Allgemeine Malerschule*«, w której uczy się pod profesorami Blaasem, Mayerem, Wurzingerem i Geigerem do kwietnia 1857 »z postępem bardzo dobrym«; cieszy się już wówczas, co wiem od sędziwego profesora tej Akademii, a jej byłego ucznia i kolegi Grottgera, Zygmunta L'Allemanda, szczerą sympatya i »wielkiem uznaniem swych kolegów«.

Już sam Ruben (1805—1875), dyrektor Akademii, powołany na to stanowisko z Pragi w r. 1852, zyskuje sobie sympatya młodego człowieka zaraz od tej pierwszej chwili, kiedy mu ten 17-go stycznia z gibkim ukłonem list polecający wręcza. Przyjmuje go »bardzo grzecznie« i robi na nim wrażenie »porządnego człowieka«, który za kilka dni, fatalnego ostatniego dnia



48. KAROL BLAAS: BITWA POD AMPEREM.

w miesiącu, za biednego akademika stempel na kwit stypendyalny zapłaci. Ta sympatya przeniesie się wnet i na artystę: przeglądając raz nowe litografie monachijskie, odkryje w nich »z radością przesłiczne *Ave Maria* swego pocziwego dyrektora Rubena«. Kto nie uprawia estetyki hasel, zgodzi się na sąd Grottfera. Dnia 18-go stycznia zapisuje go profesor Mayer do »*Vorbereitungsschule*«, w której teraz oprócz właściwego malarstwa i rysunku będzie studiował jeszcze anatomję i słuchał historii malarstwa.

Kurs jest czteroletni, ale w wypadkach wyjątkowych posuwano uczniów już wcześniej z tego czteroletniego czyścica szkoły przygotowawczej do raju »majsterszuli«. Pozostaje też Grottfier w tych niższych klasach tylko do kwietnia r. 1857, kończąc kurs w niespełna półtrzecia roku, i przechodzi do »majsterszuli« pod kierunek Rubena. Ale tu już zbliżamy się do jego drugiej epoki i do przelomu w kierunku idealizmu, który, jak wspominałem, dokonał się u niego w r. 1858.

Z nauczycieli Grottfiera w pierwszych trzech latach jego studiów akademickich wymienię Karola Blaasa (1815—1892) na pierwszym miejscu. Należy się mu ono już z tego względu, że był głównym współpracownikiem Józefa Führicha przy największym a poniekąd i jedynym dziele monumentalnem, na jakie się sztuka wiedeńska pod tegoż duchowim »przewodnictwem« zdobyła, przy wielkich freskach kościoła w Allherchenfeld, do których jeszcze później powrócę. Blaas to prawdziwy Tyrolczyk: natura nawskroś rzetelna, naiwna trochę, życzliwa, uprzejma, talent silny, ale bez polotu i rozmachu, przytem nauczyciel doskonały, dbający bardzo o swych uczniów. W swej autobiografii, wydanej 1876 przez Wolfa, która nam go czyni bliższym i sympatyczniejszym od jego dzieł, a zwłaszcza od wielkich fresków wiedeńskiego arse-

nału, i tyle interesującego materiału dla tej historii sztuki wiedeńskiej w tej właśnie epoce gromadzi, wspomina Blaas często i chętnie o swych uczniach, wówczas bardzo licznych, (statystyka Akademii wykazuje podówczas w tej szkole przygotowawczej przeciętnie 75—98 uczniów); wymieniając sześciu najzdolniejszych, wyszczególnia pośród nich znowu naszego Grottgera, obok Zygmunta L'Allemanda, Leopolda Müllera, o którym jeszcze mowa będzie, i — Horowitza.

Mamy nawet ślady bezpośredniego wpływu Blaasa na ucznia, którego tak zaszczytnie wyróżnił.

Potyczki z wojny trzydziestoletniej, malowane przez Grottgera w latach 1855—7, a w szczególności ta, w których się już pozbył manieri lat krakowskich, tak n. p. będące w posiadaniu hr. Pappenbeima lub p. Larysza Niedzielskiego w Śledziejowicach (por. nr. 42), wykonane przeważnie akwarellą, noszą wybitny charakter faktury Blaas'a. Kto wątpi, niech powędruje za mną do »Ruhmeshalle« cesarskiego arsenału.

Krótszą jeszcze od fazy tych akwarelowych i olejnych »potyczek« w twórczości Grottgera była samaż nauka Blaasa. Już w r. 1856 idzie do Wenecyi, powołany na profesora tamtejszej akademii. Kierownikiem Grottgera staje się teraz Karol Wurzinger (1817—1883). Nauczyciel to troskliwy, niestrudzony, całą duszą oddany akademii i uczniom, pedagog w sensie nieco zdawkowym rzeczywiście wysoce zasłużony, ale artysta średni. Zaliczyć go trzeba do tego gatunku artystów lub uczonych, którzy zdobywają się w życiu na jedno »wielkie« dzieło, na jeden duży obraz, jedną grubą książkę, bez związku z innemi, bez genezy i potomstwa. Ten jeden obraz lub ta jedna książka to rezultat całego ich życia; dziwimy się nawet, skąd i jak im się na nie zebrało. Tem jednym »wielkiem« dziełem Wurzingera, to owa parada historyczna w wiedeńskiej galerii cesarskiej: »Odprawa, dana przez Ferdynanda II protestantom wiedeńskim«. Kłaniamy się i idziemy dalej. To sztuka, która nawet już nie kombinuje, tylko »aranżuje« i zestawia, może to wogóle nie sztuka, tylko raczej popis. Nie dziw też, że Wurzinger nawet takiego Grottgera nie mógł dalej zaprowadzić, niż do »Szwechatu« i do podobnego popisu i podobnej parady, do »Spotkania się króla Jana z cesarzem Leopoldem«. A kostyminy, kryzy, mantyle aksamitne, podszyte szklistym i barwnym ałtusem, szarfy wspaniałe ałtusowe, przepasujące piersi i wiązane na lewym boku w cudny »fontaż«, sztywne ramiona w obcisłych rękawach, marszczących się jak rurkowana kryza, to wszystko pochodzi od Wurzingera i jego garderoby, a ta znowu wprost z desek teatralnych. Teatralną także jest mimika i gestykulacja obu obrazów, a ruch prawie obu cesarzy jest identyczny.

I w całym obrazie Grottgera czuć tę chłodną i oschłą sztywność jego »mistrza«. Nawet konie, zwłaszcza wierzchowce cesarza i jego orszaku, stąpają sztywnie, jakby miały »szpata« na wszystkich czterech nogach. Dziwnem, co też tresura nawet na takim arabie czystej krwi, jak Grottger, wymoże i do

jakich sztuczek go nagnie! Ale niech się tylko z pod tresury Wurzingera wydostanie na wolność, pomknie on zaraz lotem Farysa!

Obok Wurzingera uczyli go jeszcze dwaj inni. Jednym jest Karol Mayer (1810—1876) także współpracownik Führicha i Blaasa tak przy freskach w Altlerchenfeld jak i przy miniaturach sławnego mszału, wykonanego 1855—1858 z zamówienia cesarza jako dar dla papieża Piusa IX, eklektyk, utalentowany wprawdzie, w swej niesamoistnej wielostronności zaś zbyt do



49. KAROL WURZINGER: FERDYNAND II. I PROTESTANCI WIEDENŹCY.

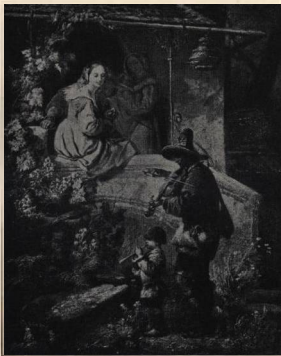
innych „podobny”, by mógł w jakimkolwiek sensie silniej wpłynąć na Grottera. Ale wytrawny rutynista-pedagog wpływa korzystnie na jego stylizację artystyczną. Grotter, zaczynając zaraz pod jego kierunkiem jakąś główkę, spostrzeże za tydzień, że jest ona „niczego, efektowna i podobna, ale jeszcze ciężko trochę robiona”. Już w tych pierwszych dniach nauki akademickiej widzi, że trzeba zarzucić dotychczasową, dyletancką trochę manierę, tę robotę, jak to artyści mówią, „na pamkę”, i szukać sobie także dla swoich prac prywatnych modelu, według którego teraz zawsze w akademii pracuje. W lutym kopiuje dłuższy czas anatomiczną figurę i maluje równocześnie starca w stroju

weneckim, w marcu głowę w zbroi staroniemieckiej. Podobny niezdecydowany charakter pośredni między typem rodzajowym, studjum akademickiem a portretem musiały mieć dwie prace, wspomniane w dzienniku obszerniej: »Druciarz« i »Góral«, obaj malowani według żywego modelu, pierwszy w kwietniu, razem z przyjacielem Ostrowskim, drugi w lipcu. Pierwsze półrocze kończy 7-go lipca prawdziwym sukcesem, głową »najlepszą ze wszystkich, które robili inni uczniowie, i najlepszą z moich«, a pomiędzy tymi »ianymi uczniami« był też »pewien poczciwy chłopak. Horowitz«, w którego pomieszkaniu na Leopoldstacie widział »tymi dniami kilka dobrych głów«. Tyle co do nauki, pobieranej pod kierunkiem Mayera.

Zupełnie inną głową, i to głową nielada, był Piotr Jan Nepomucen Geiger (1805—1880). Umysł to jasny i rzutki, artysta pomysłów, bardzo płodny i łatwy, obdarzony nader trafnym i bystrym wzrokiem dla rzeczywistości; przeradza mu się ona w okamgnieniu w szkic artystyczny, scena płynnego życia leżeje w sekundzie, pozbywa się przypadkowości i staje się tworem sztuki, co prawda lekkiej i samorządnej, czasem nieco dyletanckiej prawie, ale pełnej życia, oryginalności i swobody. Wszelki akademizm jest mu obcym, i trzeba było istotnie umysłu o wyższym i w ówczesnym sensie nowożytnym zakroju, jakim był Leo Thun, reformator Akademii w r. 1850, żeby w tym snycerzu, w tym popularnym rzeźbiarzu ogromnych fajek, fajeczek i najróżnorodniejszych drobnostek z pianki morskiej odkryć odpowiednią siłę artystyczną i pedagogiczną i wprowadzić Geigera w r. 1852 jako profesora do »historycznej elementarnej szkoły rysunkowej«. Niemniej jak 343 prac wylicza autor jego biografii. C. L. Wiesböck, w Archiwum Naumanna i to już w roku 1867, uwzględniając w tym spisie tylko dzieła skończone i wystawione. A zostają jeszcze jego nieprzebrane ilustracje, z tych najbardziej znane i najlepsze do dzieł Dickensa, karty tytułowe i najrozmaitsze, niezliczone winiety. Grottgger jako ilustrator korzysta i uczy się od Geigera zaprawdę nie mało: cały sposób traktowania mas, tak odmienny w ilustracjach wiedeńskich od szkiców iluminowanych z pierwszej epoki, rozmieszczanie licznych drobnych figurek na karcie średniej wielkości, urozmaicenie ataku, bitwy, marszu, zbiegowiska, motywami rodzajowymi, ornamentykę winiety, zestawienie kilku scen w tak zwane »tableau«, łączenie i dzielenie momentów alegorycznych i realnych zapomocą liścia winnego, bluszcza lub balasek, poetyzowanie przedmiotu ilustracji małymi symbolicznymi motywami, umieszczonymi po rogach półkolistego lub owalnego obrazka, rozmaitość i bogactwo kostyumowych motywów, sposób odróżniania w rysunku rodzajów i barw materii — te i liczne inne tak charakterystyczne cechy drobnej, a zwłaszcza ilustracyjnej sztuki Grottggera z lat 1855—1862 odnajdujemy już w obrazkach, litografiach, winietach, emblematkach, kartach, programach i najróżnorodniejszych »tableaux« mistrza Geigera. Wprost nieocenionym przewodnikiem w traktowaniu stroju historycznego a zwłaszcza współczesnego był mu profesor Geiger, poruszający się we wszyst-

kich strojach i ubiorach z niezwykłą pewnością i swobodą. A dość myślą wspomnieć wielkie cykle Grottera, »Warszawę« zwłaszcza »Polonię«, żeby się przekonać, jak wielkim i ważnym momentem kompozycyjnym i bodźcem estetycznym staje się tutaj strój, ten strój współczesny, będący dla tylu i tylu niewygodną tylko zaporą, nie do pokonania prawie. I z tego względu jest dla rozwoju Grottera jego praca rysownicza w różnych czasopismach ilustrowanych tak ważną, że na niej, właśnie na tych przeszło stu obrazkach do różnych nowel i romansów współczesnych nauczyć się poddać strój współczesny swym artystycznym celom i estetycznie go opanować. Do tej kwestyi powrócę obszerniej, tu podkreślam tylko fakt, jak nieposlednią i nie drugorzędną rolę w rozwoju tej tak ważnej, choć przemijającej fazy grotterowskiego aryzmu ten Piotr Jan Nepomucen Geiger odegrał.

Był mu wzorem, zachęta i bodźcem do pracy. Był i pośrednikiem, bo w ilustracjach powieści, w kompozycjach i obrazach większych, a przedewszystkiem w rysunkach, rozpowszechnionych w przeróżnych formatach i w przeróżnych rodzajach ówczesnej, we Wiedniu bardzo wysoko stojącej, techniki reprodukcyjnej, znajdujemy cały »orbis pictus« ówczesnej sztuki, a więc głębokość nieco ociężałą i flegmatyczną Overbecka, ostrokonturową a natchnioną stylowość Corneliusa, wiedeński liryzm Führicha, pełnego głębokich, niezłomnych przekonań katolickich, komponowany zatem »*suaviter in modo*«, a »*fortiter in re*«, düsseldorfską płacziwą smętność Bendemanna, drezdeńską romantycznie nastrojoną poezję Schnorra i podobną do niej powierzchownie, bardzo sławioną wówczas i aż do Krakowa importowaną, a w gruncie zupełnie bezwartościową ekliwosć pseudokatolicką płytkiego Hübnera; znajdziemy rodzajowy sztych angielski, wielkoliniową prawdziwą wzniosłość Delacroix, historyczny obraz belgijski z nieuniknionym pergaminem i kostyumową wier-



50. J. P. N. GEIGER: IDYLLA

nością, »przeduchowiony wzrok« i czystość myśli późnego romantyka Ary Schellera, a wreszcie romantykę Delaroche'a, kokietującą po paryskich »Salonach«, arystokratycznych i wystawowych, swą »szlachetną draperyą«, wyszłą świeżo z pod żelazka, bo poprzednio zroszoną łzami niby to czulego Lamentina'a — znajdziemy to wszystko, co prawda, ale nie w sensie eklektyzmu, lecz w jakimś zupełnie osobistym i własnym ujęciu, w redukcji do ogromnie szczerzego i uprzejmego, czasem wprost zachwycającego wiedeńskiego typu rodzajowego.

Bezpośrednia zachęta dla Grottgera, by się zwrócił ku ilustracji, drzeworytnictwu, litografii i t. d., wyszła wprawdzie, jak to z wszelką pewnością wiemy, od przyjaciół jego i kolegów, Laufbergera i Leopolda Müllera, ale był to tylko impuls zewnętrzny. Wrodzona jego zdolność objawienia siebie nie manifestem wielkiego obrazu olejnego, ale listem prywatnym lub bilecikiem rysunku lub szkicu, predysponowała go już wprawdzie do tej techniki, ale niewątpliwie sztuka i nauka Geigera znacznie przyspieszyły rozwój tej inklinacji zwierzania się cichymi szeptami sztuki poufnej.

Ważności roli, odegranej przez Geigera w rozwoju naszego artysty, nie przeceniam temi słowy bynajmniej. Słuszność tego poglądu, wyniku rozważania wzajemnego ich stosunku życiowego i artystycznego, stwierdziły mi — podnosząc to z pewnem zadowoleniem — ustępy wspomnianego dzienniczka. I tak pisze Grottger 2-go lutego 1855 r.: »W bibliotece w Akademii oglądałem i rozpadałem się nad przesłanicznymi robotami Geigera. Gdybym miał pieniądze, kupiłbym sobie album i kopiowałbym wszystko, co on zrobił, bo to jest prześliczne«. A następnego dnia idzie znów oglądać prace »swego ubóstwianego Geigera«. Żadna ofiara nie jest mu za wielką: odejmując sobie od ust, kupuje 25-go lutego jego »Św. Szczepana w koronie«, a w 3 dni później — w ostatnich dniach miesiąca, tych czarnych dniach życia studenckiego — nabywa dwa dalsze »śliczne rysunki« i uszczęśliwiony tym nabytkiem woła: »Jakież to piękne!«. Nigdy też nie ma sobie do wyrzucenia żęby od 5—6-ej nie był »na Geigerze«. I nie jest to wszystko tylko wybuchem chwilowym. Pod sam koniec letniego półroczja, 26-go czerwca, kopiuje »Münchener-Bilderbogen« do swego »kostiumowego albumu«. Założenie sobie takiego repertoryum kostiumowego, jakie Geiger — wiem to od jego uczniów — za niezbędny podręcznik każdego artysty uważał, należy więc niewątpliwie odnieść również do inicjatywy »ubóstwianego mistrza«.

Pod jego też wpływem głównie stał się Grottger z czasem poszukiwanym rysownikiem i znajdziemy nazwisko jego na karcie tytułowej Aleks. Patuzziego »Geschichte Österreichs« (1862) obok nazwisk C. Geigera, Greila, Kollarza i Wincentego Kätzlera (ur. 1832), niestrudzonego, co prawda, pracownika, ale ostatecznie przecież zawsze tylko średnio utalentowanego tłumfackiego. Pod koniec drugiego tomu (str. 346), w przeglądzie współczesnego ruchu umysłowego i artystycznego, wymienia to dzieło także nazwisko naszego mistrza obok

obu Geigerów i Katzlera, (pomijając najniesłuszniej Leopolda Müllera), jako najlepszych rysowników stolicy Austrii, przyczem dostaje się Grottgerowi epitet »znakomitego karykaturzysty i anatomicznego rysownika«.

Uczył w tych kursach niższych także, choć, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nauczycielem Grottgera nie był, sławny Józef Führich (1800—1876), postać górująca nad całym ówczesnym artyzmem wiedeńskim, wybijająca swe piętno i na sztuce młodego Polaka.

Na kilka miesięcy przed przybyciem Grottgera do Wiednia zaczął być bowiem Führich, z pomocą głównie Blaasa, Dobiaschofskyego i kilku innych, wielkie freski w nowo wybudowanym kościele na przedmieściu wiedeńskim Altlerchenfeld. Ideą ich jest — freski te mają bowiem ideę; jak

nimi nasi naturaliści muszą pogardzać! — apoteoza misji Kościoła jako instytucji, niosącej ludzkości zbawienie. Nawę środkową i obie boczne pokrywają sceny ze starego i nowego testamentu, ściany chóru zaś wielkie kompozycje alegoryczne. W dziełach tych ileż jest postaci wysoce poważnych, zachwyconych i zachwycających, pełnych wielkiej, dojmującej charakterystyki, prawdy wewnętrznej, przekonania i wiary!

To, co powyżej o stosunku nowożytnego malarza do dzieł i mistrzów społecznych powiedziałem, objawia się zaraz w stanowisku, zajętem przez Grottgera wobec sztuki Führicha. Oglądałem teraz ponownie te freski poważne, miejscami potężne prawie, przerzuciłem znówu znane jego cykle drzeworytnicze, ale ani w jednych, ni w drugich nie udało mi się znaleźć dowodu bezpośredniego wpływu. A przecież ile Führicha jest w jego sposobie ujęcia



51. JÓZEF FÜHRICH: ZJAWISKO WALKI POWIETRZNEJ
W JEROZOLIMIE.

sceny religijnej, ile analogii w draperyi! Że dla Grottgera traktowanie idealnej lub symbolicznej postaci w sensie figury drapowanej jest *a priori* koniecznością, że nieraz tą zarzuconą draperyą podnosi postaci realne do wyżyny symbolu (tak n. p. staruszkę w »Grzebaniu zmarłych« z »Polonii« lub w »Komicie« z »Wojny«), należy odnieść nie tylko do wpływów sztuki klasycznej i klasycystycznej, o której jeszcze zaraz będzie mowa, ale i do fresków Führicha. Motywy trzymania draperyi lub płaszcza, zarzuconego na postać Matki Boskiej, osłaniającego całą jej postać od skroni aż po stopy, pochodzą również od tych fresków Führicha — pytanie tylko, czy bezpośrednio, czy za pośrednictwem Geigera. Od tego mistrza też, którego lekceważenie pozostawię chętnie doktrynerom, utwierdzonym w swych niezłomnych przekonaniach przez dość znaczną nieznajomość rzeczy, wywodzi się ta drobina nazarenizmu, której bądź



52. A. GROTTGER: ŚWIĘTA RODZINA.

co bądź w całokształcie artystycznym Grottgera przeoczyć niepodobna. Po myśli niemieckiej sztuki nazareńskiej, zainicjowanej przez Overbecka i Corneliusa w Rzymie od roku 1810 począwszy, a przetwarzającej się w Wiedniu w odrębną specjalność, w sztukę religijno-rodzajową, komponuje Grottger tematy religijne; w rodzajowym sensie a zarazem w szczerem odczuciu naiwnej prostoty i czystej rzetelności tej szkoły nazareńsko-wiedeńskiej klęka n. p. Madonna Grottgera przed dzieciątkiem, siedzącą na podwyższeniu; a św. Józef zwłaszcza, zadumany, z obrączką nimbowa, cieniutką jak drucik,

to typ Führicha zupełnie niewątpliwy! A ten szkic ostatni powstaje w latach późnych, w r. 1866 nawet, a więc już po pobycie w Wenecyi. Rysunek jego do statuy Matki Boskiej, robiony w Krynicy latem tegoż roku 1866, wykazuje również typ pokrewny. Co więcej, postać Hoga Ojca w ostatnim kartonie »Wojny« jest reminiscencją, naturalnie bezwiedną, fresków Führicha i Kuppelwiesera, reminiscencją, przewyższającą — czyż trzeba to dodać? — tak bardzo ich odnośne kreacje.

Charakter nazareński w swej wiedeńskiej rodzajowej formie zarył się zatem tak głęboko w wyobraźnię Grottgera, że ani Tycyan ani Bellini wykorzystać go nie mogą. Malarstwem tych mistrzów zachwycił się, ale charakter reprezentacyjny i świąteczny tej wielkiej sztuki pozostał jego umysłowi na zawsze obcym. Sztuka Führicha była mu natomiast w wielu punktach pokrewną i bliską. Choć artysta nasz, jak wspomniałem, nie był jego bezpośrednim



PRZEJAZDZKA.

uczniem, niepodobna, żeby i on nie był wędrował od czasu do czasu do Altlerchenfeldu, leżącego tuż za »Glacis«, po których prawie codziennie wieczorem się przechadzał, i by nie był w tych latach oglądał tych wielkich fresków, poruszających wówczas właśnie cały wiedeński świat artystyczny. Był przecież głównym współpracownikiem Führicha, jak wspomniałem, Karol Blaas, profesor Grottegera przez pierwsze półtora roku, interesujący się tak żywo jego artystycznym rozwojem.

A gdyby nawet nie był miał przystępu do powstających dopiero fresków kościoła w Altlerchenfeldzie, to znał niewątpliwie freski gotowe już wówczas



53. JÓZEF FÜRICH: POCHÓD MARY PRZESZ WZGÓRZA.

w kościele św. Jana, tem bardziej, że tam Führich pracował do spłki z Kupelwieserem (1796—1862), z którym-to nazareńskim epigonem łączyła naszego artystę, jak to wiemy z listu do matki ze stycznia 1859, bliższa zażyłość. Przytem nie mógł nie znać tak rozpowszechnionych seryi drzeworytniczych Führicha, jak jego »Ojcie nasz« (1826) i »Tryumf Chrystusa« (1839), z którą to ostatnią znany obraz galerii Raczyńskiego w Poznaniu bezpośrednio się łączy. Najpoetyczniejsze jego serye, jak »Rosa mistica« i inne, powstają co prawda dopiero 1867 lub później, a więc w ostatnim roku życia lub po śmierci

naszego artysty. Ale wystarczy przypomnieć *capolavoro* Führicha w galerii cesarskiej »Pochód Maryi przez wzgórza«, pochodzący jeszcze z r. 1841, by wykazać, że utwory religijno-rodzajowe naszego artysty z ostatnich dwu lat jego życia tętną tą samą cichą, poufną rodzajową poezją, co najlepsze dzieła Führicha. (Por. nr. 53).

Führich jest zarazem jednym z głównych łączników między sztuką Grottgera a sztuką klasyczną. Może to bowiem jedyny z wiedeńskich artystów ówczesnych, który się wzniosł do wyższej harmonii duchowej. On jest jednolitym i samoistnym, ale duchowo tylko — nie jest nim z punktu formalnego. Forma jego to uproszczony klasycyzm. We freskach w Altlerchenfeld wzył się zupełnie w klasyczną draperyę. Tą drogą dostaje szata artystycznej Vindobony już drugą podszewkę klasyczną. Odtąd można, zwłaszcza w kobiecych postaciach alegorycznych i symbolicznych, spodziewać się typu klasycznego poniekąd z matematyczną pewnością. Sztuka Grottgera nie będzie stanowiła wyjątku ani teraz — ani nawet dziesięć lat później, w roku 1866 w Krakowie.

Zaledwie poweźmie on wówczas myśl łączenia cyklu »Wojny« postaciami twórcy i wiodącej go muzy, pospieszy, rozgorączkowany pomysłem, do — Kremera po radę co do wyboru typu starożytnego lub statuy dla postaci muzy! Ta droga do Kanossy starożytnego klasycyzmu, przedsięwzięta w chwili koncepcji najwyższej, najidealniejszej może, mówi nam wiele. Nie sposób dobitniej i wyraźniej zaznaczyć, że w szkole, z której wyszedł, forma klasyczna jest naturalnym i koniecznym azylem dla artystów, szukających idealnych kształtów, że w rozumieniu tej szkoły forma idealna i forma klasyczna są pojęciami identycznymi.

Ale ta wizyta u Kremera mówi nam równocześnie: jak mało Grottger tę starożytność przetrwał, jak w gruncie rzeczy świat ten prawie aż do końca obcym mu pozostawał. Bo obcym był on i dla tych, którzy go w tajemnice tego świata wprowadzić mieli. Umieeli go na pamięć, ale go nie czuli, pamiętali go mózgiem, nie sercem. W zupełnej analogii do wielkiej pomyłki w nauce klasycznej, i tu stawiano dzieło starożytne przed ucznia nie jako ideał, lecz jako — wzór. Wszyscy ci, co go uczyli — z wyjątkiem może Geigera — nie różnią się na tym punkcie niczem od setnych innych profesorów akademii artystycznych minionego wieku aż w jego ostatnie dziesiątki. Kierunek nauki, przez nich udzielanej, stoi w luźnym tylko związku z ich artystyczną praktyką. Przypominają oni księdza parłata z »Fraszek« Kochanowskiego: rzekliby się i oni może zaszczytów i godności, gdyby »mieli tako żyć, jako nauczają w kościele«. Inaczej uczą, a inaczej malują. Uczą niejako z poza parawanu naukowego systemu, nie dając w nauce siebie, ale tylko — przepis. Co prawda drobnutki ich odłamek tylko miałby być coś ze siebie do podania, bo rzadko który wywalczył sobie własny, samorzutny pogląd na sztukę. Brak im po większej części wewnętrznej jedności, wyższej duchowej treści, której emanacją by-



54. A. GROTTIGER: ZMIEZCHNI, ZORZA, NOC, LWÓW, 1866.

laby właśnie ich sztuka. Wielostronność w praktyce a obiektywizm w nauce są często tylko inną formą bierności i słabości umysłu. I rzeczywiście, zjawi się tu niejeden talent, czasem faktycznie niepośledni, co chwila w odmiennej szacie: dzisiaj jako cięty batalista, nazajutrz jako anemiczny nazarenek, trzeciego dnia jako humorystyczny rodzajowiec, a pracuje na przemian w cesarskim arsenale, w kościele lub na ścianach winiarni, i to zawsze w innym stylu, z obojętnością ramki od skioptykonu, przez którą co chwila inne szkła się przesuwają. Przypominając sobie te stosunki, wita się faktycznie z radością mimo wszystkich wybryków dokonaną od lat dwudziestu reakcją, która, nie pytając się bardzo o zdanie i zamiłowanie publiczności, z dumą, czasem co prawda z pyszałkowatością, swoje myśli, swoje kształty i rojenia jej narzuca, żadnych ustępstw nie czyni, lecz przeciwnie, poniekąd ją zmusza, by tej nowej sztuce uległa i do niej posłusznie się zbliżyła. Praktyka ówczesnych malarzy — mówię tu głównie o grupie ówczesnych profesorów Akademii wiedeńskiej — nie szła też w parze, jak to już powiedziałem, z ich teorią; uczyli n. p. rysunku według klasycznych aktów, ale w nie nie wierzyli. W Krakowie już, jak wiemy, rysował Grottger »z gipsów«, to znaczy ze starożytnych odlewów. Widział ich teraz o wiele więcej w Akademii wiedeńskiej, której zbiory, od r. 1797 począwszy, temi martwemi kopiami kolosalnych rzeźb starożytnych, sprowadzanemi z Rzymu, Florencji, Portici i Medyolanu, bardzo się wzbogacały. I nie można zaprzeczyć, że, po części może i bezwiednie, bezpośrednio przez te odlewy, a pośrednio przez sztukę wiedeńską, starożytność, zwłaszcza typ kobiecej sztuki klasycznej na twórczość grottgerowską wpływały. W niejednej z jego twarzy kobiecych widać ową skłonność ku nadobnej i nieco nieosobistej piękności, którą Justi tak trafnie nazywa idyosynkrazją Winckelmanna w pojęciu starożytności. Tak rozumiano starożytność wówczas powszechnie, zwłaszcza we Wiedniu, posiadającym liczne dzieła »klasyczne«, w tym Winckelmanowskim sensie właśnie zrodzone. W traktowaniu draperyi i nagiego ciała, n. p. w karcie tytułowej »Polonii«, przypomina też Grottger sławne dzieło Canovy, grobowiec księżnej Sasko-Cieszyńskiej, ustawiony w kościele Augustynów w r. 1805, a w motywach gwałtownego boju, w postawie walczących, w ich fizyonomice i rozwianym włosie można wynaleźć ogólne reminiscencye przesławnego wówczas »Tezeusza« Canovy, walczącego z Minotaurem, którego posiadaniem Wiedeń od r. 1823 tak niepomierne się szczycił. Co więcej! Na jedną z najpoetyczniejszych kreacyj jego: »Zmierzch, Zorza, Noc«, powstałą w r. 1866 odruchowo prawie podczas wieczornej rozmowy, a traktowaną w samych konturach prawie, niby szkic do płaskorzeźby, pada biały refleks od sławnych *pendants* Thorwaldsena »Noc i dzień« — rozpowszechnionych wszędzie w setnych, tysiącznych odlewach. Te formy i tradycje staro- i neoklasyczne, raz zaszczerpione na początku wieku, wiedeńska akademія długo przechowywała, przekazując je, niby dziedzictwo rodzinne, z pokolenia na pokolenie. A uczeń, wstępujący w r. 1855, zastał jeszcze dużo tradycyi po daw-



55. K. BOCK: HEKUBA.

nych sławach, po Fügerze i papie Lampim, i zobaczył niejedno, co żywo przypominało dawne stosunki, przedstawione w r 1790 przez M. F. Quadalą z tak niezamierzoną ironią a niepoślednim pendzleniem na owym znanym, sławnym prawie obrazie galeryi Akademii, dziś rozpowszechnionym prócz tego jeszcze świetną akwafortą mistrza Ungera.

Przedstawia on salę modelów, w której *toutes les gloires* ówczesnej Akademii wiedeńskiej dla wspólnych studyów według żywego modelu się zebrały. Jest tam Quadal, sławny sztycharz Schmutzer i dyrektor Füger, jest Zauner, twórca chudego pomnika konnego Józefa II, i sędziwy Hohenberg, potomek naszego Altomontego. Nagi, męski model siedzi na wysokim podium przy silnym refleksie wieczornej lampy, z nogami rozkraczonemi, niby królik na desce preparatora, rywalizując tą nieprawdopodobną i teatralną pozą z powyciąganym na wszystkie strony manekinem. Dokola niego w półkolu rozsiedli się wymienieni powyżej ginekologowie tej sztuki, martwo na świat przychodzącej. Otóż jeden i ten sam model w tej samej pozie będzie przedmiotem skończonego obrazu i skończonej rzeźby: po prawej maluje go Füger, po lewej rzeźbi go Zauner, a w środku rysuje go w dodatku Quadal: oto przedstawienie grzechu pierworodnego nowożytnej sztuki.

A to nie są uczniowie i nie «byłe jacy», to skończeni artyści, którzy w ten sposób «tworzą», to kolejno dyrektorowie Akademii, sławnej wówczas na całą Europę, po paryskiej — najślawniejszej; jeden, to światowego rozgłosu portrecista i historyk, drugi nader wybitny rzeźbiarz. To, co oni uprawiają,



56. F. EYBL: W KOŚCIELE.

nie jest ani malarstwem, ani rzeźbą, ale czemś trzecim, naturze obu sztuk przeciwnem. Sztuka ówczesna posiada, tak jak ówczesna polityka i administracja, wszelkie zalety i przydatne, a brak jej tylko — rdzenia. Brak jej wewnętrznej, realnej prawdy, a, w dalszym rozwoju, i ideału, brak prozie szczerości, brak poezji polotu. Samym rozumem stworzyć można tylko rzeczy — rozumne. To nie wystarczy ni w sztuce, ni w życiu. Ale czy uwierzmy? Uczniami kolegów Quadala są późniejsze sławy rodzajowej sztuki wiedeńskiej, do niedawna tak niesłusznie niedocenianej: to Kriehuber i Waldmüller, Fendi i Hauslab, artyści, których dzieła Grottger la-

tami miał przed oczyma. Co więcej, kształcą się pod Fügereim i Lampim — co prawda, nie bez opozycji — liczni i sławni później neo-romantycy: Schnorr, Pforr, Overbeck, Kupelwieser, Filip Veit, a przede wszystkim ważniejszy od nich dla Grottgera Karol Russ (1779—1843).

Russ, zanim usiłował stworzyć malarstwo historyczne austriackie, silił się, jak na dobrego ucznia Fügera przystało, na kompozycje mitologiczne i starożytne. Z tych najbardziej znana jest «Hekuba», obraz znacznie większych rozmiarów, w galerii cesarskiej. Zdaje mi się, że obraz ten niejednokrotnie przesunął się przez pamięć artysty, tworzącego kartę tytułową «Polonii». Zakwieconą «Polonię», otuloną płaszczem, można zestawzić w pozie, kierunku i ogólnym typie z bohaterką tytułową, a w motywie ciężkiej draperyi, osłaniającej całą jej twarz i postać, porównać z płaczką w głębi tego obrazu — ołtarz i grobowiec na obrazie Russa wykazują już te same formy niskie, szerokie, ciężkie, czysto geometryczne i pozbawione wszelkiej ornamentyki, jak postumenty, ława i kostkowe ciosy na kompozycji Grottgera — typ i struktura nagiego ciała młodzieńczego są w obu obrazach prawie identyczne, bo oba stoją pod pośredniem lub bezpośredniem wrażeniem dzieła Canovy. Prócz tego odnajdziemy układ nagiego ciała zabitego syna, leżącego w profilu, z nogami nagiemi, z przepaską przez biodra, z tułowiem na podwyższeniu i z głową, nieco w tył

zwisającą w trupie mężczyzny na „Grzebaniu zmarłych“, końcowym obrazku sławnego cyklu z r. 1863.

Wyczerpałem, zdaje się, wszystkie łączniki między sztuką Grottera a sztuką jego profesorów, względnie wiedeńską sztuką klasyczną, klasycystyczną i historyczną. Ale już nieliczne jego dzieła czy szkice, historyczne i religijne zwłaszcza, wykazują, jak to już wspomniałem, tyle charakterystyczną dla sztuki wiedeńskiej tendencję zredukowania obu tych zakresów do obrazu rodzajowego, do tak zwanego *genre'u*. Rodzajowość to typ ogólny sztuki wiedeńskiej, ważny tak dla malarzy historycznych, jak i dla artystów, przedstawiających życie codzienne lub krajobrazy, tak dla idealistów jak i naturalistów. Że ci ostatni stali się właściwymi reprezentantami sztuki rodzajowej, rozumie się samo przez się – i o nich i o ich wpływie na sztukę Grottera teraz jeszcze słów kilka pomówić mi wypadnie.

Wiedeń i Monachium stworzyły poniekąd sztukę rodzajową XIX wieku. Stolica Austrii idzie więcej w kierunku delikatnej uczuciowości, zaprawionej lekką dozą moralizującą à la Raimund, stolica Bawaryi w kierunku ruba-



57. J. P. KRAFFT: POŻEGNANIE ŻOŁNIERZA.



58. P. FENDI: PRZED KOLEKTURĄ LOTERYJNĄ.

szej charakterystyki i ciętego humoru. Szczere, serdeczne, swobodne są one obie, obie są »gemütlich«. Ale jest się inaczej »gemütlich« przy olbrzymiej »Maass« brunatnego »Hofbräuhausu«, inaczej przy świecącej lampce złocistego Klosterneuburgera. Monachijski obrazek rodzajowy wiedzie na ulicę, do ogrodu browarnego, t. zw. »kelleru«, lub do pracowni malarskiej, rodzajowa sztuka wiedeńska zaś jest wybitnie »heimlich«, rodzinną, towarzyską, trochę salonową nawet, odgrywa swe anegdoty dookoła okrągłego stołu salonowego i w pobliżu fortepianu, jest delikatną w manierach i wybredną, jest »domowo miłą«, jakby powiedział Krasiński. Że Grottger ze swym czułym sentymentem rodzin-
nym, z delikatnością i głęboką kulturą serca, a i ze swą towarzyską łatwością i lekkością wpadł właśnie w to *milieu* wiedeńskiego życia i wiedeńskiej sztuki wydaje się jakby przykładem Leibnitzowskiej »prestabiliwanej harmonii«. Znalazł on tyle stron pokrewnych, tyle analogii w uczuciach, skłonnościach i obyczajach! Nie dziw, że znaczna część, ale naturalnie zawsze część tylko jego działalności artystycznej od r. 1855 — 1862 zharmonizuje się z tym typem sztuki wiedeńskiej, że nabierze jej form, jej barw i wymiarów.

Harmonizuje Grottger ze sztuką wiedeńską także w sensie negatywnym. Sztuka austriacka cierpiała od początku XIX w. na — agorofobię. Wielkie rozmiary przerażały i ubezwładniały ją. Genialny Antoni Maulpertsch (1724 — 1787) był ostatnim, który umiał opanować wielką przestrzeń i złączyć obraz z architekturą, czego świetne dowody złożył na sufitach kościoła Pijarów i biblioteki nadwornej. Lwów posiada — w galerii Dzieduszyckich, w Muzeum Przemysłowem i w zbiorze p. Seferowicza — aż cztery świetne szkice jego ręki. Rygor klasycyzmu i jego martwość, zmuszająca malarstwo do współzawodnictwa *contra naturam* z płaskorzeźbą, wreszcie odcięcie Austrii od niemieckiego życia narodowego odebrały artystom wiedeńskim połot i rozmach: cała »pojkile austriacka«, szereg obrazów historycznych w Belwederze wspomnianego już Karola Russa (1779 — 1843), protegowanego przez arcyksięcia Jana, jest rzeczą sztywną i oschłą. Pierwszym, który w trafnem zrozumieniu cza-

sów i stosunków zawrócił od historii do rodzaju, był wysoce utalentowany Jan Piotr Krafft (1780—1856). Jego freski z życia cesarza Franciszka w wiedeńskim Burgu mają już ten typ patryarchalno-rodzajowy, a znanymi swemi *pendants* «Pożegnanie i powitanie austriackiego żołnierza» stworzył



59. A. GROTTOER: PRZED ZAKŁADEM ZASTAWNICZYM. LITOGRAFIA.
WIEDEŃ 1862/3.

pierwsze, rzeczywiście doskonałe obrazy rodzajowe, znane wszystkim, a i Grottoerowi, któremu się one w r. 1859 w ilustracjach do «Mussestunden» kilkakrotnie przypominały.

Krafft stał na czele energicznych naturalistów. Dannhauser (1805—1845), Fendi (1786—1842), Waldmüller (1793—1866) oto nazwiska jego uczniów lub następców, nazwiska, które nie pójdą w zapomnienie, a gdy wiek zeszedł już zupełnie do historii wciągniętym zostanie, okażą się one o wiele ważniejsze

od tyłu i tyłu drugo- i trzeciorzędnych holendrów, którymi najniepotrzebniej pamięć swoją obciążamy.

Pełni sentymentu, a przytem, co prawda, i niezupełnie wolni od sentymentalności, szczerzy i prawdziwi, czuli, czasem nawet z domieszką kilku kropelek czułościowości, ale i negujący zarówno sztukę klasycystyczną jak i »neo-germańsko-chrześcijańsko-romantyczną« — jak ją drwiąco zwal Goethe — świetni technicy, poeci szczerzy a bez wszelkiej pretensyi, obracają się w zakresie myśli, uczuć i sferze socyalnej dramatów Raimunda. Główne ich dzieła, sztychowane przez Passiniego, Benedettiego, Stöbera i Weissa, rozeszły się w tysiącach egzemplarzy jako premie wiedeńskiego »Kunstvereinu«, założonego przez Kraffa (w r. 1830). Obraz socyalny i rodzajowy Grottgera staje w jednym rzędzie z temi dziełami, łączy się z ich kierunkiem jak najściślej. Dziewczyna, z małym dzieciątkiem na ręku, wygnana z domu rodzicielskiego, bogata pani i żebraczka, pierwsza z córeczką, ta z trojgiem dzieciąt w łachmanach, obie mierzące się wzrokiem przed rzęsiście oświetloną wystawą sklepową w dzień wili, scena uliczna przed zakładem zastawniczym, komponowana już w wielkim stylu figuralnym »Warszawy« i liczne podobne drzeworyty lub rysunki kredkowe należą do tego rzędu.

Jak bardzo one właśnie w ten ton i typ sztuki wiedeńskiej wpadają, dowodem, że znalazły zagranicą chętnych nabywców, że wspomniana scena uliczna »das Versatz-Amt« rozeszła się bardzo w nieznaney u nas, zupełnie prawie doskonałej litografii Edwarda Kaisera, według której poniżej podobiznę podaję. Jedyna to artystyczna reprodukcya dzieł Grottgera obok dzielnego sztychu Leopolda Bayera, wykonanego według nieznaney u nas kompozycyi »Boże Narodzenie na Węgrzech«, która pomiędzy ilustracyami dzieł z lat 60-tych miejsce swe znajduje.

Formą, prawie już klasycznie uproszczoną, wielkim stylem figuralnym datuje się ta scena »Przed urzędem zastawniczym« sama przez się. Powstaje ona niewątpliwie w ciągu pracy nad »Warszawą« lub tuż po niej (1861—62). Nastrojem, socyalno-sentymentalnym podkładem staje atoli na poziomie prac Dannhausera i tak nad wyraz miłego Fendi'ego. Jak bardzo Grottger także formalnie z tymi artystami, tymi mistrzami *interieur*u, wnętrza salonowego i poddaszowego się łączy, widać we wcześniejszych ilustracyach z »Mussstunden« r. 1859—60. Jak mile i pociągające są też wnętrza tych mistrzów wiedeńskich, te piece kaflowe z neo-gotyckimi ozdóbkami, te »etablissemens« w środku salonu, z stołem okrągłym, obstawionym fotelami, te szafy oszklone, drzwi zawieszane kotarami i zegary ściennie, całe to urządzenie, utrzymane w wiedeńskim stylu biedermaierowskim, wciągniętym teraz przez nich do artystycznego inwentarza. Gdy to piszę, nasuwa mi się właśnie na myśl Fendi'ego »Dachstübchen« i »Gewitter«, Dannhausera »Testamentvollstreckung« i cudny »Pokój babuni« Waldmüllera, perelka galerii wrocławskiej. Ale to nie unikaty. Mało mówiąc, z pięćdziesiąt razy powtarza Grottger te same motywy w ilu-

stracyach do przeróżnych nowel i romansów w »Musseseunden«, jakgdyby przeczuwał, do jak wysokich celów za lat parę ich użyje. »Polonia« nie robiłaby wrażenia tak dojmującej prawdy, nie byłaby tak tragiczną, gdyby nie odgrywała się na tle zacisza domowego, tej poetycznej *intimité* wnętrza dworu szlacheckiego, tak zharmonizowanej i malowniczo zestrojonej. Czerpie on wówczas już z pełnego, bo już kilka lat przedtem odczytał się kominderować ułanami, konfederatami i Beduinami, a nauczył się od wspomnianych malarzy, jak trzeba malować tym drewnianym szwadronem krzeseł, foteli i kanap, szaf, stołów i stolików.

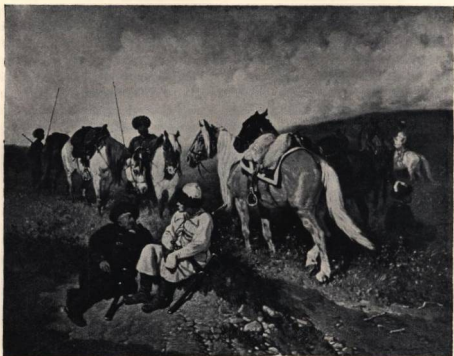
Przedstawianie scen mitologicznych lub symbolicznych w strojach współczesnych było ulubioną *piquanterie* ówczesnej sztuki wiedeńskiej. Uprawiał ten rodzaj zwłaszcza akademik Franciszek »Dobiaschofsky« — tak się pisał! — także współpracownik Füricha przy freskach kościoła w Altlerchenfeld. Jego Faust parady na znanym obrazie muzeów cesarskich w pięknym, obcisłym spencerku z aksamitnym kołnierzem, Małgorzata w niebieskim staniczku i niezbędnym szalu, zarzuconym na ramię.



60. F. DOBIASCHOFSKY: FAUST I GRETCHEN.

W tym rodzaju, dla którego ten obraz tylko jako przykład cytuję, pojął Grotter w r. 1862 swe cudne poetyczne »Parki«. Ten sam motyw kompozycyjny: parę kochanków stojącą przy kamiennej balustradzie, na tle parku, przedstawioną po kolana, przejął Grotter, bezwiednie zapewne, w »Zygmuncie i Barbarze«.

Nasz artysta, przybysz do Wiednia, już był tak znakomicie zawładniętym formami konia, psa i wogóle zwierząt, że od Ranftla chyba niczego nowego nie mógł się nauczyć, natomiast liczni jego Czerkiesi, z których jeden już na obrazie olejnym hr. Pappenheima z r. 1856 prezentuje się w wiernym kom-



61. A. STRASSGSCHWANDTNER: OBÓZ CZERKIESÓW.

plecie swego skomplikowanego kostyumu, łączą się prawdopodobnie z obrazami wysoce utalentowanego Antoniego Strassgschwandtnera (1826—1881). W innych scenach wojskowych, zwłaszcza odwachowych i kasarnianych, przypomina Grottger obu braci Schindlerów, Alberta (1806—1861) i Karola (1822—1842), uczniów Fendiego.

Jak blisko Grottger z całą tą plejadą rodzajowych malarzy się łączy i jak o całą głowę za kilka lat ponad nich wyrośnie, okaże nam wielka, wspaiała publikacja drukarni państwowej z r. 1862 p. t. „Heldenzüge aus dem Jahre 1859“, gdzie on staje do popisu razem z Reinhardtem, Brunnerem, Ludwikiem Mayerem (ur. w Kaniowie w Galicyi 1834), twórcą fresków w ratuszu wiedeńskim, a wreszcie z młodszym swym kolegą z Akademii a dziś jej profesorem Zygmuntem L'Allemandem (ur. 1840).

Do wzmianki o związku z Leopoldem Mullerem i Laufbergerem później będzie lepsza sposobność. Komuś, kto tej sztuki wiedeńskiej i jej ogólnego, łącznego typu nie zna, wyda się może zarys powyższy zbyt szczegółowem zestawieniem luźnych nazwisk. Temu radzę zaś, żeby z tą sztuką lepiej się zaznajomił, choćby tylko w muzeum cesarskiem i miejskiem, jeśli nie miał sposobności poznania jej na licznych lokalnych wystawach retrospektywnych

lat ostatnich. Jest ona ważną, bardzo pociągającą, a znajomość jej jest dla zrozumienia głównych dróg i bocznych ścieżek rozwoju Grottera w tych latach wprost niezbędną. Żył on przecież w samym jej środku, był z nią najbliżej związanym i to w latach swej największej wrażliwości na dzieła obce, do których w okamgnieniu lgnął, równie prędko od nich znowu odskakując, jak kulki w doświadczeniu elektrycznym. Jeśli się pozna wszystkie te zygzyki jego rozwoju między 18-tym a 21-ym rokiem życia, tem bardziej imponującą i wspaniałą okaże się ta linia, która potem nagle i prosto wzniesie się, nie zbacząc ani na chwilę, do wyżyn »Wojny« i »Lituanii«.

Oto powód więcej, by tych szczegółów nie unikać. Bo, co może i ważniejsze: łączy się on ze sztuką wiedeńską nie tylko tematem, ale i techniką. Sześć lat przed jego wystąpieniem stała się Akademia wiedeńska widownią jednej z gorętszych walk estetycznych. Walka ta może mniej interesowała swą kwestyą sporną, ile raczej zapasnikami. Rozgrywała się ona bowiem między Waldmüllerem, wymownym i przekonującym obrońcą naturalizmu i czystego empiryzmu, a wysoce wykształconym Eitelbergerem (»Die Reform des Kunstunterrichts u. Prof. Waldmüllers Lehrmethode« 1848).

Echa tej walki, która się oparła aż o kuratora, ks. Metternicha, musiały jeszcze rozbrzmiewać po salach Akademii, gdy Grotter w r. 1855 do niej wstąpił.

Kwestya sporna, stara, jak sztuka sama, zawsze otwarta, nigdy nieroztrzygnięta, która, rozgrywając się i u nas przed laty kilkunastu, doprowa-



dziła do chwilowego niedoceniania Matejki i apoteozy Kossaka, brzmiała z punktu pedagogicznego: »Czysty empiryzm czy podstawa teoretyczna?«, z teoretycznego stanowiska: »Naturalizm czy idealizm?« a w redukcji do historycznych kierunków: »Niderlandy czy Włochy?« Klasycy zarówno jak i romantycy XIX w. nie lubili Holendrów. Interesującym jest śledzenie, jak przeciwnicy zażarci na tym jednym punkcie dochodzą do porozumienia. Nie mówię tu o Rembrandcie. Ten stanowi w Holandyi, podobnie jak Michał Anioł we Włoszech, krainę odrębną dla siebie, choć i wobec niego jeden tylko stanął na wysokości problemu, a był nim geniusz o wyjątkowej zupełnie intuicji, wymieniony już Filip Otto Runge. Cały naturalizm wiedeński staje natomiast pod barwnym znakiem holenderskiej sztuki. W r. 1821 otrzymuje Akademia w spadku po swym zmarłym prezydencie, hr. Lambergu, cenną galerję, umieszczoną obecnie na pierwszym piętrze nowego gmachu na Schillerplacu, bogatą zwłaszcza w dzieła holenderskich mistrzów. Obok Rembrandta są tam reprezentowani świetnymi dziełami van Goyen, van der Meer z Delftu, Dirk Hals, de Heem, Weenix, Jakób Ruysdael i wielu innych. Pierwszym kustoszem tej galerji jest (od r. 1829) nikt mniejszy, jak Waldmüller. Warto czytać w jego broszurze polemicznej, jaki wpływ mistrze ci nań wywarli. On i Dannhauser opierają się o Holendrów, t. j. o t. zw. »drobnych mistrzów«, wydobywają z ciemno-brunatnego tła swe jasne, czyste, gładkie kolory i chodzą koło swych obrazów z drobiazgową pilnością Holendra, dreptającego ustawicznie koło grządki tulipanów. Gerard Dou, Pieter de Hooch, Mieris, Metsu wszędzie się przypominają. Trudno prawie uwierzyć, że Dannhauser, tak młodo zmarły, zaczął w Wenecyi od Weroneza i Tycjana, a Waldmüller — od Fürgera!

Młodzi naturaliści uczęszczają pilnie do Belwederu, do galerji Akademii i ks. Lichtensteina, ale naturalnie studyują oni mniej mistrzów wielkich, ile raczej małych i najmniejszych, t. zw. malarzy gabinetowych. Tam poznają odrębną nutę tego malutkiego świata, tych szybek w olów oprawnych, żółtych atlasów, kaftaników szafirowych, lamowanych białem futerkiem, kawalerów w ceglanych strojach, w szerokich irchowych butach, z wielkim kapeluszem o wspianiem piórze w rękę, tę cichą poezję srebrnego światła, odzwierciedlającego się na marmurowej posadzce, światła na szatach jedwabnych, na dywanach, na popielatych ścianach i odbitego od lustra, światła wszędzie, dyskretnego, przyćmionego, srebrnego, światła ciepłego i rozkosznego. Pokoik zamknięty, wykwintnie meblowany, srebrzony światłem, podwórko domku mrowianego z wiśniówki doskonale fugowanej z widokiem do wnętrza izby, wabionym przez półotwarte drzwi, gospoda z widokiem na dziedziniec — ten cały świat, poznany na próbkach i skrawkach, staje się im nowo odkrytym rajem. To wszystko razem, zapewne, nie jest głębokością, ale jest całością, całością kultury życiowej, poznanej na drobinach. Ta sztuka, czy pracuje w Delfcie, w Amsterdamie, w Leyden, czy we Wiedniu, pracuje z mikroskopem w rękę. Szczegółikowa wielorakość, przedziwnie zestrojona, staje się równo-

ważnikiem wielkości. Ta sztuka operuje samymi ułamkami całości naszego życia, trzecimi i czwartymi dziesiątymi, ale operuje z zadziwiającą zgrabnością, biegłością, rutyną i dokładnością. Rysunek staje się tylko przygotowaniem i surogatem. Ta sztuka boi się zbytniego budzenia i drażnienia fantazyi rysunkiem, ona przeciwnie chce ją przykuć do obrazka barwą i światłem, jak do biżuterji, do szmaragdu lub ametystu, przychwycić i przykuć myśl widza do



63. FILIP WOUVERMANN: POJENIE KONI. KOPIA A. GROTTERA Z ORYGINAŁU W GALERJI KN. LICHTENSTEINA W WIEDNIU, WYKONANA R. 1855/6.

zmysłowej, zewnętrznej strony życia, żeby się jej odechciało wszelkich mrzonek i zaświatowych wycieczek. Rytmika życia musi chwycić tak silnie za nerwy, żeby nie dopuścić do tęsknoty za symfonią idei.

Oto estetyka Waldmüllera, Dannhausera, Fendiego, Ranftla i Strassgshwandlnera! Oni wszyscy są właściwie empirykami, którzy uczyli czytać w księdze natury na holenderskiej czytance.

A Waldmüller, to mistrz prawdziwy, zachwycający w swych *interieurach*, zadziwiający charakterystyką i fizjognomiką, potężny i wielki prawie w swych krajobrazach. Rdzenny i samoistny aż do skrajności, zawdzięcza on najwięcej sobie samemu, ale już znaczna ilość kopij według Holendrów mówi

nam, jaką cenną aliantką mu była ta sztuka w walce o zdobycie świata realnego. Jego temperament stanowczy i energiczny nie poprzestawał na finezytach malarzy gabinetowych, sięgał po strawę silniejszą, jaką podawali Albert Cuyp, Ruysdaele, Wouwermann i van Goyen. On jest z ich krwi i kości. Za lat dziesięć będzie Grottger ich przeciwieństwem. Najwidoczniejszym stanie się to w traktowaniu tych samych tematów, n. p. szkółki wiejskiej. Autorem waldmüllerowskiej jest Teniers *redivivus*, grottgerowska jest pajęczyna i przedzą najczulszych myśli.

Ale teraz, w r. 1855, jest jeszcze inaczej: Grottger dopiero tworzy z życia, nie z fantazyi jeszcze, a liryzm gdzieniedzie zaledwie przez szpary prześwieca. On teraz idzie do galerji ks. Lichtensteina, siada przed świeżemi farbami Wouwermana i — kopiuje. Niespodziewany to trochę widok jak na twórcę »Lituanii« i »Wojny«, zrozumiałby zupełnie i konieczny prawie u akwarelisty, który za 2—3 lat będzie autorem »Szkółki szlachcica« i »Kalendarza«.

Praca ta, wykonana w zimie roku 1855—6, znajduje się w zbiorach Śledziejewickich p. Stanisława Larysza Niedzielskiego. Obok niej mamy chyba już tylko zapomnianą kopję z Orłowskiego, robioną w Krakowie. Poza tem, kopiował bardzo rzadko. Zobaczymy później, że w Wenecyi był nawet mało wiernym i nieco dowolnym tłumaczem, że on i tu, gdzie mu przecież bardzo chodziło o wniknięcie w obce dzieło, ani jednej kopji w sensie właściwym nie wykonał, a przynajmniej nie wykończył, biorąc z danego wzoru zawsze jedynie tylko to, co mu najbardziej odpowiada.

W technice kolorystycznej jest Grottger aż do r. 1860 Holendrem. Od malarzy wiedeńskich i z nimi razem uczy się patrzeć na drobnych mistrzów holenderskich, oni wyrabiają i podnoszą w nim poczucie barw, nadają jego dziecinnie skocznej kolorystyce rytm i takt, uczą go łączyć barwy i dziełić, tonować je i niuansować — od nich przejmuje on te gładziutkie laserunki, ten połysk matowy z delikatnie fioletowymi cieniami. Ale jest w tym kolorystyce holenderskim, studyowanym nad Dunajem, jeszcze jakaś nuta lokalna, jakaś mniejsza siła i wyższa gładkość: gładkość wiedeńskiej miniatury na kości słoniowej i połysk porcelany »vieux-Vienne«.

Grottger wzięł i wymyślał się w te jasnobarwne cacka w latach 1855—1860 tak bardzo, że stosuje je niekiedy nawet nieco nie na czasie, w namietnych, gwałtownych kompozycjach. Bardzo charakterystycznym jest Czerkies sadzący przez skały (własność hr. L. Pinińskiego), lub drugi (hr. Maryi Pappenheimówny), oba 1850—1860, oba tak znakomite w rysunku niepomahowanego ruchu konia i jeźdźca, sadzących, jak wichry, po skalistej pustyni. Ktoby uwierzył, że ten rozbukany Czerkies zostaje *ex post* iluminowany wodnemi barwami w delikatniutkich akordach jasno-zółtych i jasno niebieskich, jakby suknia i kaftanik jakiejś gitarzystki Mierisa?

Te finezyze szczegółu hamują tylko fugę kompozycyi, przerywają linię ruchu. W spokojnych scenach, w zacisznych interieurach atoli okazuje się całe

mistrzostwo kolorystyczne Grottera tej epoki. Tak przedewszystkiem w wspomnianym cudnym rodzajowym »Kalendarzu«, — portreciku własnym i hr. Pappenheima przed sztalugą — daje Grotter swe barwne *chef-d'oeuvre* owej epoki, przejścia się kolorystyką Holendrów i wiedeńskich naturalistów. Słusznie zauważył pewien wybitny znawca, że to jakby Van der Meer z XIX w., ale wyglądający połyskiem wiedeńskim i poprawiony żartobliwie-czulym nastrojem osobistym. Ze na Holendrach z pod Kahlenbergu nie poprzestawał, że ich wzorom z nad Scheldy i Amsteli więcej jeszcze, niż im samym, zawdzięczał, to jasne. Cenił on ich technikę (której piękne okazy może we Lwowie widział i możliwie w »Odbiciu lpu« stosował) bardzo wysoko, szukał ich i dopytywał się o nich aż do ostatnich miesięcy życia. Opisując narzeczony główne arcydzieła paryskiego Luwru, dodaje bardzo charakterystycznie: »Metsu niema tu żadnego!«

Te kilka słów mówią dużo i są dla mnie pożądaną pomocą w tych wywodach. Bez nich i bez możliwości dedukcyi na oryginałach mogłaby powstać przyszłego twórcy »Wojny«, wysiadującego godzinami przed holenderskimi »gabinettstukkami« wydawać się niejednemu czytelnikowi zbyt — nieprawdopodobną.

Obok sztuki lokalnej posiada Wiedeń pierwszorzędne dzieła sztuki wielkiej, zwłaszcza w zbiorach cesarskich, mieszczących się wówczas jeszcze w Belwederze przy Heu-Gasse. Po pierwszym zwiedzeniu tej sławnej galerii (12 stycznia 1855 r. w towarzystwie przyjaciela Ostrowskiego) wybucha Grotter samymi wykrzyknikami: »Rzeczy Tycyana jakie piękne!« »Rubensa, ach Rubensa, Vandyka, Rafaela, o, przesliczne!« Poza tem podziwia szczególnie starca i staruszkę »jakiegoś« Dennera, o obrazach staroniemieckich zaś wspomina tylko pobieżnie, prawie z niechęcią. Ale już w tydzień później (20 stycznia) wymienia Albrechta Dürera w pierwszym rzędzie między Velasquezem a Van Dykiem, podpisuje nawet przelotnie dzieła swoje monogramem, wzorowanym na durerowskim, wpisując małych rozmiarów »G« w szeroko rozstawione »A«.

Wyborną ilustracyę do mych powyższych uwag o związku sztuki i techniki rysunkowej Grottera z kierunkiem klasycznym i ze sztuką nazareńską stanowią jego notatki z licznych odwiedzin Albertyny i zbioru rycin Akademii Sztuk Pięknych. Już sam wybór artystów, których dzieła zamierza przestudować, jest nader znamienity. Tak ogląda on kartony Corneliusa, »bardzo piękne« sztychy Bandemanna i »kompozycye (Hübnera czy Schnorra?) do Nibelungów«, a zatem prace artystów, rysujących przeważnie konturami tylko, a wiążących się techniką i kierunkiem myślowym blisko ze sztuką Führicha. Innym razem znowu podziwia Delaroche'a »Dziewicę Orleańską« i reprodukę »Moniki« Ary Schefera, której oryginał widział niedawno na krakowskiej wystawie. Wielkie wrażenie wywierają nań konturowe kompozycye sławnego w swoim czasie i wielbionego przez Götthego Anglika Flaxmanna, którego Klinger w swym pięknym manifestie »Malerei und Zeichnung«, przetłomaczonym

teraz na język polski przez p. Drexlera, znowu nam przypomniał. — «Jakie to piękne, jak to wszystko przemyślane», woła on, oglądając «kontury» Flaxmanna do Ossyana i Homera. Staloryty angielskie, widywane na wystawach sklepowych, wywołują w nim podziw, któremu daje folgę studenckim zwrotem: «To szelmy, te Angliki». Wszystkie te entuzjastyczne eksklamacje są bardzo znamienne, składają się one na bardzo wybitny rys charakteru, którybym nazwał «rafaelowskim». Wobec objawów sztuki, mających jakiekolwiek wyższe znaczenie, nie staje Grottiger bowiem nigdy prawie na stanowisku negatywnem. W szkole i akademii, stroniąc jak najdalej od rozczochranej opozycji, wymyślającej wszystkim i wszystkiemu od «marności i bryndzy», odnosi się on do nauczycieli i profesorów, z jedynym wyjątkiem Statllera, z sympatją lub nawet z entuzjazmem. Tak samo widzi w sztuce tak dawnej jak i współczesnej tylko strony dodatnie, wybitne i wyniosłe. Dzięki temu usposobieniu dużo się Grottiger w Akademii rzeczy nowych nauczył, a jeszcze więcej rzeczy dawnych oduczył. Zaraz w pierwszym roku wyzbywa się nawyczek dyletantyzmu, w które dotychczas nieraz jeszcze popadał. Jest on podobny do tego jeźdźca samouka, którego od małości na konia sadzano: gdy się dostanie do dobrej szkoły, pod kierunek zdolnych nauczycieli, musi najpierw oduczyć się dawnej jazdy i przejść przez teorię do nowej, udoskonalonej praktyki. Tak musiał i Grottiger, oficjalnie przynajmniej, w murach Akademii na Annagasse abdykować z improwizatorskiego rozmachu na rzecz kompozycji o miarowem tempie i z intuitywnego podchwytывania na rzecz rozumowej obserwacji. Ale czasem poza murami szkoły poharcuje sobie po dawnemu «polskim klusem po ściernisku». Niewątpliwie obok dzieł, łączących się z nauką i sztuką akademii, wykazuje twórczość jego w pierwszych latach wiedeńskich jeszcze wiele swobody sportu.

Ta sztuka swobodna łączy się jak najściślej z teatrem, tym teatrem, skupiającym w sobie w Wiedniu trzy czwarte całego ruchu umysłowego. Jednym z najważniejszych powodów sympatii Grottigera do Wiednia i tegoż form życiowych było jego ogromne zamiłowanie do teatru, o którym nam jego dzienniczki: lwowski, krakowski, wiedeński tyle opowiadają. W jesieni poprzedniego roku, był podczas dziesięciu tygodni, spędzonych we Lwowie, około dwadzieścia razy w teatrze. Wygrawszy w ruletę w kółku rodzinnem 1 fl. 40 ct. cieszy się bardzo, «bo będzie jeszcze raz na teatrze», a w podróż do Wiednia, przybywszy późnym wieczorem do Krakowa, biegnie zaraz do budynku przy placu Szepeńskim. A cóż dopiero w Wiedniu! Bliższy stosunek między sztuką wiedeńską, a teatrem jest znany. Wskazano nań już kilkakrotnie. Ale objawia się on, na co jeszcze nie wskazano, nie tylko w temacie i nastroju, ale także w gestykulacji i mimice. Najpierw o kierunku pierwszym. Nastrój socjalnego sentymentalizmu, nieco załawionego, ale nawskróś rzetelnego i serdecznego, tak

właściwy sztuce rodzajowej, łączy się bezpośrednio z dramatem wiedeńskim popularnym i ludowym, grającym od Schickandera aż do poety Raimunda na strunach rzewności. A i znaczna część tych obrazków rodzajowych, stanowiących pewną odnogę działalności artystycznej Grottera, i to przeważnie ilustratorskiej, nawet jeszcze w latach 1859—62, zawdzięcza swe istnienie szepotom nie tyle muzy, ile raczej teatralnego suflera. Ale zetknięcie się osobiste z teatrem mogło go raczej tylko utwierdzić w wyborze danych tematów i nadaniu im odnośnego nastroju. Ważniejszym o wiele jest wpływ sceny i teatru na mimikę, lizyognomikę i, jak widzimy na licznych przykładach, na teatralne nieco »arrangement« niektórych jego obrazów z tej epoki.

Nie należy wprawdzie odnosić wszystkich tych znamion koniecznie do bezpośredniego wpływu teatru. Pewna teatralna inscenizacja obrazu była wówczas cechą ogólną sztuki wiedeńskiej. Hołdował jej przecież, jak wspominałem, profesor Wurzinger, zwłaszcza w »Odprawie cesarza Ferdynanda«. Obraz ten, to jakby migawkowe zdjęcie z przedstawienia głównej sceny jakiegoś miernego dramaciku a la Raupach. Co więcej! Przechadzając się po galerii Akademii Sztuk Pięknych, odnajdywał młody artysta tę samą teatralność na innych licznych obrazach historycznych.

Historja wpływu teatru na malarstwo i rzeźbę jest dopiero zaledwie w zarodku. Ograniczam tę kwestję tutaj jedynie do »wysokiego« i historycznego kierunku w dramacie i obrazie. Uchwycimy ten problem stosunku sztuki Grottera do teatru trochę głębiej. Pierwsze bardzo wyraźne wpływy, zaznaczają się wprawdzie już za Ludwika XIV., ale normą obrazu historycznego stanie się teatr dopiero począwszy od rewolucji francuskiej i cesarstwa. Wówczas, w sztuce i epoce Davida, staje obraz historyczny pod znakiem Talmy. Teatralność też jest jednym z głównych znamion sztuki XIX wieku, a ostateczne jej przeczwyciężenie najważniejszym sukcesem ostatnich lat dwudziestu.

Wychowani w tej sztuce i w tych wyobrażeniach, nie zdajemy sobie nawet sprawy, do jakiego stopnia to malarstwo historyczne było teatralnością zakazane i jak bardzo ono, zrzekając się prawa pierworodztwa, świat ograniczało do warunków zdawkowej sceniczności, dając to i tyle tylko, coby bez uszczerbku na deski teatralne przeniesionem być mogło.

Każdy temat trzeba było sprowadzić z dramatem historycznym do wspólnej podstawy, zbudować go niejako na poprzecznym przekroju sceny, teatralnie i scenicznie uprawdopodobnić. »Prawdę« obrazu historycznego sądzono z łożyć w proscenium. Rezultatem tego krzyżowania był »obraz żywych osób« na scenie i na płótnie. Jako skutek dalszego wzajemnego oddziaływania sceny i malarstwa powstawały różne rodzaje mięszane, powstał melodramat. Powiedzmy śmiało i otwarcie: znaczna część sławnych i najślawniejszych dzieł Grottera, tych, co stanowią będą po wszystkie czasy chlubę i dumę nie tylko ducha polskiego, nie tylko sztuki polskiej, ale co więcej — mówię to z najgłębszego przekonania i sędzę, że się nie mylę — jeden

z tytułów chwały sztuki XIX-go wieku, rodzi się z melodramatycznych nastrojów. Dziś forma ta może się przeżyła. Dramat muzyczny Wagnera stworzył typikę nową.

Żadna siła formy nie jest wieczną — wieczną jest tylko siła ducha. W sztuce, pojętej jako twórczość formalna, znany tylko prawdy względne. Konstrukcja lub ornamentyka gotycka są w XIII wieku najgłębszą prawdą, dziś w najlepszym razie estetyczną igraszką, bo są wynikiem dowolnego wyboru, ale nie wewnętrznej konieczności. Formy dobre lub złe *a priori* — nie istnieją, chyba tylko dla dogmatyków z zakresu estetyki. Każda forma jest dobrą, gdy staje się wyrazem i zwiastunem twórczego ducha. Wolno cechowej estetyce potępić rodzaj melodramatyczny. Kto by o nią dbał, o jej zdanie się troszczył? Ona przecież z reguły pozostaje w tyle, poza rozwojem żywej sztuki i spaśnia się ze swemi wyrokami co najmniej o ćwierć wieku. Wolno estetyce mówić, że melodramatyczność nie jest rodzajem czystym, że nie jest ugruntowaną na prawdzie.

My przeciwnie, musimy powiedzieć, że ta melodramatyczność jest ugruntowaną na prawdzie, skoro z jej nastroju powstają twory tak wielkie, tak wzniosłe, tak pełne najgłębszej, wewnętrznej prawdy, jak cykle Grottgiera, a obok nich lub nieco wcześniej cały szereg arcydzieł sztuki europejskiej. I właśnie w tem zlanu, złączeniu i zżyciu się sztuki Grottgiera z tendencjami i nastrojami estetycznymi swego czasu i współczesnej sobie kultury leży ta bezsprzeczna, wielka i święta jej prawda.

Odwyknijmy raz od ustawicznego porównywania dzieł nowożytnych z rzeźbą grecką, ze sztuką Rafaela, Tycjana i t. d. Robimy tem ujmę jednym i drugim. Wszelkie takie podobieństwa są tylko pozorne. Dzieła sztuki greckiej, obrazy z epoki odrodzenia lub duchowo samoistne dzieła minionego wieku, wszystkie one wychodzą z pojęć i założeń tak z gruntu odmiennych, że tutaj żadne *tertium comparationis* co do ich rdzennego charakteru nie jest możliwe. Porównywać można tylko rzeczy o równej zasadzie i podstawie: Skopasa z Praksytelesem, Lorenca Lotta z Tycjanem, bezpośredniego ucznia z mistrzem. Wiek XIX objawia się w sztuce w swój odrębny sposób, ma swe własne podstawy, warunki i dążenia. Niewątpliwie wiele najcenniejszych składników arcyzmu dawnego sztuka wieku zeszłego zatraciła, ale natomiast wchodzi w jej skład nowe czynniki, w nieznanych przedtem odmianach i kombinacjach. Dzieła wyliczne sztuki tego wieku (a do nich niewątpliwie dzieła Grottgiera należą) chcą być mierzone własną miarą i mają prawo być podobnymi tylko do swoich rówieśników. Dość już tego nieznosnego doktrynerstwa i rzekomego modernizmu z jego rubaszością, z jego wietrzeniem duchowej treści, posądzaniem o ideę i podejrzywaniem o poezję!

Prawdą jest, że sztuka minionego wieku nie jest pierwotną, ale pochodną, że się wywodzi z literatury i poezji. Ale bodajby nigdy gorszego pochodzenia nie było! Mogą przyjść czasy, które jej tej matki pozazdroszą! Te



64. ZAMEK ODRZYKOŃSKI.
WINIETA DO »ANNY OŚWIECI-
MÓWNEJ«. 1856.

różne kombinacye poezyi, sceny i muzyki, napoty-
kane tak często w najrozmaitszych zestawieniach,
nadają sztuce minionego wieku odrębną cechę.
Zupełnie nadarmo przerzucalibyśmy ikonotekę wie-
ków minionych: w żadnym z tych dzieł nie znale-
źlibyśmy miary odpowiedniej do ocenienia twórców
takich jak np. »Kaptana z monstrancją« lub »Zam-
knięcie kościołów« z »Warszawy«, jak »Kucie kos«,
»Straszne wieści« (*Les femmes polonaises*) z »Po-
lonii«, »Puszcza« lub »Duch« z »Lituanii«. »Loso-
wanie« lub »Bluznierstwo« z »Wojny«, »Na chórze«, »Szkółka wiejska« i t. d.
To są dzieła, zrodzone właśnie z dziwnej a nowej, dawniejszym wiekom nie-
znanej konstelacyi estetycznej, są rezultatem skombinowanego współdziałania
scenicznego dramatyczności, liryki i nastroju muzycznego. Moment liryzmu
jest w nastroju tych dzieł utajony, tak samo, jak moment barwy jest utajony
w ich technice. Taka kombinacya właśnie ma cechę melodramatyczności. Komu
to słowo jest niemiłe, niech ukuje nowe. Cecha obrazów przez to się nie
zmieni.

Teatr zaznacza się zatem, podobnie jak cały świat zewnętrzny w twór-
czości Grottera, najpierw w sposób charakterystyczny, a następnie idealny.
Z początku przejmie artysta tylko jego cechy zewnętrzne, mimikę i sceniczną,
a później, po roku 1862, stopi wyższy moment dramatyczno-sceniczny drogą
misternie subtelnej procesu duchowego z innymi składnikami swych ideal-
nych twórców w aliaz tak doskonały, że jedynie analiza chemiczna jego ślady
wykazać i oznaczyć zdoła.

W tym ustępie, traktującym o latach 1855–8, może być mowa tylko
o łazie pierwszej. Występują te teatralne momenty w »Zjeździe pod Schwe-
chatem«, w »Ucieczce Walezego«, w »Zygmuncie i Barbarze«, a najwcześniej
w historyczno-rodzajowym obrazku »Zygmunt August na łowach«, do którego
zgrabny rysunek powstał w roku 1856 w Śledziejowicach (por. Nr. 46).

Ale w tych kompozycjach, obracających się
w sferze sztuki teatralnie deklamatorskiego Wur-
zinger, gibkiego i wielostronnego Geigera, zawa-
dzającego także nieraz o scenę i sceniczną, lub
też nastrojowego liryka Rubena występuje wpływ
teatru raczej ubocznie. Mamy natomiast szereg dzieł,
powstałych w bezpośrednim i wyłącznym prawie
związku z teatrem. Postacie na nich robią wra-
żenie raczej figur i modeli reżysera i dekoratora
teatralnego, niż żywych twórców. W rzeczy samej,
są to pierwsze próby przyszłego ilustratora z cza-
sów i chwil, w których obserwuje jeszcze życie ludz-



65. ZGLISZCZA ZAMKU ODRZY-
KOŃSKIEGO. WINIETA KOŃ-
COWA 1856.

kie, ujęte w perspektywiczną kostkę sceny, kulis i «sufitów». Pierwszem takim dziełem są ilustracye do »Anny Oświęcimównie«, dramatu mego stryja, Mikołaja Boleza Antoniewicza, drukowanego we Wiedniu w r. 1856. Zdobi to pierwsze wydanie wiedeńskie dwanaście litografii, oddających rysunekzki piórkowo-sepiowe Artura Grottgera, będące moją własnością. Nie pomyłę się chyba, odnosząc je do początków roku 1856. W zapiskach dzienniczka wiedeńskiego, prowadzonych, jak wspominałem tak skrętnie od dnia przyjazdu aż do pierwszych dni lipca 1855 roku, niema jeszcze wzmianki ani o nich, ani nawet o autorze dramatu, z którym go później blizkie łączyły stosunki. Przez lato i jesień bawił zaś Grottger na wsi w Galicyi, w Śledziejowicach, u Laryszów Niedzielskich, skąd dopiero późną jesienią, pokrzepiony i odżywiony, z nowemi siłami do Wiednia i pracy powrócił.

Wartość historyczna tych kompozycji jest o wiele większą od czysto estetycznej. »Dzieł« Grottgera nie byłoby mniej, gdyby ich nie było — w rozwoju zaś czulibyśmy bez nich pewną lukę. Zbierzmy w krótkości najważniejsze momenty: tu po raz pierwszy sztuka Grottgera zsiada z konia, miał więc mój stryj wobec niej choćby tę jedną zasługę, że jej, jak Gerwazy Hrabie mu »przytrzymał strzemień do zsiadania«. Te rysunekzki — to pierwsze objawy humanizującej się sztuki Grottgera; tu wzrusza on po raz pierwszy glebę, w którą owocujące drzewo jego życia duchowego w kilka lat później upuści nasienie idealizmu. Tu staje się przedmiotem sztuki już nie jeździec i nie amazonka, w której kostyumie młody artysta przemyczał dotychczas kobietę, ale człowiek jako wyraz i przedstawiciel momentów psychicznych — tu pobudką będzie nie ostroga, ale namiętność i miłość. Mimikę i typikę silnych poruszeń psychicznych, co prawda, artysta dopiero ledwie zaznacza. Ten świat ducha jest dla jego ręki czemś zupełnie obcem jeszcze i nowem. Dla tych motywów ani »najdroższy tatko«, ani Kossak, ni Adam wskazówek żadnych daćby nie byli mogli. Tu trzeba trochę doświadczenia życiowego.

Nieraz już zapłonął miłością. Z całą potęgą objął go szal miłosny przed rokiem niepełna po raz pierwszy. Ten jego stosunek do mieszczańeczki wiedeńskiej, Róży Ertl, wpłynął także znacząco na cały jego rozwój duchowy.

Ale od silnego uczucia do zdolności stworzenia jego artystycznego równoważnika — droga daleka. Wówczas notuje swe wrażenia jeszcze atramentem w dzienniczku, a nie ołówkiem w szkicowniku, dając słowu pierwszeństwo przed linią. Ten świat procesów psychicznych staje się po raz pierwszy problemem jego sztuki w tych niepokąźnych ilustracyjkach. Ale stanął by on zupełnie bezradny wobec tego zadania *ex propria diligentia*, to jest wobec wolnego przekładu na formy rysunkowe głównych scen dramatu stworzonego pod wpływem Kalderona i Grillparzera, gdyby nie miał dobrze w pamięci tak ważnego dlań teraz podręcznika stylistyki teatralnej i gdyby nie zaglądał co chwila do słowniczka fizjognomiki scenicznej. Są też te ilustracye raczej jakby szkicami z premiery, niż artystycznie ujętemi ilustracyami tej poezji

dramatycznej, w której ongi takie tryumfy odnosiła H. Modrzejewska. Nie mamy więc przed sobą na tych obrazkach rzeczywistych postaci z fabuły, nie mamy ani tego rodzeństwa, związanego miłością bardziej niż braterską, ani niezbędnej suivaniki i koniecznego «ojcowskiego przyjaciela», ale tylko aktorów i aktorki. Nie mamy ani drzew, ani gór, ani ścian i pował, tylko kulisy. Jedyne w winietce początkowej i końcowej, tak efektownie skonstruowanych, posługuje się artysta dawniejszymi nabytkami swego szkicownika, to jest wspomnianymi wyżej rysunczkami zamków i ruin. Ci aktorowie na jego rysunczkach stają z natury rzeczy twarzą do widza, a przemawiają nie tyle do współgrających, ile do parteru.

Musiał zatem młody rysownik zarzucić szyk przekątny swych poprzednich utworów, przeprowadzony konsekwentnie n. p. jeszcze na obrazku: »Napad szwedzki na wieś niemiecką«, wykonanym zaledwie o dwa lub trzy miesiące wcześniej w Śledziejowicach, i musiał pod wpływem momentów scenicznych przemienić całą kompozycję skośną na frontálną. Sceny zbiorowe komponuje nawet zupełnie sceniczne w profilowym szeregu. Tak jest n. p. w obrazku do słów »Na zamek!« »Nie można!« (akt 1, scena 4). Z perspektywy, przeprowadzonej z uważną poprawnością, zdaje tu 18-letni artysta pierwszy egzamin publiczny. Na obrazkach do słów (akt 1, scena 1) »Na takim haku sto latby tu został« lub (akt 2, scena 2) »Co tak stoisz, jak ten w strachu do kulbaki kozak spięty?« widzimy wyraźne usiłowanie perspektywicznego rozwiązania wnętrza. I tak kładzie Grotter punkt widzenia zazwyczaj w sam środek obrazu, podnosząc konstrukcję liniami perspektywicznymi tafli podłogi, belek stropowych, ram drzwi i okien w ścianach bocznych. Scena i teatr stają się odtąd podstawą jego kompozycji wnętrza, zamkniętego w głębi zazwyczaj tylko ścianą, ustawioną równolegle do płaszczyzny obrazu. Ale to nie jest regułą: jest on teraz już w perspektywie tak pewnym siebie, że raz w scenie spotkania się Anny ze Stanisławem ryzykuje zamknięcie tła dwiema skośnymi płaszczyznami, tak, że kres obu stykających się ścian stanowi niejako pionową oś obrazu. Ta zdobycz techniczna jest płodną w następstwa. Dwie ściany, obie skośnie ustawione, staną mu niegdyś późnym zwykłym schematem kompozycji wnętrza, powtórzą się trzy razy w »Warszawie«, nie mniej niż pięć razy w »Polonii«, dwukrotnie w »Lituanii« i w »Wojnie«.



66. ANNA WPOSTRZEGA STANISŁAWA.
(AKT 1, SCENA 6-11)

Odpowiedzialność za stroje polskie spada całkowicie na ówczesnego reżysera lwowskiego teatru i na starego Jana Maszkowskiego, na którego ry-

sunku piórkowym w muzeum Pawlikowskich we Lwowie, przedstawiającym staro-azlachecką scenę błogosławieństwa ślubnego, widzimy kostiumy identyczne. Oto znaczenie tych rysuneków piórkowych podmalowanych delikatnie sepią, którą, cieniując silniej lub słabiej, traktuje jako surogat barw akwarelowych. Zwracam szczególną uwagę na ten proces techniczny. Widzimy, że ten »zawodowy rysownik« nawet gdy pracuje techniką monochromową, ustawicznie świat swój widzi w szacie barwnej.

Akcyą psychiczną po raz pierwszy tematem sztuki, przejście od schematu przekątnego do kompozycji frontalnej, pierwsze przedstawienie wnętrza i jego perspektywicznej konstrukcji, zastąpienie wielobarwności cieniowaną monochromią — oto niepoślednie znaczenie ilustracji do »Anny Oświęcimówny«. Jak na drobnostki, na pierwszy rzut oka tak niepokazne, to chyba dosyć. Są one pierwszym ogniwem długiego łańcucha szkiców, scen i kompozycji, wiążących się najściślej z dramatem, z teatrem i ze sceną. Wymienię ich tu kilka dla przykładu: dwa rysunki w posiadaniu p. Wł. Federowicza »Przed ślubem« i »Scena więzienna«, scena z więźniem na wielkim »tableau« do schillerowskiego poematu »Würde der Frauen«, ilustracja z *Mussestunden* do bajki rumuńskiej »Pietra babului«, gdzie teatralność kombinuje się z słodką poezją schwindowską, dwa pomysły do obrazu historycznego »Urowadzenie Michała Anioła« i szkicowana kompozycja do »Galileusza«, pojęta zupełnie w wyższym stylu ówczesnego dramatu historyczno-filozoficznego w rodzaju »Uryela Akosty« Gutzkowa, a zredukowana później w okazałym drzeworycie waldheimowskich »Illustrierte Blätter« do kompozycji jedno-postaciowej — i t. d.

W innych kompozycjach znowu, zwłaszcza od r. 1858 począwszy, urywana i kanciasta gestykulacja wcześniejszych utworów, powstałych pod wpływem mimiki teatralnej, ustępuje miejsca akcyi łagodniejszej i płynniejszej, jak gdyby niesionej falą muzykalnej melodyi.

Oba bardzo piękne obrazy do romansu, nader naiwnie utkanego na tle życia Władysława Warneńczyka, p. t. »Myrthe und Krone« w »Mussestunden« z r. 1862, rodzą się zupełnie z estetyki opery i mogłyby służyć, bez najmniejszej zmiany, jako ilustracje scen operowych, pierwsza do drugiego aktu »Lohengrina«, druga do trzeciego aktu »Tristana«. A weźmy np. drugi i czwarty (końcowy) obrazek ze »Szkoly szlachcica polskiego«, lub niewątpliwie współczesny jej obrazek z życia starszłacheckiego, tak zwany »Mariaż«. Czy nie wychodzą one z nastrojów muzykalno-dramatycznych? Czy nie dopraszają się one formalnie o dźwięczną, łatwą, płynną, a tak melodyjnie bogatą muzykę Moniuszki? Nie są-że to jakby sceny ze »Strasznego Dworu«?

W październiku r. 1906 zmarła jedna z najślawniejszych artystek XIX-go wieku, Giulietta Rintori. Pełne pół wieku przedtem, w późnej jesieni 1856 r., zachwycała ona cały Wiedeń, entuzjasmowała także naszego artystę. Dziwny



67. PN. HORNUNG JAKO OFELIA. OBRAZ OLEJNY.

przypadek, że Grottger, jadąc do Wiednia, na stacyi w Oderbergu w imponującą pięknej nieznajomej podziwiał właśnie wielką artystkę, dodał jego entuzjastycznemu uwielbieniu pewnego osobistego pieprzyku. Szkicował jej portret kilkakrotnie — szkice te są we Lwowie własnością p. Wandy Młodnickiej. Bardzo możliwe, że zjawisko tej posagowo pięknej, a tak genialnej artystki i te szkice portretowe, dały pierwszy impuls do szeregu portretów kobiecych, przedstawianych jako bohaterki sławnych dramatów, do Małgorzat, Ofelii i t. d.

Jest we Lwowie szkic portretowy młodej kobiety z koła rodzinnego Grottgera, jako »Königin der Nacht« z mozartowskiego »Fletu czarodziejskiego«. Pannienkę ze sfer mieszczaństwa wiedeńskiego, w której domu z Rafałem Maszkowskim często bywał, przedstawił dwukrotnie jako Gretchen (por. poniżej), znamy wreszcie rysunek i akwarelę, przedstawiające pannę Hornung jako Ofelię, a jest także taki sam portret olejny w prywatnem posiadaniu w Wiedniu. Widzimy zatem, że umysł jego jest przepelniony motywami scenicznymi, że one w tych latach liczą się do główniejszych bodźców jego fantazyi.

Spogląda artysta wówczas na świat cały, jakby z wyżyn »jaskółki«. Co więcej: Grottger, zdaje się, przelotnie myślał nawet próbować szczęścia jako pisarz dramatyczny. Dowodu na to dostarczają listy hr. A. Pappenheima, pisane do artysty z Alby na wiosnę r. 1862. I tak czytamy w liście z 2 lutego 1862 r.: »Jak stoi sprawa z komedią (Wie steht es mit dem Lustspiel?)«, a zaraz w następnym liście z 27 kwietnia. »Co słyhać ze sztuki? Przyjęła, czy nie?« (»Was ist mit dem Stücke? Angenommen oder nicht?«) Stawiam tę kwestyę do dyskusyi. Z tonu tych zapytań nie można, sądzę, nic innego wywnioskować, jak, że nasz artysta miał i literackie pomysły i że rzeczywiście komedię napisał i wystawić ją zamierzał. Będzie to tem prawdopodobniejszem, jeżeli sobie przypomnimy, że w jesieni r. 1866 w Porębie, do spółki z panem domu, Wincentym Bobrowskim, faktycznie napisał jednoaktówkę, w której grał rolę »śmiesznego starego profesora filozofii«. Zresztą kto miał szczęście i sposobność uważnego przeczytania zachowanych jeszcze listów Grottgera, zwłaszcza z ostatnich dwu lat życia, ten przyzna, że on posiadał w wyższym stopniu dar wypowiedzania swych uczuć i myśli w wytwornej, literacko skończonych formie, w której się wprawił, będąc przez połowę roku 1864 (na swą zgubę) głównym redaktorem wychodzącego w Wiedniu tygodnika »Postęp«. Poznamy go także w latach 1861—4 jako poetę. Komedyjka owa zaginęła, ale przechowała się pamiątka inna, o wiele cenniejsza, bo artystyczna, wiążąca się jak najbliżej z tym teatrem amatorskim, granym w Porębie w listopadzie r. 1866. Poprawiając »Lituanie« i pracując nad »Wojną«, obliczoną wówczas jedynie na sześć czy siedem obrazów, znalazł czas i ochotę do zajęcia się jego urządzeniem. Nie tylko wybierał i układał sztuki, ale reżyserował i suflował, grał i tańczył, kostyumował i dekorował.

Z całej tej dekoracyi uratowały się dwie figury alegoryczne Talii i Melpomeny, przechowane obecnie w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Na koniec jeszcze krótka analiza dwóch kompozycyi interesujących i ważnych, a wiążących się bezpośrednio z dramatem i teatrem. Motywy do obu czerpie artysta z goethowskiego »Fausta«. Główną osobą jest Małgorzata. Na wcześniejszej widzimy ją w chwili, gdy otoczona tłumem ciekawych, po nabożeństwie opuszcza kościół, na późniejszej przedstawił ją artysta modlącą się w kościele. Kompozycyje te, odległe od siebie prawdopodobnie zaledwie o kilka miesięcy, reprezentują dwie fazy w rozwoju stosunku naszego artysty do teatru: pierwsza jest bardziej bezpośredniem oddaniem danej sceny z całą jej obrazowością teatralną, druga natomiast pogłębia psychologicznie motyw, zaczerpnięty z dramatu.

Pierwsza kompozycja to rysunek o technice tak ostrej i precyzyjnej, iż wydaje się raczej pracą ryłca na stali, niż ołówka na papierze. Na tle staroniemieckiej architektury, szczytów domów, smukłych, jak sosny, kominów i wież, strzelistych jak topole — przesuwają się przed oczyma widza ku lewej stronie, po linii stromych schodów, wiodących z katedry na ulicę, njmująca scena: Gretchen, dziewczę o szczupłej, filigranowej budowie ciała i rysach najwidoczniej portretowych, z główką wstydliwie schyloną zstępuje z wolna po schodach: niżej stoi Faust, (jedyna postać *en face* w tym profilowym pochodzie), śledzący pilnem okiem nadobną kochankę, którą Mefisto »wytyka palcem«; tuż za Małgorzatą schodzą po stopniach dwaj młodzieńcy z wyrazem dziwnego skupienia i współczucia. — Wszystkie te postacie pokazuje nam Grottiger tylko po pas, lub co najwyżej po kolana. Trochę



68. POWRÓT MAŁGORZATY Z KOŚCIOŁA. WIEDŃ 1857.
RZKIC OŁÓWKIEM.

obojętny starzec i dziecko, wpatrzone bystreimi oczkami w oblicze Małgorzaty, uzupełniają kompozycję.

Techniką, ogólnem ujęciem, typem ciała niewieściego, motywem skromnie spuszczonej, a naprzód podanej główki — łączy się ten jasny, przejrzysty rysunek bezpośrednio ze współczesną wielką kompozycją na temat szylerskiej »Würde der Frauen«.

Zbyteczną jest prawie i tu i tam sygnatura o spiczastych, stojących literach: »A Grottger 1857«.

Jak wspomniałem, brzmi w tej kompozycji nuta osobista. Rysy obu młodzieńców, postępujących za Małgorzatą, są nam dobrze znane; daje tu artysta portret własny, a obok w tle portret Rafała Maszkowskiego. Przedstawiając siebie niejako w roli Walentyna, unika skrajnej charakterystyki, wyszlachetnia i wydelikaca rysy własne; piękne jego oko spoczywa na postaci Małgorzaty z wyrazem głębokiej i elegijnej rzewności, z całego profilu płynie jakaś przedziwna słodycz: widać, że ten młodzieniec nadal, przez całe życie sercem i wyłączenie sercem tylko kierować się będzie.

I Małgorzata jest portretem, a to panny Luisy, bohaterki współczesnego humorystycznego cyklu z przygodami studenckimi obu przyjaciół, o którym zaraz będzie mowa. — Ten moment osobisty — aluzyja zresztą bardzo wyraźna — nie czyni jednak tej kompozycji żadnej estetycznej ujmę, a podnosi ją zarazem do znaczenia biograficznego dokumentu. — Od tej chwili będzie mu coraz bardziej dzienniczek zbędnym, forma artystyczna zacznie zastępować myśl logiczną. Jednakże nie zdołał tu jeszcze zlać motywu osobistego z fabułą w pewną wyższą całość, oba pierwiastki nie są jeszcze zupełnie stopione. Całość robi raczej wrażenie sceny kostyumowej, a charakterystyka Fausta wypada zbyt blado w porównaniu z postaciami, wyposażonemi w rysy portretowe.

Kompozycja druga »Małgorzaty w kościele«, jest luźnym szkicem, lotnym pomysłem, rzuconym widocznie w pośpiechu na kartkę szkicownika. Unikając portretów zdołał artysta łatwiej uczynić całość bardziej jednolitą. — Zapewne, tekstowi nie dorównał. Kompozycja ta, taka cicha i skromna, nie może być artystycznym równoważnikiem odnośnej sceny dramatu Goethego — jest to raczej jakby ilustracja do innego »Fausta«, którego autorem mógłby być młody Szyller lub Körner: to bardziej Luiza z »Intrygi i miłości«, niż Gretchen z »Fausta«; nie masz tu ani demona-Mefista, ani groźniejszego jeszcze demona-miłości. Mefisto i Faust, ledwo naszkicowani, służą raczej tylko jako kontrasty psychiczne. Od tego ciemnego tła, w znaczeniu dosłownem i przenośnem, odcina się tem efektowniej poetyczna postać zamodlonego dziewczęcia. — Co prawda, odrzuca tutaj artysta zupełnie moment tragizmu — zaznaczając tylko ogólnie silne kontrasty: świetlne i psychiczne. — Wyłączył wszystko, co zbędnem, redukując całość jedynie do momentów, koniecznych dla rozwinięcia psychicznej sytuacji.

Możliwe, że artysta myślał wówczas przełotnie o całym szeregu ilustracji do »Fausta«, o jakimś cyklu faustowskim, ale dowodów dalszych na to przypuszczenie nie mamy — a choć oba te dzieła tak bardzo między sobą się różnią, to przecież mają one — jak powiedziałem — dwie cechy wspólne: dążność do wydobywania pierwiastku psychicznego i przemienienie danego motywu dramatycznego na spokojną a duchowo pogłębianą sytuację. — Ten drugi rysunek ma, podobnie jak ilustracje do dramatu mego stryja, niepoślednie znaczenie historyczne. Ta Małgorzata, modląca się w kościele, to pierwsza scena czysto nastrojowa Artura Grottera — co prawda, pozycja malutka, ale niezbędna w tym szeregu danych, z których zenumują się cykle.

Jest przylem i w technice bardziej własną. Jej poprzedniczka bowiem stoi zupełnie pod wpływem Geigera, jest dziełem, w którym Grotter zostaje zupełnie pod sugestią swego uwielbianego wówczas mistrza. W żadnym innym tak bardzo do niego i jego staroniemieckiej drzeworytniczej techniki się zbliżył. Wreszcie zwracam uwagę, że znany cykl kartonów Wihelma Kaulbacha do »Fausta«, jako pochodzący z roku 1859, jest od dwu do trzech lat późniejszym.

W sztuce Matejki pierwiastek fizyczny i duchowy wzajemnie się potęgują; obraz jego, to jakby ich iloczyn. Dość przypomnieć »Rejtana« lub »Bitwę grunwaldzką«. Potęgą fizyczną jest dla Matejki wykładnikiem zmysłowym potęgi duchowej. U Grottera ma się rzecz wręcz przeciwnie: silne poruszenie fizyczne, a głęboki nastrój duchowy, oto momenty, które w jego sztuce prawie się wzajemnie wyłączają — w procesach duchowych jego obrazów odgrywa ciało ludzkie, pojęte jako inechanizm siły i energetyki fizycznej, rolę drugorzędną. Objawienie zewnętrzne tych ostatnich momentów jest dla jego celów artystycznych czemś zupełnie bezwartościowym i przy jego kombinacjach estetycznych nie wchodzi prawie w rachubę. Im obraz duchowo jest głębszy, tem będzie i spokojniejszym; na wielkich twórcach Grottera nikt nie przemawia i nie pyta — wśród ciszy zupełnej odgrywają się misterya jego nastrojów, a słowo staje się zbędne dla tego obcowania duchów: u niego mówią oczy, nie usta, a cisza tej atmosfery, nasyconej duchowym wyłączeniem pierwiastkiem — oto tajemnica tego magnetycznego czaru, jaki ta poufna sztuka wywiera.



69. MAŁGORZATA W KOŚCIELE WIEDEŃ
1857. SZKIC OŁÓWKIEM.

Rysunek drugi, powyżej omówiony, znajduje się w szkicowniku pana Władysława Fedorowicza w Oknie, tak cennym dla badacza rozwoju form i idei Grottgera. Tu spotykamy się z nim po raz pierwszy, będzie to więc najwłaściwsze miejsce dla obszerniejszej o nim wzmianki.

Jest to szkicownik podłużnego formatu, wysoki 23 cm., szeroki 31 cm. oprawiony w czarną tekturkę: zakupiony we Wiedniu (w śródmieściu u Johann Halls We. za cenę 1 fl. 26 ct) obejmuje on dzisiaj już tylko (nie licząc obu

wewnętrznych okładek) 21 kart, obustronnie pokrytych, już to większymi rysunkami na całą stronę, już też mniejszymi najróżnorodniejszymi szkicami i kilkoma zapiskami.

Co najmniej trzynaście kart jest wyciętych. — Ale nie wszystkie uważać trzeba za rozpierchłe i stracone. Kilka z nich znajduje się w ręku szczęśliwego właściciela, posiadającego tyle innych skarbów ołówka, kredki i piędzla Grottgera.

Materyałem jest biały szorstki papier, przy końcu tylko są wszysze trzy kartony ciemniejsze i bardziej chropawe, tonowane w trzech barwach. Z jakich lat może on pochodzić? Na to pytanie dać odpowiedź jest równie łatwym



70. PORTRET WŁASNY. SZKIC OŁÓWKIEM. WIEDEŃ 1857.

jak bolesnem. Szkicownik ten bowiem (przykro to powiedzieć) jest jakby palimpsestem. Karty były przeważnie użyte: dwukrotnie, a jedna wykazuje nawet ślady co najmniej trzekrotnego użycia. — Dziewięć dziesiątych wszystkich rysunków obecnych pochodzi dopiero z lat 1862—4. Granice te są absolutnie pewne; oznaczają je szkice do »Park« z r. 1862, do »Polonii« (1863), do olejnego obrazu »Przeście przez granicę« 1864, wreszcie szkice architektoniczne i rodzajowe z Wenecyi, gdzie bawił, jak wiadomo, z hr. Janosem Pallfym w lipcu tegoż roku. Lecz zwierzał się w tym szkicowniku ze swych artystycznych pomysłów już od r. 1857, lub nawet 1856 począwszy. Jest tam szki

pieszego Czerkiesa, zwróconego twarzą do widza. Wolno go uważać przecież za pierwszy pomysł do olejnego obrazu z r. 1856, którego przedmiotem jest Czerkies, trzymający prawicą konia za uzdę (w zbiorach hr. Pappenheima). I większa połowa tych kart pokrywała się kolejno w tych wczesnych i późniejszych latach wiedeńskich pierwszymi rzutami, luźnymi pomysłami, lub bardziej wykończonymi szkicami. Wszystko prawie zaginęło bezpowrotnie, wszystko prawie zebrały zdmuchnięte przez autora okruszyny gumy. Był to prawdopodobnie pierwszy pamiętnik artystyczny z czasów dojrzałego akademizmu wiedeńskiego 1856—7 i lirycznie nastrojonej gawędy szlacheckiej, jak »Szkola szlachecka« 1858; miał go nawet może artysta ze sobą w owych dniach przełomowych pobytu w Monachium jesienią tego roku. Gdybyśmy wszystkie karty jeszcze mieli! Moglibyśmy z nim w rękę śledzić każdy krok owego »przejścia przez granicę«, oddzielającą realizm Grottera od jego twórczości idealnej i subiektywnej (od r. 1858 począwszy).

Posługiwał się nim artysta rozmaicie, biorąc tę samą kartę raz na długość, potem znowu na wysokość, jak to widać z tego, że postacie zderzają się pod kątem prostym. W chwilach twórczego ferworu nie znajdował nawet czasu na złowrogą operację »radyrką«, rzucając jakiś pomysł w odwrotnym kierunku poprzez szkic, o jakie pięć lub sześć lat dawniejszy. — Oto przykład charakterystyczny: dwa rysunki, jeden mniej więcej r. 1856 (wspomniany właśnie Czerkies), drugi zaś z r. 1864, a zatem z epoki wzniosłego idealizmu, krzyżują i przecinają się. W ten sposób zderzają się na kilku cm. kwadratów wyżej najbardziej rozbieżne kontrasty jego sztuki!

Na 3 lata co najmniej przed ostatecznem ukształtowaniem wzniosłego bolu nad »ludzkością, tym rodem Kaina« w cyklu »Wojny«, nosił się artysta z pomysłem o nastroju pokrewnym; przedstawiony tu jest kapitan, stojący nocą w głębokiej zadumie wśród śpiących powstańców, otoczony z dwu stron kozłami bagnetów, symetrycznie ustawionymi. Tę kompozycję, ostatecznie przecież niewykonaną, a należącą do cyklu »Bór«, rzucił dwukrotnie na karton. Drugi z tych szkiców przecina się ze wspomnianą postacią Czerkiesa, stojącego w kierunku odwrotnym, tak, że na jego bucie rysują się kontury głowy kapitana. Do tego szkicownika powrócę jeszcze, omawiając utwory z r. 1864, a zwłaszcza cykl szkiców do »Boru litewskiego«. Do tej epoki, wcześniejszej, specjalnie zaś do lat 1856—8 należą: na wewnętrznej tekturze okładki i na str. 1-ej, rysunki według manekina konnego, na str. 1 i 38 trzykrotnie szkicowany portrecik profilowy (ku lewej) młodzieńca, prawdopodobnie Ostrowskiego, na str. 5 portrecik młodej niewiasty *en face* w kapeluszu i »Gretchen« w ko-



71. PORTRET AUSTRYACKIEGO
JENERAŁA, SZKIC OŁÓWKIEM.

ściele, na str. 33 kontur lba konskiego i osobno uźdźnienie, na str. 37 (na poprzek) nader udatny portrecik jakiegoś generała austriackiego w pióropuszu, prawdopodobnie Gyulaja, w każdym razie nie Pappenheima (Nr. 71), na str. 38 i 39 zbroja rzymska, szkic husarza, dwie sceny z Czerkiesami i jakieś rachunki, wreszcie na końcowej okładce rękojęść i monogram SW, trzykrotnie powtórzone.

Rozpatrzyliśmy dotychczas dwa czynniki, kształcące artyzm Grottgera w jego pierwszych latach wiedeńskich: sztukę współczesną i teatr. Kolej teraz na czynnik trzeci, na życie potoczne, o którym wspomniany już kilkakrotnie dzienniczek tyle szczegółów podaje. Nie wchodzę w nie zbyt dokładnie. Celem tych badań jest nie tyle życie Grottgera, ile raczej historia jego sztuki i psychy. Chcę dać tylko krótki szkic jego zapasów z trudnościami życia, by się tem dłużej zatrzymać przy dziełach, w których nad temi trudnościami tryumfuje. Dla objęcia i zrozumienia tego artysty, dla zjednania mu miłości, zbędnem jest zupełnie uderzanie w tkliwą i ekliwą strunę współczucia; on sam jej dźwięków nie lubi, a wśród ciężkich zawodów, wśród dojmującego niedostatku nie usłyszymy od niego nigdy ani słowa skargi. Za młodu już wprawia się w sztukę milczącego cierpienia. Jak wspomniałem, warunki jego egzystencji we Wiedniu zaraz od pierwszych tygodni były bardzo trudne. Te kilkadziesiąt guldenów ze stypendyum (uszczuplone prócz tego kwotą 20 zlr., posłanych bratu »Jarosiowi« wojskowemu, stojącemu załogą w Oświęcimie), rozeszły się na pierwsze konieczne wydatki i sprawunki. Wnet już widzi się zniewolonym do robienia »różnych doświadczeń« i do odzwyczajania się od śniadania; myśli nawet o tem, czyby nie zażywać tabaczki, gdy mu głód dokuczy. Pali namiętnie, szkodząc przez to bardzo wątłemu organizmowi. »Ilekroć, zmorzony głodem, zapalę centowe cygaro, czuję wyraźnie, że gorycz, osiadająca na podniebieniu, gasi głód i tym sposobem mnie syci, podczas gdy, kupiwszy za »centa chleba, nie tylkobym się nie najadł, alebym, owszem, podniecił tylko »apetyt«. Ale wnet i cenciaka na cygarko zabraknie. Wtedy, »głodny, jak pies«, »chodzi, jak struty«, decyduje się zastawić zegarek, sprzedać spinkę, pierścionek, ręczniki, najstarsze ubrania; pójdą nawet skrypta i rysunki za dziesięć centów na makulaturę!

Nie dość na tem! Zima roku 1855 była wyjątkowo ostra, »wiatr ciął, jak różgą«. Niema czem zapalić, zimno mu, »jak sto dyabłów«, woda w pokoju na lód się ścina. By w domu wytrzymać, trzeba mu się odziać w łatane po kilkakroć futerko; co gorsza, pracować niepodobna, bo biedne, popuchłe, odmrożone, popękane ręce ołówka utrzymać nie mogą!

A pomocy znikąd! Stypendyum tak skromne, wystarczać będzie na pierwszą połowę miesiąca, polecenia do p. hrabiny P., do ks. Schwarzenbergowej i do hr. Thuna przynoszą mu raczej same odmowy lub nawet upoko-

zenia, a o kupców lub prywatnych nabywców na obrazy tak trudno! Do tych plag głodu i zimna dołącza się trzecia: młodość i świat. »Ja o świecie zapomnieć nie mogę, ale on o mnie zapomina«. Innym zupełnie okazał się dla Artura Grottera Wiedeń od tego, o którym żartuje Szyler, że tam codzień jest niedziela i pieczeń ustawicznie na różnie się kręci. A przecież przebył i przecierpiał to wszystko bez goryczy, bez żalu, z dziwną, rzewną dobrocią w sercu. Gdy, trzęsąc się od mrozu i nie mając za co kupić sobie świeczki, o zmroku już kładzie się do łóżka, zasypia z pocieszeniem na ustach, z myślą o najdroższej rodzinie! »Żeby też oni wiedzieli, jak ja bieduję«. Ale tego nie wiedzieli, bo im o tem nie donosił i »Mamci« się nie poskarżył, żeby jej, żyjącej i tak w nader ciężkich warunkach, smutku nie przysparzać.

Nad wszystkimi temi przeciwnościami zapanowały ostatecznie zwycięzko: charakter, energia życiowa, humor i optymizm.

Uchwycenie w Grotterze samego choćby tylko zjawiska życiowego i typu duchowego, poniekąd poza artystą i twórcą, byłoby już zadaniem ponętnem i ważnem, bo kontury tej pięknej postaci i cały jej podkład etyczny, biorąc to słowo w szerszem i wyższem znaczeniu, składają się na jeden z najwyrazistszych, najodrębniejszych, a najbardziej pociągających profilów, jakie w całym zbiorze medali polskich XIX wieku napotkać możemy.

Jako zjawisko życiowe opływa on formalnie w bogactwo rzadkich a żywych rysów duchowych. Cieniotka tylko błonka soczewki przedziela jego psychę od świata zewnętrznego, a raczej go z nim łączy. Dla tego artysty życie nie jest martwym głazem z drzemiacą wewnątrz i ukrytą pięknoscią, którąby sobie długą i mozolną pracą dłuta zdobywać musiał, nie jest zatem i sztuka jego, w tej fazie przynajmniej, owocem samotności, długiego dumania, myśli wstępującej, odwróconej od świata, a wpijającej się w siebie lub wahającej się rozważa.

Jak motyl, fruwa on nad zieleniejącem dopiero drzewem żywota i jego pierwszymi pęczkami; wnet będzie pił, jak pszczołka, słodycz z promieniejących kwiatów. Popłynie chylą falą żywota, a gibkim, elastycznym skokiem przesadzi niejedną przepaść.

Ludziom i życiu odda się on w tej fazie cały, zupełnie i bez reszty. Te lata, aż do roku 1863 mniej więcej, to epoka jego największej ekspansji życiowej.

Łączy on się z ludźmi tysiącami niemi sympatyi, zażyłości, szacunku, przyjaźni, miłości aż do uwielbienia i entuzjazmu. Ma niezwykle dar rozmówiania się w drugiej istocie, jakąś lubieżną prawie chęć złączenia, zbratania, zespolenia się z jej duchem, oddania, prawie że poddania się. On jest mistrzem i wirtuozem altruizmu. A uszlachetniając prozę potocznego życia i podnosząc ją do wyżyn poezyi, nie poprzestaje na obserwacji obiektywnej, nie szkicuje i nie bada tylko, ale podziwia, kocha i entuzjazmuje się.

Kocha i uwielbia! Danem mu jest wyłączyć ducha z materyi stosunków

socyalnych, zatrzeć różnicę stanu i wieku, widzieć w każdym sercu tylko, odzywać się i do starszych, i do wysoko postawionych nawet, drobnymi słówkami,ieszczotkami i żarcikami, łączyć wszystkich zaczarowanym kołem swych uczuć.

Ileż szczerego uczucia, ile tkliwych słów znajduje on dla swoich przyjaciół! Ile upominków artystycznych rozda pomiędzy nich, a wyjeżdżając po dłuższej gościnie na wsi, zostawi nawet malutkiemu synkowi gospodarza nie-lada rysunek na pamiątkę. Jak familiaryzuje ich nazwiska, tworząc sobie Stachów, Papciów, Grabców i Leopolitów. »To anioł, nie dziewczyna« wola po pierwszej dłuższej rozmowie z panną Różą Ertlówną, córką restauratora »zum Kaiser von Oesterreich«, rozplywa się nad wdziękami »ubóstwianej« lub »prześlicznej« Róży — twarz, ujrzaną na ulicy, nazwie »cudownie piękną« — »aniołem, nie człowiekiem« mieni także Pappenheima.

O zachwytach nad »boską, niezgłębianą Ristori«, »nad tym meteorom, nad tą pięknością szlachetną, cichą, smętną, niezaletną, połączoną z geniuszem niebiańskim«, była już mowa powyżej.

Każdy przedmiot nawet ma dla niego stronę dodatnią i uprzejmą, a przymiotnik pochlebny, *epitheton ornans*, jest w jego pojęciu czemś, łączącym się z danym przedmiotem tak ściśle, jak barwa lub ciężar gatunkowy.

Pokoik, najęty za kilka guldenów, jest »jak pieściółko«, kapelusz »bardzo piękny«, parasol »bardzo ładny«, książki, kupione za kilka centów, wydają mu się doskonałe, a warto czytać, jakimi przymiotnikami garniruje »rozbratel z kartofelkami«, na który sobie nie bez wyrzutów sumienia w pewnych dniach miesiąca pozwoli. A gdy młody i rozrzutny trochę oficer angielskiego sztabu, Saint-Claire, któremu, dzięki pośrednictwu p. Micewskiego, udzielał lekcji rysunku, przez kilka dni przed wyjazdem na wojnę krymską w marcu 1855, weźmie go za towarzysza i suto podejmie, to niema końca notatkom o doskonałym winie, wybornych cygarach i »najwyborniejszych i najpyszniejszych« potrawach.

Ale taka gratka rzadko się trafiała, a on nigdy jej nie szukał.

Natomiast daje ostatni grosz, by usłyszeć piękną muzykę, wystaje go-dzinami przy kase, by dostać za kilkadziesiąt centów miejsce na galerii opery, a tam, stojąc, słuchał z uniesieniem, »choć pot lał się ciurkiem«; mieszkając od marca do lipca 1855 wspólnie ze wspomnianym śpiewakiem Kalischem, najmuje sobie z nim »do spółki« fortepian i chodzi na koncerty, jest na koncercie Kallaya, który codziennie prawie u niego gra i śpiewa, nie znajduje słów zachwytu nad »Cyrulikiem Sewilskim«, a w styczniu roku 1856 bierze nawet »lekeye muzyczne«.

W domu i w bibliotekach publicznych dużo czytuje: Dumasa »El Salwador«, »Olympia de Clèves« (doskonały kawałek), »Wernyhorę« (cudny!), Sue'go »Marquis von Alf«, »Marquis de Teables«, »Dziady«, Lamartine'a, Pitavala (prawdopodobnie »Berühmte Rechtsfälle«) i Kniggego »Umgang mit Menschen«.

Z prac historycznych wymienia Rottecka, Beckera: Historię wojny 30-letniej i artykuły z »Konversationslexikonu«; wreszcie nabywa »u grajzlera, gdzie kupuje kielbaski« za 50 centów kilka roczników »Theaterzeitung«, w której odnajduje »mnóstwo słicznych i doskonałych kawałków«.

Zaznajamia się lub odnawia znajomość z licznymi młodymi ludźmi, bawiącymi wówczas we Wiedniu. Prócz Micewskiego z Tuczęp, hr. Emila Potockiego, Larysza Niedzielskiego ze Śledziejowie i hr. Wincentego Bobrowskiego z Poręby, których najczęściej i ze szczególną sympatją wymienia, znajdujemy w dzienniczku jeszcze nazwiska Leszczyńskiego, Kasznicy, późniejszego profesora uniwersytetu lwowskiego (stosunek jego przyjacielski z historykami: Tadeuszem Wojciechowskim i Ludwikiem Kubalą datuje dopiero od r. 1859), A. Gorajskiego i br. Heydla, »którego stryj służył z mym kochanym Tatuńciem w tym samym pułku«, bywa u hr. Jana Zamojskiego — jest tam także na święconem, gdzie poznaje młodych Zaleskich, u hr. Kabogowej, a najczęściej u panny Brzozkiej, której, jak wspomniałem, ofiarowuje, zachwycony jej »prze-sliczną« grą, akwarelową ilustrację do »Reduty Ordonu«.

Ważniejsze są jego stosunki z artystami.

Data 1850—60, w których szereg wysoce utalentowanych młodzieńców oddawał się studjom artystycznym w akademiach zagranicznych, są dla dziejów naszej kultury pierwszorzędnej wagi. Będziemy — niebawem już może — badać te lata w szczegółach, będziemy tych młodych adeptów sztuki grupować i indywidualizować, łączyć i dzielić, i niejedną świstek, niejedną kartkę, wydarła ongi ze szkicownika, a teraz wydobyta na światło dzienne, stanie nam się ważnym dokumentem. Jest to grupa ludzi, pochodzących przeważnie ze Lwowa i wschodniej Galicyi, a do niej liczy się przecież i Artur Grotter, będący niewątpliwie pierwszym geniuszem, jakiego ta część Polski wydała. Mimowoli nasuwa się nam porównanie między tą grupą młodzieńców a filaretami i filomatami wileńskimi; te lata studjów wiedeńskich, monachijskich i paryskich układają się same przez się w pewną paralellę z wielkimi latami Akademii wileńskiej. Jesteśmy poniekąd w prawie mówić o kolegach Artura Grottera jako o drugiem pokoleniu Promienistych, lub przynajmniej przyjaźnią jego opromienionych.

Niestety ani czas, ani rozmiary tej książki nie pozwalają wchodzić tu bardzo w szczegóły. Wyłączając na razie Jana Matejkę, poprzestanę na wymienieniu kilku najgłówniejszych. Są nimi: bracia Maszkowscy, rzeźbiarz Parys Filippi, muzyk, a później malarz Kalay, b. dyrektor szkoły przemysłowej w Kłomym, żyjący obecnie w Krakowie, sławny portrecista Horowitz, Karol Młodnicki, Daniel Penther, Leopold Loeffler-Radymno, Tytus Maleszewski, Andrzej Grabowski (Grabiec), Wilhelm Leopolski (Leopolita), Aleksander Kotsis i Leon Ostrowski.

Trafną sylwetę Leona Ostrowskiego, podał Kantecki. Idealista, marzyciel i filozof, gubiący się w abstrakcyach, człowiek wysoce wykształcony i o duszy

szlachetnej, skromny i cichy, wywarł znaczny wpływ, jeżeli może nie na życie i sztukę, to przynajmniej na kierunek myśli Grottgera. Przy wyższych zdolnościach artystycznych, brakło mu zupełnie intensywności. Więcej myślał, niż tworzył, a prace jego są owocem długiej, mozolnej, flegmatycznej medytacji. Głównem jego dziełem to »Rada wojenna w amerykańskiej wojnie o niepodległość«, obraz znacznych rozmiarów z 20 mniej więcej postaciami naturalnej wielkości, siedzącymi dokoła długiego stołu, między tymi portrety Kościuszki, Pułaskiego, Washingtona i t. d. Obraz ten znajduje się obecnie w Muzeum narodowym w Rapperswyłu.



72. LEON OSTROWSKI: ŚW. MARCIN.
SZKIC OŁÓWKIEM.

Drugie jego główne dzieło: malowidła i obrazy w kościele w Hałuszczyńcach powiatu skałackiego, nie jest mi jeszcze znane. Znam natomiast szereg jego szkiców, między nimi kilka do obrazu »Król Lir z Kordelią«, zostających pod bardzo silnym wpływem Grottgera. Kordelia zwłaszcza, to jakby powtórzenie lub wzór jednej z trzech symbolicznych niewiast na rysunku Grottgera do »Würde der Frauen«.

W szkicowniku Grottgera, cennej własności p. Michała Sozańskiego, znajdują się 2 ryciny do kompozycji ołtarzowych: Św. Marcin i Św. Anna.

Nie są to atoli dzieła Grottgera, za jakie ogólnie uchodzą, ale szkice ręki Ostrowskiego. Sam czytelnik osądzi najlepiej, jak blisko ich formy się schodzą! Ilustrują one też doskonale

wpływ nazarenizmu wiedeńskiego, grawitującego ku sztuce rodzajowej, na sztukę religijną uprawianą w owym kole artystów polskich, których duszą i punktem centralnym był Artur Grottger.

Inne szkice Ostrowskiego, olejne zwłaszcza, i portrecik *en grisaille* siostry jego, p. M. (w jej posiadaniu we Lwowie), pokazują go nam nie tyle jako ucznia szkoły malarzkiej w stolicy monarchii, gdzie zresztą nie do Akademii, lecz do politechniki uczęszczał, ale raczej jako podlegającego zupełnie wpływom Wilhelma Kaulbacha, u którego wraz ze zmarłą przed kilku laty siostrą, dłuższy czas się uczył. W posiadaniu licznej bardzo rodziny ma się nawet znajdować własnoręczny rysunek Kaulbacha, darowany uczniowi na pamiątkę.

Leon, urodzony około 1832 r., zmarły 1875 r. lub 1876, był najstarszym



72. LEON OSTROWSKI: DWA SZKICE OŁÓWKOWE DO ŚW. ANNY. WIEDŃ 1855-7.

z 16 rodzeństwa, a rzeźbiarz Ostrowski, autor «Polonii» w Muzeum Narodowym w Krakowie, i syn tegoż, utalentowany rzeźbiarz Stanisław, żyjący obecnie w Paryżu, należą do tej samej rodziny, są bowiem potomkami jego stryja, złotnika lwowskiego.

O wszystkich tych malarzach powyżej wymienionych, znajdują się liczne wzmianki w dzienniczku Artura, najczęstsze o Leonie (Ostrowskim) i Marcelim (Maszkowskim). Ale wymienia on jeszcze kilka innych, tak Dembowskiego i Ta-bińskiego, którzy obaj umierają we Wiedniu w lipcu roku 1855 — dalej Kwiatkowskiego, nauczyciela z Tarnowa, przybyłego do Wiednia dla kształcenia się w sztuce i bardzo mało uzdolnionego Dziewońskiego, który «z biedy musi u fotografa kolorować», a w roku 1894 żył jeszcze jako nauczyciel rysunków przy szkole średniej w Jarosławiu (A. Nr. 1118), wreszcie Macholda, przyjaciela i nauczyciela «Leona» (Ostrowskiego). — Leon Ostrowski i Rafał Maszkowski to najlepsi, najserdeczniejsi przyjaciele artysty, w tych pierwszych latach wiedeńskich. Uwiecznił Grottger ten piękny związek przyja-

cielski na zgrabnym rysunczku (Nr. 74), pochodzącym wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z r. 1857, a choć na pozór niepokąznym, przecież nie pozbawionym większego znaczenia dla jego rozwoju artystycznego. Jest to bowiem jego najwcześniejsza grupa portretowa. Dla poznania ogromnego postępu



74. A. GROTTGER, RAFAŁ MASZKOWSKI
I LEON OSTROWSKI.

w przedstawieniu tego problemu wystarczy zestawzić ten rysunek z akwarelowym, zbiorowym portretem jego ciotki, hr. Zabielskiej, z trójgiem dzieci, o którym wyżej wspomniałem.

Z innymi przyjaciółmi-artystami utrzymywał Grottger pilną korespondencję, n. p. z młodym Suchodolskim, synem Januarego, i z Maleszewskim.

Z pomiędzy tych, którzy byli mu najbliżsi sercem i umysłem, pozostał był w kraju właściwie tylko Stanisław hr. Tarnowski ze Śniatynki; dziś jeszcze nie czas podnosić, czem on był dla serca, umysłu i całego życia Grottgiera. Jakiegokolwiek te losy życia Grottgiera były, nie frasujemy się nimi. — Nie były najgorsze, skoro mu dały takich przyjaciół i pozwoliły mu do trzydziestego roku życia pierwszorzędnym arcydzieł dokonać.

Ten pobieżny przegląd przyjaciół artysty rzuca pogodny promień słonecznego światła, na tę epokę, tak nam bliską, a tak bogatą w ludzi zdolnych do entuzjazmu, ludzi o gorącym sercu i zdrowym altruizmie. — Znaczna część dzieł Grottgiera wyrasta formalnie z tych bliskich stosunków osobistych. — Twórczość jego wygrzewa się i dojrzewa w cieple wspólności duchowej, inspiruje się myślą przyjaciela lub myślą o nim, łączy się z jego życiem i domem. Dzieła te powstają poniekąd z adresem dedykacyjnym, jak sztychy XVIII wieku, tylko nie wręcza ich artysta możnemu mecenasowi z głębokim ukłonem, ale przyjacielowi z gorącym uściskiem dłoni.

Stąd też to dziwne wrażenie, jakie jego dzieła wywołują. Gdy wchodzę do pokoju, w którym one są rozwieszone, czuję i widzę coś więcej, niż obrazy, rysunki, niż dzieła sztuki tylko — wszystko się zwierza w jakieś magiczne koło przyjaźni i miłości, do którego widz bezwiednie wstępuje.

Ten poufny i okolicznościowy pierwiastek tyłu dzieł Artura Grottgiera wpływa także znamienne na ich dalsze losy. Trzy czwarte, co najmniej, całej spuścizny artystycznej Grottgiera przechowały się w posiadaniu prywatnem

jego bliższych i dalszych przyjaciół i osoby, jeszcze bliższymi węzłami z nim związanej. Gdyby nie zbiory pani Młodnickiej, Stanisława Tarnowskiego w Śniatynie, hr. Aleksandra (a obecnie hr. Zygfryda) Pappenheima w Işzka Szent Györgyi, Wład. Fedorowicza w Oknie, Laryszów Niedzielskich w Śledziejowicach, Dzieduszyckich-Pawlikowskich w Krakowie, Konopków (dawniej w Mogilanach, a obecnie w Krakowie), Dzieduszyckich we Lwowie, Marcellego Krajewskiego w Paryżu, Maszkowskich-Skibińskich we Lwowie i t. d. — stałyby przed naszymi oczyma jego cykle bez związku i łącznika, jak głazy, rozsiane na polu ręką przypadku, jak wieżycy bez łączących je murów, sterczące nad ruinami miasta.

Szczegóły o jego przyjaciółach z lat wiedeńskich, jak i o smutnych jego ówczesnych losach, czerpiemy wyłącznie prawie z codziennych zapisków w dzienniczku. Gdyby nie one, niechybny o tych przejściach i zawodach nie wiedzieli, nie odbiły się one bowiem zupełnie w jego sztuce. Wręcz przeciwnie: wnioskując jedynie z dzieł odnośnych, musielibyśmy wyobrazić sobie życie Grottera jako pasmo dni pogodnych i szczęśliwych.

Z życiem zewnętrznem i codziennem łączy się sztuka Grottera najpierw przez uśmiech, a ołówek jego będzie reagował najpierw tylko na wrażenia wesołe. Humor, szczęśliwy, młodzieńczy humor okraja te ciężkie lata artysty. Wyprawiając «brewerye» i «śmiejąc się do rozpuku» połknie on łatwiej niejedną gorzką łzę. Do artystycznego przedstawienia dojrzewają wówczas dopiero te strony życia, dające się ująć w ramy farsy. Tylko konkretne zjawisko życiowe będzie przedmiotem odnośnego szkicu, a ta konkretność wystąpi jedynie w humorystycznym zabarwieniu.

Motyw humorystyczny, związany z pewną akcją, zjawi się wprawdzie o jakie 2—3 lat później, będzie zatem objawem sztuki już dojrzałszej. Teraz zaś zaczyna Grotter swe ekskursy humorystyczne od luźnych typów, nie łączących się z żadną akcją, anegdotą lub fabułą, odnośne rysunekzki będą miały zatem znamie komizmu charakterystycznego; komizm sytuacyjny zjawi się dopiero później.



75. PORTRCIEK WŁASNY. WIEDEŃ 1856/6.



76. ZE SZKICOWNIKA P. SOZAŃSKIEGO.

Tę wcześniejszą fazę reprezentują rysunekski szkicownika nader skromnych rozmiarów (15 cm. na 8 cm.) liczącego 37 karteczek, obecnie własności p. Michała Sozańskiego artysty-malarza we Lwowie; nabył on go po rzeźbiarzu Parysie Filippim, żyjącym wówczas, jak wspomniałem, w bliskiej zażyłości z naszym artystą, którego pamięć uczcił pięknym pomnikiem w kościele Dominikańskim we Lwowie. Szkicownik ten pochodzi, zdaniem mojem, z lat 1854 do 1856; wskazuje na tak wczesną datę początkową twarde, równoległe kreśkowanie, jakoby grabiami po piasku, i pewna jeszcze sztywność w rysunku rąk, ramion, nóg, a zwłaszcza stóp, podobnych raczej do bucików, naciągniętych na drewna manekinów, widywanych na drugorzędnych wystawach krawieckich. Za tem, że artysta tym szkicownikiem posługiwał się już we Lwowie w r. 1854, przemawiają prócz tego liczne inne względy, jak np. lwowskie typy brukowe i różne motywy rodzajowe. Niemieckie napisy na widokach ulic i inne szczegóły każą dalszą i znaczniejszą część tych rysunków odnieść do pierwszego i drugiego roku, spędzonego w Wiedniu, a zatem do lat 1855 i 1856.

Mamy tu wprowadzić także kilka scen rodzajowych, jak: saneczki pomykające chyżo po śnieżystej pustyni z nader szczęśliwie uchwyconym profilem matki artysty, dobry profilowy szkic dziarskiego i przystojnego młodzieńca, wiozącego dwie panie, otulone w włóczkowe chustki (Nr. 76), dalej trzech żydowskich muzykantów, grających na skrzypcach, basetli i tamborynie, wresz-

cie »Mordka Halperna w Krzywczycach«. Poza tem zapełniają resztę kartek same już tylko rysunekzki portretowe, pomiędzy nimi niektóre wprost świetne, ilustrujące doskonale ów powolny proces przeradzania się obiektywnego portreciku w szkic humorystyczny, a następnie w karykaturę. Spotykamy się tutaj najpierw z kotem blizkich znajomych, najczęściej (aż dziesięć razy na siedmiu karteczkach) z lewym profilem twarzy lub całej postaci jakiegoś młodzieńca o miękkich liniach twarzy, okrągłej czaszce, skośnej linii czoła i nosa i silnie wstecz odskakującej szczęce dolnej, z małą kozią bródką. Ten młodzieniec ze swym łagodnym, miłym, inteligentnym wyrazem twarzy, to przyjaciel od serca, Rafał Maszkowski. Bardzo zabawnym jest widok metamorfozy, dokonywującej się we Wiedniu na tym młodzieńcu: na pierwszych obrazkach widzimy go jeszcze w prowincjonalnym długim burnusie i w czapeczce z daszkiem, na ostatnich zaś w całej wspaniałości taniego wiedeńskiego szyku. Rafała wymienia Artur w swym dzienniczku wiedeńskim po raz pierwszy 5-go lipca 1855, skąd dalszy wniosek, że rysunekzki się ciągną przez cały rok 1855, a prawdopodobnie i przez następny.



77. KARYKATURA RZEZBIARZA I MAŁARZA GŁUCHOWSKIEGO.
WIEDEŃ 1855/6.

Najsilniej i najpoważniej charakteryzowaną jest głowa mężczyzny o wielkiej dolnej szczęce, krótko strzyżonej brodzie, i silnym wąsie, w czapicy myśliwskiej z brzegami odgiętymi w dół na uszy i policzki; tu pokrywa kosztą humorystyki tylko napis: »Gluchowski der Rebell«. Portretowany jest prawdopodobnie identycznym z owym rzeźbiarzem Gluchowskim, później osiadłym w Kołomyi, który, bawiąc w jesieni r. 1866 u hr. Bobrowskich w Porębie, dostał przemijającego zresztą napadu szału. Wymienie dalej głowę na wprost młodzieńca w czapce rosyjskiej, o szczupłej, delikatnej, schorzałej twarzy, z podpisem »Fefefelce« (widocznie jąkały) i profilową główkę mężczyzny około pięćdziesięcioletniego o wyrazie sytym, zadowolonym a rozumnym, w którym moi pamiętnicy widzą niejakiego obywatela Supińskiego, ponoś blizkiego krewnego słynnego ekonomisty. W tych trzech szkicach humor przebija się chyba w podpisach.

Ale już główka eleganta w średnim wieku, w »cwikierze«, ze spuszczo-nemi oczyma, traktowaną jest z swobodnym, uprzejmym, wykwinnym prawie humorem, a dalsze figurki stają się mimowolnemi karykaturami, tak np. ów



78. KARYKATURA „SIEMASZA” I PROFIL
R. MASZKOWSKIEGO. WIENIĘ 1855/6.

rażąc swój „szklanny brzuch” i nieszkodliwego, a bardzo dowcipnego błazna ulicznego, nazwiskiem Baron, z dopiskiem „Pan Baron lwowski, skropigłowie”. Ta niska, krępa, dziwacznie ubrana postać, dwukrotnie tu nader szczęśliwie z tyłu uchwycona, przypomina kompozycją żywo ową przyjacielską karykaturę państwa Jakubowiczów, robioną w listopadzie 1858 w Monachium z dopiskiem: „Jak błoto, to paskiem tak suknię podnosząc” (obecnie u p. Kazimierza Przybysławskiego w Uniżu).

Są tu też i dwa autoportreciki jeden tylko konturowy, drugi szkicowany dokładniej, rzecz dziwna, oba profilowe jeszcze i to zwrócone ku lewej, jak ów w posiadaniu hr. L. Pinińskiego, wcześniejszy o jakie lat trzy do czterech.

Kto zdoła się oprzeć sile komicznej i potężnej sugestyi tego szkicu? (Nr. 75). Na obliczu każdego, ktokolwiek go ogląda, uśmiech wesoły mimowoli zaigrać musi. — Jaki to postęp w porównaniu z wymienionym autoportretem ołówkowym (u hr. Pinińskiego), ile tu już swobody, ile już biegłości w poddaniu fizyonomii chwilowemu nastrojowi — a tam widzimy jeszcze bojaźliwe szukanie rysów podobieństwa, recytowanych ołówkiem z martwą i nieco „za-

młody mężczyzna z wąsikami i kozią bródką w cylindrze, z rękoma w kieszeniach zbyt długiego futra, prawdopodobnie Leon Chrzanowski (z podpisem „Jasnie Wielmożny Pan”). Zupełnie zastrzeżenie padają ofiarą zamierzonej karykatury ów utracysz i karciarz „Siemasza” (Nr. 78), i ów „literat, malarz, dureń etc.”, antypatyczny fanfaron i lichego gatunku Papkin (Nr. 79). jako też liczne drugorzędne eleganci i „facety” z Galicji, szukający „renomy” jako wiedeńskie brukotłuki. — Nie dziw, że tacy nie przyczyniali się zbyt do poprawienia nieszczególnej opinii, jakiej Polacy wówczas we Wiedniu używali, co Grottger zaraz w kilka dni po przyjeździe (dnia 8 stycznia 1855) konstatuje, postanawiając należeć do tych niewielu, „którzy sławę Polaków we Wiedniu chcą poprawić. Boże dopomóż mi w tym zamiarze!”

Interesują dalej trafnie uchwycone postacie dwóch znanych maniaków lwowskich t. zw. „Strabancera”, siedzącego po turecku na ziemi, i ochraniającego obu-

cukaną biegłością gimnasty, lękającego się odstąpić choćby na włos od dobrze wyuczonego tekstu.

Nie zawsze będzie u niego śmiech objawem naturalnym szczerej wesołości; w latach późniejszych zwłaszcza, będzie on mu nieraz gościem wprost niepożądanym, a natrętnym. W ostatnich latach życia zachodzi się artysta czasem śmiechem nerwowym i jakby niezdrowym. Nieraz wśród smutku i tęsknoty, wśród zgryzot i obaw o jutro porwie go nagle jakiś wybuch szalonej wesołości; przyzna się doń Grottgger w liście z niechęcią, ze wstydem prawie jakby do jakiegoś objawu patologicznego, silniejszego od jego woli, uniewinniając i tłómacząc się tem, że „ma na gębie einen Lachmuskel (list do narzeczonej z listopada 1866)“. Ale teraz śmieje się artysta jeszcze szczerze i na głos. Rzadko kiedy też uchwycił z taką trafnością tę czysto fizyczną, prawie że surową funkcję tego mięśnia, jak na tym zaśmianym autoporcieku.

Zestawmy w myśli z tym Grottggerem chichoczącym na głos jego autoportret z roku 1863 z tym niesamowitym wzrokiem, przenikającym nas do samych głębi uczucia!

Jakaż metempsychoza musiała się dokonać w głębi tego człowieka, z nim bólem i pracą, życiem i duchem wyszlachetniał do tych rysów i do tej postawy!

Tak! Ale, żeby taki proces metempsychozy mógł się dokonać, musiała ta psyche przedtem dawno już istnieć — i choćby z tego względu warto ją poznać w tej jej fazie pierwszej i wstępnej, kiedy z młodzieńczej nieświadomości przebudza się z uśmiechem na ustach.

W bogatym zbiorze dzieł sztuki, pozostałych w Krakowie po ś. p. Ksawerym Masłowskim, znajdował się szereg cennych dzieł Artura, przeważnie młodzieńczych: spis, drukowany w roku 1870 w Krakowie wymienia ich aż ośm: polowanie na lisy w r. 1853, obecnie u p. Kołaczkowskiej we Lwowie, wspomniana powyżej egzekucya szpiega z r. 1831, kapiące się w stawie kobiety, z datą 1858, znajdujące się obecnie w zbiorach p. St. Patka w Warszawie „tableau“ z pięciu obrazów „L'abondance



79. KARYKATURA. WIEDEN 1855/6. J. W.

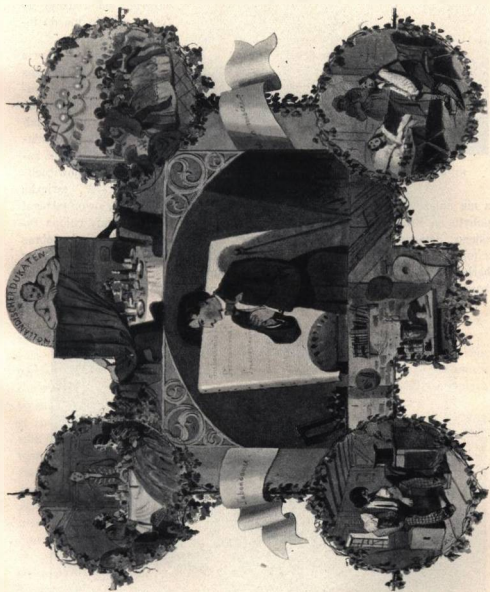
et la misère» (Nr. 80), »czwórka koni«, »św. Jan i Matka Boska Piaskowa«, obecnie w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, wreszcie »podróż Artura Grottgera do Wiednia i przygody tamże« — 15 ilustracji, szkicowanych ołówkiem na jednym kartonie. Czy mogą to być przygody pierwszej podróży i czy możemy te szkice odnieść do tak wczesnej daty? — Wątpię o tem bardzo. — Wędrował artysta do Wiednia tak często i »przygód« miał tyle!

Objawia się zatem najpierw jego siła komiczna typami charakterystycznymi, pozbawionymi akcyi, choćby nawet czysto zewnętrznej. Są to poniekąd akumulatory, naładowane komizmem, jednakże niepołączone żadnymi przewodami z mechanizmem życiowym — nie markuje artysta nawet najzwyklejszych motywów ruchowych. — Wyjątek stanowią wspomniane karykatury obu maniaków, bo tu wydało się artyście przedstawienie sposobu, jak oni chodzą lub wiedzą, dla ich charakterystyki rzeczą konieczną. — Kładę pewien nacisk na to znaczne opóźnienie, z jakim grupa z potocznego życia, czy to z domieszką humorystyczną, czy bez niej, w sztuce Grottgera się zjawia. — Łatwiej mu układać bitwy i potyczki, ilustrować kroniki polskie i niemieckie i szeregować ataki, niż przedstawić scenę codzienną. — Widzi dopiero poszczególnych ludzi, nie zdola jeszcze ująć tego, co ich łączy.

Humorystyka Grottgera rozwija się analogicznie, jak jego liryzm. — Objawiają się oba czynniki najpierw w słowach, a później dopiero w sztuce. — Ma artysta niewątpliwie już wówczas oko wrażliwe na komizm sytuacji, ale wystarczy mu zdać sobie z niego sprawę w dzienniczku, a o kompozycję artystyczną, choćby tylko szkicowaną, jeszcze się nie pokusi.

Tak np. opisuje on, bardzo zabawnie we wspomnianym dzienniczku w dzień »Nowego Roku 1855«, tę plagę wiedeńską, nieznośny wicher, którym miotane »kapelusze latają, jak jaskółki«, a w dwa miesiące później (22 lutego 1855) bardzo udatnie szkicuje — zawsze jeszcze tylko słowami — przeprowadzkę studencką przyjaciół swych. Kalaja i Leona Ostrowskiego, na nowe mieszkanie: »Jak zabawny to był widok! — pisze artysta — Kalaj niósł najprzód swój instrument« — (podówczas był jeszcze śpiewakiem i oddawał się muzyce) — »i poduszkę pod pachą, a w rękę lampę. Ja niosłem książki na »pasku, a pod pachą duży pugilares z różnemi gratami — Ostrowski ogromnej wielkości rulon z rysunkami, z którego sterczał olbrzymi parasol. Tak opakowani, postępowaliśmy zwolna, ślizgając się co chwila i potracając niechcący »przechodniów«.

Wszystko to czyta się raczej jakby opis jakiegoś szkicu humorystycznego. Ale tak trudno mu to, co widzi i opisuje, przełać w formę artystyczną! Od okopu, na których harcują z Turkami jego kirasyerzy pappenheimowscy do »Kärnthnerki« i kawiarni Dauna, do salonu mód i poczekalni kolejowej, do kawiarni i owego »gut bürgerliches Haus«, które teraz staną się kolejno widownią jego świetnych humoresek obyczajowych, szkicowanych ołówkiem, a nieco później i piórkiem, droga mu widocznie daleka — bo wiedzie od ogólnika tema-



80. « L'ABONDANCE ET LA MISÈRE ». AKWABELA.



81. SCENA LUDOWA. 1855/6. SZKIC OŁÓWKIEM.

z nią należy wymienić małe cacko miniaturowe, scenę ludową, owoc jakiegoś pobytu na Rusi podczas zniw r. 1855 lub nieco później: widzimy chłopca ruskiego, dającego pić żeńcowi z wielkiego dzbanu; a w tle, śliczny krajobraz z topolami. Doskonałym jest ten »durny« loszak z karbowanym ogonem i ów berbeć bosy, który, wypiąwszy swój kartoflany brzuch, przypatruje się z rękoma w tył założonemi tej scenie z dumną powagą przyszłego wójta (Nr. 81).

Najwcześniejszą z pośród większych kompozycji humorystycznych jest

towego i komunału historycznego do szczegółu życiowego, od rodzaju do typu i prawie już do indywidualności.

Najwcześniej objawia się scena humorystyczna w połączeniu z krajobrazem i motywem ludowym. Tak powstaje w lecie lub jesieni r. 1856 wspomniana powyżej »Sprzedaż konia w Śledziejowicach« (Nr. 45). W związku



82. SZTUKI PIĘKNE NA WRI. MALARSTWO. 1856—1858. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



88. SZTUKI PIĘKNE NA WSI. MUZYKA. J. W.

»Wycieczka na Kahlenberg«, znajdujaca się obecnie w Muzeum miejskim we Lwowie.

Kantecki opisał ją — dość błędnie i powierzchownie zresztą — kiedy jeszcze była własnością znanego, a przecież niedość może cenionego zbieracza starożytnika, s. p. Juliana Kołaczkowskiego we Lwowie. — Drugi egzemplarz tej samej kompozycji, ongi znajdujący się w zbiorach śledziejowickich u Laryszów Niedzielskich, różnił się tym jedynie wariantem, że na nim Grottger przedstawił się po przeciwnej stronie obrazu. Stanisław Larysz Niedzielski podał o nim pierwszą wiadomość w liście do Kanteckiego, przedrukowanym przez tegoż przy końcu jego książki o Grottgerze. Ze względu zaś, że obraz ten już wówczas



84. USŁUŻNY ORDYNANS. WIEDRŃ. 1857/8. RZĘC OŁÓWKIEM.

(w roku 1867) od dłuższego czasu z dworu Śledziejowickiego w niewytłomaczony sposób zniknął, przypuszczałem czas jakiś, że wspomniany wariant jest możliwie tylko pomyłką pamięci, zdarzającą się i najwytrawniejszym i najbardziej obytym znawcom, że zatem oba te obrazy, Niedzielskiego i Kołaczkowskiego (później Dr. Weigla), są właściwie tylko jednym i tem samem dziełem, nieprawnie nabytem przez podrzędnego handlarza, a później przezeń sprzedanem znanemu zbieraczowi. — Pan Niedzielski jednakże w obrazie Dr. Weigla, na podstawie okazanej mu fotografii, stanowczo swego egzemplarza nie agnoskował, wobec tego



85. PRZYGODY STUDENCKIE: PRZED OKNEM.
WIEDEŃ 1857. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

musimy przyjąć jako pewnik, że Grottiger i tę kompozycję dał w dwóch podobnych egzemplarzach, jak to później uczynił z »Zygmuntem i Barbarą« i z »Napadem na dwór« w »Polonii«.

Obraz ten, tak samo jak olejny »Czerkies« z tego samego roku (własność hr. Z. Pappenheima) nie nosi jeszcze monogramu splecionego, lecz znaczy go autor, podobnie jak rysunek z portalu kościoła św. Katarzyny w Krakowie, niezłączonemi literami »A G« i datą 1856.

Podając ilustrację nie potrzebuję go opisywać. — Po tytule spodziewamy się zdawkowo-humorystycznej sceny z życia studenckiego na sosie cyganyry artystycznej, a doznajemy nader miłej niespodzianki, bo te figurki, to raczej tylko stafaż dla tytułu i dodania pewnego wiedeńskiego rodzajowego motywu krajoznawcy, skomponowa-

nemu w imponujących liniach i pogodnych, jasnych, zachwycających barwach.

Kompozycja figuralna sama przez się jeszcze jest skromną, prawie, że nieśmiałą. W rzeczy samej działo się na tych wycieczkach w okolice Wiednia bynajmniej nie tak sielankowo, jak po tym obrazie sądzićby można. Choć 20 lat już minęło od czasu, kiedy słuchałem barwnych i ciętych opowiadań mego stryja, stalego w nich uczestnika, pamiętam niektóre szczegóły jeszcze bardzo dokładnie, zwłaszcza o tej ekspedycji tłumnej na Kahlenberg. — Było o tem wszystkiem zapewne dużo notatek na wyciętych kartkach dzienniczka.

»Sztuki piękne na wsi« i »Usłużny ordynans« (Nr. 82—84) to chyba owoc pobytu artysty w garnizonie u Pappenheima, prawdopodobnie w Trauersdorf r. 1856: oba zaciągają trochę oficerską manierą i menażą i są pełne hu-

moru świeżego, choć zaiste niezbyt wybrednego lub przerafinowanego, jak gdyby rysowane podczas pauzy na ławce Akademii lub na marmurowym stoliku dawnej kawiarni »zur Akademie« na Annagasse. »Sztuki piękne« zakrawają na humorystyczny cykl; drugi rysunek, nieco późniejszy może, na którym »prywatyna« (Privatdiener), nasadziwszy czako na tył głowy, w pocie czoła z konewki podlewa kwiatki, zerkając na najmiłszą w nadziei, że nie będą daremne zabiegi miłosne, nie znosi bliższej analizy tematowej, tak samo jak zbędną jest analiza artystyczna mało znaczącej akwareli z r. 1859 »Na dziedzińcu kasarni« (Nr. 92). Podobną tech-

nikę, pilną i drobnostkowo-precyzyjną, znajdujemy na znanej, a wysoce ucielesnionej seryi, datowanej 1857, a przedstawiającej w 8 obrazach »Wspólne przygody studenckie« nierozłączonych przyjaciół, Artura Grottera i Rafała Maszkowskiego. Humor tych kompozycji, tak ogromnie uprzejmy, serdeczny i wyrażający się z niezwykłą lekkością, polega głównie na stylizacji, na tym przesadnym paralelizmie form, kształtów, ruchów, gestów, motywów fizycznych i psychicznych. Równym blaskiem świecą oczy, fryzury i cylindry obu przyjaciół, z równą pozą i elegancją stają oni, niby żywe karyatydy, w drzwiach sali balowej, równie niskie składają po balu ukłony; wzięwszy się pod ramię, paradują w takt przed parterowym oknem ukochanej, jak żołnierze podczas musztry, w takt pędzą



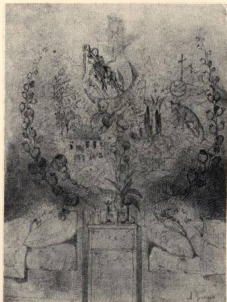
86. PRZYGODY STUDENCKIE: NA BALU.

też ulicami pod parasolem w ulewny deszcz, z równym zapalem nadskakują bufetowej piękności w kawiarni; a wreszcie z symetrią symbolicznych postaci na grobowcach rzymskich lub florentyjskich układają się o rannej godzinie do snu, podczas którego Rafał marzy o kamienicy, której właścicielem jest ojciec ukochanej, o wygranym wielkim losie i nowej wiołonczeli, a Artur ani o żydzie Aningerze, od którego pożyczał, o listach miłosnych, o nowej czamarze, o przyjacielu Marcelim w kształcie lisa, o romansie Bulwera »Ernest Maltravers«, o pałacie i o ostatnim cencie, któremu stawia epitańium i t. d. – Ostatni ten obraz ujął artysta w dwie gałązki maków w kształcie liry (Nr. 87).

Spij smacznie i śnij wesoło! Nie minie lat dziewięć, a te maki nie będą się już pięły dziarsko i wesoło ku górze, ale siane ręką »Snu«, tej wielkiej kościelki ludzkości, opadać będą z niebios na ruiny i pustynie, na krainę

mogł i krzyżów, by przynieść ulgę i spokój strapionym i nieszczęśliwym. a ich twórcę niebawem uśpić na wieki!

Wystawa ostatnia przyniosła niezmany przedtem cykl humorystyczny t. z. »Komedyę o czterech obrazach«. Katalog odnosi go do roku 1856. Technika rysunkowa, śmiała, posuwista, pewna siebie, sprzeciwia się stanowczo tak wczesnemu datowaniu. Domysł mój, że te rysunki powstały co najwcześniej w r. 1858, potwierdził mi niedawno ich właściciel a świadek, względnie uczestnik tej przygody, Stanisław hr. Tarnowski ze Śniatyki. »Komedy«



87. PRZYGODY STUDENCKIE: SEN DO BALU.

ła jest reminiscencyą z wiosny r. 1858, spędzonej w Krakowie, a przedstawia przypadek p. G. M., wyelegantowanego i wyfryzowanego, niosącego kwiaty młodzieńca, któremu spieszący się robotnik strąca cylinder z głowy — i dalsze tego tragicznego zdarzenia następstwa.

W tych cyklach widzimy cały szereg autoportrecików. Sprawia to widocznie młodemu artyście wielką przyjemność poglądać i poblaźnować sobie z własną fizyonomią, przedstawić ją w najrozmaitszych kombinacjach i sytuacjach, ale niejako odbitą w przedrzeźniającem zwierciadle.

Nigdzie nie znajdziemy atoli większej różnorodności i większej siły komizmu, jak w rysunkach sławnego listu do hr. Pappenheima, z dnia 12 sierpnia 1859. Tu staje się Grottger formalnie Paganinim, wygrywającym nieprzebrane wariacje na temat swej fizyonomii. Własne jego rysy były mu zawsze instrumentem, najbardziej podatnym do wygrywania niezliczonych wariacji fizyjonomicznych, — nigdy atoli nie grał z tak wirtuozowską werwą, jak w tym liście.

Jeśli wogóle moglibyśmy za cokolwiek mieć żal do hr. Pappenheima, tego idealnego przyjaciela Grottgera, to za to jedno chyba, że on, przejrawszy i przeczuwszy, jeden z pierwszych, całą genialność Grottgera, listów jego nie chował, prócz tego jednego, znajdując go »wirklich ganz charmant«. Patrząc się na tych 16 rysunekczków ołówkiem, pokrytych częściowo tekstem listu, pisanego już o wiele poprawniejszą niemieczyzną, sami nie wiemy, czy mamy się zdumiewać nad bogactwem niewyczerpanem pomysłów, tak np. nad tym, gdzie Grottger — orzeł, napada szponami na Grottgera — żółwia, albo gdzie



88. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

w czterokrotnie stopniowanej reduplikacji swej przerażonej fizyonomii, wychytuje z gazet wieści hiobowe z kampanii włoskiej od Montebello aż do Solferino, lub gdzie zakrywszy sobie piersi i twarz ogromnym dziennikiem, mimo to tak nad wyraz charakterystycznie posłać swą oddaje — czy zazdrościć mu szczęścia młodzieńczego, gdy otrzymawszy nagrodę za „Zjazd pod Szwechatem” w kwocie 312 flor. m. k., wystrojony i wyświeżony, z ogromną różą w ustach, rzuca na wiedeńskie piękności zdobywcze spojrzenia, czy wreszcie śmiać się z dziecinnych konceptów, tak n. p. gdy siebie przedstawił przebranego za domokrażę w dziurawych butach, obnoszącego obrazy swe po domach, czy też rozczulić się nad tem dziećcem, do gruntu zacnem, pocziwem sercem artysty, który, siedząc przed stalugą, z niewypowiedzianem komicznem uniesieniem całuje list od swego najdroższego „Pappeia”, lub w głębokim śnie marzy o swym przyjacielu, zjawiającym się mu w mundurze generalskim i ze skrzydłami opiekuńczego anioła.

W tym dylemacie najlepszem, co z tylni rysunekczkami zrodzonymi w przyjacielskiej miłości, począć możemy — jest chyba to, żebyśmy je — pokochali. Po nitce miłości dojdziemy wogóle najłatwiej do kłębka wielkich idei i zamiarów Artura Grottlera!

Ale i tego listu, najcenniejszego daru jego wesołej Muzy, nie możemy odłożyć bez pewnego uczucia goryczy, bez żalu do losu. Musiał Pappenheim nieraz półzartem, półserio namawiać „swego kochanego Artura”, by mu w tej kampanii towarzyszył jako artysta, może nawet w charakterze adjutanta *in partibus*. Wówczas te rzeczy szły innym trybem, niż dzisiaj, a wzięcie, jakim się cieszył Grottler w wysokich kołach wojskowych u hr. Schlicka, ks. Thurn-Taxisa, adjutantów cesarskich ks. Schwarzenberga, hr. Bombelles itd. byłyby mu, jako tak świetnemu kawalerzyscie, pomogły do przeskoczenia odrazu kilku szczebli; możliwe także, że ta myśl młodemu artyście, ruchliwemu, jak piskorz, a żadnemu wrażeń, także się trochę uśmiechała. Otóż na jedynej



89. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

niezapisanej kartce tego listu przedstawił siebie artysta jako eleganckiego, ciętego, dziarskiego porucznika dragonów z ogromnym hełmem na głowie, z pod którego tylko impertynencki kabłak jego nosa wyziera: stoi wyciągnięty, jak struna, z szeroką wstęgą «k. k. Ordonnanz-Offiziera», przewieszoną przez pierś. Dołem napis: «Tak będę wyglądał, gdy znowu z kimś innym wojna wybuchnie». I wybuchła ta wojna, ale wtedy siedział on w odległym zakątku wsi polskiej, już nie z zarodkiem tylko, ale dla doświadczonego oka ze znakami pewnymi strasznej, nieuleczalnej choroby, wychudły, wynędzniały — i w dzień



90. Z LISTU DO HR. PAPPEHEIMA.

przed bitwą pod Königgrätzem tworzył plan «Wojny». A królestwo jego nie było już wówczas z tego świata!

W rok, lub najdalej we dwa lata po tym liście, a zatem w latach 1860—1 powstaje cykl humorystyczno-kostymowawy, przedstawiający dwie panie z prowincyi: «Munię», sławną z piękności siostrę artysty, późniejszą panią Sawiczewską, i «Paulinkę», panią jeneralową Settele, z domu Andrzejowską, przybyłe do stolicy celem załatwienia sprawunków. — I tu objawia się w tekście i obrazie Grottger jako humorysta zupełnie pierwszorzędnym. Snuje on zarówno z wybornie skarykaturowanej nadpółtwiańskiej niemczyzny, jak i z ustawicznych metamorfoz kostyumowych obu tych pań cały szereg niezrównanych konceptów. — W tych rysunkach, rzuconych od ręki, widać, że artysta

przebył już szkołę w przedstawianiu obrazu towarzyskiego i że ma już pokazałą praktykę ilustratorską za sobą. — Jeżeli sobie przypomniemy nieporadną nieśmiałość jego rysunku kostymu kobiecego jeszcze r. 1857, a potem należyście ocenimy kuglarską łatwość, z jaką w tych «Sprawunkach» traktuje modę współczesną, jej stożkowe krynoliny, ogromne kapelusze, łokciowe welony, powiewne mantyle i falbanki, wtedy dopiero będziemy mogli ocenić doniosły i korzystny wpływ jego praktyki ilustratorskiej, wówczas co najmniej już dwuletniej. — Niewątpliwie, są to wiórka i odpadki. Ale przypominam raz jeszcze, że jednym z ważniejszych motywów estetycznych obu jego pierwszych cykli i pokrewnych im obrazów jest strój kobiecy, który artysta wtedy, opanowawszy go zupełnie, poddał tam swym wysokim i idealnym celom.

Wspominałem powyżej, że Grottger, zapadając często na zdrowiu, już od lat chłapiących stan swój fizyczny pilnie obserwował. Dwa dzieła humorysty-

czne, rysowane piórkiem, ilustrują nam doskonale tę jego troskliwość o własne zdrowie — niestety, już wówczas bynajmniej nie zbyt dużą.

Pierwszy rysunek, własność biblioteki Akademii Sztuk pięknych we Wiedniu, przedstawia w kilku humorystycznych scenach »Historję choroby«, a widocznie dłuższej, ale szczęśliwie przebytej.

Identyczna technika ta i w »Sprawunkach«, fizyonomia zupełnie już wyrobiona, strój polski, który przywdział w jesieni r. 1860, każą mi tę ucieśzną notatkę autobiograficzną odnieść do r. 1861. Wówczas właśnie ciężko chorował i »już był zwątpił, by mógł tego roku cokolwiek większego wykonać«. Drobnostka to, bo luźna kartka, przesłana w darze jednemu ze swych wiedeńskich przyjaciół, prawdopodobnie Laufbergerowi, ale drobnostka, pochodząca z ważnej chwili.

Drugi rysunek, znany mi z fotografii, to »Wizyta u doktora Armatysa«.

Przedstawił tu siebie w ordynacyjnym pokoju lwowskiego lekarza. Śmierć, w kształcie kościotrupa, uczestniczy w tej konsultacji, mając wielką chrapkę na naszego artystę, ale pocziwy lekarz wyprasza go jeszcze na razie od tej opieki: »Niech ten młodzieniec sobie jeszcze trochę pohula«. Czy hulał już długo i do którego z częstych pobytów lwowskich należy rysunek ten odnieść? Czy powstaje on w r. 1861, czy 1862, czy może dopiero w r. 1865 lub 1866? Wbrew zdaniu osób, których opinii we wszystkich kwestjach, dotyczących się Grottera, najchętniej słucham, jestem skłonny odnieść ten rysunek do daty ostatniej. Ruch ręki tak ogromnie śmiały i pewny, silna plastyka, wydobyta samymi tylko konturami, przypomina mi jego karykatury z wcześniejszych listów do narzeczonej, a więc z jesieni 1866 r.; za tą datą przemawia także jego twarz, ogromnie wychudła. A że artysta i w r. 1866, kończąc i przerabiając »Lituanie« i tworząc »Wojnę« rysował liczne karykatury, wiemy z całą pewnością z wiadomości, udzielonych przez hr. Bobrowską p. Wysockiemu, a publikowanych przezeń w »Gazecie Lwowskiej«. Powstał między innymi wówczas w Porębie cykl karykatur p. t.: »Ból zębów p. X.« — Z r. 1861,



91. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.



99. W KOSZARACH. WIEDŃ 1859. AKWARELA.

«Wizyta u Armatysa» w każdym razie pochodzić nie może, bo wówczas właśnie pisze ze Lwowa matce do Wiednia, że jest »zdrów, jak koń».



83. SPRAWUNKI. I. WIEDEN 1861.
RYUNKI PIÓRKIEM.

rysowanym listem, ani rysowaną kartką dziennika, przechodzą one do publicystyki obrazkowej. Ale humoreska poufna bynajmniej obok nich nie zanika. O drobnostkach, powstałych w Porębie, właśnie wspomniałem, nie brak jednak takich rysunkowych figli i fraszek i w listach do narzeczonej, pisanych z Poręby lub nawet z Paryża, jak np. owa bardzo zabawna historia o ulubionym piesku ciotki i kilka autokarykatur i t. d. Liczne inne podobne humoreski wyłonią się kiedyś jeszcze z żółtych teczek i szufladek staroswieckich biurka na światło dzienne. Będą one nam miłe i drogie, jak wogóle wszystko, co po Grottgerze zostało — co więcej, widok tych przeblysków wesołości z tych czasów, kiedy tak wiele cierpiał, rozrzewni, jak obraz uspiętego pastuszka, leżącego nad urwiskiem! Ale znaczenia dla jego rozwoju nie będą one już miały żadnego. W tych latach 1858—1862 dokonał się ostatecznie proces o nie-

W powyższym przeglądzie ważniejszych prac humorystycznych Grottgera, przekroczyłem granicę, zakresioną datami tego rozdziału, bo wolę później, gdy przejdę do analizy jego twórców najwyższych, nie przegradzać kontemplacji *sacrorum profanis*. Do r. 1862 mniej więcej stanowią jego humoreski zresztą jednolitą rozwojową całość. Ale już od r. 1860 zjawia się ubocznie rodzaj drugi. Przygodne szkice przeradzają się w drzeworyty humorystyczne, ilustrujące przeróżne powiastki i szkice obyczajowe w czasopismach Waldheima; tracąc powoli swój typ poufny, nie będąc ani



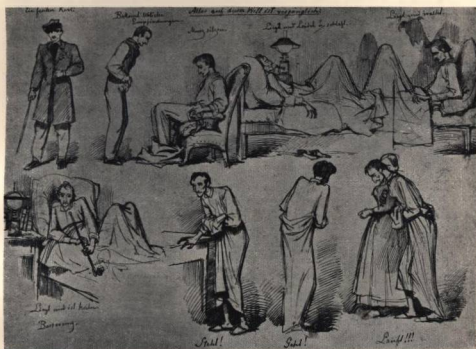
94. SPRAWUNKI. II.



95. SPRAWUNKI. III.

dzę, dzielącą jego życie zewnętrzne i wewnętrzne, jego formę i duchową treść. Humoreska Grottera będzie odąd już tylko odbiciem formy życia, treść duchowa natomiast wybierze sobie własne łożysko, popłynie marmurowem korytem jego monumentalnych pomysłów.

Wspomniane liczne autokarykatury świadczą wymownie, jak mało artysta nasz swą »wielkością i godnością« się nosi: rys to i objaw nader sympatyczny, pozwalający każdemu z nas w myśli z nim się poufalić i żyć »za pan brat«.



96. PRZERIEK CHOROBY. WIEDEŃ 1861—46. SZKICE PIÓRKIEM

W »Sprawunkach«, »Konsultacyi« i w »Historyi choroby« staje rysunek Grottera pod znakiem Gavarniego. Zbliża się artysta do sławnego rysownika paryskiego nie tylko manierą rysunkową, ale i sposobem łączenia tekstu i rysunku w jedną doskonałą całość.

Czy znał Gavarniego? Pytajmy się raczej, czyby mógł go nie znać. Wyśiadując często i długo po kawiarniach — przerzucał naturalnie codziennie nie tylko gazety, ale pewnie także paryskie pisma ilustrowane. Poznał go więc niewątpliwie bezpośrednio z paryskiego »Charivari« i pośrednio z wiedeńskiej ilustracji humorystycznej, która go bardzo szczęśliwie naśladowała. Głównym jej reprezentantem był wówczas przyjaciel naszego artysty, Leopold Müller (1835—1892).

Po jego świetnych, ciętych, tryskających życiem i werwą conceptach i karykaturach, umieszczanych najpierw w Waldheimowskich »Illustrierte Blätter«, a później w sławnym wiedeńskim »Figarze«, trudno zaiste domysleć się, że ich autor jest identycznym z twórcą tych pięknych, malowniczych scen z nad Nilu i Kanału Sueskiego, dokąd trafił z namowy Pettenkofena.

Leopold Müller to wyższy talent, a ilustrator doskonały i wielostronny, łączący nader szczęśliwie motywy z życia ludowego z krajobrazem w jedną uroczą całość. — On i nasz Grottlger mają niejeden rys wspólny, a to nie tylko w sztuce, ale i w charakterze; żyli też blisko ze sobą, a »Illustrierte Zeitung« z r. 1862 przynosi wspólną ich pracę, duży drzeworyt, zapelniający dwie strony, 592—3, wielkiego formatu tego czasopisma: mamy tutaj »Pochód tryumfalny wszelkich trunków«, możliwych i niemożliwych, począwszy od wody, a skończywszy na »Krampampuli«. — Tę reminiscencję z maszkarady z festynu wiedeńskiej »Kunstlergenossenschaft« w dzień św. Katarzyny (23 listopada) 1862 r. przedstawiają nasi artyści w dziesięciu scenach, złączonych za pomocą festonów i balasek w jedno »tableau«.

Tylko oko, chwytające bardzo bystro formy charakterystyczne, może je stopniować do karykatury.

Siła i miara jej polega na dwóch momentach, najpierw na darze i sile stopniowania rysów charakterystycznych, a następnie na wyłączeniu rysów bardziej obojętnych, słowem na stylizowanej przesadzie.

Karykatura Grottlgera rodzi się z czystego humoru, nie zaprawionego ani kwasem niechęci lub lekceważenia, ani żółcią nienawiści lub pogardy, jak to się rzecz czasem miała np. u Matejki. Humor Grottlgera, to jakby czyste źródło górskie, bez mineralnych przymieszek i gryzących soli. Można też przez ten humor przejrzeć do dna czystej jego duszy; nawet w karykaturze umie ten czarodziej, jak widzimy z listu do Pappenheima, snuć nić osobistej sympatii. Grottlger nie jest satyrykiem, nigdy prawie innych nie wyśmiewa i nie chłoszczę, ale śmieje się do spółki ze swym modelem i to tak z niego, jak i ze siebie samego. Przedmiotem jego karykatury będzie albo on sam, albo — z nader nielicznymi wyjątkami — tylko człowiek mu bliski, a im bardziej nim się interesuje, im bliższe i serdeczniejsze łączą go z nim stosunki, tem usilniej będzie nieraz się starał ująć go i chwycić zapomocą karykatury. Wyborną tego ilustracją jest fryz »teatru porębskiego«. Im bardziej się duchowo i formalnie wydoskonali, tem ciałniejsem będzie koło tych osób, które uzna za godne idealizacji lub — karykatury. Ale teraz już, od r. 1857 począwszy, samo obiektywne przedstawienie bliżkiej mu postaci zupełnie go już nie interesuje. Nie ma wprowadzić jeszcze mocy idealizowania, postawienia przyjaciela na wyżynie nadzyciowej, ale chce go koniecznie wyróżnić i usunąć z zakresu codziennej i zdawkowej banalności.



97. PORTRET WLANNY. RYSUNEK OŁÓWKIEM. WIEDEŃ 1857.

Środkiem ku temu będzie mu na razie karykatura. — Jest ona fermentem, przyspieszającym proces duchowego wywyższenia danej indywidualności, jest niejako przed-stanem idealizmu.

Stosunek sztuki Grottggera do fizyonomii ludzkiej jest zatem trojaki: w pierwszej fazie będzie ona dążyła do uchwycenia jedynie zewnętrznego po-

dobienstwa, nie kusząc się o wyrażenie jakiegokolwiek afektu, w fazie drogiej przedstawi człowieka humorystycznie i karykaturalnie, w fazie trzeciej — przebierając już bardzo pomiędzy modelami — będzie go idealizowała. Te trzy fazy stają się szczególnie wyraźne, gdy je na jednej i tej samej fizyognomii obserwować możemy, jak to właśnie ma miejsce z portretami Maszkowskiego; w szkicowniku z roku 1854—5 widzimy oblicze przyjaciela w stanie psychicznie obojętnym, na cyklu z „Przypodami studenckimi” w karykaturze, a wreszcie na świetnym rysunku z r. 1866 w twórczym natchnieniu. (Nry 78, 85—7 i 7).

Stosunek Grottgera do fizyonomii ludzkiej rozgrywa się zatem jakby według schematu tezy, antytezy i syntezy. — Pierwsza faza jest stanem psychicznego indyferentyzmu, druga — komizmu, trzecia — idealizmu. Dzięki tej wzajemnej relacji uszlachetnia się jego komizm, a na odwrót stają się jego ideały prawdziwymi, jędrnymi, ponieważ dotykalnymi.

Wybrana postać to jakby roślina o silnych korzeniach: na jej lodydze narastają bardzo śmieszne guzy i zabawne glenie, ale u szczytu otwiera się ona ku niebu wonnym kielichem.

Komizm i karykatura są dla Grottgera w tych wypadkach jakby preparacją do przetłumaczenia danej postaci realnej na idealną. Komizm jego, to jakby cięciwa łuku, poza punkt spoczynku silnie wstecz napięta, by potem z tem większą siłą strzałą ku wyżynom idealizmu wypuścić mogła. — Te humoreski i karykatury mogą się wydać naprzód bezwartościowymi kamyczkami, w rzeczy samej kryją one w sobie brylanciki, niezbędne dla dyademu, który Grottger włożył na wyniosłe czoło „Polonii”.

Tu, gdzie wchodzę w stosunki przyjacielskie Grottgera, będzie najstosowniejsze miejsce, by pomówić nieco o Aleksandrze hr. Pappenheimie i o wielkiej jego przyjaźni dla naszego artysty, o przyjaźni, która w tych latach właśnie, a zwłaszcza u kresu tej epoki — w roku 1858 — najsilniej i najzabawniej się zaznaczyła. Zastugą wysunięcia Grottgera i jego sztuki na widowię artyzmu europejskiego, dzielą się równomiernie dwaj mężowie: Agenor hr. Gołuchowski i Aleksander hr. Pappenheim. Bez nich byłoby może dużo lat upłynęło, nim Grottger byłby znalazł drogę, wiodącą ze Lwowa do jednej z głównych placówek sztuki światowej, jaką od r. 1850 Wiedeń bądź co bądź ponownie się stawał. Mąż stanu, żywo zainteresowany zjawiskiem tego cudownego dziecka, a raczej czternastoletniego chłopaka o fenomenalnie rozwiniętym talencie, powodował się, protegując go z powodzeniem, swą znaną i powszechnie uznaną żarliwością podniesienia intelektualnego poziomu kraju, powierzonego jego politycznemu kierownictwu — przystojny zaś, wytworny miłośnik sztuki i entuzjasta, w uniformie rotmistrza „czarnych dragonów” kie-

rował się względami czysto artystycznymi. Nie jest to tylko grą słów, jeśli powiem, że pierwszy dział z wyższych pobudek humanitarnych, drugi humanistycznych. Czem Gołuchowski, ryzykujący nawet małą scenką audyencyi szczuplutkiego, sprytnego chłopaka u cesarza w Stryju, zasłużył się około rozwoju Grottera, podniosłem już wyżej. W dalszych latach stracił on go z oczu; interesował go w nim prawdopodobnie bardziej uczeń, niż artysta. Pappenheim zaś od pierwszej chwili, kiedy na wiosnę roku 1854 za oknem wystawy handlu papieru Jürgensa ujrzał »Odbicie łupu Tatarom« i natychmiast go nabył, nie przestał zajmować się — i to z coraz żywszym udziałem — zarówno artystą jak i człowiekiem. Wszedł w jego stosunki i sprawy osobiste, zapoznał się z jego rodziną i, sam finansista nie tęg, pomagał, jak umiał i mógł, ale przede wszystkim darzył chłopca, młodzieńca i dorastającego mężczyznę przyjaźnią serdeczną i szczerą, rozumną a czułą, i to zawsze z tym przedziwnym taktem serca, który nie zakreśla granic między poważnym doradcą i zatroskanym nieraz opiekunem, a kolegą i wesołym towarzyszem.

Grotter odplacał się przyjacielowi-opiekunowi w równej mierze wdzięcznością, synowskim prawie przywiązaniem i entuzjastycznym uwielbieniem. Jako artysta uczcił on ten rzadki stosunek »Kalendarzem na rok 1859«, o którym poniżej jeszcze będzie mowa. Z nader licznych jego wzmianek o Pappenheimie, znajdujących się w listach do rodziny, do przyjaciół i w zapiskach dzienniczka, podaję kilka wyjątków:

I tak pisze w dzienniczku po krótkim pobycie przyjaciela w Wiedniu, w lutym r. 1856: »To anioł, nie człowiek. Musiałbym dużo pisać, chcąc wyliczyć wszystkie doznane od niego laski i dobrodziejstwa. Dostyc, że kocham go, jak ojca«. »Szczęść mu Boże — i zapłać mu za to, co dla mnie zrobił «dobrego». »Boże, jak ja tego człowieka kocham!« notuje znowu innym razem.

»Pan jesteś takim aniołem, mój drogi hrabio«. »Sie sind so ein Engel, mein theurer Graf, sie sind so gut mit mir, dass ich schon niemmer weiss, wie ich mich bei Ihnen bedanken soll«, pisze do niego, zawadzając jeszcze o różne trudności ortograficzne w wspomnianym illustrowanym liście z 12 sierpnia 1859 r.

W liście do matki, pisanym krótko po powrocie z Monachium, rozplywa się nad uprzejmością i dobrocią całej rodziny Pappenheimów, nazywając najstarszego brata »kochanym Ludwikiem«, młodszego, adjutanta króla Maxa, »pocziwym Karolem«, mającym bardzo wiele znajomości *avec la crème de la crème*. (Oj! francuszczyzna!) Podnosi, że go przyjął »po pappenheimowsku«, bo »jeden taki, jak drugi«.

Ze słów tego listu widać, jak przyjacielsko-poufale młodzi Pappenheimowie, a Aleksander przede wszystkim, z naszym artystą obcowali. Z tego stosunku można się nauczyć, nie jak trzeba »z artystą się obchodzić«, ale jakim należy być, jeżeli się chce żyć w przyjaźni prawdziwej z pierwszorzędnym twórcą.

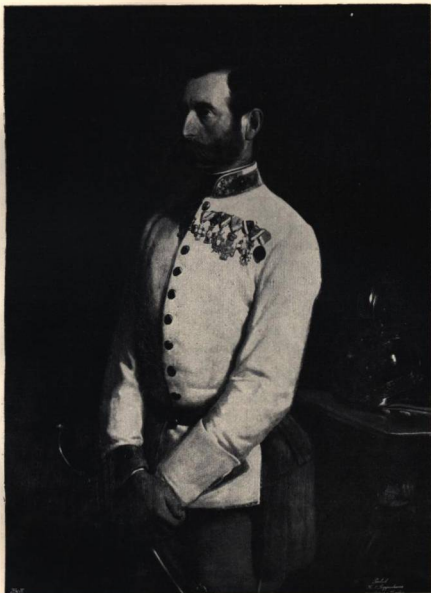
Nigdzie w tych listach nie znać, że adresat jest praprawnikiem wielkiego wodza, że mu się należy tytuł »Erlaucht«, że pochodzi z rodu dawniej udzielnego, a od r. 1806 medyatyzowanego.

Pappenheimowie, to ród ludzi roslých, barczystych, płowowłosych, typ pragermański; patrząc się na nich, szuka się ich między bohaterami Nibelungów, widzi się ich jako towarzyszy Rydygiera z Bachelaren nad Dunajem. Ale z tą świeżością i dziarskością fizyczną i z dostojną kulturą zewnętrzną, wyrobioną przez kilkusetletnie piastowanie marszałkostwa koronnego, a i po dziś dzień najwyższych godności dworskich w Bawarii, łączą oni wysoką kulturę umysłową, literacką i artystyczną. Hr. Albert Pappenheim (um. 1860) był jednym z najwykwintniejszych i najrozumniejszych zbieraczy współczesnej mu sztuki. Zaszczepił też w synach i córkach wysokie zamiłowanie do sztuk pięknych, i wykształcił ich wyższy zmysł i rozum artystyczny. Umieli oni wszyscy oceniać sztukę Grottgera; listy ich do niego i o nim, te ostatnie z ubiegłych dopiero co miesięcy, należą do rzeczy najrozumniejszych i najszczerzych, jakie o Grottgerze poza literaturą drukowaną czytać mi się przytrafiło. Jedna z jego trzech córek, zmarła przed dwoma laty hr. Haugwitzowa, znana poetka, jest autorką poematu do »Lituanii«.

Hr. Aleksander, to człowiek rzeczywiście doskonały, prawy, naturalny, serdeczny, a pełen taktu i delikatności, o szerokich horyzontach, a przytem obdarzony rzadką bystrością psychologicznego i estetycznego wzroku, entuzjastyczny wielbiciel sztuki, doskonały muzyk i wcale niezły rysownik-dyletant.

Zaiste, można Grottgerowi tego przyjaciela pozazdrościć — a nie tego jednego tylko. Dał mu los przyjaciół takich, na jakich zasługiwał.

Hr. Aleksander urodził się w Pappenheimie w r. 1819. Po naukach w Augsburgu i Monachium wstąpił do armii austriackiej, a mianowicie do drugiego pułku dragonów, stojącego załogą w Lombardyi. Po odbyciu kampanii w r. 1848, jako ordynans barona D'Aspre i po krótkim garnizonie w Czechach służył — zdaje się, że już od r. 1853 — we Lwowie, jako adiutant znanego generała hr. Schlicka. W r. 1856 przebywał na Węgrzech, w latach 1857—9 we Wiedniu, jako podpułkownik; odbywając ćwiczenia w Austrii Dolnej lub na Węgrzech, zapraszał na nie, jakoteż i na bale i szermierki artystę naszego stale i prawie natarczywie (tak we wrześniu 1856 do Trauersdorf, w lutym 1856 i w zimie 1857 do Güns, w jesieni 1857 do Gois); na przynętę donosił mu o pięknych paniach, które się o niego dopytują, opisywał, jak cudnie na balu w Güns wyglądała w białej sukni z czarnymi aksamiłkami dama, wielbiona przez artystę, a z nazwiska nam nieznana, i wyrzucał mu, że wielki zawód nieobecnością swą jej sprawił. Chcąc artystcie, który od przyjaciela nigdy żadnego honorarium nie przyjmował, strać czasu spowodowaną temi odwiedzinami wynagrodzić, wyszukiwał mu pomiędzy mającymi towarzyszami broni, u ks. Taxisa, hr. Schlicka, ks. Schwarzenberga, hr. Bombelles i innych, korzystne zamówienia na portrety koni.



98. PORTRET HR. ALEKSANDRA PAPPENHEIMA, ALBA 1860, OLEJNY NA PŁÓTNIE.

W r. 1859 odbył hr. Aleksander ze swym pułkiem kirasyerów (hr. Horvath-Tholdy) drugą kampanię włoską, awansował pod Vercelli na pułkownika i odznaczył się w bitwie pod Solferino wraz z całym pułkiem niezwykłą odwagą. Od r. 1860—5 przebywał na Węgrzech w Albie (Stublweissenburgu)

gdzie Grottgera dwukrotnie (1860 i 1862) dłuższy czas gościł. Ożeniwszy się w r. 1865 z hr. Waleryą Bajzath de Peszak, osiadł po kampanii r. 1866 i po trzecieletniej dalszej służbie w charakterze brygadiera w jej majątku Iszka-Szent-Györgyi. Zmarł w Gracu roku 1890. Zgromadził w tym zamku znaczniejszy zbiór dzieł sztuki, zwłaszcza lombardzkiej, ale najmiłszymi mu były bodaj te liczne dzieła naszego artysty.

Listy hr. Aleksandra Pappenheima do Artura Grottgera są głównym materiałem do ocenienia ich wzajemnego stosunku; komplet lub przynajmniej znaczna ich część, złożona z 47 listów, wraz z dwoma listami ojca jego, hr. Alberta Pappenheima i jednym listem Rafała Maszkowskiego, pisany z Monachium z grudnia 1858, jest cenną własnością pani Wandy Młodnickiej we Lwowie. Pierwszy list, nie datowany, pisze Pappenheim we Lwowie, jesienią (?) 1854, drugi adresuje w r. 1855 do Wiednia (Alte Wieden, Carlstrasse 33, I), dwanaście następnych z lat 1856—8 do Wiednia (Wieden, Laimgrube, Vogonettis Haus, II. Stock. Thür 50), w r. 1859 trzy do Krakowa (Hotel zum schwarzen Adler), trzy dalsze do Wiednia (Alte Wieden Hauptstrasse 13), jeden tylko do Monachium, do pomieszkania malarza Emelego, cztery do Salzburga i Lincu (Hotel zu den drei Allierten i »zur Kanone«), siedmnaście z lat 1859—60 do Akademii na Annagasse, ostatnie cztery z 1860 i 1863 do Wiednia (Wieden Mittersteig 412), gdzie Grottger z matką i rodzeństwem przez lat kilka przed sprowadzeniem się do Heinrichshofu stale mieszkał. Z listów Grottgera zachował się, niestety, jak wspominałem jeden tylko, ilustrowany, z sierpnia 1859 r.

W późniejszych latach różnica wieku między przyjaciółmi zatarła się zupełnie, ale nie można się dziwić, że pierwsze listy pisane do Wiednia w r. 1855 i następnym, do młodego akademika, którego poznał 17-letnim chłopcem, brzmią jeszcze trochę tonem stroskanego wujcia. Niepokoi go zwłaszcza wiadomość, że Grottger bliżej obcuje »mit einem ungarischen so genannten Patrioten«, (był nim, jak wiemy, śpiewak Kalisch); a ciągnęły Grottgera zawsze do Węgier i głos krwi, odziedziczonej po matce, i tradycja rodzinna, generał Bem był bowiem wujem jego matki. Późnym jeszcze wyrazem tej ówczesnej, powszechnej u nas, a prócz tego i osobistej jego sympatii dla Węgier i ich aspiracji narodowych, sympatii, kondenzującej się w znanym dwuwierszu:

»Węgier, Polak — dwa bratanki
i do szabli i do szklanki«.

była kompozycya, zatytułowana »Boże drzewko na Węgrzech«, reprodukowana w stalorycie Leopolda Beyera, z roku 1864, w której starsza generacya odnajdzie dawną znajomą. Co prawda, myślał tu Grottger raczej o polskim kotpaku i polskiej karabeli, ale po powstaniu musiał on, mając i tak, dzięki »Warszawie« i »Polonii«, ciężkie grzechy przeciwko cenzurze wiedeńskiej na sumieniu, uciekać się do takich, zresztą dość przeźroczystych, aluzji.

Jak trafnie ocenił Pappenheim charakter człowieka i artysty, poznamy najlepiej z listu, pisanego z Güns 1857 r. Wzruszony delikatnością swego „kochanego, dobrego Artura”, wzbraniającego się przyjąć honorarium za akwarelę, pisze do niego.

„Poco tyle słów z przyjacielem, kochającym Pana serdecznie? Wie on, że Pan masz dobre serce, że wielki talent może mieć i małe wady i on sam nie jest wolnym od Pańskiego błędu, to jest od lekkiego nieco usposo-



99. KON Z WĘGERSKIM DŹOKEJEM. TRAVERSODORF 1857. AKWARELIA.

„bienia, by nie powiedzieć: lekkomyślności. I tacy być muszą! A zwłaszcza nie mogą ludzie utalentowani i genialni wżyć się w formułki trybu codziennego. Że Pan o tem tak obszernie się rozpisal, jest dowodem dobrego serca i nieskazitelnego umysłu. Znam Pana z tej strony, jako człowieka doskonałego i kochanego i z pewnością o Panu źle nie myślę, bo z Pana walny „chłop (ein Mordskerl)“.

Omówimy tu teraz dzieła Grottgera, łączące się jak najściślej z osobą hr. Aleksandra Pappenheima, o ile o nich już poprzednio nie wspomniałem, lub o ile w innym związku później mówić mi o nich nie wypadnie.

We wspomnianym najwcześniejszym liście z r. 1854, czyli raczej karteczkę, posłanej ordynansem z domu do domu, przesyła Pappenheim artyście 60 fl., »im Auftrage seiner Excellenz«; prawdopodobnie jest to honorarium za portret konia, wykonany dla generała hr. Schlicka, a w pierwszym liście, pisanym do Wiednia, cieszy się, że niebawem go ujrzy i że będzie mógł »podziwiać« jego postępy.

We wrześniu 1856 r. przybywa Grottger, zaproszony przez Pappenheima, na pole manewrów w Trauersdorf pod Odenburgem i stwarza tu cztery akwarele formatu prawie równego (wysokości 44 cm., szerokości 57 cm., wystawiane w r. 1906, Nry 283—5 i 287), wszystkie znaczone i datowane 1856. Są to: »Koń w ogrodzeniu«, następnie »Siwy koń z węgierskim dżokejem i buldogiem« (Nr. 99), wreszcie dwa portrety konne przyjaciela; na jednym widzimy go cwałującego, na czele szwadronu, na drugim, wymienionym już, pełnym najsympatyczniejszej poezyi, tropi on okiem ciągnące ptactwo (Nr. 100).

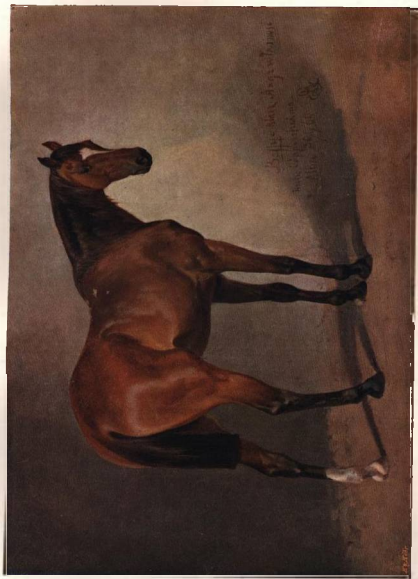
Musiał Grottger wówczas wykonać i mniejsze prace; za jedną taką posyła mu Pappenheim od znajomej osoby 20 fl. przez lwowskiego faktora.

Interesującą jest wiadomość o większej akwarali, wykonanej w marcu 1857 r. na prośbę Pappenheima i według własnoręcznego jego szkicu, dołączonego do listu. Przedstawiała ona chwilę, gdy on z hr. Herbesteinem na Węgrzech ugrzęźli w śnieżycy, wracając z jednego z okolicznych domów obywatelskich, w którym pierwszy o względy panny się starał i w teatrze amatorskim brał udział. Scena główna, to ilustracja tego wypadku, ujęta dokoła laseczkami, ułożonemi w ten sposób, iż górą pomiędzy łukami, stylizowanymi po gotycku (naturalnie! jakżeby w r. 1857 mogło być inaczej!), powstają pola, w których miały być przedstawione sceny z granych sztuczek z kilkoma słowami tekstu. I o dziwo! Grottger, raz proszony i raz tylko upomniany, posyła w dwa tygodnie skończoną akwaralę zachwyconemu przyjacielowi.

Rozumiemy. Chodziło przecież o usługę sercową, a tu Grottger—26-letni, zmieniał się w okamgnieniu w Grottgera-orla.

Z listu następującego z 17 września 1857, dowiadujemy się, że Grottger ma na ukończeniu jakiś obraz dla hr. Dyonizego (Denes'a) Szechenyiego i że w najbliższych dniach zamierza go wysłać do tegoż siedziby rodzinnej w Horpacs. Co to za obraz, nie wiem. Hr. Szechenyi był Grottgerowi bardzo życzliwy i ze słów kilku Pappenheima, pisanych do Krakowa w czerwcu 1858, odnoszących się niewątpliwie do niego (»o drugiego Dyonizego nie tak łatwo«, ein Denes findet sich nicht immer) wynikałoby, że Grottgerowi w ciężkiej chwili dopomógł. Żaden z hr. Szechenyi'ch, do których się w tej sprawie odnosiłem, nie stanowczo nie umiał mi atoli w tej sprawie powiedzieć.

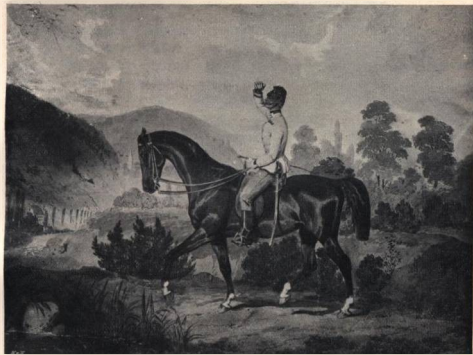
W liście z 29 listopada 1858 pisanym do Monachium, a posłanym stamtąd za nieobecnym już artystą do Salzburga, wspomina Pappenheim, że »Denes« dopomina się o swój obraz prawdopodobnie o ten sam rzekomo przed



PORTRAIT KONIA.

rokiem skończony, bo nie szczędzi przyjacielowi z powodu niesłowności gorzkich wymówek.

»Denes jest tutaj. Chciałby mieć swój obraz, to naturalne! Pan jesteś »Lumpacius«, na którego należałoby się gniewać, gdyby matka-natura tak wielkim talentem nie była Pana obdarzyła«. A sprawa tego obrazu dość długo się ciągnęła i stała się powodem małego nieporozumienia między przyjaciółmi. W liście, pisanym w sierpniu 1859 ze Sanguinetto w Lombardyi, przypomina on artyście obowiązki wdzięczności względem Szechenyiego i dodaje:



100. A. HR. PAPPENHEIM NA KONIU. TRAUERSDORF 1857. AKWARELA.

»Nie zaliczam Pana do rzędu tych, co nie myślą szlachetnie. Nie robię »wyrzutów, ale stary przyjaciel może przecież kiedyś napomnieć młodzieńca, czasem nieco lekkiego.

»Serce Pańskie z tem wszystkim jest dobre, tak więc nic nie jest straconem. Proszę tę naukę wziąć sobie *ad notam*«.

A zaraz w następnym liście z 7 września 1859, nie mogąc doczekać się odpowiedzi, strofuje go zabawnie, tytułując go »*Lumpacius Vagabundissimus!!!*«. »Mówią, że każdy co 7 lat się zmienia. Bądź Pan tak uprzejmym mi donieść, kiedy szósty rok u Pana się kończy«. Te same wyrzuty

czyłamy wreszcie w jednym z ostatnich zachowanych nam listów, datującym ze stycznia r. 1863; wyrzuca mu tu pułkownik w ostrych słowach jego niesłowność wobec Szechenyiego, a upominając go, że jednym z najszlachetniejszych uczuć jest wdzięczność, dodaje: »Wszystko piszę na rachunek lekkomyślności, a nie serca, o którym wiem, że jest dobrem. Tu stoli nie ustąpię; Szechenyiowie muszą inaczej o Panu myśleć«.

Z tem wszystkiem żadne większe dzieło Grottgera w posiadaniu hr. Szechenyich się nie znajduje. Hr. Marietta Szechenyiowa z domu Hoyos posiada w swym zamku w Sar-Pentele (Fejér megye) tylko małą akwarelę Grottgera, obrazek myśliwski, »Kociołek na zająca«.

Oto cały rezultat skrzętnych poszukiwań, podjętych w rodzinie Szechenyia na mą prośbę przez hr. Zygfryda Pappenheima. Ale przyjemnem było mi otrzymane od niego zapewnienie, że oboje Szechenyiowie zawsze jak najprzejawniej Grottgera wspominali, w czem dowód, że Grottger i wobec nich ostatecznie w jakiś sposób ze swych zobowiązań się wywiązał. Może dalsze poszukiwania coś jeszcze wykryją, w korespondencji bowiem jest przecież, jak wspomniałem, kilkakrotnie mowa o obrazie znaczniejszych rozmiarów, a oprócz tego także i o jakiejś kopii.

W latach tych powstało także kilka portretów, dotychczas zupełnie nieznanymi, a wspomnianymi w korespondencji lub w dzienniczku artysty. I tak z listu hr. Aleksandra, pisanego z zamku rodzinnego w Bawaryi d. 23 lutego 1858, dowiadujemy się n. p. o portrecie jakiegoś Steina, wykonanym wówczas przez Grottgera: »Wszyscy znajdują, że Stein jest zbyt wiekowym. Byłoby dobrze, gdyby Pan mógł jeszcze coś zmienić, zmarszczki koło ust lub inne rysy, nadające fizyonomii wyraz zbytnej starości«.

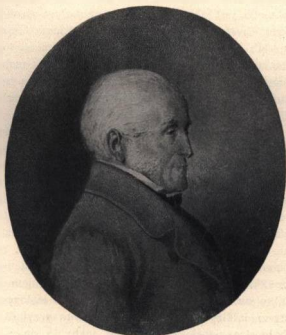
Pod dniem 15 stycznia 1856 notuje znowu Grottger w swoim dzienniczku: »Zabrałem się do portretu Romana Sanguszki. Bardzo mi się złe wiedzie, natomiast papieru masę napsulem«. Ks. Roman Sanguszko, bratanek portretowanego, nigdy o tym portrecie nie słyszał, a gdy przed kilku laty poszukiwano do pewnego wydawnictwa jakiegoś autentycznego portretu ks. Romana Sanguszki (starszego), musiano poprzestać na robocie, wykonanej w Tobolsku. Prawdopodobnie więc albo zaginęła i ta praca Grottgera bezpowrotnie, albo poza fazę nieudanej próby nie wyszła.

Tak samo bezskuteczne były zabiegi o odszukanie portretów Kalischa i p. Róży Ertl, o których znajdujemy wzmiankę w dzienniczku Grottgera.

Szczęśliwiej powiodło się z inną pracą portretową, która ze względu na swą technikę jest niemal białym krukiem — z portretem ks. A. Czartoryskiego. Oto w liście hr. Pappenheima, nie datowanym wprawdzie, ale pochodzącym niewątpliwie z sierpnia lub września r. 1858, czytamy: »Litografia Czartoryskiego doskonała; daj Boże, żeby rozeszła się w trzykroć stutysiącach egzemplarzy«. Pracy tej nie posiadają jednak ani Muzeum ks. Czartoryskich, ani zbiory hr. Pappenheimów — rodzinie ks. Jerzego Czartoryskiego jest również nieznana.

Tymczasem udało mi się odnaleźć we Lwowie prawie równocześnie aż dwa egzemplarze tej litografii: jeden w zbiorach, pozostałych po śp. Julianie Kołaczkowskim, drugi w cennej kolekcji obrazów, sztychów, rysunków i książek pani Budzynowskiej; trzeci egzemplarz, jak mi właśnie donosi dr. Z. Bałowski, znajduje się w Gołuchowie.

W ogólnem ujęciu nie wykracza tu Grotter jeszcze poza granice wiedeńskiej litografii portretowej, skromnego i nieco zbieźniałego potomka świetnego rodu miniatury. Pewna demokratyzacja sztuki po r. 1848 zaczęła powoli i we Wiedniu rugować tego kolibra malarstwa na rzecz jednobarwnej, a taniej litografii. W miejsce owej sztuki, pełnej blasku i koloru, sztuki kosztownej i drogo-cennej, wstępuje skromny, jednobarwny rysunek litograficzny na słabo tonowanym papierze. Kompozycja urozmaicona zanika, nikną zaczarowane gaje, zaciszne łąki parkowe, Amory i Westalki. — Zmierzch bogów, bożków i bogiń na całej linii! Ta litografia wiedeńska jest nie redukcją do jednej czwartej naturalnych rozmiarów postaci ludzkiej, lecz przeciwnie, czterokrotnem powiększeniem miniatury.



101. KS. ADAM CZARTORYSKI.
WIEDEŃ, LUTY LUB MARZEC 1858. LITOGRAFIA.

Portrecista-litograf, pracujący w Wiedniu w tych latach (1850—1860), dostosowuje daną postać ludzką najpierw w myśli do kształtów i form miniatury, by potem przenieść ją w większej skali na litografię. Na całych setkach prac podobnych możemy proceder ten skonstatować. Na ten portret ks. Adama należy się również patrzeć jako na powiększoną miniaturę.

Muszę sobie niestety odmówić przyjemności pociągnięcia paraleli między współczesnymi portretami ołówkowymi Grottera, a Marcelego Maszkowskiego. Nadmienię tylko, że Maszkowski w technice portretu litograficznego celował; wykonał on we Wiedniu w tych latach doskonałą grupę portretową, złożoną

z kilkunastu młodzieńców; objawia on się tu jako rysownik zawodowy, chwytający dane zjawiska zmysłowe w linie i kontury. Grottger nigdy nie poprzestaje na takim wyciąganiu pojedynczych włókien z całości organizmu roślinnego. Wprawdzie nie wzniesie się on tu jeszcze do idealistycznego przedstawienia i nie wyjdzie poza granice obiektywnego ujęcia psychologicznego momentu. Oczy modela patrzą jeszcze ostro i bystro przed siebie, brwi zmarszczone silnie się zwierają, góruje jeszcze moment myślowo-życiowy nad uczuciowym. Ale światło, igrające po wyniosłem czole i srebrnej siwiznie portretowanego, jest jakby zapowiedzią przyszłego idealistycznego pojęcia człowieka. — Gdyby Grottger portretował był ks. Adama Czartoryskiego później o jakie lat ośm lub dziewięć, byłaby się głowa starca na tem dziele wzniosła, zaciśnięte usta lekkoby się rozwarły, a wzrok szukałby niebios w natchnionem uniesieniu. Powstałaby głowa starca, podobna do tej, jaką widzimy na „Dwu pokoleniach“, a ten dokument portretowy wielkiego patrioty i męża stanu zamieniłby się w dokument duszy artysty. (Por. Nr. 3).

Wróćmy do Pappenheima! Gdy nasz artysta na wiosnę 1858 Wiedeń nagle opuścił i w Krakowie w trudnem znajdował się położeniu, ofiarował mu Pappenheim z polecenia ojca pewne zamówienie; uczynił to nieśmiało, bo chodziło o kopię i to nowożytnego oryginału. Obraz ten, znajdujący się na ówczesnej pierwszej wielkiej wystawie monachijskiej, przedstawia epizod z wojen napoleońskich: „Zwycięskie odparcie ataku generałów Ney'a i Bernadotte'a na most w Hejdelbergu przez porucznika hr. Alberta Pappenheima dnia 16 października 1799.“; zakupiony przez cesarza, znajduje się obecnie w muzeum wiedeńskim. Autorem jego jest badeniczek W. Emele (1830 — ok. 1875), razem z Zygmuntem L'Allemandem jeden z główniejszych reprezentantów wiedeńskiej szkoły, wrzekomo historycznej, a w rzeczy samej batalistycznej. Czy Grottger zamówienie to przyjął? Czy je wykonał? Nie jest to tak bardzo nieprawdopodobnem, jakby to się w pierwszej chwili zdawać mogło. Faktem jest, że podczas krótkiego, co prawda, pobytu w Monachium z Emelem w bliższych pozostawał stosunkach i w jego mieszkaniu (Schomerstrasse 4) listy swe odbierał.

Chce Pappenheim widocznie, jak może i umie, dopomódz przyjacielowi-artyście w jego kłopotach finansowych, w jakie popadł w Krakowie. Daje mu nawet pomoc doraźną, płacąc jego krakowskie długi, wstawia się za nim u dyrektora Akademii Rubena, a uwolniwszy go od tamtejszych zobowiązań, („jutro będziesz Pan wybawiony — jak? To Pan zobaczysz“). List do Krakowa z 15 lipca 1858) prosi, żeby, wróciwszy do Wiednia, wprost z kolei do niego przybył, choćby to była i najwcześniejsza godzina. Zresztą daremnie usiłuje gniewać się i srożyć; holi go wprawdzie, że pupil na wystawie wiedeńskiej nie ma żadnego dzieła i że hr. Grüne, adjutant cesarski, nawet o pobycie stypendysty JCM. nic dowiedzieć się nie może. Gdy artysta, bawiąc się i pracując w Krakowie, jego listy zbywa milczeniem, obrzuca go tyradyerką humory-

stycznych inwektyw: »Infamster aller infamen Kerls, Schändlichster aller Schändlichen, Treulosester unter den Treulosen, Ehrvergessenster unter den Ehrvergessenen! Pflichtvergessenster auf Erden, Scheusal aller Scheusale!« Prosi i napomina, by wrócił, by nie robił zgryzot rodzinie, by się nie narażał na utratę stypendyum i dobrego imienia, lub na wypędzenie z Akademii »mit Schimpf und Schande«, ale, jak gdyby go samego te wyrzuty bolały, dodaje: »Wiem, że Pan jest człowiekiem szczerym, wiernym, otwartym, uczciwym, najlepszego serca (das Herz auf dem rechten Fleck), chociaż lekkomyślność« Pańska jest większą, niż dobroć Jego serca«.

Jeśli kiedy, to teraz okazał się Pappenheim dobrodziejem artysty — więcej, bo dobrodziejem geniusza, którego świetny rozwój jasno przewidywał. Czuł on, że jego ukochany »Panie« musi się zetknąć bezpośrednio z nową sztuką, że musi się z nią zapoznać, a to nie tyle w sensie przejęcia się nią, ile celem przyspieszenia własnego rozwoju. Bo widział dobrze, że natury podobne, tak dziwnie podatne i wrażliwe, a zarazem znowu samoistne i energiczne, właśnie pod wrażeniem obcych dzieł najszybciej siebie same odnajdują.

Chcąc go zatem wyprawić na wielką wystawę do Monachium, podwaja teraz po powrocie artysty z Krakowa starania, celem zebrania odpowiedniego fundusiku, pośrednicząc w korzystniejszej sprzedaży kilku pomniejszych prac gotowych. Radby bowiem czempredzej widzieć go wielkim i sławnym (»Ich hätte Sie gerne gross gesehen«), nawet malarzem nadwornym cesarza austriackiego! Wymyśla też Arturowi Rafał Maszkowski w liście monachyjskim od »Hofmalera«.

Tą drogą dowiadujemy się o czterech pracach z r. 1858: »Albę« kupuje br. Silberstein, »Jenców« Stametz-Meier, ks. Montenuovo »Czerkiesa«, a »czwarty szkic«, bliżej nie określony, nabywa hr. Bombelles. Stara się też Pappenheim o dalsze zamówienia dla przyjaciela, n. p. u ks. Adolfa Schwarzenberga na portrety dwóch koni i t. d. — Dunajem na Passawę prawdopodobnie miał się wybrać nasz artysta do Monachium. Pappenheim udał się do Nusadorf, by tam z nim się pożegnać, ale go nie zastał. Wreszcie zebrawszy dlań małą sumkę, 70 reńskich, wyprawił go z Wiednia, z listami polecającymi do obu braci, jednego bawiącego w Reichenhall, drugiego w Monachium i do sędziwego ojca w zamku rodzinnym. Listem Grottera z 2 października, zawierającym dobre wieści, cieszył się bardzo, radził mu koniecznie odwiedzić ojca, zachęcając go, by przywiózł tam ze sobą kilka wykonanych akwarel lub przynajmniej — sepii.

Sepią też wykonał Grotter rysunek cyklowy p. t.: »Trzy dni z życia rycerza polskiego«, główny owoc swego dwumiesięcznego pobytu w Monachium.

Oprócz tego *capo-lavoro*, którym zajmujemy się w osobnym ustępie, wykonał tu Grotter dla ojca swego przyjaciela wspaniałą akwarelę, »Szamylą, skaczącą w przepaść«, o której również pomówimy później, oraz dwie większe sceny myśliwskie, które przed kilku laty wraz z drewnianym zamecz-

kiem myśliwskim w Alpach bawarskich, w którym były przechowane, stały się pastwą płomieni.

Obok prac wspomnianych wykonał Grottger w Monachium portret pani Jakubowiczowej-Maszkowskiej i jedną scenę z »Festzugu« artystycznego.

Stolica Bawaryi obchodziła wówczas 700-letni jubileusz swego istnienia. Artyści uświetnili tę chwilę historyczną wielkim pochodem, przedstawiającym w kilkudziesięciu grupach rozwój polityczny i socyalny Bawaryi i jej stolicy. Jedną z tych grup przedstawiała wjazd Henryka Pappenheima, sławnego wodza z wojny 30-letniej. Tę właśnie scenę odtworzył Grottger w akwareli ofiarował ją ojcu przyjaciela, Stary hrabia na Pappenheimie akwareli tej, ofiarowanej mu przez artystę, nie przyjął, bo antenat jego — jak żartobliwie pisze —



102. WJAZD HENRYKA PAPPENHEIMA DO MONACHIUM.
MONACHIUM, LISTOPAD 1858. LITOGRAFIA KOLOROWANA.

»zbyt na niej niepodobny do swego portretu, pędzla Van-Dyka«. Nabyła to dzieło królowa bawarska Marya, żona króla Maksymiliana, za pośrednictwem swego marszałka dworu, hr. Karola Pappenheima, brata przyjaciela artysty. Tej pracy, jak i drugiej jeszcze, rysunku, przedstawiającego »Artystę i Muzę«, nabytego również przez królową, szukałem i szukam bezowocnie. Na razie trzeba mi się zadowolić reprodukcją »Wjazdu Henryka Pappenheima«, która znajduje się w zapomnianej dziś i rzadkiej publikacji: »Münchens historischer Festzug 1858 — Verlag von Max Ravizza in München, — Lith. Anst. v. Dr. Wolf u. Sohn in München«. — Publikacja ta, bezimienna i bez tekstu, daje na piętnastu kartach formatu 36×45 cm. w dwu rzędach główne sceny historycznego pochodu. Mamy zatem razem 30 kompozycji litograficznych, ale, niestety, kolorowanych i to bardzo niedbale; barwy, chlastane szerokim, wodnistym pędzlem, rozlewają się poza kontury figur, szpecąc je ogromnie. Widać

lataj co najmniej cztery rozmaite ręce: jedna rysuje sceny piesze, trzy inne tworzą sceny konne. Bardzo łatwo je rozróżnić: pierwsza z tych trzech kształtuje konia wielkiego, ciężkiego — taki koń nazywa się w Monachium »ein Biergaul« —; konie drugiego typu są nadmiernie rosłe i zbyt krótkie w grzbiecie, idąc stępem, podrywają nogi przednie nienaturalnie wysoko. Trzecia ręka — to ręka Artura Grottera. Daje nam artysta tutaj trzy kompozycje; zaraz na pierwszej karcie dwie: górną, z podpisem: »Herzogliche Süldner«, dolną z podpisem »Herzog Heinrich der Löwe«, a na karcie 11a »Wjazd Pappenheima«.

Skośne szeregi kirasyerów można zestawzić z podobnymi motywami obrazów wcześniejszych Grottera, a zwłaszcza z uszeregowaniem wojsk na wielkim rysunku do »Odsieczy wiedeńskiej«, o którym będzie mowa w drugiej części tej pracy; wierzchowiec pod trębaczem w zgubionym profilu wykazuje zupełnie typ, rasę i układ koni grotterowskich — mamy wreszcie kompozycję przeprowadzoną w jasnych i ostrych liniach i analogię w kostymach ze »Sobieskim«. Pomijając zatem identyczność tematu, nie możemy już z punktu krytyki stylu wątpić o autorstwie Grottera. Wrażenie byłoby jeszcze bardziej przekonywujące, gdyby go nie psuły plamy barwne. Prócz tego znajduje się na pierwszej ze wspomnianych trzech kompozycji, które przypisują Grotterowi, w głębi rycerz na koniu, skaczącym identycznie, jak koń Szamyla. Formy siodeł, linie zadów, posuwistych ogonów i krzyżujących się nóg tylnych są na obu kompozycjach zupełnie identyczne. Mamy zatem przed sobą niewątpliwie prace Grottera, roboty przygodne, do których zresztą większej wagi nie przywiązuję.

Wszystkie te prace trzymały Grottera w Monachium dłużej, niż pierwotnie zamierzał. Termin urlopu, udzielonego mu przez dyrektora Rubena, dawno był upłynął. »Co się z Panem dzieje?« pyta zaniepokojony przyjaciel. »Czy powtórzy się w Monachium katastrofa krakowska? Zaczynam żałować, że, namawiając tak usilnie do podróży monachijskiej, stałem się powodem. Pańskich prawdopodobnie na nowo zaczynających się długów. Czy mam stracić wiarę w Pański charakter? Gdzie przyrzeczenia i zapewnienia, dane dyrektorowi? Z oczu i z pamięci! Czy chcesz Pan Wiedeń zupełnie opuścić i cesarzowi tak się odwdziżyć?«

A gdy przyjaciel-artysta nie ma o czem z Monachium powrócić i w Salzburgu się zatrzymuje, wydobywa Pappenheim z pod ziemi 50 fl. i posyła je do Salzburga; niezrażony odmową p. Paterna, daje »obrnzy (jakie?) do Kunstverein«, poleca artystę w Salzburgu rotmistrzowi baronowi Mundy'emu, w Linzu baronowi Brandensteinowi, uspokaja ponownie rozszalonego dyrektora, interweniuje u właściciela pomieszkania, który rzeczy nieobecnego artysty chce na bruk wyrzucić, i posyła 26-go grudnia dalsze 50 reńskich, uzyskanych ze sprzedaży tych obrazów, niestety bliżej nie nazwanych, do Lincu, gdzie artysta, któremu powrót z Monachium się nieszczyścił, ponownie był ugrzązł,

mimo, że — jak się dowiadujemy z listu do matki z dnia 14 stycznia 1859 — wykonał i zbył tamże kilka szkiców olejnych i akwarel; a cieszy i śmieje się on bardzo szczerze w tym liście, opisującym szczegółowo odysseję z Monachium do Wiednia, na wspomnienie, jak mu ów adjutant hr. Brandenstein donosi, że J.Ces. Wysokość arcyksiążę Henryk raczył (!) jedną z jego prac włączyć do swego albumu za 3 luidory.

Wprost wzruszające dowody najserdeczniejszej przyjaźni daje artyście Pappenheim, pisząc do niego kilkakrotnie podczas kampanii włoskiej lub nawet od łoża śmierci ukochanego ojca (list z Pappenheimu, z 26 czerwca 1860). Nazajutrz po większej potyczce lub bitwie znajdzie on czas i spokój, by się wypytać przyjaciela o jego powodzenie, o jego postępy w sztuce i nowe prace. Szuka formalnie sposobności, by mu coś przyjemnego powiedzieć, a zarazem po przyjacielsku go upomnieć. Wyrażając się o bataliście, towarzyszącym jego pułkowi, nazwiskiem Bachmann-Hochman, dość sceptycznie, dodaje: »To już mój *Pante* zupełnie inny człowiek. Poetyczna natura, zmysł dla wszystkiego, co piękne, żywa fantazyja, cudowny człowiek — prawdopodobnie zawsze jeszcze taki lekkomyślny, albo może też i nie?« W innym liście znowu, z kwietnia 1860 — czytamy: »Addio i ukłony Pańskiej matce, którą proszę, by Panu wycięła repremendę i by z Pana zrobiła porządnego człowieka, dotrzymującego słowa; spodziewam się, że i Pańska piękna siostrzyczka w tem nam dopomoże. Jeżeli więc tak wszyscy troje perorować będziemy, to może to przecież — na nie się nie przyda«.

W liście z pod Gravelony w Piemontcie z dnia 23 maja 1859 r. wypytuje się o losy »des berühmten *Sobieski-Bildes*«, czy obraz zakupiony i nagrodzony, czy imię Grottgera przeszło już do nieśmiertelności, a wreszcie »ob das gewisse *Tableau-Bild fertig geworden*«.

»Das *Tableau-Bild*? Co to być może? Do jakiego dzieła odnosi się to zapytanie? Dziś jeszcze oznacza się słowem »*Tableau*«, albo »*Tableaubild*« zdjecie fotograficzne większej grupy, lub szereg luźnych fotografii czy drobnych kompozycji, złożonych ornamentyką w jeden wspólny obraz.

Ze słów dalszych: »Hohenstein już nie będzie zapewne we Wiedniu, udaj się Pan zatem do jednego z adjutantów JCMości, każdy z nich chętnie będzie Panu pomocnym, a zwłaszcza polecam Panu do odbioru tego dzieła majora hr. Schönfelda« wynikałoby, że tu jest mowa o jakimś dziele, które artysta zamierzał ofiarować cesarzowi do nabycia. Najbliższem byłoby przypuszczenie, że to portret konny cesarza, otoczony winietami i emblematami. Poszukiwania, przedsięwzięte najuprzejmiej przez nadworny urząd podkomorzych w prywatnych zbiorach cesarskich, dały wynik ujemny; nie podobnego nie znaleziono: oprócz »*Wojny*« żadne inne dzieło Grottgera w zbiorach cesarskich wogóle się nie znajduje. Z drugiej strony przypominam, że Alfred Szczepański w swym szkicu biograficznym i Alfred von Wurzbach we wstępie do publikacji Miethkego podają — nie wiem, czy niezależnie od siebie — wia-

domość, że Grotter wykonał dla cesarza wielką ilustrację do jednego z poematów Szyllera. I niewątpliwie był do takiej pracy ten rok (1859), rok stoletniego jubileuszu urodzin Szyllera, najstosowniejszym; miał zresztą Grotter pracować także dla jednego z jubileuszowych wydań dzieł Szyllera, w czym, dodam nawiasowo, spotkałby się był z Boecklinem i wspólnym ich przyjacielem, lwowianinem Pentherem. Artysta nasz był wielkim wielbicielem Szyllera; znał go z lektury i ze sceny, wymienia go nieraz i robi do znanych cytatów z dramatów częste aluzje. Do tego szczerego uwielbienia dla twórcy *»Wallensteina«* i *»Dziewicy Orleańskiej«* przyczynia się jeszcze i polityka.

Nazwisko tego prawdziwego Fryderyka Wielkiego, jakiego Niemcy wydały, było wówczas poniekąd hasłem politycznym, socjalnem prawie. Zapomniano o jego skrajnym indywidualizmie, ignorowano jego słowo o głupiej większości, nie chciało wypominać mu nieprzyjemnego dystychu pod adresem Wiednia. Widziano i uwielbiano w nim przedewszystkiem autora *»Zbójców«* i *»Tella«*, utworów, dłuższy czas przez cenzurę zakazanych. A młodzież Akademii sztuk pięknych, dostarczająca każdemu ruchowi zazwyczaj najskrajniejszych żywiołów, wystąpiła w obchodzie jubileuszowym ostentacyjnie. I w kółku polskim, skupiającem się dokoła Grottera, czczono Szyllera gorąco. W jednym z roczników *»Gartenlaube«* z lat sześćdziesiątych (przejrzałem je wszystkie, szukając ilustracji Grottera), znajduje się kompozycja wysokich zalet, rysowana świetnie, pełna poezji i sentymentu. Jest to niejako ilustracja do słów z prologu *»Wallensteina«*.

»Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze«,

przedstawiająca zgon sławnego aktora na poddaszu, w chwili, gdy mu przynoszą wieniec z wawrzynu. Znaczona jest monogramem z dwóch liter *»MM«*, a znawca tej epoki i bez tej marki rozpozna rękę Marcellego Maszkowskiego, pełną subtelnej finezyi. Prócz tego znajduje się we Lwowie — w cennych zbiorach p. Wandy Młodnickiej — druga jeszcze praca Marcellego Maszkowskiego, odnosząca się do Szyllera: idealizowany i przeduchowiony profil tego poety we formie medalionu. Jedyne większe dzieło Grottera, wiążące się z Szyllerem, dotychczas nam znanem — to kompozycja do *»Würde der Frauen«*. Trzeba się jednakże stanowczo oprzeć pokusie identyfikowania jej ze wspomnianem *»tableau«*. Pominąwszy już datę niewątpliwą (1857), którą artysta, wraz z pełnem nazwiskiem, na tym rysunku położył, zmuszałaby sama technika, drobnostkowo wykończona, i typika symbolicznych postaci niewieścich, nie wznosząca się jeszcze ponad mało-mieszcząską wiedeńską *»słodką dziewczynę«*, do przerzucenia tego dzieła o jakie dwa lub trzy lata wstecz, poza r. 1859. Nie jest prawdopodobnem, by Grotter ofiarował cesarzowi dzieło, datowane dwa lata wcześniej, musimy zatem przypuścić, że stworzył teraz na wiosnę r. 1859 drugie jakieś *»tableau«* do innego poematu Szyllera, lub jego apoteozę. Cesarz nabyć tej pracy już nie mógł, bo w najbliższych dniach opu-

ścił Wiedeń i udał się do Piemontu na pole walki, a Grottiger dzieło to, przyciśnięty koniecznością, prawdopodobnie wnet potem za niską cenę sprzedał. Cieszymy się nadzieją, że się odnajdzie i że i w tym wypadku tak, jak to się stało z portretem ks. Adama Czartoryskiego, jakiś szczęśliwy przypadek, jakies *documentum noviter repertum* wiarygodność i tej wzmianki hr. Pappenheima potwierdzi. Ten jego list, jak i liczne inne, pisane z Kampanii włoskiej, zostawił Grottiger bez odpowiedzi, ale swe długie milczenie wynagrodził wreszcie owym sławnym listem, bogato ilustrowanym, datowanym z 17. sierpnia 1859 r., który powyżej obszerniej omówilem. Reagował w nim także pod koniec na uprzejme zaproszenie pułkownika, który go chciał mieć podczas kampanii przy swym boku. Ale w liście z pod Wenecyi pisze mu Pappenheim: »Dobrześ Pan zrobił, nie przyjeżdżając. Nie było co uwieczniać. Przegrane »bitwy do tego się nie nadają«. Wolałby raczej, by Grottiger teraz do niego przybył, tęskni za nim i radby z nim dzielić się wrażeniami sztuki, wybrać się z nim razem do Wenecyi i do spółki starych mistrzów weneckich studyować. Nie otrzymując odpowiedzi — naturalnie — urguje nowym listem z Sanguinetto z 12-go sierpnia 1859: »Piszże Pan, przekłety i nieszczęsny »Panie«, »czy tu Pan do mnie przyjedzie« i żartując sobie z dawniejszej nietęgiej niemiecczyny Artura, dodaje bardzo zabawnie: »*Wir werden schiessen zu den »Schnepf-ffen und sie erschlagen, auch na konie können wir gehen, jak Pan chcesz.*«

O drobnostce jeszcze nie należy zapomnieć. W liście, pisanym z Udine 7 września 1859, prosi pułkownik przyjaciela, powołując się na jego dawną obietnicę, o projekt na artystyczną winietę dla programów koncertów wojskowych, wówczas bowiem i kawaleriya miała jeszcze swe »bandy«.

Prośbę tę ponawia w niemniej jak ośmiu listach, opuszcza Włochy, wraca do Wiednia, obejmuje komendę nowego pułku, awansuje — a jeszcze tej bagateli doczekać się nie może! Całość radby mieć skromną i elegancką, tylko nie przeladowaną trofejami, z obrazkiem ataku kawaleryi, lub z piękną ornamentyką tylko (*»mit schönen Randzeichnungen.«*) »wie das bewusste *Tableaubild*«. Także z dyplomu myśliwskiego Schwarzenberga (wykonanego prawdopodobnie w jesieni 1858), radzi artyście niejedno zaczerpnąć. Zamierzony był barwny druk, a wykonać go miała sławna drukarnia państwowa. A jak prosi! Warto posłuchać (list z 12-go kwietnia 1860 r.): »A co? Czy »nie mówiłem! Znam swoich ludzi. Tak znam ich i znam zwłaszcza najbez- »bożniejszego ze wszystkich »panie«, owego pra-l'anie, najlekko myślniejszego »ze wszystkich lekkomyślnych »panie«, tego znam dokładnie: nazywa się Artur »Grottiger, a ten tem się wyszczególnia, że nigdy słowa nie dotrzyma. Ołóż »ten »Panie« przed 6 miesiącami obiecał mi wykonać program koncertowy, »i drugich sześć miesięcy minie, a jeszcze go nie dostanę. Do kogo, do czego »mam apelować? Do Pańskiej przyjaźni, dobroci, do Pańskiego talentu? »Wszystko nadarmo!«

A w następnym liście błaga: »Kochany, dobry, najlepszy, najdoskonalszy, »najwspanialszy, jedyny, boski, nieporównany »Panie«, »Panie«, wszystkich »panie«, nie zapominaj Pan i poślij mi Pan programy koncertowe«. Jeszcze 13 maja 1860, w 8 miesięcy po zamówieniu, dopomina się i prosi o te programy w żartobliwym liście, w którym dobroć, wyrozumiałość i humor składają się na nader sympatyczną całość. Oto wyjątek:

- 1. Kto się raz jeszcze pomylił?????
- 2. Kto jest ten sam, jakim był zawsze??
- 3. Kto wyczekuje nadaremnie z dnia na dzień, z godziny na godzinę?
- 4. Kto tych programów nie przysyła i słowa nie dotrzymuje???????

•ad. 1. Pappenheim.

•ad. 2. Grotter.

•ad. 3. Pappenheim.

•ad. 4. Grotter.

•Kto się bardzo gniewa na »Panie« Artur?«

•Łatwowierny Pappenheim«.

Gdy i ten list nie poskutkował, grozi w dalszym liście użyciem najbardziej drastycznego środka, t. j. codziennym niefrankowanym listem.

O wspomnianym właśnie przez Pappenheima »Dyplomie myśliwskim« ks. Schwarzenberga mogę, dzięki uprzejmych poszukiwaniom p. Dr. Wilhelma Suidy, podać bliższe szczegóły. Była to kompozycja humorystyczna, ilustracja wesołych wierszy Pappenheima, opisujących pewną przygodę myśliwską, podczas której księżę zwierzynę niezupełnie *lege artis* położył. W posiadaniu księcia znajduje się druga jeszcze akwarela Grottera: »Gniady wierzchowiec, którego przyprowadza dzokiej«. Oba dzieła — prawdopodobnie z r. 1858 — przechowane są w jednym z jego zamków czeskich.

Po tych drobnostkach przejdźmy teraz do dzieł o wiele ważniejszych.

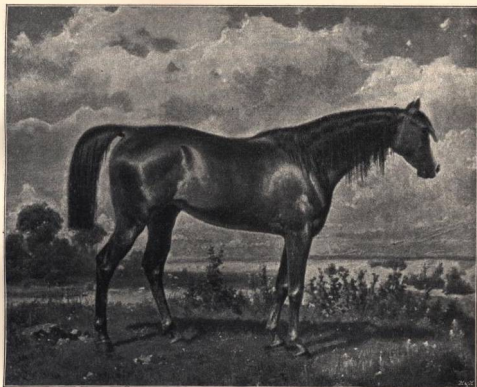
W bitwie pod Solferino padła pod Pappenheimem ulubiona klacz jego Violetta, a choć już Grotter we wspomnianym liście ilustrowanym, unosząc się nad pięknoscią tego konia, przyjacielowi portret jego według dawniejszego szkicu obiecał — zdaje się przecież, że go nigdy nie wykonał; dwukrotnie, w r. 1860 i 1862, upominał się Pappenheim o przyrzeczone dzieło, które sobie wyobrażał jako akwarelę, stanowiącą *pendant* do wyżej wspomnianych czterech akwarelowych portretów koni, wykonanych w Trauersdorf w r. 1856.

Zamiast portretu tego konia przysły do skutku dwa inne: oba stworzył artysta w ostatnich dniach lipca r. 1860, bawiąc u przyjaciela na Węgrzech, w Albie (Stuhlweisenburgu). Zaprosił go tam przyjaciel-opiekun: »znajdzie pan »tutaj dom gościnny, 9 wierzchowców, mnóstwo »becassi« i majątne obywatelstwo w sąsiedztwie, gdzie łatwo o zamówienie choćby u takiego sportowca, »jak Batthyani«.

Oba te portrety zasługują ze wszech miar na uwagę. Są to pozornie tylko szkice olejne; materyał (tekturka) i polskie podpisy przemawiają za tem.

że to są raczej jakby notatki dla własnego użytku. Na pierwszym portrecie klaczy Eclipse oprócz monogramu czytamy napis: »...Klacz Ang... Pappenheima. Alba 29/7 60«, na drugim: »Befly, klacz ang., własność hr. Pappenheima. Alba 30/7 60«. Niewątpliwie musiał właściciel oba te szkice portretowe od przyjaciela wyprosić. Różnią się one od siebie bardzo. Mam wrażenie, jakoby artysta pierwszy szkic portretowy później, po położeniu daty, wykończył, by zaistnieć charakter szkicowanego *impromptu*. Rozłoczył on tu przed oczyma rozkoszny kraj, obraz »puszczy« węgierskiej, ze soczystą zielenią traw bujnych i wielobarwnością kwieciami; w głębi widzimy sianożęcie z miniaturowymi figurkami i kopce siana, rozrzucone po płaszczyźnie, wiodące oko w coraz głębszą dal. — Być może, że ten krajobraz artysta domalował później, mam bowiem wrażenie, jak gdyby postać pięknego zwierzęcia nie łączyła się organicznie z tym tłem pejzażowym, pełnem subtelnej finezyi. Ta klacz skarogniada sprawia wrażenie figurki, postawionej w profilu na stole. Cały ten obrazek, jeden z najładniejszych, ale i najmniej żywych, jakie Grottger stworzył, bawi bardziej oko, niż umysł, zdaje się być raczej kombinowanym, niż komponowanym. Jest w nim więcej »*freshmoon-hey*«, niż soczystego siana, więcej perfum, niż świeżej woni. — Cieszymy się, że Grottger i takie cacko stworzyć umiał, cieszymy się bardziej jeszcze, że go nie powtórzył. Grottger nie był stworzony na to, by nas obdarzać pięciodelkami sztuki drobnych mistrzów, by tworzyć obrazki, o które dobijaliby się na aukcyach kolekcjonerzy z lupą w ręku. W obrazku tym podziwiamy artystę, ale szukamy nadaremnie — Grottgera. Ten zaś objawia się z całym ciepłem swojej duszy, z całą przenikliwością swojej intuicji w portreciku szkicowanym klaczy »Befly«, której barwną kopię podaje obok. Już powyżej starałem się go scharakteryzować.

Nadawanie zwierzętom w sztuce wyrazu twarzy ludzkiej nazywamy antropomorfizmem. Przed tym obrazem, przed portretem tej angielskiej klaczy, należącej do niemieckiego magnata a malowanej na węgierskiej ziemi przez polskiego artystę, rodzi się mimowoli pojęcie: antropopsychizmu. Nie mogę nic innego o tym obrazku powiedzieć, jak to, że Grottger wlał weń swoją duszę. Wolno każdemu robić nad temi słowami swe glossy i nazywać to według francuskiego przysłowia »szukaniem południa o 14-tej godzinie«. Chciałbym się tylko zapytać, czy ów proces »włania swej duszy« dozwolonym jest artyście tylko wobec fizjonomii ludzkiej i krajobrazu? — Sztuka Grottgera widzi wogóle w człowieku i koniu pewną wspólność, z początku czysto fizyczną i ruchową, później już i psychiczną, tak przedewszystkiem we »frenetycznych utworach« z owymi czerkiesami na koniach w szalonym skoku lub rozpędzie, pochodzących przeważnie z r. 1858, zwłaszcza w najbardziej skoncentrowanym z nich wszystkich, w »Szamylu«, z jesieni tegoż roku. W najbliższą relację psychiczną, prawie duchową, wprowadza Grottger konia i człowieka w obrazie znanym mi tylko z opisu, jaki sam daje w owym ilustrowanym liście: »Konia austriackiego sztabowca odnajduje na poboju swego po-



103. PORTRET KLACZY ANGIELSKIEJ. ALBA, LIPIEC 1860.

•ległego jeźdźca. Koń, drugi tom „Augusta“, jest cudny; staje i obwachuje •trupa swego pana. Tymczasem zbliżają się trzej przebiegli żuawi, by to szlachetne zwierzę złapać. Cały dowcip polega na tych trzech przebiegłych •trzykach•.

Jest to zatem obrazek o dwóch anegdotach: jednej obiektywnej, czysto rodzajowej, drugiej pełnej lirycznego sentymentu, z pewną domieszką tragizmu, a zatem także o dwóch odmiennych momentach kompozycyjnych.

Tylekroć reprodukowany obraz Loefflera „Śmierć Czarneckiego“ nosi datę roku następnego: 1860. W tym szczerze rzewnym motywie wodza, żegnającego się na łożu śmierci ze swym ukochanym wierzchowcem, wyszedł Leopold Loeffler, jak mi się zdaje, trochę ponad siebie i poza siebie; w innych przynajmniej obrazach jego takich rysów nie odnajduję. Ten wzgląd i bliskość tej późniejszej daty pozwala przecież przypuszczać, zwłaszcza wobec codziennego stykania się obu artystów w Wiedniu, że obrazek Grottera, u nas zupełnie nieznan, podsunął Loefflerowi pomysł wysnucia obrazu z tej anegdoty. Im bliżej się wchodzi w stosunek sztuki Grottera do utworów jego przyjaciół

wiedeńskich w latach 1858—65, tem dobitniej i wyraźniej zaznacza się on jako główny wódz i organizator sztuki naszej w tych czasach; że zaś także cały szereg malarzy, rysowników, a zwłaszcza ilustratorów wiedeńskich stał pod jego wpływem, radbym choćby przelotnie tylko na razie zaznaczyć. Ten jego dar upsyfizowania natury zwierzęcej, złączenia się z nią w życiu i w sztuce jakimś bliskim, serdecznym, duchowym prawie węzłem — oto rys, dla całości fizyognomii twórczej Grottgera bardzo ważny. Znajduje się w listach jego z wiosny roku 1866 ustęp, znakomicie ilustrujący ten dar wspólnego czucia z psychą zwierzęcą, czyta się go formalnie jako tekst do portretu klaczy Beffy z r. 1860. »Przyprowadzono do Śniatynki cudnego angielskiego Karolusa, »ogiera. I ja także weselszy, bo widok tak wspaniałego zwierzęcia robi na »mnie wrażenie orzeźwiające. Taka głowa pełna wyrazu, takie oko ogniem »tryskające, to rżenie swobodne, a tak silne, że aż przeraża, to wszystko »razem tak dziwnie rozbudza, tak mną całym porusza, że i ja »się swobodnym i wiele silniejszym czuję. Do takiego zwie- »rzęcia tak bardzo przywiązać się można, że ono staje się »dla nas droższem od niejednego z dobrze życzących. Jak »czas pozwoli, to będę malował pana Karolusa«.

Rzadko kiedy komplikuje i potęguje się pewien proces psychiczny tak, jak w tym przypadku, kiedyto do fascykułu jego aktów przybywa dokument, oświeclający nagle całą sprawę ze strony wręcz przeciwnej. Tym dokumentem — to portret olejny hr. Pappenheima. Bo czy uwierzmy? W tych samych dniach, gdy Grottger tworzy ten mały portrecik konia, dzieło przedziwnej, niesamowitej prawie przenikliwości i finezyi psychicznej, maluje on także portret naturalnej wielkości wysokiego dygnitarza wojskowego, z całą galerią orderów, z wyrazem twarzy martwym, nikłym, w znudzone sztywnej pozie adjutanta, wyczekującego, rychło-li jego »najdostojniejszy« audyencyę zakończy i do siebie go zawezwie. Bardzo jesteśmy wdzięczni Rohanom i Melternichom, Herbersteinom i Puthonom, że na odwrotnej stronie obrazu wraz z datą 19 lipca 1860 stwierdzili, iż to portret — Aleks. Pappenheima. Mimo wielkiego i widocznego podobieństwa — słabe portrety są zwykle podobne — trudnoby nam uwierzyć, by ten portret, taki zimny i obojętny, mógł przedstawiać najdroższego przyjaciela i opiekuna artysty — raczej przypuszczalibyśmy, że to olejne powiększenie marnej fotografii, jakich Grottger kilka wykonał. Ale z tego płóciennego dokumentu na odwrotnej stronie obrazu dowiadujemy się równocześnie, że Grottger w portrecie tym występuje jako »fa-presto«, jako malujący tachygraf; portret ten bowiem jest owocem trzygodzinnej pracy. Nie znam może w całej twórczości Grottgera drugiego dzieła, a w każdym razie nie znajdziemy drugiego portretu, któryby był tak zupełnie pozbawiony bezpośredniego impulsu, jak ta 180-minutowa parada. Jeżeli gdzie, to w tym przypadku spodziewalibyśmy się raczej rozmachanego szkicu, dzieła ze wszystkimi małymi błędami i wielkimi zaletami improwizacyi. Portret ten to naj-

większa niespodzianka *in minus*, jaką nam Grotter zostawił, a wyszukana poprawność tego dzieła jest jego największym błędem. Wątpię wprawdzie, by ten portret, tak jak go dzisiaj mamy, ze wszystkimi swymi kolorystycznymi smaczkami i światłkami, igrającymi po helmie i orderach, mógł być rzeczywiście skończonym w przeciągu trzech godzin. Przeciwnie, przypuszczam, że Grotter, opuszczając Albę w sierpniu 1860 r., by się udać do Śniatynki, pozostawił dzieło nieskończone i że te ostatnie dotknięcia pędzla położył na nim dopiero w dwa lata później, za swej ostatniej bytności w Albie, w lipcu i sierpniu r. 1862. Był wówczas wogóle bardzo pilnym i nie na darmo spożywał *panem hungaricum*; pracował dużo na puszczy węgierskiej pod gołem niebem, ochraniając się od skwaru sierpniowego słońca wielkim parasolem płóciennym, o którym w korespondencji jest mowa, a owocami tych studyów są owe świetne rysunki z życia ludowego: obozy cygańskie, sceny ludowe a przede wszystkim ta wspaniała stadnina, znane nam niestety tylko z drzeworytów waldheimowskich, w *Mussestunden* i *Illustrierte Blätter*. Wówczas też zapewne „podotykał” — jak mówią malarze — ostatecznie i portret przyjaciela. W liście Pappenheima, pisanym do artysty d. 14 sierpnia 1862, w kilka dni po jego wyjeździe, czytamy bowiem: „Obraz dzisiaj werniksowałem, odejdzie jutro do Bawaryi, gdzie będzie paradować w zamku moich „przodków”. Słowa te odnoszą się — jak to już z treści wynika i jak mię hr. Zygfryd Pappenheim zapewnia — właśnie do tego portretu. Skoro ten był przeznaczonym dla galerii rodzinnej rodzinnego zamku, byłby go hr. Aleksander wystął zaraz w r. 1860, gdyby już wówczas był skończonym.

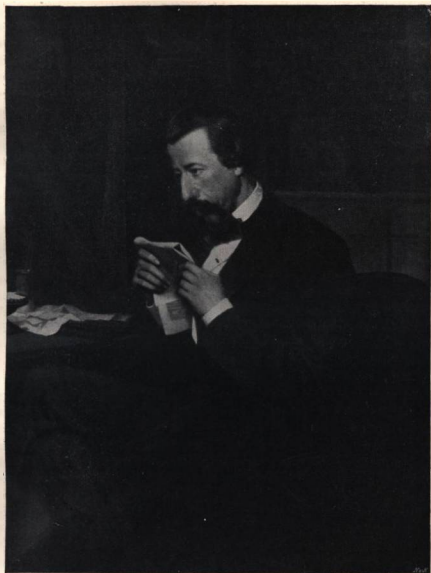
Ten portret, mierzący na wysokość 125 cm. a na szerokość 62 cm., jest ze wszystkich dotychczasowych dzieł naszego artysty rozmiarami największym. Do takich wymiarów sztuka jego nie była przysposobioną. Nie zbywało artyście wprawdzie bynajmniej na siłach do pokonania problemu psychologicznego portretu, ale musiał uleść przewadze centymetrów, nie dorósłszy do rozwiązania tego problemu artystycznego. Wobec zadania przedstawienia postaci ludzkiej w naturalnej wielkości siły jego słabną, czar ulatuje, geniusz jego, jakby zrażony tem ubieganiem się jego ręki o kształty i rozmiary rzeczywiste, odstępuje go; w tych wyjątkowych wypadkach artysta przestaje być sobie wiernym i traci Dantęjską *«retta via»*.

I na polu portretu objawia się ten sam kontrast między Grotterem a Matejką, jaki się uwidocznia w zakresie objawów ruchu i siły fizycznej. Matejko dąży bezwiednie prawie do nadnaturalnych rozmiarów i stopniuje je w miarę większej swobody. Przedstawia on postać ludzką na portretach w rozmiarach naturalnych przeważnie wówczas tylko, gdy względy uboczne nie pozwalają mu swobodnie się rozwinąć, tak np. w portretach marszałków krajowych we Lwowie względ na inne portrety tej galerii. Ale w portrecie własnym, w portrecie córki, lub syna, lub w popiersiu tej czy owej damy, objawi się tendencja do heroizacji kształtami, wykraczającymi ponad wymiary naturalne.

Grottger pójdzie drogą przeciwną — tam, gdzie tworzy swobodnie, będzie redukował ukochaną postać do coraz mniejszych rozmiarów, i to tak długo, aż trafi na skalę, odpowiadającą intencjom i nastrojom jego duszy.

Tylko w średnich rozmiarach postacie jego ruszają się swobodnie, wchodzą ze światem zewnętrznym, z przyrodą, z urządzeniem wnętrza, z koniem, książką lub paletą w bezpośredni i naturalny kontakt i stosunek. Rozmiary naturalne trwożą artystę, postać drętwieje i sztywnieje, motywy sytuacyjne, pomyślane pierwotnie w redukcji 1:10, przetransponowane ponownie do rozmiarów natury, stają się blahe i nikłe, jak filigrany stokrotnie powiększone, jak opera Mozarta w instrumentacji wagnerowskiej. Myśl twórcza, zaprzątnięta zupełnie rozwiązaniem motywów fizycznych, zatracą psychologię, a im bardziej artyście zależy na stworzeniu wybitnego dzieła, czy to w tym przypadku, czy też, gdy za lat cztery pokusi się o portrety naturalnej wielkości ks. Jerzego Czartoryskich, tem mniej dopisze. Czuje on dobrze, że portretowani mają o dwoje rąk za wiele, nie wie formalnie, co z nimi począć, daje im pozy nie lepsze od fotografa, szuka wyjścia w drobnostkowo-rodzajowych motywach, jak lektura gazety, robótka ręczna i t. d. Z tem wszystkiem nie chcielibyśmy się bez tych portretów obejść. Temi estetycznymi porażkami znać się jego żmudna i ciężka droga od portretu sytuacyjnego do psychologicznego. Około r. 1865 stanie na krótki czas kompromis. Artysta nie zrzeknie się wymiarów naturalnych, ale ograniczy się do samego popiersia, częściej jeszcze do samej głowy tylko, ujętej w ramy owalne. Tak powstaną n. p. w r. 1866: olejne popiersia a raczej głowy portretowe kobiet, dla których był przejęty najgłębszą czcią, o wyrazie psychicznym, bardziej wyteżonym, niż głębokim; mam tu na myśli przedewszystkiem portrety: hr. Alfonsyny Dzieduszyckiej, pani Skolimowskiej i panny Wandy Monné. Z nich dopiero zrodzi się w ostatniej fazie portret, odpowiadający najzupełniej jego intencjom psychicznym, portret rysowany, nieco mniejszy od wielkości naturalnej, owiany całym czarem jego twórczej duszy.

Nie chcąc, by czytelnik pod wrażeniem tego »wielkiego« portretu, będącego dziełem raczej ręki niż ducha Grottgera, stale pozostał i by tego portretu, jakich wiele, nie uważał za ostateczny ikonograficzny i artystyczny wyraz tej przyjaźni, jakich mało, — postanowiłem, grzesząc świadomie przeciw chronologii, pozostawić na sam koniec krótką analizę jednego z najpowabniejszych, najbardziej serdecznych i poufnych dzieł, jakimi sztuka Grottgera się szczyci. Jest niem »Kalendarz na rok 1859« (Nr. 105). Miejscem i datą skończenia, a możliwie nawet i powstania tego obrazu jest Liniec i 24-ty grudnia r. 1858. Artysta był wówczas w wielkich opałach. Pieniądze, wysłane przez Pappenheima do Salzburgu, gdzie niewytłumaczonym sposobem w kilka godzin po wyjeździe z Monachium artysta już był »ugrząził«, ledwo wystarczyły na zapłacenie rachunku hotelowego i na odesłanie państwu Jakubowiczom — jak pisze do matki 14 stycznia 1859, »szwagrostwu poczeiwego Rafała i Marcela



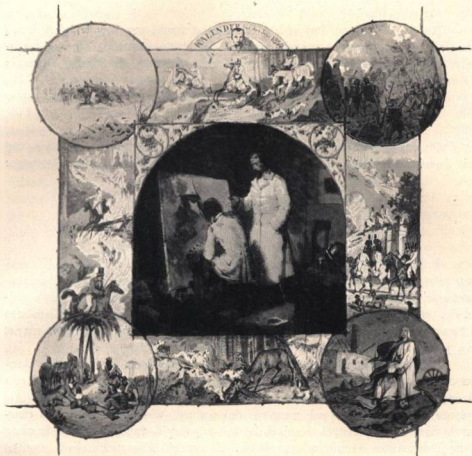
104. PORTRET KŁ. JERZEGO CZARTORYSKIEGO.

Maszkowskiego — pożyczonych 35 fl. tak, że do Linczu znowu z niczem prawie przyjechał i choć nie próżnował, robiąc kilka szkiców olejnych i rysunków, żył w niezbyt rozkosznym prawdopodobnie hotelu „Pod armatą”, źle wprawdzie, ale zato na kredyt, pomagając sobie, jak mógł, przygodnymi robotkami, o których wyżej wspomniałem; a choć nie wie, że Pappenheim nową

pomoc pieniężną już był wysłał, ale że list pieniężny błakał się za nim po Monachium i Salzburgu, myśl jego ciągle tylko tym wiernym przyjacielem jest zaprzątnięta. Pappenheim stałe przed oczyma jego duszy raz jako zapalony myśliwy, to znowu jako dziarski wojownik, to wreszcie jako opiekun i mentor, interesujący się najserdeczniej artystą i jego sztuką. Tym serdecznym myślom o przyjacielu, kłopotującym się niemało jego losami, daje artysta teraz najpiękniejszy wyraz w tym „Kalendarzu”. Ujęcie całości jest rzeczywiście pełne wdzięku; wita nas tu pomysłowość dekoratywna P. I. N. Geigera, przetłumaczona na własną lineę a odświeżona wrażeniami monachijskimi. Ogólnie wzoruje się Grottger na kalendarzach swego mistrza, Geigera, które ten przez szereg lat wydawał. Spotykamy się z nimi dziś jeszcze często w wiedeńskich antykwarniach. Tylko w środku, zamiast kalendaryum, umieszcza nasz artysta grupę portretową.

Kręgi w rogach nad portretem ze stylizowanemi esami — to gotyk z Hohenschwangau i z powstających wówczas w Monachium „stylowych” kamienie i pałaców. Dokoła biegnie cyklowo polowanie *par-force* na jelenia, w czterech rysunkach sepiowych o podobnych motywach zapewne, jak owe otaczające wspomniany powyżej dyplom myśliwski ks. Schwarzenberga. Cztery medaliony z akwarelowemi scenami wojennymi, to znowu reminiscencya niewątpliwa — wspominałem o tem powyżej już — „Czterech pór roku”. Januarego Suchodolskiego: zima — atak lansyerów polskich 1830—31, wiosna — zdobycie fortu Malakoffa 1854—7, lato — Anglicy w Indyach 1856—9, jesień — to scena z powstania węgierskiego z 1848—9, ta ostatnia wielkiej wagi dla rozwoju przyszłego autora „Wojny”. A w samym środku, pod kręgiem „szlachetnego” romańskiego łuku à la Schnorr, Führich e tutti quanti umieścił artysta przed sztalugą siebie i przyjaciela, grupę portretową, zachwycającą przede wszystkim swobodą, poufnością i poufałością tonu, delikatnością pędzla i uczucia. A na samej górze całego *tableau* wyskakuje, jak dyabełek w jasełkach, filuterna główka młodego artysty. I to reminiscencya — z przed miesiąca. Tak kukają do siebie aniołek-stróż i szkielecik śmierci ze stylizowanych framug na „Trzech dniach z życia rycerza polskiego”. Gdyby Francuz jakiś zamierzał w dziele zebrać *Les chefs-d'oeuvre de l'art intime* XIX w., nie mógłby tego dzieła pominąć. Ale czy odgadłby narodowość autora?

Trzeci raz jeszcze miał artysta zagościć w Albie. W liście z 16-go stycznia 1863 cieszy się hrabia nadzieją zapowiedzianego dłuższego pobytu przyjaciela: „Mam 10 koni, będziemy mieli na czem jeździć”. Ani w tym liście, ani w żadnym z poprzednich cienia nieporozumienia lub niechęci dopatrzyć się niepodobna. Mimo to jest ten list ostatnim zachowanym z całej korespondencji. Nie da się zaprzeczyć fakt, że ta przyjaźń, taka piękna, tak rzeczywiście humanistyczna, bo wyłaza ponad wszelkie uprzedzenia stanowe i narodowe, nie była dozgonną. Co więcej! Musiało zajść coś bardziej bolesnego, prawdopodobnie dla obu. Osoba, którą Grottger poznał zaledwie półtora roku przed



105. KALENDARZ NA ROK 1859. LUTY, GRUDZIEŃ 1858. AKWARELA I SEPIA.

śmiercią a przed którą, zdawałoby się, nie miał żadnych tajemnic, z ust jego nigdy nazwiska hr. Pappenheima nie usłyszała, dowiedziała się wogóle znacznie później dopiero, i to od matki artysty, o jego istnieniu. Wdowa po marszałku polnym opowiadała dorastającemu synowi, że hr. Aleksander kilkakrotnie w ostatnich latach do artysty pisał, ostatni raz dwa lata, mniej więcej, przed jego śmiercią, zapraszając go do siebie, zapewniając go, że hardzoby mu było bolesnem, gdyby cokolwiek miało związek ich serdecznej przyjaźni zamąć lub zerwać i t. d. Ale wszystkie te listy zostawiał artysta bez odpowiedzi. Przyszła potem kampania r. 66-go, którą Pappenheim odbył w randze generała — czasy niespokojne, w których nic o Grotterze nie słyżał. Wieść o śmierci artysty w Amelies-les-Bains wstrząsała nim do głębi i długo bolała go pewna przymieszka dysharmonii w tym ostatnim smętnym akordzie.

Co mogło zająć?

Nie gubmy się w domysłach! Patrząc na nagle urwaną budowę, którą dwa wyższe i szlachetne umysły na cześć przyjaźni szczerzej i męskiej wznowiły, robi się smutno na sercu i mimowoli odzywają się jamby *»Ifigenii«* Goethego:

•Tak dziwnie życia plotą się koleje,
•Tak zawikłany jego akład i bieg,
•Ze nikt bez skazy przebyć go nie może.

Po czyjej stronie winna? Może zawinili obaj, może żaden. Kto wie, czy nie lepiej położyć na nagrobku tej przyjaźni jako napis inny cytat z Goethego:

•Es können die Ebliz, die uns hassen,
•Vollkomm'nes nicht vollkommen lassen.

Postacie *Talii* i *Melpomeny*, któremi Grottger w r. 1866 ozdobił ramę kurtynową improwizowanego teatru w Porębie, są czemś więcej, jak tylko konwencyonalną alegoryą. Te dwie muzy zmieniają się ustawicznie w przewodnictwie, stają się poniekąd symbolami jego duchowej lizyognomii. Komizm i tragizm ukazują się naprzemian, jak dni pogodne i ponure, na jego twarzy, w jego życiu i sztuce.

Poznaliśmy teraz szereg dni pogodnych, chwil życia promiennych, okraszonych przyjaźnią, wiarą w siebie i w ludzi, młodzieńczym darem użycia każdej chwili wesołej, swobodnej lub rozkosznej, bez pytania o jutro. Ale pasmo ich przerywają już wcześniej dni ponure, wlokąc długie smugi czarnych cieni po kwiecistych błoniach lat młodzieńczych, rzucając na nie krwawą lunę złowieszczego zachodzącego słońca. Zapewne! Wszystkich chwil smutku wrażliwej duszy chłopięcej podać i zliczyć nam niepodobna; ale nieraz musiała rozpogadzać *»najdroższa mamcia«* zachmurzone chwilowo czołko drażliwego trochę *Acia*. I warto przypomnieć, że on już jako szesnastoletni chłopiec, w jesieni r. 1854, pisze o tych tygodniach, spędzonych we Lwowie, jako o *»najszczęśliwszej fazie swego życia, która może już nigdy nie wróci«*. Zdawałoby się, że już wówczas przebiegł po nim dreszcz instyktowych obaw i trwożnych przewidywań. I od tej chwili w rzeczy samej dni wesołe i smutne zastępują się wzajemnie w jego życiu. Są one jakby *Ormuzdem* i *Arymanem*, białym i czarnym bogiem mitologicznego kosmosu jego ducha.

Jego komizm i tragizm są oba siłami rdzennymi i pierwotnymi. One są nierozdzielne i przedstawiają się nam raczej tylko jako odmienne stany jednolitej i zasadniczej materii duchowej.

Ale zaraz trzeba tu podnieść: tragizm nie będzie Grottgerowi hamulcem, lecz nowym bodźcem do pracy twórczej. Jego energia duchowa i życiowa jest wprost imponująca. I nigdy może nie objawiła się ona z taką siłą, jak

właśnie w dniach jego życia najcięższych, przeżytych w Paryżu zimą roku 1867. Położenie jego było wówczas nader trudnem: przyjechał tam, nie mając stu franków majątku; nadzieje zawodziły, z kraju przychodziły od czasu do czasu wiadomości, niepokojące go w najwyższy sposób, a na szlaku — i pod ścianami pokoju stawały i zmieniały się ustawicznie kartony, w których dawał najwyższy wyraz, jeżeli może nie swej sztuki, to z pewnością swego ducha. A do tego żarła go nieopisana tęsknota za narzeczoną i obawa o nią, drażniło go okrucieństwo zbliżającego się terminu otwarcia wystawy i trawiła go gorączkowa chęć jak najrychlejszego wykończenia tego cyklu celem korzystnej sprzedaży i uzyskania w ten sposób podstawy przyszłej egzystencji rodzinnej. To wszystko razem — rozpacz! Rozpacz taka mogłaby złamać najnormalniejszy, najsilniejszy organizm — gdyby taki »normalny siłacz« umiał tak żyć i czuć, gdyby zdołał tak tworzyć, jak Grotter. Ale po przepracowanej nocy, budząc się rano z krótkiego snu, obłany potem suchotniczym, mówił sobie, że tak, jak jest, jest dobrze i że będzie coraz lepiej, że to »wszystko nie«, że on to wszystko przemoże i zwalczy. Darńo szukamy słów na wyrażenie naszej czi dla takiego heroizmu.

Widzimy zatem: źródła tragizmu jego nie należy szukać ani w jego stosunkach życiowych, ani w epigonowym bajronizmie, ani wreszcie w pesymizmie. Grotter jest, powtarzam raz jeszcze, jednym z najwytrwalszych afirmatorów życia, jednym z najgłębiej czujących optymistów!

Gdzież więc szukać źródła tego tragizmu? Podstawnym warunkiem komizmu Grottera jest — jakśmy to widzieli — łączność i zgoda ze światem zewnętrznym — tragizm zaś jego wyrasta z konfliktów wewnętrznych, z zapasów ze sobą samym. Chce on wywalczyć sobie i ze siebie charakter i ideał. Pierwsze zapasy zaczynają się w r. 1855; ale trzy lata miną, zanim ten proces skondensuje się w pewnem dziele sztuki, zanim z tych długich walk wewnętrznych, z tych klęsk i porażek własnego ducha zrodzi się pierwsze dzieło, które się stanie jawną, śmiałą i niewątpliwą ducha tego emanacją, manifestem tego idealistycznego optymizmu. Dziełem tem będzie rysunek: »Artysta i Muza«. Konstantuję więc i tutaj ten tak znacznie opóźniający się proces krystalizacji własnej myśli w dziele sztuki. Długo jeszcze będzie on zwierzał się »samemu sobie« w pamiętniczku, zanim znajdzie w szkicowniku prawdziwego powiernika. Ten artysta, tak fenomenalnie wcześniej rozwinęty, tak trudno i tak późno dojdzie do wyrażenia myśli własnych zapomocą sztuki! Jego idee nie będą mogły w tych pierwszych latach wiedeńskich wyrażać się inaczej, jak tylko słowami. Jest to objaw nader znamienny dla zrozumienia nie tylko Grottera, ale całego typu twórczości artystycznej a subiektywnej w XIX w. wogóle. Twórczość formalną, ciągnącą swe soki z poezji, żyjącą zawsze w najbliższej styczności z literaturą poprzedzało zawsze słowo; myśl, dająca się ująć we formy logiczne, miała prawo pierwszeństwa przed

formą plastyczną, a ta ostatnia była zawsze dopiero drugim etapem w rozwoju danej idei.

Pierwsze objawy walki wewnętrznej spotkamy też w dzienniczku, a nie w szkicowniku. Jak to jest charakterystycznym, że wszystkie dzienniczki artysta starannie przechowywał, podczas gdy szkicowniki doszły do nas tylko we fragmentach!

Najwcześniejszy ślad wewnętrznego rozdźwięku znajdujemy w zapisku krakowskim pisanym w dzień Bożego Narodzenia r. 1854 w przejeździe do Wiednia:

•Siły moje fizyczne jakie są słabe w porównaniu z siłą moralną, która mnie niszczy. O, nie — tej siły nie nazwę siłą moralną, ale nazwać ją muszę siłą okropną, zwierzęcą.

•O, jak ona mnie napastuje często, jak ona prędko obala to uczucie szlachetne... Grzeszę bardzo! jak grzeszę, tego mówić nie mogę, to powiedzieć wstydzę się... O, jakim nieśmiały, bo teraz gromi mnie szlachetne uniesienie duszy.

•Panie wszech żywiołów, jeżeli ujrysz, że godnym będę jeszcze znaleźć się w gronie szlachetnych ludzi — o Panie, dodaj siły promieniowi cnoty, który tli tylko w sercu mojem, i zamień go w płomień, któryby grzechy okrutne i chęci szatańskie pochłonił w swych piekielnych przepaściach!

•O Boże, oby się stało, jakem mówił!

I wiele z jego wyznań wiedeńskich nie będzie jeszcze niczem innym, jak drobniawym i mało znaczącym obrachunkiem etyki młodzieńczej, zestawieniem w kolumny drobnych etycznych minusów, wyrzutów czujnego sumienia. Tak n. p. pisze on 15-go stycznia 1856:

•Przeklęty, przeklęty jestem z moimi słabościami i nalogami! Nie mam charakteru stałego, nie mam mocy nad sobą, lada głupstwo mnie znęci, a gdy je raz popełnię, wtedy wpadam w rodzaj szalu... Muszę się poprawić, muszę odzyskać dawną siłę nad sobą, wytrwałość pracy i wstrzeźliwość.

Pierwsze ślady gorętszych wzruszeń, uczucia jakiegoś braku czy roztesknionego rozstroju, bolejącego półświadczenie nad rozdźwiękiem psychicznym, znajdujemy w zapisku wiedeńskiego dzienniczka z pierwszej połowy r. 1855:

•Od niejakiego czasu bardzo mi pusto, tęsknię nie wiem za czem, ale to wiem, że tego kogoś takbym kochał, że wszystkoby dla niego poświęcił (oprócz mojego artystycznego zawodu); kochałbym go miłością straszną, bo tak silną, że, kto wie, czyby odemnie silniejszą nie była. Szukam go, bo mi smutno bez niego, a boję się go znaleźć, ale zdaje mi się, że go nie prędko znajdę.

Nazwałem Grottgera powyżej »wirtuozem altruizmu«. Powyższy ustęp usprawiedliwi chyba to określenie!

Dopóki dzień będzie mu się dzielił na pojedyncze godziny nauki w Akademii, drobne zajęcia i młodzieńcze rozrywki, tak długo będzie trwała też

ściśła kontrola dzienniczka nad jego życiem. Ale wnet przestanie to życie być mniej lub więcej melodyjną szkołą biegtosci i zacznie falować w górę i w dół improwizacyami, tempem na przemian *andante*, to znów *prestissimo*, skocznymi pasażami, to znowu akordami o długich fermatach. Wówczas-to zepsuje się coś w mechanizmie tego aparatu rejestrującego, urwą się zapiski codzienne, przyjdą długie luki, wymowne skrawki wyciętych kart. Wreszcie zjawia się w dwóch półtora-rocznych odstępach — zamiast roztrząsań sumienia — analizy własnego ducha o rwącej się co chwila lub silnie falującej linii myślowej.

Przebędzie on zatem w rozwoju swoim trzy fazy, podobne do tych, jakimi znaczy się stosunek Szyllera do estetyki; we fазie pierwszej podporządkuje życie etyce, w drugiej postawi moment etyczny na równym poziomie z duchowo-twórczym, w fазie trzeciej moment twórczości zapanuje nad momentem etycznym, ale będzie to twórczość, która momentu etycznego nie wyłącza, ale go włącza. W tej drugiej fазie pisze on o sobie dnia 10 lipca 1857: »I dziś znowu pierwszy raz po długim milczeniu odzywam się w tej ubogiej książeczce. A od tego czasu wiele, bardzo wiele musiało się zmienić w zasadach i zapatrywaniach! Dopiero niedawno zacząłem żyć, myśleć nad sobą. Nie powiem, ażeby myśli moje były dojrzałsze, wytrawniejsze; to nie. Ale uważam, że daleko częściej nasuwają się, daleko silniej i o wiele dłużej zajmują moją wyobraźnię, niż wprzód. Niedawno przyszedłem do tego przekonania, że nie tak nie uczy, nie kształci człowieka, jak zamyslenie. Ale jakżeż ja rzadko wmyślam się w siebie samego, jak mnie to jeszcze nuży, jaki gwar wtedy w mojej mózgowicy! Jakie wzniosłe idee, jak piękne, porywające przedsięwzięcia, a jakie niezadowolenie z siebie! I tak marzę długo, walczę z temi myślami, widzę je urzeczywistnione, widzę je w obrazach przeszłych — wznoszą się i porywają mnie za sobą... nagle spadam, przypominam sobie dzisiaj i jutro i, wycieńczony na siłach fizycznych, usypiam, a wten czas, przez sen, marzę o czemś małym i zwyczajnym«.

W pół roku później, 13 stycznia 1858, (Kantecki podaje mylnie r. 1857) następuje znowu zapiszek nader ważny, różniący się już stylem swoim od poprzednich. Czytamy go jak stenogram według podsłuchanego monologu, tyle tu pytańników i wykrzykników, tyle żywej gestykulacji stylistycznej; zdania są krótkie, jakby urywane, tętno jego umysłu bije coraz szybciej, myśl, jak ptaszek wypłoszony z gniazdka, co chwila ulatuje, to znowu powraca. Są to niezmiernie charakterystyczne znamiona fantazyi artystycznej, przepełnionej obrazami, nie znajdujące już w logicznym wyrazie ni zadowolenia, ni uspokojenia: »Ostatni raz, kiedyś pisałem, zdawało mi się, że zacząłem żyć. Jaką radością byłem uniesiony, gdyś sobie mógł powiedzieć: Ha! ja żyję! Szczęśliwe było moje wyobrażenie. Dziś już znów inaczej, dziś czuję, że nie jeszcze nie jestem. Dlaczego?«

•Niestety, nie mogę o sobie powiedzieć, że jestem charakterem, nie mogę powiedzieć, że zaczynam rozwijać przymioty, stanowiące charakter. Jestem dziecko.

• Dawno miałem już zrobić rozbiór dokładny wszystkich duchowych atomów, stanowiących część moralną w mojem stworzeniu. Nigdy do tego przyjsć nie mogłem. Wkońcu zdaje mi się, że projekt taki wymagałby bardzo wiele czasu i spokojnego rozpamiętywania. Powtóre, czy znam siebie, czy potrafiłbym objąć wszystkie te drobnostki i większe rysy, czy nie zgubiłbym się może? Wszak ja się znam bardzo mało, tem bardziej o żadnym innym nie mogę dać pewnego zdania, nie znam ludzi...

• — — — I cóż mi znowu? Nie mogę pisać — wszystko mi z głowy wy-leciało.

A więc teraz, w dwudziestym pierwszym roku życia, wchodzi on w ważną fazę domysłania się ukrytych związków rzeczy, przeczuwania, że istnieją w nas i dokoła nas tajemnice i zagadki. Za mało byłoby powiedzieć, że jego umysł się pogłębia. Otworzą się teraz przed nim wrota świątyni ze Saia, a w jej mrocznem wnętrzu ujrzy z lękiem na wysokiem podnożu tajemnicze bóstwo prawdy, obleczone zasłoną. Przedzierżgnie się on teraz powoli w zwiastuna i przedstawiciela świata duchowego, wyrażając się w tematach, początkowo mało różniących się od tych, które są przedmiotem jego dawniejszej sztuki obiektywnej i charakterystycznej. Nastroj dzieł odnośnych będzie z początku rzewnie liryczny, później spotęguje się do tragizmu. I tu daty odgrywają bardzo ważną rolę. Pamiętajmy o tem, że ten proces wewnętrznego rozwoju w kierunku tragizmu, fermentujący już od r. 1855, dokonał się ostatecznie w r. 1858, że zatem poprzedza o pełne trzy lata tragiczne wypadki polityczne, wielki kataklizm narodowy z r. 1861. Jest zatem ten jego tragizm pierwotnym i rdzennym — rodzi się on z własnego nasienia, a nie dopiero jako odrośl bolejącego pnia narodu. Jego całokształt duchowy ma już z przyrodzenia, w samym zarodku, organa wyrobione i gotowe do przyjęcia i wchłonięcia w siebie wielkiego tragizmu dziejów narodowych najpierw, a następnie dziejów ludzkości. Te organa wydoskonalili sobie teraz i w latach następnych wewnętrzną pracą ducha, intensywnością własnego uczucia.

Pewien smutny liryzm będzie introdukcją do tragizmu, będzie także łącznikiem z komizmem. I jak według własnego wyznania sam dla siebie jeszcze jest zagadką, — uczucie to jest niezmiernie znamienne dla tej epoki przejściowej — tak wykazują też i niektóre dzieła jego z tej epoki charakter jeszcze niezdecydowany; zawadzając o rozmaite nastroje, nie przedstawiają rodzajów czystych. Myśli jego drgają, trwożne i niepewne, w jaką stronę mają się zwrócić, podobne do listków, co, rzucone do źródelka w dolinie Kościeliskiej, długo wirują, nim się rozdzielią w dwu kierunkach. Bardzo charakterystycznym dziełem takiej nie-decyzyi między tragi-liryzmem a komizmem — to ów obrazek, ze sceną z kampanii włoskiej r. 1859, — wyżej, obszerniej omówiony, o dwóch motywach, jednym rzewnym (jest nim kod przy trupie swego pana), a drugim, bardziej humorystycznym, żuawów, chcących konia podstępnie schwytać.

Przejdźmy dzieła odnośne. Linia, łącząca je, nie będzie prosta. Tragizm zjawi się najpierw w przebłyskach, pod cudzem nazwiskiem, w kostymie staropolskich rycerzy i bohaterów, poświęcających się dla ojczyzny — objawi się zatem najpierw w szacie obiektywnego tematu. Z tymi utworami będą się luzować tematy rodzajowe, nastrojone na nutę lirycznego sentymentu; oba gatunki będą się wzajemnie zmieniać lub znowu ze sobą się zbiegać. Żaden artysta nie rozwija się schematycznie — dla Grottera zwłaszcza stają się kontrastujące tematy silnymi bodźcami fantazyi. Przedstawienie historyczne musi łączyć i grupować dzieła według ich wewnętrznego związku, nie będzie ono zatem mogło iść z całą ścisłością śladem chronologicznego następstwa.

Podaję niniejszem dzieła, tu należące, w chronologicznem zestawieniu, zastrzegając sobie ich stosowne ugrupowanie:

Wiedeń 1856/7.

Ilustracya do poematu Lenaua: »Der Polenflüchtling«.

Wiedeń 1857.

Większy rysunek do poematu Szyllera: »Würde der Frauen«.

Autoportrecik ołówkowy.

Wiedeń, wczesna wiosna 1858.

»Pobudka« obraz olejny.

Kraków, wiosna 1858.

»Szkola szlachecka polskiego«, cykl czterech akwarel.

»Maryasz«, akwarela.

»Autoportret we fezie«, akwarela.

Poręba, wiosna 1858.

»Żywot rycerski«, cykl trzech akwarel.

Wiedeń, lipiec-wrzesień 1858.

»Poeta i muza«, rysunek ołówkowy.

Monachium, listopad-grudzień 1858.

»Wczoraj, dziś, jutro«, (»Trzy dni z życia rycerza polskiego«), sepia.

»Portret p. Jakubowiczowej«, olejny.

»Szamyl« (»Czerkies skaczący ze skały«), akwarela.

Grudzień 1858.

»Scena z powstania węgierskiego« w »Kalendarzu na rok 1859«.

Jak widzimy, otwierają ten szereg dwie kompozycye o temacie zaczerpniętym z utworów poetyckich. Wątpię bardzo, czy możnaby w życiorysie któregośkolwiek z wybitnych poetów XIX w., naszych czy obcych, wskazać na stosunek analogiczny, a mianowicie, czy znalazłyby się gdzieś młodzieńcze utwory, pierwsze objawy budzącego się liryzmu, których geneza dałaby się sprowadzić do podnień, wychodzących od sztuki. Tak mało utworów poezyi przeszłego wieku powstaje pod jej wpływem, spotykamy się nato-

miał co krok z dziełami sztuki, pobudzonemi i natchnionemi przez dzieła poetyckie.

Z tych obu dzieł, wykołyszanych poezją, dają pierwszeństwo wielkiemu rysunkowi, czerpiącemu główne swe motywy ze wspaniałego poematu Schillera pt. »Würde der Frauen«.

Jest to rysunek ołówkowy na tonowanym tle, gdzieniegdzie podniesiony białą farbą. Nosi on datę 1857, powstaje zatem w epoce zbliżającego stoletniego jubileuszu wielkiego poety (ur. 1759), który artysta nasz, jak to powyżej wspominałem w dwa lata później innem, na razie nie odnalezionem jeszcze, dziełem uczcił.

Możliwe więc, że rysunek ten, tak wykonany, służył lub miał służyć jako wzór do drzeworytu lub innej reprodukcji, mającej zdobić jakąś publikację jubileuszową w rodzaju »Schillerbuchu« Wurzbacha, ilustrowanego przez Wincentego Katzlera, z którego nazwiskiem już się spotykaliśmy; niektóre z tych jego ilustracji umieściła w r. 1862 »Illustrierte Zeitung«, której Grottger był współpracownikiem. I tu znajdujemy, podobnie jak w kompozycji Grottgera, poszczególne sceny z dramatów lub poematów i kompozycje alegoryczne, połączone w jeden obraz ornamentyką z winorośli.

Gdyby artysta nasz mieszkał był wówczas w Monachium, musielibyśmy przypuścić, że ten rysunek do poematu Schillera jest oryginałem »eines Münchener Bilderbogens«, tak zupełnie trzyma on się typu tych niezmiernie popularnych i zajmujących arkuszy obrazkowych, które, wychodząc co sobotę luźnie, dają przegląd prawie kompletny szkoły monachijskiej poczynawszy od lat 50-ych. Dzieło Grottgera przypomina mi formatem, ujęciem dekoratywnem, popularnem a poetycznem zarazem traktowaniem tematu, wreszcie napisem niemieckim o literach z gotycka stylizowanych, jakby wziętych z inkunabułów lub drzeworytów XV. w., jak najzupełniej owe monachijskie »Bilderbogen«, które — pamiętam to dobrze — co sobotę »za sechsera« młodzież rozchwytywała. — Dzieło to, o którego związku ze sztuką wiedeńską już powyżej wspominałem, mimo tematu i typu swego nie znalazło tego nabywcy wśród niemieckiego społeczeństwa, na którego artysta widocznie liczył. W roku następnym (1858) wystawił je artysta w krakowskiem Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (por. Świejkowskiego Pamiętnik T. P. S. P. str. 58) i tu dopiero znalazło ono kupca. Odtąd było stale w polskich rękach; obecny jego właściciel, Leon hr. Piniński, nabył je przed pięciu laty od prywatnej osoby we Lwowie.

Dzieło to ma wszystkie zalety i wady pracy młodzieńczej. Zamiary idą ponad siły, strona myślowa i duchowa nie znajduje równoważnika w technice. Gdzie okiem rzucimy, same kielkujące ziarna.

Wszystkie składniki tej ujmującej pracy rozwinęły się później świetnie, z wyjątkiem dwóch: są nimi ornamentyka i typ kobiecy.

Ornamentyka nie może być silną stroną sztuki XIX w., tej sztuki



106. «WÜRDE DER FRAUEN». WIEDEŃ 1857. RYSUNEK OŁÓWKIEM TONOWANY.

odczuciowej, sztuki wezbranego serca z jej jawnością uczuć, z jej łatwością i chęcią do zwierzeń. Ornamentyka jest sztuką artysty milczącego, zamkniętego w sobie. Ona zanika w miarę humanizowania się form. Naturalnie jest tu mowa o ornamentyce rdzennej, pierwotnej i rasowej; pod względem siły ekspresji tej pantominy linii i kątów »weźmie« pierwszy lepszy mnich X-go w. pierwszorzędnego artystę renesansu. Cała ornamentyka renesansowa, panująca po dziś dzień, żyje formami pochodnymi, nie pierwotnymi, jest dodatkiem, ramą obrazu lub drzwi, jest włórem i odpadkiem sztuki figuralnej, nigdy zaś myślą rdzenną i główną. Nie odmawiam ornamentyce tego obrazu o stylu

ci-devant neogotyckim wyższych zalet. — Należy ona niewątpliwie do lepszych wśród niezliczonej masy takich ozdóbek ilustratorskich ówczesnej sztuki wiedeńskiej, pozostającej pod wpływem P. J. N. Geigera. Nasza sztuka polska zwłaszcza jest szczególnie ubogą w motywy dekoracyjne. Ornamentyka Grottgera w porównaniu z ową zażywną nieco i domorostą, daną nam przez Juliusza Kossaka w »Roku Myśliwca«, zdaje mi się wyższą, dzięki swej subtelnej finezyi i nerwowej prawie delikatności.

Co prawda, nie umiał tutaj Grottger wypełnić ornamentyką całego formatu karty, a zaokrąglając ją górą zbędnym i przeciwnym jej stylistyce wycinkiem romańskiego półkola, bodaj czy nie przesłodził miodem i tak już cukrznego napoju.

Przechodzę teraz do idealnych typów niewieścich. Trzy niewiasty, ubrane w długie po stopy koszule, fruwając w powietrzu bez skrzydeł, wiją z róż literę S (inicjał poety), sieją »himmlische Rosen ins irdische Leben« i plotą »der Liebe beglückendes Band«; w nich to stworzył artysta pierwsze typy nierealne, dał pierwsze swe symbole. Wstępuje on na tę nową drogę, co prawda, z naiwnością, niedorostą jeszcze do opanowania tego problemu, ale ten pierwszy krok muszę nazwać bardzo szczęśliwym. Pomijając wszelkie typy idealne, artystycznie już przetworzone, nie opierając się ani o sztukę starożytną, ani o renesansową, zapominając nawet o aniołach Rubensa, które widział i znał ze znakomitych dzieł wiedeńskiego Belwederu, przyjmując co najwięcej dostrzegalne zaledwie podniety od Canovy, czerpie artysta tutaj wprost ze źródła życia. Te trzy gracye — to Wiedienki, takie, jakimi je znał, »nett«, »lieb« i »herzig«, takie same, z jakimi tańczył walca i o których względy razem z przyjaciółmi Marcelim i Rafałem na wyścigi się ubiegał. Typy te, co prawda, nie są jeszcze artystycznie dojrzałe, ale tem większy jest ich wdzięk naiwny. I z rosnącym zajęciem będziemy śledzili jego rozwój na tej drodze, wznoszącej się coraz wyżej aż do czarnujących »Park« z roku 1862.

Co go zmusiło, że, tworząc w chwili decydującej Beatrycę z »Wojny«, tę drogę jedyną, wiodącą wprost do stworzenia nowożytnego ideału, zagubił i od pełni własnej idealizacji objawów życiowych uciekł się do pożyczek z muzeum gipsowych odlewów?

Te trzy gracye z innego względu jeszcze zasługują na uwagę. To jedyne prawie postacie sztuki jego, unoszące się wolno w powietrzu obok wspomnianego już rysunku z r. 1866, w którym trzy postacie alegoryczne, »Zmierzech, Zorza i Noc« fruwają ponad ziemią. Wolno przypuścić, że sztuka jego, tak bogata w ostatnich dwóch latach życia w nowe motywy i w zawiązki dalszych rozwojów, byłaby zerwała z martwością racjonalistyczną sztuki zeszłowiecznej, redukującą kompozycję do warunków trywialnej rzeczywistości i do tego, co można przedstawić w teatrze. Mam przekonanie, że sztuka jego, już wówczas duchowo nadziemska, byłaby się nią stała i pod względem kompozycyjnym.

A teraz przejdę do kwestyi ważniejszej. Ta kompozycja jest jedyną, do której motywy Grotter czerpie z poematu czysto ideowego.

Jak stanął wobec tego wielkiego i trudnego problemu? Jak przekomponował dwudziestoletni artysta idee na kształty konkretne?

Poemat *»Würde der Frauen«* nie jest bynajmniej tylko dytyrambem na cześć kobiecą. I w nim objawia się Szyller jako wielki organizator zjawisk duchowych. Budując cały poemat na motywie antytezy, wykrzesuje on i tutaj z niezmierzonej wielokrotności objawów stanowcze różnice, wydobywa niejako ostre kryształy z masy zasadniczej, kontrastując ośmiokrotnie typ męski, górny i chmurny, z typem niewieścim, sielskim i anielskim. I z właściwą sobie genialną rzutkością, a zarazem i ze spekulatywną konsekwencją przeprowadza poeta ten motyw antytezy w formie i rytmice, zmieniając ośmiokrotnie metrykę ciężko i energicznie stąpających trochejów, oddających charakter męski, z posuwistymi strofami daktylicznymi, wielbiącymi niewiastę.

Trzeba więc teraz uchwycić związek między rysunkiem a poematem i do poszczególnych scen doszukać się odnośnych motywów. Poniżej grupy fruujących niewiast, widzimy w altanie parę kochanków: młoda dziewczyna, niby Zosia z *»Pana Tadeusza«*, usiadła na ławeczce, słuchając namiętnych zaklęć pięknego młodzieńca o szlachetnym profilu, delikatnych rysach i wyniosłem, myślącym czole; skrzypcami i smyczkiem, spoczywającymi na jego kolanach, charakteryzuje go artysta jako muzyka, a raczej jako twórcę w szerszem znaczeniu.

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstätt treiben die Gedanken
Auf dem Meer der Leidenschaft;
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entleg'ne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.

Aber mit zauberisch lesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geliebt mit schamhafter Sitte,
Treue Tochter der frommen Natur.

W obrazku po lewej daje Grotter małą baladę rycerską. Na tle gotycko stylizowanego gmachu widzimy zgraszoną grupę: na przodzie stanął rycerz gniewnie odwrócony, typowa figurka z jakiegoś *»Ritterdrama«*; więzień, za nim klęczący, chwytą go błagalnie za prawicę, z przodu uklękła żona, wstawiając się z teatralnie wyrazistą mimiką u swego męża i pana za przestępcą, który długim więzieniem bunt, podniesiony przeciwko bratu może lub blizkiemu krewnemu, odpokutował. Do tego ciekawego obrazka poddał mu poeta tylko

ogólną dyspozycję, mówiąc o niewiastach, które «łagodnie namową i prośbą gaszą, gwałtowny wybuch nienawistnej rozterki i uczą, jak siły, pełne wrogiej nienawiści, znowu łączyć i godzić się mogą».

Oto odnośne strofy Szyllera:

In der Männer Herrschaftsgebiete
Gilt der Stärke trotzig Recht;
Mit dem Schwert beweist der Scythe,
Und der Perser wird zum Knecht.
Es befehlen sich im Grimme
Die Begierden wild und roh,
Und der Erls rauhe Stimme
Waltet, wo die Charis floh.

Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Zepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der Hebllichen Form zu umfassen,
Und vereinen, was ewig sich flieht.

Grupę zony błagającej i gniewnego męża odnajdziemy w identycznym zupełnie układzie w r. 1862, w jednej z najlepszych ilustracji Grottgera, do Patuzziego *Geschichte Österreichs* str. 95, ale stopniowaną i bardziej dramatyczną; postacią błagającą jest tam nieszczęśliwy cesarz Henryk IV., kłęczący przed odwracającym się od niego margrabią Leopoldem, sprzymierzonym z występny synem jego, Henrykiem (późniejszym Henrykiem V).

Tej żywej dramatycznej scenie przeciwstawia artysta po prawej sielanek: kochająca małżonka wybiega z drobną dziażdwą na ganek domku, by przywitać męża, powracającego z wyprawy wojennej:

Feindlich ist des Mannes Streben,
Mit zermalmender Gewalt
Geht der Wilde durch das Leben
Ohne Rast und Aufenthalt.
Was er schuf, zerstört er wieder,
Nimmer ruht der Wünsche Strell,
Nimmer, wie das Haupt der Hyder
Ewig fällt und sich erneut.

Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,
Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiss,
Freier in ihrem gebundenen Wirken,
Reicher als er in des Wissens Bezirken
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.

Te trzy kompozycje Grottgera nie są zatem bynajmniej, jak widzimy, tylko ilustracjami poetycznego tekstu, lecz przeciwnie samoistnymi twórcami zbudowanymi jedynie na ogólnych motywach psychicznych poematu Szyllera.

Poeta niemiecki poddaje polskiemu artyście niejako tylko barwę tonu, tylko nastrój psychiczny i najogólniejszy motyw, a młody artysta snuje zeń z wielką pomysłowością swe własne melodie. Jego myśl twórcza nie znosi, jak mrówka, okruszynek dla zbudowania sobie domku, ale unosi się jak motyl nad pękiem kwiatów, sianych ręką poety, ssąc z nich esencje najłodsze i najwonnejsze. Stworzone tak obrazy układa on w schemat pewnej myśli, rozwijającej się logicznie. Są to poniekąd pojedyncze sceny dramatycznej idei, z których każdą przedstawiają odmienni aktorzy; w »Warszawie«, po części w pierwszej połowie »Wojny« nawet, nie będzie inaczej. A jeżeli już wymienię ten wielki cykl, to radbym zwrócić uwagę na jedną jeszcze ciekawą analogię. Mam na myśli tę chwiejność i niedecyzyję w oznaczeniu warstwy społecznej, tę niemożność utrzymania kompozycji na poziomie jednego stanu. Jest to, co prawda, objaw czystego idealizmu i pozastanowego typu jego sztuki, a zarazem — jak to już wspomniałem w przedmowie — jeden z jej rysów najbardziej znamienitych. Grottger sam sobie wyrzucał w roku 1866, że nie umiał utrzymać niektórych obrazów »Wojny«, tak n. p. »Komety«, na zamierzonym jednolitym poziomie społecznym. W tym utworze z roku 1857 działa rzeczywiście rozweselająco ta naiwność, z jaką w scenie miłosnej i powrotu rycerza łączy się nieco podejrzana, bo teatralna, »wierność« średniowiecznego kostymu rycerskiego z typem i strojem bosych dziewcząt i chłopek z rodzajowych obrazków Waldmüllera i Fendiego.

Bo w stronie zewnętrznej tego ujmującego dzieła, tak ponętnego, jest Grottger Wiedeńczykiem na wskrós, Wiedeńczykiem w najwyższym stopniu.

Ale przy całej naiwności formalnej nie można znaczenia tego *tableau* dla dalszego rozwoju naszego artysty dość wysoko ocenić. Rodzi i objawia się w niem bowiem po raz pierwszy myśl cyklowego przedstawienia danej idei, poddanej mu tutaj przez Fryderyka Szyllera.

Drugim utworem, zaczerpniętym z poezji, a pierwszym objawem tragizmu w sztuce Grottgera, to rysunek do poematu Lenaua »*Der Polenflüchtling*«. Odnoszę go do r. 1856. Za tą datą przemawia względ wewnętrzny i zewnętrzny. Jest to rysunek bowiem czysto-ołówkowy, bez kredki, na szaro tonowanym tle. Mamy prawie same tylko kontury, i to tak ostre, jak gdyby ryte w miedzi suchą igłą. Zdawałoby się, jakoby artysta w tygodniach, kiedy nad tą kompozycją pracował, wpatrywał się w arcydzieła graficzne Dürera. Z podobną techniką Grottgera spotykamy się tylko na figurkach i profilach wspomnianego powyżej małego szkicownika, obecnie własności p. Sozańskiego, sięgającego — jak powiedziałem — aż do r. 1856. Technika rysunkowa z roku następnego (1857) jest już o wiele miększa. Kładąc rysunek do poematu Lenaua obok *tableau* do »*Wärde der Frauen*«, znajdziemy znaczne różnice, przemawiające za wcześniejszą datą pierwszego dzieła. Wstecz zaś poza r. 1856 z tą kompozycją cofnąć się niepodobna; nie

pozwała na to ani jej wyższy już pierwiastek poetyczny, ani ta okoliczność, że artysta z Lenauem wcześniej prawdopodobnie się nie zapoznał.

Znajomość jego poezyi zawdzięczał Grottger niewątpliwie memu stryjowi Mikołajowi, a ich stosunki osobiste były najbliższe właśnie w r. 1856. Wówczas to robił mu rysunek do »Anny Oświęcimówny«, powyżej obszernie omówione, wówczas też wykonał dla niego małą podobiznę Lenaua, którą posiadam. Owalny ten portrecik poety, zmarłego 6 lat wcześniej, sprawia raczej wrażenie kopii z litografii, zredukowanej do formatu większej miniatury. Ta sama ostrość linii, ta sama technika, ten sam szaro-tonowy papier, ta sama drewniana twardość w układzie rąk, każą nam go uważać jako dzieło współczesne z »Polskim wygnańcem«. Poeta, stojąc frontalnie do widza, trzyma w sztywnej prawicy kartę papieru z napisem: »*Abschied aus Galizien*«. Jest to tytuł tłumaczenia Lenaua z poematu, napisanego przez mego stryja, gdy ten, zaciągając się w r. 1830 w powstańcze szeregi, strony rodzinne opuszczał.

Tłumaczenie to znajduje się w dziełach Lenaua, wydanych przez Maxa Kocha (t. I, str. 20). Umieścił je poeta na czele swych »*Potentlieder*«, tego wspaniałego pomnika entuzjazmu dla naszego narodu a przytem i przyjaźni, łączącej go z moim stryjem. Już sama okoliczność, że rysunek »Wygnańcy« był własnością mego stryja, przemawia za tem, że on właśnie artyście temat ten poddał.

Wygnaniec polski błąka się »bez celu i ojczyzny« po arabskiej pustyni; późnym wieczorem, znużony, usypia nad źródelkiem,

Ein süßes Lied des Mitleids singt
Entgegen ihm die Quelle,
Und süßelnd weht das Gras ihn an:
O, ach! komme hier, du armer Mann!

a palma zielonowłosa kołysze go do snu, szemrząc mu echa pieśni zwycięskich i marszów bojowych. Noc zapada. W bładym blasku księżycy zbliżają się Beduini:

Und plötzlich schauen sie erstaunt,
Ein Schwert im Grase blinken,
Und zitternd spielt das kühle Licht
Auf einem bleichen Angesicht,
Sie lagern um den Fremden stumm,
Ihn aufzuwecken bange;
Sie seh'n der Narben Helligtum
Auf blasser Stirn und Wange.
Dem Waisensohn zu Herzen geht
Das Unglücks stille Majestät.

Tę chwilę przedstawia Grottger. Wybór jej jest bardzo znamieny. Nie jest to bowiem bynajmniej koniec poematu. Lenau snuje dalej nic tego pomysłu: Beduini otaczają kołem śpiącego rycerza,



DWIE MATKI.

Bis aus dem Schlummer fährt empor
Der Mann, der's Vaterland verlor.

i wtedy nuca mu pieśń bojową, pieśń zemsty, według zwyczaju ojców. Wygnaniec, słuchając jej, z uniesieniem chwyta za miecz, jakby pod Ostrołęką. Ale spostrzega nagle, że to dźwięki obce mu i dalekie, że mu je nuca wolni synowie Arabii, i, lkając, pada na ziemię.

W takich zestawieniach trzeba zwrócić uwagę nie tylko na to, co artysta z poematu przejął, ale i na to, co odrzucił. Otóż odrzuca tu Grotter wszystko, co by mogło kompozycyji nadać charakter zdarzenia obiektywnie opowiedzianego. Zamiast kilku lub kilkunastu Beduinów daje tylko jednego. Artysta upraszcza, bo pogłębia — nie ilustruje, ale przetwarza. Z wielkim taktem estetycznym unika on wszelkich motywów, pięknych w poezyi, ale nie dających się przedstawić w sztuce bez pewnej pozy lub emfazy; nie chce zatem, żeby cała rzesza Beduinów była świadkiem łez tułacza: jeden mu wystarcza; wzdyga się także przed przedstawieniem chwili emfaticznej, gdy tułacz w obłędnym zapale chwyta za miecz. Z całego poematu wybiera on moment najgłębszy i najcichszy, ciszę snu i milczenie badawczego spojrzenia.

W małym rysunczku z późnej jesieni 1858 r. (u p. Kazimierza Przybysławskiego w Uniu) odnajdujemy tę samą sytuację w szacie portretowo-rodzajowej: młoda kobieta spogląda z przejęciem i miłością na śpiącego małżonka. Jest to portret siostry jego przyjaciół Maszkowskich i jej męża p. Jakubowicza, a zamierzona karykatura przedzierzga się mimowoli pod ręką poety-artysty w jakieś ciche i smętne *impromptu*.

Wybierając z poematu Lenaua chwilę psychologicznie najbardziej subtelną i *pianissimo*, pomija Grotter wszelkie momenty uboczne. Szukamy po całym rysunku nadaremnie poezyi krajobrazu, zamiast pustyni, widzimy tylko próżnię, a blaszana palma nie zaszumi współczująco odgłosem pieśni bojowej. Żadne łagodne światło księżycy nie spływa kojąco na tę scenę bezbrzeżnej pustyni i bezbrzeżnego bólu. Przyroda milczy, nie śmie i nie umie



107. WYGNANIEC POLSKI. ILUSTRACJA DO WIPRSHA LENAUA „DER POLENFLÜCHTLING“ WIEDEN 1856. RYSUNEK OŁÓWKIEM Z BIAŁEMI ŚWIATŁAMI.

jeszcze akompaniować — ale sama treść psychiczna odzywa się z ust artysty tonami wielkiego żalu i tragizmu, odczutego w głębi duszy.

Artysta w Grottgerze nie jest jeszcze dojrzały, ale już dojrzałem jest w nim serce, a rdzeń i pierwiastek psychiczny sytuacji oddane są z przejmującą prawdą wierzącego umysłu. Związek duchowy między Beduinem a wygnancom jest oddany wprost świetnie, a oczy syna pustyni, spoczywające na sennem obliczu Polaka, obliczu tak pięknem, tak idealnie wyszlachetnionem, pozostaną na zawsze w pamięci widza.

Gest Beduina jest, co prawda, twardy, układ leżącego ciała wygnanca z drewniano sterczącą stopą jest powtórzeniem identycznego motywu na „Odbiciu łupu Tatarom” i odcień nie lepszym. Ale rozejrzyjmy się po całej sztuce polskiej z roku 1856! Czy znaleźlibyśmy wówczas drugiego artystę, któryby wlał w tę scenę tyle serca, tyle rzewności czulej zarazem i męskiej? Tem właśnie różni się Grottger od innych, którzy już wówczas od niego więcej wiedzieli i więcej umieli. U naszego artysty kondensuje się cały moment psychiczny tak zupełnie i tak wyłącznie w postaci ludzkiej a raczej w twarzy, powiedzmy jeszcze zwięźlej: w oku ludzkim, że resztę organów odczuwa i traktuje on prawie jako rzecz uboczną, a naturę niemal jako rzecz zbędną. Grottger jest jednym z najsakrajniejszych humanistów. Krajobraz i przyroda nie będą mu nigdy materiałem, wystarczającym zupełnie dla oddania nastroju duszy. Poza człowiekiem, a raczej poza organami, ujawniającymi jego psychę, dla jego sztuki *nulla salus*. Tło krajobrazowe nie będzie nigdy drugim głosem w tym śpiewie; nawet w cyklach będzie ono tylko dyskretnym akompaniamentem, kto wie, czy może tu i ówdzie prawie nie zbędnym.

Jest godnem uwagi, że wszystkie dzieła Grottgera, dające filiację rozwoju fizyonomii idealnej, to ani akwarele, ni obrazy olejne, lecz skromne, niepokazne rysunki ołówkowe lub kredkowe, do których później przyłączy się jeszcze brunatna sepia. Dzieła te, o formie zewnętrznej tak skromnej, są owocami chwil samotnych, chwil, przeżytych w głębokiem skupieniu duchowem. Przegradzają je dzieła o typie odmiennym, uprzejmie chwytające za oko swą wielobarwnością, łatwe swą treścią popularną i przystępną, dzieła, dające bardziej typy, niż indywidualia, obrazy o pewnem realistycznym zacięciu, o cudownych tłach, rozkosznym słonecznym krajobrazie, baczące na szczegół i ogół, a nie idące po zornie ni bardziej w głąb, ni w szerz poza granice, zakreślone sztuką Kossaka i poezją Pola. Takimi dziełami w tych najbliższych latach to obraz olejny „Pobudka” i znany cykl czterech akwarel „Szkoła szlachecka polskiego”. Oba powstają w pierwszej połowie roku 1858, „Pobudka” jeszcze w Wiedniu, „Szkoła szlachecka” nieco później w Krakowie.

„Pobudka” to obraz znaczniejszych rozmiarów, znaczony dołem po prawej „Artur Grottger 1858”. Artysta, nie znalazłszy w Wiedniu nabywcy, wziął go ze sobą do Krakowa i tu go na wiosnę razem ze „Szkołą szlachecką” wystawił (Świeżykowski podaje w „Pamiętniku T. P. S. P.” mylną datę „1857”);

nabyty przez Towarzystwo za 225 fl. do wylosowania, został wygranym przez ś. p. ks. Adama Sapiehę i przewiezionym do Krasiczyna, gdzie się obecnie znajduje. Mimo konfederatek i różnych innych anachronizmów należy ten obraz chyba określić jako epizod z wojen szwedzkich. Pomysł sam przez się jest bardzo ujmujący i poetyczny: gromadka towarzyszy pancernych nocowała w gaju dębowym; ranek się zbliża, rózek księżyca rozplywa się już we mgle



108. POBUDKA. WIEDEŃ 1858. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

porannej, promienie wschodzącego słońca kraszą purpurą wierzcholki potężnych dębów i rzucają pęk światła na koczujących wojaków. Wtem wynurza się z głębi, cwałując na krasym rumaku, dziarski trębacz. Trąbka zagrała, dając sygnał „pobudki”. Konie — wśród nich egzemplarze przepyszne — co przed chwilą stały spokojnie, wciągając rozwartemi chrapami świeżą woń leśną, nagle strzyżą uszy i łby zrywają. Ale ludziom zdaje się być mniej pilno: kozak bardzo powoli wdziewa irchowe buty, a i długowłosemu sąsiadowi w jasno-niebieskim żupanie i jasno-żółtym płaszczu nie rażno opuścić wygodne łóżę; trzeci, płowowłosy młodzieniec w koszuli i cynobrowych spodniach, istna holenderska figurka z Ter Borchy, przeciąga się na murawie, głośno ziewając, a starszy

towarzysz nie może się dobudzić młodego sąsiada, ubranego w żółtawy kubrak i zielone spodnie. Najlepszą jest grupa w prawym rogu: tu giermek poprawia pancerz na młodym rycerzu, ubranym w niebiesko-zielony kontusz i jasnoczerwoną czapkę barankową; stanął on szeroko i dziarsko, a trzymając zbrojną lewicą piękną karabelę, obrócił się szybkim zwrotem ku widzowi, pokazując mu twarz pełną, rumianą, o młodych i wesołych oczach. Ta jedna fizyonomia, widocznie portretowana z natury, odbija też bardzo korzystnie od reszty twarzy, prawie że ospałych i mało ożywionych.

Przyznaję się otwarcie, że, ujrawszy ten obraz, który ks. Władysław Sapieha najuprzejmiej na mą prośbę do Lwowa dla reprodukcji mi nadesłał, nie mogłem w pierwszej chwili pozbyć się pewnego rozczarowania, zwłaszcza że się go od tak dawna — będąc na fałszywym tropie — tyle naszukiwałem! Kompozycyji figuralnej brakuje tej energii i tej werwy, których po temacie i temperamentcie artysty spodziewaćbyśmy się mogli.

Interesujący motyw nagłego przejścia od snu i spoczynku do życia i ruchu nie jest wyzyskany ani estetycznie, ani psychologicznie. Werwy, ochoty, zapału nie widać ani u pancernych ani u — artysty. Szuka on prawie samych drobnych poszczególnych efektów i stara się więcej o różnorodność strojów i typów, zresztą mało zharmonizowanych i jakby zebranych z bału kostyumowego, niż o jednolite sumujące wrażenia. Obraz ten, to typowe dzieło w rodzaju wystawianych w ówczesnym Kunstvereinie *unter den Tuchlauben*.

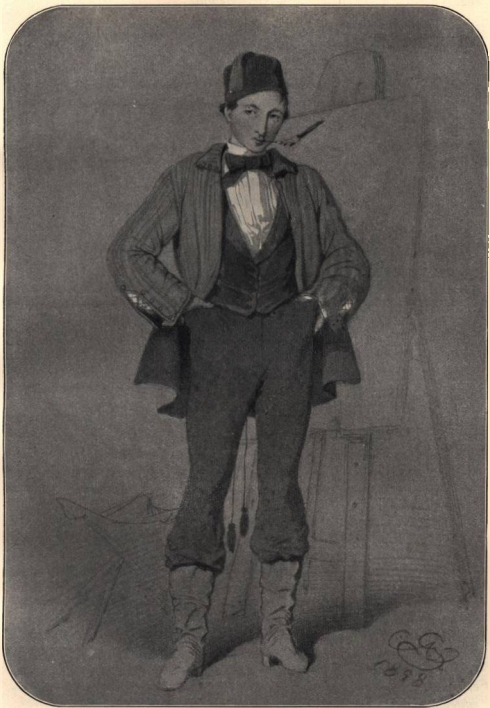
Gdyby nie konie, żywe, paradne a bardziej rasowe od swych panów i jeźdźców, a zwłaszcza gdyby nie pyszna formacya dębów, możnaby prawie wątpić o autorstwie Grottgera. Także i strona kolorystyczna nie jest jak najlepszą, dominuje tu wszędzie na drzewach i na ziemi barwa żółtawo-rdzawa, kolory, a raczej kolorki, są tępe, bez siły świetlnej, kontrasty są mdłe i mało interesujące.

Ale obraz jest — olejnym. Tem samem już zyskuje z pojęcia ówczesnej estetyki indygenat artystyczny. Jest to faktem nader znamienitym, że ten obraz, co najwięcej interesujący, ale zato — olejny, zakupiło od artysty krakowskie Towarzystwo Sztuk Pięknych za 225 fl., dając równocześnie za „Szkołę szlachecką“, za istne cacko, rzecz można: za prawdziwe arcydzieło techniki akwarelowej, mniej niż połowę, bo tylko 106 fl.

Przejdźmy teraz do analizy cyklu szlacheckiego.

Pierwszą próbą stworzenia idealnej fizyognomii młodzieńczej jest Stanisław w rysunekach do „Anny Oświęcimówny“, drugą — „Polski wygnaniec“. Najbliższe lata dadzą nam szereg dalszych, a rysy ich będą coraz delikatniejsze, oczy coraz bardziej płomienne; znać, że nad ich wyrobieniem pracują dwie wielkie mistrzynie: miłość ojczyzny i miłość kobiety; ich wspólnem arcydziełem będzie oblicze rycerza polskiego na „Trzech dniach“.

Z tem większem zajęciem zwracamy się do dzieła, w którem artysta dał poniekąd synoptyczny pogląd na rozwój oblicza polskiego od lat dziecięcych prawie — przez chłopięce i młodzieńcze — aż do męskich.



109. PORTRÉT WŁASNY. KRAKÓW, 1858. AKWARELA.

Tem dziełem jest właśnie »Szkoła szlacheica polskiego«.

W marcu lub kwietniu r. 1858 wybrał się artysta nasz z Wiednia i przybył do Krakowa; pobyt ten, mający trwać kilka lub kilkanaście dni, przeciągnął się aż do lipca. Biedy i niedostatku było dużo, ale więcej jeszcze świetnego humoru, którego artystycznym wyrazem jest omówiona powyżej »Komedia w 4 aktach« i akwarela, na której artysta przedstawił siebie, podpatrującego ciekawie nad stawem kobiety, idące do kąpieli (obecnie u p. Kozłowskiego w Poznaniu, por. A Nr. 1282).

Rozkosznym zaś dokumentem tych szczęśliwych chwil, spędzonych w Krakowie w towarzystwie St. Tarnowskiego i dawnych kolegów — to ten śliczny akwarelowy autoportrecik (Nr. 109), przechowany w zbiorach śniatynieckich. Staje tu sobie nasz »Panie Artur« w studenckim ubranku, prawdopodobnie »bardzo eleganckiem«, w butach z wysokimi cholewkami »bardzo zgrabnych«, w krawacie »bardzo szykownej«, z fezem czerwonym na głowie, zapala długie cygaro, ręce zagłębia w pustych kieszeniach i — gwizdże na cały świat. I z tem wszystkim nieskończenie mu dobrze, pan całą gębą, prawie taki, jak w r. 1866, kiedy, wioząc ze sobą skrzyneczkę z ziemią i zasadzonymi przez narzeczoną kwiatkami, tytułuje się właścicielem dóbr ziemskich. Śmieje on się w oczy całemu światu, a i świat do niego się uśmiecha, uśmiechają się przedewszystkiem zapewne królowe miasta i przedmieścia. Nie może być inaczej, skoro nagle w cichym, posępnym wówczas Krakowie zjawia się z Wiednia artysta z tak pięknymi oczkami. Dochodzą nawet o tem słuchy aż do K. K. Reitlehrinstitute na Ungargasse, a w dalszej konsekwencji nadpływają rozszone listy Pappenheima, które artysta chowa raczej w kieszeni, niż w sercu, następują sprzedaże obrazów na gwałt i za co bądź we Wiedniu i w Krakowie, aż wreszcie zjawi się znowu na horyzoncie anioł opiekuńczy w postaci Pappenheima, zaliczka od Szechenyiego i na koniec pośrednik, który, według otrzymanej z Wiednia instrukcyi, nie dając artyście pieniędzy do ręki, płaci jego długi i do Wiednia wyprawia.

W głębi tego autoportretu umieścił artysta sztalugę, a na niej obraz znacznych rozmiarów, ale zdaje mi się, że optymizm, wiążący z tego obrazka, i rozmiary płótna co najmniej w czwórnasób powiększył.

Konopka, który wówczas »na wiosnę r. 1858«, jak pisze w cytowanych powyżej wspomnieniach, spotkał się z Grottgerem, »wówczas dorosłym już człowiekiem«, na wystawie obrazów przy ul. Brackiej w domu Laryszów i to już po raz ostatni w życiu, opowiada, że artysta miał tam oprócz »Pobudki« i »Szkoły szlacheica« rysunek, apoteozę »godności kobiet« z Schillera i »Podjazd Litwinów« z »Wallenroda« (por. Pamiętnik T. P. S. P. wydany przez Świejkowskiego, str. 53, ale pod błędną datą 1857, zamiast 1858), a więc same dzieła znacznie mniejszego formatu od tego obrazu, który artysta tak chyba jako — *epiteton ornans* umieścił na tym ujmującym autoportrecie.

Cztery akwarele, składające się na cykl p. t. »Szkoła szlacheica polskiego«

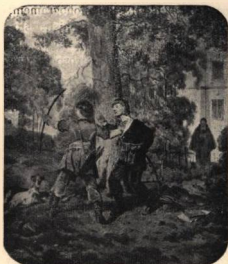
mierzące po 32 cm. i 27 cm., są znaczone dołem datą 1858 i monogramem; zakupione do rozlosowania, zostały wygrane przez krakowskiego majstra stolarskiego, w r. 1885 były one na wystawie zbiorowej jako własność p. Zdziechowskiego w Warszawie, w r. 1894 użył ich na wystawę retrospektywną p. L. A. Humnicki z Wołynia, a dziś znajdują się jako depozyt prywatny w zbiorach Muzeum Miejskiego we Lwowie.

Wielka świeżość i żywotność technie z barwnych obrazków tego cyklu, każde pociągnięcie pędzla jest jakby wyrazem zadowolenia artysty, iż jest wśród swoich, gdzie życiem, słowem i tematem wolno mu znowu być swoim i polskim, i że mu się wiedzieńszczyzna i niemiecczyzna już sprzykrzyły. Pije on spragniony u źródeł narodowego życia, inspiruje się polskimi tematami i polską sztuką; widzi wówczas utwory Simmlera, oryginały jego ilustracyi do »Maryi« Malczewskiego, przejmując się nimi bardzo, o czym nas przekonują proste zestawienie odnośnych utworów obu artystów, a za to znowu oddziaływa sam swym cyklem na innych artystów. W roku następnym, 1859, wydaje Lucyan Siemieński »Album artystów polskich«, w którym umieszcza cały szereg obrazów z ówczesnej wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie. Znaczna część tych utworów wykazuje bezprzecznie znamieny wpływ »Szkół szlacheckich« i to zarówno pod względem tematu, jak i rozmiarów i akwarelowej techniki. »Szkoła szlachecka polskiego« stała się zatem także szkołą malarza polskiego, tworzącego rapsody rycerskie.

Te cztery obrazki — po ilustracyach do »Anny Oświęcimówny«, pierwszy cykl w działalności Artura Grottera — to istotne cacka kolorystyczne pełne kontrastów psychicznych, ruchowych i barwnych (por. str. 184—5): tak stają obok lub naprzeciw siebie czarnowłose, rezolutny, porywczy chłopak i słodki, płowowłose »mamin synek« starzec i młodzieniec itd.; z kontrastów barwnych wymienimy: ciemno-zielone futro i ametystowo-niebieski żupanik, konia skarogniadego obok bułanego; oprócz tego przeciwstawia artysta kilkakrotnie barwę jasno-żółtą — jasno-niebieskiej, ale powtarzając tutaj, i nieraz jeszcze w latach najbliższych, ten ulubiony swój dwugłos kolorystyczny, znany nam już tak dobrze z jego pierwszych próbek malarskich, zestraja i harmonizuje go nader wytwornie.

Perspektywa tych czterech akwarel jest frontalną, na pierwszej i trzeciej symetryczną, na drugiej i czwartej asymetryczną, z punktem ocznym znacznie posuniętym ku prawej.

W tym cyklu dąży Grotter do stworzenia artystycznej grupy. Wprost doskonała jest ona w obrazku ostatnim (por. Nr. 113); artysta, posługując się i tutaj terenem, spadającym łagodnie ku przodowi, układa i zamyka ją znakiem w kształcie skośnie leżącej litery O. Znać tutaj wszędzie niemal postępek i wielką korzyść, odniesioną ze studiów akademickich. I tak np. żeby płynnych konturów postaci, widzianych z profilu, nie przecinać ramieniem, każe ojcu założyć prawe ramię za plecy, synowi poza siebie je cofnąć itd., poruszając



I. PIERWSZE ĆWICZENIA.



II. ADMONICJA.

110—111. SZKOŁA SZLACHCICA POLSKIEGO. KRAKÓW, 1858. AKWARELE.

w ten sposób gestykulację, trzymanie cugli itd. lewej ręce; motyw, nawiasowo dodam, zdobyty dla sztuki najpierw przez Leonarda da Vinci w projektach do pomnika konnego Francesca Sforzy. Tak samo — w konsekwentnem przeprowadzeniu tego motywu — młody szlachcic podaje na końcowym obrazku nie prawą, ale lewą rękę rodzicowi swemu do ostatniego uścisku.

»Szkoła szlachcica« to serya obrazków ładnych, pogodnych, pełnych płynnej i rytmicznej melodyjności Moniuszki. Żadna bisłogłowa nie przyspiesza — ani nie tamuje tego normalnego rozwoju męskiego życia. A gdy patrzeć na cykl w r. 1894 codziennie przez cztery miesiące, przypominała mi się ustawicznie polonezowa rytmika ze »Strasznego dworu«:

»Niemasz kobiet w naszej chacie

»Vival semper wolny stan!«

Równocześnie, w równym nastroju i w identycznej technice, powstaje »Maryasz«. Akwarela ta wykazuje te same kontrasty barw i wieków, te ostatnie pomnożone przez dwa; obie pary: w głębi po lewej dwaj wiarusy, a po prawej na przodzie córka gospodarza i młody szlachcic, »przystojnie zalecający się« do niej, dążą do wygranej w »maryasza«.

Akwarela ta to niejako początek drugiej seryi »żywotu pocziwego człowieka«, obrazków z życia szlacheckiego z czasów Zygmunta III. lub Władysława IV. Gdyby nie format, nieco mniejszy od tamtych akwarel, tu 17×23, tam 32×27 — możnaby wprost myśleć o jakimś rozszczepieniu się fabuły z jedną odnogą ku swobodnej rodzajowości, a z drugą ku bohaterskiemu tra-



III. WYPRAWA.



IV. BŁOGOSŁAWIŃSTWO OJCOWSKIE.

112—113. SZKOŁA SZLACHCICA POLSKIEGO.

gizmowi. »Straszny dwór« Moniuszki, a Grotter »Szkoła szlachcica« i »Maryasz« — to dzieła, poruszające się na tym samym dyapazonie. I Grotter wpada w to samo starszylacheckie zacięcie, a tworząc te dzieła, wymyśla się w te dawne czasy i szczęśliwe stosunki.

Byłby i on wolał wdziać szyszak na głowę, krzepić się szklaneczką miodu i odbyć razem z tym młodem szlachcicem szkołę życia, żyć duszą dziarską i buńczucznie, w białym dworku amory palić do jakiejś imćpanny, w kniei bujać, po stepach hasać, z Tatarami harcować i z bliźną zaszczytną wrócić w progi ojcowskie, niż tu w chwili *Galgenhumoru* leżem fanfaronować, głód zagryzać niedopałkiem cygara, lampartować się trochę po Krakowie i w stęchłej, brudnej izdebce trzeciorzędnego hotelu cienitkiem pendzelkiem i subtelnie dobraćanymi kolorkami mozolnie kreślić na kartonach swą nie przeżyłą autobiografię z przed dwustu lat!

Rok przedtem zanucił był Grotter do tekstu Szyllera dytyramb na cześć niewiasty — teraz daje on w czterech obrazkach pochwałę tęgości, prawości i rycerskości męskiego rodu.

»Szkoła szlachcica« — to dziecko, zrodzone na wiosnę; wszystko tu jest takie młode, świeże, szczere i pocziwe, prawe i proste. Wpływu W. Pola — a może i Kossaka — trudno się w niej nie dopatrzeć. Ale zdaje mi się ona psychologicznie głębszą z temi swojemi przejściami od sielanki do tragedji, od słonecznych lat dzieciństwa do pierwszego wielkiego, ale i wzniosłego smutku, do śmierci rodzica na polu bitwy. Pozatem atoli idzie w tych obrazach wszystko

zwykłym dawnym trybem gawędy szlacheckiej, rymowanej lub malowanej. Bo Grottger, to natura niezmiernie prosta, bez komplikacji, bez zawitych labiryntów myślowych, objawiających się w sztuce odległymi aluzjami i zagadkowymi symbolami. On idzie ku życiu, jak dziecko, bez pytań, bez wątpliwości — on nie waha się, on ufa i wierzy. Cały bieg i skład spraw świata tego wydaje mu się czemś pewnem i normalnem i na cały układ życia domowego i społecznego zapatruje się on, jakby na coś, co nigdy inaczej nie było i inaczej być nie może: jest rodzina, jest matka najdroższa, jest kochane rodzeństwo, są dusze przyjazne, są towarzysze mili i przyjaciele wierni — a to wszystko objęte dwoma kręgami, zwałcami się: religią i narodem. Między przeszłością a teraźniejszością nie widzi on jeszcze różnicy, zdaje mu się, jak gdyby to życie dawnych wieków, które tutaj przedstawia z tak szczerą naiwnością, ale i z artyzmem prawie że już wybrednym, ciągnęło się dalej, jak gdyby tych dawnych wieków nie rozdzielała od nas i od niego wielka trzechaktowa tragedia rozbioru, jak gdyby historia narodu szła kolejną normalnego rozwoju od wieku do wieku. A ta historia, którą tutaj daje, to jakby portret antenata, na który ze czcią, miłością i dumą spogląda potomek rodu i narodu, trzymającego się na dawnej wyżynie. Grottger czuje tutaj — powtarzam raz jeszcze — naiwnie, jak każdy epik, jak każdy gawędziarz. Ale w gruncie rzeczy, skoro takie tematy do artystycznej abstrakcji dojrzeć już mogą, gdy mogą się stać przedmiotem poezji, obrazu, muzyki — muszą przedtem zagać i to nie tylko w swej formie życiowej, nie tylko w swym zewnętrznym objawie, ale w samej wewnętrznej treści — w idei. Każde epiczne dzieło jest pożegnaniem na zawsze, artystycznym *«vale!»*, wyrwijacem się z piersi twórcy. Każde takie dzieło sztuki jest nagrobkiem, wzniesionym przez twórcę nad grobowcem przeszłości, która już nie odżyje nigdy ani w dawnej formie, ani w dawnej idei. Takim wielkiem słowem pożegnania, takim pomnikiem niepowrotnej przeszłości, jest najpierw *«Pan Tadeusz»*, a za nim i po nim ten długi szereg utworów epickich z zakresu wszystkich trzech sztuk. Nie ludźmy się barwami uciesznymi, migającymi po obrazkach tego cyklu, ni wonią tego wirydażu Imci Pana Kasztelana, ni blaskiem słońca, które, bijąc przez starodrzewia, okrasza barwne żupaniki chłopczków, bawiących się łukiem pod okiem Wielebnego Ojca! Myśl oku kłamie! Za tym Grottgerem, który tu swobodny i wesół tworzy tę rozkosznie barwną rzeczywistość XVII wieku — już czatuje Grottger drugi, który, odłożywszy paletę, złamawszy pęk akwarelowych pendzelków, jedno-barwną, czarno-białą sztuką stworzy nierealne a bezczasowe ideały, pełne cichego tragizmu.

Za tym Grottgerem, który wesolo żegna się z przeszłością, już wyrasta Grottger drugi, który tak smętnie będzie witał sercem i sztuką — on pierwszy z artystów — Polskę nową, nie żyjącą jeszcze w rzeczywistości, ale rodzącą się z idei.



114. MARTYASZ, KRAKÓW 1854. AKWARELA.

Ledwie Grotter cykl ten ukończył, udał się do Wincentego Bobrowskiego, mieszkającego w swym majątku Porębie pod Oświęcimm. Tu wykonał drugi cykl akwarelowy, składający się z trzech obrazów, o temacie pokrewnym; nazwiemy go „Żywotem rycerskim”.

Artysta łączy w nim dwie nici: jedną tematową, wysnutą ze „Szkół szlachecka”, drugą idealną, będącą dalszym ciągiem „Polskiego wygnańca”. Opowiada nam bowiem niejako dalsze koleje „pocziwego żywota” owego rycerza, którego poznaliśmy już w szkole życia i przy konkurach. Teraz woła ojczyznę! Na pierwszym obrazku żegna się młody rycerz z małżonką, na drugim walczy rycersko z wrogiem narodu, na trzecim unoszą się już kruki nad ciałem poległego bohatera.

O dwóch pierwszych obrazach, niestety, bliższych szczegółów podać nie mogę. Zagięły one już dawno, ponoś u intrologatora — zachował się szczęśliwie tylko trzeci, którego reprodukcję tutaj podaję (Nr. 115). Pozwolenie reprodukowania go zawdzięczam uprzejmości obecnej właścicielki, p. Rettingerowej — a szczegółowy opis cyklu zmarłemu memu przyjacielowi, s. p. K. M. Górskiemu w Krakowie, który w tej sprawie uprzejmie pośredniczył.

Patrząc się na kapryśny trochę format — leżącego owalu, — zastosowany przez artystę jakby umyślnie do motywu ciała, wyciągniętego poziomo — trudno sobie wyobrazić, jak zdołał pomieścić motywy pionowe pożegnania, a zwa-



115. Z CYKLU „ŻYWOT RYCERSKI”. III. POLEGŁY RYCERZ. PORĘBA 1858. AKWARELA.

szcza walki konnej pod tem nizkiem sklepieniem owalnej linii. W wielu szczegółach widać jeszcze wiedeńskiego akademika; w kroju i w stroju i całej inscenizacji wita nas i żegna zarazem Geiger: drobiazgowy dobór barw i drogich materyi, białe rękawy, żółte rękawice, pod popielato-lśniącym pancerzem czarny aksamitny żupan z jasno-niebieską, jedwabną szarfą (!), do tego rajtuzy amarantowe i buty z blado-żółtej irchy — oto całe pudełko rocks-dropsów, kolorkowych cukierków angielskich, którymi nas za pośrednictwem swego ucznia wiedeński profesor w upominku częstuje!

Ale z tem wszystkiem jest to obraz ważny. Widzimy tu artystę w dalszem poszukiwaniu polskiego typu idealnego, a to zdala od wszelkiej portretowej tradycyi i zdawkowej zamaszystości na motto: «co mi zrobisz» i «mo-ciumpanie». Ani śladu tej w bok podpartej buty i szlachetczyzny, błakającej się czasem po obrazach rycerskich Kossaka.

Oblicze poległego rycerza nie ma nawet zbytnio znamion fizynomii polskiej w tym sensie, jak ją wyrobiła nasza sztuka realistyczna, od Orłowskiego i Michałowskiego poczynszy. Nie opiera się ta fizyonomia ani o portret, ani o zjawisko realne, nie wytwarza jej ani sztuka, ani życie, lecz myśl artysty,

od obu niezależna, a szukająca czegoś odmiennego, nowego, wyższego. To typ jego własny, typ nowy, nie wzięty z historii i życia, ale wysnuty z poezji i fantazji. Jak dziwnie patrzeć na tę twarz o pięknym profilu, wymuskany wąsik, ładnej brodzie i kędzierzawym jedwabnym włosie, a dalej na te delikatnie niuansowane szpargali i szpargalki kostiumowe! A, uwzględniając jeszcze tę bardzo podkreśloną i zaiste niezbyt wybredną poezję kruków, kraczących nad trupem — w pierwszej chwili nie stawialibyśmy tej akwareli ponad przeciętny obrazek z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych. A jednak przebrnijmy przez te naiwności, które naszego wielkiego artysty, podobnie jak Szyllera, i w późniejszych latach nawet zupełnie nie opuszczają, — *un charme de plus!* — i wpatrzmy się w to czoło i w to oko! To nie trup! Za tem pięknie sklepieniem czołem roją się sny, mgławce myśli, łączące przeszłość z przyszłością, a wirują one wszystkie około jednej świadomości — koło idei poświęcenia się.

Oblicze rycerza znamy już: rysy ogólnikowo te same, jakie artysta nadał Stanisławowi, wracającemu z Rzymu do zamku odrzykońskiego. Jak on w tych trzech latach wyrósł i zmężniał! Tam zaznacza on tylko szlachetnego rycerza, tu w rzeczywistości nim jest.

Patrząc krytycznie na tularza, śniącego na puszczy arabskiej, i na tego rycerza, poległego w wojnie szwedzkiej, przychodzimy przed oboma obrazami do identycznej konkluzji: w obu tych dziełach wszystko prawie jest jeszcze niegotowem, niedojrzałem, nikłem prawie, z wyjątkiem — treści psychicznej.

Dobiegamy do kresu pierwszej epoki życia i rozwoju Artura Grottera. Kończy się ona z grudniem roku 1858 a równocześnie i sukcesem zewnętrznym, a ważniejszą jeszcze zdobyczą w zakresie wewnętrznego rozwoju. O tej podróży do Monachium, o dwumiesięcznym tamże pobycie i odysei powrotu, była już mowa obszerniej przy rozbiórce stosunków osobistych, łączących naszego artystę z hr. Aleksandrem Pappenheimem. Wspominałem tam pokrótce także o niektórych pracach mniejszej wagi, wówczas powstałych. Odłożyłem sobie atoli na później analizę czterech dzieł ważniejszych. Są niemi: 1) portret olejny p. Jakubowiczowej, z domu Maszkowskiej, 2) rysunek ołówkowy »Poeta i muza«, 3) sepia »Wczoraj — dziś — jutro« czyli



116. PORTRET P. JAKUBOWICZOWEJ. MONACHIUM (?) 1858. OLEJNY NA PŁÓTNIE.



117. WIENKA. WIEN 1858. AKWARELA.

»Trzy dni z życia rycerza polskiego« i 4) akwarela »Uciekający czerkies« czyli »Szamyl«.

Najpierw kilka słów o portrecie p. Jakubowiczowej (Nr. 116).

Gdyby artysta nawet tego swego najwcześniejszego portretu olejnego nie był datował (katalog wystawy z roku 1896 podaje datę błędną 1856, zamiast 1858), musieliśmy już ze względu na silnie akcentowany dwugłos koloru jasnożółtego i jasnoniebieskiego o płowych akwarelowych odcieniach uważać go za współczesny ze »Szkolą szlachcica« i »Pobudką«, gdzie właśnie — jak wspominałem — te barwy w kilku jasnych akordach się powtarzają.

Daje tu Grottger po raz pierwszy portret czysto i wyłącznie psycholo-

giczny, bez akcji, same popiersie tylko. bez rąk, w owalnej ramie. Komponuje go liryk o duszy świeżej, żadnym »Weltschmerzem«, żadnym bezbrzeżnym i nieokreślonym smętkiem od życia i rzeczywistości nie oderwany, ale wrażliwy na strony czulsze i chwile rzewniejsze naszego życia. Wlewa on w te rysy jakąś dziwną delikatność i nastraja duszę portretowanej na tony molowe. Małe, modre, dziecięce prawie oczy zapatrzyły się gdzieś w dal, jakby zwiastuny i posłance duszy; nie drgają one nerwowym niespokojem, nie nieokreślonego nie szukają, ale patrzą przed się z instynktowną niemal pewnością znalezienia duszy przyjaznej.

Portret ten — utrzymany w rozmiarach nieco poniżej naturalnej wielkości — portret bardzo niedoceniony, ganiony nawet, a przytem tak bardzo wiedeński, ze swym typem jakby powiększonej miniatury, jest przecież dziełem bardzo ważnem dla rozwoju form psychicznych w sztuce Grottgera. Artysta tu jeszcze nie idealizuje — będziemy prawie żałowali, że to kiedyś w portretach olejnych uczynił.

A zważywszy dobrze! Nie jest to z pewnością obraz zamówiony, a jeżeli uproszony, to nie przez modela, ale raczej przez artystę samego. Maluje on osobę, z którą jest w przyjaźni, a tylko taką istotę, sobie bliską, dobrze znaną i poufałą, śmie artysta w dziele swem psychologicznie pogłębić; portrety z lat późniejszych słuszność tego spostrzeżenia, niestety *a contrario*, potwierdzają. Była zresztą i o tem już mowa powyżej. Siostra serdecznych przyjaciół i przyjaciółka sama ma zresztą swoją zwiastunkę w owej Wiedence w nie-

bieskim staniczku o pływach włosach, o oczkach niebieskich jak amethysty (Nr. 117). Ten portrecik akwarelowy i dalsze trzy również popiersia, albo raczej same główki kobiece, z datami 1858—1860, to podobizny młodych pań i panien, widocznie z wiedeńskich kół mieszczańskich, wszystkie zaledwie tchnięte na karton najdelikatniejszymi niuansami akwarelowymi. Są to małe arcydzieła salonowe na temat wiedeńskiego *»Gemäts«* i wiedeńskiej *»Gemütlichkeit«* (por. Nry 117 i 118).

Ten sam kierunek przedstawia także profilowy portrecik akwarelowy niewieści, o wybitnym typie węgierskim. Uważano go błędnie za portret matki artysty; brał jego, p. Jarosław, zapewnia mnie, że to portret ciotki niezamężnej, panny Julii; powstał on prawdopodobnie we Lwowie w jesieni, roku 1860 (por. Nr. 119).

Przechodzę teraz do dzieła drugiego.

Pierwszym poematem lirycznym Artura Grottera w sensie wyznania osobistego, to rysunek *»Muza, wiodąca twórcę, wiodąca stromą drogą ku wyżynom przez skały i ciernie«*.

Z listu, pisanego do matki z Wiednia 14 stycznia 1859, a więc krótko po powrocie z Monachium, dowiadujemy się kilku szczegółów o tem arcyważnem dziele: przywiózł je artysta już ze sobą z Wiednia do Monachium i tu nabywa je królowa Marya, dzięki pośrednictwu adjutanta królewskiego, hr. Karola Pappenheima. Ale w zbiorach królewskich dotychczas nie można go było odnaleźć. Poszukiwania tak w Monachium, jak w zamku Hohenschwangau w którym królowa Marya po tragicznej śmierci syna, króla Ludwika (1886) ostatnie lata spędziła, były równie bezowocne, jak dochodzenia, przedsięwzięte przez ochmistrza dworu w zbiorach jej córki, księżniczki Teresy, piszącej pod pseudonimem Theodor von Bayer.

Zapewne! Dzieło sztuki trzeba koniecznie widzieć. A jeżeli kiedy, to właśnie teraz, w tym przełomowym roku 1858 i na tej pierwszej zupełnie osobistej emanacji lirycznej, byłoby



118. *»BERTA«*. WIEDEŃ 1860, AKWARELA.

niezmiernie ważnem ujrzeć, jak Grottger kształtuje symbol tej muzy przewodniczki, muzy-pocieszycielki i w jakie formy przyobleka postać idealnego twórcy.

Ale nie mogąc widzieć, jak cennem jest przynajmniej wiedzieć, że on takie dzieło stworzył! Za tę jedną wiadomość oddam chętnie wiązanke kilku dzieł zgrabnych lub zabawnych. Można o technice malarskiej mędrkować, jak się chce, można wagę jej na «trzy zbytki» przeceniać — ten jeden przykład przypomni nam znowu całą wartość duchowej i myślowej strony sztuki i przynależność jej do wielkiego zakresu twórczości intelektualnej. Nie zawadzi to podkreślić, dla nas zwłaszcza, gdzie bardzo niedawno jeszcze było się na najlepszej drodze negowania tych podstaw wszelkiej ideowej twórczości artystycznej, a to ku wielkiemu gaudyum doktrynerów wszelkiego rodzaju i najszerszych tłumów, które z niemałą dumą dowiedziały się, o ile stoją wyżej ci, co — nie myślą, a natomiast mają siatkówkę wrażliwą na jasno-fioletowe śniegi i ciemno-fioletowe cienie.

Wspominał Grottger już dawniej często w dzienniczku nie tylko o swych pracach artystycznych, o szkicach i obrazach, ale i o sztuce samej jako o powołaniu i treści swego życia. W owym nader ważnym zapisku ze stycznia tegoż roku 1858, cytowanym już powyżej, stają naprzeciw siebie życie i idea, jako momenty odmienne, co więcej, prawie już jako wrogie sobie moce; i coraz jaśniej i coraz głębiej zaczynał on w ciągu tego roku odczuwać ten dylemat, sercem coraz bardziej strwożonem wczuwać się w tragizm tej dysharmonii, w ten tragiczny rozdzźwięk między życiem zewnątrzno-towarzystwem i społecznym, a wysokimi celami życia duchowego, zwłaszcza artystycznie-twórczego, stawiającego całej psychofizyce ludzkiej wymagania wyższe od jakiejkolwiek innej pracy umysłowej. Artysta, jego zawód, jego powołanie i idea nie były dotychczas jeszcze przedmiotem jego sztuki. Jak dziwnem, że jeszcze przed rokiem, chcąc przedstawić twórcę-artystę, daje mu w «Würde der Frauen» jako atrybut — skrzypce!

O przedstawienie idealnej postaci artysty-twórcy pokusi się Grottger dwukrotnie, raz w tym rysunku z r. 1858, drugi raz w osiem lat później w wstępnym obrazie «Wojny».

Już z tego zestawienia widzimy, jak przełomową jest chwila, w której on to dzieło tworzy. I teraz poczyną się w tajniach jego duszy, podobnie jak w łonie matki, nowe życie, napelniające go nowem, nieznanem szczęściem, ale i wielką troską. Rodzi się w nim przeczucie i półświadomość czegoś nowego zupełnie, istnienia jakiejś nowej potęgi, w nim i ponad nim i przeradza się powoli w wiarę w swe posłannictwo. Tej potęgi nazwać po imieniu, konkretnym kształtem oznaczyć nie może.

Ale to wszystko kondensuje się w symbol i symbol staje się odtąd tej jego nowej wiary najdroższem dzieckiem.

W tem dziele, znanem nam dotychczas jedynie z tytułu i duchowej treści, daje temu symbolowi artystyczny wyraz, daje mu nazwisko i widoczne kształty.



STUDYUM.



119 JULIA BLAHAO DE CHODIETOW, CIOTKA ARTYSTY. LWÓW OKOŁO R. 1860.
AKWARELA.

Ale tem samem odłącza je niejako od swego duchowego wnętrza i ponad siebie je wywyższa. Odtąd też będzie mu się życie dwoiło na niższe i wyższe, na realne i idealne, a realizacya ideału będzie mu teraz stałym niepokojem i wieczną troską.

Długo ludzkość pracowała, myślała i tęskniła, nim po raz pierwszy przez usta Michała Anioła w uchwytniej formie ze świadomości ideału się wypowiedziała: owa „bella” — owa piękność wieczna, niedosiągniona nigdy, a pożądana zawsze, to ze wszystkich tak zwanych tragedyi Michała Anioła tragedia największa i najgłębsza, a właściwie jedyna, z której wszystkie inne płynęły, bo Michał Anioł to największy liryk obok Goethego, a kto wie, czy może także i nie największy romantyk.

Ten ideał będzie Grottera trzymał stale na wyżynach ducha. Ale on taki młody jeszcze i życie ze swemi pokusami będzie go wabiło i ciągnęło ku

sobie! I będzie twórca - młodzieniec schodził z swych wyżyn do tego życia często w rzeczywistości, częściej jeszcze pragnieniem i pożądaniem go, ale będzie odtąd wiedział i czuł, skąd zstępuje i dokąd mu ponownie wrócić i wstąpić jest przykazaniem. Gdyby był w styczniu r. 1859 znowu otworzył swój dzienniczek, jak to uczynił rok przedtem, jużby tam nie zanotował: «Czem jestem? A czyż znam ja siebie?!» On wie teraz, czem jest, on siebie zna, on przejrzał. Ale żadnych zapisków więcej w dzienniczku nie odnajdziemy: zostały się same białe kartki; słowo logiczne stało się zbędne, wszystkie spowiedzi i rozstrząsania przeniesie on teraz z dziennika do szkicownika. Wyrazem jego myśli i uczuć, wyrazem pierwszym i głównym będzie odtąd sztuka. Oto znaczenie tego rysunku, którego nie znamy. Jeżeli kiedyś może szczęśliwy wypadek i skrzętność ludzi, wielbiących Grottgera, dzieło to, dziś już od pół wieku drzemiące w ukryciu, znowu na światło dzienne wyprowadzi, kto wie, czy nasza fantazja, podrażniona wyglądem upragnionego dzieła, nie dozna pewnego zawodu na punkcie wykończenia formalnego. Ale są dzieła wyjątkowe, w których szala myśli przeważa zawsze szalę formy.



Tem bardziej cieszę i szczyć się, że mogę w tej pracy opublikować inne dzieło Grottgera, pełne wysokich zalet estetycznych, u nas zupełnie nieznanego, a zaiste nie mniejszej wagi dla rozwoju artysty od tego rysunku, właśnie obszerniej omówionego. Dziełem tem jest owa na trzecim miejscu wymieniona sepia p. t. «Trzy dni z życia rycerza polskiego» czyli «Wczoraj — Dziś — Jutro».

Dzieła tego szukałem lat dwanaście. Przygotowując w zimie z r. 1893/4 wystawę retrospektywną sztuki polskiej, udawałem się listownie, a w kwietniu tegoż roku 1894 osobiście do członków rodziny Pappenheimów, mieszkających w Monachium, z zapytaniem o to dzieło. Wiedzieli o niem i pamiętali je, ale nikt nie umiał mi powiedzieć, gdzie jest i czy wogóle jeszcze istnieje; przypuszczano nawet, że i te «Trzy dni» razem z kilku innymi wspomnianymi powyżej dziełami Grottgera stały się w czasie pożaru zamczku myśliwskiego hr. Pappenheima pastwą płomieni. Przed trzema laty podjąłem poszukiwania za tem dziełem ponownie, gdyż czulem instynktownie prawie, że bez niego brakować będzie całej mej konstrukcyi środkowego filaru. Jeszcze w sierpniu doniosła mi hr. Marya, siostra hr. Aleksandra, przyjaciela Grottgera, że obraz, który z czasów dzieciństwa wraził się jej w pamięć, od lat przeszło dwudziestu straciła z oczu. Kwestyonaryusz, rozpisany przez nią do liczego rodzeństwa i kilkunastu bratanków i siostrzeńców, dał również rezultat ujemny. Tem większą była moja radość, gdy nagle otrzymałem od niej wiadomość o niespodziewanem odnalezieniu obrazu. Oto jego koleje: Ojciec jej, hr. Ludwik Pappenheim, umierając, rozdzielił swój zbiór między dzieci; «Trzy dni» dostały się w udziale

młodszej córce, późniejszej hr. Haugwitzowej, o której entuzjastycznej czci dla Grottera i poemacie do «Lituanii» już wyżej wspomniałem. Piersiowo chora, żyła z mężem i córkami od dłuższego czasu we Włoszech. Zwijając dom przed kilkunastu laty, kazala wszystkie swe dzieła sztuki, a z niemi i «Trzy dni», złożyć w pakach w Monachium. Gdy na wiosnę roku zeszłego zmarła, a mąż i córki przenieśli się do Monachium, wydobyto razem z innemi dziełami sztuki i tę drogocenną sepię Artura Grottera.

«Czerkiesa uciekającego» i «Trzy dni», posłał Grotter w pierwszych dniach grudnia hr. Ludwikowi Pappenheimowi, starszemu bratu swego przyjaciela, do rodzinnego zamku. W nader uprzejmej odpowiedzi, do której powrócę, pyta się on artysty, czy ten temat do sepii zaczerpnął z jakiejś polskiej ballady. Domysł był trafny. Jest to w rzeczy samej ballada, ale stworzona przez Artura Grottera, skandowana jego konturem, rymowana jego pendzlem.

Ballada to krótka i zwięzła, o trzech strofkach tylko; bierze ona pozornie swą fabułę z życia rycerskiego, ale w rzeczy samej idzie duchem i nastrójem ponad wszelki stan i typ.

Tu pierwszy raz głos z za świata zadrgał nad czujnym słuchem artysty-poety i po raz pierwszy przebił się jego wzrok przez mgławicę rzeczywistości na drugi brzeg strumienia naszego życia.

Tak, Ludwik Pappenheim ma rację: to ballada, ale ballada kryjąca w sobie zarodki przyszłych oratoryów i eposów. A te «Trzy dni» — dodam nawiasowo — to nie jedyne dzieło, robiące wrażenie, jakoby poeta w tych tygodniach miał niesamowite jasnowidzenie swych przyszłych arcydzieł. Jest jeszcze drugie! Na «Kalendarzu na rok 1859» przedstawił w prawym dolnym medalionie scenę z powstania węgierskiego 1848/9 — chłopca-starca, wpatrzonego w niebiosa, jak gdyby je wzywał o karę nad zbrodniczą ludzkością, a u stóp sędziwego ojca klęczącą córkę, tulącą się do niego i zawodzącą w bezbrzeżnym żalu nad trupem poległego żołnierza, jej męża lub kochanka! Rozbite armaty, ściełające się trupy i zgłiszczą spalonych domów harmonizują z głęboko tragicznym nastrojem tej grupy o kompozycji ściślejszej i skoncentrowanej. Ta grupa, przetłumaczona z bladawej akwareli na kredkową monochromię «Wojny» i przeniesiona na jej wymiary, mogłaby się śmiało mierzyć z niejedynym obrazem tego cyklu, zwłaszcza z obrazem 6 i 9 («Głód» i «Już tylko nędza»), z którymi ma liczne tematowe analogie. Wyżej wspomniany list Ludwika Pappenheima przechował się wraz z całą korespondencją brata, powyższej obszerniej wspomnianą. Datowany jest z Pappenheimu dnia 9-go grudnia. Oto co w nim pisze artysta:

«W przesłanym rysunku, otrzymanym, jak dodam nawiasowo, dopiero wczoraj 10-go (powinno być chyba 8-go lub data jest błędna) podczas gdy list Pański jest z 26-go zeszłego miesiąca, jest «Pożegnanie» kompozycją najbardziej udaną; w trzecim przedziale podoba mi się nadzwyczajnie ten moment wchodzącego poległego rycerza. W obrazie środkowym jest również

»wiele pięknego, koń zaś... Tu Artur Grottger poszedł trochę za daleko. Technika »całej pracy jest mistrzowską i im dłużej ją badam, tem bardziej mi się ona »podoba«.

I, przewidując niejako przyszły rozwój artysty i jakby przeczuwając wyjątkowe zupełnie znaczenie tego dzieła dodaje: »Przyjm Pan me najlepsze, jak »najlepsze podziękowanie, (*meinen besten, allerbesten Dank*), a zarazem »zapewnienie, że Pański utwór, tak pełen talentu, będzie mi zawsze szczególnie »miłym i cennym i że się spodziewam, gdy Bóg pozwoli, iż będę go mógł po- »kazywać przyszłym wielbicielom A. Grottgera, jako pracę tego artysty tak »wczesną, a już tak znakomitą«.

Spostrzegł też zaraz ten wybitny znawca, że te »Trzy dni« powstają pod bezpośrednim oddziaływaniem wielkiego akwarelowego cyklu Schwinda, przedstawiającego w 10 obrazach »Rajkę o siedmiu krukach i wiernej siostrze«, który, zawieszony w honorowej sali wielkiej wystawy monachijskiej, urządzonej dla uczczenia 700-letniego jubileuszu istnienia stolicy bawarskiej, tłumy widzów przed sobą gromadził. Analiza dzieła Grottgera musi być zatem równocześnie porównaniem z cyklem Schwinda.

Do tych uwag krytycznych nadaje się szczególnie przedostatnia część cyklu, którą dla konfrontacji z dziełem Grottgera zestawiam. Na węższym obrazku lewym przynosi kat wyrok śmierci żonie rycerza, oskarżonej o czary, bo dwoje jej dzieci zostało zamienionych w kruki. W środkowym, szerszym obrazie widzimy oprawców, wiążących ją, by ją wynieść na stos, w głębi dobrą czarodziejkę, wznoszącą wysoko klepsydrę na znak, że siedm lat próby i milczenia ubiega, wreszcie w węższym, prawym przedziale lud, cisnący się tłumnie do drzwi więzienia, by nie dopuścić do wykonania wyroku na swej ukochanej pani. Całość jest ujęta w ramy w stylu romańskim o bogatej i pomysłowej ornamenturze. Są to zatem sceny, odgrywane się w lukach ściany z wielkich cegieł. W kącikach między łukami umieszcza artysta, imitując pełną rzeźbę, głowy portretowe drogich mu przyjaciół, których nazwiska wypisuje w otoku, łącząc tym nader uprzejmym sposobem fantazyjną odległość czasową i lokalną bajki z środowiskiem monachijskim i rokiem 1858. Analogie kompozycji Grottgera z tym cyklem, a szczególnie z tą jego partią, są tak uderzające, że trzeba raczej wskazać na różnice. Nasz artysta, zachowując ścianę o trzech łukach z medalionami w rogach, wstawionemi w małe nysze, i perspektywę frontálną, skonstruowaną na poziomej osi obrazu, różni się przecież w kilku punktach znacznie. Wierny sztuce Geigera, nie stylizuje architektury po romańsku, ale po gotycku, wszystkim trzem łukom daje rozpiętość równą, cegłę zastępuje ciosem, usuwając zarazem, stosownie do realnej treści wypadku, wszelką fantastyczność z architektury i ornamentyki, w kątach zaś zamiast portretowych główek przyjaciół — choć ich miał kilku, i to najbliższych, przy sobie w Monachium — wstawia w nyszowe wnęki małe figurki, alegoryczne, wiążące się z przedstawioną historią, i tak: we wnękę pierwszym —

geniusza życia, w ostatnim — kościotrupa z kosą, a nad obrazem środkowym: po lewej — aniołków opiekuńczych, po prawej putta w koszulce ze skrzydełkami nietoperza, jako symbol śmierci. Żadna kompozycja nie ciągnie się przez dwa łuki, lecz każda stanowi dla siebie całość, zamkniętą motywem tektonicznym łuku. Perspektywa frontalna, skonstruowana u Schwinda nieco chwiejnie, występuje u Grottegera bardzo wyraźnie, prawie że z matematyczną ścisłością, ale jest asymetryczną: artysta kładzie wprawdzie punkt widzenia, podobnie jak Schwind, na poziomej osi obrazu, ale przesuwą go dowolnie, niby gałkę po drucie, a mianowicie na obrazie pierwszym i trzecim znacznie ku stronie prawej, jak to był już uczynił w niektórych wnętrzach ilustracyjnych do „Anny Oświęcimówny” i dwóch obrazkach „Szkoly szlachecka”.

W wyższym jeszcze stopniu inspiruje naszego artystę mistrz niemiecki swoją kompozycją figuralną.

Takiej muzykalnej płynności i węzowej niemal gibkości konturów, tak ujmujących i przejmujących gestów, ramion, splatających się w tak przedziwnie rzewnej uczuciowości, artysta na żadnym innym dziele sztuki przedtem jeszcze nie widział. Nie widział ich w każdym razie na obrazach współczesnej szkoły wiedeńskiej, w których-to ostatnich czy to przewaga strony myślowej i duchowej (jak u Führicha), czy też pewna teatralność (jak u tylu innych), nie dopuszczała do rozwoju form płynnych i miękkich. Tu i ówdzie znalazły się one na obrazkach rodzajowych, ale tam znowu były pobudki psychiczne zbyt nikłe, by dzieła te na naszego artystę tylko swą formalną stroną oddziaływać mogły. Dopiero bajka, lokalizowana wprawdzie i odpowiednio kostumowana, ale mająca pierwiastek czysto i ogólnie ludzki, wolny od więzów i warunków historii i kultury, przywróciła swobodę zupełną formie ciała ludzkiego; a jest to wyłącznie prawie zasługą sztuki południowo-niemieckiej, tak ważnej dla rozwoju Grottegera. Różdżka czarodziejki, zbawiającej siedmiu zamienionych w kruki braciszczków i ich siostrę, okazała swą moc cudowną i w sztuce. Chcąc znaleźć dzieło o podobnej sile suggestywnej, o ekspresji równie rzewnej i dojmującej, trzeba się cofnąć wstecz, poza wielkie *cinquecento*, opuścić szczyty, na których wznosi się jasny, przewiewny, biały marmurowy i klasycznie piękny centralny „tempio” sztuki Rafaela i ta druga, niedokończona, wyższa, pełna tajni i misteryi świątynia Michała Anioła, trzeba zejść w dół, drogą szeroką najpierw, dzielącą się potem na ścieżki i drożyny, wiodące do uroczych ustroni i zacisznych altan: tam tuli Madonna Botticellego do łona dzieciątko boże, obejmując je z niewypowiedzianą rzewnością, tam aniołowie, siejąc kwiaty i wtórując pasterzom, splatają ramiona w elastycznie posuwiste wieniec. Wszystkie te dzieła Schwinda ongi we Włoszech widział, a z tych róż, sianych przez aniołki Botticellego, spadł pyłek i na jego duszę twórczą. Albo czyż my wiemy, w jaki sposób zapładniają się fantazje artystów? Wiemy tylko, że Schwind szukał Rafaela, a widocznie odkrył w swym wnętrzu — Sandra. Ale cóż znowu?! Postacie Schwinda są przecież zdrowe

i rumiane, trochę krępe i zażywnie nawet, a wiadomo, że każdy nowożytny »prerafaelita« musi według recepty »botticellować«, to jest tworzyć postacie anemiczne i trochę przydługie, o spojrzeniu tęsknem i przeciągiem, o policzkach bladych i zapadłych, o kształtach przesadnie szczupłych, o głowach osadzonych na długich szyjach i pochylonych jak ścięte i wędzące lilie — jednym słowem, że trzeba mu chyba świadomie naśladować, jeżeli chce być w łaskach estetyki, wrzekomo nowożytnej. Ale kto wie, czy ten syn przedmieścia wiedeńskiego, zdrowy jak orzech, tak naturalny a serdeczny, w gruncie rzeczy nie stał nieraz bliżej Sandra, niż tegoż przechwaleni dziś epigonowie po tej, a może nawet niekiedy i... po tamtej stronie kanału.

»Po owocach ich poznacie je«.

Wpatrywał się Grottger długo, badawczym wzrokiem i z zapartym oddechem w ten cykl, jakby w objawienie nowej sztuki. W obliczu tego dzieła powstydził się może teraz niejednej swej pracy i niejednej płochości artystycznej lat minionych, i niejednego autoportreciku, na którym wydaje się tak bardzo ze siebie zadowolonym. Czuł nieraz — czytaliśmy to już w jego dzienniczku — że nie wszystko w jego sztuce jest, jakby być powinno, słyszał jakiś głos wewnętrzny, wzywający go, by za muzą szedł wyżej i dalej ku szczytom świata, a może już i w zaświaty. Ale to były sny tylko i marzenia. Dzień nic nowego nie przynosił i tylko go łudził. Czuł rozdźwięk między tem, co mógł, a tem, czego chciał. Ręka nie umiała wydażyć za myślą. Tu, przed tym cyklem, objawił mu się dopiero związek między ideałem a sztuką.

Ma zatem cykl Schwinda dla naszej sztuki wartość historyczną pierwszorzędną, podobną do tej, jaką dla naszej poezyi ma »Faust« Goethego. Przyznaję się, że, gdy w muzeum weimarskiem przed tym cyklem stawał, myślałem więcej o Grottgerze, niż o Schwindzie, choć mi wówczas »Trzy dni« znane były jedynie z opisów Kanteckiego i z o wiele dokładniejszych i cieplejszych, udzielonych mi przez bawarskich Pappenheimów. Do niedawna nie śmiał Grottger objawić swych tajnych myśli drogą sztuki, nie wiedział, że to można, że to wolno. Dawał on się też ze wstrzemięźliwością, z dziewiczą prawie skromnością. Jego dotychczasowe dzieła liryczne, jak »Wygnaniec«, »Dzieje rycerza«, »Artysta i muza« — to same prace jakby pozaprogramowe, z którymi niemal się kryje, jak młody poeta w szkolnych latach ze swemi twórcami poetyckimi. Nabiorą one wagi i znaczenia dopiero wtedy, gdy spojrzymy na nie z wyżyn dzieł skończonych. Są to jeszcze wątłe rośliny, którym brak siły, by się mogły śmiało przebić ku słońcu.

»Trzy dni« to pierwszy kwiat o kielichu rozwiniętym, o woni czarującej, choć jeszcze wiośnianio delikatnej. Tu wydobywa artysta z fizycznej postaci ludzkiej linie i kontury, o jakich jego sztuce przed pół rokiem jeszcze w »Szkołe szlachecka« ani się nie śniło. Ciało ludzkie staje się teraz gibkiem, podatnem, elastycznym, posłusznem zamiarom estetycznym i nastrojom psychicznym swego twórcy. Linie wzajemnie się łączą, spływają i splatają, szukają siebie i odnaj-

dują się z misternym instynktem, jak rymy poety. Co to za cudny pomysł np. tego trzeciego obrazka, jaka poezja tęsknoty, uosobiona w tej żonie rycerza, siedzącej na ziemi, a jaką wspaniałą linią cofa się i wiję jej kibić, gdy ona, przerażona pojawieniem się poległego, podaje się wstecz, broniąc się od straszliwej mary wyciągniętymi ramionami! To już dzieło mistrza! Dziełem mistrza jest także »Pożegnanie« na pierwszym obrazku. To nie ciała się splatają, tu zlewają się dusze, złęczone jednym uczuciem.

Bardzo możliwe, że tu działa jakaś reminiscencja analogicznej sceny (pożegnania Maryi z Wacławem) ze wspomnianej ilustracji Simmlera. Ale już samym motywem obecności świadka pozbawił Simmler swą scenę wszelkiej głębszej poezji i *intimite*.

Nie wyłączając więc możliwego wpływu Warszawianina, poznamy przez proste zestawienie i porównanie form, że pierwszy z tych »Trzech dni« jest bezpośrednim refleksem grupy analogicznej w obrazku lewym Schwinda, gdzie rycerz żegna się z małżonką, a kat, prototyp mary poległego rycerza na obrazku trzecim Grottera, zjawia się w głębi z wyrokiem śmierci.

Grotter, wpatrzony w utwór Schwinda, odczuł cały czar jego odrębnej poezji jakoteż i gibkiej płynnej linii jego utworów.

Obok cyklu »O siedmiu krukach« podzielały silniej na fantazję Grottera jeszcze inne dzieła mistrza niemieckiego, tak przedewszystkiem n. p. »Taniec elfów« i »Król olch«, a motyw ciał niewieścich, złęczonech jednym łańcuchem, a raczej wieniec splatających się rąk i ramion, tak pięknie w tych dziełach przeprowadzony, wpłynie najwidoczniej jeszcze i na inną kompozycję Grottera, wprawdzie o dwa lata późniejszą, lecz z wszystkich po »Trzech dniach« najbardziej »schwindowską«. Jest nią ilustracja do bajki rumuńskiej »O skale matczynej«, drzeworyt z *Mussestunden* (por. Nr. 123), niestety, przez opieszalego drzeworytnika nielitościwie popsuty.

Do jakiego stopnia Grotter się wzył w świat twórczości Maurycego Schwinda, jak go w swą sztukę wcielił, staje się szczególnie widocznym, gdy zestawimy ich kreacje, mające temat identyczny, ale od siebie niezależne.

Ciekawym przykładem takiej analogii jest »Amor i Psyche« z r. 1865, szkic olejny, rzucony *alla prima* na prześcieradło w Śniatynce, a to według



120. JÓZEF SIMMLER: POŻEGNANIE WACŁAWA Z MARYĄ. 1847. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



121. M. SCHWIND: TANIEC ELFÓW. OKOŁO R. 1845. OLEJNY NA PIŁÓTNIE.

szkieu ołówkowego, również zupełnie pobieżnego. Oba dzieła, szkic i obraz, wykazują, jak widzimy (por. Nry 124 i 125), dziwne analogie z freskiem tej samej treści, wykonanym przez Schwinda w wczesnych latach i w odległym i zapadłym zamku wirttemberskim.

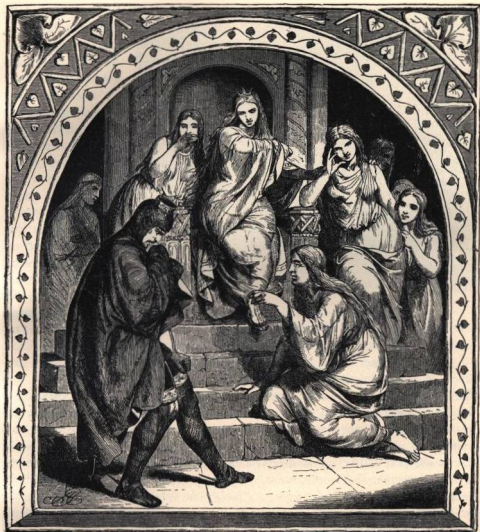
Oryginał tego obrazu Schwinda Grottger zapewne nigdy nie widział, przesunęła mu się co najwięcej może przed oczyma kiedyś, przed laty jakiś reprodukcya, lichey drzeworycik lub mały sztych — a jednak kształtuje on ten motyw w sposób nader podobny do owego fresku.

Ale »Amor i Psyche« to dzieło już innej epoki, epoki ponownego liryzmu, do którego artysta po kilku latach, poświęconych twórczości innej, prze-

syconej heroizmem, w drugiej połowie r. 1865 powraca. Epoka »heroiczna« odznacza się przewagą żywiołu męskiego, postaciami bohaterów, o duchu szczytnym, o ciele pełnem energii i siły. Te postacie wyniosłe wynurzają się więc z koła myśli i form zupełnie odmiennego, niż to, w którym obracają się twory Schwinda. Nie dziw zatem, że te ostatnie z swą linią miękką, elastyczną,



122. M. SCHWIND: KRÓL OLCH. 1849. OLEJNY NA PIŁÓTNIE.



123. A. GROTTFGER: ILUSTRACJA DO BAJKI «KRAŁA MATCZYNA». WIEDEN 1859.
 DRZEWORYT Z «MUSEENTUNDEN» 1859 STR. 389.

podatną, ze swą przewagą żywiołu i światła kobiecego, zbyt długo na twórczość Grottfgera wpływać nie mogły, że oddziałają w przyszłości już nie bezpośrednio, lecz raczej tylko jako reminiscencye, i to w tych rzadkich chwilach, gdy nasz artysta przyłoży rękę do tematów, pokrewnych nastrojem i treścią. A nie będzie to nawet regułą. Oto przykład *a contrario*: «Kobiety płaczące» na znanym utworze z «Polonii» nie łączą i nie spletają się ze sobą



124. M. SCHWIND: AMOR I PSYCHE.
FRESK z r. 1833.

żadnym ruchem, i to ani na wykończonym rysunku, ani nawet na szkicu. Widzimy zatem, że n. p. w roku 1863 sztuka Schwinda nawet w analogicznych motywach, uchwyconych przez niego z niezwykłym mistrzostwem, na Grottgera już prawie zupełnie nie działa. Tutaj zaś, w tej sepii monachijskiej objawia się wpływ Schwinda nawet w drobnostkach, tak n. p. w stylizacji liter napisu, identycznych zresztą z temi, jakie widzimy na wspomnianej powyżej współczesnej litografii sceny z pochodu monachijskiego. Niewątpliwie wielkim czarodziejem był ten Schwind, ale też równa moc cudowna, jak w jego ródźce, musiały drzemać w początkującej sztuce Grottgera, gdy ta za dotknięciem się jej otwarła nagle

swe kielichy o woni rozkosznej, odmiennej od woni «niebieskiego kwiatu» romantyki niemieckiej, a na niwie polskiej dotychczas nieznaną.

Oto analogie, zachodzące między cyklem Schwinda «O siedmiu krakach» a trójdzielną sepią Grottgera. Ale nie dajmy się zbyt uwieść tym analogiom, bijącym w oczy; pomijając wspomniane już różnice pomniejsze, trzeba zaznaczyć, że oba dzieła różnią się zupełnie w swych podstawach duchowych. Oba przybywają z światów zupełnie sobie obcych, bo rdzennie odmienne są charaktery ich twórców. Jednym z motorów, działających najsilniej tak w dziejach sztuki, jak w dziejach umysłowości wogóle, jest siła kontrastu, a najgłębszem może teorytycznem jej uchwyceniem jest genialna myśl Szyl-lerna, myśl, organizująca jednym spostrzeżeniem całą prawie twórczość ludzką w dwu wielkich, duchowo przeciwnych sobie obozach, myśl przeciwstawienia sobie dwóch rodzajów twórczości, twórczości naiwnej i odczuciowej (*sentimentalisch*).

Schwind i Grottger to właśnie świetni reprezentanci obu tych kontrastów.

Schwind jest od początku do końca ten sam i niezmienny; rozwija się, ale się nie przeradza. Umysł to z gruntu i do gruntu naiwny, obdarzony przedziwnem poczuciem bajki i podania ludowego, których czarowi najzupełniej się oddaje. Dopiero w tej sferze bajeczki, opowiadanej dziecięciu przez niankę, czuje się zupełnie sobą. Świat jego leży poza teraźniejszością, poza kulturą i rozwojem ludzkości. Jest to dusza prosta, świeża a czuła, pełna fantazyi, natura zdrowa nawskróś duchowo i fizycznie, o obliczu różowem i uśmiechem. Odnajduje on siebie tam dopiero, gdzie niema człowieka z jego tro-

skami, obawami i nadziejami, społeczeństwa z jego »kwestyami spornemi«, narodu z jego walkami i aspiracyami. W bujnym kwiecie jego duszy żaden robak zwątpienia się nie lęgnie, żaden żal ogólny nim nie targnie, żaden rozdźwięk nie zarysuje się głęboką zmarszczką na jego pogodnym czole, żaden ból osobisty, choćby i bardzo gorąco odczuty, nie wywabi go z krainy bajki na



125. A. GROTTER: AMOR I PSYCHE. SZKIC OŁÓWKOWY.

»dolinę łez«. A gdy mu zemrze droga dziecina, weźmie ją na ramię, jakby uśpioną, gałązkę kwiecia włoży jej do rączki — i tak będzie ją kotysał nie w rozpacz, lecz w cichej zadumie tylko. Tak przedstawił sam siebie na karcie tytułowej tego cyklu. Grek ze swą jednością życia i śmierci nie zrobiłby inaczej! Muza Schwinda nie prowadzi go przez ciernie po skalistym ustroniu, żadna Beatryx, z gwiazdą geniuszu na czole, nie będzie go wiodła przez padół płaczu. Muza jego — to czarodziejka, bolom ludzkim nieprzystępna, nie dotknięta nimi mieszkanka szmaragdowych głębin i zacisznych jaskiń, szczęśliwa, jak lilia wodna, i, jak ona, szczęścia swego nieświadoma. Życie ludzkie jest dla Schwinda tylko epizodem. Przedstawia on świat bajki nie jako wytwór fantazji, lecz tak, jak go czuje: jako rzeczywistość, jako świat drugi, różniący się od naszego swoją większą pierwotnością i wyłączeniem momentów myślowych. Świat jego bajki nie będzie się kształtował na wzór i podobieństwo świata naszego, — wręcz przeciwnie: portret Schwinda, jego obraz rodzajowy i towarzyski podpadną pod normę i formę świata bajecznego; bajka stanie się organizatorką świata rzeczywistego jego obrazów. Dla niego cały świat — to wielkie jasełka.

Grotter przeciwnie wychodzi od stosunków i spraw realnych, a symbole jego, to upoetyzowane potęgi duchowe, w tym świecie działające. On czuje i współczuje, on cierpi z milionami, najpierw z milionami swego narodu, a później z liczniejszymi całej ludzkości. Jego światem jest nie świat bajki, ale świat uczuć i cierpień. Obaj — i ten Niemiec, syn zanego, cichego domu

wiedeńskiego przedmieścia, i ten Polak, zrodzony w białym, niskim dworku na Pokuciu, gdy już dojrzał i przejrzał, — nie bardzo ze światem tym, z biegiem i trybem jego się godzą. Ale jest wielka różnica: pierwszy ten świat ignoruje, drugi go neguje. A gdy oni w tym nastroju usiądą, każdy w zaciszu swej pracowni, oczy dłonią przysłonią, wsłuchani w głosy wewnętrzne, — jak odmienne obrazy ukażą się przed oczyma ich duszy! Przed Schwindem odsłoni się świat uroczej bajki, Grottger dostąpi wizyi. Przed duchowem okiem Schwinda rozstąpią się skały, blask słońca rozwidni jaskinie, padnie aż do



126. M. SCHWIND: NIMFY LEŻĄCE.
OKOŁO R. 1838.

dna szmaragdowego źródlika, Meluzyna złotowłosa, zwabiona blaskiem słonecznym, wynurzy się z głębi toni, pryśnie artystcie w twarz kropelką kryształowego ruczaju, zaśmieje się mu w oczy i z głośnym chichotem znów zniknie za zasłoną skał. Przed Grottgerem zaś w takiej chwili obcowania z zaświatem otworzą się niebiosy i zstąpi z nich w obłokach niewiasta — o kształtach, w których ręka artysty wprowadzić jeszcze nie zdołała może dorównać czarowi wizyi, i przemówi doń, wzywając go do wędrówki przez «padół płaczu», a w wędrówce tej ten artysta serca nieraz głośno załka z bólu i wstydu, widząc obłęd i zbrodnię brata i — bratobójcę.

Między Schwindem a Grottgerem niema zatem łączności w ich rdzennych podstawach. Stosunek Schwinda do Grottgera jest mniej więcej taki, jakim jest stosunek Schuberta do Schumanna. Wiem, że zrównanie to, jak każde inne, nie może dać wyników całych, że większą i trafniejszą jest analogia między Schwindem a jego najbliższym przyjacielem

z lat młodzieńczych, Schubertem, podczas gdy umysł twórczy Schumanna wznosi się do wyżyn coraz świetniejszych, wnet zaś potem urywa się i zaciera, tracąc najpierw na wyrazistości, a wkrótce później i na świadomości twórczej, by ostatecznie zgubić się w ponurych i uporeczywych zadumach i skończyć w obłąkaniu. Twórczość Grottgera i Schumanna nie idą długo razem — rozcho-dzą się one w chwili, gdy muzyk zamieni fantazyę na fantastyczność. Sztuka Grottgera nie jest fantastyczną. Niema w niej nic niedopowiedzianego, niema nigdzie pierwszych tylko akordów, niema żadnych tonów tylko poddanych. Każda forma «nad-ziemską» rodzi się u niego z fantazyi zupełnie świadomej, artysta może dać w każdej chwili odpowiedź na każde pytanie o temat i szczegóły. Grafika Grottgera pobudza fantazyę jak najsiłniej, ale równocze-

śnie zaspokaja ją; każde z jego dzieł jest jakby obwiedzione otokiem cieniutkiego, ledwo dostrzegalnego złotego druciku mistrznie filigranowej roboty, zamykającym fantazję widza, nie dającym jej wyjść poza tę granicę. W tem równa się ona grafice Klingera.

Grotter nie jest zatem w niczem podobny do niektórych, potężnych zresztą, współczesnych lub dawniejszych mistrzów, których dzieła działają tylko jako podniety psychiczne na wyobraźnię widza lub czytelnika. Przykładem takich objawów jest w sztuce — grafika Norwida, w poezyi — może początek «Nieboskiej Komedy», a zwłaszcza «Król-Duch» Słowackiego, twórcy tak z gruntu odmiennego od Grottera. I faktycznie, gdy biorę na uwagę świadomość form i jawność idei sztuki Artura Grottera, wydaje mi się bardzo usprawiedliwionem pytanie, czy z tego względu można naszego mistrza zaliczyć do romantyków? Kiedyż raz odczytny się uważać za klasyków tych tylko, co się przejęli zewnętrznie formami sztuki starożytnej? Romantyzmu lub klasycyzmu nie stanowią pewne formy zewnętrzne, ale momenty natury estetycznej i psychicznego założenia.

Przy całej odmienności rozwojowej mają Grotter i Schumann dwa ważne duchowe pierwiastki wspólne. Są nimi: uczuciowość i tragizm.

Pod scenami obrazku, przeznaczonego dla bawarskiego magnata, wypisał artysta polski w swym ojczystym języku trzy słowa: «Wczoraj — Dziś — Jutro». Oto tragedia ludzkiego życia, ujęta w najprostszą formułę. Artysta demonstruje ją tymi trzema obrazkami: pożegnaniem, walką i widmem poległego bohatera. Daje on nam w nich jakby dalszy ciąg żywota tego szlachcica, który umierającemu ojcu, dłoni jego stygnącą ściskając, prawość w życiu i wierność dla narodu zaprzysiągł, a raczej są to jakby dzieje ostateczne tego rycerza.

Ale bezpośrednią poprzedniczką tego *tableau* nie jest, jak wiemy, «Szkoła szlachcica», ale raczej owa historia o trzech obrazkach, z której trzeci tylko nam się dochował. Już w czwartym obrazku «Szkoly szlachcica» przechodzi Grotter nieznacznie z epicznej i nieco dydaktycznie zabarwionej powieści do epickiej liryki. Tu, w «Trzech dniach», wznosi się on od epickiej liryki nagłym i wspaniałym wzlotem do wyżyn czysto duchowych nadziejskiej poezyi.

Dusza tego rycerza przejdzie przez dwa dalsze jeszcze stadya metempsychozy: raz jeszcze żegnać on się będzie z małżonką (na czwartym obrazie «Wojny») i raz jeszcze wśliznie się jako mara do komnaty małżeńskiej (na piątym obrazie «Lituanii»).

Bardzo ciekawym jest atoli stosunek zaginionego w dwu trzecich cyklu porębskiego do trójdzielnej kompozycji monachijskiej. Nic nam chyba tego wielkiego skoku od czasowości do wieczności, od rzeczywistości do wizyi, bardziej uwidocznic nie może, niż identyczność tematu i tytułu obu dzieł i tożsamość treści obu pierwszych scen, a potem nagła ich różnica w scenie

trzeciej; w krakowskim obrazku zostaje artysta razem z ciałem poległego — na ziemi, na pobojowisku, a zatem w granicach dotykelnego świata, w obrazku monachijskim wznosi się w sfery ducha, nadziemskie i zaświatowe. Grottger opuszcza teraz stanowczo sztukę realistyczną i przechodzi do idealnej.

Możemy zatem oznaczyć miesiąc, dzień prawie, kiedy Gustaw umiera, a Konrad malarstwa polskiego się rodzi. Jedynym milczącym pomnikiem tego wielkiego procesu przerodzenia się sztuki polskiej z realnej i charakterystycznej w idealną, stworzenia pierwszej formy, skromnej jeszcze, ale już godnej i zdolnej do wyrażenia tak wielkiej i wzniołej treści — są właśnie obok »Poety i Muzy« te »Trzy dni z życia rycerza polskiego«.

I co dziwniejszem i równie uwagi godnem, że żaden list, żaden zapisek dzienniczka o tem dziele nie wspomina. Przeciwnie, zdaje się, jakoby twórca z umysłu prawie o niem milczał. Rzecz to nader znamienna, że, wymieniając we wspomnianym liście do matki z 14-go stycznia 1859 swe monachijskie prace, o tej, najgłówniejszej, właśnie milczy. Czyni to widocznie z umysłu, skoro przecież mógł być pewnym, że wiadomości o tem nowem dziele, o jego przestaniu do zamku Pappenheimu i o pochwałach hr. Ludwika byłyby sercu matki nader mile. Oto kilka wyjątków z tego wysoce interesującego listu do matki:

»Jestem w Wiedniu od 27-go przeszłego miesiąca. W München... całą »moją nadzieję pokładałem tylko w czarach moich utworów. Robiłem, siedziałem po całych wieczorach, męczyłem się, ale na nieszczęście nic czarującego »nie wyszło z pod pendzla mojego. Byłem w rozpacz. Jedną miałem ucieczkę, »Ludwika Pappenheima, najstarszego brata, który pozostaje z familią w samym »Pappenheimie, w swych dobrach. Jak mówiłem, użyłem wszelkich środków, »ażebym przecież jakimś sposobem skleić coś do ludzi podobnego, ale nie wiem, »co to było, czy jakieś nieszczęście, czy to może zanadto gwałtowne przepelnienie fantazyi, które spowodowało kolosalne wrażenie tylu prześlicznych »obrazów na wystawie; koniec końców dopiero po kilkunastu dniach nieznośnego smarowania dorobiłem się dwóch akwarel; epizodu z münchowskiego »»Festzugu« i drugiej »Czerkies uciekający«. Rysunek »Artysta i Muza« miałem »już z Wiednia ze sobą. Skończywszy to, posłałem zaraz Pappenheimowi Ludwikowi i ten rzeczywiście zatrzymał »Czerkiesia« i przysłał list z najmiłszem »podziękowaniem, dołączając do tego pięć luisdorów«.

List ten Pappenheima, to ten sam, któryśmy już wyżej poznali w wyjątkach. Ale dlaczego zamilcza młody artysta matce, że w tej samej paczce razem z »Czerkiesem« posłał i tę znakomitą sepię, i że hr. Ludwik w wspomnianym liście właśnie temu dziełu poświęca ustęp o wiele dłuższy i pochlebniejszy, niż akwareli, przedstawiającej »Uciekającego Czerkiesia«? Chce widocznie, żeby to dzieło, tak mu drogie, tak głęboko odczute, kryjące w sobie, jak to nie-



127. TATARZY W UCIECZCE. AKWARELA. OKOŁO 1855 R.



125. CZERKIESI ŚCIGANI. WIEDŃ OKOŁO 1856 R. AKWARELA.

wątpliwie instynktowo czuł, zarodki dalszej twórczości, zostało tajemnicą dla wszystkich!

Kryje się z niem, jak z rodzajem się uczuciem miłości!

Równie znamienym jest dopisek tego listu. Po raz pierwszy odzywa się tutaj w nim przysłowiowa i zawodowa prawie drażliwość artysty, jakiś ton, obcy mu dotychczas, jak gdyby wyrzut, że jego najbliżsi nie mają pojęcia o trudach i ciężkich walkach zewnętrznych i wewnętrznych jego zawodu artystycznego i że nie oceniają jego zdobyczy, słowem, «że go nie rozumieją». Rezultat pracy ostatnich tygodni wywyższa go ponad innych, budzi w nim po raz pierwszy uczucie, jeżeli nie dumy, to przecież wyższej pewności siebie i przeświadczenia o swej wartości, i nadziei przyszłej sławy, której zadatkiem była ta kompozycja sepiowa. Żaląc się na długie milczenie rodzeństwa, dodaje:

«W nieopatrznej niechęci nie zapominajcie, że żyję, że jestem i synem i bratem! Przyjdzie czas, że się może gwałtem do mnie przynawać będziecie».

Dobrze zrobił zapewne, że, tworząc to dzieło a równocześnie przetwarzając i siebie, o niem milczał, z niem się krył, nie tylko przed rodziną, mieszkającą w oddali, ale i przed najbliższymi przyjaciółmi. Ś. p. Karol Młodnicki opowiadał mi, że artysta wówczas entuzjasmował się Schwindem, ale, że poza tem był smutny, cichy, milczący i zamknięty w sobie, i mniej, niż



CZERKIES.



129. RZĘD HIMAŃSKA (?). KRAKÓW, MAJ-CZERWIEC 1958. AKWARELA.

zwykle, przystępny; sepię swą pokazywał tylko z musu, gdy któryś z przyjaciół nad robotą go zastał.

Było to rzeczywiście milczenie wymowne! Gdzieś w samych tajniach duszy, w mrocznych chwilach półświadomości i wieszczych przeczuć dokonywało się to przeobrażenie. Są pewne tajemnicze procesy, które, jak starożytne misterya, świadków nie znoszą — bo i co byśmy ujrzeli? Obrzęd tylko i formy zewnętrzne. Wiele jest rzeczy w sferze duchowej, których nigdy widzieć i wiedzieć, nigdy dowiedzieć się i dopatrzeć nie jest i nie będzie nam danem.

Za ciężką kotarą, przez którą i najbliższym przyjaciołom do świątyni twórczości wstępu bronił, odbyło się wreszcie owo od trzech lat już przygotowujące się misteryum transsubstancjacji jego ducha, odbył się proces odcieśnienia i uduchowienia jego sztuki.

Ażebym zyskać szerszą podstawę dla wniosków ogólnych, dających się wysnuć z techniki dzieł, powstałych w drugiej połowie tego tak ważnego r. 1858, trzeba jeszcze poświęcić krótką chwilę analizie akwareli, w tym ostatnim ustępie kilkakrotnie już wspomnianej, którą Grottger sam ochrzcił mianem »Uciekającego Czerkiesa«, jakoteż i kilku innych akwrel o temacie podobnym. Dzieła te stanowią razem z nią odrębną zresztą grupę, odbiegającą jak najdalej nie tylko tematem samym, ale i techniką, kolorystyką swą i sposobem przedstawienia ruchu od utworów idealnych, właśnie powyżej omówionych obszerniej. Do grupy tej z »Uciekającym Czerkiesem« na czele zaliczam jeszcze znakomity »Pościg«, znany mi, niestety, tylko z reprodukcji zamieszczonej w publikacji E. Trzemeskiego »Kredką i paletą«, lecz w kierunku przeciwnym (!), następnie akwarelę »Scena z rzezi humanśkiej(?)« z motywem odbicia niewiasty, wprowadzanej przez kozaków (?), w krakowskim Muzeum Narodowym, nazwaną tam »Sceną z Maryi Malczewskiego« — oba dzieła oznaczone monogramem i datą r. 1858, dalej piękną akwarelę »Czerkies z dzidą«, sadzący po skalistej pustyni, darowany, jak świadczy podpis, przyjacielowi dopiero w r. 1860, ale należący, jak z wielkiem prawdopodobieństwem po kolorystyce z akordem żółto-niebieskim i po temacie i ruchu wnioskować można, do tegoż r. 1858 — wreszcie bardzo podobną scenę, prawie identyczną, inaczej kostumowaną, reprodukowaną w drzeworycie, ilustrującym powiastkę Temmego w »*Mussestunden*« (r. 1861, str. 349).

Bohaterami tych obrazów są, jak widzimy, przeważnie Czerkiesi. Oni to, walcząc przeciwko Rosyi o swą niepodległość, stali się w latach pięćdziesiątych po Grekach spadkobiercami altruistycznych uczuć Europy, zawsze tak czulej dla narodów — bardzo odległych. Łono *du Tcherkesse malheureux* było w tych czasach łzawnicą Europy.

Piętnaście razy co najmniej bawił się Grottger przedtem już pendzelkiem »w Czerkiesa i Moskale«. Widział ich dziesięć lat wcześniej we Lwowie, marszerujących z wojskiem rosyjskiem do Węgier i razem z Kossakiem typy ich



130. CZERKIES Z KONIEM. WIEDEN 1856, OLEJNY NA PŁÓTNIE.

rysował (por. str. 40, Nr. 26 i 27). Po całym świecie rozbrzmiewała sława wielkiego ich wodza Szamila; waleczność jego oręża, jego trzykrotna ucieczka przed Rosyanami, wreszcie jego skok w przepaść po wzięciu fortecy Achulgo przez rosyjskiego generała Grabhego nabrały rozgłosu mytu, a gdy bohaterski wódz w październiku r. 1859 wreszcie po trzydziestoletniej walce przemocy Rosyan się poddał, to był to wypadek głośny na całą Europę, prawdziwa światowa *cause célèbre*. Poczytna już wówczas »*Gartenlaube*« przyniosła w tym roku właśnie (str. 388—92 i 405—7) dłuższy artykuł, wspomnienia oficera rosyjskiego z wojen czerkieskich 1850—6, ilustrowany ręką A. Becka, a »*Musestunden*«, których głównym ilustratorem od połowy r. 1859 był nasz artysta, umieściły obszerniejszą biografię Szamyla wraz z jego portretem. Tym »Uciekającym Czerkiesem« jest zatem chyba właśnie bohaterski wódz Czerkiesów, ścigany przez Moskali, a skaczący z koniem w przepaść. Nazwę też tę kompozycję dla krótkości »Szamylem«.

Nagle przerwienie się od stosunkowo spokojnych kompozycji batalistycznych z pierwszych lat wiedeńskich do utworów pełnych »rozburzenia« uprzytomnimy sobie najlepiej, zestawiając z tą akwarelą lub z »Pościgiem« wspomnianego już »Czerkiesa z koniem«, obraz olejny w owalnej ramie, malowany przez artystę dwa lata wcześniej (1856). Ten Czerkies prezentuje się nam — wbrew swemu typowi — stojąc na ziemi i trzymając za cugle konia, z którego dopiero co zsiadł. W tle widzimy krajobraz o liniach wybitnych, z jarem i wysokimi stalowo-niebieskimi górami o kształtach nieco ogólnikowych. Po tym Czerkiesie, nieco salonowym, a w każdym razie »bardzo przystojnym«, robi nasza akwarela wrażenie tem silniejsze. Wysokim jej zaletom kolorystycznym oddaje też nabywca w wspomnianym liście z 10-go grudnia (1858) należyte pochwały:

»Powtarzam, Pan władasz farbą z niezwykłą zgrabnością (*Sie haben so ausserordentliche Vorteile in der Behandlung der Farbe los*)« — pisze artyście hr. Ludwik Pappenheim pod pierwszem wrażeniem tego ciekawego dzieła, — ale na punkcie kompozycji ma on pewne wątpliwości: »Pański uciekający Czerkies jest ładny, bardzo ładny; powiesiłem go w mej pracowni, a Aleksander powie Panu, że żadnej miernoty tam posiadać nie chcę. Ale Pan jeszcze nie dorósł do tego, co Pan chciałeś na tym obrazie przedstawić. Opracuj Pan konie szczegółowo w spokoju, nim Pan je przedstawi w tak gwałtownym ruchu. Na tak nadzwyczaj śmiałe zadanie (do których i ten szkic zaliczam) mogą się porwać tylko wielcy mistrze, a będą mieli szczęście, jeżeli sobie przytem karku nie skreą«. Napomina go zarazem, by ustawicznie doskonalił się w rysunku i wystrzegał się maniery Horacego Verneta.

Z tem wszystkiem sędzę, że nie tylko będziemy razem z hr. Ludwikiem Pappenheimem podziwiali w tym obrazku wyszukane wybredności pendzelka, ale że nie zdołamy się oprzeć sugestywnej sile potężnych motywów ruchowych,

irycznych i psychicznych tej tak długo przed oczyma naszymi ukrytej kompozycji.

W motywie ruchu wraca artysta poniekąd do swych kompozycji najmłodszych. Szalony rozpęd jego pierwszych ataków i wymarszów z lat lwowskich 1848—1852 słabnie, jakieśmy to widzieli, pod wpływem nauki teoretycznej. Już w pracach krakowskich 1852—1854 słynie znacznie jego *furor polonicus* (a ze względu na pochodzenie po kądzieli, śmiałym dodać: *et hungaricus*), w pierwszych zaś trzech latach wiedeńskich studyów akademickich 1855—1857 zanika prawie zupełnie, ale tylko na czas krótki. W rzeczy samej nie ginie, ale raczej zaczyna on się tylko, podobny do rzek na Krasie, co to, ukrywszy się nagle pod wapienną skałą, w pewnej odległości, nabrawszy nowej mocy i rozpędu, zdwojone podziemnymi dopływami, z hukiem i szumem niespodziewanie na światło dzienne wybuchają. Ten rok 1858, to wielki akumulator w dynamice sztuki Grottgera; zbiera on w sobie wielkie energie, zarówno psychiczne, jak i fizyczne, ale działa dwójako: siły te wiąże i utaja i w utworach idealnych przedstawia je w stanie największego napięcia. Ale one nie zużywają całej nagromadzonej energii — nadmiar jej wybuchu w utworach tej właśnie grupy z taką siłą, że śledzimy go z zapartym oddechem. Najsilniejsze wrażenie z całej tej grupy wywierają *«Pościg»* i *«Czerkies uciekający»* Pappenheima.



131. CZERKIES. WIEDEŃ 1860. AKWARELA.

Rzeczywiście, trudno uwierzyć. Portret p. Jakubowiczowej, *«Poeta i Muza»*, a zwłaszcza *«Trzy dni»* są fiktycznie dziełami nie tylko jednej ręki, ale jednego półroczu, a względnie kwartału lub miesiąca nawet! A nie jest to wielostronność, pochodząca z pobudek zewnętrznych, z braku decyzji lub z ciekawości, ale objaw rzetelny, prawdziwy, rodzący się z organicznych podstaw, z wewnętrznego bogactwa, z konieczności twórczych. Gdyby Grottger urwał swą działalność na dziełach tej grupy, czy nie musielibyśmy tego głębokiego psychika, tego cichego zwiastuna duszy polskiej, uważać za jednego z najbardziej skrajnych energetyków w sztuce XIX. w.? Kto w sztuce polskiej prześcignął ten *«Pościg»* gwałtownością, kto zdobył się na większą zaciętość, na zawziętość bardziej zapamiętałą? Akcja przedstawionych momentów mierzy się na ułamki sekundy, na drobiny czasowe. W żyłach człowieka, tworzącego takie

sceny z igrającą łatwością, musi przecież płynąć nie jedna kropla krwi węgierskiej, o wiele bliższej jeszcze tym narodom i tym stanom kultury, w których ludzie tak się ścigają i tak umykają!

Gdy się patrzymy na te utwory, mimowoli nasuwa się wyraz Nadiera, użyty przezeń tak szczęśliwie dla określenia typu powieści genialnego Anglika Maturina, który rozpałał silnie gorączkującą wyobraźnię młodego Zygmunta Krasińskiego: i o tych dziełach można z równem prawem powiedzieć, że należą do »rodzaju« frenetycznego, »*au genre frénétique*«!

Szamył i te »pościgi« to eksplozje kinetycznej fantazyi Grottgera najgwałtowniejsze, ale zarazem i — ostatnie. Po tej fazie, t. j. po r. 1860-ym, nigdy już do podobnych motywów artysta nasz nie wróci. Oto znamienny dowód: W wielkiej publikacyi litograficznej Leitnera z r. 1864-go p. t. »*Gedenkbücher der k. k. Armee* i t. d.« wybiera on same sceny spokojne, odstępując opracowanie wszelkich ataków, pościgów i podobnych motywów swym kolegom z Akademii a współpracownikom, tak przedewszystkiem obu braciom L'Allemandom, pozostającym — tyczy się to zwłaszcza Zygmunta — zupełnie pod wpływem jego sztuki batalistycznej, i Camphausenowi, w którego ciętych atakach i gonitwach, przerzucając pobieżnie tę zapomnianą dziś zupełnie publikacyę, w pierwszej chwili rękę Grottgera odgadnąć bylibyśmy skłonni.

A teraz jeszcze kilka uwag końcowych o technice tych utworów. Z czterech dzieł, wysłanych przez artystę w listopadzie r. 1859 Ludwikowi Pappenheimowi, dwa: »Wjazd Pappenheima« i »Uciekający Czerkies« są wielobarwnymi akwarelami, drugie zaś dwa: »Poeta i Muza« i »Trzy dni«, są dziełami sztuki jednobarwnej, pierwsze mianowicie jest rysunkiem ołówkowym, drugie brunatną sepią. Ów wybór odmiennej techniki nie jest bynajmniej grą przypadku, ale zewnętrznym objawem procesu, dokonywającego się we wnętrzu artysty. Widzimy jasno, że odmienne rodzaje przedstawiają się w odmiennej technice; świat realny prezentuje się w szacie barwnej akwareli, świat idealny w monochromii. Wnioski dalsze leżą jakby na dłoni, trzeba tylko chcieć je odczytać. Ułatwi nam tę czynność porównanie techniki dwóch cyklów, już dobrze nam znanych, o temacie i tytule poniekąd identycznym, a o odmiennym poziomie duchowym. Jednym są »Trzy dni z życia rycerza polskiego« zachowane, nieśtety, tylko w obrazie trzecim, drugim »Trzy dni« Pappenheimów, obecnie Haugwitzów. Pierwszy, zamykający się w granicach świata dotykającego, jest jeszcze akwarelą, mieniającą się wyszukanemi barwami, drugi z swem nagłem wtargnięciem pierwiastku nadzmysłowego w obrazie końcowym, jest sepią. Widzimy zatem: artysta zaczyna wytwarzać rodzaje czyste, tak pod względem pojęcia i wyboru tematów, jak i techniki.



132. POĆIG. WIEDEN LUB KRAKÓW, WIOŚNA 1858. AKWARELA.

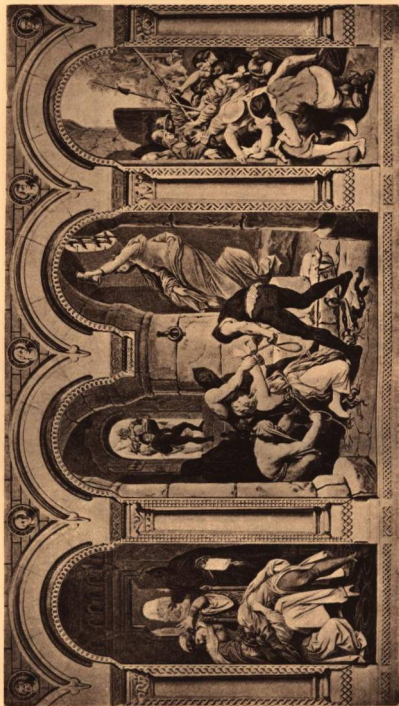
Akwarela, tak jak ją Grotter pojmował i uprawiał, jest bowiem po prostu rodzajem mieszanym. Początkowo zjawia się u niego barwa wodna raczej tylko jako barwny dodatek do rysunku ołówkowego. Nawet «Szkoła szlachecka» z całą barwnością nie wyrosła bezpośrednio z przesłanek barwnych, znać wszędzie kontur i pierwszeństwo oddane rysunkowi. Postępuje tu Grotter, jak kompozytor, który swój kwartet lub kwintet układa najpierw na fortepian, by go później dopiero na barwy poszczególnych instrumentów rozłożyć. Punktem wyjścia jest w tym cyklu dla naszego artysty jeszcze nie barwa, ale rysunek.

Tak tu, jak i w «Uciekającym Czerkiesie» znać jeszcze wszędzie ostry kontur, choć ciągnie go nie ołówek, ale cieniutki, jak włos, pendzelek. Teraz rozszczepia się jego technika na oba składniki. Akwarela sama do dwóch lat zniknie prawie zupełnie, jej pierwiastek barwny przeniesie się na obrazy olejne, jej podstawa rysunkowa zaś przemieni się w drzeworyt, w monochromię sepii lub kredkowego rysunku. A te sepie i rysunki kredkowe nie będą stanem przejściowym i przygotowawczym odnośnego dzieła sztuki, ale jego formą ostateczną. Technika olejną wykona artysta portrety lub obrazy historyczne, płody

zaś wolnej fantazyi, pomysły ideowe i idealne przyobleką się w dyskretne szaty sztuki jednobarwnej. Te ważne metamorfozy techniczne są niewątpliwie własną zdobyczą artysty. Ale jest wysoce prawdopodobnem, że Schwind w tych szczęśliwych zamiarach Grottgera utwierdził, że i na tym punkcie rozwój jego przyspieszył, że zdjął z jego rąk więzy estetyki, duchowi jego przeciwniej. Bód jedyny, prawdziwy »wpływ«, jaki twórca na pokrewnego lub nawet i na wyższego ducha wywiera, polega zawsze na tem, że staje się jego oswobodzicielem. A nie można zaprzeczyć: Schwind był wówczas jednym z pierwszych, którzy przełamali konwencyonalne szranki ówczesnej sztuki, wiodąc temat i technikę do wyższej wspólności i jedności. Ówczesna estetyka i praktyka malarstwa znały i uznawały trzy oddzielne rodzaje: obraz historyczny, rodzajowy z pięprzym anegdota i krajobraz; portret hosiłował u wszystkich trzech rodzajów, z nmi przygodnie się łączył, w ich maniery wpadał. Prócz tego musiały wszystkie te trzy rodzaje mieć wspólny, niejako oficjalny, charakter sztuki na zewnątrz skończonej, sztuki okazowej i wystawowej. Dziełom, natchnionym przez poezję, przez poufność lub odrębność myśli, wstęp był dozwolonym jedynie w masce jednego z tych trzech rodzajów. Jeśli obraz nie miał pięknego tytułu i obiektywnej treści, to nie miał ani racyi, ani prawa bytu z punktu ówczesnej teorii i praktyki artystycznej. Objawienie się bezpośrednie, intuicyjne było niedozwolonem; od tego był — szkie. W obrazie skończonym musiała inwencya, choćby najszczytniejsza, być podana w stanie denaturowanym, prze-filtrowanym. Wszystko musiało się »nazywać«, bo punktem wyjścia nie był podmiot twórczy, ale przedmiot historyczny, fakt, anegdota, geograficznie określona okolica.

Oprócz tego miał każdy rodzaj swój własny format. Obraz historyczny liczono na setki stóp kwadratowych, krajobraz miał ich co najmniej 20 lub 30, tylko utwór rodzajowy był znacznie mniejszy. Mały obrazek akwarelowy, choćby po mistrzowski wykonany, nie mógł pretendować do miana prawdziwego dzieła sztuki. Widzieliśmy to po cenie, uzyskanej przez artystę za »Szkolę szlachecką«. Odsuwano go przy asenterunku estetycznym, bo nie miał ni wzrostu, ni mundu, by mógł stanąć w rzędzie olejnych grenadyerów. Cała ta sztuka prezentowała się w uniformie galowym i dzieliła się na rangi.

Schwind wszystkie te zapory przełamuje. Rezygnuje z góry z oficjalnego uznania, nie zwraca się do mędrca, a względnie do mędrka, ale do dziecka w człowieku. Jak go lekceważono, jak nim w Niemczech, w Monachium nawet, gardzono! Słyszałem sądy o nim od ludzi, stojących na wyżynie kultury europejskiej, ludzi, którzy cały obszar kultury artystycznej niemieckiej duchowo objęli. Ci wyrażali się o nim, jakby o zdzieciniałym człowieku, pokazującym jasełka. Do treści, utkanej z podania ludowego i własnej fantazyi, dostraja on i technikę, gładką i płynną, łatwą i wdzięczną. Ta akwarela schwindowska o wielkich, bladych, mało cieniowanych płaszczyznach, ta jego typika ludzi, operująca ustawicznie kilku tylko reprezentantami lub symbolami: czarownicy



SCENY: Z „BAJKI O ŚREDNIEJ KRAKOWI”.



GROTTIER: «Wczoraj, dziś, jutro».

i czarodziejki, pięknego rycerza i złego doradcy, staruszki i złotowłosej rusałki — to rzeczywiście w wielkim sensie sztuka ludowa. Kolorystyka i typika jego postaci stoją w pewnym stałym i prostym stosunku do analogicznych objawów świata rzeczywistego. Z pominięciem szczegółów, wydobywa on jedynie momenty zasadnicze i ogólne, załatwiając się z charakterystyką i indywiduacją kilkoma tylko barwami i rysami ogólnikowymi. Schwind nie maluje ludzi w «złotej koronie» lub w «niebieskim płaszczu» — on chce jedynie barwę rzeczywistą przypomnieć i ogólnikowo ją zaznaczyć; jego technika nie wdaje się w liczne i doborowe *epitheta ornantia*, wystarczy jej dać każdemu przedmiotowi jeden tylko zasadniczy przymiotnik barwny, bez odcieni, w zupełnej analogii z prozą bajki, mówiącą o «złotej koronie», «niebieskim płaszczu» lub «koralowych ustach». Kształt i kompozycja, technika i koloryt są zatem w jego sztuce objawem wewnętrznym, z ideą dzieła ściśle spójnym.

Że tak być powinno, przewidywał Grottger już we Wiedniu, ale teraz, przed tem dziełem Schwinda, przejrzał zupełnie. Oczy otwierają mu się na nowe prawdy. Jest więc wolność w twórczości, jest powinowactwo z wyborem między twórcą, ideą a techniką! Sztuka nie jest zatem tylko polem popisu lub współzawodnictwem zewnętrznem, ale wyznaniem skrytych myśli, nie jest obiektywnem zestawieniem szczegółów świata zewnętrznego i historii, ale osobistym objawieniem się duszy i uczucia przez temat i technikę, rodzące się wraz z niemi instynktowo, z koniecznością organicznego prawidła.

Sumując dorobek artysty w latach 1855—8, doliczymy się na dwadzieścia sześć akwreli tylko dwu obrazów olejnych i, pomijając szkice humorystyczne, pięciu tylko kompozycji rysunkowych w sensie skończonego dzieła. Znów więc podobnie jak przy końcu lat lwowskich i krakowskich, pytamy się: «A gdzie ten rysownik?». Ale odpowiedź będzie musiała brzmieć już odmiennie:

«On teraz właśnie się rodzi».

Barwa, którą się artysta z tak igrającą łatwością posługiwał, ta barwa, bawiąca i zachwycająca oko, zdobi i krasi odtąd te tylko kompozycje, które artysta tworzy łatwą ręką i szybką myślą. Portrecik konny lub pieszy, koń, obrazek rodzajowy — oto przedmioty jego akwreli i obrazów olejnych. Ale tam, gdzie myśl sięga ponad rzeczywistość, gdzie wolne twory fantazyi w symbolach i widzeniach przed okiem jego duszy stają, tam barwa, tak, jak on ją rozumiał i nią władał, staje mu się zbędną — ona w jego oczach odrywa od idei, obniża ją, uwlaça jej niemal. A on chce usunąć wszelką analogię z życiem, chce znieść wrażenie rzeczywistości. Niech myśl, nie mącona pozorami rzeczywistości, przemówi bezpośrednio do widza całą swą duchową treścią, wyrażającą się najlepiej właśnie techniką neutralną i sztuką jednobarwną. Jeżeli myśl artysty oderwała się już od życia, niech i sztuka oderwie się od rzeczywistości! Ten sam instynkt artystyczny, który Grekowi kazał nadawać bogom swoim barwy nierzeczywiste, ale czysto idealne, a średniowiecznemu

artyście przybijać na krzyż ciało Zbawiciela czarne, jak smota, wiecie także Grottgera do jednobarwnego rysunku.

Rozumiemy teraz, dlaczego właśnie czysto idealne i poetyczne twory tej epoki powstały jako jednobarwne rysunki.

Cieniutkim, jak igła, ołówkiem tworzy Grottger »Wygnańca polskiego«, rysunkową techniką apoteozuje do spółki z Schillerem kobietę. »Poeta i jego geniusz, kroczący po cierniach«, ten pierwowzór geniusza i artysty z »Wojny«, ten pierwszy symbol w sztuce Grottgera jest — jak wiem od ś. p. Karola Młodnickiego, jednego z wyjątkowych ludzi, którzy dzieło to widzieli — jednym z najdelikatniejszych, najbardziej powiewnych rysunków, a »Trzy dni z życia rycerza« z tym ponurym motywem zjawiającego się ducha, to lekka sepia — bo to wszystko są już tematy, których w szacie wielobarwnej tak samo nie możemy sobie wyobrazić, jak »Puszczy« i »Ducha« z »Lituanii«, lub »Artysty i muzy« z »Wojny«. Tylko u wielkich artystów wylania się technika z konieczności duchowych. W tych tworach zostaje Grottger pierwszym obok Norwida idealistą i ideologiem w sztuce polskiej — a dzieło się to w Monachium w listopadzie roku Pańskiego 1858-ego.

Grottger stał się rysownikiem, bo stał się idealistą.

III.

Przejdźmy teraz do drugiej, a, niestety, zarazem już i ostatniej epoki życia Artura Grottgera. Granice tego dokładnie dziesięcioletniego okresu, poczynającego się z powrotem artysty z Monachium do Wiednia, zawierają daty: 30 grudnia 1858 — 13 grudnia 1867.

Nagły wyjazd artysty z Wiednia wczesnem latem r. 1865 dzieli tę epokę bardzo widocznie na dwie części.

Ale i ta pierwsza część rozpada się znowu na dwa mniejsze okresy. Na pierwszy półtrzecialetni (od końca 1858 do marca 1861) przypada drobna praca drzeworytnicza i powstania czterech obrazów olejnych znaczniejszych rozmiarów, drugi, obejmujący resztę lat do połowy r. 1865 sięga od pierwszych wieści o marcowych rozruchach warszawskich, na które artysta bezpośrednio twórczo reaguje, aż do wyjazdu z Wiednia i jest czasem powstania trzech pierwszych cyklów, t. j. »Warszawy«, »Polonii« i »Litewskiego boru«.

Druga część tej epoki dzieli się również na dwa poddziały; pierwszy, dokładnie półtoraroczny, z »Lituaniją« jako dziełem głównem, sięga od powrotu artysty do kraju aż do jego wyjazdu do Paryża (z końcem grudnia 1866),

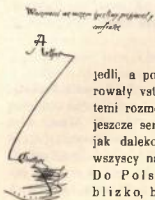
w drugim zaś, przebyłym w Paryżu, a stanowiącym rok ostatni życia, stwarza artysta swe ostatnie i z punktu idealnego najwyższe dzieło, «Wojnę».

Grotter, otwierając za powrotem z Monachium zamknięte szufladki i kuferki, odnajduje swe dawne szkicowniki, rozwija zwoje odłożonych szkiców, a w pracowni i na ulicy witają go dawni koledzy i przyjaciele. Wraca więc mimo woli i wiedzy do poprzednich tematów, do dawnych stosunków i nawyczek. Monachium — mogłoby się zdawać — to tylko epizod. Życie stolicy, życie ponętne i łatwe, wabi, kusi i ciągnie go znowu ku sobie i smakuje mu teraz podwójnie po natężonej pracy twórczej poprzednich miesięcy, spędzonych w zacisznym Monachium w odosobnieniu i głębokiem skupieniu.

Stosunki życiowe zaczynają się mu układać korzystniej. Stypendyum pobiera dalej, od lipca roku 1859 angażuje go głośny wydawca Waldheim jako stałego ilustratora swych czasopism (o czem obszerniej poniżej), a to zapewnia mu dalsze dochody, skromne może, ale zato stałe; jego «Sobieski» («Zjazd pod Szwechatem») zyskuje nagrodę 315 fl. m. k. i zostaje nabytym za 300 fl. do rozłosowania. Sukces ten daje mu wyższe zadowolenie, a równocześnie i pewien rozgłos jego nazwisku. Odtąd staje się Grotter artystą znanym i prawie — już poszukiwanym. — Nabywa przecież kupiec obrazów z Londynu jego «Uciezkę Walezego» i to ledwie — dopiero pomalowaną! Znosi się na to, że będzie z czego żyć dostatnio. Poco więc żyć samemu, zdala od rodziny? Artysta, licząc na stałe a znaczniejsze dochody ze stypendyum, z ilustracji, z obrazów olejnych, dochody, które w przyszłych latach będą chyba jeszcze znaczniejsze, będzie mógł utrzymać rodzinę przy sobie. Sprowadza ją zatem we wrześniu 1859 do Wiednia. W nowem mieszkaniu (na Wiedniu, Mittersteig 19), czuje się jak w raju. Jest «mama kochana», jest siostra, piękna «Munia», zaglądają do Wiednia od czasu do czasu obaj bracia, służący w wojsku, — ma wreszcie życie rodzinne, za którem tak dawno i tak bardzo tęsknił. Spędzi znów wieczór wigilijny w kole rodzinnem. Odblaskiem tych dni pogodnych jest ów list «staropolski» do Stanisława Tarnowskiego w Śniatynce, taki wesół, taki zabawny, pisany frakturą niby-to gotyką na pergaminie i w stylu makaronicznym, naśladującym trochę Paskę; łacina, co prawda, bardziej, niż kuchenna, bo z nią, jak i z francuzczyzną, jakieśmy widzieli, było bardzo krucho.

Nie mogę sobie odmówić zacytowania już tutaj jednego ustępu z tego «dokumentu na pergaminie», datowanego: «Vindobona XXV. Decembris 1859».

«Dziś mamy niedzielę Bożego Narodzenia, wczora mieliśmy Wigilię. To prawdziwa polska Wigilia. Nie dziwujcie się, miły Bracie, jeśli Wam sprawię, co tylko cztery nas v stoła siedzieli. Bo też był y pan Leopold Loefler, nasz wielce szanowny rodak y kwnszmistrz, a Brat z naszego cechv. Pani Matka,



133. Z LISTU
DO ST. TAR-
NOWSKIEGO.

Panna Siostra i ja Servitor — troje, a on czwarty, to razem byliśmy czworo. Fraczymer starym obyczajem wzięły nam w czwylch afekciech *gratulantrm*, dzieląc się chlebem Pańskim, a miłując w sercu — a my jedli, a potem pili za ośm chłopa. Białogłowy jak zawsze sznrowały vsa y mało jadły. Po wieczernie, zabawiwszy się rozmaitemi rozmowy, poszedł do domu pan Loeffler, a my się ostali, jeszcze serdecznie y miłe o rodakach w kraju pomyśleliśmy, hej, jak daleko, daleko nasza miła Polska — y co tam porabiają wszyscy nasi szacowni przyjaciele, pany a Rodacy! Hej! Hej! Do Polski daleko boli na nogach, ale pomyśleć blisko, bo do serca.

Żartobliwy i miły ten list staropolski to w rzeczy samej unikat nie formą tylko, ale i treścią, bo przechodzi w nim artysta chyba po raz pierwszy i ostatni w życiu do pocieszającej konkluzji, że *questia pecuniarum*, ile że mi się zdaje, lepiej stoi, jak bywało. I w roku następnym (1860) aspektu nie najgorsze. Jest z czego żyć, a zresztą — jest się młodym! W domu Grottgera bywają; bawiąc we Wiedniu przelotnie lub na studyach, serdeczni przyjaciele St. Tarnowski i E. Skrochowski, z artystów zaś Al. Kotsis, który się nawet tutaj stale stołował i ponoś nosił się z myślą ożenienia się z »piękną Munią«, dalej Leopolski, Grabowski, Loeffler-Radymno i Krajewski, który mu miał już za lat siedm oczy zamknąć! Przesuwają się nazwiska późniejszych uczonych, jak Tadeusz Wojciechowski i Ludwik Kubala; gościnność matki, urok córki, uprzejmość i głośne nazwisko młodego artysty, tej »głowy rodziny« w każdym sensie, zwabiają do jego domu coraz liczniejsze grono Polaków i Niemców, wśród tych ostatnich — co może mniej było potrzebnem — także kilku *Kavalierów* z arystokracji austriackiej, jak hr. Lodron i inni.

Lato tego roku spędza artysta na Węgrzech, jesień w Polsce w Śniatynie u Tarnowskiego i w blizkich Lwowa Barszczowicach u Maszkowskich, pilnie pracując nad »Modlitwą konfederatów« za którą spodziewa się dostać 5000 franków. Drugi olejny obraz »Zygmunt i Barbara« znajduje kupca »w mig«, co artystę zachęca do repliki, którą atoli daruje później bratu Oleśowi dla podreparowania jego nieświeżych finansów.

Grottger staje się znaną w Wiedniu osobistością. W czamarze, w rogatywce, lamowanej barankiem, smagły, jakby cygan, smukły i gibki, jak trzcina, o iskrzącem się oku, pędzi ulicami, jak strzała, w towarzystwie ogromnego charta rasowego i chudego, jak jego pan. Tak mają go starzy Wiedeńczycy, koledzy i przyjaciele z lat młodzieńczych, do dziś dnia jeszcze w pamięci; zawsze tylko w polskim stroju widzimy go na fotografiach z lat 1860—6, i na doskonałej akwaforcie, zdobiącej książeczkę p. F. M. Aren, tak też przedstawił sam siebie na autokarykaturze z r. 1861 i na autoportrecie z r. 1863.



134. WIANKI. OKOŁO R. 1859. AKWARELA.

Rysy jego, od dzieciństwa prawie bardzo wyraziste, nabierają teraz, zwłaszcza po długiej chorobie, przebytej w r. 1861, przedziwnej ostrości. »Czoło niezwykle szerokie, nos silnie zgięty i nieco zwisający, cieniutkie wargi, oczy przenikliwe o ciężkich powiekach, to wszystko nie składa się na piękność wymarzoną — pisze jego największa wielbicielka, p. F. M. Aren — ale właśnie anormalność ta imponuje, fizyonomia tak zupełnie przeduchowiona i żywe oko intrygują, choć sobie z tego sprawy nie zdajemy. I tak widziałam w obliczu Grottgera coś zupełnie niezwykłego, coś, co mnie przyciągało, nie podobając się, coś, co we mnie wywoływało dziwne zajęcie, budząc w pierwszej chwili prawie odrazę«.

Podobnie opisuje p. Władysław Fedorowicz z Okna pierwsze wrażenie, jakie na nim sprawił artysta. »Wszedłem z bijącym sercem do sąsiedniego po-

koju, dużego, wysokiego, jasnego, zastawionego sztalugami i mnóstwem rozpoczętych obrazów. Grottger stał z paletą w jednej a pędzlem w drugiej ręce przed sztalugą, na której był portret księcia (Czartoryskiego). Był w polskim stroju, t. j. w wysokich butach, szerokich polskich spodniach i czamarze, szamrowanej płaskimi taśmami. Wzrostu był więcej niż średniego, lecz że był bardzo szczupły, wydawał się słuszejszym. Głowa w porównaniu do korpusu



135. PORTRET WŁASNY. ŚNIATYNKA 1865.
OLEJNY NA PALECIE.

stosunkowo mała, ale o czole bardzo wykształconem, wypukłym, szerokim i wysokim. Włosów na głowie skąpo; przylegały do suchej głowy tak, że mało ich było z frontu widać. Od czoła twarz w dół zwężała się klinowato, kończąc się wybitnie wystającą brodą. Nos suchy, cienki, silnie wystający, orli i zwieszający się nad usta, tak zwany nos »dantejski«. Koniec nosa o silnem wyłobieniu, co fizjonomika uważa, tak samo, jak rowek głęboki w górnej wardze, za oznakę wielkich zdolności umysłowych. Usta małe, wargi bardzo cienkie a wąsik cieniutki, jak igła, zakręcający się ostro w górę modą III-go Cesarstwa, nafiksowany i zakręcony. Charakterystyczny wyraz twarzy nadawały duże, pełne, ciemne oczy, błyszczące, pełne wyrazu, rzeczy można: mówiące. Oczy te wyraziste, charakterystyczne,

właściwe geniuszom, silny nos »dantejski« i cienkie usta, około których zawsze igrał uśmiech pocziwy z domieszką sarkazmu, dawały piętno indywidualne jego twarzy.

Z wiosną r. 1861 horyzont się zasępia, i wnet gromadzą się ciężkie chmury na nieboskłonie ojczystym. Wrażliwy umysł artysty, zraniony głęboko w swych uczuciach patryotycznych, zaczyna reagować bezpośrednio. Pierwsze obrazy »Warszawy« — to jakby okrzyk bólu, wywołany zadaną z nienacka raną. Ale do ciosu ogólnego przyłącza się i osobisty: nawiedza go ciężka choroba, czyniąc go przez długie miesiące niezdolnym do pracy twórczej i pozbawiając go podstaw utrzymania. Powróciwszy wczesną jesienią jako tako do zdrowia, kończy zaczęta na wiosnę »Warszawę«. List do hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, pisany w grudniu 1861 r., maluje najlepiej jego ówczesne trudne położenie.

Ale »Warszawa« ma wielkie powodzenie, a przytem przysparza swemu



136. NA SZAŃCACH. (SCENA Z KAMPANII WŁOSKIEJ 1859). WIEDEŃ 1859. AKWARELA.

twórcy jakich takich dochodów: oryginał nabywa za 600 fl. hr. Wł. Dzieduszycki, a prawo reprodukcji firma artystyczna „Miethke i Wawra”. Położenie artysty poprawi się jeszcze znacznie, gdy druga serya „Warszawy”, wykonana w zimie 1861/2, znajdzie na wystawie londyńskiej od razu chętnego kupca, o czem obszerniej poniżej. Linia życiowa zaczyna się więc ponownie wznosić.

Karnawał r. 1862 był nadzwyczaj ożywiony — prawdziwy karnawał wiedeński! Grotteger, przestrzegając żaloby narodowej, nie tańczył, ale na balach bywał — wiemy to już z jego drzeworytów maskarady balowej, wykonanych do spółki z Leopoldem Mullerem. Wir tego karnawału wyrzucił na brzeg życia naszego artysty niespodziewanie — romans, prawdziwy romans artystyczny. Był to, jeżeli się nie mylę, jeden z tych stosunków miłosnych, w których mężczyzna jest bardziej kochanym, niż kochającym. Poznali się, — a może lepiej powiedzieć: poznała go ona na balu. Ona: to siedemnastoletnia panna Karolina Giżycka, może, albo — jak sama każe się domyślać — z pewnością bardzo przystojna, w każdym razie niezwykle uzdolniona, Polka po ojcu, urodzona z matki Niemki, w Budapeszcie 22-go stycznia 1845 — wychowana po protestanckich pietystycznych pensyonatach Altony i Hamburga. Pan Sta-

niśław Tarnowski śniatyniecki poznał ją w tymże roku 1862, gdy razem z Grottgerem zwiedzał drogie im obu arcydzieła Belvederu. Odnosił wrażenie, że to osoba niezwykle uzdolniona, pełna tego wyższego uroku, którego dodaje kobiecie gorące uczucie dla wielkiego twórcy. Wzbogaciła ona szczupłą literaturę grottgerowską, nader cennym przyczynkiem, wydanym pod pseudonimem p. t. »Artur Grottger. Eine Reminscenz von F. M. Aren, Wien, Rosner, 1878«. Wspomnienie to nakreśliła z głęboką prawdą wewnętrzną, z ogromnym talentem, z głębokim zrozumieniem odnosnych problemów estetycznych, a z takim serdecznym ciepłem, że zda się, jakoby tę rękę, co pisze, piekl jeszcze stygmat uścisku Grottgerowskiej dłoni.

Może nie zgodzimy się ze wszystkim, co ona pisze, może niejedna jej uwaga wyda nam się nieco dyletancką, nie jedno określenie nieco ogólnikowo entuzjastycznym. Ale wywołując w tem wspomnieniu pośmiertnem ducha drogiego swego przyjaciela, dąży ona, niby medyum niezmiernie podatne i powolne wyższemu nakazowi, wprost do odkrycia tajni tej wielkiej duszy, kładąc na czele swej książeczki te wiersze Musseta, tak szczęśliwie dobrane dla charakterystyki naszego artysty:

Ah! Tu vivrais encore sans cette âme indomptable!
Ce fut là ton seul mal, et le secret fardeau,
Sous lequel ton corps fragile plia comme un roseau!...

Romans ten rozgrywa się w kilku krótkich, urwanych scenach. Sama opowiada go w nielicznych błyskawicznych zdjęciach. Znajomość, zawarta na balu — kilka wizyt w domu — lekeke rysunków, umówione i zaraz z nakazu matki zaniechane — portrecik zamierzony, ale nawet nie zaczęty — kilka godzin szczęśliwych, dla niej zwłaszcza, spędzonych razem z artystą w podniecającej atmosferze arcydzieł Belvederu, — drugie jeszcze spotkanie przypadkowe i jedna umówiona schadzka — oto wszystko. Potem już tylko pożegnanie pisemnie i zwykły koniec — tu mała paczka listów, związana różową wstążeczką, tam wonne bileciki za okładką szkiecownika. Po dwu latach raz jeszcze płomień uderzył z popiołów i okrusił im obojgu lica przelotnem szczęściem, choć rozmawiali... zamaskowani. Zostały się dwa listy Grottgera, jeden z 4-go czerwca 1862, drugi z 28 lutego 1864. I to jakie listy! Jakby je »gustowano«, jakby się unoszono nad wytwornością myśli, delikatnością uczucia, misternością stylu, gdyby je czytano jako wymysł powieściopisarza w jakiejś historii dwu serc, któraby się nazywała — przypuśćmy — *amitié amoureuse*.

Przyszły zbieracz najpiękniejszych listów polskich z XIX w. nie zapomni o Arturze Grottgerze jako o epistolografie.

Gdy ten romans się snuł, powstawała wspomniana powyżej druga »Warszawa«. Panna Karolina widziała i studyowała ją dokładnie na wystawie londyńskiej. I z jej ręki właśnie mamy jedyne obszerniejsze sprawozdanie o tem dziele, polegające na autopsyi. Książeczka jej zawiera zatem i rzeczy obiektywnie ważne.



POCHÓD NA SYBIR. 1.



W *oeuvre* Grottfgera stosunek ten nie odbił się bezpośrednio żadnem dziełem; o ile wiem, nie mamy nawet najbardziej ulotnego szkicu ołówkowego, oddającego rysy panny Giżyckiej. Ale kto wie, czy *»Parki«* ze swą eteryczną poezią elegijno-zmysłową *à la Musset* nie powstały z wonnych pyłków, opadających z kwiatów tej miłości. List drugi, co prawda późniejszy od tego obrazu, zda mi się oddawać te same smętne nastroje jakiejś konieczności żegnania się, odejścia, zrezygnowania...

Obrazy olejne z lat 1859—1860 zrobiły imię Grottfgera głośnem, *»Warszawa«* uczyniła je sławnem. *»Za oknem każdej księgarni, każdego sklepu przedmiotów artystycznych, na Kolmarkcie, Grabenie, Mehlmarkcie«* — opowiada p. S. M. Aren — *»widniała cierniowa korona okładki »Warszawy«*. Gazety przynoszą entuzjastyczne fejetony, poeta Foglar deklamuje na wystawie i ogłasza drukiem wierszowaną parafrazę tego cyklu, pan Miethke popularyzuje Grottfgera, ogłaszając tej samej zimy jeszcze *»Warszawę«* w reprodukcjach fotograficznych, które publiczność rozchwytuje, nabywając w nich wraz z dziełem sztuki i — zakazany owoc (cenzura bowiem była wzbronila dłuższego wystawienia oryginałów w Kunstvereinie), a *»Illustrierte Zeitung«* przynosi w drzeworycie na całą stronicę obraz ostatni: *»Zamknięcie kościołów«*, nazywając go *»najlepszym może z całości tak bardzo wybitnej (unter dem Trefflichen vielleicht der Gelungenste)«*. To powodzenie staje się dla artysty zewnętrzną pobudką — o głębszej, wewnętrznej, wspomnę przy analizie dzieła samego — do stworzenia drugiej *»Warszawy«*, o instrumentacji nieco bogatszej, o technice o wiele wytworniejszej i o zakroju bardziej, że się tak wyrażę, koncertowym. Cykl ten, wykończony w ciągu zimy 1861/2 i wystawiony w pałacu londyńskiego Hyde-Parku, znajduje tam niebawem kupca i to już we wrześniu, bo w liście do p. Miethkego z 16 września r. 1862 prosi Grottfger o jakąś zaliczkę, obiecując pokryć ją z pieniędzy londyńskich (*»die ich bei nächster Londoner Gelegenheit mit meinem innigsten Danke Ihnen zurückstellen werde«*). *»Mussstunden«* i *»Illustrierte Zeitung«* z r. 1862 podają (str. 353 względnie 162) reprodukcję jednego obrazu tego drugiego cyklu t. j. *»Wdowy«*, dając zarazem obietnicę (niestety, niedotrzymaną, prawdopodobnie ze względów cenzuralnych) podania *»in rascher Folge«* kilku obrazów tej serii, *»rysowanych własną ręką artysty na drzewie, a więc poniekąd »à cire perdue«*. Oto co o tym cyklu piszą *»Mussstunden«* (str. 253 w numerze 30-ym z 20 października): *»Wielkie powodzenie »Warszawy«* na zeszłorocznej wystawie listopadowej zachęciło autora do skomponowania cyklu drugiego o tym samym temacie. Jak szczęśliwie i tym razem z zadania swego się wywiązał, objawia się świetnie w licznych sprawozdaniach krytyków, którzy zwiedzili londyńską wystawę światową».

W dołączonym tam króciutkim życiorysie artysty znajduje się szczegół, który przytaczam jako *curiosum*; jest tu mowa o wrzekomem pochodzeniu

artysty z rodziny — kurlandzkiej (*gehört... einer schon vor Jahrhunderten aus Kurland eingewanderten Familie an*).

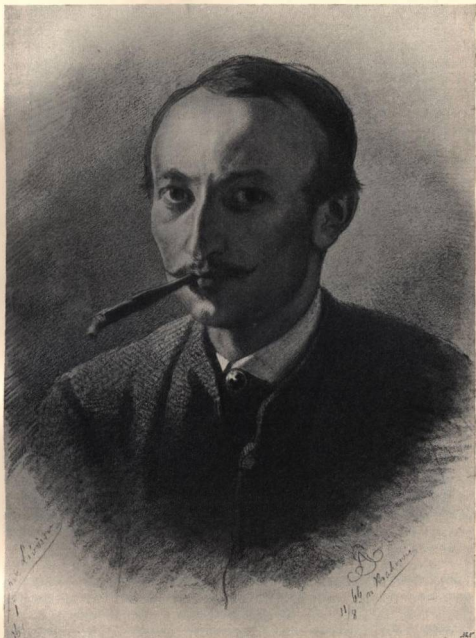
Ze znacznych, bardzo znacznych sum, jakie przynosiły p. Miethkemu reprodukcye dzieł naszego artysty, odpadał i Grottgerowi jakiś procencik. Żartował sam artysta nieraz z tego stosunku, podpisując się w listach do Miethkego: *»Ihr Kunstblätterlieferant«*. Co prawda, pokłosie artystyczne z tej korespondencji nie jest zbyt obfite. Listy Grottgera czyta się raczej, jak gdyby były skierowane do dyrektora towarzystwa zaliczkowego. Roi się tam od pożyczek, zaliczek, zadatków i t. d., a są to bądź co bądź sumy już znaczniejsze i stale rosnące. Ton tych listów Grottgera jest poufaly i żartobliwy, bez cienia nieporozumień. Oto dla przykładu wyjątek z listu, pisanego 25 czerwca 1862: *»Te 130 fl. musi mi Pan dać jako zaliczkę, wprowadzie nie wie Pan jeszcze, na jakie dzieło — ale to nic niema do rzeczy; to, co mam w planie, niewątpliwie będzie Panu na rękę (es wird Ihnen gewiss anschlagen, was ich vorhabe. Wir kratzen uns die Augen gewiss nicht aus!)*. Już w najbliższych dniach okażą się Panu wdzięcznym«.

Nie może ulegać chyba wątpliwości: hipoteką, na której ta suma prenotowaną została, to te dwa kartony p. t. *»Le rendez-vous«* i *»Les épiés«* (Podpatrzeni), które wyszły niebawem w litograficznej reprodukcji Haacka. W lecie tegoż roku 1862 wyjeżdża artysta znowu na czas dłuższy do Węgier. W tymże roku może artysta zapisać jako główne pozycye po stronie *»ma«* budżetu artystycznego drugą *»Warszawę«*, *»Parki«*, *»Epizod pod Malegnano«* i szereg ilustracyi, a w ich rzędzie tak wybitne, jak *»Zoë«*, *»Stadnina węgierska«* i *»Sceny z historyi Austrii«*.

Na karcie zaś roku 1863 zapisany jest złotemi zgłoskami drugi (a raczej trzeci już) cykl: *»Polonia«*, powstający przeważnie we Wiedniu; dwa czy trzy tylko obrazy ujrzały światło dzienne we Lwowie, gdzie Grottger w marcu bawił dni kilkanaście. Jak tragicznym ten rok był dla artysty, miłującego ojczyznę najczystszem i najgorętszem sercem, łatwo zrozumieć. *»Tu nikt nic nie wie, a nawet mało się o to dopytuje, bo wszystko, co nowe, to smutne! Tylko jedno się zostało, co się nie zmieniło, to ta jedna niezachwiana, niepowściągnięta wytrwałość w postanowieniach i chrześcijańska, prawdziwa wiara silna w lepszą, w szczęśliwszą przyszłość«*.

Te słowa, wyjęte z listu Grottgera do przyjaciela, pisanego z początkiem roku 1864, dają najlepszy obraz smutnej jego duszy. Podwójnie ciężkim był rok 1863 dla Grottgera jako dla artysty, utrzymującego całą rodzinę, z którą przenosi się do nowego pomieszkania przy Mayerhofgasse 16, a wnet potem do t. zw. Heinrichshofu, pałacu barona Draschego przy Opernringu, tuż naprzeciw obecnej opery, w którym zajmuje na piątym piętrze małe pomieszkowanie, połączone z pracownią.

»Modlitwa Konfederatów« ciągle jeszcze wygląda kupca a nawet *»Po-*



137. PORTRET WŁASNY. KRAKÓW, 1866. RYSUNEK KREDEKA.

lonia», tak aktualna, znajdzie go dopiero w pół roku po wykończeniu, a to w osobie hr. Janusza Palffyego. Tem kupnem »wyrwał mnie szanowny ten i prawdziwie gorący wielbiciel sztuki chwilowo z fatalnych dla mnie kolizyj, ale nie mógł ich odemnie odwrócić» pisze Grottger 10-go stycznia 1864 r. do Lwowa do ś. p. Jana Pieleckiego, z którym łączyły go bliższe stosunki jeszcze z czasów, kiedy w latach 1850—2 mieszkali w jednej kamienicy (p. Ohanowiczowej przy ulicy Krakowskiej). List ten, który poznałem dzięki uprzejmości syna adresata, pana Stefana P-go we Lwowie, oświecla jaskrawo najfatalniejsze wówczas stosunki finansowe naszego artysty.

Chciałby sprzedać koniecznie swą »biedną pracę, tych Konfederatów«, choćby za połowę ceny, pierwotnie oznaczonej, t. j. za tylko 2500 franków (nie wiem, dlaczego ceny stawia w tej monecie) lub, »jeśli by i to było niemożliwem«, dodaje »radbym pożyczyć choćby 1000 fr., ażeby w ten sposób podtrzymać aż do lepszych czasów ten ów gmach mego życia, tę ową wieżę Babel, zbudowaną samemi troskami i kłopotami już to o codzienne potrzeby, już to o niepewną a tak fatalnie zależną przyszłość moją materyalną«. »A w tych kłopotach, mój Boże, nie obawiam się niczego zresztą (bieda nikogo nie hańbi, jeżeli w nią nawet wskutek nieostrożności ktoś popaść musiał), tylko straty drogiego czasu, któremu całą moją przyszłość i teraźniejszość zawdzięczyć muszę«.

Bodaj czy »sprawy finansowe« nie były też bezpośrednim powodem jego wyjazdu do Krakowa na dni kilka pod koniec stycznia 1865.

Garstka młodych literatów i artystów krakowskich, uradowana wieścią o blizkiem przybyciu Artura Grottgera, postanawia przyjąć go, jeśli nie uroczystie, to serdecznie i gremialnie. Przyjęcie to odbyło wieczorem 24-go stycznia r. 1865 w hotelu »pod Białym Orłem« przy ulicy Floryańskiej. Adam Belciowski, opisując je, daje zarazem nader trafną sylwetkę artysty (»Świat« 1893, str. 220—3).

»Gdy Grottger wszedł, gdy się uśmiechnął po swojemu, gdy nas serdecznie uściskał za ręce i bez cienia pozy albo błagi zasiadł między nami, jakby od lat wielu codziennym był naszym towarzyszem, od razu jakiś ciepły duch powiał po całym zgromadzeniu, roztajały od razu wszystkie serca i nikomu nie przyszło już na myśl, że w obecności Grottgera mogłoby go coś krępować i swobodę mu odbierać.

»Grottger, co rzecz rzadka przy podobnych sposobnościach i co jedną z pięknych stron jego wyższego charakteru stanowiło, nie przygniatał nas swoją wielkością. On, już wtedy mistrz skończony, był z nami, którzy do adeptów ledwie liczyć się zaczęliśmy, jak najlepszy kolega z równymi sobie co do stanowiska. Prosty i naturalny, jak każdy wyższy umysł, wylany, z sercem na dłoni, a przytem niewyczerpany w wesołości i humorze, stał się duszą całego naszego zebrania i na niem od razu piętno swej osobistości wycisnął. Przemawiali inni do niego, przemawiał i on często, na każdą mowę znajdując coś



138. PO POWSTANIU. WIEDEŃ 1864. RYSUNEK KREDKĄ.

trafnego do odpowiedzenia; śpiewał, tak jak inni, opowiadał anegdoty z życia artystycznego, sypał dowcipami i baraszkował, jak student.

»Wesoło też, wesoło i jakoś ciepło było na tej kolacyi dla Grottfgera. Zapomnieliśmy o wszelkiej oficjalnej powadze, zapomnieliśmy o smutkach i ogólnych i tych, co każdemu z osobna w życiu dogryzają, i hołdowaliśmy przez tę noc tylko dwom bóstwom, zaiste najpiękniejszym dla człowieka na ziemi: młodości i ideałowi«.

Nazajutrz cała gromadka fotografowała się w dziedzińcu zakładu foto-

graficznego Walerego Rzewuskiego, zaprosiwszy do swego grona nieobecnych na ucztę Józefa Szujskiego i Jana Matejkę. Razem dwudziestu! Jest to rodzaj nadwiślańskiej »Szkoly ateńskiej« z r. 1865. Reprodukowana w »Świecie« w drzeworycie Henryka Dyrdonia, utrwaliła ta fotografia pamiętą chwilę.

Artysta, widząc się czczonym, uznanym, kochanym, nabrał w tych chwilach sił i otuchy do przetrwania czasów nad wyraz ciężkich, które go czekały z powrotem do Wiednia.

Grozi mu tu teraz po prostu katastrofa... zawstydzająca. »Gdyby mnie surowo do odpowiedzialności za wypożyczenie pieniędzy pociągnąć chciano?« A jaki główny powód tego nader trudnego i przykrego położenia? Powodem tym jego serce i ręka, zawsze otwarte dla biednych powstańców, którzy, ratując się ucieczką na obczyźnie z głodu przymierali, a których gościł, poił, karmił i odziewał. Nie dość na tem! Chciało nieszczęście, że zawieruszył się do Wiednia jakiś awanturnik, niby-powstaniec, który naszemu artyście jak najgorzej się odplacił, ograbiając doszczętnie swego dobroczyńcę, goniącego ostatkami! A dalszym powodem ruiny — to objęcie na własne imię i ryzyko wydawnictwa »Postępu«, ilustrowanego dwutygodnika, wychodzącego w Wiedniu, czem, sądził, że się przysłuży znakomicie sprawie ojczystej na obczyźnie, a co go nie tylko materialnie rujnowało i odrywało od pracy, ale wprowadziło nawet w konflikt z policją, która przeszukiwała jego pomieszkanie i skonfiskowała całą korespondencję. Co gorsza, wszystko to ostatecznie pozbawiło go stypendyum cesarskiego, którego utrata groziła mu już zresztą od dni wystawienia »Warszawy«.

Mówię o tem wszystkim nie tyle z obowiązku kronikarskiego, a już zgola nie w celu wzbudzenia w czytelniku współczującej sympatii, ile raczej, by wzniecić w nim podziw dla stalowego hartu ducha Grottgera i dla intensywności jego twórczej potęgi, która z głębi fal zgubnych i groźących zagładą wyrwała jednym chwytem mistrzowskiej dłoni pierwszorzędne arcydzieło.

Bo w tych miesiącach właśnie, kiedy go nękają najcięższe zgrzyzoty i kiedy go gnębi lęk o przyszłość i, co więcej, o wolność i godność osobistą — strzela jego duch najśmielej! Z mrocznej i zapadłej głuszy litewskich lasów wywabia on pomysł owej dojmującej tragedyi »Boru«, ową seryę szkiców, tak gorąco i bezpośrednio odczutych, że chwytają mocniej za serce i silniej fantazyę naszą czarują, niż niejeden z najślawniejszych a wykończonych kartonów!

Jak i z czyją pomocą z tego położenia wybrnął? — Nie wiem. Ale zdaje mi się, że wolno z tą wielką a nagłą potrzebą pieniędzy skombinować kilka portretów, powstających właśnie w r. 1864 i 1865.

Przypuszczam, że pierwszym, co artyście przyszedł z pomocą, był książę Jerzy Czartoryski, a to zamówieniem portretu swego i swej żony, dwu dzieł znacznego rozmiaru, bo wielkości naturalnej po kolaną, zresztą powyżej już omówionych. Dla niego też wykonuje teraz owe piękne pendants »Walkę i Pojednanie«. Wówczas portretuje też Edwarda Dulskiego z Hławcza (Wł. Fedo-



139. PORTRÉT P. SCHEINEROWEJ. 1864. OLEJNY NA PIÓTNIE.

rowicz, o. c. str. 7). Kto wie, czy portrety osób ze sfer finansowych nie powstają dzięki pewnym operacyom, kończącym się w «cztery miesiące a dato» — pozowaniem do portretu w pracowni na piątym piętrze »Heinrichshofu«? Ma ich być (jak zapewnia p. Wl. Fedorowicz) kilka. Odszukałem dotychczas dwa. Są

to duże portrety (również wielkości naturalnej i po kolana) bankiera Scheinera i jego żony, obecnie w posiadaniu ich syna Dr. Scheinera, sekretarza wiedeńskiej izby przemysłowej. Portret jego w czarnym ubraniu i zarzuconem futrze, wykonany zresztą inną ręką, jest mało sympatyczny, ale portretowi żony należy się istotnie więcej, niż tylko »zaszczytna wzmianka«. Przedstawił ją artysta (por. Nr. 139) w postaci stojącej, po kolana. Od kruczych, świecących włosów odbija dziwnie biało-żółtawa cera, jakby z kości słoniowej, na jasno-żółtej jedwabnej sukni z ciemniejszymi plamami zarzucona długa, czarna, koronkowa mantyla, pod szyją na czarno aksamitnym fontażu broszka z brylantów i szmaragdów. Ciekawem jest, że artysta zawiesza na matowo jednobarwnych ścianach, przed którymi oboje portretowanych stawia, wielkie lustro, ale że tego motywu nie wykorzystuje ani w kierunku świetlnym lub barwnym, ani też dla powiększenia lub pogłębienia przedstawionej przestrzeni, tak, że lustro robią raczej wrażenie desek, wprawionych w kunsztowne złote ramy. Mimo to jest portret p. Scheinerowej niewątpliwie najlepszym w sensie dzieła chłodno-salonowego, jaki ze znanych dotychczas z pod pędzla Grottgera kiedykolwiek wyszedł. Koloryt jego jest doskonały, umiętany, pełen finezyi — znać w nim artystę, który przeszedł dobrą szkołę.

Ale co nam po tem? Wolimy od tego portretu, owocu długiej pracy i dwudziestu kilku »seansów«, ten szmat tapetu, który Grottger w roku 1865 zdarł ze ściany, by nań rzucić swój pierwszy »Pochód na Sybir«, uproszony przez malarza pejzażystę Obermüllnera o dar na loteryę fantową na rzecz funduszu wdów i sierot po artystach. Szkic ten wykonał Grottger w ciągu godziny (później wykonując go może nieco) w obecności proszącego, który, będąc prezesem stowarzyszenia artystów wiedeńskich, koniecznie od głośnego artysty polskiego szkic jakiś na cel tej loteryi chciał wydostać. Opowiadała mi o tem jego wdowa, czcząca ten szkic, jak jakiś skarb rodzinny. Wygrała go na »tomboli«, w której wówczas jako narzeczona Obermüllnera brała udział.

Przed tamtem dziełem stajemy jako »sędziowie«, szukamy lepszego światła, krytykujemy, powtarzając — po raz który w życiu?... — wieczną litanię: »koloryt« — »światłocien« — »poza« — »kompozycya« — »karnacya«, do tego rysunku zaś, zda się: dziś jeszcze drgającego pod nerwowymi rzutami mistrzowskiego ołówka, zbliżamy się z bijącym sercem, zdjęci tym świętym strachem, płynącym ku nam od nietykalnej relikwii!

Tam jest Grottger panem palety — tu naszego serca!

Dwie jasne chwile dał artyście jeszcze ten rok 1864. Jedną było spotkanie się niespodziewane i przypadkowe z panną Giżycką (czy i z jej strony przypadkowe?), na balu maskowym — krótkie godziny, przemarzone, z maskami na twarzy, a z sercem na dłoni. Druga — to kilka dni lipcowych, przeżytych z hr. Janoszem Pallfym w Wenecyi.

Ocenę ich znaczenia dla rozwoju Grottgera, przechodzącą ramy tego



140. POŻAR DWORU POD MIECHOWEM. 1864/5. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

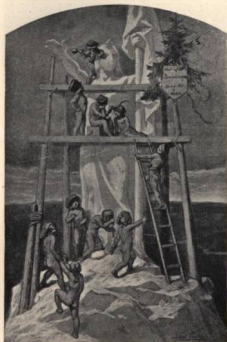
skorowidzu biograficznego, odkładam do rozdziału późniejszego. Tu tylko zanotuję ich bezpośredni efekt: zwrot przejściowy ku malarstwu olejnemu i towarzyszące mu objawy negatywne: zaniechanie zupełne czynności ilustratorskiej i zanik czasowy, ale kompletny prawie, rysunków kredkowych o typie dzieł wykonanych. Odnoszą się te objawy w szczególności do drugiej połowy r. 1864 i do pierwszej połowy roku następnego. Z ważniejszych obrazów olejnych podnoszę w tym pobieżnym przeglądzie »Przejęcie powstańców przez granicę« i »Pożar dworu« (Nr. 140), będące rezultatem szkiców przygotowawczych, o wiele liczniejszych, niż je geneza jakiegokolwiek innego dzieła ręki Grottfera wykazać może.

Oto kontury najogólniejsze obrazu barwnej jego produkcji jednorocznej od powrotu z Wenecyi w sierpniu 1864, aż do opuszczenia Wiednia 1865. Powrót do malarstwa olejnego znaczy się zatem, jak widzimy, kilku dziełami, powstającymi powoli i mozolnie. On tłumaczy nam też tę nadzwyczaj szczupłą ilość dzieł, jaką katalog dorobku artystycznego Grottfera w tym okresie wykazuje. Niektóre z nich, przynależne do pewnych większych grup, omówię w tym rozdziale lub razem z analizą dzieł, powstających w jesieni, już w kraju, w uroczej Śniatycy. Jedno jednak dzieło, wielkie rozmiarami, domaga się bezwarunkowo omówienia już tutaj. Jest to dzieło okolicznościowe w sensie

najwłaściwszym, dzieło, wywołane potrzebą dnia, a raczej chwili. Dzieło to — to ten odgłos pocucia albo raczej instynktu rasowego:

»Niech żyje Słowiańszczyzna!»

Rozlegał się ten okrzyk w dekorowanej sali klubu słowiańskiego w Wiedniu dnia 30-go maja r. 1865 na bankiecie inauguracyjnym, któremu przewodowali ks. Jerzy Czartoryski, hr. Czernin i ks. Karageorgiewicz, stryj króla



141. »NIECH ŻYJE SŁOWIAŃSZCZYŻNA!«. WIEDEN, MAJ 1865. RYSUNEK KREDKA.

Piotra. Na głównej ścianie sali zawieszony był większy karton, dzieło kredki naszego artysty. Dają tu głos p. Wł. Fedorowiczowi, uczestnikowi tej pamiętnej chwili: »Obraz ten przedstawiał posąg kolosalnych rozmiarów, coś podobnego do wielkiej Bawaryi, lecz z kamienia i jeszcze nie ociosany. Wokoło postaci znajdowało się piętrowe ruszłowanie, na nim stały amorety, których narodowość oznaczały ich czapki. Na samej górze Czech około Matki-Słowiańszczyzny, pod nim na drugim piętrze Moskal z podniesioną głową, trzymający się pod boki, a na tym samym pomoście Polak w konfederatce, siedzi, zawiązując sobie świeżą ranę, któremu ze współczuciem przypatruje się Morawczyk. O jedno piętro niżej Serb wyciąga do góry Bulgara, a Czarnogórzec wspina się po drabinie.

»Otóż pod tym obrazem wielkich rozmiarów, narysowanym na białym papierze węglem i kredką, stanął Grottiger i tak się odezwał:

»Nie mogę wam, bracia, powiedzieć tutaj wszystkiego, co w sercu noszę i czego pragnę. Popatrzcie się na ten obraz, który umyślnie dla tej chwili dziś zrobiłem, a on wam odsłoni moje uczucia. Bądźcie, bracia, przekonani, że my, Polacy, nie wyprzemy się naszej wspólnej Matki, a skoro nasze świeże rany zagoją się, podamy wam bratnie ręce nasze do pracy nad wspólnym dobrem i wspólną przyszłością.

Oryginał jest dziś własnością czeskiej »Bcsedy» w Wiedniu (I. Drachengasse 3), a kompozytka ta zdobi już od dwunastu lat kartę tytułową »Słowenskyego Přehledu».

Posiadamy szkic do tej kompozycji w mniejszym z dwu szkicowników śniatynieckich, bardzo zbliżony do kompozycji głównej. Poprzedza go w tym

szkicowniku bezpośrednio kompozycya sceny z powstania: na wyniosłem wzgórzu usiadła matka z dzieckiem na łonie, nad nią w nachylonej podstawie mnich; z przerażeniem spogląda ona w głąb obrazu: tam stoi w płomieniu jej dwór. Tuż po tym szkicu następuje scena kawiarniana: typowy wiedeński »piccolo« dokazuje cudów ekwilibrystyki, niosąc całą wieżę talerzy i filiżanek. Obok tego szkicu zanotował Grottger rzedami narodowości: »Czechy, Polacy, Moskale, Rusini, Słowacy, Morawianie, Słoweńcy, Serbi, Bułgarzy«. Idea przedstawienia licznych abstraktów zapomocą nagich »puttów« czyli »chłopków«, jak się dawniej w Polsce mówiło, jest prawdopodobnie reminiscencją z fresku Wilhelma Kaulbacha na północnej ścianie Nowej Pinakoteki, przedstawiającego walkę starej szkoły malarstwa z »młoda«, a dziś już także od dawna w grobie pochowaną, lub z głośnego fresku Schnorra w rezydencji monachijskiej, przedstawiającego według kartonu Schwinda w kilkuset postaciach dzieciących błogosławieństwo pokoju. Podobny motyw przedstawia także rysunek Alfreda Rethla, tem podobniejszy, że i tu otaczają »putta« kolosalne figury allegoryczne kobiet. Możliwe, że ten rysunek, przedstawiający walkę sztuk i nauk, widział Grottger na wspomnianej pośmiertnej wystawie Rethla, urządzonej w Wiedniu w roku 1860.

Tak pozostawia Grottger Wiedniowi na pamiątkę swego dziewięcioletniego pobytu w jego murach w tem jedynem dziele, monumentalnem pod względem zewnętrznym, manifestację swego słowiańskiego poczucia rasowego. Widzimy, do jakiego stopnia zajmowała go wielka polityka, ile na to szło sił jego i drogiego czasu. Obok tego pracuje powoli, z ciągłemi przerwami, nad większymi obrazami olejnymi, jak n. p. »Pożar pod Miechowem«. Ale to wszystko to same *parerga*. Myślą żyje Grottger tylko w dalekiej Litwie, która zaczyna już teraz, w kwietniu i maju 1865, wykluwać się powoli ze szkicowanego cyklu, który nazywam »Borem litewskim«. Z tą intensywnością, tak charakterystyczną dla niego, gdy w jego głębi nurtuje jakaś myśl twórcza, domagająca się urzeczywistnienia, żyje on i tym razem tylko dla tej jednej myśli, odkładając, odsuwając od siebie, jak gdyby jakaś rzecz niegodną, wszelką pracę pomniejszą nawet najbardziej konieczną dla zarobku, dla przeżycia choćby do jutra. Zaprzestaje on pracy ilustratorskiej i żaden mały obrazek, żaden szkic wówczas nie powstaje. A zresztą któż u nas kupował obrazy, a choćby tylko obrazki, w rok po powstaniu? To tłumaczy nam tę smutną katastrofę, przed rokiem jakoś zażegnaną. Zbliża się ostatecznie termin płatności tylekroć prologowanych zobowiązań... Rwało się wszystko!

A do tego brat Jarosław, ranny w powstaniu, leży w więzieniu w Wiedniu! To nowa zgryzota i nowe a znaczne i niespodziewane wydatki, połączone z podróżą matki, podjętą celem oswobodzenia syna — a potem, gdy jej się to szczęśliwie udało, nowa troska utrzymania jednej głowy więcej!

Istniał jeszcze wówczas ten nieludzki »Schuldturm«, była jeszcze kara więzienna dla dłużników, zniesiona dopiero w trzy lata później (1867). Tej

katastrofy chce artysta uniknąć za wszelką cenę. Pozbywa się wazystkiego, rzeczy najniezbędniejszych, sprzedaje za bezcen lub daje jako zapłatę obrazy dawno skończone lub dopiero co podmalowane; zaczęte rysunki kredkowane, całe teki i stosy rysunków idą za co bądź! Serce się kraje, gdy się czyta wzruszający opis ostatnich dni wiedeńskich Grottgera, jaki nam dał w »Prze-glądzie« p. Wł. Fedorowicz, który w wiernej przyjaźni umożliwił artyście jak najpospieszniejszy wyjazd.

Tak opuszcza Artur Grottger Wiedeń po przeszło dziesięcioletnim pobycie.

Przybył tu 17-letnim młodzieńcem, wyjeżdża w 28-ym roku życia na granicy lat męskich. Ziściły się co do joty lęki i obawy wrażliwego »Acia«, ziściły się także gorsze przewidywania młodzieńca. Przecierpiał wiele biedy, doznał gorzkiej nędzy i opuścił Wiedeń tak, jak doń przybył, ledwie z kilku guldenami w kieszeni, ale zato opuścił go sławnym.

Wracamy więc z Grottgerem w ostatnich dniach grudnia roku 1858 z Monachium do Wiednia. Oddzieli nas wtedy już tylko przeciąg dwu lat i jednego kwartału od tej wielkiej chwili, kiedy on przyłoży rękę do pierwszego obrazu »Warszawy«. Pytanie teraz: jak się rozwijała jego sztuka w tym okresie czasu, którego granicami są: monachijski tryptyk »Wczoraj — dziś — jutro« z jednej strony, a z drugiej »Warszawa«? Jaką jest »historia dwóch lat« 1859 i 1860?

Rzecz jasna, że będziemy chcieli w dziełach tej dwuletniej epoki przejściowej dopatrzeć i doszukać się przedewszystkiem nici, wiodącej ku duchowej wyżynie »cyklów«. Ale zapatrywać się na to dwulecie jedynie jako na epokę przejściową i przygotowawczą byłoby jednostronnem i błędnem. Nie wszystko, co teraz powstanie będzie jedynie przedświtem »cyklów«. Przeciwnie! Notujemy teraz w wązkich granicach tego dwulecia pewne objawy nowe, tak pod względem techniki, jak i tematów, które, nie łącząc się z twórczością późniejszą, domagają się oceny według swej wartości absolutnej, niezależnie od ich ewentualnych dalszych wpływów i następstw. Są to przecież, jak wspominałem, przeważnie dzieła, pomyślane i stworzone w technice olejnej, a zatem wręcz przeciwne czarnobiałej szacie cyklów. Linia rozwojowa faluje zawsze raz powyżej, to znowu poniżej owej linii idealnej, dającej wypadkowy wynik dokonanego rozwoju. U natur impulsywnych faluje ona tem silniej. Będzie to zatem tylko naturalnym i nieuniknionym objawem prawidła reakcyi, jeśli teraz po wysiłku dni i prac monachijskich, za powrotem artysty do Wiednia, linia ta zniży się nieco, jeśli zesłizgnie się, może nawet i znacznie, poniżej owej idealnej linii prostej, pnącej się stale ku »cyklom«. Przyczyniają się do tego także i okoliczności zewnętrzne. Artysta nasz jest już od lat sześciu stypendystą cesarskim, od lat czterech uczniem Akademii wiedeńskiej i pracuje od półtora roku w »majsterszuli« pod kierunkiem dyrektora Rubena. Czas, aby wystąpił na zewnątrz z jakimś większem dziełem! Ruben, rozstrożony na

Grottfera z powodu jego dwukrotnej kilkumiesięcznej absencji w r. 1858 i tylko z trudnością przez Pappenheima udobruchany, domaga się obecnie stanowczo od swego ucznia, w którym pokłada wielkie nadzieje, by swą wiedzę i talent zesumował w większym obrazie o temacie historycznym i technice olejnej — bo, jak wspomniałem, takie tylko dzieło wówczas ważyło na szali. W ostatnim rzędzie grała też może u artysty pewną rolę i ambicja osobista, chęć zaznaczenia się, wystąpienia z jakimś dziełem »w stroju galowym«, choćby ono nawet mniej miało odpowiadać wrodzonej jego inklinacji.

Oto motywy, skłaniające Grottfera do opuszczenia, choćby na krótko, uroczych ustroni »poufnej sztuki« i do wystąpienia na parkiecie trywialnej i widnej sali wystawowej z dziełem, nie wykraczającym w niczem przeciwko ówczesnej oficjalnej pragmatyce estetycznej.

Z takich pobudek powstają przedewszystkiem dwa obrazy: »Spotkanie się króla Jana z cesarzem Leopoldem pod Szwechatem« i »Ucieczka Walezego«.

»Zjazd pod Szwechatem«, jak ten pierwszy obraz krótko nazwę, absorbuje artystę przez całą pierwszą połowę r. 1859-ego. Dla wytchnienia ra-



142. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

czej i odświeżenia się w pracy nad obrazem, który go może — nudził, snuje on równocześnie ową wspomnianą już a jeszcze nie odśladaną większą kompozycję (*»tableau«*) do bliżej nieokreślonego poematu Szyllera, kompozycję, o której wiemy jedynie z listów Pappenheima.

Grottfier kończy »Zjazd pod Szwechatem« w lipcu r. 1859 a 18. sierpnia donosi przyjacielowi, że obraz jest wystawiony, że otrzymał nagrodę 315 guldenów i że pieniądze już się rozeszły. Z świetnym humorem przedstawia w karykaturach owego listu, tylekroć



143. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

już wspomnianego, naradę jury, publiczność, cisnąca się do nagrodzonego dzieła, pleć piękną, kokietyującą, tryumfującego laureata, wreszcie raz jeszcze siebie samego w wytwornym fraku, z jakimś operetkowym orderem na dumnej piersi. To dzieło o zewnętrznych zaletach daje artyście zatem zewnętrzne zadowolenie. Nagroda, wynosząca 315 fl. m. k. i suma 300 fl., uzyskana ze sprzedaży tego obrazu, poprawiły niewątpliwie jego położenie finansowe, choć, co prawda, na czas krótki tylko, bo w tym samym liście już przedstawia siebie przed podróżą do Galicyi jako domokrażęc w podartych butach, uprawiającego handel obnośny całym stołem niesprzedanych obrazów. Nabywcą »Zjazdu pod Szwechatem« był wiedeński Kunstverein, a obraz przeszedł przez wylosowanie na własność znanego polityka »staroczeskiego« Żaka. Cieszę się, że mi się udało przed kilkoma laty, idąc tymi śladami, odszukać go w prywatnem



144. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

posiadaniu spadkobierców Żaka w Pradze i wystawić go we Lwowie, gdzie został nabyty do Galeryi miejskiej. Bądź co bądź, warto poznać »największe dzieło« Artura Grottgera.

Czy w chwili cichego obrachunku sumienia artystycznego czuł się artysta z namalowania tego obrazu rzeczywiście tak zadowolonym? Zdaje mi się, że sam nim zbyt zachwycony nie był. Miał może co najwięcej to uczucie satysfakcyi, że przewyciężył oporny temat, że wymógł na sobie obraz znaczniejszych rozmiarów, którymby się mógł wreszcie Akademii i profesorom po prostu okupić.

Gdyby artysta nasz był żył we Wiedniu za czasów Józefa II., miałby prawo na podstawie swej dotychczasowej produkcji zaliczać się jedynie do cechu »der bürgerlichen Maler« — rangi »eines akademischen Malers« byłby się dobił dopiero tym obrazem.

Kierunek historyczny inauguruje w Akademii wiedeńskiej Füger w roku 1779 »Śmiercią Germanika« i »Pożegnaniem Koryolana«, jeszcze Abel i Russ (wspomnianą »Hekubą«) utrzymują go w sferze świata klasycznego. Dzielnym Adam Krafft, którego zbiorową wystawę urządził w jesieni 1906 wiedeński Künstlerhaus, przerzuca się pierwszy w czasy nowożytnie, a to obrazami batalistycznymi, tak n. p. bitwą Zrinyiego pod Szigetem, dalej bitwą lipską i pod Aspern. A wnet potem sprowadza on obraz historyczny do poziomu dzieła rodzajowego, historycznie kostumowanego, czem trafia szczęśliwie w nutę wiedeńską. Stary Blaas i Wurzinger a po części i Ruben kombinują ten kierunek z uroczystymi scenami historycznymi w zakroju belgijskiego historyzmu.



145. ZJAZD POD RZEWUCHATEM. WIEDEŃ 1859. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Liczni młodzi Polacy, kształcący się wówczas pod nimi we Wiedniu, wstawiają w tę samą formułę tematy polskie. Talenty mniejsze, jak n. p. Loeffler-Radymno, osiadają stale na mieliźnie tej sztuki datowanej i rodzajowo kostymowanej, a i geniusze, jak Matejko i Grottger, płacą jej swój haracz, pierwszy »Gustawem Adolfem przed grobowcami królów na Wawelu«, drugi tym właśnie »Zjazdem«.

Przyszły autor monografii o Sobieskim w sztuce polskiej, poczynawszy od obrazów Altomontego, nie zrobi chyba Grottgerowi tej krzywdy, by jego obraz zestawiał zbyt blisko z wielkim dziełem Matejki w Watykanie, a zwłaszcza z jego wspaniałym szkicem do odsieczy wiedeńskiej w pałacu hr. Dzieduszyckich we Lwowie. Pomysł Grottgera jest bardziej zgrabny, niż szczęśliwy. Anegdota i nie więcej, mierząca na centymetry ukłony wodzów, pozostanie zawsze — anegdotą tylko, ktokolwiekby był jej głównym »bohaterem«: król Jan, czy nawet Aleksander Wielki, lub Napoleon. Tego, co by właśnie mogło temu obrazowi nadać pewien interes, Grottger w obrazie, ubiegającym się oficjalnie o nagrodę akademii wiedeńskiej, przecież powiedzieć nie mógł. Hajeczka mówi nam o pośpiesznym ukłonie z jednej strony, o powolnym z drugiej. Rozsądny zamiar stał się języczkiem na wadze i wyrównał obie szalki — i ukłony. Została się więc tylko etykieta i ceremonia, anegdota bez *pointe'y*, wężyk bez jadu. Grottger jako dyplomata i polityk! Sam musiał się śmiać ze siebie. Każde stulecie ma swe tematy. Ten temat należał się zamazystem ba-



146. SZKIC DO «ZJAZDU POD SZWECHATEM». WIEDEŃ 1854/5. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

rokiem 17-go wieku. Tam skrzydlate geniusze i pancerne Bellony, Vindobony i Sarmacye byłyby stokrotnie wymowniejsze od kłaniających się sobie sobolich kołpaków i filcowych kapeluszy o szerokich kryszach!

Kompozycja sama porusza się, co już poprzednio zanotowałem, dawnym schematem dwóch linii skośnych, zbiegających się pod kątem rozwartym. Postać króla-bohatera z prawicą znacznie wstecz cofniętą, osadzającego na miejscu wspaniałego rumaka, jest tylko przeróbką, nieco heroicznie podśrubowaną, młodego rycerza z trzeciego obrazka «Szkoły szlachcica». Cesarz Leopold, przepasany piękną szarfą, i jego świta — to aktorzy i statyści, wylegani do historycznego «Festzugu» przez garderobiera Burgu kostyumami z szyllerowskiego «Wallensteina», a w sztuce Grottgera poznaliśmy te figury już na litografii z «Festzugu monachijskiego» (Nr. 102). Koloryt przy całej swej wielobarwności jest jeszcze mdły i tępy, jak na «Pobudce». I tu jeszcze operuje malarz półtonami i odcieniami, przetłumaczonymi z linezyi akwarelowych na olejne, nie dopuszczając barw olejnych formalnie do słowa, każąc im co najwięcej szeptać. Jest stanowcza dysproporcya między charakterem obrazu uroczystym, wystawowym, niejako oficjalnym, a tą kolorystyką



147. FRANCISZEK JÓZEF I. I NAPOLEON III. POD VILLAFRANCA.
DRZEWORYT Z „MUSSESTUNDEN“, WIEDEŃ 1859.

tak zupełnie *intime*. Obraz robi wrażenie marszu tryumfального, ułożonego w myśli na dęte instrumenty hucznej i głośniejszej kapeli wojskowej, a odegranego w saloniku na delikatnym szpiniecie. I co ciekawsze! Grottger sam zdawał sobie najdokładniej sprawę, że ten temat rycersko-bohaterski a zarazem i reprezentacyjny domaga się barw pełnych, energicznych i stanowczych. Dowodem tego bardzo interesujący szkic, właściwie prawie już wykonany obrazek (por. nr. 146). Szkic ten ze swą dominującą barwą czerwoną i swą decyzją ruchów, zapowiadał dzieło o wiele lepsze i żwawsze.

Cesarz jednakże robi tutaj wrażenie, jak gdyby na siodle się chwiał i nie był pewny swego rumaka. Ukłon, który tu składa oswobodzicielowi Wiednia jest bardziej uniżonym, niż na skończonym dziele. Ale, by nie zepsuć humoru wiedeńskim jurorom, musiał artysta motyw ten w skończonym obrazie znacznie złagodzić. Kompozycję tego szkicu, w gotowym obrazie zupełnie zmienioną, zużytkował atoli artysta w tym samym roku jeszcze, prawie bez zmiany, wzorując na niej rysunek drzeworytniczy »Spotkanie się obu cesarzy Franciszka Józefa i Napoleona III. pod Villafranca« (por. nr. 147).

Kompozycja drugiego obrazu, »Ucieczki Henryka Walezego«, również nie jest zbyt szczęśliwą. Nie tłumacząc sama przez się ani sytuacji,

ani momentu psychologicznego, ma ona raczej cechę ilustracji niższego rzędu, dopominającej się o „tekst objaśniający”.

Gdyby Grottger był chciał ironizować, poniżyć w oczach Europy Francuzika, który małodusznie i potajemnie opuszcza kraj, powierzony przez losy kierownictwu królewskiej jego ręki — to musiałby dodać obrazowi dramatycznej siły, a królowi dać inną postawę i fizyonomię, podnieść i zaakcentować moment strachu i ucieczki. Na obrazie zaś widzimy tylko, że król szybko ewakuje, żeby uciekał — trudno się domysleć. Strój jego wytworny i pretensjonalny nie harmonizuje z tematem: krzaki lesne nie ważyły się ani zadrasnąć wytwornych jedwabów, niskie gałęzie nie zaunęły ani o włos aksamitnego biletu, z którego powiewa piękne, strusie pióro. Henryk prezentuje się w pełnej gali królewskiego stroju, mógłby, zsiadłszy z konia, natychmiast przyzywać ceremoniałowi historycznemu na jakimś obrazie De Keysera lub Gallaita. Wiadomo zresztą, że kostiumy i fryzury królów i książąt na obrazach historycznych szkoły belgijskiej i jej adeptów z nad Dunaju i Izary są bez zarzutu — i to zawsze, czy malarz ich przedstawi w zgiełku bitwy, czy podczas szarugi, lub w czasie wypraw wojennych. Pyłku kurzu tu nie widać, nie bryżnie na nie ani kropelka krwi lub błota. Są one zawsze świeże, z pod igły i żelazka, jak na scenie. Ciekawym tego przykładem, wspomniany dopiero co obraz Mattejki „Gustaw Adolf na Wawelu”.

Nad „Ucieczką Walezego” pracował artysta długo i intensywnie. Istnieje do tego obrazu własnoręczny karton, rozmiarami największy ze wszystkich, jakie nam Grottger pozostawił. Wiedząc od dawna o jego istnieniu, szukałem go od lat kilku nadarmo. Nagle zupełnie niespodziewanie wypłynął na światło dzienne, z ukrycia prywatnego zbioru, na aukcyi wiedeńskiego Dorotheum. Katalog dotyczący (Nr. 103 aukcyi z d. 11 marca, 1907 str. 16 nr. 111) podaje ilustrację tego rysunku węglem o tak znacznych rozmiarach (154 cm. $\times$ 105 cm.). Pod względem niewątpliwej autentyczności tego dzieła polegam na zdaniu tak dojrzałego znawcy, jakim jest p. dr. Suida, docent uniwersytetu wiedeńskiego, który na mą prośbę dzieło to dokładnie zbadał. Sam, niestety, go nie widziałem, gdyż zbyt późno udało mi się dowiedzieć o nazwisku nabywcy. Jest nim p. Szemere, znany węgierski sportsman, który, nabywszy karton na tej aukcyi za 800 K., zaraz go do swych dóbr na Węgrzech wysłał.

„Ucieczka Henryka” to obraz o anegdocie zabawnej dla — obcych; bo żeby takie królewiatko, gdy mu lepsze świtają widoki, rzucało berło i potajemnie uciekało, jak pierwszy lepszy *chevalier de fortune* — to przecież zabawne i chyba rzadko się zdarza. A obraz o takiej anegdocie — to typowy towar Kunsthändlerów; doszedł on też niespodziewanie szybko do rąk adresata. Wiadomość, podana także przez J. I. Kraszewskiego w „Rachunkach” z r. 1867 o powędrowaniu tego obrazu do Anglii, jest autentyczną. Mówi o tem już ów humorystyczny list *quasi* staropolski Grottgera do St. Tarnowskiego,



148. UCIECZKA HENRYKA WALEZEGO, WIDOK 1460. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

pisany we Wiedniu 25. grudnia 1859. »Chceszli wiedzieć, co robię, to ci opowiem. Wszystko na początku, a nie rychło do końca. Barbarę Radziwiłłównę i Najjaśniejszego naszego Pana i króla Zygmunta Augusta zacząłem malować, wszystek obraz z natvre. Zdaje mi się, co już do pana brata pisałem, jako moje zaczenie malowidło Henryk Waloysivsz dwom angielskim braci obywatelom sprzedałem do wystawę miasta wielkiego Londynu angielskiego kraju«.

Żyje nawet bezpośredni świadek pertraktacyi o sprzedaż tego obrazu między naszym malarzem a owym handlarzem londyńskim, rzadkim i nader pożądanym gościem na gruncie wiedeńskim a białym krukiem w majsterszuli Akademii. Jest nim L'Allemand, obecny profesor wiedeńskiej Akademii, a wówczas jej uczeń, żyjący z nieco starszym kolegą Grottgerem w bliższych stosunkach. Nazwiska tego kupca, choć sam mu wówczas sprzedał obrazek, nie umie dziś już podać. Pamięta atoli jeszcze ogólnikowo obraz Grottgera, jako dzieło znaczniejszych rozmiarów, wysokie na jakie półtora do dwu metrów, malowane starannie i z wielkim nakładem pracy. Sądzę, że to zakupno stało w związku z światową wystawą londyńską; kupcy, spodziewając się ogromnego napływu obcych i amatorów, zaopatrywali się w czas w towar, smaczny, pojętny dla amatora; takim towarem, i to zapewne bardzo tanim, była i »Ucieczka Walezego« ze swą nieznana a ciekawą anegdotą, jak i ze swemi wyższemi zaletami technicznemi. Możliwe, że ten sam handlarz interweniował także w wystawieniu i sprzedaży drugiej »Warszawy«, o czem poniżej. I p. St. Tarnowski ze Śniatynki miał jeszcze w pamięci korzystne wrażenie kolorystyki tego obrazu, który widział, ale nie we Wiedniu, gdzie temi laty nie był, ale we Lwowie. Przypuszczam, że było to jesienią r. 1860. Musiał zatem artysta, wyjeżdżając z Wiednia w lipcu, wystać obraz do Lwowa, gdzie za powrotem z Węgier dni kilka bawił. Do tego obrazu też niewątpliwie odnoszą się następujące jego słowa, pisane stąd 1. września do matki, bawiącej stale w Wiedniu: »Rodakowski tak się ekscytował nad moim obrazem, Szlegel także chwalił, wszyscy chwałą i chwałą« — ale z pewnym sceptycyzmem dodaje: »Ja wiem najlepiej, co to warte«.

Nabył zatem kupiec londyński obraz jeszcze nieskończony, zadatkując go tylko — jak to się zresztą często praktykuje — jakąś nieznaczną kwotą. Zresztą sam Grottger pisze o sprzedaży »zaczętego malowidła«. Dobrze się zgadza z tem przypuszczeniem i ta okoliczność, że reprodukcyja w drzeworycie tej kompozycyi znacznych wymiarów zjawia się w »Mussestunden« dopiero pod sam koniec rocznika 1860 (str. 425, por. Nr. 149). Nie znam oryginału i chyba nie prędko dowiemy się o jego obecnem miejscu przechowania. Wnoszę atoli z pochwał świadków tak kompetentnych, jak Stanisław Tarnowski, prof. L'Allemand i Rodakowski, że on techniką kolorystyczną stał znacznie wyżej od »Sobieskiego«, zwłaszcza, jeżeli rzeczywiście artysta, jak przypuszczam, kończył go dopiero jesienią r. 1860. Bo wówczas właśnie dokonał się ów ważny, na-



149. UCIECZKA HENRYKA WALEZEGO. DRERWORT Z »MUSSESTUNDEN« (1860 STR. 425).

gły i zadziwiający prawie zwrot w jego kolorystyce olejnej od traktowania półtonami, odcieniami t. j. od nawyczek, warunkowanych techniką akwarelową, do energicznych, głębokich tonów lokalnych i silnych męskich akordów barwnych, w które uderza po raz pierwszy w swych olejnych szkicach barszczowickich, także i tematowo tak wysoce interesujących.

Artysta nieraz pracuje najdłużej właśnie nad temi dziełami, które nam się wydają zbędnymi dla jego rozwoju. Miesiące całe przesiedział i przemęczył się Grottger nad »Sobieskim« i »Ucieczką Walezego« a jego »Wedeta«, »Duch« z »Lituanii« i oba końcowe najwspanialsze obrazy »Wojny« to owoce pracy krótkiej, ledwie kilkudniowej! Niezbadane są drogi duchowego rozwoju!

»Zjazd pod Szwechatem« i »Ucieczka Walezego« to jedyne obrazy Grottgera oficjalne, szukające sukcesu i rozgłosu, a zatem z gruntu przeciwne podstawom jego ducha i sztuki, któreimi są wewnętrzność, poufność i uczuciowość. Ale choć związek wewnętrzny między nimi a dalszym rozwojem artysty zaisie dopatrzeć się trudno, nie wolno mi ich lekceważyć. Może i ta faza była konieczną, może trzeba mu było zakosztować i tej strawy, w gruncie rzeczy jałowej, by potem zapragnął manny niebieskiej i lyku z kryształowego źródła Hippokreny. A zresztą — czy może być mowa w życiu Grottgera o działach i wpływach, niekorzystnych dla jego dalszego rozwoju? Zważmy tylko! Tworzy on pierwsze swe cztery cykle między 24-ym a 28-ym rokiem życia

a w wieku lat trzydziestu spogląda już na świat i ludzkość z wyżyn «Wojny». Więc chyba wszystko, co się w życiu jego stało, stało się dobrze!

Jest rzeczą pewną: droga, zmierzająca ku «cyklom», dziełom, z którymi przecież imię Grottgera zawsze w pierwszej linii łączymy, nie wiedzie przez oba te obrazy historyczne; do nich prowadzi odnoga bez dalszej wytycznej i kontynuacji, odnoga wnet zapomniana, zarzucona i zarosła trawą, na którą artysta nigdy już więcej ani na chwilę, ani najpobieżniejszym choćby szkiecem ponownie nie wstąpi.

Inaczej zupełnie, zdaniem mojem, ma się rzecz z pracą ilustratorską Artura Grottgera, tą antytezą malarstwa olejnego, antytezą z punktu techniki, formatu i nastroju, a rozwijającą się z niem równocześnie.

Raz jeszcze powracam do humoresek, zdobiących ów sławny list, pisany do «drogiego Pappcia» 18 sierpnia 1859. W rzedzie ich wyróżnia się jedna tem, że nie dał tu Artur Grottger swej autokarykatury i nie umieścił na niej ni postaci ukochanego adresata, ani srogich jurorów, ni publiczności, cisnącej się do nagrodzonego dzieła, ani też nadobnych Wiedeńskich, zerkających zalotnie do artysty «spełniającego najpiękniejsze nadzieje». Tu stoją nowożytni cyklopi w fartuchach i z podkasanymi rękawami i obrabiają pracowicie ogromny brus jakimś przedpotopowem narzędziem i to z takim zawziętym impetem, że aż trzaski dokoła lecą. Tak to elegancko i delikatnie wykonują «artyści» wiedeńskiego zakładu ksylograficznego Waldheima klisze do drzeworytów według rysunków naszego artysty (nr. 150)! Na tym samym rysunku atoli zjawia się poniżej sam artysta; obrócił się do nas plecami i rysuje w domowym negliżu przy nocnej lampie te chlebodajne ilustracje z takim zapalem, że aż maskara, ułożona z guzików i sprzączki od dolnego ubrania, wykrzywia się, dziwiąc się tej niezwyklej pilności pana Artura! Ilustracyom tym towarzyszy niemiłej wesoły tekst. Opowiada on tam przyjacielowi o swej pracy ilustratorskiej, cieszy się nią i szczyci, chwaliąc się, że do tej nowej czynności zabiera się z jaknajwiększą pilnością.

Staje zatem nasz artysta «w słowie i obrazie» w zupełnej sprzeczności do ogólnego sądu, który o tej jego działalności ilustratorskiej nie może mówić bez wylania kilku łez współczucia nad geniuszem, marnującym rzekomo swe świetne zdolności na takie przygodne a wyczerpujące robótki.

Zapewne, bez pewnej części tych ilustracji byłoby się obeszło, ale, mając główne rezultaty na oku, lekceważyć ich bynajmniej nie należy. Praca ta bowiem rozwoju sztuki Grottgera w kierunku idealnym bynajmniej nie tamowała; przechodzi on przecież bezpośrednio od tych robót graficznych do cyklów: dziś odłoży ołówek ilustratorski, by zaraz nazajutrz chwycić za kredkę i zacząć «Warszawę». A skończywszy ją, powróci znowu do drzeworytu i ilustracji, przegradzając nimi pracę twórczą nad drugą «Warszawą» i «Polonią». Następnie należy zważyć, że w ilustracji ujawnia się najwcześniej

ów stanowczy rozdział, jaki artysta teraz w swej twórczości z punktu techniki przeprowadza.

Dotychczas bowiem — podniosłem to już — chwiała się jego sztuka zbyt często między światem wielobarwnym a jednobarwnym, między malarstwem a rysunkiem.

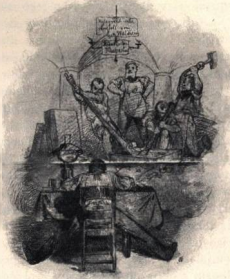
Akwarela, tak jak ją Grotter do roku 1860-go mniej więcej uprawiał, pojęta jako połączenie rysowanego konturu z malowaną płaszczyzną, jest typowym wyrazem tego braku decyzji. Nie wie się czasem, czy dana akwarela jest dodatkiem i przeróbką zasadniczej kompozycji rysunkowej, lub czy rysunek jest przedstanem przyszłej akwareli. Wabi artystę podchwycenie ołówkiem charakterystycznych momentów, ale nęci go zarazem oddanie wielobarwności świata rzeczywistego, dla której miał, podkreślam to, oko od dawna nader wrażliwe. Tak staje się mu akwarela kompromisem obu sprzecznych kierunków, kompromisem, nie mogącym obecnie już zadowolić jego wyższych zamiarów artystycznych.

W akwareli Schwinda i swej własnej sepii monachijskiej odkrył on ów tajemniczy wewnętrzny związek, łączący technikę i duchową treść w jedną wyższą całość, niby powinowactwo z wyboru między ideą dzieła a jego techniką i formą. Dzieli też teraz cały świat przedstawialny na dwie kategorie zjawisk, rozdziela niejako dzień od nocy; jedna kategoria stanie się przedmiotem obrazu barwnego o technice olejnej, nad drugą zawładnie jego grafika.

Przeprowadza on zatem tym sposobem czysty rozdział gatunkowy: przed jego wzrokiem twórczym stają teraz dwa zakresy zjawisk zasadniczo różne, ze swymi odpowiednikami technicznymi, t. j. z dwoma rodzajami techniki, również zasadniczo odmiennymi.

Dzieła z zakresu pierwszego, prace olejne, już poznaliśmy. Poznamy teraz świat drugi, rysunek i drzeworyt, słowem grafikę Artura Grottera.

Biada się często nad tem, że artysta zwraca się w tych drzeworytach ku tematom błahym, ku ulotnym scenom życia codziennego, pozbawionym »głębszej myśli i idei«. Ależ my wiemy z jego szkicowników, że on już od sze-



150. Z LISTU DO HR. PAPPENHEIMA.

regu lat na marginesie każdego dnia, poświęconego pracy choćby najpoważniejszej, znalazł czas dla takich scen ulotnych, dostarczonych mu przez życie potoczne. Gdyby go nie przerabiał na drzeworyty, niektóre o niewątpliwie wyższym zakroju artystycznym, zyskałby na tem chyba tylko — jego szkicownik. Nie mogę uznać, ażeby taka dążność dokształtowania i wywyższania przygodnych wypadków do estetycznych form była czynnością artystycznie obojętną, a tem mniej szkodliwą. Artysta, wiedząc, że każdą niemal sytuację będzie mógł teraz z odpowiednią zmianą zużytkować w drzeworycie, zyskuje bezpośredni cel dla swego daru obserwacyjnego i wprawia oko do tem szybszego uchwycenia przeróżnych sytuacji i typów, uczy je doszukiwać się tem pilniej w danem zjawisku jego cech istotnych i charakterystycznych.

Grottger czuje się przecież w swych ilustracjach od tekstu zupełnie niezawisłym. Okoliczność, czy autorem ilustrowanej przezeń powiastki jest Kurnberger lub Schrader, Jokai, Temme lub Brecher, nie wpływa bynajmniej na stopień artystyczny jego drzeworytów, stanowiących razem pewną całość, o jednolitej linii rozwojowej. Ostatecznie ilustruje Grottger zawsze tylko samego siebie. Powiastki te i romanse rozgrywają się przeważnie w czasach nowożytnych. Tem chętniej więc będzie w nich Grottger szukał przytulku dla swej sztuki teraz, kiedy historyzm Akademii zaczyna mu dokuczać i gdy mu się już nudzi patrzeć na mozolnie powstające figury własnych obrazów olejnych, pozapinane w «wierne» kostiumy historyczne, w których im zawsze jakoś nie swojsko. Bo nie było mu przeznaczonem wykręsać z głazów przeszłości iskry prawdziwego i czystego dzieła sztuki. Rzecz jasna zatem, że ilustrowania tekstów historycznych — co prawda nie zbyt licznych — unika starannie, a jedyną swą kompozycję historyczną «Dni bohaterskie w Güns» zbywa pomysłem o jakieś lat dwanaście wcześniejszym, zapożyczonym z własnego obrazu, z «Wjazdu Bolesława Chrobrego» — o czem zresztą powyżej już wspomniałem.

Nieco częściej da się on uwieść momentowi przeciwnemu, czarowi bajki i fantastycznej powieści.

Głównie interesuje go teraz rzeczywistość i teraźniejszość. Ideą jego przewodnią, zarysowującą się od r. 1860-ego coraz wyraźniej w całym jego jestestwie duchowem, jest przerobienie obecnej, współczesnej mu ludzkości na wyższą i lepszą. A skoro tak jest, staje się więc ludzkość jemu współczesna w całym swym objawie fizycznym przedmiotem jego usilnych studyów artystycznych; dąży on i w sztuce przede wszystkim do wydobycia pierwiastków estetycznych, drzemiących w zewnętrznych objawach życiowych, słowem do przetopienia rzeczywistości na walory estetyczne. To, co teraz da, nie będzie więc skrajną bardzo charakterystyką — tu i ówdzie, co prawda, posoli on trochę humorystką typu lub stroju, rzuci nawet wyjątkowo tu i ówdzie szczyptę pieprzyku karykatury — ale w całości będziemy mogli zauważyć, że on stale postępuje od

charakterystyki do typu, od typu do fizynomii o walorach idealnych. Ideał jego przebywa zatem w tych ilustracyach tę zdrową i konieczną szkołę życia i rzeczywistości. A niejedna z najwyższych fizynomii z »cyklów«, dziś wszechobecna fantazyi narodu, a nierozłączna wprost z naszymi pojęciami o ideale nowożytnego typu narodowego, znajdzie liczne fazy przedwstępne w tych ilustracyach, nad którymi praca miała rzekomo tak bardzo dla rozwoju artysty być szkodliwą. Stworzenie idealnej fizynomii polskiej, męskiej i niewieściej, jest — wiemy to wszyscy — nabytkiem, złączonym nierozdzielnie z imieniem Grottgera. Warto zapamiętać, że geneza tej fizynomii leży częściowo w jego obrazkach, wykonanych dla Waldheimowskich czasopism ilustrowanych. Tej pracy ilustratorskiej zawdzięcza też Grottger głównie w dalszej konsekwencji inny nader ważny nabytek: niezrównaną swą estetykę stroju współczesnego.

Weźmy najpierw pod rozagę stronę techniczną. Cały świat, który Grottger tu stwarza, jest przecież jednobarwnym. Że ta jednobarwność jest estetyczną szalą zjawisk nadprzyrodzonych — to staje się dlań pewnikiem już od chwili powstania monachijskiego »tryptyku«. W drzeworycie uczy się zaś artysta redukcji zjawisk barwnych świata rzeczywistego do barwy czarnej i białej, do światła i cienia. A przyzwyczajwszy tak oko i umysł w tej trzyletniej prawie pracy do ustawicznej przemiany walorów barwnych na niebarwne — wytwarza sobie technikę artystyczną, obchodzącą się bez estetycznego czynnika barw. Pracując przez trzy lata jako grafik, miał Grottger czas rozpatrzyć się w bezbarwnym, albo raczej, jak zobaczymy, pozornie tylko bezbarwnym świecie. Przed jego fantazyą, zżytą z tym światem jak najściślej, oblekają się odnośne zjawiska w mgnieniu oka w czarnobiałe szaty.

Czas teraz zastanowić się nieco głębiej nad stosunkiem grafiki grottgerowskiej do świata barwnego.

Słowami »rysownik« lub »rysunek« obejmujemy właściwie ogromny kompleks czynności, pojęć i wyobrażeń estetycznych i to nie tylko różnorodnych, ale czasem między sobą wprost sprzecznych, prawie — krańcowe ostateczności stosunku artysty do momentu barwnego. Określając »cykle« Grottgera jako »rysunki«, oznaczamy właściwie tylko moment przeczący, mówimy o nich, że są dziełami bez t. zw. »barwy lokalnej« — ale to jest tylko wygodny mostek, rzucony ponad trudny a zasadniczy problem stosunku rysownika do świata barwnego.

Bo powstaje teraz dopiero pytanie główne: czy pewien rysownik wychodzi z widzeń barwnych, czy od form bezbarwnych? Stosunek jego do świata barwnego bowiem może być dwojaki: on albo barwę ignoruje, albo ją zastępuje. Jego czarno-biała sztuka jest albo negacją barwy, albo jej surogatem, czyli pośrednio jej afirmacją. Negując barwę, daje on innemu zupełnie czynnikowi dominującą rolę: tym czyn-

nikiem jest linia konstrukcyjna, wywołująca sugestię plastyki — brylowatości — przestrzeni.

Mistrzem nad mistrzami w tej kategorii rysunku jest — i będzie chyba po wszystkie czasy, jak długo nasza kultura trwać będzie — Albrecht Dürer. Za każdym razem, kiedy jakiś jego ryt lub rysunek z tą jego tektoniką, obmyślaną, jakby dla najsubtelniejszego mechanizmu zegarowego, bierzemy do ręki, ujarzmia on ponownie naszą fantazję elementarnością swej siły sugestywnej: przed naszą ściągającą się żrenicą rodzą się cuda i czary wrażeń przestrzennych i brylowatych, stają domy o spadzistych słomianych dachach, dźwigają się zamki na stromych ostrowach, szerzą się prostokąty norymberskich patrycyuszowskich „hofów” i dziedzińców, wspina i zwierza się misterny organizm gotyckich tumów! To wszystko wywołuje wrażenie idealnej rzeczywistości o takiej ostrożności i wyrazistości linii, o tak przekonującej prawdziwości tektoniki, jak ją świat realny, świat barw i światła nigdzie i w niczym już sama rzeczywistość — trójwymiarowa i barwna — nam nie smakuje. Wydaje się ona jakby kopią słabą i mdłą tej innej rzeczywistości, wyższej, którą Albrecht Dürer wyczarował swą sztuką bezbarwną i dwuwymiarową. Równie potężną jest plastyka jego figur, objawiająca się natchnioną energią rysów, falistością włosów, opadających w długich kędziarach na ramiona, geometryczną linią fałdów ostrych, jak krawędzie odlamanej bryły, misternie skombinowaną mechaniką urządzeń fizycznego ruchu.

Ta plastyka jego figur jest odpowiednikiem wrażenia przestrzenności. Dürer przedstawia się nam jako syn swego czasu. Tylko oko, wpatrzone od dzieciństwa w rzeźbę drzewną i w ostrość jej linii, tylko oko, spoglądające od pierwszych lat na miasto, zamknięte wielobokiem murów, na kontury gotyckiego tumu — tylko oko, spotykające się od maleńkości i przez cały ciąg życia, zawsze i wszędzie z linią, z krawędzią, z kantem i kątem — może stworzyć takie fenomeny wrażeń plastycznych i przestrzennych, jakie daje dürerowski ryt lub rysunek. To są wizje rzeczywistości, stworzone rylcem ręki, kreślącej swe twory z jakąś nadludzką prawie pewnością siebie. Niemasz drugiego mistrza, któryby był z mechanizmu ciała ludzkiego i z mechanizmu dzieła jego budującej ręki wydobyl abstrakcję równie imponującą i czarującą!

Wrażenia tak potężnej plastyki żaden obraz barwny tego samego Dürera nie wywoła, żaden z nich również ani w części nie podnieci równie silnie naszego daru odczucia przestrzeni. Rysunek, będący podstawą jego kompozycji barwnej, wyszedł przecież z pod tej samej mistrzowskiej ręki, ale tu zaraz objawia się działanie barwy jako czynnika, osłabiającego wrażenie przestrzenne i plastyczne. Że barwa w tym kierunku działa, o tem każdy z nas tylekrotnie przekonać się może, obserwując choćby tylko n. p. wrażenie, jakie sprawia na młodym adeptce sztuki oryginał obrazu, poznanego przezeń przedtem na fotografii. Czuje on w pierwszej chwili jakby rozczarowanie i z zdziwie-

niem widzi, że oryginał nie robi tak silnego wrażenia, jak kompozytca na fotografii, że na jej podstawie «więcej się od oryginału spodziewał». Czyniłem to spostrzeżenie szczególnie często przy obrazach o nader energicznie występującej perspektywie i kompozycji przestrzennej — a więc przedewszystkiem przy dziełach włoskiego «quattrocenta», lub przy obrazach Bücklina. Bo czarno-biała sztuka, lub fotografia wreszcie, operująca tylko tonami, to najsilniejsze podniety dla fantazyi, zwłaszcza młodzieńczej. Dzieło barwne natomiast nie podnieca fantazyi w nieskończoność, ale ją ujarzmia, wiążąc ją w swym barwnym raj. Kompozytca czysto liniowy, jaką tworzą Dürer, jego towarzysze i następcy, jest zatem najsilniejszą pobudką fantazyi. Kompozytca barwna ze swym momentem liniowym przytłumionym i niejako zamaskowanym przez barwę, jest zaś tej fantazyi — zaspokojeniem.

Rysunek Grottoera nie jest atoli czysto liniowym, w czem się też stanowczo różni od n. p. rysunku Rethla. On nie stwarza cudów przestrzenności i plastyki, on nie wychodzi w swoich kompozycjach od momentów przestrzennych i plastycznych, ale od barwnych. W jego pojęciu artystycznym nie jest rysunek wcale czemś zasadniczo odmiennem od obrazu olejnego lub akwareli. Jest dlań rysunek albo fazą przejściową i przygotowawczą, przedstanem obrazu barwnego, jak n. p. ów karton do «Ucieczki Henryka Walezego», albo samymże obrazem barwnym, zredukowanym jedynie do walorów i różnic świetlnych. Bardzo też charakterystycznym jest materiał, którym się artysta teraz w skończonych dziełach graficznych posługuje. Nie jest nim już ołówek, ciągnący linie cienkości włosa, ale najpierw węgiel, a potem kredka, delikatnie rozarta wiszkiem, niby barwa czarna, rozprowadzona pendzlem. Pierwsze ślady takiego malarskiego traktowania rysunku cofają się aż do roku 1857. Szczęśliwy to i dziwny przypadek, że to przejście od rysunku liniowego do malarskiego możemy obserwować na dwu kompozycjach, należących do filiacji jednego motywu. Jest nim myt o Fauście i Małgorzacie. Technika rysunku, przedstawiającego Gretchen wychodzącą z kościoła (Nr. 68 por. str. 107) wzoruje się jeszcze na staroniemieckim drzeworycie, poznanym w oryginałach Albertyny, za pośrednictwem artysty także przez Geigera, jest zatem techniką jeszcze liniową. Kompozytca druga «Gretchen w kościele» jest najwcześniejszym szkicem rysunkowym o technice malarskiej (Nr. 69). Ale to drobiazgi, zarodki mikroskopijne!

Pierwszem większem dziełem, wykonanem w tej technice rysunku malarskiego, jest ów karton do «Ucieczki Walezego», obecnie własność p. Szemerego (por. wyżej str. 242), karton, który później ma być przelozony na syte i zdecydowane barwy olejne. Oto dowód, że w pojęciu naszego artysty technika węglowo-kredkowa jest najbardziej zbliżoną do techniki olejnej, że ją zapowiada, że niejako ją poprzedza, że jest głównym etapem w procesie rozwojowym motywu, poczynawszy od ulotnego szkicu aż do skończonego dzieła barwnego. W cyklach zatamuje Grottoer zupełnie falę barwnego widzenia,

a ta, spiętrzona, powróci z siłą zdwojoną, by wycisnąć z tem większą wyrazistością na rysunku kreskowym piętno swej utajonej barwności. Bo barwy w »cyklach«, to jakby fale podziemne, a głośno szumiące, to jakby wonie kwiatów ukrytych, ale tak silne i rozkoszne, że już nawet i nie pragniemy widoku ich barwnych kielichów! Max Klinger w swych pięknych i głębokich wywodach o stosunku wzajemnym malarstwa i poezji wyraża opinię, że i Dürer wychodzi w swej grafice od wizji barwnych. Czy się nie myli? Czy i tym razem nie jest ta opinia teoretyczna, jak często bywa u artystów, tylko bezwiednem odbiciem założenia własnego? Jak trudno indywidualności twórczej, chcącej dać obiektywne rozwiązanie estetycznego problemu, zapomnieć o sobie! Zda mi się, jakoby Dürer w swych wrzekomych wizjach barwnych patrzył oczyma Maxa Klingera. Barwa występuje w grafice Dürerowskiej zawsze tylko jako czynnik uboczny. Widzimy to najlepiej na jego prospektach w wiedeńskiej Albertynie. U niego barwa jest środkiem i sługą, a służy tylko do tem silniejszego akcentowania perspektywicznej konstrukcyi. U perspektywistów właściwych, jak n. p. Piero dei Franceschi, Mantegna, Cossa, a wreszcie Domenico Ghirlandajo i Filippino, spełnia barwa tak samo (w tekonice naturalnie!) jedynie tę funkcję podrzędną. Dürer odczuwa, zda mi się, w tych dziełach graficznych raczej tylko inlezywność kontrastów barwnych, wypełniających płaszczyznę, wchodzącą w skład całego mechanizmu perspektywicznego. Cała wielobarwność świata realnego jest zdaniem mojem Dürerowi zbędną, dla rysunku takiego zaś, jak go daje Grottgger, świat barwny jest premisą, punktem wyjścia i podstawą. Tak staje Grottgger w rzędzie o wiele liczniejszej plejady rysowników-malarzy, wywodzących się pierwotnie i zasadniczo od sztuki Rembrandta — tego największego malarza pendzlem i rylcem, jakiego świat wydał. Grottgger wychodzi zatem zawsze i wszędzie od widzenia barwnego. W dziełach młodzieńczych (i nie w młodzieńczych tylko!) illuminuje on z porady »Tatka« swe rysunki, a najpóźniejszym takim rysunkiem illuminowanym, to ów Czerkies (z lat 1859—60), pomykający po ostrowiu z dzidą w rękę (por. Nr. 131). Teraz — przeciwnie — pozbawi on kompozycję swoją barwy, zastępując ją walorami światła i cienia. Żeby ten proces może jaśniej wytłómaczyć, użyję porównania ze stosunków muzycznych. Tamte utwory z lat młodzieńczych, to jakby kompozycye, stworzone na jeden instrument, rozłożone później na kwartet lub kwintet; graficzne zaś jego dzieła od roku 1859 począwszy, a zwłaszcza »cykle«, to kompozycye, pomyślane pierwotnie jako orkiestralne, ale ostatecznie stworzone jedynie na jeden instrument, fortepian lub dyskretniejsze jeszcze skrzypce. Mamy przecież w niejednym fortepianowym utworze Chopina utajoną całą orkiestrę *in potentia*. Oko widza, ten pierwszy adresat wszelkiej korespondencji artystycznej, odbiera z tych dzieł Grottggera zupełne wrażenie świata realnego, uszczupłone jedynie o moment barwny, który mu uzupełni swą automatyczną funkcją — fantazyą.

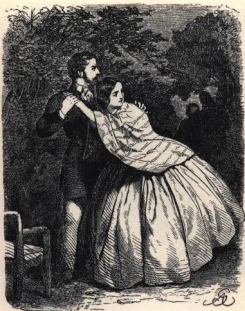
Tak przedstawia mi się ta kwestya zasadnicza.

Może spodziewał się czytelnik spotkać się z temi uwagami, raczej dopiero na czele usłępu, omawiającego same już »cykle«. Daje je atoli już tutaj z uwagi na pierwszorzędną rolę, jaką drzeworyty odegrały w tym całym procesie przejścia sztuki grottgerowskiej od świata barwnego do walorów już tylko świetlnych.

Tak tłumaczy się nam ów zadziwiający fakt, iż dla artysty naszego zaraz z chwilą pierwszej koncepcyi »Warszawy« kwestya techniczna jest już rozstrzygnięta. Stanie on wówczas wobec technicznego problemu zupełnie przygotowanym. Bez próby też, bez chwili wahania, nie przypuszczając nawet innej możliwości, sięgnie po kredkę, jako po materiał, odpowiadający najbardziej, co mówię: odpowiadający jedynie jego idei! Czując się zupełnie panem techniki, będzie mógł artysta nasz z tem większą usilnością oddać się wyłącznie rozwiązaniu problemu duchowego. A tym problemem będzie przetopienie surowej rzeczywistości na szlachetny kruszec dzieła sztuki.

Nie będąc prorokiem ani *pro futuro*, ani nawet *pro praeterito*, nie wiem i nie domyślam się nawet, na jakie dzieła Grottger byłby obrócił w tem dwuleciu 1859—60 długie chwile, poświęcone pracy ilustratorskiej, gdyby go Waldheim nie był pozyskał na głównego artystycznego współpracownika. Ale wątpię, czyby jeden obraz olejny lub choćby dwa nawet, powstające — przypuśćmy — w miejscu tych przeszło dwustu rysunków drzeworytowych, równie zaważyły na szali.

Również nie twierdzę, by wielkie cykle bez tej działalności ilustratorskiej nie były powstały. Dzieła takie, jak »cykle« grottgerowskie, są to konieczności życia narodowego — są to kwiaty, wyrastające z nasienia, spowitego tak głęboko w duszy twórcy i — narodu, że one od tej lub owej okoliczności ubocznej nie mogą być zależne. Ale mam głębokie przekonanie, że, gdyby Grottger nie był zastąpił tej twórczości ilustratorskiej analogiczną pracą rysowniczą, byłyby go wypadki r. 1861-go jako artystę-technika zaskoczyły, byłyby go znalazły nie przysposobionym, artystycznie nie zmobilizowanym do zwycięskiego podjęcia tej kampanii — mam przekonanie, że »cykle« byłyby



151. DRZEWORYT DO NOWELI »ZAGUBIONA«.
»MUSSESTUNDEN 1860.



152. WARTA CEMENTARNA.
DRZEWORYT W »MUSSESTUNDEN« 1859.

wprawdzie powstały, ale we formie mniej doskonałej i prawdopodobnie w odmiennej technice.

W sposobie, w jaki Grottger kreśli i cieniuje w tych drzeworytach kwiaty, materye strojów kobiecych i inne przedmioty o żywych barwach lokalnych, mamy dowód niezbity, że on wychodzi od widzeń barwnych. Tej ustawicznej uśłnej transpozycji motywów barwnych na niebarwne zawdzięczają też te drzeworyty siłę i stanowczość swej ekspresji, zdecydowany i pewny siebie charakter artystyczny.

Dam tutaj kilka przykładów takiej transpozycji. Najlepiej będzie wybrać ilustrację z przedmiotami o znanych nam barwach »lokalnych«. Zaczyna-

jąc swój nowy zawód od seryi ilustracji *ab iurists* z kampanii włoskiej, daje Grottger zaraz w drugiej bardzo pociągający obrazek p. t. »Warta cementarna« (Nr. 152). Trzy barwy, głównie tu występujące, są nam znane: biel w dwóch odcieniach, jasna na bluzie, a srebrzysto-szarawa w głębi na ruinach kościoła, szafir dolnego munduru i zieleń rozłożystego drzewa. Patrzmy, z jaką siłą te kontrasty i stopniowania na ilustracji się zaznaczają: każda barwa występuje odmiennie, wprost świetnie kontrastują ze sobą obie barwy uniformowe, jakoteż zieleń drzewa z bielą muru.

I co więcej! Oświetlenie nie jest tutaj bynajmniej neutralnem, jest to przecież scena w noc księżycową. Z podobnem powodzeniem oddaje artysta oświetlenie księżycowe w drzeworycie do noweli »Zagubiona« (Nr. 151). Nie ulega wątpliwości, że suknię i prążkowany szal damy, nachylającej się tak wdzięcznie ku towarzyszowi, widzi artysta w barwach zupełnie zdecydowanych, a to ze sobą kontrastujących. To samo da się powiedzieć także o szalu staruszki (Nr. 158) i o tylu innych strojach kobiecych.

Nadzwyczajnie efektownie zestawia artysta w drzeworycie »Przed ślubem« (Nr. 153) suknię ślubną panny młodej z ciemnym strojem matki i jasną ścianą parterowego dworku. Tak samo i stroje męskie widzi artysta pierwotnie w pewnych barwach. Dość spojrzeć na kontrastujące barwy materyi w ilustracji do »Sąsiadów« lub na nader zabawnym kostymie zakochanego turysty (Nr. 154). A jak efektownie odcina się profil jego głowy, ubranej w jasny kapelusz słomkowy z kolorowemi wstążkami, od słonecznego

nieba, sprzyjającego jego wycieczce! Gdy wpatrzymy się pilnie w drzeworyt (co prawda, już z r. 1862) do »Kreolki« Brechera (Nr. 156), staje przed nami cały *orbis pictus* przyjęć wieczornych, podziwiamy skromne blondynki w sukniach *couleur tendre* i zazdrosne brunetki w toaletach barwy cieplejszej, otoczone lowelasami w granatowych frakach i jasnych ineksprymablach.

Wprost małemi arcydziełkami sztuki ilustratorskiej są owe błyski słoneczne, migające się po bruku miejskim i kamiennej balustradzie w ilustracji do »Dyadem« Wernera (Mussesi. 1859, str. 325) owa »przedburza« na puszczy węgierskiej, z tą ciężką atmosferą, naładowaną elektrycznością, z gradowem chmurami, czarnemi jak węgiel, o białych rąbkach (por. poniżej str. 262 Nr. 163) lub owe zimne światło późno-jesiennego słońca, w które, jakby w niebo, wstępuje babunia, otulona szalem szeroko paskowanym, odchylając powoli drzwi przytuliska (Nr. 158) lub też owe ciepłe łagodne promienie słoneczne, w których się wygrzewa para miłych staruszków, »Filemona i Baucis«, cieszących się życiem może po raz ostatni, lub wreszcie ów namiot śnieżnej białości na łodzi, płynącej po gładkiej toni w skwarze południowym (Nr. 157)!

Zaiste dziwi nas, jak mało z tych wszystkich zdobyczy w przedstawieniu siły i rodzaju światła i ciepła, z tej całej psychologii atmosferycznej i luministycznej przedostaje się do pierwszych dwu cyklów. W »Warszawie« zwłaszcza nie pokazał artysta prawie ani skruwka nieba, niezem nie wskazał na porę roku czy dnia; akcja rozgrywa się w jakimś tępym neutralnym półmroku bez słońca i blasku — prawie, że nie widać różnicy między światłem otwartem a zamkniętem. Dziwi to wszystko tem bardziej, gdy się zważy, że artysta już w roku 1859, a więc dwa lata przed »Warszawą«, zdobył sobie był technikę, oddającą bardzo trafnie walory nie tylko ogólne światła zamkniętego, ale specjalnie oświetlenia sztucznego, tak n. p. w scenach rozgrywających się czy to w salonie, czy w rzeszście oświetlonym teatrze, czy też na ulicy, lub w sieni przy świetle jedynej latarki.

I możemy sobie wyobrazić, z jaką wyrazistością te różnice oświetlenia i barw w rysunkach ory-



153. PRZED ŚLUBEM.

DRZEWORYT W »MUSSSESTENDEN« 1861.



154. DRZEWORYT DO NOWELI »NIESIEŃSKI WELON«. »MUSSESTUNDEN« 1859.



155. DRZEWORYT DO NOWELI »HĄSIEDZI«. »MUSSESTUNDEN« 1860.

ginalnych występowały, skoro po barbarzyńskiej manipulacji drzeworytnika, tyle silnych efektów, tyle powabu jeszcze do drzeworytów przedostać się mogło!

Przejdźmy teraz po tych uwagach ogólnych do analizy dorobku artystycznego, jaki artysta nasz nam w ilustracjach podaje.

Grottger publikował swe rysunki w przeróżnych czasopismach polskich i niemieckich, ozdabiał nimi kalendarze, dzieła historyczne, roczniki popularno-naukowe, pisma ulotne i t. d. Cała jego grafika obejmuje około 250 prac. Teraz poznamy go w jego czynności najważniejszej, a to jako ilustratora przedewszystkiem trzech czasopism, wydawanych kolejno przez znanego nakładcę wiedeńskiego R. von Waldheima. I tak pracuje on najpierw (i to już od połowy roku 1859) dla »Mussestunden« (Illustriertes Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung, Wien, R. v. Waldheims Xylographische Anstalt.). Wychodziły one od r. 1859 do 1863 w formacie małego kwarta, przez pierwsze półrocze jako tygodnik, później trzy razy na miesiąc. Od roku 1862



156. DRZEWORYT DO NOWELI »KREOLKA«. »MUSSESTUNDEN« 1862.



157. DRZEWORYT DO NOWELI »ODWET«. »MUSSESTUNDEN« 1862.



STUDYUM.

do 1864 jest nasz artysta współpracownikiem dwutygodnika »Illustrierte Zeitung«, wychodzącego w formacie mniejszego *folio*, a stojącego od r. 1863 do »Mussstunden« w stosunku wzajemnej wymiany ilustracji, tak, że liczne prace naszego artysty w obu czasopismach równocześnie się pojawiają. Od r. 1865 zmienia ten dwutygodnik swój tytuł na »Illustrierte Blätter«, powiększając format raz jeszcze, ale tu już ilustracje Grottgera są nader nieliczne a niektóre z nich, jak n. p. scena uliczna »Bogata i biedna matka w wieczór wigilijny«, nader słabe. Stanie się teraz ta praca illustratorska dla artysty naszego prawdziwym ciężarem, który on też niebawem zupełnie z siebie zrzuci. Najwięcej ilustracji pochodzi z lat 1859 i 1860; w samym drugim półroczu 1859 daje ich artysta nie mniej, jak 26, wliczając w to i niesygnowane, ale niewątpliwie z jego ręki pochodzące, jak n. p. »Karawana poszukiwaczy złota« (str. 352), która formacją drzew, kształtami koni, smukłymi postaciami dziarsko maszerujących młodzieńców i ciepłem oświetleniem słonecznem jako pewne dzieło Grottgera się prezentuje. Około 56—60 ilustracji pada na rocznik 1860, w r. 1861 zaś już tylko około 30. Niektóre, powtarza wiedeński tygodnik »Postep«, z rysunków do powieści polskich Postępu uznają za prace Grottgera jedynie oba do »Przeznaczonej« (por. artykuł p. Henr. Piłkowskiego w Tygodn. Illustr. 1907, str. 142).

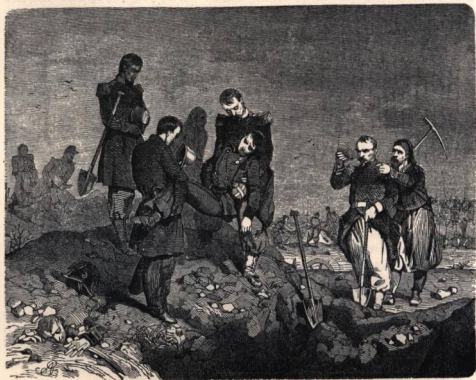


158. W DRZWIACH PRZYTULKU. DRZEWORYT.
»MUSSTUNDEN« 1861.

Zaczyna Grottger swe współpracownictwo z Nr. 27-ym rocznika 1859 a to, jak wspomniałem, szeregiem prac z kampanii włoskiej. Pierwszy obrazek, to poetyczna scena: »Po bitwie pod Montebello« (Nr. 159). Żuawi francuscy grzebią młodzietkiego austriackiego ochotnika, towarzysze ich, odsloniwszy głowy, oddają hołd waleczności, szemrząc »Voilà encore un brave«. Jaka to cicha i rzewna tragedia! Czy krzykliwe pomysły Detaille'a są lepsze? W obrazku tym, w którym artysta daje autoportrecik, leżą zarodki dwóch kompozycji bardzo rozbieżnych; i tak są najpierw owe piękne *pendants* olejne »Walka i pojednanie« z roku 1864 dalszym rozwojem tej samej myśli, smętny liryzm z r. 1859 przemieni się zaś po czterech latach w głęboki tragizm w końcowym obrazie »Polonii«, a po trzech dalszych latach w pesymizm, pelen goryczy i pogardy, w ósmym obrazie »Wojny«. Jak to tragiczne, że ten

entuzjastyczny optymista, ten »czciiciel ludzkości«, jakich mało, w dojrzałych latach tworzy obraz pobożowiska z pytaniem na ustach: »Ludzie, czy sznalka?«...

Następuje całostronicowa ilustracja: »Szturm na Ponte di Magenta« (str. 241), pierwszy obraz bitwy bez kawalerji w całym *oeuvre* Grottgera, dalej (str. 245) »Potyczka uliczna w miasteczku Cavriana«,



159. PO BITWIE POD MONTEBELLO. DRZEWORYT. »MUSSESTUNDEN« 1859.

ułożona jeszcze na schemacie kompozycji młodzieńczych, i wreszcie »Pochód jeńców francuskich przez Wiedeń« (str. 239).

Nadmieniam, że Grottiger i poza »Mussestunden« illustrował drzeworytami do spółki z innymi artystami wiedeńskimi także jakąś inną większą, popularną publikację z włoskiej kampanii r. 1859, której tytułu dziś już podać, niestety, nie umiem. Widziałem ją u znanego wiedeńskiego antykwarza i handlarza sztychów przy Seilerstätte. Niestety, nie może on obecnie tej publikacji odzyskać.

Ale liryk nie milczy! Ze scen, łączących się z cierpkim rzemiosłem wojennem, umie artysta nasz wydobyć przedziwną słodycz, tak w ilustracji do

nowelki »Chleb żołnierski« (Nr. 160), a zwłaszcza w wspomnianym już, wysoce poetycznym pomysle »Warty nocnej« przed cmentarzem w cichą noc księżycową (Nr. 152).

Podobne kompozycje powstawały także jako obrazy olejne. Znam dopiero jedną, i to nie z oryginału, lecz tylko z reprodukcji fotograficznej, znajdującej się w Światynce. Jest to praca z r. 1859, jak to z tematu i dedykacji własnoręcznej na fotografii z 7 sierpnia tegoż roku wnosić musimy. W głębi po lewej widzimy piechotę austriacką, szturmującą po ostrym stoku silną bardzo pozycję wojsk francusko-włoskich. Na samym przodzie wzruszająca scena: Bersagliere włoski, śmiertelnie ranny, kona w ramionach markietanki. Według tej fotografii został ten obraz reprodukowanym w »Świecie«, pod tytułem »Na szańcach« (Nr. 136).



160. DRZEWORYT DO NOWELI »CHLEB ŻOŁNIERSKI«. »MUSSESTUNDEN« 1859.

Kompozycyi rodzajowo-portretowych mamy tu trzy: pierwsza to »Spotkanie się obu cesarzy pod Villafranca« (Nr. 147) wzorowane zupełnie, jak wspomniałem, na szkicu do »Zjazdu pod Szwechatem«. Drugą jest »Francuska para cesarska«, konno w lasku Bułońskim (»Mussestunden« 1860); ilustracya ta, zajmująca całą stronicę, przypomina żywo akwarelę »Przejażdżka«, z r. 1856, przedstawiającą pułkownika Podlewskiego z jakąś amazonką w Praterze (Por. tablicę). Trzecia kompozycya tej kategorii — to »Garibaldi na łożu«, z nogą obandażowaną, którego lekarz angielski Patrydge z polecenia rządu swego odwiedza (»Illustr. Zeitung« 1862, str. 484). W tym ostatnim roczniku (1862) daje Grottger także szereg ilustracyi z życia wiedeńskiego, i tak: na str. 61 uliczne sceny z karnawalu, pochód masek z konną awangardą — na str. 76 kilka mało znaczących scen z powodzi wiedeńskiej, wreszcie na str. 232 sławną wiedeńską »Praterfahrt« 1-go maja, interesującą rozmaitością typów ludzi i koni. Charakterystykę scen salonowych i rozwój momentów fizjonomicznych odkładam z powodu przeważającego w nich żywiołu kobiecego od ustępu, w którym przechodzę rozwój grottgerowskiej postaci niewieściej od r. 1859 do 1862.

W scenach ludowych jest Grottger w całości mniej szczęśliwym, tam zwłaszcza, gdzie przedstawia jakąś typową akcye, jakiś obrzęd lub zwy-



161. DRZEWORYT DO NOWELI »ZBIEG«. »MUSSESTUNDEN«
z R. 1861.

czaj ludowy. Połowa mniej więcej prac z tego zakresu przedstawia sceny z życia ludów i krajów egzotycznych, znanych mu chyba z opisu, ilustracji, lub sceny operowej. Nie będziemy też zbyt ostro sądzić z punktu ludoznawczego kostymów chłopów serbskich (»Mussestunden« 1859 str. 429), lub Sasów siedmiogrodzkich (tamże 1863 str. 64, 65) ani Anglików, polujących na słoniu w Indiach, ani też kontrolować mundurków, w które ubiera

czyto wojownicze.

a wbrew wszelkiej tradycji zadziwiająco zażywe feministki angielskie t. zw. *riffle-women*, czy też amerykańskiego pocztyliona na koniu, przypominającym mu się tutaj nagle z dawnych litografii Adama (por. str. 42 i Nr. 31). Korzystnie odbija od tych kompozycji ruchliwa i urozmaicona »Wyprawa poszukiwaczy złota do Kalifornii«, powyżej już wspomniana.

W innej znowu scenie egzotycznej umie Grottger atoli, dzięki wrodzonej werwie i fantazji, stworzyć rzecz o wiele żywszą i bardziej interesującą od samego tekstu. Mam tu na myśli obrazek do »Zbiega« Kessela (tamże 1861, str. 341, Nr. 161). Szczególnie kontrast murzyna i tropiących go dwóch białych buldogów jest doskonały.

Rzecz dziwna, że sceny z życia ludu polskiego i ruskiego należą w tym szeregu tematów folklorystycznych do najsłabszych. Takim kompozycyom, jak n. p. »Okrężne« (»Eine polnische Idylle«, »Mussestunden« 1862 str. 293) lub »Korowaj« (wesele ruskie, proszące o błogosławieństwo — tamże 1863, str. 9), zbywa przy całej wierności typów na głębszej nucie i żywszym interesie psychicznym. Gładkie te i konwencyonalne ceremonie, dobre dla ilustrowanej czytanki, należą ze swą różnorodnością strojów i typów, ze swymi dobrotliwymi uśmieszkami i cnotliwymi uniżonościami do estetyki — żywego obrazu i niedawno minionej a — bezpowrotnej już przeszłości! A już prawdziwą niespodzianką *in minus* — jest »Śmigus« w karczmie krakowskiej. Kompozycja to mdła i słaba i, co dziwniejsza, sztywna w ruchach, jak owe se-

piowe rysunki do »Anny Oświęcimówny«, a jest to przecież jedna z jego ilustracji najpóźniejszych, bo z r. 1865 (Waldheims *Illustrierte Blätter*, str. 140). Możliwe, że artysta, będąc wówczas w najprzekrzejszej sytuacji finansowej, rzucił wydawcy jakiś dawny szkic na stół. Podobną recydywę w kompozycję utworów młodzieńczych wykazuje swą przekątną linią inna jeszcze scena z życia ludowego, słaba nie tylko w wykonaniu drzeworytniczym, ale i w koncepcji: »Święto Unii Polskiej i Litwy pod Kownem« (*Illustrier. Zeitung* 1862, str. 4). Z całego tego rysowanego folkloru najwyżej stawiam bezwarunkowo sceny węgierskie w »*Illustrierte Zeitung*« z r. 1862 i 63, spotykające się bardzo blisko z doskonałymi kreacjami Leopolda Müllera. Są to owoce przeważnie drugiego pobytu artysty na Węgrzech u Pappenheima w r. 1862. »Wyścigi chłopów węgierskich« (1862 str. 142) i »Jarmark na konie« (tamże str. 124 umieszczony równocześnie także w »*Mussestunden*«), są bardzo interesujące, pełne swobody i temperamentu; zwłaszcza scena z życia cyganów, na której »syn puszczy« szarpie za cugle niesfornego konika, przyniosłaby zaszczyt pierwszorzędnemu artyście rodzajowemu (por. Nr. 162).

W równym stopniu, jak rasy ludzi, interesują Grottera także rasy zwierząt a przede wszystkim koń, nad którym, jak mi ze wspomnień jego młodszego przyjaciela, ś. p. Tadeusza Konopki, wiadomo — już w Krakowie robił najdokładniejsze studia anatomiczne. Częste i dłuższe pobyty na wsi polskiej, a zwłaszcza na puszczy węgierskiej (u Pappenheima) dawały mu sposobność do dalszych studiów. Jak głęboko wniknął w całą psychę zwierzęcą właśnie w tych latach, o tem była już mowa powyżej w ustępie, w którym rozpatruję dzieła, wiążące się najbliżej z jego stosunkiem do Pappenheima. »Klacz Belfy« pozostanie chyba na zawsze jego najznakomitszem dziełem w tym kierunku, może najlepszym obrazem konia w sztuce polskiej wogóle. Ale to dzieło powstaje z zupełnej *intimité* duchowej, w jakiejś chwili szczęśliwej i wybranej, jako dar łaskawej Muzy.

Niema tu miejsca na przegląd choćby tylko ważniejszych i wybitniejszych typów konskich, jakie Grotter stworzył w ilustracjach. Niech wystarczy ta uwaga, że artysta typ konia har-



162. OBOZ CYGANÓW (FRAGMENT).
DRZEWORYT Z »ILLUSTR. ZEITUNG« 1863.

monizuje z typem jeźdźca, tak, iż możemy rozróżnić rozmaite typy koni: cesarskich, bohaterskich, szlacheckich, wojskowych i t. d. Składa on w ten sposób z konia i jeźdźca jedną formalną, typową, a prawie że i psychiczną całość.

Owocem tego ostatniego pobytu na Węgrzech w roku 1862 jest też niewątpliwie i „Węgierska stadnina“, umieszczona w „Mussestunden“ 1863, str. 153. Jest to kompozycja świetna, zakrojona niewątpliwie na większe rozmiary, ale zachowana nam tylko w tym jednostronnicowym drzeworycie.



163. WĘGERSKA STADNINA. DRZEWORYT. „ILLUSTRIERTE ZEITUNG“ 1863.

Jest ona żywa, barwna, przedziwnie urozmaicona na niebie i na ziemi. Burza wisi nad spieczoną ziemią, kłębią się gradowe chmury, smagane wichrem — a na dole rozciąga się przed nami obraz takiej samejże prawie siły żywiołowej: tu czikós wpadł jak strzała i złapał wybranego konia na świszczące lasso, a cała gromadka towarzyszy umyka, szalona, rżąca, z rozwianymi grzywami, matki tylko galopują nieco wolniej, ażeby małe żrebaczki, podchwycione w ruchach z niezrównaną trafnością, kroku dotrzymać im mogły. Bliżej, po prawej, koń jednym susem chce się wydobyć z głębokiej sadzawki, inne w niepohamowanej swawoli stają dęba — można by sądzić, że wirują na tylnych nogach. W gubiącej się głębi lyskają białe namioty. Obraz

tej puszczy należy do tych drzeworytów, które nam najsilniej sugerują i podają wyobrażenia barwne. Możemy odróżnić maści koni, chmury najproźniejszej oświetlone, widzimy formalnie czarno-zieloną puszcę, na której migają się białe błyski namiotów i koszul uganiających czikosów. Autor tej kompozycji — to niewątpliwie rysownik-malarz! Zapewne dobrze zrobił, poprzestając jedynie na zaznaczeniu barw światłem i cieniem. Intensywność ruchu byłaby przez wykonanie wielobarwne dla oka znacznie ucierpiała.

Podziwiając ten drzeworyt, kilkakrotnie zaglądamy na okładkę czasopiśma, czy na niej rzeczywiście widnieje rok 1863, bo trudno nam uwierzyć, by ta kreacja, jedna z najbardziej realistycznych, jakie nam Grotter pozostawił, powstała w tym roku — w pauzie pomiędzy dwoma tak idealnymi cyklami, jak *«Polonia»* i *«Litwania»*! Żegna się też artysta tem dziełem stanowczo i po raz ostatni ze swą sztuką charakterystyczną.

Mimowoli zestawia nasza pamięć tę stadninę węgierską Grottera ze stadniną taurowską Jul. Kossaka, dodajmy zaraz: późniejszą od niej o pełne lat siedmnaście! Z tych dwóch obrazów występują niejako odmienne sylwetki obu artystów; pokazują się całe różnice temperamentów i podstawowych właściwości obu mistrzów, ongi sobie tak blizkich! (Por. str. 48).

I pies staje się teraz przedmiotem studyów indywidualizujących. Jego cechy charakterystyczne interesowały artystę od dzieciństwa, a *«eksterminator lisów»*, którego poznaliśmy na osutlniej wystawie, wielki chart skulony, o dziwnie trufnych i eleganckich prawie formach, jest jako wrzekome dzieło 9-cio, lub nawet 7-letniego chłopca, jednym z najwcześniejszych sukcesów kaligrafii rysunkowej małego *«Acia»*. Przeróżne ich rasy, buldogi, wyżły, charty, kundły domowe, widzimy na licznych obrazach, poczynawszy od najwcześniejszych, i tak n. p. na *«Ekwipażu»* (Nr. 29), lub na bardzo zabawnem *tête-à-tête* psa i konia z roku 1857 (Nr. 99), na dwóch pierwszych obrazkach *«Szkół szlachecka»*, na obu egzemplarzach *«Polowania ze sokolem»* (Nr. 47), na *«Czyśczeniu zbroi»* (Nr. 43), na *«Odbiciu łupu Tatarom»* (Nr. 33) i t. d., jak niemniej na bardzo licznych ilustracjach, z których jedną już wspomniałem (Nr. 161). Ale to wszystko tylko przygrywa! Dopiero gdy trąbka zagra w puszczy litewskiej, wtedy to wypuści ten chłop litewski w wielkiej czapicy futrzanej — ten typ lub prototyp



164. STARY REZONER. DRZEWORYT.
•MUSSESTENEN• 1860.



165. POLOWANIE NA LISA. DRZEWORYT. »ILLUSTRIERTE ZEITUNG« 1862.

wolnego chłopca słowiańskiego — swego kundla na wroga, a ten będzie się rwał na niego z zaciekłością, jako symbol spokojnej siły, rozjuszonej niesłychaną krzywdą. A gdy cień zmarłego chłopca-bohatera przez wrota do świetlicy się wślizgnie, wtedy on pierwszy go zwęszy, leń zadrze do góry i warknie z lękiem na widok gościa z za grobu.

I inne zwierzęta interesowały artystę już za młodu. Istnieje n. p. w prywatnem zbiorze we Lwowie »Chłopak z mułką«, rysunek z lat młodzieńczych 1849—51, dany »na pamiątkę pani Ohanowiczowej«, w której domu — przy ulicy Krakowskiej — w tych latach mieszkał.

Gdyby zestawie wszystkie grotgerowskie wyjazdy na polowanie, jazdy *par-force* i inne podobne motywy, zebraloby się prawie na cały »Rok myśliwca«. Tu z pewnością wszystkiego jeszcze nie znamy. Sceny z polowań należą do utworów najbardziej okolicznościowych. Liczne takie rysunki lub akwarele spoczywają zapewne jeszcze w łokach prywatnych. Z dawniejszych wystaw znany był tylko »Wyjazd na polowanie« z r. 1849 (por. str. 57—8 i Nr. 28). Wystawa ostatnia zapoznała nas z wielkiem polowaniem na »Kalendaryz na r. 1859«. O »dyplomie myśliwskim« dla ks. Schwarzenberga, o »kociółku

na zająca» dla hr. Denesa Szechenyiego, o dwóch większych kompozytych myśliwskich dla Alberta Pappenheima podaje pierwszą wiadomość dopiero niniejsza praca. W zbiorach po ś. p. Jul. Kołaczkowskim we Lwowie znajduje się bardzo pociągająca, żywo, prawie pstro kolorowana akwarela z r. 1851 »Polowanie na lisa« interesująca także swą kompozycją, biegnącą dyagonalnie w głąb obrazu. Artysta, podejmując ponownie ten temat w r. 1862, powraca też do dawnego schematu. W »Illustrierte Zeitung« z roku 1862 daje on bowiem mały cykl scen myśliwskich, ujętych w jedno »tableau«: »Sanie, czekające na myśliwych«, potem jako obraz drugi i główny (powtórzony także w tym samym roczniku »Mussstunden«) nader miłą kompozycję: młodzieńca w konfederatce, o ostrym profilu i z nerwowo-energiźnym ruchem ramienia, puszczającego charty na małego lisika, który hen, daleko w głębi po śnieżnej płaszczyźnie zgrabniutko przebiega nóżkami — wreszcie mamy »Dojeżdżanie lisa konno z chartami« i »Wieczorny powrót do domu«, oprócz tej nader ujmującej sceny mamy tu jeszcze i ładnego lisa, przekradającego się przez parkan (Nr. 166). Swemi gibkimi, zgrabnymi formami mógłby on stanowić pendant do wspomnianego »eksterminatora lisów«, pretendującego, jako wrzekomo najwcześniejsza znana dotychczas praca ręki Grottera, do znaczenia relikwii.



166. LIS. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN«
Z R. 1862.

Śnieg, sanie, charty, lisy, wilki — ileś! razy przewędrowały one przez okna monachijskich »Kunständlerów«! Kilkanaście lat po Grotterze poifarbowano jego lisa na wilka i tak powstały te liczne obrazy: »Eine gefährliche Fahrt« lub »Winterjagd in Polen« itd. itd., dyskredytujące trochę malarstwo polskie, na których ostatecznie zawsze szlachcie ubił wilka, a »Kunständler« — interes.

Pozostałyby jeszcze do omówienia dwa dziudy drzeworytów: tematy heroiczne, t. j. obrazy z powstania, i motywy rzewne o głębszym momencie psychologicznym i o dominującym pierwiastku kobiecym. Pierwsze omówię łącznie z cyklami, drugim poświęcę rozdział osobny.

Poznaliśmy ważne premisy techniczne przyszłej idealistycznej grafiki Artura Grottera. Czas spytać się o premisy psychiczne! Muszą one przecież

być, skoro artysta zaraz w pierwszym obrazie »Warszawy« staje przed narodem nie tylko w pełnym rynsztunku środków technicznych, ale i duchowo zupełnie przygotowany. Mogłoby się здаwać, jakoby on już od dawna się sposobił do ostatnich zapasów o zdobycie ideału myśli narodowej zapomocą grafiki, jakoby nawet błysnęła mu kiedyś na sennych obłokach wizja dwóch krzyżujących się palm, palmy zwycięstwa i męczeństwa! Pytamy się nieraz sami siebie: Czy »Wojna«, ten cykl cyklów, nie drzemał już od dawna w jego duszy *in potentia*, czy nie istniał on w stanie preegzystencji we wnętrzu artysty-wieszczu? Nim, mówiąc nader trafnie słowa Stanisława Tarnowskiego (w pięknej rozprawie o Grottgerze) znalazło się dla sztuki jego w wypadkach politycznych »jajo Kolumba«, rozwiązywał on już niejeden problem artystyczny szczęśliwym pomysłem, ćwicząc się niejako — by podjąć powyższe porównanie — na pustych skorupkach.

Stając przed dziełami wielkiego twórcy, pytamy się najpierw o ich typ zasadniczy.

Ze wszelkich plodów pracy umysłowej jest dzieło artystyczne jako owoc twórczości wolnej ujawnieniem tajnych i podstawowych założeń twórczej psychy — najwyższem i najdoskonalszem, najbardziej bezpośredniem. A ta bezpośredniość jej ujawnienia się drogą powstającego dzieła wzmacnia się w miarę impulsywności twórczej, działającej, jak wiemy, u Artura Grottgera z niepomowaną siłą.

Kontemplacya jego dzieł staje się zatem zarazem kontemplacyą jego duszy. Można więc z tych dzieł wyciągnąć zasadnicze pierwiastki jego psychy. Ale wysoka jego organizacya artystyczna i psychiczna wydaje mi się jeszcze wyższą i subtelniejszą od jego dzieł, twórca doskonalszym od tworu. Dzieła Grottgera mogą być tu i ówdzie przedmiotem pewnych wątpliwości estetycznych, usprawiedliwionych choćby tylko faktem, że najwyższe wśród nich powstają już między 24-ym a 30-ym rokiem życia, że ich twórca lat dojrzałej męskości nie dożył. Choćby z tego względu już nie byłoby więc, zdaniem mojem, wskazaniem zestawiać je z najslawniejszemi i największemi dziełami sztuki, nawet — gdyby takie absolutne miary istniały i takie absolutne rezultaty były do osiągnięcia. Nie szukajmy zatem dla dzieł i cyklów Grottgera rodzeństwa lub antenatów pośród najpierwszych twórców XVI-go czy XVII-go wieku. Ale tem śmielej możemy postawić Grottgera jako ducha twórczego, jako organizacyę psychiczno-artystyczną w rzędzie najświetniejszych i najbogatszych, jakiemi ludzkość w ostatnich stuleciach obdarzoną została. Jeśli mi wypadnie w ciągu tego rozumowania tu i ówdzie potrącić o nazwiska najwyższe, to przypominam raz jeszcze, że zestawiam nie utwory, ale twórców, nie wyniki, ale założenia.

Pierwszym i najwyższym objawem zewnętrznym wielkiego założenia twórczego — podnoszę raz jeszcze wyraźnie: poza kwestyą doskonałości formalnej — jest wyrazistość i odrębność typu, dar osobistego zupełnie ujęcia

zewnątrznych zjawisk, ujawnienia nieprzejranej ich wielorakości formułą skrajnie własną, coraz bardziej się upraszczającą, słowem: stworzenie poniekąd duchowego pra-typu. A będzie ten pra-typ tak rdzennie własnym, tak organicznie odrębnym, że się objawi w każdym fragmencie, w każdej drobnie. Wystarczy przecież usłyszeć n. p. jeden tylko akord lub ujrzeć choćby tylko mały odłam konturu, by, poznając, zawołać: »To Beethoven!« »To Michał Anioł!«

Wnikając coraz głębiej w istotę twórczości wielkich mistrzów, konstatujemy z rosnącym zdziwieniem, że oni obchodzą się bardzo nielicznymi tylko pra-motywami, ale że te pra-motywy są zato zupełnie odrębnymi i ich własnymi. Te pra-motywy bowiem to objawy pra-idei. Tem jednym słowem oświecają oni cały wszechświat zjawisk. Tym jednym chwytem swego duchowego mechano-organizmu przetwarzają oni milionowe wrażenia na jednolitą duchową jedność. Niemasz kwasu tak gryzącego, mechanizmu tak misternego, któryby z równą szybkością i siłą rozkładał lub przetwarzał materię, z jaką oni rozkładają i przetwarzają potęgą pra-motywów objawy fizyczne i psychiczne na dzieła i formy własne.

I opanowują całość i całość przetwarzają! Wytępią z natury wszystko, co w niej jest tylko charakterystycznym, zgniotą materię, zniosą i zmiażdżą wszelką obiektywną i przedmiotową różnicę typu narodowego, indywidualnego, a nawet płciowego. Ażeby to ostatnie słowo nie wywołało zbytniego zdziwienia, przypomnę tylko, że Michał Anioł nadaje swym kreacyom niewieścim, swym Sybillom, Nocom i Dniom typ męskiej organizacyi duchowej, męskiej siły, potęgi, a prawie i fizyonomii. Konstatujemy przecież pewne analogie i u Matejki, a to w jego postaciach i portretach kobiecych, co prawda w węższych granicach narodowego typu i historycznego heroizmu. A drugim przykładem — zapewne o wiele niższym — to typ androgyniczny u Sodomy, typ wyrastający z sztuki przepychizowanej Leonarda, tego cudotwórcy, który zbadał i wykrył prawidła mechaniki świata fizycznego, by według nich stworzyć prawidła mechaniki świata duchowego i estetycznego,

A z momentem narodowym nie ma się rzecz inaczej. Co jest niemieckiego n. p. w muzyce Beethovena? Czy idealne fizyonomie Michała Anioła mają piętno typu włoskiego? Czy to, co jest uchwytnem w luministycznych wizytach Rembrandta, cofa się do tubylczego typu holenderskiego? Zaiste, nie! Od tego są Schubert i Weber, są Sebastiano i Tycyan lub Lotto, są Hals i Van der Helst. Oni to dają apoteozy typu narodowego, oni to stwarzają melodye, tony i linie o typie specyficznie swojskim i narodowym. Ale dzieła Beethovena, Michała Anioła, Rembrandta mają typ poza-narodowy, czy może lepiej powiedzieć: ponad-narodowy. A właśnie te dzieła są najwyższemi klejnotami skarbców narodowych. Co więcej! Te dzieła, to już duma nie tylko Holandyi, czy Włoch lub Niemiec, to już duma ludzkości!

Ale artyście dziewiętnastego wieku z góry zakreśloną została granica

węszą. Zwie się ona nacyonalizmem. Stworzenie typu poza-narodowego jest w warunkach dzisiejszych niemożliwością. O ile on się teraz zjawi, będzie raczej naśladownictwem. (Takiem naśladownictwem, i to specjalnie Michała Anioła, jest n. p. odnośny kierunek Burne Jonesa.) Ale ten nacyonalizm staje się od początku XIX wieku źródłem siły i zdrowia, stwarza sztukę jako narodową konieczność

Zapewne! Do tych absolutów najostateczniejszych, wylaniających się z psychy Michała Anioła lub Rembrandta, Grottger nie dotarł, tak samo, jak nie dotarł do nich żaden inny mistrz wieku naszego czy zeszłego. Jedyni, co może do nich na znaczny dystans się zbliżają, to chyba Boecklin i Rodin. A nie jest to ponoś przypadkiem, że pierwszy jest synem Szwajcaryi, żyjącej ideą jedności nie narodowej ale politycznej, a drugi Francuzem, synem kraju, dążącego do uniwersalizmu, a osiadającego zbyt często, co prawda, na miełźnie internacjonalizmu.

Śledząc jednakże całą tę rzeszę zawiązków, rozsianych na przestworzu pierwszej, ale wówczas już przeszło dziesięcioletniej epoki twórczości Artura Grottgera, spostrzegamy dwa pierwiastki psychiczne, zaznaczające się coraz silniej. Podobne one do dwu pędów, co to w kilkuletnim zagajniku ponad inne, trzymające się jeszcze ziemi, nagle wyskoczą, by je po latach, wyrósłszy i rozrósłszy się, ocienić i przygłuszyć. Motywy te zaczną przyciągać i naginać ku sobie tematy, wybrane przez artystę, potem będą one wprost wybór ich warunkować, nęcić ku sobie jego myśl twórczą, będą się kondenzować w odpowiednich filiacjach motywów, krystalizować i ustalać i objawiać się w pewnych grupach ruchów, konturów i abstrakcyjnych linii.

Tymi pramotywami psychicznymi są dla dojrzewającej twórczości Grottgera heroizm i rzewność.

W miarę, jak jeden z obu tych pra-motywów przeważa nad drugim, nabiera twórczość Grottgera naprzemian typu męskiego, to znowu niewieściego.

Oba te pra-motywy powstają i rozwijają się od siebie niezależnie. Zbliżając i krzyżując się tu i ówdzie przelotnie tylko, rozwija się raczej każdy z nich osobną filiacją tematów i utworów.

Naszem zadaniem najbliższem będzie zatem nakreślenie linii rozwojowej dla obu motywów osobno, aż do zlania się ich czasowego w roku 1863-cim w „Polonii”.

Pierwszeństwo daję dziełom o motywie heroicznym.

Nić przewodnią odnośnych dzieł, powstających w pięcioleciu 1857—1862, stanowi świadomy zamiar artysty stworzenia większej kompozycji historycznej o motywie heroicznym, dającym apoteozę polskiego ducha i polskiego oręża. Charakterystycznem jest, że równolegle do całego rozwoju duchowego artysty moment ruchowy stopniowo się uspokaja, podczas gdy moment psychologiczny się pogłębia, idąc w kierunku indywidualizowania postaci bohatera lub idea-

listycznej apoteozy. Dojrzewa teraz w Grotterze równie szybko tak człowiek, jak i artysta. Zaczynają w nim grać struny osobiste, zaczyna silniej bić tętno własnego i odrębnego życia umysłowego. Lgnie on, co prawda, i nadal sercem do przyjaciół swoich i kolegów, ale niepodobna, żeby nie czuł, jak bardzo nad nimi zaczyna górować i to nie tylko jako artysta, ale, co jeszcze ważniejsze, jako umysł i duch. I mimowoli przenoszą się te stosunki na motywy epiczne. Interes artysty przesuwa się powoli od masy na przodującą indywidualność, od wojska na wodza. Fanfary i pieśni bojowe zaczynają dzwieć nętą osobistą.

Rozwój pra-motywu heroicznego znaczy się całym szeregiem dzieł, względnie szkiców. Należą tu:

- 1) Szkic ołówkowy do »Odsieczy wiedeńskiej« 1856-7;
- 2) i 3) dwa obrazy olejne z Krzyżakami i Litwinami 1857;
- 4) »Modlitwa wodza« 1857;
- 5) Ośiem olejnych szkiców portretowych, Barszczowice 1860;
- 6) »Modlitwa konfederatów«, obraz olejny 1860;
- 7) »Epizod z bitwy pod Małegnano 1859«, litografia kolorowana 1862;
- 8) Drzeworyty do »Historii Austrii« Patuzziego, 1862;
- 9) »Galileusz« i pokrewne 1861-3.

Obok tych dzieł i w związku z nimi powstaje kilka prac pomniejszych.

Kompozycja, wymieniona na pierwszym miejscu, jest szkicem ołówkowym znacznych rozmiarów (24×63 cm.), rzuconym *alla prima* na dwie środkowe karty jakiegoś szkicownika, większego od innych, nam znanych (24×32). Te dwie karty, dziś cenna własność artysty malarza Michała Sozańskiego we Lwowie, to może jedyna pozostałość po owym »albumie bardzo pięknym«, który sobie wzięty, chudy chłopczyzna, ledwie przybywszy do Wiednia, za gorzkie »cztery floreny« sprawił. Mam wrażenie, jakoby artysta stworzył ten szkic z myślą użycia go do większego obrazu, chyba olejnego, o równie znacznych rozmiarach, jak je wykazują niektóre późniejsze obrazy olejne, n. p. »Zjazd pod Szwechałem« lub »Modlitwa konfederatów«, którym też swym formatem podłużnym odpowiada.

Konnica, cwałując ku prawej, uderza trzema zwartymi szeregami na piechotę, ledwie zaznaczoną w głębi prawej karty. Całe uszeregowanie świadczy o oku, opatrzonem już z ewolucjami kawalerii: mamy przed sobą atak konnicy w trzech rzędach, ale artysta nie przedstawia ich w liniach równoległe skośnych, jak to czynił w utworach młodzieńczych, lecz w liniach zbieżnych ku głębi obrazu, tak, że one w przedłużeniu przecięłyby się w idealnym punkcie, leżącym jakie 10 cm. ponad obrazem, a na jego pionowej osi. Linie te stanowią więc niejako promienie koła, a wycinek jego obwodu zataczają kopyta koni, cwałujących na brzegu. Patrzymy się zatem na zbliżający się trzeci szereg nieco z przodu, szereg drugi — dla pokazania tamtego szeregu pchnięty znacznie w głąb obrazu — defiluje przed nami w profilu, z pierw-

szego zaś widzimy tylko plecy rycerzy i zady końskie. Przypominam, że Grottger bawił w jesieni 1856 u hr. Pappenheima w Trauersdorf na wielkich manewrach kawalerii. Nie pomyłę się chyba, dopatrując się w tym szkicu reminiscencji z widzianych tam ewolucji konnicy. Typ jeźdźców nie różni się wprawdzie zbytnio od odnośnych motywów na akwarelach lat wcześniejszych, a kolana i kopyta końskie znaczą artysta i tu jeszcze jajkowato-skośnemi kółkami. Ale panoramowy układ kompozycji, bardzo misternie ułożonej, każe nam ten szkic odnieść dopiero do roku 1856—7.

Przeciwko wcześniejszemu datowaniu go przemawiają jeszcze dwa dalsze motywy; jednym jest odmienna konfiguracja terenu o liniach już nie przekątnych, ale poziomych, przerwanych w samym środku niskim, płaskim pagórkem z grupą powalonego jeźdźca i konia; drugim motywem jest zachowanie pewnej miary w przedstawieniu ataku. Zamiast rozszalałej fury, zamiast koni, wyginających się w susach, jak szeszupaki, i innych ekstrawagancji młodzieńczych, widzimy tu wprawdzie rozmach i impet, ale wzorowane na rzeczywistości. Artysta, porzucając fantastyczną przesadę lat poprzednich, zaczyna sobie zdobywać świat realny. Tym szkicem ołówkowym zamyka Grottger seryjną kompozycję o motywie masowego ruchu, ataku lub szarży.

Ale jaki fakt historyczny mamy tu przedstawiony? Rynsztunki i zbroje wskazują na wiek XVII, a bniączek turecki, dwukrotnie na brzegu karty naszkicowany, i wieża w głębi, podobna do wieży św. Szczepana, wreszcie orzeł, unoszący się nad konnicą, zwycięsko nacierającą, nie pozwalają wątpić, że to „Odsiecz wiedeńska”. Grottger szkic ten zarzuci, ale poświęcił on tym dniom chwały polskiego oręża swój przyszły obraz olejny, omówiony już powyżej „Zjazd pod Szwechatem”. Obraz ten przy całym swym typie rodzajowo-ceremonialnym będzie przecież znamienitym krokiem naprzód dla rozwoju sztuki Grottgera, przechodzącej teraz od przedstawienia masy do indywidualności. Tym szkicem zaś wkracza artysta w sferę idealistycznego historyzmu. Tych kilka kresek, zaznaczających białego orła, mówi nam, że artysta, szkicując tę kompozycję, myślał o obrazie, którego treścią już nie miała być tylko szarża zwycięskich hufców, ale apoteoza ich zwycięstwa.

W dalszych obrazach heroicznych Grottger o mało nie zawadził o temat, nieodłączny od chwały Matejki, o bitwę Grundwaldzką. Powstaje teraz bowiem kilka obrazów olejnych ze scenami wiekowych walk Litwy z Zakonem. I tak wspomina Kantecki (str. 98) o jednym, wystawionym w Krakowie w r. 1857: „Litwini konni i piesi przyglądają się Krzyżakom”, przedzielonym od nich tylko korytem Niemna, i na innym znowu z tegoż roku przedstawił młody artysta, jak mi opowiadał prof. L'Allemand rycerzy litewskich, którzy, przebywszy rzekę czy jezioro na czołwie, wdzierają się nocną porą przy świetle księżyca na wielki zamek z kościołem.

Do tej samej kategorii małych obrazków rycerskich, choć chyba do innej



167. MODLITWA WODZA. WIEDEN 1857. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

epoki historycznej, należy i owa »Modlitwa wodza« czy »Pochód wojska«. Jest to mały, miniaturowo wykonany obrazek olejny (25x31 cm.) z mnóstwem drobnutkich figurek. Poznaliśmy go na ostatniej wystawie grotterowskiej, której go użył obecny jego właściciel, hr. Zygmunt Pappenheim.

W mgławcem świetle księżyca ciągnie na pierwszym planie wojsko częścią w zbroi, częścią w skórzanem tylko odzieniu, długim wyciągniętym szeregiem ku prawej. Tu okrąża ono pagórek, zasłaniający jego dalszy widok. Ale na tem wzgórzu o kształcie ściętego stożka wznosi się krzyż i do niego to zdążyli już przewodcy konni lub piesi. Przystanęli i cały szereg stanie za chwilę za nimi, zsiądzie z konia, dzidy złożą, zdejmie helmy i przyklęknie, a wtedy zagrzmie hymn »Boga Rodzica«.

I tę kompozycję artysta zarzuci, ale, przekroczywszy kilka wieków, wyraża sam pomysł modlitwy przed bitwą.

Oto geneza pomysłu do »Modlitwy konfederatów« z roku 1860, do której przejdę za chwilę.

Obrazek Pappenheima zaś pochodzi niewątpliwie z r. 1857. W tym roku bowiem przesyła młody artysta przyjacielowi, a ojcu obecnego właściciela, wymiary dwu obrazów, wprawdzie już doń należących, ale pozostających jeszcze u artysty, a mianowicie »Cerkiesa« (olejnego) i »des kleinen Bildes«, podając te ostatnie na 9 $\frac{3}{4}$ i 12 cali, co odpowiada dokładnie wymiarom tego właśnie obrazka (25 cm. $\times$ 31 cm.).

Jeśli zważymy wspólność daty (1857) i głównych motywów i skombinujemy z tem fakt, że tamten obraz, choć, jak wiemy, już sprzedany Pappenheimowi, pozostał atoli czas jakiś w posiadaniu artysty, tak, że go mógł wystawić w Krakowie, to chyba nie odbiegniemy zbyt od rzeczywistości, identyfikując dzieło wspomniane przez Kanteckiego z obrazkiem Pappenheima.

Treść jego nie musi się koniecznie odnosić do jakiegos historycznego faktu, przeciwnie, może ona być wolnym wymysłem fantazy artystycznej. Za tem przemawia i ta okoliczność, że artysta i w liście do Pappenheima nie daje mu specjalnego tytułu, mieniać go ogólnikowo tylko »małym obrazkiem«.

Przechodząc z kolei do »Modlitwy konfederatów Barskich«, proszę czytelnika, by mi wybaczył, że tu dzielę się z nim wspomnieniem osobistym, dziś jeszcze, mimo minionej przeszło ćwierci wieku, tak żywo obecnem mej pamięci, jak zdarzenie jakieś z ubiegłych tygodni.

Chcę mu opowiedzieć, jak ten obraz niespodziewanie poznałem.

Było to we Wiedniu, w Heinrichshofie.

Huczała fala wieczornego przyjęcia, bila wonią kwiecica świeżego i destylowanego, czarem urody i młodości, niosła na łonie swem jakby tarczę księżycza, pieśń szumanowską, a rzucała pianką żartu i śmiechu, zdrowego, naiwnego wiedeńskiego humoru. Zaniosła mnie gdzieś do czwartego czy piątego saloniku. Pamiętam go, jak dziś — z jego blado-niebieskimi meblami i lśniąco-białymi ścianami — i nie zapomnę go nigdy. Spojrzałem na ścianę naprzeciw okna. — Tam wisiała — »Modlitwa konfederatów Barskich!«

Ażem się wstrząsł!

Ten głos tutaj?

Chciałbym cię widzieć raczej w kapliczce ruin barskiego zamczyska, rysowanych przez Napoleona Orde, lub gdzieś w tamtejszej okolicy, na plebanii jakiejś, schowanej za drewnianym kościołem, przysłoniętym lipami, której proboszcz, świeżo wyświęcony, służył w r. 1863 jako kapelan oddziału — lub we wielkim, dostatnim dworze, zaciągającym myszką i żywicą modrzewi, między zblakłemi i centkowanemi od wilgoci pastelowemi portretami dziadka dzisiejszego właściciela, w stroju konfederata, i babki, w białej sukni, z paskiem tuż pod piersią, z komiczną wstążką na wysokiej fryzurze i w białym, tureckim szalu, zarzuconym przez plecy, owym białym, kaszmirowym, tureckim szalu z oliwkową bordurą w małe czerwone kwiatki.

Już wołałbym, żebyś gdzieś niszczał w kraju i w ramie spaczoney i po-



ŚLEPY CYGAN

pstrzonej muchami, pokrywał się pleśnią, razem z nadziejami małodusznych, byle na ziemi ojczystej! Ale nie tu! Nie tu, wśród przepychów, nagromadzonych przez najpilniejsze mrówki, przez miliardowe cegły, co to, wypełznawszy z olbrzymiego gliniska w pobliżkim Winterbergu, każda niosąc z sobą ułameczek centa, złożyły u stóp p. barona Draschego *von Wartimberg*, liczne miliony, a, kładąc się naprzemian to główką, to wozówką, zbudowały na starych *Glacis* nowożytny Wiedeń. Patrzysz tu na mnie, smutnym i przenikliwym wzrokiem orla z poza prętów żelaznych niegodziwej klatki.

I jakże tu się dostał, mój biedny obrazie, ty, co to miałeś mistrzowi i panu twemu dać możność spokojnej pracy i środków do utrzymania matki i rodzeństwa przez rok conajmniej? I co tu robisz?

Tu pierwszy lepszy obraz, niejeden sprzęt nawet przewyższył cię miśternością techniki i wyrafinowanym wielkoświatowym szlifem. A to natomiast, w czem ty właśnie jesteś *hors concours* — cicha twa świętość i skromna szczytność, czciciela tutaj nie znajdzie! Tu może nawet się nie wie, że takie »rzeczy« są na świecie!

Żaden nieszczęśliwy »przypadek« ciebie tu nie zawiął, nie wyrwał cię twórcy twemu żaden *Kunsthändler*-lichwiarz, nie rzucił cię na targ za bezcen żaden »pierwszy właściciel«. Poszło o wiele-gorzej, bo drogą normalną, »porządną«, z punktu prawnego bez zarzutu, koleją trasowaną społecznego ładu: Zapłaciłeś czynsz zaległy!

Obraz zaczęły, a chyba i skończony w roku 1860 i, o ile pamiętam, tak datowany, wystawiony na krótko we Wiedniu, jedzie do Lwowa, bez odbycia po drodze stacyi w Krakowie, i tam wygląda kupca na darmo, jakeśmy widzieli, przez długie lata aż do stycznia r. 1864.

Artysta, będąc teraz w wielkiej potrzebie i spodziewając się łatwiej znaleźć go sam, sprowadza go napowrót do Wiednia. I to zawodzi. Obraz zostaje w pracowni, niby symbol zawiedzionych nadziei. Patrzy się nań jego twórca ciągle i jakby prawie z nim już nie chciał się rozstać. Przychodzi katastrofa z wiosny 1865, a z nią »likwidacya« całego mienia. Wtedy to właściciel *Heinrichshofu* — człek ludzki — i znawca sztuki, rozumiejący obiektywnie wartość wewnętrzną tego obrazu, a ceniący szczerze — dziś jeszcze — sztukę Grottera, bierze go z małą dopłatą w rachunku za zaległy czynsz. Musiała się skrecać i pękać wązka listwa skromnej ramy tego obrazu pod kurczem ściskającej ją dłoni artysty, gdy on powoli z piątego piętra schodził z nim pod ramieniem do apartamentów barona, by mu go wręczyć — może jeszcze z podziękowaniem!

A »dziękował« mu artysta wówczas częściej! Posiada przecież p. Drasche adres artystyczny, ofiarowany mu przez robotników jego fabryk, kopalń i cegielń, rysowany ręką Grottera: dwaj robotnicy z kopalni, trzymając skrzyżowane dżagany, podnoszą czapki wysoko w górę. Nad ich głowami powiewa sztandar, a poniżej mieści się napis: »*Wien. An einem patriotischen Fest-*

tage gewidmet dem Herrn Heinrich Drasche. Szkic do tego adresu znajdziemy na str. 1. większego z obu szkicowników Sniatynieckich, pochodzącego z roku 1864/5 (zawierającego między innymi także szkice do »Lituanii« i »Słowiańszczyzny«).

Ileż to tragicznych konfliktów wysnuł nowszy dramat niemiecki ze stosunków między frontem pałacu berlińskiego Kommerzienrata, miliardera od »czarnych dyamentów«, a olicyną — »Hinterhausen«. Są tragiczniejsze jeszcze, rozgrywające się między *belle étage*ą a poddaszem z górnem światłem — n. p. w pałacu naprzeciw monumentalnej budowy Van der Nülla...

Oto historia »Modlitwy konfederatów«.

Wybaczy czytelnik, że wbrew regulaminowi egzercerki naukowej czyli t. zw. »metody«, poprzedziłem nią genezę wewnętrzną.

Najważniejszy dokument do genezy motywu zasadniczego, to jest do »Modlitwy przed bitwą« poznaliśmy już w »Modlitwie wodza«, obrazie, omówionym w ustępie poprzednim.

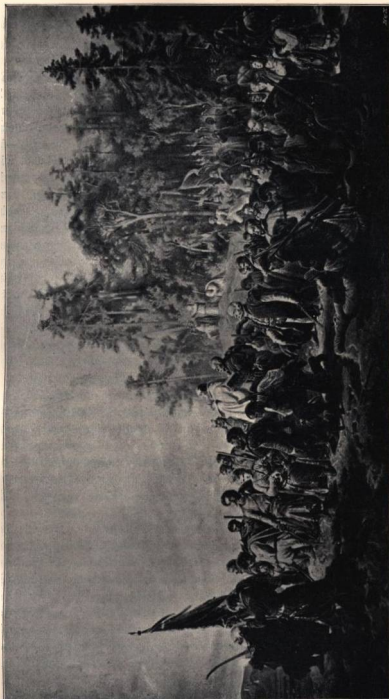
Co zaś do genezy samegoż dzieła, to będzie ona i tutaj zarazem najlepszą jego analizą, należącą się mu z punktu kompozycyji, techniki malarskiej i duchowego nastroju.

Tematy takie z wojen narodowych leżały wówczas niejako w powietrzu. Pan prof. Ludwik Kubala opowiadał mi, że w tym samym r. 1860 i w ścianach tej samej »majsterszuli« pracował Leopolski — obok Loefflera i »Grabca«, jeden z najbliższych przyjaciół Grottgera — nad obrazem, przedstawiającym dwu konfederatów konnych, z których jeden obejmuje ramieniem rannego towarzysza. Aż kusi, by wprowadzić w pewien związek przyczynowy tę kompozycję »Leopolity« z pomysłem rysunkowym Grottgera w szkicowniku pana Wł. Fedorowicza. Co się stało z obrazem Leopolskiego? Prawdopodobnie pozostawił ten wysoce utalentowany artysta, ale niepoprawny kunktator, i to dzieło, na którym, jak głośno rozpowiadał, chciał »pokazać Niemcom, jak się rysuje, jak się szkicuje i maluje« — jak tyle innych — w stanie niedokończonym. Szkoda tem większa, bo miały w niem być niektóre partye wprost znakomite!

Możliwe, że w wyborze tematu z wojen konfederackich działały u Grottgera pewne reminiscencje z lat dziecińczych. Znał on niewątpliwie owych »Konfederatów« w cudackich nieco strojach, których »tato« przed laty z górą trzydziestu olejnymi farbami »wysztyłował«.

W liście »staropolskim« z 25 grudnia 1859 Grottger »Modlitwy« w podanym tam szeregu prac zaczętych jeszcze nie wymienia, dowód więc, że praca nad tym obrazem, a prawdopodobnie i sam pomysł pochodzą co najwcześniej z początku r. 1860.

Do podania tak ścisłego terminu uprawnia mnie prócz tego jeszcze okoliczność następująca: W grudniu roku poprzedniego zmarł był w oblakaniu Schumann grafiki, genialny poeta-rysownik Alfred Rethel (1816—1859).



168. MODLITWA KONFEDERATÓW HARSZKICH PRZED BITWĄ POD LANSKORONĄ. WIEDEŃ 1840. OLEJNY NA PIÓTNIE.

Grono wielbicieli fantastycznej jego sztuki urządziło na wiosnę tegoż r. 1860 we Wiedniu wielką wystawę jego spuścizny, obejmującą kilka obrazów olejnych, liczne rysunki i komplet jego cyklów drzeworytniczych. Wystawę tę zwiedzano tłumnie. Postać tego genialnego artysty przemawiała jak najsilniej do fantazji, zwłaszcza, gdy się świat dowiedział o jego tragicznej śmierci. Ze wzruszeniem oglądał też Wiedeń, tak łatwo tego rodzaju wrażeniom przystępny, te cykle, patrzył na nie, jak na nie patrzymy dziś jeszcze, z tą czcią, należną dziełu ludzkiemu, którem twórca nie spekuluje na nerwy widza, lecz je — życiem przypłaca. Jak musiał Grottgger, który, jak mi to od jego przyjaciół wiadomem, wystawę tę kilkakrotnie zwiedził, wrażenia te chłonać! Jak musiał nim wstrząsnąć widok ostatnich rysunków, niejako ostatnich pozdrowień, przesłanych nam z poza grobu ręką twórcy tak genialnego, wtedy już napół obłąkanego! Artyści zakroju Rethla ostaną się w historii. Przebywamy dziś fazę drobnostkowego i małodusznego doktrynersstwa. Estetycy i krytycy, reprezentanci wrzekomego hypermodernizmu z daty wczorajszej lub przedwczorajszej nawet, zamiast głosić, jak sądzą i twierdzą, jedyną, prawdziwą, nieomylną i wolną sztukę, uprawiają w rzeczy samej tylko nieznosny dogmatyzm. Wielkie i ważne rzeczy nie stoją formułką. Prawie wszystkie te wyroki już kiedyś słyszeliśmy, tylko, jak mówi Małgorzata do Fausta,

«innemi trochę słowy».

To minie — a Rethel wrócił!

Głęboką skibę odrzucił jego rylec w fantazji naszego mistrza.

Sześć lat później przesunie się przed wyobraźnią Grottggera, tworzącego »Wojnę«, raz jeszcze Rethla »Cykl o śmierci« i odbije się w jego kartonie, dziś zapomnianym już, zaginionym może lub drzemającym gdzieś w ukryciu, a przedstawiającym dwa walczące ze sobą koronowane »szkielety».

Płynie zatem ku Grottggerowi od dzieł Rethla potężna fala artystycznej sugestyi. To chyba nas dziwić nie może; przeciwnie, byłoby zagadką, gdyby było inaczej!

Poznał Grottgger przecież w drzeworytach tego artysty, który krótkie chwile jasnowiedzenia związków nadzmysłowych przeplacił jasnem widzeniem świata realnego, niejako poprzedników i idealnych sojuszników swych własnych idei, kielkujących półświadomie w jego wnętrzu, a wrażliwa jego fantazya uległa chwilowo czarowi grafiki Rethla, chociaż ta, działając wyłącznie linią i bezcielesnym konturem, z punktu techniki od jego własnej grafiki zasadniczo się różniła. Kto wie, czy może wówczas już nie błysnęła Grottggerowi idea »zrobienia kiedyś, kiedyś« jakiegoś cyklu... rysunkowego. Wiemy dobrze, w jakiej chwili to »kiedyś« przyszło, i przyjść musiało. Zbliżała się już ta chwila teraz ku niemu wielkimi krokami!

Prócz tego przejął Grottgger pewien ważny motyw bezpośrednio z jednego z dzieł swego duchowego krewniaka.

Nie należy wątpić: obraz Rethla »Modlitwa Szwajcarów przed bitwą pod Morgarten« lub drugi, podobny tematem i formą: »Modlitwa przed bitwą pod Sempach« (por. Max Schmidt w biografiach Knackfussa XXXII, str. 14) wykazuje z kompozycją »Modlitwy konfederatów« daleko idące analogie: zszeregowanie rycerzy w przekątnej linii od lewej głębi ku prawemu przodowi z wysuniętą naprzód postacią klęczącego wodza i widok dalszych tłumów zbrojnych opodal — oto motywy, które przeszły z obrazu Rethla do dzieła Grottfgera.

Mówi o tem już Kantecki. Mało obeznany ze sztuką, powtarza ten zasłużony biograf Grottfgera zapewne tylko to, co usłyszał od znajomych zmarłego artysty, a ten, wiem to z pewnością, sam o tem nieraz mówił i jakoś nie bał się... tem otwartem przyznaniem się pomylić czy to siebie, czy to ukochaną swą sztukę!

Jeszcze raz muszę dotknąć tutaj kwestyi stosunku Grottfgera do innych mistrzów. Czynię to z niechęcią, bo wiem z góry, że nie uniknę może tu i ówdzie przeróżnych zarzutów, tak n. p. że podporządkowuję młodszego artystę starszemu, Grottfgera Rethlowi, Polaku Niemcowi i t. d. i t. d. Na to dam odpowiedź krótką: Nie radbym widzieć tej książki w rękach ludzi, pozbawionych zmysłu estetycznego. Kto tych delikatnych procesów twórczości artystycznej różniczkować nie zdoła, komu nie jest danem rozróżnić wpływu, przekształcającego całą produkcją jakiejś mało samoistnej indywidualności od chwilowej i przelotnej zawisłości (zachodzącej n. p. faktycznie w tym specjalnym przypadku) lub od elementarnej potęgi suggestyjnej, tej iskry, przeskakującej niezależnie od czasu i przestrzeni, od geniusza do geniusza, od tworu do tworu — temu podstawne warunki wszelkiego rozwoju artystycznego pozostaną na zawsze zagadką. Odebrana podnieta, to nie objaw stałej, mizernej zależności, ale światło wewnętrzne, rozplywające się nagle w duchowym wnętrzu twórcy, a zapalone iskrą geniuszu, jemu kongenialnego — to nieraz nawet zwrotny punkt w jego procesie rozwojowym ku nowej twórczości, ku wyższej wolności, ku szczytniejszej jeszcze samoistności!

Pomysł »Modlitwy konfederatów« zajmował Grottfgera nader żywo. Dużał on nad tem dziełem, będąc na Węgrzech, a gdy stanął na ziemi polskiej, myśł o niem owładnęła go całkowicie. Było to w jesieni r. 1860-ego.

Wracając z Węgier w sierpniu, spędza on dwa miesiące w Galicyi, przeważnie w Barszczowicach, majątku hr. Lewickiego (obecnie hr. Siemińskiego), dzierżawionym wtedy — co bardzo charakterystyczne dla ówczesnych stosunków socyalnych — przez wiekowego już podówczas malarza Jana Maszkowskiego, dawnego swego nauczyciela (Nr. 173). Zastaje on tu całą rodzinę Maszkowskich, ojca, trzech synów, córkę i zięcia, p. Jakubowicza, znanego nam już z karykatur monachijskich. Tak mu tu dobrze w tych Barszczowicach, tak swojsko, tak domowo — miło! Pracuje dużo, zagląda czasem



169. PORTRET P. JAKUBOWICZA. BARSZCZOWICE 1860.

OLEJNY NA PŁÓTNIE.

nej, pilnej, obiektywnej obserwacji malarskiej, to wykładniki jakiegoś głębokiego nastroju duszy. Głowy i tułowie podane naprzód, czoła chmurnie zmarszczone, oczy błagalnie wzniesione ku niebiosom lub tropiące z wytężeniem jakieś odległe przedmioty, lub wreszcie spuszczone w dół w głębokiej zadumie. Pan czy chłop, starzec czy młodzieniec, każdy z portretowanych jest przedstawiony w stanie psychicznego napięcia i naprężenia, każdy szkic, to urwany akord z jakiejś symfonii, snującej się we wnętrzu duszy twórcy. A tą symfonią jest właśnie «Modlitwa konfederatów». Związek szkiców z tym obrazem jest zupełnie niewątpliwym: portret sędziwego Jana Maszkowskiego (u p. St. Sozańskiego w Kornalowicach), tu reprodukowany (Nr. 173), przedstawiający go jakby w ekstazie ze wzrokiem wzniesionym ku niebiosom, przynosi artysta żywcem do «Modlitwy»; poznajemy go łatwo w postaci starca, klęczącego w samym środku obrazu z karabelą w spuszczonej lewicy, odnajdujemy tam także portrety młodych Maszkowskich, Jakubowicza (ten ostatni tuż za chorągwią), okolicznych obywateli i t. d.; jest tam i autoportret (młodzieniec, klęczący na lewem kolanie na krańcu pierwszego szeregu). — A i portret «starego

do Lwowa, zwiedza Żółkiew, odwiedza okoliczne dwory i to przeważnie w towarzystwie hr.

Stanisława Dzieduszyckiego! z Gwoźdzca. W listach do matki pełno figlów i conceptów: «Tak mi się pisać nie chce, że nie można, ale jestem zdrow jak koń, chrypkę straciłem, a w nikim się jeszcze nie zakochałem». (List z 11-go września 1860).

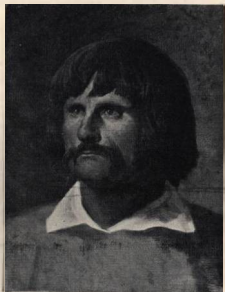
Nie dajmy się zbałamucić! Ta wesołość, to fala, migająca jasnym blaskiem słonecznej młodości, ale kryjąca głęboką toń. Powstają wówczas liczne portrety, olejno szkicowane, wszystkie malowane na tekturkach mniejszego formatu i opatrzone dokładnymi datami, jak gdyby ich twórca przeczuwał, że staną się kiedyś dokumentami ważnego procesu, duchowego zarazem i technicznego.

A te szkice — to nie studia zwyczajne, nie owoce spokoj-

Pragłowskiemu w kontusz i pasie, który Grotter jak wiemy z listu do matki, wówczas wykonał, dałby się chyba w „Modlitwie” identyfikować. Oryginał, niesłety, zaginął, a poszukiwania pasierba, mieszkającego w Przemyskiem, nie dały żadnego rezultatu. Fantazja artysty tak była wówczas przepełniona motywem modlącego się mężczyzny, że go nadawał najubożniejszemu portrecikowi: nawet młodego służącego z sąsiednich Wróblewic przedstawił z oczyma wzniesionemi ku niebu na portreciku współczesnym, również olejnym na tekturce, znaczonej „A G 1860”, obecnie własności hr. Juliusza Tarnowskiego w Byszowie.

Nie znam drugiej grupy prac Grottera równie jednolitej. Mogę liczbę tych obrazów, przechowanych, z wyjątkiem dwóch, w zbiorach Światynieckich, jeszcze o jedno dzieło, i to bardzo okazałe, powiększyć. Jest nim obraz olejny (38 cm. x 27 cm.), własność p. F. A. Bromovskyego, dyrektora-zastępcy Umielecko-Promysłowego Museum w Pradze, nabyty przezeń przed dwoma laty na aukcyi. Technika, materyalem, wymiarami, chmurnym i górnym nastrojem łączy się to nadobne dzieło jak najściślej z całą tą grupą i datuje się na pierwszy rzut oka. Zaisię, nie potrzebował artysta sygnować go „Barszczowice 15/10 1850” (myląc się w pośpiechu o lat 10). Przedstawił tu artysta na oliwkowym tle popiersie hożej dziewczyny wiejskiej, strojnej w dyadem z niezliczonych różyczek, stokrótek i zielonych listków; ciemno szafirowe wyłogi sukmany, haftowane brzegiem czerwoną włóczką, odcinają się silnie od popielatego sukna, na lśniącym białej koszuli zwisają trzy rzędy ciężkich korali. Z tą pogodną i barwną strojnością kontrastuje trochę dziwnie wyraz twarzy poważny, jakby zadumany, o wzroku utkwionym w jakiś punkt odległy, prototyp portretu z r. 1865 (Nr. 171).

Ale wróćmy znowu do portretów męskich! Dlaczego ubrał artysta swych przyjaciół w te konfederatki — dlaczego wlał w te twarze tyle psychicznej i fizycznej energii, tyle niepokoju, tyle zadumy, zapału i namiętności? Czy może coś przewiduje i przeczuwa? Czy może duch wieszczu szepce mu do ucha, że zbliża się już wielka chwila w dziejach narodu, że czas mu dwóć usiłowania, sposobić się do walki i broń doskonalić, by sprostać zadaniu i móż stać się wybranicem, zwiastunem, łomaczem, piewą tej chwili po wszyt-



170. CHŁOP RUSKI. BARSZCZOWICE 1860.

OLEJNY NA PIÓTNIE.



171. DZIEWCZYNA WIKJKA. WRÓBLEWICE 1865.
OLEJNY NA PŁÓTNIE.

kie czasy? Czyż miałyby te mgławie przecucia blizkiego wybuchu, nurtujące już wówczas w piersiach tyłu i tyłu, być obcemi jemu właśnie, wrażliwшему od tysięcy innych, czytającemu Matce Polsce z oczu wszystkich jej myśli i przecucia?

Z pewnością — nie! I właśnie ten moment przecucia, przewidywania rzeczy wielkich, jakiegoś blizkiego niebezpieczeństwa, zbliżającej się grozy i burzy, czyni nam te szkice barszczowickie z jesieni r. 1860 tak interesującymi, tak cennymi, drogimi! Wszystkie przedstany ówczesnej duszy polskiej malują się na tych twarzach. Radbym prawie od tych uwag przejść bezpośrednio do »Warszawy« i możeby związek psychiczny na tem tylko zyskał,

ale nie wolno mi poprzestać na kreśleniu jedynie linii, którą wznosi się malarz-poeta, z pominięciem drugiej, niższej co prawda, oznaczającej rozwój malarza-technika. Dopiero średnia obu równoległych lub wypadkowa zbieżnych da nam abstrakcyę całego artysty. A o tem właśnie u nas się zapomina, nawet w biografiach, kreślonych ręką, władającą równie znakomicie pendzlem, jak i piórem.

Artysta, jakby przeczuwając zbliżanie się chwili przełomowej, zdaje się przezornie i energicznie mobilizować i doskonalić swe środki techniczne i to zaraz w dwóch kierunkach, w kierunku plastyki zarazem i kolorytu. Zestawmy w myśli n. p. jego najlepszy portret olejny z epoki poprzedniej, portret monachijski p. Jakubowiczowej z późnej jesieni 1858, (który prawdopodobnie teraz miał przed oczyma, przeszedł on bowiem w posiadanie obecnego właściciela wprost od rodziny Maszkowskich) z portretem szkicowym jej męża, sygnowanym »Barszczowice 27/9, 1860« (Nr. 169). Tam sielanka, brak zupełny plastyki i akwarelowe kolorkowanie, tu nastrój tragiczny, potężna głowa, odskakująca od tła, jakby odrąbana dłutem od skały, i jakiś dziwnie głęboki,

długo trzymany akord barw: — czarna barankowa czapka, miedziano-smagła cera, kručza broda i zielona kamizelka. W portrecie jego szwagra, Marceliego Maszkowskiego, odzywa się znowu akord jaśniejszy, a równie dziwny: czarny baranek, jasno-żółte denko konfederatki i białe piórko! A jakaś lśniąca, obca dotychczas palecie jego, białość szerokich, wyłożonych kołnierzy podnosi siłę świetlną tamtych barw ubrania, odcinając je efektownie od świeżej karnacji twarzy, występujących znowu nader plastycznie z blade-oliwkowego tła. Przebywa zatem artysta teraz zupełne przeobrażenie widzenia barwnego.

W kalendarzu na r. 1859 wydobył był on ostatnie słowicze głosy z swej akwareli, ale z jej tonami jeszcze się nie rozstaje, lecz usiłuje je oddać barwami olejnymi, tak n. p. w »Sobieskim«, co już podniosłem. Oko jego zasmakowało w tych *delicatezzach*, ucho jego wsłuchało się w ich perełkowe *piana* i *pianissima*. Trudno mu przejść od razu do silnych walorów barwnych, do *forte*, tłumionego basowym pedałem.

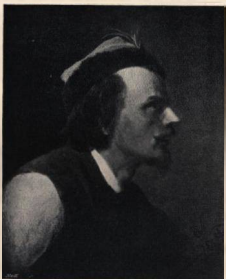
Jest teraz jakby na rozdrożu. Jak to znamienne, że oba portrety koni, wykonane z końcem lipca w Albie u Pappenheima, takie cacko, jak portret klaczy skarogniadej, jeszcze w pełni rozkosznej jasnobarwności i drugi, portret klaczy Beffy, pierwszorządne arcydzieło o barwach tak silnych, a ciemnych, powstają równocześnie, pierwszy 29-ego, drugi 30-ego lipca. (Data, podana w katalogu ostatniej wystawy P. 295 »Alba 30/9, 60« jest albo pomyłką druku lub — artysty, bo od połowy sierpnia bawił już w Galicyi).

Barwne druki obu tych obrazów, pierwszego w dziele p. Antoniego Potockiego, drugiego z niniejszej pracy powiedzą czytelnikowi więcej od opisów najbardziej szczegółowych.

Ten sam objaw dwu systemów barwnych powtarza się teraz w tych szkicach barszczowickich z siłą zdwojoną.

Początek, rozwój i koniec całego tego procesu możemy zatem dokładnie, prawie na dni oznaczyć: najwcześniejszą datą jest 23-ci sierpnia r. 1860, a najpóźniejszą 11-sy października tegoż roku.

I podobnie, jak na Węgrzech, występują i tutaj oba kierunki obok siebie równocześnie. Szkice portretowe, odcinające się akordami swych silnych barw od całej jego poprzedniej produkcji, mieniają się z pracami, również olejnymi i na tekturkach, ale malowa-



172. PORTRET MARCELIEGO MASZKOWSKIEGO
BARSZCZOWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

nemi w zupełnej reminiscencji delikatnych i jasnych akwarelowych odcieni. Oto odnośne dokumenty: portret „chłopa-arystokraty”, ubranego w kamizelkę barwy popielato-niebieskiej, przedziwnie delikatnej, i portreciki dwóch chłopaczków wiejskich o śnieżnej cerze i włosach jasności lnu, w białych koszulkach, związanych pod szyją włóczkami różowymi lub jasno-niebieskimi, przypominającymi „delicje” barwnych wstążeczek na labędzich szyjach piękności wiedeńskich w akwarelowych portrecikach, powyżej wspomnianych (Por. Nr. 170).

I co dziwniejsze! Teraz właśnie powstaje obraz olejny, co prawda tylko pobieżnie szkicowany, sumujący atoli w sobie wszystkie fizezy Grottgerowskiej techniki akwarelowej. Jest nim portret młodzieńca w litym pasie, zarzuconym na głowę. Kogo mógłby też przedstawiać ten portret, cenna własność p. Wandy Młodnickiej, wystawiony pierwszy raz w r. 1906? Ze strony poważnej wyrażono zdanie, że portretowanym jest Stan. Tarnowski ze Śniatynki, czemu ten atoli przeczył i co rzeczywiście już z tego względu byłoby nieprawdopodobnem, iż on, urodzony w r. 1835, liczył wówczas lat 25, podczas gdy przedstawiony jest młodzieńcem co najwyżej 18-letnim. Technika i materiał, farby olejne na małej tekturze, łączą tę pracę ściśle z tymi szkicami barszczowickimi, a kompozycją swoją, tym medalionowo ostrym profilem głowy, naprzód podanej, o bystro tropiącym wzroku, lekko zmarszczonem czole i pół-otwartych ustach przedstawia się on wprost jako *pendant* do portretu Marceliego Maszkowskiego. Co więcej, jest nawet podobieństwo w rysach! Czy nie będzie to może portret trzeciego syna p. Jana Maszkowskiego, Karola? Ale i tu wiek nie odpowiada. W każdym razie jest katalog ostatniej wystawy na zupełnie mylnej drodze, zaliczając tę pracę do rzędu dzieł, powstających w r. 1866, z którymi oprócz tej samej ręki — nic niema wspólnego, ani w materiale, ani w skali kolorytu i ani w formacie i pojęciu portretu.

Jest w tym olejnym szkicu rzeczywiście cały *hortus deliciarum*, cały raj uciech akwarelowych. Artysta, żegnając się tutaj na zawsze z tą igraszką kolorów, nie może się dosyć napięścić widokiem i oddaniem srebrno-różowych i złotawo-niebieskich pasków tego litego pasa, który cierpliwemu przyjacielowi zarzucił na głowę.

Tym szkicem olejnym kończy Grottger seryę swych obrazków akwarelowych. Czytelnik wybaczy mi ten paradoks, gdy się przekona o jego słuszności.

Odtąd bowiem datuje się nagły zanik akwareli. Tam, gdzie artysta na chwilę do barw wodnych powróci, w portreciku jakimś przygodnym, lub widoczku, podchwyconym pośpiesznie na spacerze lub wycieczce w góry, dokąd przecież całego aparatu malarstwa olejnego ze sobą nie dźwiga i nie wóczy, podda je teraz odwrotnie mimowolnie sile i ekspresji barw olejnych, tak przedewszystkiem w dwu pracach, czasowo najbliższych, w portreciku niezamęż-

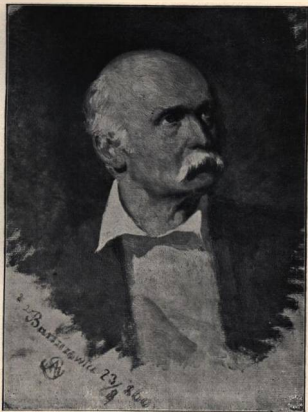
nej swej ciotki, panny Julii (Nr. 119, nie malki, jak chce katalog wystawy 1906), wykonanym we Lwowie około r. 1862, i w »Widoczku Wiednia« (Nr. 174), wziętym z ogrodu Belwederu lub ks. Schwarzenberga, którybym datował co najwcześniej na rok 1861.

Z późniejszych akwarel wymieniam dwukrotny widoczek ulubionej altanki w Dyniskach (z czerwca 1866), gdzie artysta tak lubiał dumać i tworzyć, iż z tych samych tygodni widoki z Bubniszcza w Karpatach, szkicowane na kilkudniowej wycieczce, odbytej w towarzystwie ś. p. Stanisława Tarnowskiego i Bielskiego, wreszcie »Canal grande«, o którym obszernie mówi Alfred Szczepański w swym interesującym szkicu biograficznym (str. 31). Nie znam tej akwareli i nie znajduje się ona w zbiorach po ś. p. hr. Janoszu Polfym, gdzie ją odnaleźć miałem nadzieję. Wrzekomy obraz Grottegera, sygnowany »A G 1866«, w prywatnem posiadaniu w Warszawie, uważam za falsyfikat.

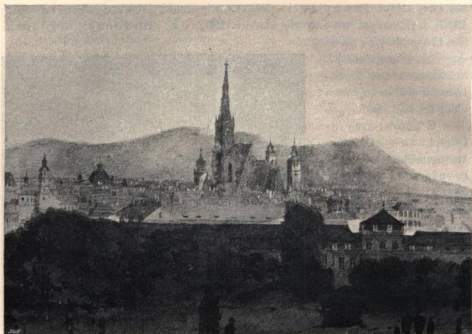
Jedyną kompozycją akwarelową po r. 1860, rodzącą się z fantazyi, jest owa piękna scena »Powstancy przy ognisku w noc księżycową« którąbym odniósł do lat 1865/6 (O 136, Nr. 175).

Widzimy zatem, do jakiego stopnia przemiany techniki są warunkowane procesem duchowym. Kolorystyka »Konfederatów Barskich« uderza też w silne, energiczne, głębokie akordy; są nawet partye i pod tym względem wprost znakomite, n. p. grupa dokoła klęczącego wodza i głęboko syta zieleń sosen i świerków o kształtach tak wspaniałych.

Elegancyami powierzchownemi »Sobieskiego«, owemi smaczkami niuansów



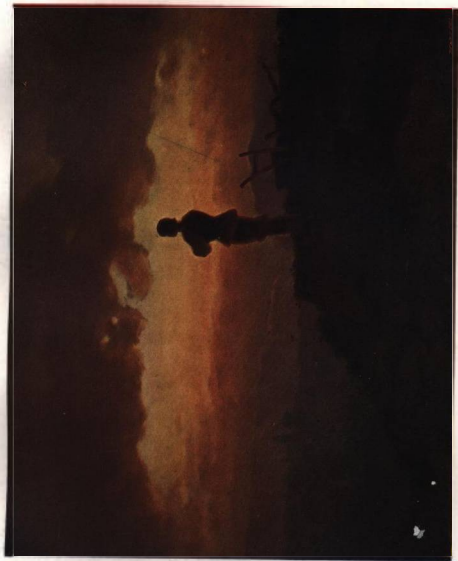
173. PORTRET JANA MASZKOWSKIEGO. BARSCZOWICE 1860.
OLEJNY NA PŁÓTNIE.



174. WIDOK WIEDNIA. 1861/2. AKWARELA.

jego czapka i kontusza chciał artysta widocznie podbić przed rokiem sędziów i publiczność. Tu zaś staje on już na wysokości wagi i powagi dzieła, płynącego mu z duszy, z wewnętrznej potrzeby. I, jakby się wstydził owych zalotnych konkurentów o łaskawość jurorów, stara on się teraz nadać temu obrazowi typ dzieła poważnego i głębokiego, wznosząc je powolną i rozważną pracą na fundamentach psychicznych i technicznych, rzuconych w portretach barszczowickich.

Ale rzecz charakterystyczna! Kiedy tych portretów mamy szereg tak pokazny, stanowiący grupę ściśle w sobie zamkniętą, grupę, do której co chwila nowy przyczynek się odnajduje, nie znalazło się i nie znajdzie chyba nigdy choćby najpobieżniejsze studyum do pojedynczych części ciała, do rąk i nóg, lub choćby tylko do draperyi, zbroi i t. d., odnoszące się do tego obrazu. Grottiger, sumując w tych latach jeszcze cały interes artystyczny w samej fizyonomii, uważa resztę organizmu za dodatek, nie nadający się na tłumacza psychicznego nastroju, traktuje ją też poniekąd jako estetyczną *quantité négligeable*. Co prawda, rozporządzał artysta wówczas niezwykłym zasobem form kostyumowych, zbroi i t. d. Rok przedtem właśnie wyrysował był dla prof. Geigera i na jego prośbę — jak mi opowiadał prof. L'Allemand — przez jeden wieczór na dwu arkuszach kilkadziesiąt wariantów polskiego stroju



MODLITWA WIECZORNA.



175. POWSTAŃCY PRZY OGNISKU. WIEDEŃ 1848. AKWARELA.

i rysztunku. Ale w każdym razie nie da się zaprzeczyć, że w „Modlitwie” interes psychiczny góruje nad fizycznym i materialnym. Mamy na tym obrazie przeszło 35 odrębnych fizyonomii, ale wszystkie są poddane jednemu nastrojowi, pełnemu sily i wewnętrznej prawdy.

W tym szeregu jego dzieł heroicznych motyw sily fizycznej ustawicznie się cofa, a nastrój psychiczny się wzmacnia. Słowa „dziaraskość” lub „werwa” można będzie teraz prawie że wykreślić ze słowniczka potrzebnych nam określeń i przymiotników. Zamiast szalonej furi ataku — skupienie ducha, zamiast szczerku i zgiełku — cicha modlitwa, szepciana w ciemną noc księżycową, lub chorał, wznoszący się majestatycznie o brzasku dnia z oparami nocnymi.

Modlitwa, jako czysta emanacja ducha i nastroju religijnego, to jeden z nader nielicznych nowych nabytków sztuki XIX. wieku, — wieki poprzednie znały tylko ekstazę lub adorację z ubocznym motywem portretowym.

Specjalnie dla ducha i sztuki Grottgera staje się modlitwa najwyższym i najczystszy stanem i objawem wyższego nastroju duchowego, najkrótszą i najprostszą drogą, łączącą człowieka z absolutem. Postać modląca się wydaje mu się najwyższą i najczystszy, oczy zapatrzone w niebo — najświetniejszy. Postacie Grottgera, pogrążone w modlitwie, gubią kontakt ze światem realnym, *ascendunt superius*, wznoszą się do nadziemskiej prawie doskonałości.

Czy wolno zapytać, jak to się stało, jak to stać się mogło, że Kościół nie chwycił Grottgera oburącz, że go nie odszukał dla siebie, że mu nie dał zamówień, w których artysta byłby się mógł rozwinąć w kierunku wspólniejszej sztuki religijnej zarazem i narodowej, że Kościół, mając ciągle i stałe zapotrzebowanie dzieł sztuki religijnej, zadawałby się mizerotami i to jeszcze o wiele droższymi, biadając przytem ustawicznie na brak wiary u artystów? Może już wówczas był ś. p. ks. Eustachy Skrochowski wołającym na puszczy w sprawie sztuki Grottgera, tak, jak nim był trzydzieści lat później już jako duchowny i zakonnik, gdy zabierał głos w sprawie sztuki jego duchowych spadkobierców. Może tych praktyk religijnych, tych pacierzy porannych i wieczornych, w dawnych dziennikach tak skrupulatnie notowanych, teraz było u naszego artysty mniej; one teraz się sumują w jedno głębokie uczucie religijne. Silne węzły łączą jego cykle z Bogiem, religią, postacią i funkcją kapłana. Wpływem i objawem tej jego głębokiej religijności jest motyw modlitwy nie schodzący już od r. 1857 z widowni jego sztuki. Po „Modlitwie Małgorzaty” przychodzi „Modlitwa wodza pod krzyżem przed bitwą”, następnie ta „Modlitwa Konfederatów”, a zaraz po niej cały szereg analogicznych motywów, czy to w kartonach kredkowych „Warszawy” i „Lituanii”, czy też w szybko rzuconych rysunkach ołówkowych do „Boru” w szkicowniku p. Fedorowicza. A jest także jeden obraz olejny, łagodny, kojący, zbożny, jak dzwonek wieczorny z odległego kościoła. Tym obrazem jest Wieczorna modlitwa

rolnika (por. tablicę). Korzenie jego tkwią w tym r. 1860 i w szkicach barszczowickich, choć powstanie jego odniósłbym do lat 1864—5, łącząc je z »Borem« i innymi idealnymi szkicami z powstania. Tym szkicom i tej »Modlitwie rolnika« jest bowiem wspólny bardzo ważny i piękny motyw kompozycyjny. Ten wieśniak, stojący na krawędzi wzgórza, zapatrzone z założonemi do modlitwy rękami w niezmierzoną głąb obrazu, zasłoniętą wzgórzem



176. CHR. RUBEN. »AVE MARIA«.

przed okiem widza, a w szkicach wspomnianych ów chłop litewski, co to, również obrócony do widza plecami, z kołyszącego się szczytu świerku ogarnia okiem ogromny widnokrąg — tak samo widzowi niepokazany, toż to motywy kompozycyjne nader sobie krewne. Oba obrazy sugerują widzowi wrażenie ogromnej niezmierzonej przestrzeni, szerzącej się w głąb obrazu. Jak ciekawą, mistrzowską i godną bliższego zbadania jest i na tym punkcie sztuka Grottoera! Już Ruben podjął podobny motyw w »Sennerin« (Nr. 177).

Tym motywem konstrukcyjnym właśnie różni się Grottoer i stałe wyżej od podobnych, a nie mniej rzewnych kompozycji Kotsisa, z któremi ten obraz ma tyle motywów psychicznych wspólnych, że nawet ze strony poważnej wyrażono wątpliwość, czy ten obraz Grottoera nie datowany, nie sygnowany, nie jest raczej dziełem Kotsisa.



177. CHR. RUBEN: GÓRALKA.

Sztuka Kotsisa nie zna atoli takich genialnych podniet fantazyi, stojąc o wiele bliżej spokojniejszej i mniej pomysłowej sztuki Rubena, z którego »Pozdrowieniem anielskim« obie nasze »Wieczorne Modlitwy«, Grottoerowska i Kotsisowska (obie wystawione w r. 1894 A Nr. 1224 i 1288) do jednego koła sztuki nastrojowej należą.

Rubena »Ave Maria«, dawniej w monachijskiej »Nowej Pinakotece«, dziś w prywatnych apartamentach księcia regenta

Luitpolda, była ongi — rozpowszechniona litografią Hanfstaengla — jednym z najpopularniejszych dzieł Europy środkowej. Jest to »Angelus« szkoły wiedeńskiej. Po jeziorze alpejskiem płynęła łódka z wieśniakami i mnichem, wracającymi do wsi nadbrzeżnej. Nagle krzyżują się wiosła i ręce i pochylają się obnażone głowy, bo teraz już nie łódź płynie po fali, ale głos dzwonu, wołający metalicznymi dźwiękami na Anioł Pański (Nr. 176).

Obrazem nastrojowym, zbudowanym na motywie heroizmu, jest też i »Modlitwa Konfederatów«. To są dzieła, w które trzeba się wpatrzeć, może bardziej jeszcze — się wsłuchać. One falują rytmiką poezji, są resonansem walorów melicznych.

Stając przed tym malowanym chorałem, powstającym już tuż, tuż przed »Warszawą«, a mogącym przy zmienionych kostymach wejść w skład »Polonii«, nasuwa nam się z konieczności pojęcie i estetyczny moment melodramatycznego nastroju, o którym mówiłem powyżej, analizując wpływ teatru i muzyki na sztukę Grottgera (por. str. 98—100).

Dla duszy Grottgera, udzielającej swych skarbów przyjaciółom, żyjącej w ustawicznym pragnieniu idealnych stosunków przyjaznych, wspólnych myśli, wspólnych ideałów, musiała być praca nad tym obrazem, przedstawiającym cały szereg ludzi, złączonych wspólną myślą o Bogu i ojczyźnie, prawdziwą rozkoszą. Z podobnych impulsów, a dodam, i na identycznym prawie schemacie kompozycyjnym powstanie w pięć lat później pierwszy »Pochód na Sybir«.

Przed kilku laty widziałem w znanej wiedeńskiej księgarni Gilhofera i Ranschburga wśród dzieł, przeznaczonych do aukcji, wspaniałą publikację in folio pt. »Heldenzüge aus dem Jahre 1859«. Stanowiła ona w swoim czasie jeden z najwyższych sukcesów c. k. drukarni nadwornej, przodującej wówczas w rozwoju reprodukcji artystycznej, a to dzięki znakomitemu kierownictwu dyrektora Auera, który w swem czasopiśmie p. t. »Faust« dawał doskonały przegląd najróżniejszych swych prób i eksperymentów na polu reprodukcji artystycznej. Publikacja ta, istny biały kruk, bo — co wprost nie do uwierzenia — nie posiada jej nawet wiedeńska c. k. biblioteka nadworna (!), obejmuje kilkanaście tablic barwnych litografij, apoteozujących epizodami *toutes les gloires* oręża austriackiego w kampanii włoskiej z roku 1859. Są tam prace znanego nam już profesora Ludwika Mayera i Zygmunta L'Allemanda, a więc tak nauczyciela, jak i kolegi Grottgera, obok kompozytów mniej znanych artystów, jak Brunner, Reinhart, Noltsch i A. von Maly. Zaraz na drugiej tablicy wita nas wielka kompozycja Artura Grottgera, przewyższająca wszystkie inne nastrojem, pięknnością linii i bogactwem motywów. Przedstawia ona epizod z bitwy pod Malegnano: »Porucznik Colny z pułku piechoty Rainera, sam ranny, ratuje życie swemu majorowi, hr. Welsersheimbowi, 20 maja 1859«.



NOD NA LAGUNACH

Dzielo to pojawiło się dopiero w r. 1862, a to pod protektorem cesarzowej-wdowy Karoliny Augusty.

Potężną swą a silnie stylizującą strukturą linearną odpowiada też ta kompozycja zupełnie współczesnym drzeworytom historycznym Grottfgera w publikacji Patuzziego z tegoż roku, a w wyższym stopniu jeszcze drugiemu kartonowi »Polonii« (Kucie koa) z pierwszych miesięcy r. 1863.

Nie może ona zatem żadną miarą być wcześniejszą, mimo, że zamówienie na nią otrzymał artysta już w jesieni roku 1860. Jak wiemy z jego listu, pisanego do matki ze Lwowa 11 września 1860, wyszła inicjatywa »od pocciwego prof. Kupelwiesera«, przyjaciela Artura i jego rodziny. Nie był Grottfger wprawdzie bezpośrednio jego uczniem i wątpię, by wogóle już wówczas trochę archaiczna sztuka tego zacnego »nazareńca«, rozwadniającego słabutkim sentymentalizmem energiczne kreacje Fuhricha, mogła mu być bardziej przypaść do smaku. Ale — jak wiem z pewnego źródła — gościł on częściej, możliwem nawet, że przelotnie i pracował w *atelier* »pana korektora Akademii«. Otóż Kupelwieser, spotkawszy p. Grottfgerową, prosił ją, by nieobecnemu synowi tę pracę, akwarelę »Bitwy pod Malegnano«, przypomniała. Ale wezwanie matki nie odniosło bezpośrednio skutku; syn, mając wówczas właśnie myśl twórczą zupełnie zaprzątniętą kompozycją pierwszego swego idealno-narodowego dzieła, jakim jest »Modlitwa Konfederatów«, nie chciał zabijać sobie głowy wątpliwą estetyką ceratowych czaków, białych »waffenroków« i jarzm przysłowiowego »zwiniełego płaszczu«. Zabrał on się do tej pracy o wiele później, po roku dopiero; wykazują też wspaniałe drzewa w głębi, te potężne dęby lub jawory, harde i imponujące, dalszy i wyższy rozwój form od tych, jakie widzimy na borze sosnowym »Modlitwy konfederatów«. Kompozycję tę, dotąd zupełnie nieznaną, uważam za rzecz wspaniałą. Jaki pewny ruch ręki i jaki polot, jaka błyskawiczna żywiołowa energia w tej wielkiej linii, strzelającej od końca lewej stopy, naprzód wysuniętej, przez pierś i prawe ramię, aż do samego końca ostrza szabli! Jak tu łopatka temu wyprężeniu gibko się poddaje, jak ta lewa ręka chwytą, jak prawa się pręży! Co to za cudny profil tej głowy o alabastrowo przejrzystej cerze i płowo-złotym włosie! Jak przyciąga młodzieniec ten, heroiczny zarazem i prawie jeszcze dziewczęcy!

Dlaczego nie stworzył Grottfger Joanny d'Arc?

Iluz rzeźbiarzy mógłby ten jeden »rysownik« wzbogacić! Nie wyobrażam sobie szczęśliwszego pomysłu dla plakiety lub płaskorzeźby na postumencie pomnika od tej grupy środkowej! Ale naturalnie nie mógłby taki pomnik odpowiadać estetyce — słupa reklamowego. A takie pomniki — mówią zli ludzie — tu i ówdzie się widuje.

Jaki wdzięczny akord barwny daje to czarne czako z zatkniętą zieloną galązką dębową i białą rękawicą na wyprężonej prawej pięści, na tle bladzielonej kępy drzew. A jaka łatwość w traktowaniu uniformu, z którym, co prawda, począwszy od drzeworytów z r. 1859 już się artysta zupełnie oswoił.

Zaprawdę, niejednemu z kolegów wiedeńskich Grottgera sprawiały chitony i togi większe trudności, niż jemu dławiący »halsztuk«, zapięty »waffenrok« i ceratowe czako z »bączkiem!«. Zapewne! Sztuka, jaką widzimy na tej akwareli, jeszcze z pracowni mistrza wszystkich skrawków i drobiazgów ilustratorskich do reszty nie wymiotła. Jest jeszcze niejeden motyw zły; byłby się obraz obszedł i bez tego poległego, leżącego na wznak jakby w lazarecie, i bez tego żołnierza przełazącego przez mur, i bez licznych innych drobnostek.

Ale notujemy tu liczne rysy, pełne psychologicznej delikatności.

Oto przykład:

Ten Colny jest, jak widzimy, ranny w udo, tak, jak brat artysty, który — donosi o tem Grottger Pappenheimowi — dostał pchnięcie bagnietem przy szturmie pod Giudicello, a przeleżawszy się w szpitalu w Medyolanie, od 27-ego lipca zamieszkał w Wiedniu przy rodzinie.

A czy który z naszych pół-Wereszczaginów odmówiłby sobie efektu czerwonej nitki krwi, spływającej po granatowem ubraniu? Sztuka Grottgera atoli unika wogóle widoku broczącej krwi, względnie omija go czy to jednobarwną techniką brązowej sepii (jak w »Trzech dniach«), czy też czarnej kredki (jak n. p. w »Pierwszej ofierze« »Warszawy«).

Postać tego natchnionego wojownika podnosi artysta do jakiejś niezwykłej podniosłej monumentalności. Komponuje on tutaj — jak powiedziałem — raczej jako rzeźbiarz, rzucając w tej grupie środkowej nihy szkic do pomnika lub monumentalnej płaskorzeźby. Czem zdobywa to wielkie wrażenie? Nie tylko genialną plastyką tej postaci heroicznej, ale jej izolacją. Nie widzimy ani wymierzonego doli karabinu, ani wzniesionego przeciw niemu pałasza przeciwnika. Poco pokazywać tego nieprzyjaciela? On jest zbędnym zbędnym jak łucznik-tatarzyn, lub strzelec-szwed, który zadaje ranę śmiertelną polskiemu bohaterowi na środkowym obrazku »Trzech dni«, zbędnym, jak rosyjski saldat, którego kula trafia w pierś »Pierwszej ofiary« (Nr. 226). Że ten natchniony młodzieniec życie swe gotów poświęcić i że je poświęci, wierzymy.

Poco nam widzieć to, w co wierzymy?

Co to za mistrz, co za głowa, co za serce, co taką fizyonomię i taką postać stworzy od ręki, od niechcenia, co więcej, prawie z niechęcią! »Cóż ja biedny z tą akwarelą pocznę«, żali się matce. »Muszę się chyba do niej zabrać«. Ale wiemy, że się wówczas do niej nie zabrał, lecz ją na blisko dwa lata odłożył. Bo temat nie płynął mu z wewnętrznej potrzeby. W tej wojnie z r. 1859 sympatye Grottgera były raczej po stronie przeciwnej. Idea wojen i ewentualnych zwycięstw Austrii na ziemi włoskiej nie zapalała go bynajmniej. W liście z 18 sierpnia 1859 wyznaje Pappenheimowi z otwartością, w równej mierze zaszczytną dla piszącego, jak zaszczytną jest wyrozumiałość, z jaką adresat wyznanie to przyjął: »Mój drogi hrabio! Gdybym nie miał pana i brata w armii, bardzo mało bym się troszczył o te wypadki wojenne«. Ale i tu znowu okazuje się, jak silnym bodźcem twórczości czasem może być



178. EPIZOD Z BITWY POD MALEGNANO. WIEDEN 1861—2. KOŁOROWANA LITOGRAFIA.

przymus. Jak zapory, stawiane prądowi elektrycznemu, siłę jego napięcia potęgują, tak wznagala się energia twórcza artysty w ciągu walki z opornym i prawie niemiłym mu tematem. Zaczął tu więc działać silny popęd twórczy, kłuta go chętka opanowania opornego materiału. Im więcej było obojętności u Polaka i patryoty dla szaty historycznej danego tematu, tem więcej interesował artystę pierwiastek psychologiczny i kompozycyjny, tem silniej zaznaczał się w nim artysta tworzący — w tym wyjątkowym przypadku — z podniet wyłącznie estetycznych.

Niechęć do materji zamieniła się u niego w rozmiłowanie się w formie, w rozwiązywaniu problemu estetycznego i czysto posagowego, w tej kombinowanej czynności bohatera, który, odpierając atak nacierającego wroga, zasłania ciałem swem upadającego dowódcę. Problem to zaiste godny szkicu Leonarda! Stworzył Grottger tego »Colnego« w nastroju, znanym i zrozumiałym tylko naturom bardzo subtelnym i skomplikowanym, w nastroju, który w liście, pisanym do narzeczonej ze Śniatynki dnia 4 marca 1866, słowami pełnemi rzadkiej finezyi psychologicznej, nawiązując do kwestyi rysowania antyków, następująco określa:

»Proszę wymazać choćby siedemdziesiąt siedem razy i mazać pęty, póki dobrze nie będzie.

»Ażebym potrafić przedmiot jakiś zupełnie oddać, ukochania tego wzoru nam potrzeba. Trzeba dla przedmiotu, który się chce ukochać, cierpienie sobie zadać. A widocznie pod świeżem wrażeniem czytanych w tym czasie »Psalmów« i »Przedświtu«, dodaje: »A jak serdecznie miłujemy i uwielbiamy to, dla czego niejedno się przeboleło i przeplakało! Podam tu n. p. miłość do kraju i ojczystej ziemi naszej.

»Aby pokochać i brzydkiego Homera albo satyra, albo Karakallę równie tak, jak medycejską Venus, Adonisa lub Apolina, trzeba im poświęcić siebie i cierpieć dla nich mimo największej odrazy«. Od tych słów pada dziwnie łagodne i kojące światło na całą jego sztukę. Wszystka ona począł jest w miłości. Tylko kochająca ręka zdoła nadać taki porywający urok bohaterowi heroicznego epizodu z pod Malegnano!

Postać bohatera tej zapomnianej, a raczej nieznanej prawie zupełnie litografji jest zdobyczą prawdziwą. Znać na niej, że twórca jej robił poprzednio długie i mozolnie studia anatomiczne, że nie poszły na marne te długie godziny, przesiedziane co dzień razem z »Leopolitą« i »Grabcem« przy wielkiej lampie wiszącej nad rysowaniem żywego modelu! Tak przebił się on przez teorię do wielkiej swobody.

Odtąd możemy mówić już o pewnym, stałym typie Grottgerowskiego bohatera. Jego ciało smukłe, lekkie, gibkie objawia się ruchami szybkimi, sprężystymi, pełnymi młodzieńczej energii. Wnet pokaże nam je artysta obnażone w całej piękności greckiej na karcie tytułowej »Polonii«.

Pozostaje jeszcze do omówienia w tej filiacji motywów heroicznych, szereg drzeworytów, bardzo ważnych z punktu kompozycyjnego, ważnych podwójnie, z tego względu, iż, powstając w tych samych miesiącach, co druga redakcyja «Warszawy», dają pojęcie o estetycznych problematach, interesujących artystę w pracy nad tym cyklem, dotychczas nam nieznanym. Mówię tu o drzeworytach Grottera, zdobiących popularne dzieło Aleksandra Patuzziego *Geschichte Österreichs*. Wyszło ono we Wiedniu, nakładem A. Venedikta w zakładzie drzeworytniczym Cohna, bez daty, ale prawdopodobnie z końcem r. 1862. Na ostatniej stronie bowiem są jeszcze omówione ważniejsze wypadki polityczne z pierwszej połowy tego roku. Zważywszy, że druk tego obszernego dzieła musiał się ciągnąć przez kilka miesięcy i że ilustracye Grottera odnoszą się przeważnie do początkowych ustępów, musimy powstanie ich odnieść do pierwszych miesięcy 1862-go. Karta tytułowa wymienia jako głównych ilustratorów obok Grottera: C. Geigera, A. Greila, znanego rysownika V. Katzlera, którego ołówki często się zbliża do twórców Grotterowskich, F. Kollarza i E. Swobodę — a zatem prawie samych uczniów Rubena, tak starszych, jak i młodszych, kolegujących obecnie w «majsterszuli» z naszym artystą. Prócz wymienionych spotykam jeszcze nazwisko Leutemanna, biegłego ilustratora «Mussstunden» i „Gartenlaube“. Na pięciu ilustracyach widnieje monogram «A. G.». Oto ich tematy, opracowane już częściowo przez P. J. N. Geigera w «Historische Memorabilien» z r. 1846: Alboin zmusza królową wdowę do picia z czaszki męża — Ks. Ernest Śmiśły na katafalku (I. 29. Nr. 180) Pogrzeb Leopolda Wielkiego (I. 81 Nr. 179) Cesarz Henryk IV. błaga margr. Leopolda, by mu został wiernym i nie łączył się z wrogiem mu synem, wreszcie założenie uniwersytetu praskiego, kompozycya słaba, której mimo pięknego gestu lewicy królewskiej, podającej pergamin, nie śmiałbym bez monogramu przypisać Grotterowi.

Są tu natomiast inne utwory, niesygnowane, w których, zdaniem mojem, ręki Grottera niepoznać nie można; i tak zaraz na początku (I. 21.), żywa bardzo scena myśliwska; rozjuszony niedźwiedź rzuca się na cesarza Ottona I-ego. Wspaniała formacya łba końskiego i siła wzroku cesarza, zdająca się magnetyzować rozjuszonego zwierza, zdradzają rękę naszego artysty. Drugim utworem (I. 48) — to podróż margr. Leopolda (1073—1136) i jego pobożnej małżonki Agnieszki przez Kahlenberg do Wiednia. Jesteśmy tutaj świadkami ciekawego przykładu kojarzenia się wyobrażeń. Temat ten nasuwa bowiem artyście na pamięć własną akwarelę z r. 1856: «Podróż na Kahlenberg». Wprowadza on tu konia i poganiacza w identycznym układzie, ale w przeciwnym kierunku; są inne jeszcze reminiscencye: czaprak konia ten sam, co pod Sobieskim, a baldachim ten znamy także już z ilustracyi w «Mussstunden» (Nr. 157). Konna postać pobożnej a urodnej margrabinie w długim płaszczu i szerokich rękawach jest bardzo udatną, a wierzchowiec jej jednym z naj-

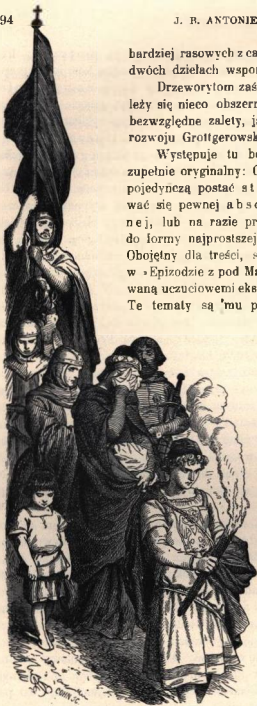
bardziej rasowych z całej stądniny Grottgerowskiej. O tych dwóch dziełach wspominam tylko nawiasowo.

Drzeworytom zaś o temacie rycersko-heroicznym należy się nieco obszerniejsza analiza, tak z uwagi na ich bezwzględne zalety, jak i na ich znaczenie dla dalszego rozwoju Grottgerowskiej formy kompozycyjnej.

Występuje tu bowiem nowy czynnik i to już zupełnie oryginalny: Grottger zaczyna coraz świadomiej pojedynczą postać stylizować, a dla grupy doszukiwać się pewnej absolutnej konstrukcyi liniowej, lub na razie przynajmniej redukować dane sceny do formy najprostszej, ujawniającej się w kilku liniach. Obojętny dla treści, skupia artysta tutaj, podobnie, jak w »Epizodzie z pod Malegnano« całą uwagę, nieabsorbowaną uczuciami ekspansyami, na kompozycję formalną. Te tematy są 'mu pożądanym materiałem dla ekspe-

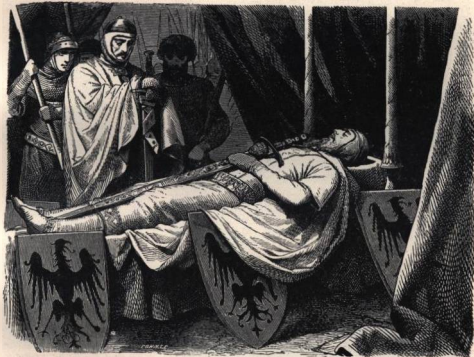
rymentów artystycznych. Mają one dla niego podobne znaczenie, jak etiudy dla kompozytora. Daje też w nich rozwiązanie licznych problemów, nie psychicznych wprawdzie, ale formalnych. Są te drzeworyty zatem dla dalszego rozwoju jego techniki kompozycyjnej wprost niezbędne.

Rzecz jasna, że takie eksperymenty muszą się odbywać na kreacyach małego formatu. Przeprowadzenie tak skrajnej konstrukcyi, jaką na tych drzeworytach widzimy, byłaby w obrazie o postaciach wielkości naturalnej estetycznym absurdem. Tylko w małym modelu ujawnia się z całą jasnością szkielet gotyckiego kościoła z całym swym systemem ostrołuków, żeber i przypór. Na pogrzebie Leopolda Wielkiego interesuje artystę problem konstruowania wielkiej grupy w kształcie piramidy, której szczyt pada na sam wierzchołek drzewca



179. POGRZEB LEOPOLDA WIELKIEGO. DRZEWORYT Z PUTAZZIEGO »HISTORJI AUSTRYI«.
(FRAGMENT).

chorągwi. Na scenie turniejowej i na katafalku Ernesta Śmiałego widzimy artystę, redukującego kompozycję do kilku linii głównych. Dominują tutaj linie poziome balustrady, dzidy względnie katafalku, a tembardziej wpadają w oko motywy pionowe wyprostowanych postaci, mieczów, chorągwi i gromnic przy katafalku. W »Warszawie« praktyka kompozycyjna jest jeszcze nieco chwiejna, artysta zdaje się dopiero szukać właściwej drogi. Rzut oka na cykl najbliższy, t. j. na »Polonię«, przekona nas, że nie potrzebował żałować współpracownictwa w tem dziele popularnem.

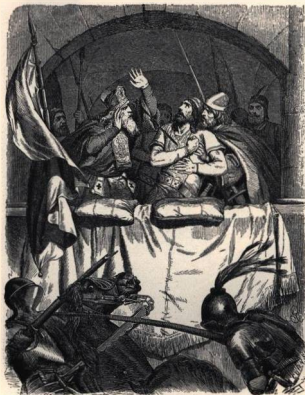


180. KSIĄŻĘ ERNEST ŚMIAŁY NA KATAFALKU.
DRZEWOYŁT Z PATUZZIEGO »HISTORII AUSTRII«.

A przytem nie zbywa tym kompozycjom na wielkiej powadze i wyższym nastroju. Scena turniejowa, co prawda, sama przez się nie łomaczy się całkowicie, dopiero z tekstu dowiadujemy się jej właściwej treści: margr. Leopold, zaproszony na turniej przez biskupa wirchurskiego, umiera, ugodzony strzałą, przeznaczoną przez skrytobójcę jego bratankowi.

Jest to zatem ilustracja w znaczeniu ścisłym. Ale czy należy rzeczywiście odmawiać takim dziełom wszelkiej wyższej racji estetycznej, jak to nakazuje nowożytna estetyka, skoro one same przez się przedstawiają głębszy psycho-

logiczny interes? Czy rzeczywiście jest koniecznem i niezbędnem, żeby dzieło sztuki, »tłumaczyło się samo przez się«? Czy artysta nie spełnił już w znacznej części swego zadania, uchwyciwszy sam moment psychologiczny pewnego zdarzenia? Liczne dzieła sztuki, i to najprzedniejsze, nie tłumaczą się same przez się, lecz apelują milcząco do naszej znajomości tematu. Estetyka, zawsze tak nieuprzejma dla dzieł XIX w., operowała do niedawna formułkę »tematów ogólnoludzkich«. To są pojęcia nader zmienne, względne i elastyczne,



181. ŚMIERĆ MAROK. LEOPOLDA.

DRZEWORYT Z »HISTORJI AUSTRII« PUTAZZIEGO.

stosownie do rasy, narodowości i wieku, do których dotyczące dzieło przynależy. Nasze pojęcia w tym punkcie zmieniły się z gruntu. Ta estetyka zapomina, że, idąc tą drogą, musiałoby się odmówić racji estetycznej, n. p. bardzo pokuszonej liczbie najnadobniejszych dzieł wczesnego renesansu, będących faktycznie tylko ilustracją tekstów, dziś nam po części albo już nieznanym, lub leżącym poza widnokreślim naszego obecnego odczytania. A co powiedziałby np. Japończyk dawniejszej daty na nasze obrazy religijne, a co my mówimy o historycznych heroicznym drzeworytach japońskich? Wyznając takie zasady, musielibyśmy sobie nawzajem odmawiać estetycznej racji kreacyom jaknajściślej

związanym z całą kulturą naszą, chrześcijańską, względnie z ich kulturą japońską.

Najwyżej z tych wszystkich kompozycji stawiam Henryka IV. ustóp Leopolda. Główny motyw — to tylko powtórzenie lewego obrazku na rysunku do »Gódności Kobiet« Szyllera z r. 1857, o czem już wspomniałem; ale tam znalazł artysta dopiero sytuację psychiczną, tu daje konstrukcję, i to rzeczywiście znakomitą. W tym kwartecie jest jakaś imponująca jasność i przejrzystość konstrukcyi, a rzadka dostojność w charakterystyce. Towarzysz w zbroi

i hełmie, wtórujący tak wymownie prośbom cesarza, jest kreacją doskonałą, a towarzysz margrabiego, ten pyszny, dumny i wytworny dworzanin, pełen *grandeszy*, z tułowiem lekko w tył przegiętym, jest jedną z najszcześniejszych kreacji charakterystycznych w całym *oeuvre* naszego artysty. Nie da się zaprzeczyć: te kompozycje są pojęte rzeczywiście w wielkim stylu. Przytem umie artysta nieraz wydobywać bardzo silne efekty świetlne. Wielka jasność rozplywająca się po pięknej postaci księcia-bohatera, leżącego na marach, użycza jej magicznego prawie uroku.



182. HENRYK VI. U STÓP MARGR. LEOPOLDA.

FRAGMENT DRZEWORYTU Z PATUZZIEGO «HISTORII AUSTRII». WIEDEŃ 1862.

Tę samą wielkoliniową energię widziwy także na «Austrii (czy Germanii) w r. 1862». Oparta na wielkiej tarczy, wyciąga ona ramię nad dwojgiem chłopiąt, tulących się do siebie. Patrzymy się dziś na tę kompozycję jako na baśń z zamierzchłej przeszłości. Bo te chłopaki, płowy jeden a czarnowłosy drugi — naturalnie! —, to — wątpić niepodobna — księstwa Szlezwig i Holsztyn. Nie znam oryginału, ale sądząc z tego, że Austria na stojącej tarczy opiera się prawicą i główny giest wykonuje lewicą, wnosząc, że obrazek jest wzięty z oryginału kredkowego, służącego jako wzór do reprodukcji w kierunku odwrotnym.

Nakoniec muszę dotknąć tu jednej ważnej kwestyi. Szczupłość miejsca nie pozwala mi przedstawić jej z taką gruntownością, na jaką ona niewątpliwie zasługuje. Mam tu na myśli stosunek wzajemny twórczości Artura Grottgera i Jana Matejki. Że się znali i stykali już w Krakowie w latach 1852—4, że tam dzieła swe wzajemnie oglądali i sądzili, podniosłem już wyżej. Teraz spotkali się znowu we Wiedniu, pracowali razem, przy sztaludze w »majsterszuli« Rubena. A nieraz musiała uprzejma, gibka i delikatna natura Grottgera zażęgnywać nieporozumienia, wywołane szorstkością Matejki, łagodzić scysye, wybuchające dość często między Rubenem a młodym przybyszem z Krakowa,

który, jak Faust, »właściwej drogi zawsze sobie świadom« i dążąc z uporem genialnego instynktu do celów, jemu samemu dopiero półświadomych, opierał się lirycznemu kwietyzmowi Rubena.

Matejko, charakter oporny i samoistny aż do skrajności, był wogóle mało przystępnym dla obcych wpływów, tem mniej więc, zdawałoby się, dla syrenich głosów sztuki Grottgerowskiej. A przecież jest jeden obraz, który stworzył Grottger w duszy Matejki, a tym jest »Polonia w kajdanach« czyli »Rok 1863«, obraz olejny w krakowskiej galerii książąt Czartoryskich. A Grottger, odwrotnie, podatny i, jak Rafael obcym wpływom łatwo podlegający, stapiając je w oka mgnieniu razem z własnym cennym kruszczem i podnosząc przez to jego wartość, nie mógł być nieczulym na potęgę form polskiego Michała Anioła.



1863. AUSTRIA W R. 1862.
WIEDŃ, 1864.

Jeśli mnie wszystko nie myli, zaznacza się ten wpływ chyba po raz pierwszy w tych drzeworytach do dzieła Paluzziego. Jest dla mego oka coś stanowczo Matejkowskiego w dosadnie heroizującej charakterystyce tych rakuskich książąt, jest jakiś granit woli w tych postaciach, wrytych w ziemię jak pale, jakaś — sztuce Grottgera obca dotychczas — harmonia jakby »prestabilowana« między organizmem żywym, a jego rynszlunkiem, między żywym ciałem a pancerzem, szynami, hełmem i tarczą. Ale wpływ na tem się nie ogranicza. Widzę go w nader ciekawym »Galileusz«¹, całostronicowym drzeworycie w *Mussenstunden* z r. 1862 (str. 162), tak bardzo odbiegającym od pierwotnego szkicu (Nr. 184). Nie dziwilibyśmy się, odnajdując na nim n. p. zamiast delikatnych pociągnięć liter A G, ostre, jakby sztancą wyrżnięte J M, ten monogram o kształtach tak wielkich, tak monumentalnych, iż wydaje nam się

się niejako małątką redukcją kolosalnych liter kutych dłutem w skale, kryjącej tajemniczy grobowiec legendowego bohatera.

Dla typu tego Galileusza nie znajdziemy w całej spuściźnie Grottera ani przedstanów, ani kontynuacji. Ale mogą go sobie dobrze wyobrazić w filiacji fizjonomii i motywów psychicznych Matejkowskich, gdzieś pośrodku między Sędziwojem a Zygmuntem z »Unii«.

Ale sam motyw apoteozy tej wiary w siebie, wiary w wyższość i posłannictwo swego ducha, personifikowane w Galileuszu i żyjące w jego przysłówie »*Eppur si muove*« plynie z własnej inwencji Grottera. Utwór ten łączy się myślą przewodnią w jedną małą grupę z innym pomysłem, po którym nam pozostał szkic olejny maty i artystycznie mało ważny, — z »Pojmaniem Michała Anioła«.

Myśl przewodnia obu tych dzieł, to apoteoza heroizmu idei i bólu, złożonego w ofierze na rzecz jej zwycięstwa.

To dwa akordy urwane, akordy z jakiejś »heroiki«, tłumionej w głębi duszy twórcy. Kto wie, czy, gdyby nie tragedia narodowa, mówiąc trywialnie, gdyby nie ta koszula, bliższa ciała od sukni, ale koszula krwawiąca, raniąca koszula Nessusa, kto wie, czy już wtedy myśl twórcza Grottera nie byłaby strzeliła w sfery idei uniwersalnej.

A jeżeli przyjdzie kiedyś twórca tej myśli w narodzie naszym, upragniony, wyczekiwany a taki konieczny, twórca, do przyjęcia którego naród obecnie już dojrzewa i duchowo się sposobi, kto wie, czy tego drzeworytu

w wiedeńskim piśmku ilustrowanem i biednego, niepokąznego szkicu olejnego nie otoczymy czcią, należną relikwii, poznając ze zdumieniem, że w nich drzeźnią pierwsze zarodki tej idei, a w »Wojnie« jej podwaliny!

Temi uwagami kończę przegląd dzieł heroicznych lub motywem głównym do nich zbliżonych.

Jak widzimy, tworzą one wszystkie pewien łańcuch, łączący je zarazem z wielką produkcją »cyklów«. »Odsiecz wiedeńska« stwarza motyw apoteozy, »Modlitwa wodza« jest przedstanem »Modlitwy konfederatów«, ta znowu tamowana swą i hamowaną energią, jakoteż melodramatycznością swego nastroju przygotowuje i zapowiada »Warszawę«; a potem dwie wielkie inowacje: w »Epizodzie z pod Malegnano« wielka linia posagowej kompozycji, w drzewo-



184. GALILEUSZ. WIEDEŃ, 1864.
SZKIC OLEŃKOWY.

rytach z historii Austrii grupa o skrajnej stylizacji linii — dwa warunki niezbędne dla zrozumienia estetyki »Polonii«.

Czas teraz przejść do drugiej filiacji, do tematów z motywem rzewności i przewagą żywiołu niewieściego.

Utwory Grottgera o przewodnim motywie heroicznym, to szkoła, z której wyszedł gotowy, tak pod względem fizycznym jak i psychicznym, ideał męskiej postaci, materyał cenny, który on z biegiem lat i w miarę własnego duchowego rozwoju jeszcze podniesie, duchowo i fizycznie wzbogaci i upiększy.

Główne fermenty tego procesu, wytwarzające męski ideał w sztuce Grottgera, leżą w jego szkicach barszczowickich z r. 1860-go i w postaci złotowłosego bohatera z pod Malegnano z r. 1862. Sztuka polska szczyci się zatem już od tego roku 1860-go posiadaniem typu męskiego odrębnego, własnego, rodzącego się z jej własnych pojęć formalnych, bo z własnych potrzeb duchowych. Dzięki intensywniej pracy duchowej, złożonej przeważnie w tych dziełach »heroicznych« wywalczył artysta sobie, sztuce i kulturze polskiej typ męski, typ idealny nowożytnego Polaka. Ale to dopiero pracy połowa, raczej część jej znacznie mniejsza!

Zapytajmy się też siebie samych: kiedy i jak wytworzył się w sztuce ideał nowożytny polskiej niewiasty? Dziś, bogaci sztuką Wyspiańskiego i Malczewskiego, mamy wrażenie, że i to »zrobiło się samo«, drogą zwykłego, naturalnego procesu dojrzewającej kultury, pracą wolną, stopniową, ciągłą od wieków. Zapominamy, fakt nie do uwierzenia, że licząc od dziś pół wieku wstecz, sztuka nasza nie знаła zupełnie idealnego typu polskiej kobiety, że wówczas stworzyła była zaledwie dopiero pierwszych kilka postaci niewieścich o nieco głębszym i odrębniejszym zakroju psychicznym!

Tu faz przedstępnych prawie niemasz! Dwa czy trzy portrety nieco głębiej pojęte i tyleż kobiecych postaci o wyższym nastroju w obrazach historycznych — oto wszystko, czem sztuka polska dotąd w tym kierunku szczycić się mogła! Sposobem tak znamienym dla licznych objawów duchowych wschodniej Europy, przeskoczyła i sztuka polska pośrednią fazę rozwoju, i stworzyła odrazu ideał kobiety.

Nagle zjawia się w sztuce polskiej z początkiem lat sześćdziesiątych zeszłego wieku gotowy i wspaniały — ideał polskiej kobiety i to dwojaki, ideał bohaterki, bogaty wielkością przeszłości, i ideał niewiasty nowożytnej, owiany całym czarem poezji i wydelikaczonego uczucia narodowej psychy. Pierwszy stwarza Jan Matejko, drugi — Artur Grottger. Z typem męskim w sztuce naszej ma się rzecz inaczej! Ten jest bądź co bądź owocem pracy kilku generacji artystycznych.

Miał artysta z czego czerpać, miał co dobierać i odrzucać. Pominąwszy już owoce bystrego oka i zgrabnej ręki Norblina, szczytu tu się nasza sztuka już całym szeregiem odnośnych tworców polskiego ołówka i pendzla. Były przecież już rozpasane karykatury Orłowskiego, Suchodolskiego skromne apoteozy legionów, był Kossak, przy całym swym kwietyzmie intelektualnym, zawsze przecież i w tym kierunku tak pociągający i charakterystyczny, był Piotr Michałowski, jedyny prawdziwy poprzednik Matejki, a w walce o »lepszą część« życia naszego bojownik niestrudzony, w ogóle pierwszy idealista w sztuce polskiej i dlatego tak bardzo nam drogi! Ale sztuka ich, patrząca się na świat z siódła, kulbaki, nie zna kobiety, zna co najwięcej chyba tylko — amazonkę.

Jak to możliwe? Czem to wytłomaczyć? Tradycją!

Zbyt wąskie szlaki zakresliły w Polsce wieki dawniejsze życiu uczuciowemu. Życie realne albo szło tym wąziutkim deptakiem, albo co chwila — zbaczało. Tu, jak w tylu innych sprawach zasadniczych, opinia ogólna, oficjalna, której wyrazem była ówczesna literatura, nie kryła się z praktyką, nie była zbudowaną na fundamencie szczerości. Uczucia miłosne jako takie nie wchodziły w zakres pojęć życiowych jako czynnik konieczny i naturalny. Pozostawał tylko wybór między deptakiem a wybrykiem. Poezya miłosna nie miała się czego uchwycić, w czym się zakorzenić. Nie mogła przyjąć się przecież ani na jałowym gruncie życia codziennego, ani na nadgnitym — występku.

Zaiste, gdyby nie życie religijne, mimo całej oficjalności i nieznośnej zewnętrzności swych nużących praktyk, tak szczere i głębokie, i gdyby raz ojcu, pochylonemu nad trumienką ukochanej córeczki, serce nie pękało z bólu, musielibyśmy zwątpić o zdolności dawnej psychy narodowej do uczuć pierwotnych i żywiołowych, a przynajmniej o jej zdolności wyrażenia ich poezją.

Oto ten żółtobuty sarmatyzm, za którym tu i ówdzie ukradkiem dziś jeszcze tak bardzo się tęskni!

Nagle wyrwał się z piersi narodu okrzyk grozy na widok podziału ojczyzny i obudził duszę narodową z długiego uśpienia. A wtedy zapisała historia w złotej księdze jeden z największych fenomenów: nagły, bezprzykładnie szybki i bezprzykładnie wspaniały jej rozrost, ujawnienie się wszelkich jej tajni w poezyi. Znalazły w niej wszystkie najwznioślejsze uczucia ówczesnej duszy polskiej swój zachwycający wyraz, a z niemi razem i miłość. Ale czyż to nie bardzo charakterystyczne, że, trzeba było i ówczas jeszcze poezję miłosną przemycić najpierw w kostymie sielanki, w kierezy i butach z podkówkami?

Bo — *«kmiotek»*, no, to coś innego!

Wobec tego nie może nas dziwić, że nie mamy aż do Stanisława Augusta ani jednego dzieła polskiego pendzla lub dłuta, w któremby psyche kobieca się objawiła, choćby z poza najgęstszej kraty stanowej, *«jej — mościny przystojności»*.

A wówczas nadciągali dopiero arcy-kuchmistrze szlachetnej zgnilizny,

JMCi panowie Bacciarelli, Lampi i Grassi, z których atoli najpiękniejsze indygenaty Polaków zrobić nie mogli. Epoka późniejszych wojen napoleońskich i epoka Księstwa Warszawskiego ze swemi poważnemi dążnościami politycznemi opędza koszty portretu kobiecego dziełami epigonów Bacciarellego.

A gdy i to się skończyło, odbijały się już tylko świetne tradycje sztuki poprzedniego pokolenia w zmniejszającym lusterku miniatur Marszałkiewiczów i pokrewnych im, a jeszcze mniej interesujących artystów prowincjonalnych.

I wtedy jeszcze nie powstał ani jeden portret kobiecy, pojęty oryginalniej i odrębniej. Jedynie w zapadłym wówczas Lwowie należałoby wyróżnić portrety i portreciki kobiece subtelного i delikatnego pędzla Alojzego Rejchmana, gdyby nie stały tak zupełnie pod wpływem szkoły wiedeńskiej, Ammerlinga zwłaszcza i Dannhausera.

Nowy impuls przychodzi do nas z Francji, tej ojczyzny wszelkiej kobiecości w życiu i w sztuce. Kobieta, pojęta w sensie wyższym, z pewną przymieszką heroizmu lub psychologiczną finezyą, zjawi się dopiero w obrazach historycznych i portretach Józefa Simmlera, a przedewszystkiem w znakomitych portretach lwowianina Henryka Rodakowskiego. Rok 1823 — jako wspólna obu tym artystom data urodzenia — mówi nam, że to stać się mogło, przypuszczając nawet u obu rozwój równie szybki, co najwcześniej dopiero około r. 1850-go. I tak też było w rzeczy samej! Początkowe dzieła Simmlera z końca lat 40-ch, w których żywioł kobiecy już silniej się zaznacza, stoją jeszcze pod wpływem niemieckim. Marya w rysunkach do poematu Malczewskiego, to przecież zupełnie jeszcze *die romantische Jungfrau* z pracowni Schnorra. Wpływ francuski, zwłaszcza Cognieta i Delaroche'a, przejawia się u niego dopiero po roku 1850-ym. Pierwszy znakomity portret kobiecy Rodakowskiego, portret matki, nosi także późną datę roku 1853-go. Widzimy zatem, że sztuka polska w całej pierwszej połowie XIX w. nie stworzyła ani jednego wybitniejszego typu kobiecego, że problemu kobiecego ani nie dotknęła. Na tym punkcie nie było żadnego związku między poezyą a sztuką. Objaw to bardzo charakterystyczny. Sztuka nie kusila się nawet poza portretem o przedstawienie kobiety choćby tylko w sensie zdawkowym, obiektywnym i ilustratorskim. Tem mniej możemy się dziwić, nie znajdując w malarstwie — nie mówiąc już zupełnie o rzeźbie, o ile ta nie była nagrobkową — ani najlżejszego śladu odbłasku uczuciowej erotyki Słowackiego lub mistycznej Krasinśkiego. Te stosunki znamienne i anormalne prawie, tłómaczą nam także, dlaczego postać kobieca i w sztuce Grottigera tak późno się zjawia i to z początku nieśmiało, przebrana w kostium teatralny Anny Oświęcimówny, Maryi Stuart, Gretchen lub Ofelii, albo oparta o motywy z poezji lub o lokalną sztukę wiedeńską. Tem większą wagę ma i pod tym względem sepija monachijska; a choć, jak wspomniałem, formalny wpływ Schwinda w niej silnie się zaznacza, to przecież dał nam Grottiger w tych „Trzech dniach z życia rycerza polskiego” nie tylko pierwszy obraz idealny, ale także i pierwszą postać

kobietą w sztuce polskiej, owianą wyższem życiem i zrodzoną z własnych twórczych podniet. Ale to przygrywka, akord wspaniały, nagle uderzony, nagle urwany!

Minie lat kilka, aż nagle zjawi się w obu pierwszych cyklach jako rezultat genialnej intuicji a zarazem i kilkuletniej pracy — postać Polki, najpierw wdowy, potem matki, żony, narzeczonej, kochanki, postać idealna a idealizująca zarazem i uszlachetniająca wszystko dokoła siebie: zamiary i czyny mężczyzny, jego walki i cierpienia, nadzieje i zawody.

Ale, co dziwniejsze, ta postać, zjawiająca się przed naszym zachwyconym wzrokiem, taka wyniosła, uroczą, pociągającą, jest zarazem taką prawdziwą, tak bliską życia, »prawdą«, rzeczywistością, jak blizkiem jest pierwotniej rudy złoto, wytopione w tyglu alchemika. A sprawcą tego cudu estetycznej alchemii było płonące oko artysty, to oko-duch, i oko-żar. Spójrzmy na jego autoportret z r. 1863-ego! Jak przenikliwem spojrzeniem oko to w naszej duszy jakby szponami się zatapia, wypalając w niej stygmaty miłości i uwielbienia! Tak patrzyło ono na odradzające się z początkiem lat 60-ych społeczeństwo polskie »Galicyi« i wyciągnęło z setnych zmiennych zjawisk właściwy jego pierwiastek, typ idealny niewiasty-polki, typ, który ręka artysty, posłuszna wrażeniom wzrokowym, przelała w zachwycających kształtach na karton.

Ale gdzie zostały środkowe ogniwa łańcuszka, łączącego postać niewieścią, stworzoną przez Artura Grottera w r. 1858-ym, z jej typem idealnym z r. 1861? Cały ten proces zostałby zagadkowym, gdybyśmy go śledzili jedynie na obrazach i rysunkach wykończonych, stanie on się zaś od razu jasnym, gdy weźmiemy pod rozwagę działalność drzeworytniczą naszego artysty. Nieznana, niedoceniona lub wprost obwiniona o tamowanie rozwoju i obniżanie poziomu jego sztuki, ma ona, przeciwnie, dla niej bardzo ważne znaczenie, specjalnie także na punkcie wytworzenia się typu kobiecego. Ilustrując romans lub powiastkę z życia współczesnego, wprowadzi artysta kobietę z konieczności, zapozna się mimowoli z jej całą typiką i strojem, nauczy się obrazowania, gry uczuć i namietności na tle fizjonomii kobiecej.

Stawiając już w drzeworytach pierwsze kroki na tej drodze, próbował Grotter równocześnie z końcem roku 1859 rozwiązać problem idealnej postaci niewieściej drogą inną a mniej szczęśliwą, drogą dzieła o charakterze bardziej zewnętrznym i okazowym. Obrazem tym jest »Zygmunt i Barbara«. Temat i kompozycja podobały się niezmiernie nie tylko publiczności, nie zawodzącej chyba nigdy wobec — sentymentalnej anegdoty, ale i artyście samemu, odczuwającemu i teraz jeszcze z młodzieńczą, chłopięcą niemal naiwnością.

Wykonał on ten obraz przecięż, jak wspomnieliśmy, w dwóch egzemplarzach, prawie identycznych. Jeden, pierwotnie własność brata jego Aleksandra, później ponoś hr. Wodzickich w Krakowie, poznajemy na załączonym obrazku (Nr. 185), w drugim, przechowanym u księcia Janusza Radziwiłła w Tyczynie,

wystawionym w roku 1906-ym we Lwowie (P. 322) kładzie artysta »kropkę nad i«, zamieniając chustę leżącą na balustradzie obok Zygmunutowego kołpaka na ...zerwana różę, czem przypomina prawie przezroczyste aluzye zbitego dzbanuszka i zranionego ptaszka z niby-to sentymentalnych obrazków starego Greuze'a.

Ze wszystkich kompozycji dotychczas rozpatrzonych daje ten obraz figury rozmiarami największe, choć zawsze jeszcze tylko pół wielkości naturalnej;

a w całem *oeuvre* Grottgera spotkamy się — naturalnie poza portretami i alegoryami kulis teatralnych — dwa razy tylko z postaciami nieco większemi, bo wielkości prawie rzeczywistej na szkicu olejnym »Amor i Psyche« z r. 1865-go i na »Muzykantce« z r. 1867-go.

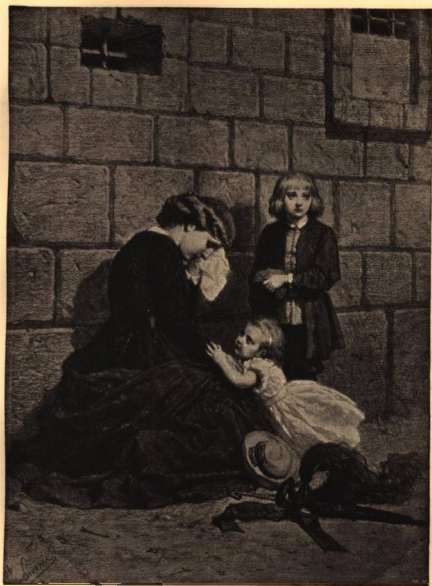
»Zygmunt i Barbara« — to największa pomyłka estetyczna Grottgera, pomyłka zasadnicza, bo pomyłka w rozmiarach. Najświetniejszy Ter Borch, powiększony do rozmiarów wielkości naturalnej, wydałby się pustym, a Madonna Sykstyńska, wymalowana w technice i rozmiarach miniaturowej Madonny Luwru, Pięknej Ogrodniczki, stałaby się co najwięcej cackiem, dobrem do zdobienia ścianek man-



185. ZYGMUNT I BARBARA. WIEDEŃ, 1860.

OLEJNY NA PŁÓTNIE.

tuańskiego »studiola« Izabelli d'Este. W kompozycji, jaką Grottger nadał »Zygmuntowi i Barbarze«, leży materiał co najwięcej na mały drzeworyt, a zdobiąc rogi dokoła jego stojącego owalu gołębiami, różami, koroną, sercem lub podobnymi symbolami, jak to uczynił n. p. z obrazkiem do powiastki Jokaja (Nr. 186) byłby dał ładną ilustracyjkę, na której twarzyczka Barbary nie wydawałaby się w tym małym formacie tak bardzo po wiedeńsku »bürgerlich und romantisch«. Jest ten obraz rzeczywiście niby miniaturą, widzianą przez powiększające szkło. W tych rozmiarach, z którymi ani oko,



POD MURAMI WIĘZIENIA.

ani ręka artysty się nie obyły, wydaje mi się strona psychiczna nie wystarczającą, a cały aparat kostyumowy, wraz z owym kołpakiem, z drogocennymi sobolami, zarzuconymi przez plecy, ze stanikiem o wolno przypiętych pasach, i z temi kryzami, sztywnymi jak blacha — drobiazgowością swą tylko razi. Czuć, że królowi i królewskiej kochance w tych kostymach nieswojako. — Całość przypomina trochę «żywy obraz» w świeżo uszytych kostymach, frenetycznie oklaskiwany na przedstawieniu dobroczynnem. Te wszystkie smaczki kolorystyczne, lśniące jedwabie, spencer Zygmunta, mieniący się niebieskimi i żółtymi barwami z kanarkowo-żółtymi rękawami, suknia Barbary barwy miedzianej i biały jej stanik z szerokimi, ciemnymi wstęgami, te i wszystkie inne drugorzędne szczegóły wybijają się tu na pierwszy plan i odwracają uwagę od momentu psychologicznego.

Nie wytłómaczył nam artysta nawet, skąd pochodzi to oświetlenie, padające z przodu na obie postacie, skoro pokazane źródło światła — księżyc w pełni z nieuniknioną smugą chmurki — znajduje się poza nimi, w głębi obrazu. Grottger i Matejko, to dwa odległe od siebie punkty, od których wyjść



181. DRZEWORYT DO «OBLAKANEJ NARZECZONEJ»
M. JOKAJA. «MUSSEBTUNDEN» 1862.

musi wszelka konstrukcja sztuki naszej. Te punkty stanowią centra dwóch wielkich kół o tematach, zamiarach, tendencyach zasadniczo odmiennych. Koła te, przecinając się, mają jeden skrawek wspólny; tym wycinkiem wspólnym, wazutkim, jak przekrój soczewki, jest właśnie temat: «Zygmunt i Barbara». Oba artystom nie przyniósł on szczęścia. O ile dzieło Matejki jest wyższem, udowodniać nie potrzeba. Matejko szuka tliwych tonów liryzmu, sztuka Grottgera, dająca nam w dziełach skromnych rozmiarów wszystkie tajnie duszy ludzkiej, podkrada się tu nadarmo pod formy i wymiary realnego życia.

Z tem szerszą przyjemnością przechodzę do drzeworytów. Dają pierwszeństwo kompozytom ilustrującym bajki, a zatem o zakroju fantastycznym, gdyż one nie łączą się z cyklami bezpośrednio, lecz znajdują swą kontynuację dopiero w eterycznych utworach r. 1866-ego. Na pierwszym miejscu stawiam ilustrację do rumuńskiej Bajki o skale matczynej (Por. Nr. 123), jako stojącej jeszcze najbliżej Schwinda. Wpływ jego nie przejawia się w postaci wzgardzonego księcia, zupełnie jeszcze teatralnej, co już podniosłem poprzednio, lecz w interesującej i pięknej grupie czarodziejki Argiry i jej towarzyszek, łączących się ze sobą nieprzerwanym łańcuchem ramion i rąk. Żałować tylko wypada, że ta kompozytka została ręką niezgrabnego drzeworytnika tak nielitościwie zeszpeconą. Niewątpliwie przedstawił oryginalny rysunek Grottgera na tych twardych dziewiczych rozmaite psychologiczne afekty, od szydlerczego śmiechu aż do rzewnego współczucia, ale motywów tych trzeba się w drzeworycie raczej domyślać. Interesuje ta kompozytka także jako pierwsza próba kostymowa z fantastycznymi szatami o kroju nieco klasycznym, i piękna ornamentyka, wiążąca się symbolicznie z średnio-wiecznym motywem bajki. Grupa dziewcząt na pierwszy rzut oka zdaje się być transformacją na własne formy pierwszego obrazu ze sławnego cyklu Schwinda o „Pięknej Meluzynie”, ale ten powstaje dopiero w kilka lat później.



187. DRZEWORYT DO NOWELI „OBLUBIENICA CZARTA”. „MUNNENTUNDEN” 1862.

Widzimy zatem, że Grottger Schwinda nie naśladuje, ale, przejawy się głównymi motywami jego sztuki, konsekwentnie je na własne formy przekształca.

Na tym drzeworycie kończy się — na razie przynajmniej — związek Grottgera ze Schwindem. Polujący na motywy uciechy się, odnajdując w pozie i ruchu rusalki po lewej, tuż nad bohaterem, pierwszy zarodek kompozycji „Dziewczyny, przeprowadzającej powstańców przez granicę”.

Kompozytka tej barki odbija żywością ruchów i wyrazów od szeregu następnych. Typ i nastrój jego sztuki podlegnie teraz bowiem znacznemu przeobrażeniu.

Uczucie będzie odtąd coraz mniej stapiało się z akcją w jedną całość, strona uczuciowa zacznie coraz widoczniej górować nad objawem fizycznym, postać główna stanie się coraz częściej personifikacją danego nastroju lub afektu psychicznego i to przeważnie żalu, smutku, lub niemej rozpacz. A rola

ta przypadnie wyłącznie prawie kobiecie. Idąc czarnym szlakiem takich tragicznych nastrojów, odkryje artysta piękność kobiecą, odnajdzie jej ideał. Typowym tego przykładem jest *Obląkana*, obrazek do powiastki Maurycego Jokaja (Nr. 186). Tuła się ona po świecie, powtarzając ustawicznie: »kochanek mój jeszcze w proch się nie zamienił«, a jako jedyna pamiątka po narzeczonym, który w przeddzień ślubu znikł bez śladu, została jej skrzyneczka z jego darami, z którą się też nie rozstaje. Uchwycił tu Grottger typ tej węgierskiej Ofelii nader szczęśliwie, z przekonującą rzewnością, objaśniając tekst symbolicznymi przypiskami w narożnikach.

Podobny motyw przedstawia on w drzeworycie do *Oblubienicy czarta* (Nr. 187).

Czy nie wolelibyśmy czytać pod nim słów: »Widziałem, jak ją prowadzili...«?

Bo, czy nie jest Grottger predestynowanym ilustratorem Krasińskiego, a raczej najgenialniejszym tłumaczem i dewinatorem jego myśli i poezji? Mógł on z nim iść przez życie całe i przez wszystkie dzieła. Ileż to analogii zasadniczych, ile punktów stycznych w ich rozwoju i dziełach! Ma i Grottger swe pierwsze obiektywne powiastki historyczne, — tworzy i on przecież »Zawiszę Czarnego« — a po nich, co prawda z zadziwiającym opóźnieniem, swe pierwsze kreacje fantastyczne osobiste, i, jak tu widzimy, swe »Noce letnie« — ma i on swego »Ostatniego« w »Borowym na wędzie«, swe »*Resurrecturis*« i »*Psalmis*« w »*Polonii*« i »*Wojnie*«.

Kochać i być kochanym, walczyć dla świętej sprawy i dla niej poledz i jeszcze po śmierci mieć miłość ubóstwionej kobiety — oto koło myśli, w którym fantazyja Grottgera tak chętnie się obraca, pochwytawszy od tryptyku monachijskiego z r. 1858 aż do »*Lituanii*«. Powiastka *Korona i mirt* zdaje się jak gdyby umyślnie



188. DRZEWORYT DO NOWELI »KORONA I MIRT« (WŁADYSŁAW WARNEŃCZYK). »MUSBERTUNDEN« 1862.

dla niego napisana: młody giermek kocha córkę swego pana, magnata węgierskiego Litvaia, ale w szlachetnym porywie odstępuje ją przyjacielowi swemu Zoereniemu. Potajemnie kochający i kochany, idzie on na świętą wojnę i ginie... pod Warną. Bo ten giermek — to król Władysław. Pierwszy obrazek, na którym widzimy schadzkę obu kochanków, składa się jeszcze z samych motywów teatralno-operowych, o czym już była mowa powyżej. Tem swobodniej puszcza artysta wodze liryzmowi swemu na obrazku drugim. Jak słodko temu Władysławowi tak umierać!

Moment psychologiczny tej kompozycji, jest ten sam, jaki poznaliśmy już w obrazku «Na szanłcach» (Nr. 136). Zmienia artysta poniekąd tylko datę akcji z roku 1859-ego na 1444-y.

Przypomnijmy sobie, choćby dla kontrastu tylko — Matejki «Śmierć Warneńczyka» w Muzeum budapeszteńskim!

Czasem mają te ilustracye znaczenie tylko negatywne, wagę jedynie chybionego eksperymentu estetycznego. Ilustrując z początkiem roku 1860-ego romans Schradera *Die Verscholene* («Mussestunden» 1860 str. 28), przedstawia artysta w scenie głównej widok parku w noc księżycową, a w głębi parę kochanków, obserwowanych przez drugą parę, stojącą na przodzie. Ale spostrzegł się artysta, że w takiej kompozycji jest więcej «intrygi» niż «miłości», bo tworząc w r. 1866-ym swą cudną «Noc kochanków», powrócił do kompozycji dawnego swego drzeworytu, ale opuści parę obserwowującą. Klasyczny to przykład przemiany ilustracji danego tekstu na wolne dzieło sztuki.

189. DRZEWORYT DO NOWELI «OPOWIEŚĆ KLASZTORNA». «MUSSESTUNDEN» 1860.

Podobnej a o wiele szczęśliwszej metamorfozie poddał artysta inną jeszcze kompozycję, będącą zarazem ostatnią i najwężniejszą w rzędzie obrazków fantastycznych. Jest nią drzeworyt do *Opowieści klasztornej* (*Eine Klostersgeschichte*) Tammego w pierwszym kwartale rocznika 1860.

Bohater tej powiastki, *Fritz von Helmschwert* (!), błąka się nocną porą po zwaliskach nadmorskiego klasztoru. Mimo bohaterskiego nazwiska zdejmie go strach na jakiś szelest i na widok białego widma, jakby pokutującej zakonnicy. «Była to atoli tylko igraszka rozdrażnionej fantazji» uspakaja autor. Ale rysownik chwytą się tego motywu i daje kompozycję, która, sądząc



190. »Z PIRENEJÓW«. DRZEWORYT Z »MUSSESTUNDEN« 1890.

jeszcze po resztkach, musiała być świetną. Należy ona niewątpliwie razem z »Trzema dniami« do filiacji motywu zjawiającego się ducha, filiacji, kończącej się na wizji z piątego obrazku »Lituanii«.

Ale jakaż zmiana zasadnicza! Ta sama, którąśmy na »Nocy kochanków« skonstatowali. I tu odpada świadek. Dopiero gdy żadna z osób, przedstawionych na pierwotnym obrazku, tej fantastycznej mary nie widzi, wówczas dopiero zjawia się ona nam wszystkim!

Embryony dwu dalszych sławnych kompozycji znajdujemy wśród czternastu drzeworytów Grottera do »Dr. J. P. Vogl's Volkskalender« na rok 1861, na którą to publikację zwrócił mi uwagę p. Dr. Zygmunt Batowski, którego uczynnej uprzejmości zawdzięczam również możność zapoznania czytelników z nadobnym *tableau* humorystycznym »*L'abondance et la misère*«. I tak kryje się w obrazku na str. 76 do powiastki: *Peter in der Luft*, ilustrowanej przez Grottera do spółki z Laufbergerem, niewątpliwie zarodek do »Ludzie czy szakale« z »Wojny«, a na str. 65-ej w ilustracji do powiastki z czasów wylewu w Peszcie znajdujemy motyw do »Znaku« z »Lituanii«, zjawia się tu bowiem dwom biesiadującym duch z za okna.

Na pograniczu między tworem fantastycznym a obrazkiem, wziętym ze świata realnego i życia codziennego stoją cztery małe kreacje do powiastek, odgrywających się na południu Europy. Pierwsza to Wymarsz sycylijskich brygantów. Nadobną jest w tym obrazku zwłaszcza postać młodzieńca, żegnającego z wysokiej skały wymownym gestem młodzieńką żonę czy kochankę. Estetyczny punkt ciężkości leży atoli w grupie kobiet, które, przewidując nieunikniony tragiczny koniec tego cierpkiego rzemiosła, pogrążone są w głębokim smutku. Podnoszę szczególnie grupę dwóch kobiet (Nr. 191), skomponowaną zupełnie już z nastroju przyszłej »Warszawy«, którą ten rysunek, umieszczony pod koniec rocznika 1860, bezpośrednio wyprzedza.

Jest tu zatem *cavalleria rusticana* prawdziwa, bo sycylijska. Jest obok niej także i hiszpańska. Mamy bowiem w pierwszym kwartale tegoż rocznika



191. KOBIETY SEAPOLI-
TAŃSKIE. FRAGMENT Z
DRZEWORYTU W »MUS-
BESTUNDEN« 1860.

dwie małe sceny z życia hiszpańskiego, rozgrywające się na ulicy. Dla przykładu podaję tu z drugiej nadobną grupę środkową, na której jak widzimy, stara hiszpanka ułatwia pikadorowi konkury do nieśmiałej duenny.

Najwyżej artystycznie stoi czwarta kompozycja tej seryi, ilustrująca powiastkę nowogrecką »Zoe«. Współczesna z ostatnimi obrazami »Warszawy«, wykazuje ona już tę wielką linię kompozycyjną, która, sądząc po »Wdowie«, całą drugą redakcyę »Warszawy« nastrojała na o wiele wyższą nutę estetyczną.

Drzeworyt ten — pominiawszy już moment konstrukcyjny, o którym mowa będzie później — zaznaczył się nader dodatnio w dalszej twórczości Grottgera i to tak motywem tematowym, jak czysto kompozycyjnym. Motyw tematowy rozwinie Grottger dalej w swym mistrzowskim kartonie Przed murami więzienia, datowanym »9/4—66 we Lwowie«, stwarzając w grupie matki z dwojgiem dzieci istną polską *Madonnę della sedia*. Motywem kompozycyjnym dwóch kobiet pogrążonych w smutku, jednej siedzącej na ziemi w niemej rozpacz, a drugiej stojącej obok niej w wyniosłej postawie, łączy się drzeworyt »Zoe« z jednym z najpoważniejszych szkiców Grottgera, jakie nam się z tych lat przechowały. Rzucony w chwili natchnienia szybkimi konturami na kartę szkicownika, obecnie p. Fedorowicza, dziś już bardzo żółkłą, a później, prawdopodobnie podczas pobytu w Wenecji, przez artystę samego w znacznej części wytartą, nie dopuszcza ten szkic w obecnym swym stanie dokładniejszej analizy, tak n. p. nie można jasno rozpoznać akcji kobiety, stojącej na środku obrazka analogicznie do Zoe, podnoszącej dziecko ku kracie więziennej. Sądząc jednakże po typie czysto polskim załamanej twarzy niewiasty, siedzącej na ziemi, i po kroju sukni z obcisłym paskiem



192. DRZEWORYT DO POWIASTKI NOWOGRECKIEJ »ZOE«.

»MUSSEXTUNDEN« 1861.

na smukłej kibici, nie można wątpić, że obie należą do czasu i kompleksu tematów »Polonii«. Przypuszczam nawet, że w tej pobieżnej a tak wzruszającej kompozycji posiadamy pierwszy pomysł dziewiętego kartonu »Polonii« (»Żałoba«). Jest tu bowiem wiele analogii w osobach i ogólnym nastroju psychologicznym ze szkicem do tej kompozycji, będącym dziś własnością hr. L. Pinińskiego (Por. O 223). W tym niewątpliwym związku między drzeworytem »Zoe« i wymienionym wspaniałym szkicem mamy dalszy argument dla prze-

konania się, jak ważne, jak wprost niezbędne były te drzeworyty dla dalszej twórczości Grottgera. To niejako turniej i lekcyja szermierki przed wyprawą wojenną lub pojedynkiem.

W utworach fantastycznych lub tematem do nich zbliżonych krystalizuje się płynna poezya bajki i pół-bajki w stałe formy, dające nam niewątpliwie wyższe artystyczne zadowolenie. Ale zmysł nasz krytyczny radby się raczej zwrócić ku tym kreacyom, w których przyszły twórca cyklów najwłaściwiej się wyrabia i przygotowuje. Temi pracami są ilustracje do powiastek, nowel i romansów, rozgrywających się w mieście lub wiejskim dworze, w średnich lub wyższych warstwach społeczeństwa, i naturalnie — na co kładę nacisk szczególny — w strojach współczesnych. Grottger, stwarzając tak przeszło setkę najróżnorodniejszych sytuacji charakterystycznych i nastrojowych, przemienia w nich niejako całokształt zewnętrzny ówczesnej kultury na wyższe wartości artystyczne. Jak łatwo przyjdzie mu później do tych nici nawiązać motywy wewnętrzne »cyklów«! Ale bardziej, niż niewyczerpaną pomysłowość i elastyczną podatność ręki, podziwiam intensywność jego uczucia, z jaką się w tych drobnostkach objawia. Nie zadawalając się artystycznym skonstatowaniem stanu rzeczy, łagodzi on cierpkość obiektywnej obserwacyi znaczną przymieszką uczuciowości. Czując i współczując, kochając i nienawidząc, budzi on i w widzu dla pojedynczych postaci silne uczucia sympatyj lub antypatyj.

Zapewne! Obrazki te — to *efemerydy*, służące dniu lub raczej swobodnej godzinie wieczornej, podobnie jak cała »beletrystyka« teatralna i feljetonowa. Ale iluż to znakomitych pisarzy puściło w świat właśnie tą drogą półanonimową, nie oficjalną i niejako nieobowiązującą nieraz najświetniejsze swe pomysły i pierwsze przebliski wielkich idei. Zresztą rzućmy okiem na szeregi tomów wydań Goethego, Szyllera, czy Mickiewicza. Znajdziemy tam całe tomiki samych recenzji lub ulotnych artykułów, rzuconych od ręki. A nie zaszkodziły one ponoś ani »Faustowi«, ani »Wallensteinowi«, ni »Dziadom!«. A czy w Leonardzie, w Baconie, w Kartezjuszu nie tkwiła żyłka publicystyczna? Gdyby za ich życia istniały gazety, byłiby pisali nieraz feljetony i chyba najświetniejsze!

Jest to rzeczą tylko naturalną, że artysta nasz, zabierając się do tej pracy, dotąd prawie mu obcej, będzie początkowo operował licznemi reminiscencyami. W pierwszych rysunkach, przedstawiających sceny salonowe n. p. oprze się on jeszcze na drzeworytach bezpośredniego swego poprzednika w pracy ilustratorskiej dla »Mussestunden«, niejakiego G. Kühna. Ale poco czerpać z drugiej ręki? Czyż nie lepiej przestudjować wprost tych ilustratorów paryskich, których i Kühn miał ustawicznie przed oczyma, a więc w pierwszym rzędzie Gavaniego, a zwłaszcza tegoż współpracownika, »Bertalla«, pod którym to pseudonimem kryje się nazwisko arystokraty: »Charles Albert d'Arnoult«?

Starsza generacja pamięta zapewne jeszcze tego doskonałego i pomysłowego ilustratora i karykaturzystę z *Bibliothèque des chemins de fer*, z *Magasin pittoresque* lub *Journal pour tous*, ale i my chyba wszyscy go znamy z *Bibliothèque rose* i niejednemu czytelnikowi, który rzucił okiem na sceny salonowe Grottegera (jak np. Nr. 202) przypomniały się od razu ilustracje »Bertalla« do powiastek pani de Ségur, née de Rostopchine. A z opowiadań ś. p. Konopki wiadomo nam, że artystę naszego te »omnibusy« i podobne książeczki ilustrowane już w latach krakowskich żywo zajmowały.

Niemąło również wykazują te ilustracje punktów stycznych z tem, co artystę bezpośrednio otaczało, i co mu lokalnie było najbliższem, a zatem z sztuką wiedeńską i wiedeńskim życiem. Ów staruszek np. (Nr. 164) z dużą łatą z kolnrowej materyi na kołanie, to typ przedmiejski. niby — emerytowany nauczyciel szkół »trywialnych« z Hietzingu lub Weidlingau, znany nam tak dobrze z obrazów Waldmüllera, ta kochana babunia (Nr. 158), z którą widocznie tak trudno nam się rozstać, to prawie — kopia — tylko w kierunku przeciwnym — z obrazu Eybła, datowanego 1847, który, znajdując się wówczas już w galerii Belwederu, artyście naszemu niewątpliwie był znanym (Nr. 56), — elegancyjny paniczka zaś (Nr. 154 i 156) to typy Dannhauserowskie z »Testamentseröffnung« jako też z miniatur jego i pokrewnego mu Dallingerera.

Mniej korzystny wpływ na te drzeworyty wywarli Ruben i Gauermaun



193. BOŻE DRZEWKO NA WĘGROZACH. WIEDEŃ 1864.
STALORYT LEOPOLDA BEYERA WEDŁUG GROTTGERA 117/78.

(1807—1862), a raczej cały szereg tych Almlerinnen i Sennerinnen z ich obrazów alpejskich; zwłaszcza z obrazami Gauermana z pierwszej epoki, znajdującymi się w muzeum cesarskiem, jak n. p. Chłopak wiejski i dziewczyna z r. 1829, i Powrót z polonin (1834) wykazują odnośne typy drzeworytów Grottlgera analogie bardzo widoczne.



194. WYONANA. WIEDEŃ 1862. RYSUNEK KREDKĄ NA KARTONIE.

Grottlger, podejmując te typy dziewczyn wiejskich w podobnych utworach z życia ludowego, kombinuje je z własnym typem niewieścim, o formach szczuplejszych, eleganckich i gibkich. Rezultat skrzyżowania obu tych ras nie jest zbyt szczęśliwy.

Weźmy n. p. czy to jego *Prządkę*, (illustrację do »Spinnliedu« Bo-witscha), czy obie ilustracje do popularnej piosenki »*Frau Müllerin, der Lohn ist mir zu klein*«, czy *pendants* z roku 1862-go, reprodu-

rowane przez Miethkego p. t. *Le rendez-vous — Les épiés*, czy wreszcie Boże drzewko na Węgrzech (por. str. 193), a wszędzie spotkamy się z tym samym typem kobiecym, typem bez wdzięku i finezyi: duża głowa, ogromne, przeciągłe oczy o długich powiekach, przesadnie drobne usteczka i malutki nosek, formy ciała zbyt pełne, a stan anormalnie cienki, ramiona — zwykle obnażone, muskularne — i nieodosunkowo duże ręce. Zaiste wolalby, żeby na tych obrazkach nie było monogramu A. G. Bez tych liter nie śmielibyśmy ich przypisać Grottlgerowi. Typy te zadziwiają tem bardziej, że Grottlger

stwarza równocześnie i poza cyklami postacie niewieście, nawet z warstw niższych, pełne finezyi i rasowej elegancji, tak n. p. na kartonie *Wygnańca* (Nr. 194) technicznie jak najświetniej wykonanym, lub w pięknej grupie *„Przed urzędem zastawniczym“*.

Znajdzie się tu jeszcze także niejedna reminiscencya z produkeyi własnej, tak w przekątnym układzie sceny salonowej z *„Kreolki“* E. Brechera (z r. 1859 str. 313, Nr. 156), lub w scenie podobnej z powiastki *„Model w masce“* Karola Stugaua (1860 str. 361), której układ i lekko humorystyczny zakrój przypominają żywo scenę balową z przygód studentek z roku 1857 (por. N-ry 85 i 86).

Jak to interesujące, śledzić na tych drzeworytach rozwój niektórych zawiązków, aż do zupełnego ich rozkwitu, dokonywującego się pod działaniem zasadniczych typów fizyjonomicznych Grottera, poczynawszy od pierwszych słonecznych promieni idealizmu.

Zupełnie niespodziewanie zabłyśnie na neutralnem tle kwadratu, wykrojonego z zadrukowanej bibułki, jakby na małym obłoczku, jakaś postać z dawniejszej pracy własnej, ale już do połowy przeidealizowana, lub zjawi się zawiązek i pierwiastek dalszego rozwoju, przedstan przyszłej wielkiej kreacyi fizyjonomicznej lub kompozycyjnej. Ów młody mężczyzna np. na obrazku do *„Klubu honorowego“* (Nr. 196), to jakby średnia wypadkowa wszystkich przekrojów, rzuconych przez idealne typy młodego bohatera, poczynawszy od Stanisława i *„Wygnańca polskiego na pustyni“* (Nr. 66 i 107), aż do *Losującego* na trzecim kartonie *„Wojny“*. A przykład drugi: młodzieniec na *„Modlitwie przed wieczerzą“*, ilustracyi do powiastki Schirmera *„Am Westfjord“* wykazuje ten sam typ, tą samą linię profilu, co kapłan ze zranioną i przewiazaną głową na *„Zamknięciu kościołów“* *„Warszawy“*. Podobnie też przedzierzgnie się i malarz płowowłosy o rysach poetycznie wyrafinowanych z obrazku do *„Modelu w masce“* w twórcę-mysliciela z pierwszego obrazu *„Wojny“*, powtórzą się tam nawet niektóre pomniejsze



195 DRZEWORYT DO NOWELI *„MODEL W MASCE“*. *„MUSSESTUNDEN“* 1862.



196 ILUSTRACJA DO NOWELI *„KLUB HONOROWY“*. DRZEWORYT W *„MUSSESTUNDEN“* 1862.

szczególności, tak np. owa ogromna, wiotka teka z monogramami A G, stojąca na pierwszym planie na ziemi!

Ważniejsze są typy kobiece. Ubocznie zestawiam na dwóch tablicach 17 (?) takich typów, które z całej tej czteroletniej produkcji ilustratorskiej wydają mi się najbardziej znamienne. Mamy tu łagodne Niemki (Nr. 203), zalotne Francuski (198), namiętne Hiszpanki (210) i impetyczne Kreolki (212). Widzimy tu Gretchen ze wsi alpejskiej, idącą do kościoła w sukience perkali-kowej białutkiej jak śnieg, ale nieco sztywnej, bo trochę zanadto wykrochmalonej (211) — widzimy skromną guwernantkę (199), opuszczającą dom, którego spokoju nie chce zakłócić, i światową elegantkę, oglądającą przez lornetkę wystawę jubilerską (197), widzimy podlotka „jak cukierek”, ofiarowującego skromnie koszyczek poziomek (203) dalej niebezpieczne kokietki (206—7), lwicę salonową i teatralną (198 i 204), elegantki młode i podstarzałe (N-ry 200, 201, 204).

W pierwszych dwu latach wyglądają te kompozycje rzeczywiście raczej na wzory kostiumów, ale, co prawda, dobranych nader sprytnie i zgrabnie do sytuacji i charakteru. Mamy tu skromne fartuszki i ogrodowe kapelusiki *en coeur* i sukienki o krótkich rękawach, a równocześnie bizantyńskie kopuły krynolin, eleganckie mantyle w długie zęby — rękawy z posuwystymi welonami, przepiękne *matinées*, obszyte szerokimi koronkami, cienkie szale, którymi się ich właścicielki tak ponętnie drapują — słowem *les derniers cris* ówczesnej mody, zmiennej i kapryśnej jak zawsze. A to wszystko leży jak ulane! Grottlger to znawca nielada — i w tym zakresie.

Ale po dwóch latach mniej więcej stają się stroje skromniejszymi, artysta zaczyna podporządkowywać je wyższemu nastrojowi. Elegancja, silnie akcentowana, znika a natomiast potęgają się afekty. Wyraz psychologiczny się pogłębia i odzywają się struny sercowe.

Artysta, tracąc coraz bardziej zainteresowanie dla strony zewnętrznej, przedstawi nam rozpacz (205), oburzenie (208), tragizm namiętny (210), przerażenie (212), niemy ból i tragedię wdowiego stanu. Tą ostatnią postacią, ilustracją do powiastki Temmego „Der Verschollene” wkracza on już rzeczywiście w sferę głębokiej uczuciowości niewieściej z „Warszawy” i „Polonii”. W ośmym tekście „Mussestunden” (w numerze czwartym z r. 1862, a więc z pierwszego lutego) czytamy: „Najcięższa boleść malowała się na jej bladej a szlachetnej twarzy. Dwoje drobnych dzieci drzemało na sofie. Gdy koło nich przechodziła, blade jej oblicze pokrywało się boleścią”. Tych kilka słów tekstu przekomponowuje Grottlger po mistrzowsku, stawiając w tej ilustracji, z której wyjmuję tu jedynie postać bohaterki, na pierwszym planie żalobną postać matki, odbijającą się nader efektownie od jasnego tła ściany, na którą pada z prawej strony pełne światło słoneczne, oblewając także nadobną grupę dwojga dzieci, drzemających na sofie w głębi obrazu. Biorąc w rachubę po-wolny proceder ówczesnej sztuki reprodukcyjnej, należy chyba tę kompozycję



197 (1859)



198 (1859)



199 (1860)



200 (1860)



201 (1860)



202 (1860)



203 (1860)



204 (1861)

197—204. POSTACIE KOBIECE Z DRZEWORYTÓW W „MUSEESTUNDEN“ 1859—61.

odnieść do grudnia 1861. »Mussstunden« umieszczają w numerze z 20 października 1862 wspaniałą kompozycję Grottgera z drugiej seryi »Warszawy« p. t. »Wdowa«, o której atoli wiemy, że już była skończoną na wiosnę. Stajemy się tu zatem już po raz drugi bezpośrednimi świadkami ewolucyi artystycznej konsekwentnej, przemiany obcych typów charakterystycznych na idealne polskie, drobnych ilustracyjek na monumentalne kreacje, wchodzące w skład »cyklów«.

W stylistyce kompozycyjnej, wytwarzającej się w tych drzeworytach i pokrewnych im utworach, staje się antyteza figurą używaną przez naszego artystę najczęściej i najchętniej.

Już chłopcem będąc lubował się on w antytezach barw, maści koni i t. d. Teraz spotykamy się z nią niemal na każdym kroku. Zestawia on ustawicznie kontrastujące barwy włosów, cery i ubrań i t. d. Zestawienie dziecka płowowłosego z ciemnowłosem wchodzi już do stałego inwentarza jego sztuki i powtórzy się, nie przykrząc się nigdy, mało mówię, kilkadziesiąt razy i to nawet jeszcze w roku 1866 (w »Bajkach«) i w r. 1867 (w »Głodzie« »Wojny«). Przejął ten motyw od Grottgera przyjaciel jego Laufberger, jak to widzimy n. p. w jego obrazie z Tujleryi paryskich.

Rozumie się samo przez się, że te antytezy barw i typów fizycznych są dla Grottgera tylko warunkiem przedwstępnym, niejako objawem zewnętrznym i najbardziej w oko wpadającym antytez charakterów, sytuacji i nastrojów psychicznych.

Na idei antytezy buduje on też prawie wszystkie pary obrazów *pendants*; n. p. »Walka i pojednanie« z r. 1864 (replika z r. 1866—1867), »Polka wesółą i smutną«, »Pożegnanie i powitanie powstańca«, czarujące obrazy o przedziwnym zestroju momentów psychicznych, świetlnych i krajobrazowych z r. 1865—66, wyprzedzające cichą poezję wiejskiego dworku odnośnie kreacje Malczewskiego, dalej »Podpatrzeni« i »Le rendez-vous« — wreszcie szkice do dwóch może gdzieś w drzeworytach zachowanych kompozycji z podpisami »Mein Kind« »Leer«: na jednym matka z dzieckiem u piersi, na drugim pochyłona w głębokim smutku nad próżną kolebką zmarłego dziecka — i tyle innych.

Dwa dalsze nader interesujące *pendants* zatytułowane »Poezya i Proza« udało mi się odszukać w Tryjeście w posiadaniu hr. Attems-Heiligenkreuz, córki wydawcy Waldheima. W »Poezyi« przedstawia Grottger scenę miłosną w parku, w którym w głębi majaczej białe pomniki, oblane światłem księżycy: młodzieniec ukląkł przed niewiastą w bieli, całując jej rękę z uniesieniem. »Proza« jest identyczna ze wspomnianą już kilkakrotnie sceną »Przed bankiem zastawniczym«, znaną powszechnie z reprodukcji litograficznej. Żałuję bardzo, że fotograf tryesteński nie mógł z tych rysunków kredkowych, dziś już bardzo zblakłych, a wspomnianych już pobieżnie ze słuchu przez ś. p. I. Wdowiszewskiego w »Świecie« w r. 1888 (str. 446), wykonać fotografii, nadających się do reprodukcji.



205 (1861)



206 (1861)



207 (1861)



208 (1861)



209 (1862)



210 (1862)



211 (1862)



212 (1862)



213 (1862)

205-213. POSTACIE KOBIECE Z DRZEWORYTÓW W „MUSEUMSTUNDEN. 1861-62.

Tu należy także ów już wspomniany słaby drzeworyt z »Illustrierte Zeitung« »Matka bogata i biedna przed wysławą wigilijną« i cudny rysunek w szkicowniku śniatynieckim o tym samym motywie (z r. 1856/6) »Pani i cyganka w łachmanach«. Rysunek »Francya i Polska« rozgrywa się również na tym motywie antytezy.

Owe dwa obrazy, poświęcone działwie polskiej, stworzone w Grybowie w lecie r. 1866, to jedyne *pendants* bez widocznego motywu antytezy.

Przeciwieństwa rasowe chwytła artysta bardzo szczęśliwie; ale w miarę postępu nabierają typy, zwłaszcza męskie, coraz widoczniej charakteru polskiego (por. Nr. 214 »Matka Rose«); fizyonomie, imponujące nam



214. DRZEWORYT DO POWIASTKI »MATKA ROSE«. »MUSSESTUNDEN« 1861.

w »cyklach« swą idealną prawdą, przygotowują się zatem już w tych drzeworytach, znajdując w nich swe niewątpliwie prototypy. Nim artysta przyłoży kredkę do pierwszego kartonu »Warszawy«, będzie już rozporządzał pokątnym zastępem kreacy fizyjonomicznych. One teraz przedzierzną się mimowoli w czysto polskie, i to nie w sensie zdawkowo charakterystycznym, lecz idealnym. Bo nie zapominajmy nigdy o tem: Grottger stworzył ideał fizyonomii polskiej, zwłaszcza ideał fizyonomii kobiecej, nie zaś jej typ realny i charakterystyczny. Zlewując te rysy idealne z każdoczesnym nastrojem psychicznym w wyższą jedność, wynosi on swe kreacje ponad wszelką skrajność typu i charakterystyki. Ten ważny nabytek zawdzięcza on zatem

rzeczywiście w znacznej części swej pracy ilustratorskiej

Drzeworyty, doprowadziwszy artystę do progu świątyni »cyków«, jeszcze go wprowadzić nie opuszczają, ale tracą dłań zaraz swe znaczenie jako ferment dalszego rozwoju. Liczba ich nagle też się zmniejsza. Z rokiem 1863 zaprzestaje już Grottger ilustrowania powiastek — a ponieważ odtąd te drobne obrazki z czasopism waldheimowskich wogóle zupełnie znikają, należy przypuścić, że nakładca nie znalazł do tego zadania drugiego artysty rysownika, równie wytwornego a — taniego. W roczniku 1863 przynoszą »Mussestunden« już tylko cztery prace Grottgera, wszystkie zaopatrzone monogramem. O trzech t. j. »Weselu ruskim«, o »Chłopach siedmiogrodzkich« i o wspianym »Targu na konie« była już mowa powyżej. Czwartym, zajmującym całą stronicę 401,



W MINACH



215. A. GROTTEGER I J. MARAK. DZIEŃ ZADUSZNY. WIEDEŃ 1862.

»MUSESTUNDEN« I »ILLUSTRIERTE ZEITUNG«.

jest »Dzień zaduszny« (Nr. 215). »Illustrierte Blätter« publikując równocześnie ten drzeworyt, podają go jako wspólną pracę Artura Grottegera i J. Maraka. Ale wystarczy rzucić okiem, by się przekonać, że cała kompozycja figuralna, z wyjątkiem co najwyżej habuni w głębi, jest wyłączną własnością naszego artysty. Obrazkiem tym mógłby być on nie mniej efektownie zamknąć »Polonię«. Jak czarującym musiał być rysunek oryginalny, skoro jeszcze tyle przedostało się poezji do drzeworytu przez wszystkie niegodziwe praktyki »ksylografów« wiedeńskich. Wyłącznie jeszcze, niż w »Strasznych wieściach« »Polonii«, mamy tu już same tylko niewiasty, sędziwą matkę zmarłego, jego wdowę, siostrę, osieroczoną córeczkę. Ale nastrój jest tu głębszy. Tam nagły, gwałtowny, mimowolny wybuch rozpacz, zakrawający trochę na końcową scenę z jakiegoś melodramatu, tu smutek serc wiernych, którego lata nie zdołały ukoić. Eliminuje tutaj artysta mężczyznę zupełnie, jak gdyby się obawiał, by on, czyto panując bardziej nad sobą, czy też dając się może porwać myśli o zemście i odwecie, nie zatamował potoków rzewnego smutku lub nie dał im innego kierunku. Tę samą »pieśń bez słów«, tę samą melodię bezbrzeżnego smutku skomponował artysta także w małym szkicu olejnym »Nad grobem powstańca«, publikowanym w »Świecie«, a znajdującym się w prywatnym posiadaniu w Warszawie.



216. NAD GROBEM POWSTAŃCA, RZKIO OLEJNY, OKOŁO R. 1865.

Czy oryginał rzeczywiście jest obrazem? Czy to nie reprodukcya raczej jakiejś tablicy wotywnej, umieszczonej na ścianie kaplicy grobowcowej w pobliżu Miechowa lub Tomaszowa? Nie! Bądźmy spokojni! Jeśli na nagrobku XV-ego, XVI-ego lub XVII-go wieku wdowa, strojna w krysy, obcisły stanik, rękawy z «puffami», we wszystkie upięcia i fontazie i kokardy współczesnej mody, czasem może przesadnie sztywna i oficjalna, uklęknie razem z tym



217. TRAGEDYA NIEWIEŚCIA. SZKIC OŁÓWKOWY DO KARTONU. GALICJA 1866.

rzędem dzieci, wyprostowanych i coraz niższych, jakby piszczalki organów, — to dobrze! To coś innego! W tym wypadku, mówi się o »kulturze« i »wpływach zachodu« i publikuje się skwapliwie ten interesujący zabytek. Ale gdyby dziś — broń Boże! — artysta, pracujący w skupieniu ducha, czerpiący z głębi uczucia, zaproponował taką tablicę wotywną, jaką Grotter dał na tym szkicu, przeżegnanoby się, jak przed złym duchem, wymyślając od »secesyi« i innych okropności, podkopujących fundamenty społecznego ładu i podmiechując się litościwie z »profesorów«, »co to takich cudactw śmiać bronić! Kapelusze ze strusim piórem? na pomniku? *Czy to ktoś widział?*

Ten szkic olejny jest w każdym razie dziełem niezwykłym, dziełem polskiego Canovy.

Możeby to porównanie dało się snuć dalej poza granicą analogii psychicznych. Boć czyż nie jest to może raczej szkic do płaskorzeźby, niż do obrazu? Czy podobna wyobrazić sobie znakomitszą kompozycję dla plakiety ku czci i pamięci tragedii serc, płynącej z tragedii narodu? Czy nie dałby się ten szkic olejny, jak przypuszczam, prawie że jednobarwny, przełożyć rys po rysie na półplastyczne walory płaskorzeźby?

A kto chce zrozumieć te »Dni zaduszne« i ich piewce, niech spieszy, za poradą Szyllera w »piewcy krainę«. Nie potrzeba było podkreślać pismem pół czytelnem, co jest jasnem. Wiemy wszyscy: płyta ta kryje ciało z śmiertelną raną w piersi, pod nią spoczywa jeden z tych co legli za »OJCZYZNĘ«. Poza tym szkicem olejnym i poza tym drzeworytem, umieszczonym w piśmie niemieckim, dokończonym ręką artysty Czecha, nie znam dzieł dalszych, nie znam ich u Grottgera nawet, w którychby typ niewiasty Polki, jak go wytworzyło ostatnie powstanie, wyszedł z równą idealną czystością, z równem mistrzostwem linii i ekspresji. Zjawisko fizyczne i psychiczne, strój i nastrój, zlewają się w jedną całość. Żadne inne wrażenie już nam widoku tych niewiast z pamięci nie wytrąci, fantazja nasza nie ujrzy ich już nigdy inaczej, jak tylko w tych szatach żałobnych, na cmentarzu, w dzień zaduszny, pochylone nad grobem bohatera, — jak tylko w tych konturach, spływających się z przeciągniętą nutą pieśni żałobnej w jeden strumień bezbrzeżnego smutku.

Nie dobre to obrazy! Rodzą one w naszym wnętrzu wspomnienia z naszego życia własnego, ciągną i nas na ten cmentarz do woni kwiatów jesiennych, usychających nad grobem, i do żółtej murawy, budzą żal nieutulony za ukochanymi, co nie wrócą i do których przejdziemy. Oba te »Dni zaduszne« to dzieła wielkiego poety. Nie mówmy o nich, że to prace okolicznościowe, podyktowane — kalendarzem! A zresztą! Czyż nie jest każda prawdziwa poezja liryczna — po myśli Goethego — w wyższym sensie dziełem okolicznościowym?

A teraz na sam koniec tego długiego przeglądu kreacji Grottgera o przodującym pierwiastku elegijnym i kobiecym, dzieł, pochodzących z lat 1859—63, staje jeszcze jeden obrazek olejny, obok »Gościa w pracowni« najsubtelniejszy na punkcie techniki, a obok »Snu« najbardziej może czarujący swą poezią symbolizującą. Obrazem tym są — »Parki«. Zestawmy w myśli ów rysunek ołówkowy z grupą portretową dwóch kobiet, powyżej wspomniany, dalej dwa znane nam już drzeworyty »Skale matczyną« i »Dzień zaduszny« (Nr. 123 i 215), wreszcie ostatni karton z »Polonii« »Żałoba«, a otrzymamy całą wiązkę dzieł Grottgera o nader różnorodnej technice graficznej, ale o jednolitym problemie kompozycyjnym. U szczytu tej filiacji stają



218. »PARKI«. SZKIC OŁÓWKIEM I.

»Parki«, choć one właściwie karton »Polonii« o rok wyprzedzają. Datuję bowiem ten cudny obrazek, jeden z najwonnejszych w całym *gulistanie* sztuki Grottera na r. 1862, a nie na r. 1864 (jak to czyni, mylnie zdaniem mojem, katalog ostatniej wystawy, O 147). Obraz ten, to owoc długich kombinacji i dociekań natury formalnej. Artysta wychodzi bowiem w tym dziele, do którego do dziś dnia jeszcze przechowały się w samym tylko szkicowniku p. Fedorowicza nie mniej niż trzy szkice, nie od mitu, od treści, ale od problemu czysto formalnego, od idei formalnej złączenia w grupę artystyczną trzech niewiast, siedzących półkolem, zajętych wspólnie jakimś przedmiotem, będącym źródłem



219. »PARKI«. SZKIC OŁÓWKIEM II.

akcyi i nastroju. Przedstawienie takiego bezpośredniego i równoczesnego reagowania na jakiś motyw, to znówu problem bardziej rzeźbiarski, niż malarzski. W pierwszym sladyum projektuje artysta jeszcze ogólnikowo „Ale-goryę sztuk wyzwolonych” — dziewica po prawej przedstawia przynajmniej niewątpliwie malarstwo — i zamyka grupę w niskim, rozwartym trójkącie. Na następnym rysunku (Nr. 219) staje się motyw Park już zupełnie widocznym; Parka lewa, odbierając nitkę od towarzysзки, zaznaczonej tylko ogólnikowo kręgiem głowy, podaje ją równocześnie prawicą sąsiadce, a ta ją, już zupełnie tak, jak na wykończonym obrazie, nożycami przecina. Grupa drobnitkich postaci dołem po lewej, niby grupa widzów, naturalnie do tej kompozycyi nie należy. Ciekawy to przykład użycia dwukrotnego jednej i tej samej kartki szkicownika. W r. 1862-im rzucił artysta na karcie białej, lub może tylko „na czysto wyradyrowanej”, genialny szkic do „Park-“, dwa lata później kopiuje w weneckiej Akademii na tej samej karcie pośpiesznym ołówkiem całą lewą stronę znanego obrazu Parysa Bordona „Ofiarowanie pierścienia doży weneckiemu”. Powtarzam: „Parki-“ są o dwa lata wcześniejsze, świadczy o tem już koloryt dyskretny, niejako przygłuszony i delikatnie cieniowany, koloryt jego profesora Rubena. Tym razem rzeczywiście *litera nocet!* Ale, choć obraz powstał dwa lata przed pobytem artysty w Wenecyi, to przecież zdradza on studia weneckiego malarstwa, zwłaszcza Palmy, reprezentowanego we Wiedniu tak dobrze oryginałem Belwederu i kopią w galerii Akademii; owa Parka złotowłosa, w głębi z bukietem róż w ręku stojąca, to na pierwszy rzut oka jakby jedna ze sławnych „Trzech sióstr-“ Palmy; ale kobiety tego pięćciozmysłowca przemieniają się, ogrzane ciepłem Grotterowskiego serca, w postaci wyrafinowane, o życiu duchowem nader skomplikowanem i subtelnem. Najbardziej wenecką, to znaczy najbardziej zadowoloną ze swego bytu wegetacyjnego — jest owa Parka czarnowłosa w uroczej, białej *matinée*; kobieta to wyniosła, dumna i nielitościwa, pokrewna typem owej kokietki z ilustracyi do powiastki Tammego. Trzecia Parka natomiast — to jedna z najpiękniejszych jego kreacyi. To indywidualność, tkana przędzą najczulszych myśli. Prawdziwa bogini altruizmu! Przed oczyma jej, zatopionemi w nadciętą już wstążeczkę, snują się obrazki i widzenia młodości, ginącej w oka mgnieniu, wielkich nadziei, nagle rozwianych, serc, łamanych nagłym zgonem ukochanej istoty. Ona widzi i czuje i kocha, ale jej przeznaczeniem jest niszczyć i tracić. Ze też ona właśnie, ona, taka wątła i delikatna, o duszy wszechczującej, musi stać się wykonawczynią wyroków wiecznych a bezlitośnych!

A smutek i przejmująca tragedia, ta stała i ciągła tragedia naszego życia, wionące z tego obrazu, wzruszają i rozrzuwają tem głębiej, iż wszystko tu dokoła jest takie urocze! Tyle tu młodości, powabu fizycznego i duchowego, tyle wykwintu, tyle zieleni i słońca, tyle róż wonnych i blasku!

Czy to nie Szopenowska kreacya, nie poezya Musseta?

Zapamiętajmy sobie dobrze ten obraz i tę datę. »Parki« Grottfera, malowane w r. 1862, to pierwszy polski obraz symboliczny. Od niego prowadzi prosta linia do Wyspiańskiego, a zwłaszcza do Malczewskiego.

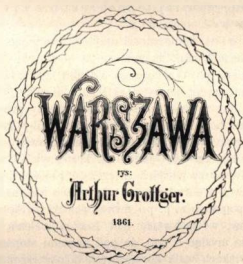
Te »Parki« to rzeczywiście i nie z punktu tematu tylko prawdziwe dzieło klasyczne.

Z sztuki Grottfera płyną podniety, rodzące kilka filiacji kierunków, a nie jedno ziarno, posiane jego ręką lekką a delikatną, jeszcze nie zeszło!

IV.

Epoka cykliów.

(1861—1867).



PAMIĘCI

POLEGŁYCH I RANNYCH

NA ULICACH WARSZAWY

WSPÓLBRACI

A KU WIECZNEJ MORDERCÓW HAŃBIE

27 LUTEGO

8 KWIETNIA

1861.

Oto karta tytułowa »Warszawy« a zarazem jej dedykacja. Więcej jeszcze: to uwertura, łącząca się z cyklem organicznie, uwertura krótka — i sześć lapidarnych akordów o dźwięku wzniosłym i tragicznym, przyémionym basowym pedałem, akordów, wziętych i długo trzymanyh ręką pewną i pozornie spokojną, ale palającą gorączką.

Dawniej — bywało — gdy z pola chwały dolatywały wieści o wielkiem zwycięstwie, okupionem śmiercią wodza i części rycerstwa, lub gdy się rozwiły żalobne szczęki grobowców, by przyjąć ciało króla-wojownika, drgał stary Wawel od surm i buku moździerzy, dźwięczały szyby od kotłów i organów, drgały i dźwięczały serca i nerwy, gdy z chóru płynęła fala wielkiego »Requiem«, granego przez mistrzów flamandzkich, a katalalkowi, otoczonemu wieńcem mitr i pastorałów, delii i pancerzy, kłaniały się do ziemi proporce, wlokąc po ciosach swe długie, barwne strzępy.

Inne to egzekwie sprawiał wiek dziewiętnasty swym bohaterom... tam w małej izdebce niskiego domu na przedmieściu obcej stolicy, ręką artysty pochylonego nad małym prostym stoliczkiem przy słabem świetle ligroinowej lampki, ręką drżącą od wzruszenia, a wycieńczoną przez długą chorobę.

Czy rzeczywiście, gdyby tej jednej ręki nie było...?

Nie, nie! Ona być musiała.

Są konieczności, konieczności utajone, wynikające ze związków, nam niezrozumiałych, a jasnych oku innemu.

Wodząc wzrokiem po tym szeregu siedmiu kartonów »Warszawy«, oddajemy się długiej, milczącej, bezpytanej kontemplacji.

Absorbuje ona nas w zupełności. Ani nam wtedy przez myśl nie przejdzie, że te siedm kartonów to także tylko rezultat, niby koniec podziemnego ganku, otwierający się na światło dzienne, że one stanowią ostatni a jasny punkt ciemnego labiryntu, wijącego się »przez tak liczne wieki« we wnętrzu naszej przeszłości, poprzez warstwy wielkich nieszczęść i ciężkich przewinień i przez pokłady obumierających i odradzających się znowu idei, nadziei, stanów i stosunków. Podobnie stąpamy n. p. po żwirze ścieżki parkowej, pełni podziwu dla drzew-olbrzymów, w zachwycie nad lśniąca zielenią gazonów i barwą wonnego kwiecia, nie myśląc o tem, że pod naszymi stopami spoczywają po długich i mnogich wiekach walk kosmicznych kolosy wymiarów i czasów, których myśl nasza nie ogarnie a oko nie obejmie, i że to wszystko, co nas tu na powierzchni ziemi zachwyca i nasz podziw budzi, to także jedynie rezultat tych wewnętrznych konieczności, do których przypadek dorzucił ręką ogrodnika-architekty tylko kilka ziarenek swego fermentu.

Świat twórczości duchowej ma, tak samo, jak przyroda, podniesioną kulturą ludzką, swe dzieła konieczne, zapisane od dawna w księdze przeznaczeń.

A teraz odłożmy na chwilę te siedm obrazów i weźmy raz jeszcze do ręki kartę tytułową. Słowa tej dedykacji, to jakby słońca, zachodzące krwawo

za siedmiu szczytami »Warszawy«. Promienie jego oświecają jaskrawo szczyty łańcucha idei przewodniej, co więcej, padają w głębokie szczeliny, rozwidniając je do dna, aż do pierwszych zawiązków rodzącego się dzieła. Bo ta karta tytułowa to coś pośredniego między dziełem sztuki, a pisanym dokumentem historycznym.

Spróbuję z niej wysnuć całą genezę tego cyklu. Pierwszą pobudką były artyście wypadki z wczesnej wiosny r. 1861-ego. To wynika z tego dokumentu z jasnością, nie dopuszczającą żadnej odmiennej interpretacji.

Początek pracy nad »Warszawą« musimy zatem odnieść do dni, w których pierwsze żałobne wieści o wypadkach warszawskich przedostały się do Wiednia, a zatem na pierwszą połowę kwielnia. Tymczasem przedstawia się dziś tę sprawę zupełnie odmiennie. Ignorując nie tylko tę dedykację, opuszczoną z niewiedomego mi powodu w nowszych wydaniach »Warszawy«, ale i porządek, ustanowiony przez samego artystę dla tych siedmiu kartonów, stawia się zwykle na czele cyklu obie strony z pogrzebu arcybiskupa Fijałkowskiego, który się odbył w Warszawie 10-ego października 1861 r.

Za tą pierwszą pomyłką idzie zaraz druga, błędna interpretacja tamtych pięciu kartonów, widząca w nich także wyłącznie sceny wypadków październikowych, czego znowu skutkiem nieuniknionym jest odniesienie całej pracy nad »Warszawą« do późnej jesieni r. 1861. Możliwe, że i ja do tych pomyłek się przyczyniłem, wystawiając i katalogując w r. 1894 kartony »Warszawy« w porządku takim, w jakim je od właściciela otrzymałem, nie bez poprzedniego poradzenia się zmarłego już dziś przyjaciela Grottgera, a naocznego świadka powstającej »Warszawy«, który, jak przecież przypuszczać mogłem, z intencjami artysty i na tym punkcie dokładnie musiał być obeznany (por. A. Nr. 1289—1295). Naprawiając dziś tę pomyłkę, przywracam w ilustracjach załączonych (Nr. 222 do 228) porządek, nadany kartonom przez artystę samego, a podany nam w jego własnoręcznym liście, który za chwilę poznamy.

Ale w tym dokumencie osobistym, jedynym znanym mi z tego roku, nie mówi artysta ani kiedy dzieło rozpoczął, ani w jakich warunkach ono się rozwijało. Musimy sobie zatem obraz genezy drogą kombinującej krytyki zrekonstruować.

Liczne i ważne względy przemawiają przeciwko możliwości powstania całego cyklu dopiero w jesieni.

Pierwszy jest natury zewnętrznej i wynika z prostego obliczenia. Już w pierwszych dniach listopada znajdowała się cała »Warszawa« i to oszklona i oprawiona w te same ramy, w których dziś ją widzimy, na wystawie wiedeńskiego Kunstvereinu. Musiał zatem artysta pracę nad tym cyklem co najpóźniej z końcem października całkowicie ukończyć. Dajmy introligatorowi wiedeńskiemu tylko kilka dni czasu do tej roboty, choć n. p. obrazy »Wojny« całymi tygodniami leżały w introligatorni paryskiej. Gdyby się zatem przyjęło początek pracy choćby bezpośrednio po pierwszych wieściach o manifestacji



221. PLAC ZYGMUNTA III. WIEDEŃ 1861. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

pogrzebowej 10-ego października pozostałyby artyście wedle tego mylnego założenia co najwięcej trzy tygodnie dla wykonania całego cyklu. Ukończenie go w tak krótkim przeciągu czasu jest tem mniej prawdopodobne, gdy zważywszy, że późniejszy jego nabywca, Włodz. hr. Dzieduszycki, bawiąc we Wiedniu w przejeździe z kąpiel z końcem września, widział go w pracowni artysty prawie już na ukończeniu, a przynajmniej w stadium takim, że mógł sobie o jego całości wyrobić opinię.

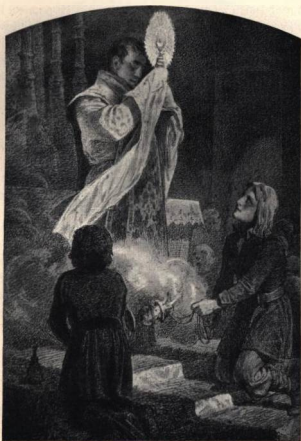
Zważywszy dalej, że cykl ten jest przecież wykonany nie ołówkiem lub piórkiem, lecz nowym środkiem graficznym — techniką kredkową. Widać przecież na całych partyach, traktowanych jeszcze w liniach ostrych, równolegle kreskowanych, a nie rozartych wiszkiem, aż zbyt częste recydywy z dawną manierą ołówkowo-liniijną, a zarazem i niemałą trudność, którą artyście ta nowa technika sprawiała, jak powoli już z tych względów technicznych musiała postępować praca.

Przeciwko odniesieniu powstania całej »Warszawy« do dni jesiennych przeważa jeszcze взгляд drugi, ważniejszy, bo natury psychologicznej.

Dawna stolica Polski była począwszy już od połowy 1860-ego roku widownią całego szeregu pochodów, uroczystych nabożeństw, pogrzebów ze śpie-

wami i mowami, jakoteż licznych innych demon-stracyi, działających potężnie na umysły zapalne, a już silnie podrażnione.

I tak odbył się 11-go czerwca 1860 pogrzeb generała Sowińskiego przy udziale kilkunastotysięcznego tłumu, a 29-ego grudnia nie mogły pomieścić kościoły warszawskie pobożnych, ciszących się, by uczestniczyć w nabożeństwach żałobnych za poległych w powstaniu listopadowem. Nadszedł rok 1861. Rocznicę bitwy pod Grochowem obchodzono uroczystością 24 i 25 marca, a zwłaszcza 27, i to wielką procesją, po której padły pierwsze strzały. Ofiar naliczono «tylko» pięć, ale w dziesięć dni później, 8-ego kwietnia, po rozruchach, spowodowanych rozwiązaniem Towarzystwa Rolniczego, za-



229. WARSZAWA. I. PODNIĘSIENIE.

rażdżonem w dwa dni wcześniej, było ich do dwustu. Czyż to nie dość? Czyżby te wieści, napelniające Polskę całą uczuciem grozy, poruszające opinię całej Europy, nie wystarczały do podniecenia naszego artysty, skoro niedocieczonym wyrokiem on właśnie miał być powołany do ich uwiecznienia?

Czyżby te wypadki wiosenne nie zawierały w sobie dostatecznej dozy jątrzącego tragizmu? Czy wydaje nam się choćby prawdopodobnem, by Grotter ze swą naturą wybuchową, jak wulkan, a wrażliwą, jak mimoza, milczał tak długo, niby wyglądając końcowych aktów tej krwawej tragedyi, zbliżającej się już wówczas ku szczytowi swemu?

Czy myślimy, że koniecznem było dlań doczekać się wypadków jesiennych, bardziej imponujących wprowadzić liczbą uczestników, ale nie wiem, czy może nawet nie mniej nieco wstrząsających, jak n. p. owa uroczystość kowieńska z 12-ego sierpnia ku upamiętnieniu unii Polski z Litwą, i ta druga, na polach

horodelskich z dnia 10-ego października ku pamięci Unii z r. 1410-ego, a wreszcie długi szereg demonstracji warszawskich, poczynawszy od sławnego pogrzebu arcybiskupa z 10-ego października i wielkiej manifestacji narodowej, późniejszej o pięć dni, odbytej w dzień śmierci Kościuszki, aż do owych sławnych trzydziesto-godzinnych »niesporów warszawskich« i zamknięcia kościołów z nakazu ks. Białobrzeskiego?

Nie, nie! Grottger teraz już czekać nie może. Czekaj, przewidując i przeczuwając, przecież już od roku prawie.

Ustalmy ten związek między wypadkami politycznymi a obrazami cyklu. Da on się przeprowadzić aż na pięciu obrazach; dwa tylko, to jest pierwszy i piąty: »Błogosławieństwo« i »Wdowa«, nie przedstawiając motywów konkretnych, wpadają jedynie swymi tematami czysto nastrojowymi w chyłę tempo wypadków historycznych.

Że obraz piąty należy do najwcześniejszych, mówi nam jego tytuł »Pierwsza ofiara«, przez artystę ostatecznie ustalony, lub raczej ponownie obrazowi przywrócony. Odnosząc się więc do wypadków z 27-ego marca, powstaje on prawdopodobnie już w kwietniu 1861, a z nim równocześnie chyba także i obie, właśnie wspomniane, sceny czysto nastrojowe »Błogosławieństwo« i »Wdowa«, łączące się z nim nader blisko tak tematem jak i techniką, jeszcze w znacznym stopniu kreskową.

Obie sceny z pogrzebu arcybiskupiego i efektowny obraz końcowy datują się same przez się jako najpóźniejsze, z czem ich technika, już bardziej malarska, nie wykazująca już rysunku kreskowego, ale operująca przeważnie kredką, delikatnie roztartą, doskonale się zgadza.

Mogłoby być wątpliwem, do jakiej z tych obu grup należałoby zaliczyć obraz drugi »W kościele«. Czy jest to tylko ogólny motyw nastrojowy, tylko scena, przedstawiająca lud, garnący się w tych dniach trwogi z gorliwością zdwojoną do przybytku Pańskiego? Nie. Mojem zdaniem obraz ten łączy się ściśle z pewnym faktem historycznym.

Spojrzymy na tę piękną grupę przed ławką! Matka z dwojgiem dzieciak uspionych, dziewczyna z ludu, która braciszce dopiero co rączki do modlitwy złożyła — dokąd one nagle wzrok swój kierują, wzrok grozy pełen i pogardy? Obie wpatrzyły się w jeden punkt, leżący po prawej przed obrazem i poza jego ramą, jak gdyby stamtąd jakieś niebezpieczeństwo się zbliżało. Tam będą chyba drzwi boczne kościelne, stamtąd dolatuje stuk stąpającego wojska, chrzęst zbroi, głos komendy. Nie można chyba wątpić: to są owe Nieszpory warszawskie. Półtora doby spędził lud, zamknawszy się w kościołach, na modłach błagalnych, a gdy wyjść się wzbraniał, użyło wojsko przemocy, drzwi wywaliło i, wtargnąwszy, biło i chwytalo w niewolę, zbeszczeszczając świątynię Pańską. Wokamgnieniu tłumaczy nam się wzrok niewiast, w jeden punkt ulkwiony, a zarazem i stojąca postawa tej matrony, imponującej spokojem, wspaniałą godnością i bohaterską decyzją. Zrozumiemy też zaraz, dlaczego

tych dwoje dziatek usnęło, — zrozumiemy, dlaczego ten chłopak, taki znużony, oparł swą główkę płowowłosą o krawędź ławki.

Tak staje się nam krwawa przedza wypadków warszawskich roku 1861-go, zarazem nitką przewodnią dla zrozumienia genezy tych siedmiu rysunków kredkowych.

Łączą się one z wypadkami realnymi, jak widzimy, prawie bezpośrednio. Wszelką możliwość powątpienia choćby najlżejszego na tym punkcie usuwa przecież sam artysta słowami swej wspólniejszej dedykacji. Nie byłoby absurdem przypuszczać, żeby on właśnie wypadki tych dni, których cześć i pamięć cykl ten poświęca, był z niego wyłączył — lub też żeby na nie reagował artystycznie dopiero po siedmiu miesiącach?!

Prawda: chorował tego roku długo i ciężko. W liście do Wł. Dzieduszyckiego mówi o chorobie pięciomiesięcznej. Wylączamy więc tę przestrzeń czasu co do dnia z historii genezy «Warszawy».

A skoro artysta, jak wiem od é. p. ks. Eustachego Skrochowskiego, dopiero z końcem września z tej choroby się dźwignął, musiał zatem w nią zapaść co najwcześniej z początkiem maja.

Zostają mu zatem jeszcze co najmniej dwa pełne miesiące, w których, będąc przy zdrowiu i porzuciwszy wszelką pracę ilustratorską, nie tylko kompozycjom tych pierwszych trzech kartonów może poświęcić (i niewątpliwie też poświęca) długie godziny dumania i intensywne prace, ale znajdzie też czas na jedną (i nie jedną może) kompozycję dalszą, której później wstępu do świątyni «Warszawy» wzbronił.

Są dwa rodzaje uwertur. Jedna, powstająca dopiero po ukończeniu dzieła



223. «WARSZAWA». II. LUD W KOŚCIELE.

o typie bardziej retrospektywnym, staje się odbłaskiem wszystkich estetycznych motywów danej opery. Jest to niby woń *mille fleurs*, wydestylowana ze wszystkich kwiatów, lub raczej fasada świątyni, pierwotnym jej planem nie objęta, która powstanie poniekąd jako teoretyczne skrócenie wszystkich głównych motywów estetycznych, wytwarzających się kolejno w ciągu długiej budowy. Druga, rodząc się w ciągu pierwszych stadiów pracy nad odnośnem dziełem, kryje w swoim wnętrzu zawiązki, przecucia i przedstany przyszłej całości, mającej w wyobraźni twórcy. Typ tamtej jest syntetycznym, typ tej drugiej — analityczny. Przypomina się tu trafna uwaga Szyllera o pewnej fabule dramatycznej. »Jest ona — mówi on — jakby pączkiem: wszystko, co się stanie, już w niej drzemie!« Uwerturę pierwszego typu poznaliśmy już w karcie tytułowej, ale »Warszawa« Grottgera posiada także uwerturę analityczną.

Jest nią rysunek p. t. »Plac Zygmunta III« (Nr. 221). Dlaczego pozostał on szkicem? Dlaczego nie został włączony do cyklu? Rozpłynął się w mistycznym świetle, bijącym od Sanctissimum, trzymanego przez kapłana ponad głowami tysięcznego tłumu, rozpłynął się, jak chmura poranna w ciepłe promienie słonecznych!

Niknąc i ustępując innej kompozycji, dzieli on los wszystkich takich uwertur, zawierających w sobie cały przyszły rozwój dzieła, dopiero powstającego. Ale, dochowawszy się przynajmniej w swej pierwszej samorzutnej fazie szkicu, staje się nam zarazem dokumentem nieocenionej wagi. Z jego pomocą możemy stosunek, w jakim cały cykl do wypadków realnych pozostaje, dokładnie obliczyć.

Linia wypadków, przedstawionych na kartonach, biegnie wprawdzie, jakżeśmy skonstatowali, počawszy od drugiego, równoległe do linii wypadków faktycznych i aż na pięciu kartonach z ogólnej liczby siedmiu można przedstawione wypadki co do dnia oznaczyć. Chcąc je zazeregować porządkiem chronologicznym, należałoby umieścić pod piątym (Nr. 226) datę 27 marca, pod trzecim i czwartym (Nry 224 i 225) datę 10-ego, pod drugim (N. 223) 14-ego, a pod siódmym wreszcie (Nr. 228) 15-ego października 1861. »Plac Zygmunta III.« łączy się również jak najcisłej z wypadkami 27-ego marca.

Ale patrzymy się na wypadki, jakby przez szarą gazę. Dolatują nas wprawdzie jęki konających, chrzęst broni, szept gorących modłów i zgrzyt kluczów, obracających się w starych zamkach kościołów, lecz z daleka i przygłuszone, jak gdyby słabe echa lub odległe wspomnienia.

»Warszawa« nie płynie środkowym i najbardziej rwącym nurtem rzeki, spienionej i huczącej, pojedyncze jej kartony powstają raczej w zatokach przybrzeżnych, gdzie fala spiętrzona rozbija się o skośne mury ochronne, wysunięte daleko ku środkowi rwącej rzeki.

Grottger panuje nad sobą, a jego cykl, to dzieło nie artysty-frenetyka, jakim go poznaliśmy w »Pościgach«, tylko o 3 lata wcześniejszych, ale umysłu twórczego, stojącego już u szczytu doświadczeń życiowych, albo raczej myśliciela, może nawet już i nieco mistyka.

Co też w tym mózgu się nie działo! W żadnym innym jego dziele nie objawia się ta wola i siła panowania nad sobą z taką w oczy bijącą wyrazistością fizycznego gestu, jak właśnie w tym »Placu Zygmunta«. Rysunek ten ołówkowy, o technice kreślarskiej, o formacie nieco szerszym od kwadratu, o typie zupełnej ilustracyjnym, robi wrażenie obrazku, wykrojonego z »Museumstuden«.

Tak musiały mniej więcej wyglądać oryginalne rysunki Grottegera do drzeworytów Waldheimowskich.

»Plac Zygmunta III« nosi w każdym calu piętno bezpośredniej aktualności, a rok »1862« to przecież tylko data daru, złożonego hojną ręką artysty.

Cały ten pomysł grupy, ujętej ramą okna, albo raczej chwyconej przez nią jakby w kleszcze, z firanką fruwającą w powietrzu i z tą poduszką, zesuwaną się z framugi, świadczy, że artysta przychodzi wprost od pracy ilustratorskiej. Ale nie mniej jest to grupa bardzo pociągająca, a pomysł przedstawienia krwawych zniszczeń nie w ich surowej i bezpośredniej rzeczywistości, lecz niejako odbity w zwierciadle czterech temperamentów i epok życia jest prawdziwie »Grottegerowski«. W tych czterech postaciach walczą cztery nastroje o władzę nad umysłem artysty. I on zapiął jak dziecko na pierwsze wieści z Warszawy i chwycił się za głowę w młodzieńczym przerażeniu i usta zacisnął i pięść groźnie wyprężył: »A, ci niegodziwcy!«

Ale identyfikuje się on ostatecznie z tym mężem o obliczu tak poważnym i postawie tak wyniosłej, który, kładąc łagodnie swą dłoń rozważną na rękę porywczego syna, zda mu się szeptać: »Nie groź, nie złorzecz występny«.



224. »WARSZAWA«. III. CHŁOP POLSKI I SZLACHTA.

Zwycięzisz inaczej, a nie tą bronią i nie dziś! Zwycięzisz o innej godzinie świata. Stań się godnym przyszłego zwycięstwa!

Nasze umysły zwykle nie mają miary do poznania i zrozumienia przenikliwości czysto intuicyjnej, jaka staje się udziałem natur o tak wyjątkowo misternej konstrukcji, jak natura Artura Grotgera. One poprostu usuwają wszelkie nasze podziały władz i sił umysłowych, tworząc kombinacje własne.

Za maską wzroku młodzieńczo - płomiennego i policzka, palącego gorączką entuzjazmu, działa i myśli i tworzy jakaś wyższa wieszczą mądrość, łącząca się ze światem, z wszechświatem raczej, z tem, co jest i co będzie pajęczyną najsztubtelniejszych przeczuć, zrozumień i przewidywań.

„Plac Zygmunta III” ostatecznie nie wszedł w skład cyklu. Nie potrzebował, nie chciał słyżeć artysta dźwięku tej struny nienawiści, choćby nawet stłumionej w owym siedmio-strofowym psalmie *godności i rezygnacji*. Milczeć i panować nad sobą — to srogi ból dla serca młodego, to ciężka próba dla altruisty. W tym wielkim bólu zjawia się też wielka pocieszycielka. Jest nią religia. Wszystkie siedm obrazów łączą się z religią, z jej obrzędem i jej przybytkiem, z postacią i funkcją kapłana.

Dla trzech obrazów jest widownią wewnątrz kościoła, czwarty rozgrywa się przed jego portalem, dwa dalsze wyobrażają obrzęd pogrzebny, kondukt zwłok arcybiskupich. A siódmy? To chyba także mur świątyni Pańskiej, pod którego stopy runie za chwilę ciało „pierwszej ofiary”, a pierwsze krople ze śmiertelnej jej rany płyną na okładkę modlitewnika, który w oczach naszych wypadł z omdlewającej ręki konającego.

Nie umie artysta lepiej zadokumentować swej niezłomnej wiary w świętość sprawy narodowej, jak tem, że ją łączy ze świętością religii. Sakramentem w rękę kapłana otwiera on ten cykl, kończy go zamknięciem kościoła!

W roczniku 1862 wymienionego już dwukrotnie czasopisma „Postęp” znajdujemy następujące dwa wiersze na zamknięcie i otwarcie kościołów warszawskich.

ZAMKNIĘCIE KOŚCIOŁÓW.

Zapadły ciężkie podwoje kościoła,
Zaskrzypliły rdzawe zasuwę zamczyśka,
I mnich łzę otarł, co z ócz mu wytryska,
I stął pot krowy z ranionego czoła.

Zamknęły kościół zasuwę, podwoje,
Na nim przekleństwo z mordów srogie ciąży.
By je zdjąć z niego w prawach świętych stoi:
Potrzeba modłów i poświęceń księży.

Nie bluźnię, starcy! Ja bez poświęcenia
Wszedłbym w ten kościół, choć on jest przeklęty;
W krwi, co go zlewa, męczenników świętej
Znaczyłbym rękę, a do rozgrzeszenia



PARKI.

Każdyhym oltarz kwią tą w krzyż przeżegnał,
 Takim żegnaniem święciłbym oltarze,
 Takim - bym krzyżem przekleństwo z nich zagnał:
 Krew męczenników i przekleństwo zmaże.

A. G.

(«Postęp» III. 1862. 178).

OTWARCIE KOŚCIOŁÓW W WARSZAWIE.

«Otwórzcie, książęta, bramy wasze
 i podnieście się bramy wleńskie,
 a wejdzie król chwały».

Gdy ci duszę ból przytłoczy,
 Gdy ci z łica łza się stoczy,
 Słyszysz twego głosu anioła,
 Co cię woła do kościoła!

A w kościele łza przepłynie,
 A w kościele ból przemienie,
 Bo na smutek, na strapienie
 Tam znalazłeś pocieszenia.

Kiedy ciężkie jarzmo wroga,
 To ucieka się do Boga,
 Bo miłości anioł woła:
 «Do kościoła! do kościoła!»

A w kościele złoto - pióry
 Wnet nadziei anioł z góry
 Zdrój pociechy w serce wlewa,
 O pomocy ci zaśpiewa.

Gdy zwątpienie cię opadnie,
 Kiedy rozpacz cię owładnie,
 Coś osiadła w sercu na dnie
 Anioł woła: «Do kościoła!»

A w kościele twej rozpacz
 Po modlitwie ulga spłynie,
 A zwątpienie wnet przemienie,
 Twój ci obłąd Bóg przebaczy.

Gdy arogaść wzmacnia wroga,
 A ty zwątpisz w pomoc Boga,
 Anioł dobry na cię woła:
 «Do kościoła! do kościoła!»

A w kościele po modleniu,
 Zadrżyć serce wielką mocą
 I za Boga wnet pomocą
 Już nie wątpisz o zbawieniu.

Otworzyli nam kościoły,
Bo przekleństwo z nich już zdjęte;
Gdy kościoły odemknęte
W nie wolają nas anioły.

A. G.

(»Postęp« III. 20 czerwca 1862. 125, 6).

Jeżeli autorem tych poezyi nie był Agaton Giller, to był nim chyba współredaktor »Postępu« i twórca »Warszawy«, Artur Grottger. Podtrzymuje w nich artysta tę wzniosłą nutę, uderzoną w kompozycjach kartonowych. Podobnym akordem, jaki tu daje siódmy, ostatni obraz, ale jeszcze potężniejszym, bardziej tragicznym, zakończy on swe wielkie oratorium, któremu na imię »Wojna«.

W zacisznej pracowni, w chwilach samotnych dumań, w długich nastrojach owej biernej, smętnej czułości, w jaką duch w ciągu długiej choroby tak łatwo popada, rozświeca mu duszę jasność myśli intuicyjnej, wnikać w siebie, myśli, nie mąconej podniecającem słowem, nie drażnionej co chwila nową wieścią hiobową.

Odzywają się wtedy głosy wewnętrzne, sycąc ducha świadomością tragicznych konieczności, rzucając nań kir smutnych przewidywań, a skrzydła fantazyi zwolna, jakby sennie, opadają. W marzeniach sennych nie ujrzy on wtedy postaci tej uwodzicielki najniebezpieczniejszej, a najbardziej pociągającej, o skrzydłach szeroko rozpiętych, którą jest nadzieja. Zjawi mu się raczej jej przeciwniczka z głową pochyloną, o smutnem obliczu, o ramionach okutych we własne kajdany. Na imię jej Rezygnacya.

Zjawi się ona nieraz w widzeniach 24-letniego młodzieńca i zapanuje nad jego fantazyą. Odbije się to na niejednym kartonie tego cyklu.

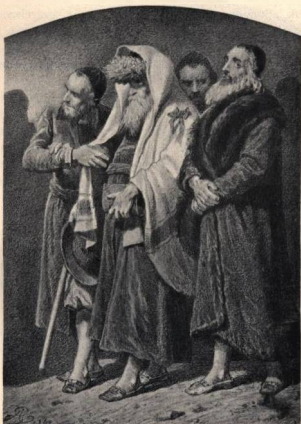
Z wrażliwością hyperestetyka unika on, jak już wspomniałem, wazekich silnych światel, gwałtownych ruchów, wybuchów psychicznych i drażniących motywów; niemasz tu ni żołnierza, ni broni. Jego »Warszawa« nic nie wie o istnieniu tego boga, wielbionego pieśnią niemiecką, co to »kazał rósć żelazu«. Półmrok i cisza. Światło nie ma siły, cienie nie mają wyrazistości, a sylwety aktorów zarysowują się mdło na blizkich tłach, jakby oświetlone mgławym księżycem. Gdzie zostały próbki luministyczne z drzeworytów? Na firmamencie, wiszącym nad »Warszawą«, nie widać tych chmur, grożących blizką eksplozją, a drgających od krwawych błyskawic, zwiastunek blizkiej burzy, po której znowu słońce zaświeci i zaświergoce skowronek. Zda się, jakoby nad »Warszawą« wisiały wielkie, ciężkie, szare, nieruchome masy i bezkształtne kolosy, tamujące nam kroki, gniotące ku ziemi, odbierające myślom krzepkość i polot.

Duszno i ciężko oddychać w tych obrazach bez powietrza i przestrzeni, w beświeltnym prawie i bezniebnym półmroku tych wązkich prosceniów, w tej ogromnej, strasznej, niesamowitej, milczącej ciszy, której ani słowo nie przerwie.

A z tych masowych rozruchów, z tej «całej Warszawy», idącej za trumną arcybiskupa, z wielotysięcznych tłumów, demonstrowających na procesjach i zgromadzeniach — jak mała tylko garstka przedostała się na kartony tego cyklu! Sami tylko reprezentanci. Naliczamy ich na wszystkich siedmiu kartonach, włączając już nawet osoby drugiego planu, mające w słabych konturach, zaledwie trzydziestu! Z wyjątkiem «Nieszporów» te same obrazy o trzech figurach co najwięcej.

Przypatrzmy im się bliżej!

Są tu kapłani i mni-si, starcy i ludzie w sile wieku, kobiety wiekowe i młode, matki z niemowlętami przy piersi, dziewczęta i pachołeta — już nie



225. «WARSZAWA». IV. ŻYDZI WARSZAWSCY.

hetmańskie — wpatrzone w ekstazie w Sanctissimum. Są wszyscy, są wszystkie stany, wieki, wyznania nawet, o których wspomina «Krwawy rocznik» 1861 — brak tylko aktorów głównych. Gdzież ta młodzież męska, zapalona i zapalna, do czynów pochopna, gdzie ci uczniowie Szkoły Głównej, a zwłaszcza Szkoły Sztuk Pięknych, którzy byli głównym bodźcem i fermentem całej akcji? Gdzie ich schadзки potajemne, gdzie nocne narady nad manifestem, gdzie wreszcie te sceny, działające tak potężnie na wyobraźnię artystyczną, jak n. p. maczanie chustek we krwi poległych ofiar i t. d.? Raz spostrzegłszy brak zupełny tego głównego czynnika i fermentu, bierzemy ustawicznie znowu fotografie tego cyklu do ręki, niepewni, czyśmy przecież może jakiegoś odnośnego momentu nie przeoczyli. Mylimy się. Jest jeden młodzieniec. Jedyny! To ten, co, trafiony kulą, wali się w tył na bruk warszawski. Wyrwie się artyście z piersi tu po raz pierwszy i ostatni krzyk grozy, ale

jak stłumiony, jak artystycznie zaraz przyciszony! Wsuwając po prawej w obraz jakiś mur, lub róg kamienicy, zakrywa nim artysta widok postaci soldata, widok równie przykry, jak zbędny. To pierwsza ofiara. Zaiste, takby sobie nikt roli młodzieży w rozruchach warszawskich, przedstawionych ręką Artura Grottgera, nie wyobrażał!

Roztkliwia i rozplywa się współczująca jego dusza w tych bolesnych obrazach. Artysta, rwący się do życia, a tak uciech żądny, pozna teraz nową żądzę i nową rozkosz, obce mu dotychczas: żądzę poświęcenia się i rozkosz cierpienia. Cierpieć, a tem cierpieniem wznosić się, rósć, szlachetnieć, doskonalić się, oto duchowy odblask »Warszawy«. W ciszy długich, bezsennych, przechorowanych nocy dosłuchał się głosu Polski, wzywającej go, by odtąd jej, jej tylko i szlucę całego siebie oddał. Ona zjawia się nad jego sztalugą, znać mu czolo, czyni go swym wybrańcem.

Dotrzymał, co jej ślubował, najpierw jako człowiek, jako umysł i charakter. Jako artysta złożył w tym cyklu jedną obietnicę więcej, ostatnią, najświętszą. Już za rok z niej się wywiąże w drugiej »Warszawie«.

Tak poznajemy łącznie z genezą dzieła i dzieło samo, jego ideę przewodnią, jego charakter etyczny i estetyczny.

Z licznych kwestyi, godnych omówienia w tym związku, a mających dla historii naszej umysłowości nie mniejsze znaczenie, niż np. kwestya genezy »Dziadów«, lub tak zw. »Niedokończonego Poematu«, omówię tu na razie tylko dwie.

I tak pytamy się najpierw, czy też artysta już od pierwszych kartonów, reagujących, jak widzimy, bezpośrednio na wieści, nadchodzące z Warszawy, powziął myśl cyklowego ich przedstawienia? Druga jest natury więcej technicznej. Tyczy się bowiem sposobu powstania poszczególnych kartonów.

Na pierwsze pytanie jestem skłonny dać odpowiedź potakującą. Dla artysty-poety i to takiego, który w praktycznej szkole publicystyki ilustratorskiej nauczył się wyłączać z płynnego życia poszczególne sceny i nadawać im wyraz artystyczny, nastęrczyły wypadki z końca marca i początku kwietnia tematu aż zbyt wystarczającego do wypełnienia nim cyklów o kilku kartonach, których nie musiało być koniecznie zaraz aż siedm. Z ideą przedstawienia pewnego tematu lub motywu w kilku obrazach oswoił się już od r. 1857, od czasu swego *tableau* do »Würde der Frauen«, przeprowadził ją w r. 1858 w »Trzech dniach« i w »Kalendarzu«, a w maju tego roku 1858-go dał był w »Szkole szlachecka« faktycznie pierwszy cykl *en forme*. Cóż bardziej naturalnego nad to, że teraz wybrał formę tę samą, najbardziej odpowiednią dla dzieła, w którym idzie krok w krok za biegiem wypadków, toczących się po pochyłości.

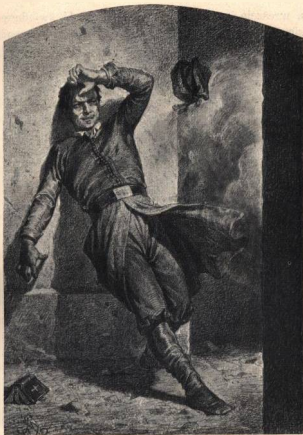
Jeszcze jeden ważny motyw za tem przemawia. Jest nim nagłe zerwanie

z pracą ilustratorską i to prawie dokładnie z dniami nadejścia pierwszych wieści żałobnych z Warszawy. »Warszawa« oddzieli się bowiem od innych prac Grottera dłuższą pauzą, niby świątynia, którą projektujący architekt odłącza wolnym placem od szeregu budowli świeckich, domów prywatnych, naniżanych na linię wytyczną ulicy.

Cykl ten jest oprócz kilku ilustracji w »Museum« jedynym dziełem, noszącym datę r. 1861.

Nie znajdziemy jej na żadnym dziele olejnym, na żadnej tekturce, pokrywającej się cieniutką blonką barw wodnych, i na żadnym rysunku. Ilustracje jego, nie opuszczające od pół roku ani jednego numeru Waldheimowskiej publikacji, teraz nagle z kwietniem się urywają. Artysta nasz, to jakby pątnik, co, zdążywszy wreszcie do cudownego miejsca, zanim próg uświęcony przestąpi, przedtem jeszcze przystanie na schodach, odpocznie, przeciągnie się i otrzepie kurz po długiej pielgrzymce.

Gdy przed siedmiu laty, przygotowując wykłady uniwersyteckie o Grotterze, rozłożył na stole mej pracowni kilkanaście tomów illustrowanych czasopism z lat 1860—6, dla których on pracował, lub mógł pracować, a w tem dziewięć tomów czasopism Waldheimowskich, siedm tomów »Gartenlaube«, dalej cztery tomy »Postępn«, biło mi serce w oczekiwaniu, że odkryję rzeczy nowe a ważne dla genezy »cyklów«. Jak wielkie było moje rozczarowanie! W »Gartenlaube«, którą, idąc za mylną wskazówką Kanteckiego, niepotrzebnie przeszukałem, niema wogóle ani jednej pracy Grottera. Tem większe było me zdziwienie, że znajdowałem w innych czasopismach z tych lat liczne sceny z powstania, jak napady, konwoje, utarczki, sceny obozowe,



226. »WARSZAWA«. V. PIERWSZA OFIARA.

a wreszcie krajobrazy i widoki z Polski, świadczące o żywym zainteresowaniu się Europy naszą ojczyzną i krwawymi jej wypadkami, ale wśród nich, w latach 1861—2 przynajmniej, ani jednej pracy Grottgerowskiej ręki!

Że też rzeczywistość zawsze niweczy wszelkie obliczenia i wnioski, ułożone na podstawie prawdopodobieństwa!

Bo kiedyż moglibyśmy się spodziewać spotkania się w czasopiśmie, zagranicznych zwłaszcza, z całym szeregiem prac Grottgera, jeżeli nie właśnie w tym «krwawym roczniku», którego on, publicysta-illustrator już wówczas wysoce ceniony, mógł być przecież tłumaczem najbardziej wiarygodnym i powołanym! Był przecież jakby stworzonym na «specyjalnego korespondenta», zostającego na bruku wiedeńskim, którego prace byłyby niewątpliwie bardziej poszukiwane i lepiej płatne od jego obrazków do hajek rumuńskich, lub do nowelek, które go nie interesowały, lub wreszcie do jego scen z życia ludów, których nigdy nie widział!

Tłumaczy się ten objaw zmobilizowaniem wszystkich sił i zasobów na jedną kampanię — tym podniosłym stanem ducha, dzięki któremu artysta, przyjąwszy niejako wyższe święcenia, dziś już prace i zajęcia dnia wczorajszego uzna jako blahe i prawie niegodne siebie.

Stąd to pochodzi, że na wspomnianych scenach powstańczych spotykamy się nie z literami A G, zahaczającymi się jakby pierścienie magiczne, lecz z wielkiem leżącym S (inicyałem Swobody), z monogramami i podpisami Brunera, obu braci L'Allemandów, a najczęściej z monogramem «V Km», tym «gmerkiem» Wincentego Katzlera, ilustratora biegłego, a żadnego sensacyjnych tematów. «Mussesstunden», organ niejako urzędowy artystycznych komunikatów naszego artysty, nie dają się wyprzedzić przez inne czasopisma ilustrowane. Już w Nrze 13. rocznika 1861, a więc w dniu 1 maja, przynoszą większy drzeworyt, przedstawiający rozruchy warszawskie z dnia 27-go marca, napad kozaków na procesję, odbytą ku pamięci bitwy pod Grochowem, drzeworyt, któremu byśmy również mogli dać tytuł «Plac Zygmunta III». Znać na nim wprawdzie pośpiech rysownika i niedołęstwo technicznego wykonawcy, ale byłoby się może skłonny widzieć tu rękę Grottgera. Formy konia po lewej, postać mnicha na klęczkach, zastaniającego sobie oczy, dalej po prawej owa grupa z damą w krynolinie i ozdobnej mantylce, opierającą się w przerażeniu na ramieniu męża, i ta główka młodzieńca w konfederatce — przemawiałyby może za jego autorstwem. Po dokładniejszym zbadaniu i porównaniu poznajemy atoli i tutaj rękę Wincentego Katzlera, podlegającego teraz coraz widoczniej wpływowi tej grafiki Grottgerowskiej, która dwa lata przedtem jeszcze na jego własnych pracach się wzorowała. (Por. Nr. 229).

A teraz przechodzę do kwestyi drugiej. Pytamy się, jak powstawały poszczególne obrazy, czy drogą szkiców wstępnych, a więc tak, jak «Lituania», czy też wprost na kartonach, jak np. «Wojna»? Odpowiedź nie jest łatwą

i nie wyjdzie, na razie przynajmniej, poza granicę rozważenia różnych »za- i »przeciw«.

Co do mnie, głosuję za powstaniem obrazów bezpośrednio na kartonach bez poprzednich szkiców. Oto moje argumenty.

Nie posiadamy żadnego, choćby najbardziej tylko pobieżnego szkicu do któregokolwiek kartonu »Warszawy«. Łączy się obecnie mylnie zupełnie rysunek ze szkicownika p. Fedorowicza, przedstawiający młodzieńca padającego na wznak (por. Nr. 230) z kompozycją »Pierwszej ofiary«. Stosunek jest odwrotny, szkice ten nie jest studjum do tego kartonu, lecz przeciwnie, jego reminiscencją i to co najmniej o trzy lata późniejszą (z r. 1864), na co już wskazuje mi-



227. »WARSZAWA«. VI. WDOWA.

strzowstwo i ruch ręki lekki, zaledwie zaznaczający główne szczegóły. Rysunki ołówkowe zaś z lat 1860—61 są kreskowane i pełne motywów wagi drugorzędnej, trącą one zatem jeszcze techniką ilustratorską, czego najlepszym przykładem »Plac Zygmunta III« (Nr. 221). Jakaż różnica między techniką, wprowadzie już nader pewną siebie, »Placu Zygmunta III« a niezrównanem mistrzostwem tamtego rysunku, który poznamy później jako końcowy szkic cyklowej seryi rysunkowej »Bór«! Drugi rysunek zaś, »W kościele«, odnosi się wprowadzie do »Warszawy«, ale nie do jej redakcyi pierwszej, lecz do drugiej.

Drugim argumentem jest charakter całego dzieła, jeszcze nieco ilustratorski i obrazkowy. »Warszawa«, przy całej głębokości motywu uczuciowego i nastrojowego, traci jeszcze nieco typem dzieła zrobionego »na oglądanie«, na pokaz, na wystawę. To nie są jeszcze widzenia czysto osobiste, jak szkice do »Boru« lub obrazy »Lituanii«, ale obrazki o zakroju nieco publicystycznym, tu i ówdzie z drobnutką, a z pewnością niezamierzoną domieszką motywu sensacyjnego.

Trudno! Dwuletnia już blisko natężona praktyka ilustratorska nie mogła przejść, nie zostawiając po sobie śladów także ujemnych. Artysta myśli i marzy tylko o sztuce, ale ołówek jego nie zapomina wbrew woli swego pana o publiczności. Motywy tematowe górują nad kompozycyjnymi. Nie przebija się tu jeszcze nigdzie (z wyjątkiem może sceny kościelnej, Nr. 223) świadomość o istnieniu pewnego schematu kompozycyjnego. Żaden karton nie przedstawia się jako rezultat. Niema prób estetyczno-formalnych, przygotowujących jego formę ostateczną na luźnych świstkach lub kartkach szkicowników, dzięki którym geneza »Lituanii« staje się tak interesującą. Jest zatem sporo kwestyi, dotyczących się genezy »Warszawy«, a na razie jeszcze nie wyświeconych. Tembardziej będzie chyba czytelnikowi pożądanem zapoznanie się z pewnym dokumentem, odnoszącym się bezpośrednio do genezy tego cyklu, nader ważnym, bo, o ile wiem, jedynym.

Jest nim wspomniany już list A. Grottgera do hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego, pisany z Wiednia w ostatnich dniach grudnia 1861. Znajduje się on przechowany starannie w cennych zbiorach biblioteki poturzyckiej we Lwowie, posiadającej tyle skarbów kultury polskiej. Oto jego tekst:

Jaśnie Wielmożny Panie Hrabio!

Już przed kilkoma latami, ośmielony Jego własnem oświadczeniem, ażeby, w razie, gdybym miał jaką lepszą robotę, bez zapytania wprost przysłał ją do Niego, dziś odważam się korzystać z tego wezwania.

Moje »kilka słów o Warszawie« ukończywszy, nie mając najmniejszej nadziei, że się tu w Wiedniu utrzymać by mogły, zachęcony przez kilku kolegów, dałem na wystawę, ażeby już w ostatnim razie bogdaj tą odrobiną, może wyraźniej, może więcej od serca opowiedzieć to, co nas dotyka, co nas boli. Bóg mi w tem dopomógł i dzięki gorące Mu składam; pisma tutejsze, powiem, może zanadto pochlebnie o tem się wyraziły.

Te, które dostać mogłem, przesyłam.

Otóż wówczas, zachęcony także przez naszego Loefflera i innych tu bawiących rodaków, postanowiłem zachować je dla drogiego nam zbioru J. Wielm. Pana Hr. i dlatego wszystkich propozycji względem sprzedaży tychże robót nie przyjąłem.

Wszystkich rysunków jest siedm; w krótkości podaję ich znaczenie.

I. Przedstawia »chwilę podczas podniesienia najświętszego Sakramentu«. Przedmiot tak często widziany, ale położyłem go na czele, by z Bogiem rozpocząć.

II. Nasz Lud Polski, bez różnicy plemi, stanu i wieku, modlący się do tego Boga za... Jest to przyczyna, dla której ten Lud dziś w ucisku, we łzach i we krwi.

III. Epizoda z obchodu Pogrzebu Prymasa Fiałkowskiego. Chwila opisana w naszych pismach czasowych: »Chłop polski i Szlachta«.

IV. Z tegoż: »Żydzi warszawscy«.

V. Jedna z tysiąca ofiar.

VI. Wdowa — a raczej »Nasze rozdarte serce«!

VII. Zamknięcie domu Bożego — bo się nam już i modlić i patrzeć na tego Boga nie wolno!

Na wystawie tu w Wiedniu były tak nazwane: 1. »Das Hochamt«, 2. »Die Vesper«, 3. »Episode aus der Leichenfeier des Erz-Bischofs Fialkowski«, 4. również tak. 5. »Auf der Strasse«, 6. »Die Witwe«, 7. »Das Sperren der Kirchen«, a wszystko razem »Aus Warschau«. Dziwne, że tego Niemcy pojąć nie mogli, że ja, nie ruszając się wcale z Wiednia, potrafiłem to tak uczuć; tak jak gdyby to prawda było, że Polak



228. »WARSZAWA«. VII. ZAMKNIĘCIE KOŚCIOŁÓW.

Ojczyznę kochać zapomni! — Ale ażeby dać Szan. Hrabemu dowód, o ile mnie w tem rozumiano, to podaję przytem także kopię z krótkiej improwizacji na te rysunki, którą zrobił na jednym ze zgromadzeń artystycznych jeden z zasłużonych poetów niemieckich Dr. Foglar. Byłem przytem, kiedy te wiersze z całym zapalem w prawdziwym uniesieniu artystycznym odczytał. Słyszałem, z jakim entuzjazmem te wiersze przez zgromadzenie 200 Niemców przyjęte zostały i płakałem w duszy, jak dziecko! Mój Boże! — możnaż być lepiej wynagrodzonym? Ale teraz do smutnej prozy, Szanowny Panie Hrabio. Przeleżałem całe lato, bo 5 miesięcy, w bezczynności, złożony ciężką chorobą, straciłem prawie wszystkie środki do uczciwego utrzymania mojego i mojej biednej rodziny — dziś złożyłem w tych robotach wszystko, com myślał, com czuł, to, com nad życie ukochał — i to, w czem moje nadzieje pokładałem. Racz to Pan Hrabia łaskawie przyjąć i dopomóż mi, przysłaniem najrychlejszem 600 fl. w. a.



229. W. KATZLER, PLAC ZYGMUNTA III. 27 MARCA 1861 R. »MUSSESTUNDEN« 1861.

Teraz kończę, prosząc o łaskawe przebaczenie za moją zuchwałość i zachowania mi nadal swoich względów, z czem zostaję

uniżony

Arthur Grottger.

Wiedeń, 22/12 861.

Adressa moja: Arthur Grottger, Maler — Wien. Wieden, Mittergsteig 412.

Tak przeszedł ten cykl w styczniu 1862-go na własność śp. hr. Włodzimierza Dzieduszyckiego i znajduje się do dziś w pałacu przy ulicy Kurkowej.

Dzięki temu dokumentowi znamy teraz porządek, jaki artysta tym siedmiu kartonom ostatecznie nadał. Musimy go szanować jako rozporządzenie jego ostatniej woli. Wobec tak wyraźnego jej brzmienia upadają wszelkie inne kombinacje, choćby najponętniejsze, i mogą mieć tylko względne znaczenie jako

ludus ingenii. Kartonom »Warszawy« nadał artysta na wystawie Kunstvereinu pewien porządek, który potem przejął i przekazał w wydaniu albumowym.

Tych siedm słów bolesnych układa się w pewną rytmiczną całość o dwóch częściach. Pierwsza połowa obejmuje cztery, druga dalsze trzy kartony. Pierwsze obrazy w każdej części dążą ku prawej, końcowe ku lewej, środkowe zaś »Nieszpory« (względnie »Pierwsza ofiara«) stałe przed nami w skosie tak łagodnym, że robią wrażenie kompozycji prawie frontalnych. W ten sposób tworzy każda z połów pewną odrębną estetyczną całość, robiąc wrażenie obrazów, ustawionych w półkolu nyży. Wydobyć na jaw tego estetycznego momentu zdawało się artyście nader ważnem. I słusznie! Zajmując i zadawałując estetyczny zmysł widza tym



230. RYSUNEK ZE SZKICOWNIKA.

misternym układem, odwraca on jego uwagę od pewnej, a zaiste nie malej usterki. Jest nią nierówna skala wysokości figur. Już postać wdowy jest znacznie niższą od postaci męskich na innych obrazkach, a gdyby kobiety z »Nieszporów« powstały, sięgałyby im ledwie po ramiona. Nierówna ta skala nie tłumaczy się tutaj różnemi fazami pracy nad dziełem, jak to ma miejsce w »Wojnie«, lecz wynika w obrazie szóstym, jak przypuszczam, z zamiaru przedstawienia kobiety o nieco wątłej budowie ciała; powodem zmniejszonej skali w obrazie drugim jest znaczna ilość figur, dla których musiałby artysta, chcąc je dać w skali, przyjąć w innych obrazach, cały karton znacznie powiększyć, a przede wszystkim rozszerzyć.

Temu misternemu układowi podporządkowuje on zupełnie chronologiczne następstwo przedstawionych tu wypadków.

Raz na to się zdecydowawszy, musi też z konieczności zatrzeć wszelkie aluzje do motywów realnych. Dając n. p. obraz piąty dopiero po obu scenach pogrzebowych, nie może go zatytułować »Pierwszą ofiarą«, lecz daje mu tytuł nieco ogólnikowy, »Jedna z tysięcy ofiar«. Podobnie ma się rzecz z »Nieszporami«; według chronologicznego następstwa faktów powinienby ten karton być przedostatnim, wyprzedzać bezpośrednio »Zamknięcie kościołów«. Artysta, dając go na miejsce drugie, nie chce widocznie, żeby się w nim domysłano jego właściwej treści, by w nim widziano przedstawienie historycznego faktu.

Możliwe, że i względ na cenzurę wpłynął ubocznie na nadanie obrazom tak ogłędnych tytułów. Dopiero w wydaniu albumowem, zwracając się tekstem w trzech językach (polskim, niemieckim i francuskim) niejako do najszerszej publiczności, przywraca artysta znowu także niektóre aluzje do pewnych specjalnych wydarzeń.

Skromna salka wiedeńskiego Kunstvereinu, mieszcząca w sobie od pierwszych dni listopada r. 1861 przez kilka tygodni »Warszawę«, staje się dla artysty platformą, z której przed okiem i sumieniem świata rozciąga »sprawę polską«, największą z rzek, nurtujących — chwilowo — podziemie. Oto znaczenie zewnętrzne dzieła, stworzonego przez młodzieńca dwudziesto czteroletniego, piszącego ze skromnością prawie jeszcze potulną, ale równocześnie z tą świadomością, że w tej pracy jał się rzeczy wielkiej i świętej — ręką czystą. Tworząc pierwsze obrazy »Warszawy«, nie zdawał sobie artysta zapewne sprawy z całej ich doniosłości tak dla ogółu spraw narodowo kulturalnych, jak i dla swego najbliższego rozwoju. Nie przewidywał może, że to dopiero początek cyklów, tak samo, jak przecież nie mógł przewidzieć dalszego rozwoju wypadków politycznych, z którymi razem, zdążając za ich szybkim biegiem z kredką w rękę, rósł i potężniał jako duch i jako twórca. Może i po skończeniu »Warszawy« jeszcze nie czuł, że już odwalil pierwsze bryły z przyszłego »granitowego piedestału«, na którym wedle słów własnych stanie, kończąc pracę nad »Wojną«.

Niejedne z poprzednich dochodzeń i roztrząsań mogłyby się tu i ówdzie wydawać może szperactwem drobiazgowem, ale chyba tylko w oczach tych, coby nie pamiętali, że dążymy niemi do odkrycia źródeł cyklów, do wyświecenia zawiązków tej jedynej w sztuce filiacji dzieł, łączących w prawdziwej harmonii aktualność wypadków z idealnym obrazem duszy narodowej. Rozglądnijmy się po Wersalach i Ruhmeshallach, po Panteonach i *raccolte del risorgimento*, po ateńskich lub londyńskich zbiorach pamiątek z wielkich walk narodowych. Skonstatujemy z dumą i zdziwieniem, że ani Jena, ni Lipsk, ani Waterloo, Trafalgar ni Sedan, ani Solferino ni Custozza, żadne klęski ni zwycięstwa narodów, walczących w zeszłym wieku o wolność i niepodległość, nie wydały nigdzie dzieła, mogącego się równać choćby w drobnej mierze głębokością i szczytnością uczuć narodowych z »cyklami« Artura Grottgera.

Żądzeniu z narodów, walczących o swą wolność, nie dostała się w udziale apoteoza tak wspaniała, jak ta, którą na karcie tytułowej »Polonii« rysował Artur Grottger.

Drugą »Warszawę« rozpoczyna Grottger bezwłocznie po skończeniu pierwszego cyklu. Nazwę ją dla krótkości i łatwiejszego odróżnienia

»cyklem londyńskim«, tamtą zaś »cyklem lwowskim«. Zewnętrzne warunki i pobudki powstania tego nowego cyklu opowiedziałem w krótkości w ustępie biograficznym tej epoki. Teraz pytamy się o pobudki wewnętrzne.

Pierwsza i główna była niewątpliwie natury estetycznej. Przypuszczam, że cykl lwowski artystę samego nie we wszystkim zdołał zadowolić, zwłaszcza, gdy, odłączywszy od siebie niejako ten owoc długich swych dumań i mistycznych zachwytów, przypatrzył się chłodniej jego siedmiu kartonom, zawieszonym na ścianie Kunstvereinu, jak gdyby dziełu obcej ręki.

Uczuł wtedy potrzebę przekonowania ich według wyższych prawideł estetycznych i dał folgę tej duchowej potrzebie.

Postępował tu niewątpliwie z kombinującą rozumą artysty w słowa tego ściślejsem znaczeniu, przygotowując ostatnią formę szeregiem szkiców wstępnych, czego cennym dowodem choćby tylko ten jeden, zresztą wykończony już prawie rysunek do »Wdowy« (Nr. 231) — dodawał, wylączał, wzbogacał treść, a upraszczał formę.

Obok tej pobudki natury estetycznej działała niewątpliwie jeszcze druga. Cykl lwowski jest poświęcony Polsce, powstaje nie tylko z myślą o niej, ale wprost pod jej adresem, jako gościniec, przeznaczony dla niej, gdy jej wyniosła postać ponownie zawitała do świetlicy idealizmu, w

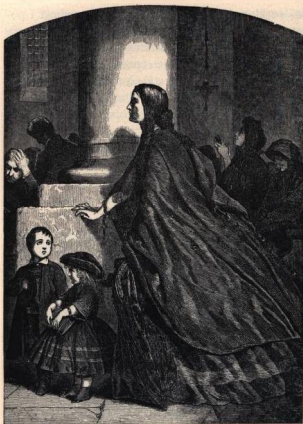


231. SZKIC DO »WDOWY«. RYSUNEK OŁÓWKIEM.
WIEDEŃ 1861.

której on gospodarzy. Proponował on kupno »Warszawy s. p. Włódz. Dzięduzkiemu, bo chciał, żeby cykl się dostał do rąk wielkiego patrioty.

A gdyby te krwawe dzieje opowiedzieć raz jeszcze, już nie Polsce, ale światu całemu? Nie chcę mówić trywialnie o »towarze, przeznaczonym na eksport« tutaj, gdzie artyście chodzi o cele tak wielkie i tak idealne, ale chyba niewątpliwie, tworząc drugą »Warszawę«, przeznaczył ją dla świata, dla Europy niepolskiej. Oto obie główne jego pobudki do stworzenia tej drugiej »Warszawy«. Nie znamy jej, niestety, prawie zupełnie, wiemy tylko, że jest, albo raczej że została sprzedana w Anglii. Me poszukiwania, prowadzone drogą korespondencji, wydały dotychczas jeden dopiero rezultat, co prawda negatywny: cykl ten nie znajduje się w żadnym publicznym zbiorze angielskim.

Z dzieła tego znamy dotychczas tylko jeden karton i to nie w oryginale,



232. WDOWA. Z DRUGIEGO CYKLU «WARSZAWY».
DRZEWORYT W «MUSESTUNDEN» 1862.

ale w reprodukcji drzeworytowej, co prawda doskonałej, wykonanej ponoś przez artystę samego (Nr. 232); posiadamy również, jak właśnie wspominałem, pierwszą formę tej kompozycji w rysunku ołówkowym, dość wykończonym. Poza tem ograniczają się nasze wiadomości o tem dziele do krótkiej, ale żywej krytyki w książeczce p. F. M. Aren, którą przytoczę w dosłownym przekładzie przy końcu tego ustępu, i do tradycji ustnej, do wspomnień, których mi udzielił w roku 1894-ym ks. Skrochowski, złączony z Grottem wężami wiernej przyjaźni, opartej na szczerym idealizmie szlachetności ducha i wielkiem umiłowaniu sztuki. Widując się w czasach swych studyów wiedeńskich w latach 1860—2 z przyja-

cielem artystą prawie codziennie, był naocznym świadkiem powstawania cyklu londyńskiego. Nie przypominając sobie już dokładnie szczegółów tej pracy, pamiętał jednakże doskonale, że cykl różnił się znacznie od pierwszego, że artysta tworzył go wolno, często zmieniając i poprawiając.

Pytamy się teraz: jakie stanowisko zajmuje cykl londyński Artura Grottera w całokształcie jego sztuki?

I bez wspomnianego drzeworytu, jak i bez zeznań naocznego świadka, moglibyśmy «dać rękę w ogień», że to nie była replika jedynie, w znaczeniu zdawkowym. Taka jest niemożliwą u natury bogatej i w dziele tak blizkiem jej sercu, i w tych latach najwspanialszego rozwoju, strzelającego ku niebu niby raca. Rzecz jasna, że artysta, zmieniając adresata, kładąc na dziele niejako adres publiczności niepołkiej, musiał także znacznie zmienić styl listu, nie tykając jego głównej treści. Zwracając się ku światu, musiał także doń

przemówić — jak mam powiedzieć? — po światowemu, czy raczej może po świecku.

Nie tylko uwagi publiczności, ale i same obrazy, rozwieszane na ścianach wiedeńskiej wystawy, musiały mu mówić, że »zagranica« nie ma klucza do tych skrótów, czy stenograficznych znaczków. Chcąc opowiedzieć przed światem tę kronikę warszawską r. 1861-go, trzeba mu było mówić spokojniej, obszerniej nieco, obiektywnie. Nie wystarczy mu przypominać i zaznaczać, ale trzeba objaśniać i uwidaczniać. To jasne. Tu trzeba będzie przedstawić i Rosyan, bo widz, nie widząc wroga, mógłby myśleć, że aktorowie »Warszawy«, to ludzie cierpiący na halucynacje manii prześladowczej. Oto kierunek, w którym te zmiany poruszać się musiały. Na pytanie zaś, czy i jakie nowe motywy artystyczne w tym cyklu londyńskim się zjawiają, możemy dziś dać tylko pół-odповідź przez wnioski, powzięte drogą analogii, na podstawie znanych nam dzieł z r. 1862, a zwłaszcza biorąc do ręki kartony »Polonii«, jako cyklu czasowo najbliższego o temacie pokrewnym i o identycznej technice.

I oto różnią się kartony »Polonii« od kartonów cyklu lwowskiego dwoma zasadniczymi momentami. Jednym jest większy realizm, nie mogący się już zadowolić typami, podobniejszymi raczej do etycznych abstraktów, niż do zjawisk ze świata realnego, ani też wąską, duszną sceneryą bez perspektywy, tła nieba i zieleni, w którą słońce pada gdzieś z góry, jak gdyby ukradkiem przez jakąś szczelinę do wnętrza więzienia.

Mamy w »Polonii« więcej światła i słońca, więcej powietrza i przestrzeni, więcej ruchu i namiętności, słowem mamy postacie tchnące życiem, postacie z krwi i kości, i to z krwi i kości naszych, słowem wszelkie czynniki, składające się na dzieło sztuki, nie spuszczone z oka, przy całym swym idealizmie, warunków świata realnego.

Następnie zjawiają się na kartonach »Polonii« dwa czynniki estetyczne natury absolutnej, wielka linia kompozycyjna i schemat konstrukcyjny, które na cyklu lwowskim zaznaczają się mgławo i niewyraźnie jeszcze, jak gdyby przypadkowo znalezione na drodze, i to jedynie tylko w »Nieszporach«.

Oba te czynniki, stawiające »Polonię« jako dzieło sztuki w wyższym tego słowa znaczeniu ponad »Warszawę«, musiały się też atoli niewątpliwie zaznaczać już w tym cyklu londyńskim, leżącym dokładnie pośrodku między oboma tamtymi cyklami, (Warszawa I. 1861, Warszawa II 1862, Polonia 1863).

Możemy to twierdzić z tem większą pewnością, że te czynniki estetyczne odnajdujemy, jak to powyżej zaznaczyłem, w innych znanych nam wybitnych utworach tegoż roku 1862-go (jak »Parki«, »Zoe«, »Epizod z pod Malegnano« i kompozycje do historii Austrii).

Dalszym substratem do porównania jest znakomity rysunek »W Ogrodzie saskim« również z datą 1862 (Nr. 233), małe arcydzieło perspektywy świetlnej,



233. W OGRODZIE BASKIM. WIEDEŃ 1862.

RYSUNEK KREDKOWY.

«Wdowa» cyklu lwowskiego to zaiste jeszcze ilustracja, przygotowana analogicznymi tematami w «Mussstunden». Tu zaś, w cyklu londyńskim, rośnie ta postać do jakiejś heroicznej a idealnej wielkości o zakroju prawie Matejkowskim. A jaka różnica w motywach tektonicznych! Weźmy jako przykład porównawczy ów filar. W obrazie lwowskim wspiera się nisko i ciężkie sklepienie, jakby krypty grobowej, na niezgrabnym kwadratowym filarze. W cyklu londyńskim mamy wspaniały postument i bazę strzelistego słupa, rodzące w ten sposób suggestyę wyniosłego tumu. Snop promieni wpada z wysokiego witrażu, tworząc ten sposób świetlny repoussoir, na tle którego ostro odbija się profil tej wyniosłej niewiasty, przypominający idealną czystością konturów profil młodego bohatera z pod Malegnano. Słup ten służy równocześnie jako pion, dokoła którego artysta zatacza koło figur, niby słupów obwodowych w centralnej świątyni. Wspólny ich nastrój znajduje zewnętrzny wyraz w tem kole, łączącym je w jedną formalną całość.

Tak staje się druga «Warszawa» ogniwem, łączącym cykl pierwszy z trzecim.

Nie weźmiemy za złe entuzjastycznej wielbicielce artysty, p. F. M. Aren,

motywów fizjonomicznych i ruchowych, w którym artysta zbiera pełną garścią owoce swej poprzedniej pracy ilustratorskiej. Zwracam tu szczególną uwagę na grupę (na przodzie po lewej) ze starcem w konfederalce i matką, podającą chłopczykowi szabelkę. Ma ona już zupełnie wyrobioną formę piramidy. A na sam koniec argumentów najważniejszy — drzeworyt «Wdowa».

Jaka to zasadnicza różnica między tą kreacją o linii tak wielkiej, tak misternej, a odnośnym obrazem pierwszej seryi, co prawda zdaniem mojem ze wszystkich siedmiu najmniej wybitnym (Por. Nr. 227, 231 i 232)



ŚMIERĆ BOJEJ SZY.

że motywy estetyczne natury abstrakcyjnej uszły jej uwagi. Tem szczerzą mamy wdzięczność dla niej za opis, który cyklowi londyńskiemu w swej książeczce poświęca. Oglądała go na wystawie londyńskiej — okiem kochającym. Ten ustęp zasługiwałby na dosłowne powtórzenie, nawet gdyby nie zawierał tyle najtrafniejszych uwag, i gdyby nie był, o ile wiem, poza notatkami sprawozdawczymi, jedyną krytyką, dotychczas o tym cyklu ogłoszoną, a opartą na dokładnej znajomości oryginału. Oto co autorka pisze (str. 76—8).

»Grotter to poeta rysownik. Charakter wszystkich jego twórców jest wewnętrzny, podczas gdy środki malarza są zewnętrzne...

»Niejeden z naszych malarzy-realistów już przejrzał i przekonał się, że nad materią ma panować myśl a duch nad »ciałem«, że barwa może i powinna służyć nie tylko zmysłom i fantazyi, ale także »duszy«.

»A chociaż barwa zawsze dla mnie ma coś olśniewającego, to przecież nie mogłam zapomnieć o dziełach ołówka; nie — nigdy — a już najmniej w mej podróży londyńskiej, kiedy w wielkim pałacu wystawowym Hydeparku ujrzałam drugi cykl »Warszawy«. Dokąd się dostał, niewiadomo, ale nie dorównał on intensywnością wrażenia pierwszemu, powstałemu, według zeznania samego artysty, zupełnie odruchowo (»spontan«); była to replika tej samej myśli, ale bogatsza tak liczbą obrazów, jak i figur; liczniejsze zgromadzenia w kościołach i na cmentarzach, a nad grobami poległych odśpiewuje się pieśni; jest tam też nieco rosyjskich bagnetów.

»W całym dziele więkza aktualność, podczas gdy w poprzednich kartonach panuje ból i energia.

»Także »Wdowa« zmieniła swój charakter; przedzierzga się w kobietę piękną, dumną, płowowłosą, już nie panuje tu ogólnikowy nastrój żałobny wdowiego osamotnienia, to — arystokratka, a postawą zarazem bohaterka, bo w jej łzach wyraża się zemsta, a w jej smutku — energia. Jest to kobieta w pełni rozkwitu i piękności, kobieta, co znała miłość, a której wydarto męża, a w nim i kochanka. Z wielkich jej oczu przemawia ból, ale jej wargi nad zaciśniętymi zębami przysięgły okrutnemu wrogowi zgubę, i zemstę. Stałam przed nią i wszystko wyczułam! Z tą kobietą mierzyć się nie mogę. Wówczas nie widziałam jeszcze jasno wszystkiego, co w tym obrazie się kryło, ale zrozumiałam, że artysta, co taką kobietę mógł stworzyć, odczuć, przedstawić, nie mógł się żywej zająć dziewczyną, zaledwie rozwiniętą.

Była — zazdrosna! Mogła nią być. W tej płaskorzeźbie, rysowanej kredką z jakimś donatellowskim odczuciem problemów formalnych i przestrzennych, zaklął artysta ideał Polki i Polski.

Analizując oba cykle »Warszawy« zwracałem ciągle uwagę na ich stosunek do biegu wypadków historycznych.

Rozwój motywów realnych, przedstawionych w obu cyklach, ciągnie się mniej więcej równolegle do toku wydarzeń rzeczywistych i to w stosunku podobnym, jak n. p. na przekroju geologicznym linie warstwowe do linii powierzchni. Linia tematów realnych na cyklu londyńskim, jako bliższa, powtarza też wszelkie zagięcia i wzniesienia z większą precyzją, niż jej bezpośrednia poprzedniczka.

Poza tą drobną różnicą są oba cykle w równej mierze kroniką obrazową Warszawy z r. 1861-go. Artysta opowiada ją, oba razy prozą, kołysząc się na fali rytmiki, akcentującej się zwłaszcza za drugim razem, o ile z jednej próby wnioskować wolno, bardzo silnie, a przypominającą nam »Ifigenię« Goethego pierwszej redakcji, pisaną jeszcze prozą, ale już tak rytmicznie dojrzałą, że poeta z niej później przez proste linijki działowe wydobył całe serye pięciostopowych jambów. W tych cyklach przedstawia artysta same tylko wypadki konkretne; chwile i miejsca ich wydarzenia dadzą się dokładnie wskazać i obliczyć. Można podać nazwy tych kościołów i placów, oznaczyć dzień i godzinę, kiedy padła pierwsza ofiara, kiedy się zaczęły i skończyły nieszpory warszawskie i zamknęły się zbezczeszczone kościoły. W »Polonii« z r. 1863, opowiadanej również rytmiczną prozą, a prawie już podzieloną na wiersze, niby »Ifigenia« trzeciej redakcji, poprzedzonej wspólnym hymnem do wolności i niepodległości, ulega już stosunek do wypadków realnych znacznej zmianie.

Zdarzenia, przedstawione na tych kartonach, nie dadzą się bezpośrednio identyfikować, ani sprecyzować, czy to lokalnie, czy czasowo. Artysta nie miał tu już bowiem żadnych specjalnych i jednorazowych wydarzeń na myśli. Przeszukałibyśmy też za nimi nadarmo całą mapę Polski i przewertowalibyśmy bez skutku wszystkie karty »Krwawego rocznika«.

W iluż to kuzniach kuto kosy, iluż to wzięto w brankę, ile set razy napadano na dwory i ilekroć leciał od karczmy do chaty, od chaty do plebanii i dworu okrzyk »Moskale!«. Nie ten jeden list tylko został zroszony tą gorącą i nie ta jedna tylko Niobe ukłękła u brzegu sosnowego boru nad trupami synów!

W obu »Warszawach« mamy fakty, w »Polonii« — epizody. Kartony tamte to ilustracye do tekstu pierwszego »Krwawego rocznika«, kartony »Polonii« już tylko zdobią marginesy drugiego tomu. Oto różnica. Jednakże łączą obie »Warszawy« z »Polonią« nic wspólne. W tych cyklach nie daje artysta sceny z dziejów wewnętrznych osób przedstawionych, w łączności i całości, lecz tylko doraźne wypadki. Wszystkich tu widzimy raz tylko. Jest ich za wiele, a związek ich wzajemny jest zbyt dorywczy i krótkotrwały.

Nie ludzie nas interesują, ale wypadki. Chcielibyśmy przy nich pozostać, do nich się zbliżyć — artysta nie zezwala. Na każdej karcie przypomina on

nam, że to tylko przedstawiciele ogółu, delegaci licznych tysięcy. W »Borze« litewskim, tym cyklu świetnych szkiców z r. 1864-go na 1865, z których później dwa tylko miały być wykonane, o którym wspomniałem poprzednio, nie mamy tego podziału na poetycki prolog i cyklową opowieść. Fabuła jednolita, obejmująca całą materię, wciąga ją w koło myśli, samowolnie kształtującej. Jest to jedynie krótkie opowiadanie o garstce bohaterskich chłopów, będących stałymi aktorami wszystkich obrazów zamierzonego cyklu. Motyw podmiotowy wybija się tu coraz znacznie na pierwszy plan, a w mistrzowskiej »Wedecie« stwarza Grottger może wogóle najświetniejszą apoteozę ducha polskiego.

W »Borze« jest wewnętrzna ciągłość akcji, idealna jedność osób i miejsca. Tu tekst jest już spowity w samychże kartonach, opowiadających powstanie chłopów Litwinów z r. 1863/4, a dzieje tej bohaterskiej garstki i odnośne wypadki historyczne to koło o nierównym promieniu, ale wspólnym środku.

W tej garstce, co tu walczy i ginie cała, walczy i ginie cała Litwa.

To nie są pojedyncze fakty, nie zdarzenia, ale poetyczna esencja litewskiego powstania, jego duchowa synteza.

Rdzenna treść obu »Warszaw« i »Polonii« ma charakter epicki, tu, w »Borze«, a w wyższym stopniu w »Lituanii«, dokonywa się przed naszym wzrokiem ów tajemniczy proces przemienienia się żywiołu epickiego w liryczny.

Jak to uderza już w pierwszych obrazach!

»Warszawa« otwiera się chwilą mszalnego offertoryum, »Polonia« alegoryą myślową, »Bór« zaś milczącą grozą litewskiej puszczy, najwspanialszą manifestacją czującej przyrody, jaka w mózgu polskim dotychczas się zrodziła.

»Lituania« z lat 1865—6 stroni jeszcze bardziej od rzeczywistości. W »Borze« są wypadki historyczne jeszcze akompaniamentem, chociaż odległym i nader dyskretnym. W »Lituanii« zaś są one już tylko echem minionej rzeczywistości, podobnie jak wojny napoleońskie w »Panu Tadeuszu«, lub rewolucya francuska w »Hermanie i Dorocie«. Rzeczywistość historyczna jest tu już tylko ową domieszką twardego metalu, konieczną dla nadania złotu większej spójności i konsystencji. Tu fabuła nie rodzi się ni z kroniki pisanej, ni z tradycyi ustnej, lecz z wolnej i twórczej fantazyi artysty.

To już więcej, niż poemat tylko, jakim jest »Bór«! Ta fabuła, łącząca świat i zaświat, zawiera czynnik estetyczny absolutny. Cała »Lituania« zdaje się płynąć z nastrojów muzycznych, łączących i użyźniających dwa przeciwne brzegi naszego życia — świat rzeczywisty i nadzmysłowy.

W »Wojnie« z lat 1866—7 znika nie tylko historia, ale i rzeczywistość. Cykl ten, to oratoryzm, dla którego obie wojny z r. 1866-go są tylko pierwszą pobudką, jedynie iskrą, rozpalającą fantazyę poety do tworów ideowych i abstrakcyjnych. Nad rzeczywistością, przedstawioną najogólniej z wyłączeniem wszelkich momentów narodowych, stanowych i lokalnych i w sa-

mych widzeniach góruje idea - przewodnicząca, ucieleśniona w postaci Artysty i jego Beatryksy.

Tak przechodzi Grottger w tych pięciu, a raczej sześciu cyklach i sześciu latach z wewnętrzną konsekwencją, właściwą rozwojowi geniusza, wszelkie możliwe fazy stosunku artysty do rzeczywistości. Zaczyna od tematów realnych, a kończy na transcendentálnych.

Odstęp między historią lokalizowaną i datowaną a obrazami Grottgera rośnie od roku do roku; obie linie oddalają się od siebie coraz znacznie, ponieważ w stosunku matematycznej progresji, z jaką żelazną i konieczną konsekwencją, ale — spieszo mi dodać — z konsekwencją zgoła nie zamierzoną, nie upatrzoną z góry, lecz wynikającą z psychicznego założenia twórczego ducha i jego wewnętrznego rozwoju.

Sądzę, że te uwagi, może nieco zbyt schematyczne, będą przydatne jako ogólny drogowskaz w dalszej podróży przez ostatnie lata twórczości artysty.



Dnia 6-go grudnia 1862 zarządza gubernator warszawski tajną rekrutację w Królestwie, rozporządzeniem z 15-go stycznia 1863 ją przypiesza, 16-ty stycznia jest pamiętną datą manifestu polskiego, wzywającego do oporu, a 22-gi stycznia — zbytecznie chyba przypominać — datą wybuchu powstania. Oto cztery daty, które Grottgerowi niejako »podały głos« do »Polonii«.

Artysta, kładąc aż na czterech kartonach tę datę »1863«, robi wrażenie, jak gdyby chciał w ten sposób przyłożyć pieczęć na tym akcie »dowodu ku wiecznej pamięci«, na tem przeprowadzonym przezeń stwierdzeniu bezpośredniego związku między tragedią krwawą powstania, a tragedią, wyrysowaną na tych ośmiu kartonach.

Tak silne podkreślenie tego związku ma zapewne zwrócić uwagę na znaczenie i wartość tego cyklu jako współczesnego dokumentu, a zarazem służyć za wskazówkę dla potomności, by nań nie patrzyła ze stanowiska wyłącznie estetycznego. Boć w rzeczy samej nie jest »Polonia« dziełem, powstającym w warunkach korzystnych dla niezależnego dzieła sztuki, jest ona raczej owocem gorączkowej trwogi i srogiego niepokoju.

Ogólny typ tego dzieła i jego stosunek do materii historycznej określiłem już powyżej. Większy rozmach, szybsze tempo akcji, ilość figur, rosnąca od kartonu do kartonu, wpływają na zmianę formatu.



234. »POLONIA«. I. BRANKA.

Staje się on tutaj podłużnym. Już w roku poprzednim zaczynały obrazy »Warszawy« w miarę wzmagania się tych czynników zwiększać swą szerokość I tak ma się szerokość obrazów w stosunku do ich wysokości w cyklu lwowskim jak 1 do 1,44, w cyklu londyńskim, sądząc po drzeworycie »Wdowa«, jak 1 do 1.36, w »Ogrodzie saskim« zaś (Nr. 233), pochodzącym z uwagi na bezlistne drzewa dopiero z późnej jesieni 1862, już jak 1 do 1.25, a w »Polonii« wreszcie jak 1 do 0.82.

»Polonia« jest owocem pracy co najmniej ośmiomiesięcznej. Dady powyższe mówią nam, że mógł ją artysta zacząć co najwcześniej w ostatnich dniach stycznia 1863, w listopadzie tegoż r. była już wystawioną w »Kunstvereinie«, a mianowicie kartony historyczne jako »Szenen aus Russisch-Polen. Acht Kreidezeichnungen« (Nr. 87 — 94), karton tytułowy osobno pod N-em 114 z tytułem: »Polen, eine Allegorie. Kreidezeichnung von Arthur Grottfger in Wien, Wieden, Mauerhofgasse 16«.

Już wówczas — w listopadzie — figuruje dzieło w katalogu jako »własność hr. Jana Pálffy'ego w Wiedniu« — a wiadomo mi, że on to dzieło nabył już zupełnie gotowe, w miesiąc mniej więcej po jego wykończeniu. Przypada zatem główna praca nad tym cyklem na pierwszą połowę r. 1863-go.

Pomysł »Polonii« zrodził się w Wiedniu, pierwsze trzy kartony zaś ujrzały światło dzienne we Lwowie. Wybierał się artysta zaraz po pierwszej wieści o wybuchu powstania do kraju, mógł przyjechać atoli dopiero w pierwszych dniach marca. Przybywszy do Lwowa, zamieszkał u swego przyjaciela, zmarłego przed kilku laty właściciela dóbr, pana Dziokowskiego, bliskiego krewnego Stanisława Tarnowskiego, w »Starym teatrze« pod numerem 29. Tu zaczął i wykończył »Brankę«, tu podłożył dwa dalsze kartony, tu wreszcie odegrała się owa wzruszająca scena pożegnania między Arturem Grottgerem a bratem jego po duchu, Mieczysławem Romanowskim, który spieszył do powstania, by za dni kilka poledz pod Józefowem. Ustawicznie odnawia się ta tragedia miecza, przecinającego struny harfy!

W liście do p. Miethkego z 26-go kwietnia mówi artysta o jakimś »oryginalu«, postanym wydawcy do fotograficznej reprodukcji, którym, jak z całego związku domyślać się należy, może być tylko jeden z kartonów »Polonii«. Jeszcze drugi list do Miethkego z r. 1863 odnosi się do »Polonii«. Prosi w nim artysta o stureńską zaliczkę, a równocześnie o odesłanie mu do domu kartonnu »z tóźkiem i z uduszonym« (Nr. 241), gdyż zamierza przy »głowie, leżącej na poduszce« zrobić jeszcze jakąś małą poprawkę. Trafem wyjątkowym a podwójnie złośliwym ani artysta listu tego nie datował, ani nie zanotował na nim p. Miethke dnia jego odbioru; również nie można odszukać księgi kupieckiej firmy Miethke & Wawra z tego roku, zawierającej niewątpliwie wszelkie odnośne zapiski.

Pierwszym właścicielem »Polonii« był hr. Janos Pallfy. Ur. w r. 1838 w Wiedniu i tamże wychowany, obdarzony umysłem rozległym i bystrym, łączący w sposób zupełnie wyjątkowy (rzecz nader rzadka!) najbystrzejszy zmysł krytyczny z najwybitniejszym smakiem i rozległą wiedzą, a przytem znakomity administrator ogromnych dóbr, jednakże obłożonych za życia ojca długoletnim sekwestrem, umiał i mógł gromadzić w ciągu długiego żywota — zmarł w maju r. 1908-go w 70-ym r. życia — szereg najznakomitszych dzieł sztuki i stworzył w pałacu preszburkim i w zamku Bájmoes kolekcje obrazów i zabytków sztuki, któreby mu były dały rozgłos jednego z najpierwszych zbieraczy sztuki w XIX w., gdyby ich nie był czynił za życia tak niedostępnymi.

Otóż oglądając »Warszawę« na wystawie Kunstvereinu w towarzystwie wysokiego, bardzo wysokiego dostojnika, słyszał, jak ten ujemnie z punktu »politycznego« o Grottgerze i jego cyklu się wyrażał; dowiedział się, na jakie straty i szkany artysta nasz wskutek tego był narażonym, przejęły równocześnie głęboką treścią tego cyklu, zapoznał się z Grottgerem i odąd przez kilka lat już nie stracił go z oczu. Nabył »Polonię« wnet po jej wykończeniu za cenę 4000 fl. — Strzegł tego cyklu wraz z wszystkimi innymi zaczarowanymi skarbami zbiorów swoich, okiem zazdrośnem i nieuprzejmem, wzbraniając przystępu do nich wszystkim bez wyjątku. Wszelkie prośby, by »Polonii« użyć na wystawę r. 1894-go, spotkały się tylko z głuchem milczeniem.



235. »POLONIA«, JL KUCIE KOS.

»Polonię« przechowywał podczas swego długoletniego pobytu w Londynie i w Paryżu, gdzie żył w najlepszej przyjaźni z Thiersem, najpierw w Wiedniu w pałacu przy Wallnerstrasse, a przed dwudziestu laty przeniósł ją do swego domu w Budapeszcie (dawniej Kerespeti — dziś Kossuth Lajos - utcza Nr. 3). Tam umieścił ją w sypialnym pokoju — nie jedyne dzieło polskiej ręki, bo w pokoju obok wisi piękny Chelmoński.

Tam też ujrzałem »Polonię« tej wiosny (roku 1910-go) po latach 46-u ukrycia. Oko jej twórcy, żegnające się z tem dziełem, w r. 1864-ym, było ostatnim okiem polskim, które ją dotąd widziało. *Habent sua fata—picturae*

Chroniony ciężkimi, grubemi na centymetr płytami szklanemi, wisi tam ten cykl za spuszczone mi żaluzjami w cichym półmroku niezamieszkałego apartamentu. Zachowany jest znakomicie. Gdym z bijącym sercem przed tym cyklem stanął, uderzyła mnie przedewszystkiem niezwykła finezya wykończenia, misterna technika światłocienia, najsztudniejsza może w »Brance« i w obrazie końcowym »Na pobojuwisku« — wspaniałość techniki, o której fotografia nie może dać najbliższego pojęcia.

Zadziwiają następnie znaczne rozmiary. Wymiary »passepartouts« — oznaczone przez artystę, należące zatem pośrednio do całości dzieła — wynoszą

blisko metr na szerokość, a blisko trzy czwarte na wysokość (92 cm. $\times$ 66 cm.), wymiary ośmiu obrazów samych 43 cm. wysok., a 57 cm. szer. — tylko karton tytulowy, umieszczony w mniejszym i górą zaokrąglonem passepartouts (o wymiarach 84 cm. $\times$ 52 cm.), ma szerokości 56.5 cm. a wysokość tylko 32.3 cm.

Hr. Stanisław Tarnowski ze Sniatynki opowiadał mi, że Grottger, gdy go we Lwowie jeszcze doszła wieść o nagłej śmierci Romanowskiego, zawołał: »To mój przyjaciel! Teraz kolej na mnie!« Chciał bezzwłocznie zaciągnąć się w szeregi powstańcze.

Przemógł głos owego przyjaciela, który kilkakrotnie stał się dlań aniołem opiekuńczym. Nie wstrzymały artysty od tego kroku ani obawa o życie własne, ni troska o los rodziny, zdanej faktycznie na jego pięć palców, ale jedynie troska o to, co mu w duszy było najdroższem, obawa, że już może nie będzie mógł służyć ojczyźnie darem niebios najlepszym i najwyższym, swą sztuką. Kochał ją zawsze; odtąd zapłonął do niej miłością bez granic.

Dla niej żadna ofiara nie będzie mu teraz zbyt ciężką, żaden ból lub niedostatek zbyt srogim. Służyć ojczyźnie sztuką i tak spełnić swe przeznaczenie — oto plan życia, przedtem odczuły tylko w chwilach ekstazy, od tej chwili zarysowujący mu się z ostrością linii »marszrutę«, wykreślonej na mapie czerwonym atramentem. Ojczyzna i sztuka zlewają mu się teraz w jedno pojęcie, panujące niepodzielnie nad jego życiem duchowem, a dopiero za trzy lata przyłączy się do nich w tym samym Lwowie dalszy czynnik o równej potędze. Będzie nim miłość.

Oto jego Parki.

Teraz, stapiając zarem swej duszy obie potęgi, sztukę i ojczyznę, w jeden ideał wspólny, będzie artysta czuł się jego dłużnikiem. Za życie życiem zapłaci i legnie — zwycięzcą. Cześć jemu, a wdzięczność głęboka temu przy-

jacielowi, co umiał słowem łagodnem a rozumnem zwroł ten w postanowieniach artysty przyspieszyć!

»Polonię« tworzy w gorączce. Dźwięczą w niej struny, napięte aż do pęknięcia! I tym razem powstała myśl przedstawienia cyklowego od razu, równocześnie z ideą pierwszego obrazu, a raczej może już z pierwszą wieścią o przymusowej rekrutacji.

Oto wszystko prawie, co o genezie »Polonii« zebrać mogłem. Wiadomości to skąpe, ale na razie wystarczające.



236. SZKIC DO »POLONII«. I.



237. »POLONIA«. III. BITWA.

Ale jeszcze jedno pytanie. Jak się ma rzecz z rysunkami do »Polonii«? Dotychczas nie znalazłem żadnego rysunku, choćby nawet najpobieżniej szkicowanego, któryby był fazą wstępną, którejkolwiek z ośmiu kompozycji o temacie historycznym. Obrazy cyklu, powstając w tak krótkim przebiegu czasu, nie mogą być owocami długich procesów wewnętrznych natury estetyczno-formalnej. Ale istniał z pewnością jakiś szkicownik, któremu artysta lekkimi rzutami z swych pierwszych pomysłów do tego cyklu się zwierzał!

W rzeczy samej zachowało się kilka odnośnych szkiców, stanowiących fragmenty rozpieczętowanego szkicownika.

Są one wszystkie rysowane najpobieżniej na jednakowym papierze, a to takim samym, jaki mamy w szkicownikach z lat ostatnich; dziś bardzo już zblakłe, widocznie dawno ze szkicownika wyłączone i jak najslabiej konturowane. Nie dziw też, że, wystawione w r. 1906-ym, spotkały się w katalogu z interpretacją tak bardzo błędną! (O. 222 i 223).

Są to raczej figurowane numery programu, szybkie notatki *pro memoria*.

Omówię tu choćby tylko dwa. Łączą się one oba z motywem ósmego obrazu, ale nie są bynajmniej wstępem do tej kompozycji, jak n. p. liczne szkice do »Ducha« lub »Znaku« z »Lituanii«.



238. SZKIC DO „POLONII”. II.

Na jednym widzimy starca, siedzącego w dużym fotelu, a pogrążonego w smutnej zadumie; młoda kobieta czyta mu jakiś dziennik z najświeższymi wiadomościami z powstania. Ten sam motyw podejmuje artysta na drugim rysunku, również własności hr. Leona Pinińskiego. Tu gromadzi artysta znowu kilka kobiet, pogrążonych w smutku, lub łkających, ale zwróconych bez wyjątku w stronę lewą, jak gdyby stał ktoś, kto te smutne wieści opowiada (Nr. 236 i 238).

Nie można tu więc mówić o fafach przygotowawczych. Jedyne znaczenie, jakie te rysunki dla „Żałobnych wieści” mieć mogą, jest negatywne znaczenie w oczach artysty nie udanej próby i niedostatecznego jeszcze rozwiązania problemu.

Mimo braku świadków i dowodów na dłuższe wstępne kombinacje estetyczne jest „Polonia” dziełem sztuki prawdziwem i to w sensie o wiele wyższym, niż „Warszawa”, a przynajmniej niż jej cykl lwowski. „Polonia”, gdyby była nakręcona wyżej tylko o jedną nutę, miałaby już prawo zaliczenia się do rzędu owych dostojnych dzieł twórczości ludzkiej, których forma staje się treścią drugą i cenniejszą.

To się spełniło dopiero w drugiej redakcyi kartonu piątego (Nr. 240) w „Borze” z r. 1864/5 i w „Lituanii” w r. 1865/6. Ale nie można zaprzeczyć, że znajdujemy już teraz w r. 1863 w „Polonii” sztukę Grottgera na znacznie wyższym stopniu doskonałości formalnej, niż w „Warszawie”, doskonałości, przygotowującej się w dziełach z roku poprzedniego.

Artysta nie znajduje już zadowolenia w samej piękności fizyonomicznej, jedynej piękności zewnętrznej, jaką posiada „Warszawa”, ale szuka dla piękności duchowej równoważnika estetycznego w formie absolutnej. Znajduje go też w trzech czynnikach, łączących się wzajemnie. Są nimi: linia, konstrukcja grupy, kompozycja przestrzeni.

Zaczyna on już w r. 1862-im, a jeszcze widoczniej w tym cyklu, nadawać ciału ludzkiemu nowe motywy ruchowe i kunsztownie je kombinować. W „Warszawie” jeszcze nie jest ciało ludzkie ani gibkie, ni podatne; opiera się ono krnąbrnie wszelkim zwrotom i skrętom. Tułów jest tam masą prawie nieruchomą, kark sztywnym, kręgosłup pozbawionym wszelkiej elastyczności, ramiona trzymane tuż przy ciele. Szeregując trójkami, czy to wdowę z dziećmi, czy też reprezentantów klas i wyznań na obu scenach pogrzebowych, zda się artysta formalnie unikać problemu grupy. Wszędzie panuje pion i prosta linia. Z wrodzonej nam zdolności zgięcia się, schylenia



239. «POLONIA». IV SCHRONISKO.

lub obrócenia nie robią postaci «Warszawy» użytku. Jest to nadzwyczaj dla tej statuowej sztywności charakterystycznym, że w rzędzie trzydziestu postaci, tam przedstawionych, nie mamy ani jednej, któraby się sprzeciwiała statyce figury marmurowej i to naturalnej wielkości.

Jedynie w «Nieszporach» mają figury ruchy nieco swobodniejsze i bardziej urozmaicone, a dziewczyna, składająca chłopcykowi rączki do modlitwy, to w całej tej fazie pracy nad «Warszawą» pierwsza postać o układzie spiralnym, a zarazem dowód, że ten obraz należy do najpóźniejszych tego cyklu.

Szukaliśmy już poprzednio tej wielkiej linii i znaleźliśmy ją nader wybitnie uwidoczną, a złączoną najszczęśliwiej z ruchem całego organizmu w postaciach Greczynki Zoë, «Wdowy» z cyklu londyńskiego, bohatera z pod Malegnano i t. d. Wszystko to prace z r. 1862-go (por. Nr. 192, 232 i 178). W «Polonii» chwytą szczególnie za oko ta wielka linia w obrazie drugim i trzecim, w postaci niewiasty, czolgającej się na kolanach, i w postaci powstańca, kującego kosę. (Nry 234 i 235).

Owa linia, pnąca się bez przerwy od rąbka sukni, wlokącej się po podłodze, aż do kończyn palców obu rąk, błagalnie wyciągniętych, żyje, rośnie, wzmacnia się w oczach naszych, jak ten elegijny, chwycony na instrumencie

mistrzowską ręką, nabrzmiewający i długo utrzymany, a potem zwolna znowu zamierający w ledwie dosłyszalnych pianissimach. Tylko ręka pierwszorzędnego mistrza zdolna jest do stworzenia takiej linii! W »Pożarze dworu podczas bitwy pod Miechowem« (Nr. 140) interesował artystę podobny motyw formalny. Dwór podpalił Moskalę, a w pośpiechu wyniesiono, co było drogocennego: zegar starożytny, meble, święte obrazy, a przedewszystkiem zasłoniętą kolebkę; młoda matka klęka nad nią, odkrywa zasłonę i spostrzega, że kolebka jest próżna. Niema z przerażenia, półobłąkana, czołga się na kolanach ku dworowi. Aż tu nagle pojawia się, niby obraz zbawienia, powstaniec o herkulesowej budowie ciała, wynoszący niemowlę z płonącego dworu. Nie mniej niż pięć razy próbował Grottger opanować rysunkiem postać matki, wyciągającej ręce ku dziecku (w szkicowniku p. Fedorowicza), a mimo to nie odpowiadał żaden z tych szkiców tej idei i tej formie, jaką mu nadał ostatecznie w wielkim obrazie olejnym, pochodzącym chyba z r. 1865-go.

Wracam do »Polonii«. Jak potężna jest znowu na obrazie z kuźnią linia, lecąca błyskawicą od szczytu wzniesionego młota aż do końca lewej stopy koła - olbrzyma!

Każda z tych postaci jest zbudowaną na linii absolutnej — a każda z tych linii kojarzy się znowu w naszej wyobraźni z pewną grupą dźwięków. Pierwsza robi wrażenie tęsknej nuty, ciągnącej się w nieskończoność, druga namiętłego pasażu, trzecia energicznego, metalicznego akordu. Postacie, zbudowane na tych liniach, reprezentują niejako różne tonacje i figury muzyczne.

Ale artysta szuka innej jeszcze nitki, wzdłuż której płynna, drogocenna materia jego uczuć i myśli krystalizowałaby się mogła, szuka mianowicie pewnej formułki artystycznego schematu, jakiegoś wyższego prawidła, słowem zaczyna komponować i to w pewnych stałych formach. Wiem dobrze, że z punktu pewnej estetyki nic gorszego o nim powiedzieć nie mogę, a jednak jest ten proces doszukiwania się i stwarzania form doskonałych równie naturalnym, jak koniecznym. Podobnie jak w kwestyach umysłowych dochodzimy myśleniem i doświadczeniem do ogólnych przekonań, do zasad bezwzględnie ważnych, tak wytwarza sobie i artysta w miarę dojrzewania talentu pewne formy stałe, zasadnicze i podstawowe. Czy potrzeba dodać, że rezultat tylko wówczas jest dodatni, jeśli się odbywa drogą empiryczną, doświadczalną? Gotowe już dzieła innych, wielkich mistrzów mogą tę krystalizację form jedynie przyspieszyć i ułatwić, ale ten schemat musi być ostatecznie w zasadach swych zawsze rezultatem pracy własnej i własnego przekonania. Nie wykluczam atoli bynajmniej możliwych wpływów ubocznych, jak n. p. wykładów prof. Eitelbergera o estetyce w Szkole Sztuk Pięknych, lub własnych spostrzeżeń artysty, robionych na sztychach i litografiach dzieł sztuki włoskiej XV i XVI wieku, a przedewszystkiem na tak cennym i bliskim mu oryginale, jak Raffaella »Madonna w zieleni«, wówczas w Belwederze, przedmiocie osobliwego nabożeństwa Grottgera i jego przy-



240. »POLONIA«. V. OBRONA DWORU.

jaciół. Szkic tego obrazu, kreślony ręką M. Maszkowskiego, jak mnie zapewnia p. Młodnicka, znajduje się na odwrotnej stronie jednego z rysunków Grottfera z pierwszych lat wiedeńskich, przedstawiającego dwukrotny kontur portretu ojca. Ale w sumie — jest tutaj ta forma absolutna rezultatem wewnętrznego procesu. Spostrzeżenie, że kilka osób, związanych pewnym wspólnym motywem fizycznym czy psychicznym, należy ująć w pewien schemat — jest dla Grottfera poniekąd odkryciem nowym, radosnem, w niektórych obrazach »Warszawy« (Kapłan, Nieszpory, Wdowa) ledwie dopiero mgławo przecutym. Jakby nie mógł się dosyć nacieszyć tem odkryciem, stosuje je w swym najbliższym cyklu, w »Polonii« z konsekwencyą skrajną, nawet zbyt w oczy wpadającą.

Pierwszym schematem takim — jest piramida lub figura do niej zbliżona. Weźmy jako przykład rysunek ósmy »Na pobojuwisku«. Na pierwszy rzut oka poznajemy, że jest zbudowany na schemacie wysokiego, nieco nierównoramiennego trójkąta. Szczyt jego leży w czole stojącej kobiety, załamującej dłoń. Prosta linia jednego ramienia, podtrzymana silniej skosem leżącego trupa, idzie aż do jego czoła, drugie ramię biegnie prostą linią przez głowę chłopca i kłęczącej matki aż do czoła drugiego trupa. W »Obronie dworu« spotykamy się również z trójkątem, tym razem prawie

równoramiennym. Szczyt jego leży w czole pochylonego starca, ramię lewe jest osią postaci babki, ramię prawe jest stycznią do szat młodej kobiety. Linia, ciągnąca się dołem wzdłuż ich szat stanowi podstawę trójkąta.

Wprost ze ścisłością figury geometrycznej konstatuujemy schemat nierównoramiennego trójkąta w karcie tytułowej. Oba ramiona wychodzą znowu od czoła zakwieconej postaci. Lewe biegnie przez jej łopatkę, a potem osią przez tułów i lewe udo siedzącego młodzieńca, oś prawego ramienia zaś biegnie również tułowiem i wyprężoną lewą nogą młodzieńca w czapce frygijskiej. Pozioma linia stopnia jest zarazem podstawą trójkąta i t. d. i t. d.

Do jakiego stopnia schemat geometryczny trójkąta był w pojęciu Grottgera formą grupy niejako konieczną, niby dla niej predestynowaną, widać najlepiej na wspomnianej powyżej fotografii krakowskiej z 25 stycznia 1863. »Ułożenie jej było dziełem Grottgera« zapewnia Adam Belcikowski w »Świecie« z r. 1893: »on komenderował jej całością i układem pojedynczych osób«.

A jak je ułożył? Oto w dwie piramidy. Szczyt prawej stanowi głowa starego Wyspiańskiego (już pochowaliśmy syna!), szczyt lewej zaś głowa malarza Jaroszyńskiego, który, jak mawia Brandt, zwykł był obracać się plecami do natury. Ciekawe, jak sam artysta, po lewej, mocno się nachyla, żeby tę linię spadającego ramienia trójkąta plecami »podtrzymać«. Tylko Matejko — zawsze opozycjonista! — wyłamuje się z pod »jarzina« tego układu: usadowił się w środku, zamysłony, z klującą przenikliwym wzrokiem, jak zawsze.

Drugim schematem jest koło, utworzone przez ludzi albo zwróconych do jego środka, albo obróconych na zewnątrz. Formułę pierwszą widzimy w »Kuzni«, a jeszcze widoczniej w »Żałobnych wieściach«. Kowadło, ustawione na okrągłym pniu, lub stół stanowią naturalne centrum. Według drugiej formuły grupuje artysta powstańców w »Bitwie«, podkreślając oprócz tego jeszcze ten schemat drzewcem sztandaru, ustawionem w idealnym środku tego koła. Tę samą funkcję spełnia w drzeworycie cyklu londyńskiego, jak to już wspominałem, ciosowy filar. (Por. Nry 235, 242, 237 i str. 352).

W innych trzech kompozycjach, jak w »Brance«, »Schronisku« i »Po napadzie«, nadaje kompozytce kierunek pewnej linii, (idącej w pierwszym i trzecim z wymienionych rysunków od prawego przodu ku lewej głębi, w drugim w kierunku przeciwnym), wrażenie większej przestrzeni.

Linie, wiodące oko w głąb, kręgi osób, zatoczone na terenie obrazu, nitki konstrukcji piramidalnej, to wszystko z koniecznością pociąga za sobą inne ważne następstwo: powiększenie terenu, tworzenie przestrzennej głębi. Z tego punktu ogromna różnica obu pierwszych cyklów, rozdzielonych zaledwie przeciągiem jednego roku, uderza z siłą podwójną.

W »Warszawie« rozgrywa się każda scena na terenie bardzo wązkim głębokim zaledwie na półtrzecia metra, niejako tuż nad rampą, w pierwszej kulisie i bezpośrednio na tle pierwszej międzykulisowej zasłony.



241. «POLONIA». VI. PO ODEJŚCIU WROGA.

Co prawda, artysta przedstawił tam aż na pięciu obrazach, z ogólnej liczby siedmiu, ludzi w stanie zupełnego spoczynku lub w ruchu biernym i umieścił ich na wązkim, ścieśnionym skrawku między brzegiem obrazu a tłem, nader blisko przysuniętem, którego funkcję spełniają: ołtarz, ława kościelna, filar, wewnętrzna lub zewnętrzna ściana kościoła, mur kamienny, lub portal katedralny. Nie dziw więc, że w «Nieszporach» tej jedynej kompozycji, złożonej zaledwie z kilkunastu figur, mamy już wrażenie natłoku.

Nawet w obu obrazach pogrzebowych, poruszających się przecież, choć tylko tempem *andante maestoso*, uchyla się artysta od kompozycji przestrzeni i masy, stawiając zaraz pierwszy rząd trzech figur tuż na jaknajbliższym tle sztandaru lub muru.

W «Polonii» natomiast scena rozszerza się i wgłębia. Zaraz w pierwszym obrazie, w «Brance», artysta nie tylko ścianę cofa znacznie wstecz, ale wiedzie oko widza w głąb przez otwarte drzwi za odprowadzonym rekrutem.

W czterech obrazach, odgrywających się w przestrzeni zamkniętej, powiększa ją artysta stosownie do wymogów tematu, tym sposobem, że je zamyka dwiema skośnemi ścianami, nadając w ten sposób scenie kształt kostki, ustawionej na przekątni. Wspaniałą grupę potyczki stawia wprawdzie na tle

niedaleko oddalonego boru świerkowego, ale stwarza i dla niej po lewej i po prawej — tam ciałem rannego mężczyzny, wspierającego się mozolnie na rękach, tu szeregiem głazów — dwie skośne linie graniczne. Obraz czwarty wreszcie *«Schronisko»*, ujęty jest w podobne linie skośne, jedną realną, którą tworzy ściana domu, a drugą idealną, którą artysta zaznacza kierunkiem wzroku powstańca, tropiącego zbliżających się Moskali, podjętym silnie przez wstecz wskazującą prawicę żyda.

Zapoznaliśmy się teraz z wielką linią, uwidoczną na organizmie głównej postaci kartonu, dalej z geometryczną figurą, w którą zamyka swe grupy, wreszcie z kompozycją przestrzeni, dzięki której cały obraz w oczach naszych rozszerza się, napędlając się światłością powietrzem.

Nie przeczę. Te momenty absolutne, objawiające się nieraz z wyrazistością jeśli zapewne nie zamierzoną, to przynajmniej zbyt widoczną, nie są jeszcze dostatecznie pokonane i ukryte. Nie jeden z tych kartonów robi wrażenie sztucznego sklepienia, z pod którego nie usunięto jeszcze rusztowania. Czuć, że jeszcze nie nastąpiła zupełna harmonia między momentem absolutnym a organicznym.

Ale zajrzymy do trzeciego numeru *«Illustrierte Zeitung»* z r. 1864-ego. Tam na str. 41 wita nasze oko kompozycją *«Napad»*, zachwycająca drugą redakcją piątego kartonu *«Polonii»*, przewyższająca swój pierwowzór w niemieckim stopniu, niż ów drzeworyt z cyklu londyńskiego pierwotną kompozycją *«Wdowy z dziećmi»* w cyklu lwowskim.

Z jaką lekkością, z jaką brawurą są tu *«wzięte»* wszelkie przeszkody, przezwyciężone wszystkie trudności! Jak szczęśliwym jest ten układ, zarzucający ustawienie obu grup na poprzecznej, równoległej do podstawy obrazu, ten układ przekątny, cofający grupę obu broniących głęboko wstecz, a wysuwający grupę rodzinną na pierwszy plan! Uzyskuje tam artysta bardzo silne wrażenie przestrzeni. Cóż wspanialszego, niż ten czysty rozdział, tutaj przeprowadzony, między broniącymi a bronionymi, jak ta wielokolijną energią tych dwóch ciał, wbitych, jakby zastrzały, między parkiet i drzwi, drgające pod razami kolb rosyjskich, i jak ta grupa rodzinna, w której artysta zgromadził wszystko, co w życiu naszym jest bezbronem: starca, dzieci, niewiasty.

Ale to dzieło sztuki powstaje już na innych warunkach: to bluszcz, wijący się na grobowcu. Jest ono owocem ducha już uspokojonego, ukojonego już balsamem piękna, tak samo, jak *«Litwania»* jest pieśnią, płakaną i nuconą nad grobem powstania litewskiego.

Widzimy, do jakich wyżyn byłby się wznosił artysta już w *«Polonii»*, gdyby jej kartony nie powstawały poniekąd jako stenogramy pod dyktando tych *«żałobnych wieści»*.

Ale wówczas, w tej pierwszej połowie r. 1863-go, dla żadnych innych

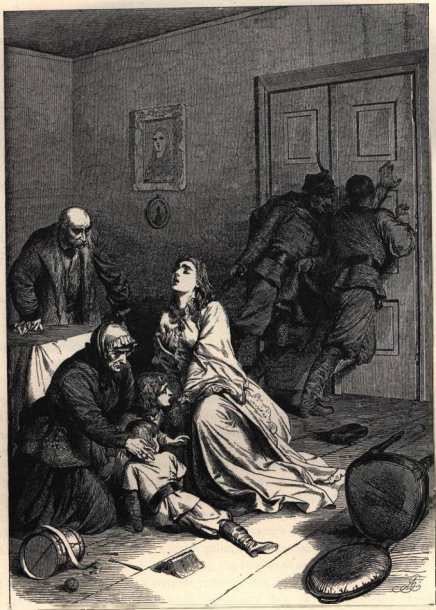


242. »POLONIA« VII. ŻAŁOBNE WIEŚCI.

uwag i rozważ, dla żadnych innych tematów lub wyższych problemów przystępnym nie był. Nim się objawi w »Borze« i »Lituanii« wielki Polak-artysta, przekazujący potomności idealny i duchowy odbłask powstania zrodzi się najpierw w »Polonii« *vera icon*, »prawdziwy wizerunek« tegoż powstania z ręki artysty-Polaka.

Jak dzień długi, bije o szyby jego pracowni gwar i hałas wielkomiejskiego życia, w rozkoszne ciepłe wieczory majowe płynie do jej wnętrza przez otwarte okno woń bzów i akacyi z pobliskiego parku, ale on czuje tylko zapach prochu, woń ojczyźnej sośniny i duszący swęd dworu, leżącego w zgłiszczach — on słyszy tylko rytmikę młotów, kujących kosy, i kolb walących w wysokie podwoje »bawialnego« pokoju.

Teraz nie czas jeszcze na kwestye czysto estetyczne — idealne. Postacie »Polonii« o tyle do nich nie dorastają, o ile same znowu przewyższają postacie »Warszawy«. Tam daje on sceny realne, przedstawione przez postacie o typie posagowym, o rysach bardziej ogólnikowych, niż indywidualnych, nadających im cechę raczej reprezentantów stanów, nastrojów i cnót. Tu, w »Polonii« zdjął bohaterom swym to brzemie, przeprowadził wreszcie rozdział między siłami czynnymi a biernymi. Powołał mężczyzn



248. NAPAD NA DWÓM. DRZEWORYT W «ILLUSTRIERTE BLÄTTER» 1864.



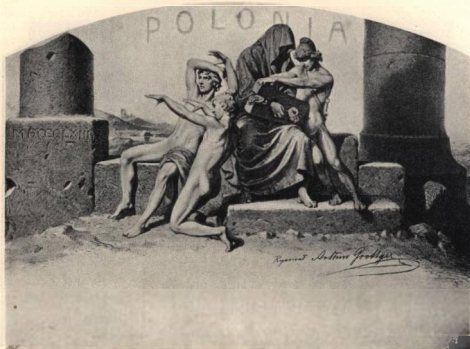
244. »POLONIA« VIII. NA POBOŻOWISKU.

i młodzieńców do życia pełnego, stworzył z nich świetny szereg indywidualności prawdziwych, natchnionych i energicznych, o wysokich zaletach duchowych, ale równocześnie pełnych życia, akcji i prawdy. Taka generacja, jaką tutaj, na tych ośmiu obrazach »Polonii« widzimy, może »robić« powstanie i może zwyciężyć. Aktorowie »Warszawy« zwyciężą chyba wtedy dopiero, gdy się będzie dzieliło ludzi na sprawiedliwych i — skazanych.

A jak jesteśmy mu wdzięczni, że widział tylko swoich, że i w »Polonii« nie przedstawił zupełnie Moskali. Bagnet, lśykkający się w półmroku klatki schodowej (Nr. 234) to jedyny widoczny znak ich obecności. Nie chce ich nawet nienawidzieć.

Możliwe, że tu i ówdzie te rozmyślenia nad formą abstrakcyjną i realną treścią ośmiu kartonów »Polonii« wydadzą się zbyt drobnostkowemi. Sądzę, że nie należy niczego pominąć w analizie dzieła, stojącego u progu *del gran stile*, wielkiego stylu Artura Grottera.

Była dotychczas mowa dopiero o kompozycjach ośmiu kartonów »Polonii«. A teraz weźmy ją do ręki w wydaniu albumowem Miethkego i Wawry z r. 1864-go. Odchylmy okładkę. Karta tytułowa (Nr. 245) usprawiedliwia zaraz to określenie, powyżej użyte, to słowo o owym wielkim stylu. Oto dzieło, w którym spowity jest zarodek wieczności, dzieło, utrzymujące



245. »POLONIA«. KARTA TYTUŁOWA.

się stale w wyobraźni ogółu, przez pokolenia i poprzez wszelkie powątpiewania i entuzjazmy.

Technika tej kompozycji różni się już na pierwszy rzut oka od techniki reszty obrazów. Jest ona czysto i wyłącznie rysunkowa i nie ubiega się bynajmniej o wywołanie wrażenia plastycznej barwności. Nie zaspakaja artysta zmysłów naszych, pragnących blasku i koloru, ale budzi w naszej duszy i fantazyi żądzę wizyi i ideału.

W tej kompozycji, tak wspaniałej a poprzedzonej pobieżnym szkicem ołówkowym o niewypowiedzianej piękności i czułości linii, jednym z klejnotów najdrogocenniejszych, przechowywanych u. p. Wandy Młodnickiej — destyluje Grottger umiejętną ręką esencję idei ogólnej, kryjącej się w włóknach motywów realnych, przedstawionych na ośmiu kartonach.

Jaki postęp! W »Warszawie« motywy realne i abstrakcyjne bywają jeszcze w stanie pierwotnym, nie rozdzielone jasnością myśli twórczej. Tu przeprowadza twórca czysty rozdział, ze wspólnego chaosu wydobywa motywy przeciwne, oddziela je, odróżnia życie kontemplacyjne i bierne od życia czynnego i twórczego, niby noc od dnia, daje motywom realnym formę rzeczywistości, a idealną — ideom.

Jednakże nie mógł artysta niekiedy oprzeć się donośnemu głosowi rzeczywistości. Mamy faktyczne dzieła, przedstawiające epizody, których aktorowie są nam znani po nazwisku, których dzień i godzinę możemy oznaczyć.

W takich chwilach rodzi się pomysł »Pożaru dworu«, dojrzewający do większego obrazu olejnego, którego problem estetyczny artystę tak żywo zajmował, rodzi się pomysł kartonu, opowiadającego bohaterski czyn »Młodego Borejsz« podczas bitwy pod Małagą, powstaje epizod z cudownego prawie »Oswobodzenia Hipolita Osiecińskiego«.



246. MŁODY BOREJSZA. WIEDEŃ 1863.
SZKIC OŁÓWKIEM.

Kompozycje te — z wyjątkiem ostatniej — mogłyby atoli wejść, za tytułowane ogólniej, w skład »Polonii«. Są one przecież tak artystycznie przetrawione, formą i techniką o tyle ponad rzeczywistość wywyższone, że, gdyby nie tytuł, nie domyślalibyśmy się tutaj przedstawienia epizodów faktycznych. Weźmy n. p. karton »Po powstaniu«. Mamy tu scenę rodzajową. Młody powstaniec z przyprawioną nogą, wlokący się mozolnie na kuli, za nim dziewczynka i młoda kobieta, tą specjalnie Grotterowską polskością religijnego nastroju zbliżona prawie do owej »Wdowy« z »Dnia zadusznego« lub cyklu londyńskiego. Typy te nie różnią się bodaj niczem, nie odstają bardziej od rzeczywistości, niż te, które podziwiamy na kartonach epizodów faktycznych.

Znajduje się zatem teraz sztuka Grottera w pośrodku pomiędzy rzeczywistością a wolnym pomysłem; krzyżują się w niej poniekąd promienie, idące od przedmiotu do oka artysty. Kartonem »Po powstaniu« zaczyna artysta swoją serję kreacji elegijnych. Pomysły te powstają jeszcze przeważnie w Wiedniu, wykonuje je atoli częściowo już za powrotem do kraju. Należą

tu przede wszystkim dwie pary obrazów, sobie odpowiadających; jedną nazwał artysta »Polką wesołą i smutną«. Na pierwszym przypina młoda niewiasta powstańcowi, wspartemu na szabli i pochylającemu głowę, kokardkę do konfederatki, na drugim widzimy ją już samą, pograżoną w głębokim smutku. Pierwsze, ale już dość wykończone rysunki, znajdując się w mniejszym szkicowniku śniatynieckim. Z pierwszego powstał mistrzowski karton, oznaczony »A G 1865« (u p. Lobmayera w Wiedniu); czy ten drugi dojrzał do formy ostatecznej, nie wiadomo. Artysta wykonał replikę tych *pendants* farbami olejnymi (Nr. 248—9).



247. WARIANT »POWITANIA«. SZKIC OŁÓWKIEM.



248. POŻEGNANIE. R. 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Donosi on o tej pracy już kilkakrotnie w swych listach, pisanych ze Śniatynki w lutym i marcu 1866. Są to znane dwa obrazy, znajdujące się obecnie w Muzeum narodowym w Krakowie: »Pożegnanie i powitanie powstańca«. W pierwszym obrazie, podpisanym »18 — A G — 66«, zachowuje ogólny motyw szkicu śniatynieckiego i kartonu p. Lobmayera. Tylko, że powstaniec, nieco młodszy, nie wspiera się na szabli, lecz, stanąwszy jedną nogą na stopniu ganku, kładzie obie ręce na prawe kolano.

W »Powitaniu« zaś z datą 1865 daje on kompozycję zupełnie nową, przygotowaną także szkicem półwykończonym (w zbiorze śniatynieckim): Noc księżycowa i w niej jaskrawa biel wiejskiego dworu, wewnątrz jasno oświeconego. Przed płowowłosą dziewczicą w bieli ukląkł powstaniec z odciętą prawą ręką i całuje jej dłoń w uniesieniu.

Nim przejdę do cyklu »Bór«, muszę się przedtem jeszcze załatwić z pracami Grottfgera drzeworytniczymi, łączącemi się z powstaniem. Nie pomijam tych prac nie tylko z obowiązku kronikarskiego, ale i z tego względu, że są one niejako odpadkami z »Polonii«. Mieszczą się one w Waldheimowskiej »Illustrierte Zeitung« z r. 1864 i w »Postępie« z r. 1863/4. Pierwsza przynosi teraz, jak wspomniałem, liczne widoki z Polski i sceny z powstania; tak mamy z widoków w r. 1862 na str. 464 kaplicę Zygmuntowską i w r. 1863 Wawel i Sukiennice, wszystkie według dzieła Stroobanta, dalej Kowno (na str. 735) i Klasztor częstochowski z maszerującym oddziałem powstańców.

Ze scen powstańczych notuję z r. 1863:

Transport polskich rekrutów w Kaliszu. Bitwa pod Siematyczami z 6 lutego 1863. Atak powstańców na Pieskową skałę pod wodzą Podlewskiego. Świątynie w obozie. Napad powstańców na transport moskiewski na Litwie. Spalenie cerkwi prawosławnej na Litwie (str. 877). Rozstrzelanie Podlewskiego w Płocku (znaczone V K). Powstańcy zabierają Moskalom transport (1160). Przejście oddziału Czachowskiego przez granicę (str. 1177 oznaczone V K). Główna Kwatera (praca jednego z braci L'Allemandów?). Żuaw na wędzie itd. To wszystko prace rąk obcych; Grottfgera jest conajwięcej trzy.



249. POWITANIE. R. 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.



250. KN. MACKIEWICZ, ORGANIZATOR POWSTANIA NA LITWIE. DRZEWORYT W WALDHEIMA »ILLUSTRIERTE BLÄTTER« 1864.

Wśród prac niepodpisanych poznaje jego rękę w wspaniałym, charakterystycznym »Portrecie księdza Mackiewicza« (1864 str. 63), w »Oddziale powstańców, pojmanych do niewoli« w którym zwłaszcza postać owego młodzieńca z przewiazaną głową, ślaniającego się na chłopa, tak żywo przypomina jego rysunek »Po Bitwie« (Nr. 258). A zaiste, nie potrzeba ledwie dostrzegalnego, co prawda, monogramu A G, ażeby w pięknej, tak bogato motywowanej, świetnej »Śmierci Czachowskiego« (str. 1273 Nr. 251) poznać dzieło naszego mistrza!

Z czterech roczników »Postępu«, wychodzącego we Wiedniu od r. 1860, nie znajdujemy w pierwszych trzech rocznikach żadnej ilustracji, nie znamy nam już czy to z »Mussestunden«,

czy z »Illustrierte Zeitung«, których formaty to pismo, poświęcone oświacie i rozrywce, kolejno przybiera, zapożyczając z nich wszystkie swe drzeworyty z wyjątkiem świetnych karykatur politycznych (chyba Andrzeja Grabowskiego?) i nader słabiutkich drzeworytów do polskich powiastek, między nimi kilku oznaczonych »K S«. Autorstwo Grottgera mogłoby być przedmiotem dyskusji chyba jeszcze w portrecie Smolki, pełnym życia, o ile on nie jest tylko powiększoną fotografią.

Jeszcze w ilustracji do »Przesyłki pakietów rurą atmosferyczną« poznaje rękę naszego artysty. Podobnie ma się rzecz z ilustracjami w czwartym tomie tego wydawnictwa. Omówię je nieco później.

Dalszego rozwoju jego sztuki heroicznej należy szukać w szkicownikach. Będziemy się musieli odtąd ustawicznie nimi zajmować, dzieła Grottgera co chwila z nimi porównując i zestawiając. Znam ich trzy z tych lat, a mianowicie ów znany nam już p. Fedorowicza i dwa znajdujące w Śniatynce jako własność p. Stanisławowej Tarnowskiej. Te dwa ostatnie są nierównego formatu, większy, o wymiarach kart 222 mm. $\times$ 285 mm., liczy dziś bez okładek stron 24 (kart 12), mniejszy, 185 mm. $\times$ 245 mm., stron 46 (kart 23). Oba przywiózł artysta ze sobą z Wiednia w locie r. 1865, jeden zupełnie jeszcze nie użyty, drugi nadpoczęty, w nim bowiem znajdujemy na karcie pierwszej szkic do owego obrazu czy dyplomu dla barona Draschego, a na siódmej scenę uliczną birbantów podpitych, walęśających się po ulicach Wiednia.

Posługiwał się tymi dwoma szkicownikami aż do skończenia »Lituanii«



251. ŚMIERĆ CZACHOWSKIEGO. DRZEWORYT W WALDHEIMA «ILLUSTRIERTE ZEITUNG».
WIEDEŃ 1863.

w czerwcu 1866, i to równocześnie, szkicując n. p. pomysły do «Lituanii» na przemian to w jednym, to w drugim szkicowniku. Dla krótkości będę cytował szkicownik p. Fedorowicza literami S F, z obu śniatynieckich większy literami S S W, a mniejszy S S M.

Szkicownik p. Fedorowicza, mający z nich wszystkich największe znaczenie, zwłaszcza do czasów bezpośrednio po «Polonii», powstaje w dwóch fazach, najpierw w latach 1856—8, a potem 1862—5. Wszystkie ważniejsze rysunki można w przybliżeniu datować, a granice pomyłek będą wąskie. Nawet owe rysunczki subtelного jakiegoś mechanizmu, szkicowanego kilkakrotnie na str. 4, 8, 12 widocznie z wielkiem zajęciem, łączą się prawdopodobnie z drzeworytami «mechanicznej maszyny» do «żeglugi powietrznej», publikowanymi w «Postępie» z r. 1864 (str. 14—22), owym «Dwutygodniku literacko-artystycznym ilustrowanym» którego IV rocznik (1864) wychodził «pod redakcją I. Osieckiego i A. Grottfera».

Dalsze podobne rysunki dowodzą, jak żywo Grottfger się interesował mechaniką. Posiadamy kilka rysunków żniwiarek, ich części składowych i całego mechanizmu z dopiskiem firmy, wyrabiającej te maszyny, uważane wówczas za ostatnie słowo mechaniki, «N. Sobelsohn Ameryka». Z najwcześniejszych rysunków tego szkicownika z lat 1856—8 zachowały się zaledwie fragmenty,

gdyż większa ich część padła ofiarą »radyrki«, którą artysta, biorąc go teraz ponownie do ręki, bardzo energicznie gospodaruje, chcąc zyskać najtańszym kosztem wolne miejsce dla nowych szkiców. W r. 1862 rzuca on tutaj wspomniane szkice do »Trzech Park«, ale dopiero w r. 1864 staje się ten szkicownik cennym zbiornikiem jego pomysłów, niejako świętym Galem, w którym zbiera krople krwi, sączącej się z serca.

Bierze go ze sobą także do Wenecyi. Sasiadują tam szkice z powstania, najświetniejsze wśród wszystkich, jakie wogóle są nam znane, tuż z widokiem »Dogany« ze szkicami gondol i zwłaszcza z nader trafnie podchwycenymi

ruchami wiosłujących gondolierów, z widoczkiem na jakies małe »tra-jetto«, rzucone przez wązki kanał, dalej z szkicem wielkiej gondoli, sunącej ospale po odludnym kanale, i zwinnego weneckiego pucobuta. *Nihil alienum!*

Wszystkie rysunki, o ile nie pochodzą z lat 1856—8, gdzie już zostały omówione, powstają dopiero w latach 1862—5. Są więc najpierw luźne szkice, nie dające się bliżej odczytać, lub ze znanymi kompozytami połączyć, jak n. p. na str. 40-ej, na wspak, mała karykatura: trzech mężczyzn idący z pakunkami podróżnymi, w ich środku Grottger w konfederatce, str. 39 szturm pieszych po pochyłym terenie, str. 17 ów szkic, opisany przy analizie drzeworytu »Zoe« i str. 14: głowa powstańca. Do szkiców wykonanych liczy się najpierw duży rysunek na całą stronicę do »Przypięcia kokardy«



252. ODWIEDZINY WIEŹNIA. SZKIC
OLÓWKIEM. 1863—4.

i na str. 15 szkice do kompozycji »Odwiedziny więźnia«: Matka i córka z synkiem dopytują się o więźnia lub proszą o pozwolenie odwiedzenia go dozorcę, którego ręka z listą więźniów wychyla się z poza bramy — motyw, który później, jak poczwarka w motyla, przemieni się w piękną kompozycję »Pod murami więzienia«. Na str. 6, 8 i 16 mamy studia do »Trzech Park«, a na str. 20 wykonany szkic do »Dziewczęcia, przeprowadzającego powstańców przez granicę« na str. 5, 14, 16 i 35 sześć rozmaitych szkiców do matki w »Pożarze dworu pod Miechowem«.

»Polonia«, jak na to właśnie wskazałem, powstaje prawdopodobnie bez szkiców wstępnych w słowa tego ścisłem znaczeniu.

Ale fantazyja Grottegera jest szybsza od jego ręki, inwencya w kierunku tematu bogatszą od inwencyi w kierunku techniki. Pomysły, obrazy, wizye cisną się mu bezustannie do mózgu i do ręki, żadne ucieleśnienia w tym stanie improwizacyi, w jakim się zrodziły.

One pragną ostać się w tej formie pierwotnego pomysłu, zostać sobą, szkicami na zawsze. Tak wysuwa się teraz w tem dwuleciu między ukończeniem »Polonii« w październiku 1863 r. a zaczęciem »Lituanii« w późnej jesieni r. 1865-go nowa forma sztuki na miejsce pierwsze, i góruje nad całą twórczością.

Formą tą jest szkic.

Szkic ten, będący co prawda wprost przeciwieństwem teoretycznem formy skończonej, jest przecież danego pomysłu formą ostateczną, i domaga się w tej właśnie szacie od naszego oka i umysłu tej samej usilności poznania i zbadania, jak każde inne dzieło wykonane, czy niem będzie obraz olejny, »podotykaný« przy końcu najcieńszymi pendzelkami, przelazurowany barwami, zharmonizowany do ostateczności, czy też karton, wykonany do ostatniej linijki, często aż do przesady.

Szkie te rodzą się z samego duchowego szpiku twórcy jako pomysły najbardziej bezpośrednie, najistotniej własne, podobne zupełnie — i pod tym względem — do preludyów i nokturnów Szopena, lub do »Utworów fantastycznych« Schumanna.

Szkie te dają nam zapewne dziś już tylko fragmentaryczny bardzo obraz całej improwizatorskiej twórczości Artura Grottegera w tem dwuleciu. Są to potomki jego fantazyi, już nielicznie pozostałe z rodzeństwa o wiele liczniejszego; w tym wyższym stopniu, domagają się one przecież od nas interpretacyi bardziej szczegółowej od tej, jaką się zazwyczaj u nas szkie i rysunki zbywa.



253. ZARADZKA. SZKIC OŁÓWKIEM 1864.



254. SZKIC DO «PRZEJŚCIA PRZESZ GRANICĘ». WIEDEN, 1864—5.

Oko nowożytnego miłośnika i znawcy sztuki doby obecnej czy minionej — nie uznaje tu ni granic, ni różnic teoretycznych — nie jest opatrzone z tego rodzaju dziełami, a to z tej prostej przyczyny, że poznaje sztukę tylko na dziełach wykończonych, na wystawie, nie zaś w fazie ich genezy, w pracowni artysty.

Dlatego zapraszam czytelnika, by z tem większą intensywnością i uwagą a z umysłem wierzącym oddał się razem ze mną kontemplacji tych przeoczonych lub dotychczas niedocenionych arcydzieł, a byłbym szczęśliwym, gdybym mu mógł tę drogę utorować i ułatwić.

Wśród tych szkiców — przechowanych w trzech czwartych w owym nieocenionym szkicowniku p. Wł. Fedorowicza — mamy najpierw kilka, zajmujących się nowym problemem kompozycyjnym, a mianowicie problemem rozwinięcia akcji na pochyłym terenie, spadającym czy to ku widzowi, czy też ku głębi obrazu.

I tak przedstawia Grottiger na rysunku »Zasadzka« (S F 19, Nr. 253) wyjątkowo obie walczące strony: Moskali i powstańców. Pierwsi skradają się ostrożnie, i, niby tropiąc zwierzynę, wysuwają się z głębi leśnej długą wyciągniętą linią ku widzowi. Dolną połowę karty zajmuje spadzisko, którą leśna płaszczyna nagle ku widzowi opada. Po niej to, czepiając się krzaków

i konarów, wspina się ku górze garstka powstańców: czterej pierwsi, widoczni ledwie po pas, już się wysunęli naprzód i, przygotowując się do ostatecznej rozprawy, oglądają broń. Na tę górną scenę patrzymy się jakby przez wziernik, jest ona bowiem zamknięta w ramy, które stanowi dołem płaski teren lasu, po lewej wielki dąb, górą jego rozłożyste konary, po prawej pień świerka. Tym sztucznym układem wywołuje artysta podobnie jak w „Saskim ogrodzie” (Nr. 233) niezmiernie silną koncentrację widoku a tem samem i złudzenie głębi i powietrza.

Na takim stromym terenie, ale spadającym już nie ku widzowi, lecz w głąb obrazu rozgrywa się „Przejście przez granicę”. Dziewczyna wiejska stanęła pierwsza na niskiej przełęczy, a widząc pole wolnem od Moskali, daje znak powstańcom, by za nią zdążyli; widać ich głowy, wynurzające się ponad linię przełęczy. Temat ten, przeszedłszy przez szereg szkiców, skryształizował się ostatecznie w świetnym obrazie olejnym. (Por. Nry 254—5 i tablicę).

Inne szkice imponują znowu głębokością uczucia i wspaniałością kompozycji. I tak natrafiamy dalej (S F 25) na szkic, który spokojną a głęboką poezią swego nastroju, wielkością charakterystyki i linii kompozycyjnych i nowością motywu staje się jednym ze szczytów w łańcuchu najświetniejszych kreacji Artura Grottera (Nr. 256). Już sam temat czyni go nieoszacowanym klejnotem polskiej poezji rysunkowej i malarzkiej. Jest to bowiem pierwsza scena sybirską. Patrząc na tę „rekreację na Sybirze”, by użyć określenia, jakie nadał sam Grotter podobnej kompozycji, umacniamy się w przekonaniu naszym i wierze naszej, my nieliczni może, że krystalizacja nowożytnego społeczeństwa polskiego — mimo wszystko — jest daleko bardziej i w daleko wyższym stopniu dziełem uczucia i instynktu uczuciowego, niż rozumowych rozmiarów i sił organizacyjnych. Są to „Wspólne kajdany” (Nr. 256).

Nie różnica dwóch stanów pada nam tu w oczy, ale jedność ich uczucia, uczucia na tle myślowem u szlachcica, na tle instynktu u chłopca. Co za fizjonomie, co za kształty! I jak potężnie wynosi się postać tego bohatera ponad krajobraz cały i nad ostrą linię skał. Jak wielkie tło dał poeta-rysownik tym swoim bohaterom w okowach, bohaterom przy-



256. SZKIC DO „PRZEJŚCIA PRZECZ GRANICĘ”.



256. WSPÓLNE KAJDANY. SZKIC OŁÓWKIEM.

kutym na zawsze do siebie jednym łańcuchem miłości i konieczności (Nr. 256).

Patrzmy! Jak szerzy się i głębi przed okiem naszym ten widnokrąg, jak wielkie koło obejmuje oko z tego wzgórza! Ze zdziwieniem pytamy się, czy mamy przed sobą dzieło tej samej ręki, co przed trzema niespełna laty więziła jeszcze w «Warszawie» postacie swoje na skrawku sceny bez światła i przestrzeni. Oka nie możemy oderwać od tych konturów, od tej wielkiej, wolnej, mistrzowsko skomponowanej przestrzeni. Patrzmy się i podziwiamy — nie pytając się, czy, nawet w obrębie sztuki Grottgera, znajdzie się więcej kreacyi o podobnej rozpiętości przestrzeni i — myśli!

Ten motyw litewski łączy się już blisko z pewnym drzeworytem «Postępu», jedną z nader nielicznych prac Grottgera w rzędzie około trzydziestu drzeworytów z dziejów powstania, zdobiących czwarty rocznik (1863) tego czasopisma.

Do 14-go numeru tegoż rocznika podpisywał «Postęp», jako redaktor odpowiedzialny A. Wąsowicz, a J. Osiecki, rzeczywisty redaktor, i tak podpisany w rocznikach poprzednich, figuruje teraz, z powodu licznych zatargów



257. PRZED BITWĄ. SZKIC OŁÓWKIEM, WIEDEŃ 1864—5.

z rządem i policją, już tylko jako »nakładca i wydawca«. Od numeru 15-go zaś, t. j. od 1 października r. 1863-go, czytamy na tem miejscu: »Redaktor odpowiedzialny A. Grotter«.

Ustąpienie Wąsowicza było przymusowe, został on bowiem z powodu umieszczenia korespondencji z Krakowa, krytykującej ostro tamtejszą policję i to, jak mówi ogłoszony na str. 134-ej wyrok, »wegen Vernachlässigung der pflichtgemässen Obsorge«, skazany na karę więzienną. Odtąd udział Grottera w tem czasopiśmie, widoczny już poprzednio, staje się tem żywszym. I tak zjawia się w tym samym numerze jeszcze (na str. 138-ej) krótki artykułik p. t. »Powstańcy litewscy«. Podaję z niego kilka ustępów w skróceniu, ustępów ważnych, bo stanowiących widocznie źródło, z którego artysta zaczerpnął niektóre motywy najbliższego swego cyklu.

»Partyzantka na Litwie jest zupełnie inaczej prowadzona, jak w Koronie, nie ma wprawdzie tak licznych oddziałów, nie ma taborów, a jednak partyzant litewski większe zadaje kłęski Moskwie niż mazurski.

»Leży to w charakterze Litwina, że jest nadzwyczaj ostrożny, przebiegły, sprytny; używając w boju podstępów, wybiegu i chytrych nawet, rzadko napada w dzień. Tam żołnierz moskiewski nie ma ani chwili spoczynku, nie

•może pokrzepić się snem, bo go co chwila alarmuje partyzant, którego wy-
•naleźć Moskwa nie podola.

•Wprawdzie położenie Litwy jest nader korzystne: tam masz nieprzej-
•rzane bory, puszcze i bagna, tam partyzant bezpieczniejszy niżli Moskwa
•w murach fortecy, tam go nikt nie wytropi.

•Oto ustęp z listu, charakteryzujący powstańców litewskich z oddziału
•ks. Mackiewicza:

•Niebawem wysunął się z lasu na polanę łańcuch strzelców, ubranych
•w białe sukmany, rzemiennym pasem spiętych, w rogatywkach, z dubeltówką
•w rękę, z toporkiem za pasem; każdy miał na sobie dość dużą sakwę z gru-
•bego płótna i trąbkę myśliwską; na czele oficer w wytartej czamarcie. Dalej
•postępowała ściśnięta kolumna w liczbie 300 strzelców i około 100 kosy-
•nierów. Wszyscy byli pieszo, ani jednego konia w obozie, żadnych zapasów
•żywności, prócz tego, co każdy miał w sakwie płóciennej ze sobą. Wszystkie
•wycieczki i napady robią podczas nocy, we dnie odpoczywają.

W chwili, gdy Grottger-redaktor ten list dostał do ręki, zrodziła się
w nim myśl nowego cyklu.

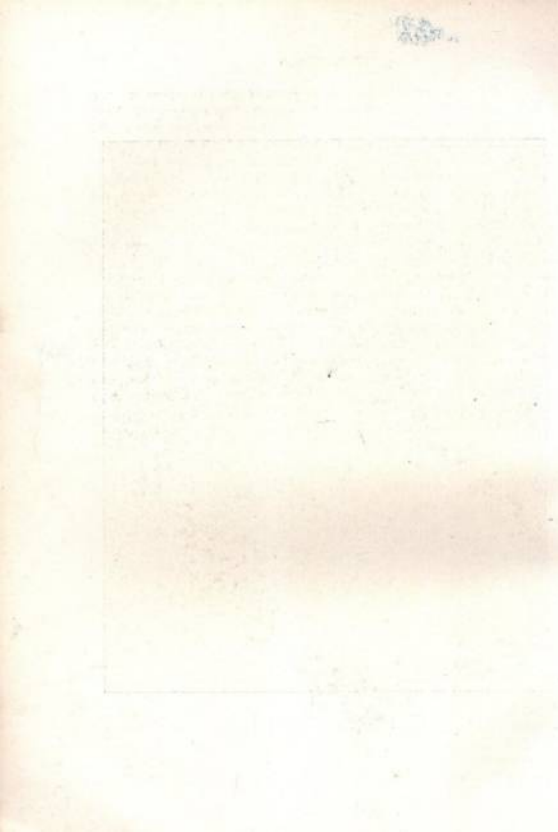
W tym samym numerze, d. 1 października 1863 (str. 137), pojawia się
drzeworyt na całą stronicę »Dniówka litewskich powstańców«, a zatem illu-
stracya do słów listu, dopiero co cytowanych. Mimo nader niedbałego czy
niezgrabnego wykonania technicznego byłbym skłonny mniemać, że ten drze-
woryt jest reprodukcją Grottgerowskiego oryginału. Cienkie, wysmukłe, gęsto jak
szpalerem ustawione świerki, obcięte górną ramą obrazu, zupełnie jak w koi-
cowym kartonie »Polonii«, na przodzie ogromny pień, jeden z tych, jakie wi-
dzimy na każdym prawie szkicu ołówkowym do »Lituanii«, stanowiący tutaj
pionową oś tej koncentrycznie skomponowanej kompozycyi, wreszcie ów nie-
zmierznie charakterystyczny pęk światła, wpadający prostopadle w głębi obrazu
w gąszcz leśną, a więc zupełnie tak, jak w pierwszym kartonie »Lituanii«, oto
momenty, dające mi subiektywne przekonanie, że to jest dzieło Grottgera, co
prawda, zepsute prawie do niepoznania nieudolną i niedbałą techniką repro-
dukcyjną.

Będzie to chyba jedyna jego praca w tym czwartym roczniku »Postępu«.
Liczne bowiem inne tematy aktualne, jak n. p. owe dwadzieścia jeden scen
z powstania i jedenaście portretów dowódców, wykazują rękę o wiele słabszą
a owe bardzo liczne karykatury polityczne, częściowo świetne, również nie
zdradzają cech jego sztuki; w tych ostatnich widzę raczej rękę Andrzeja Gra-
bowskiego.

Kwestya autorstwa Grottgera mogłaby być jeszcze przedmiotem dys-
kusyi w dwu drzeworytach, najpierw w owym (ze str. 106) p. t. »Na jaki
sposób są powstańcy w posiadaniu sztucców«, gdzie rysownik przedstawił hu-
morystycznie powstańców, napierających zwycięsko na cofające się w popło-
chu szeregi Moskali, a w wyższym stopniu w małym drzeworycie (na str. 136):



PRZEJĄCIE PRZEZ GRANICĘ.





258. PO BITWIE. SZKIC OŁÓWKIEM. 1863—4.

«Odbicie uprowadzonych rannych powstańców» z dwoma powstańcami, prowadzącymi rannego towarzysza, wlokącego się z trudnością. Świetna kompozycja, forma koni, jednego powalonego na ziemię, drugiego prowadzonego za uzdę, przemawiają silnie za autorstwem Grottera. Ten sam motyw odnajdujemy na pięknym rysunku «Po bitwie» (Nr. 258); na pierwszym planie zdążają stepem dwaj konni powstańcy ku prawemu przodowi: bliższy widza, ciężko ranny, wypuściwszy strzemień, ślania się na swego towarzysza, obejmującego go prawem ramieniem. W prawej głębi mnich nachyla się nad konającym powstańcem, za którego duszę towarzysz broni, przyklękawszy, wznosi modły do nieba.

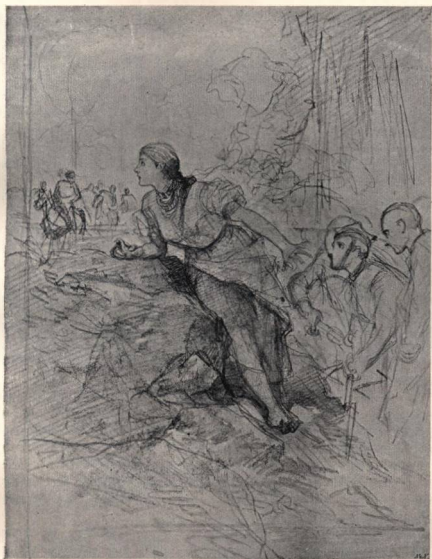
Jak też się teraz cała scenerya obrazów Grottera z gruntu zmieniła! Scenami wszystkich obrazów pierwszego cyklu są kościoły, place i ulice owego grodu, od którego wziął nazwę. W «Polonii» wiedzie artysta widza tylko w dwóch obrazach po za obszar dworu, a aż cztery sceny z ogólnej liczby osmiu odgrywają się w miejscu zamkniętym. Jest to do połowy tylko «*Polonia militans*», w drugiej połowie zaś tak, jak «Warszawa» w całości, jest ona *dolens et lacrimans*; widocznie myśl artysty z trudem tylko rozstaje się

ze stroną społeczną i niejako towarzyszką tego ruchu, trudno mu obyć się bez żywiołu kobiecego, współczującego i kochającego, którego udział w tem powstaniu w rzeczy samej był tak wielki. Dopiero w roku następnym (1864-ym) uprowadza fantazya artystę poza mury dworów, poza płoty wiejskie i poza mury miast i miedzę pól zoranych — i coraz dalej od świata, od wszelkiej kultury ludzkiej, której dni i prace mijają z biegiem słońca i zegaru, w ciągłej służbie i stałym znoju — wiedzie go do półmroków leśnych, w głąb puszczy litewskich. Stąd to doleciał doń szept konarów, odgłos miarowego kroku nocnej wedety, głos, drżący od wzruszenia, którym kapłan błogosławi garstkę powstańców, trzask suchych gałęzi, łamiących się pod ich stopami, odgłos trąbki alarmującej — stąd doleciał doń wreszcie przerazliwy okrzyk »gore, gore!«, gdy wróg-zwierzę, nie mogąc sam wytrącić tej garstki partyzantów zawiera zbrodniczy sojusz ze strasznym żywiołem! A pomysły te nachodzą go zarówno w zaciszu pracowni, jak wśród wrzawy ulicznej, a kto wie, czy płynącemu gondolą po lustrze morza w rozmdlewającą się noc księżycową, której wspomnieniu poświęcił cudny rysunek, nie zjawiała się na nieboskłonnie weneckim lata-morgana płonącej puszczy litewskiej. Alfred Szczepański mówi nawet, że Grottger »zaczął rysować w Wenecyi, korzystając z chwili swobodnej, drugą seryę (po »Polonii«), której wstęp stanowi widmo Morowej zarazy«. Słowa te mogą się odnosić naturalnie tylko do »Boru«, jako do cyklu, z którego po roku »Lituania« się wyłoni, biorąc po nim w dziedzictwie ów wstępny obraz. Wszystkie te rysunki, których treść właśnie ogólnikowo naszkicowałem, powstają w r. 1864-ym i z początkiem następnego, pochodzą zatem z ostatniego roku stałego pobytu artysty w Wiedniu, przerwane tylko kilkunastodniową wycieczką do Wenecyi.

Bierzemy ponownie do ręki szkicownik p. Fedorowicza. Jak powyżej powiedziałem, natrafiamy w nim najpierw na szereg szkiców z powstania, związanych niewątpliwie wspólną nicią uczucia i tematu, ale nie stanowiących jednej zwartej całości. Przeskakując zaś szkice weneckie i tuż po nich, natrafiamy na seryę kilkunastu rysunków, będących z sobą w najbliższym związku tematowym i formalnym. Wszystkie stojące na równym stopniu szkicowego wykończenia, pokrywają całe karty, zamykając się u góry łagodną linią łukową, a na nich wszystkich bez wyjątku jedna i ta sama scenerya: głąb leśna, świerki proste jak świece i tu i ówdzie na pierwszym planie olbrzymi dąb. Okoliczność, że te rysunki, jak wspomniałem, następują bezpośrednio po szkicach weneckich z lipca 1864, każe nam tem samem odnieść je wszystkie lub przynajmniej pierwszą i znaczniejszą ich część, do drugiej połowy r. 1864. Na jednym z nich, zajmującym całą stronę 21-szą na szerokość, a przedstawiającym wnętrze lasu, jest jakiś spis kompozycji wykonanych lub zamierzonych; słowa później przekreślone biorę w nawias. (Por. Nr. 260).

I. Las.

II. Wedeta w nocy.



259. SZKIC OŁÓWKIEM DO «PRZEJŚCIA PRZESZ GRANICĘ». 1864—5.

III. Obóz w nocy. (Słowa w nocy dopisane później odmiennym ołówkiem).

IV. Alarm.

V. (Bój). Modlitwa przed bitwą.

VI. (Pożar w lesie). (Bitwa w torpawskim). Obskoczeni.

VII. Pożar.

Czy nie byłby to program cyklu?

Niewątpliwie tak jest! »Las« — »Modlitwa przed bitwą« — »Bój« — to trzy punkty styczne z późniejszą »Lituaniją«. Odczytując ten program, już żałujemy, że to on jeden tylko z całego cyklu pozostał, rzucony na karton jako doraźny rezultat przelotnej kombinacji.

A może się mylimy? Może dochowało się przecież coś więcej, niż tylko popiół z przelotnego wybuchu płomiennej fantazyi? Może rzeczywiście dadzą się odszukać w tekach — teczkach — za ramkami — w »schowkach, od lat nie otwartych — resztki tak pomyślanej całości w różnych stadiach wykończenia, choćby w kompozycjach nieco odbiegających od tego programu? Bez nadziei sensacyjnych odkryć, bierzemy ten szkicownik ponownie do ręki i utwierdzamy się jeszcze silniej w przekonaniu, że wszystkie te szkice stanowią jedną zwartą grupę.

A czy byłyby one może w ścisłym związku z tym programem?

Myśl ta tak nęci, że na poważne wątpliwości, nasuwające się w pierwszej chwili, znajdujemy zaraz argument przeciwny.

Nie mogąc w pierwszych porównaniach identyfikować »Pozaru«, ostatniego punktu tego programu, z żadnym szkicem tej grupy, przypuszczamy, że artysta może całego programu szkicami aż do końca nie wyczerpał; dziwiąc się, że artysta dla pięciu pierwszych szkiców bierze kartę na szerokość, a dla dalszych sześciu znowu na wysokość, przypominamy sobie zmienną jego praktykę na punkcie formatu, jakoteż fakt, że w »Wojnie«, a zatem w obrębie jednego cyklu, oba formaty są reprezentowane.

Tak argumentując, poddajemy te szkice raz jeszcze dokładnej analizie, przechodząc program punkt za punktem. I cóż spostrzegamy? Oto wszystkie te rysunki w liczbie jedenastu łączą się jak najściślej z tym programem. Niema ani jednego, któryby nie był nim objęty.

Mamy zatem w tych jedenastu rysunkach kompletne szkice do nieznanego dotychczas cyklu. *Oeuvre* Grottgera powiększa się nimi o cały cykl! Co więcej! Dwa z nich zostały wykończone, dojrzały do formy ostatecznej skończonego arcydzieła.

Czytelnik będzie śledził niewątpliwie rozwój i związek wewnętrzny tego cyklu, tak świetnie szkicowanego, z tym samym zapalem, z jakim mnie pierwszemu danem było ten rozwój i związek skonstatować. Nie wątpię też, że on razem ze mną pozna, że w tym cyklu posiadamy pierwotną formę późniejszej »Lituanii«, odbiegającej od niego wprawdzie fabułą bardzo znacznie, ale łączącej się z nim myślą podstawną, wspólnem źródłem, wspólnym motywem czasowym i geograficznym.

Powstanie, którego widownią są bory i puszcze litewskie, i tragiczny jego koniec — oto główny motyw, wspólny obu cyklom; blizki zaś związek między tymi szkicami a odnośnemi wiadomościami, podanemi w »Postępie« o powstaniu litewskim, poznaliśmy już powyżej.



260. CYKL »BÓR«. I. LAS. PIERWSZA REDAKCYA. 1864.

Chcąc cykl ten ochrzcić, wypadałoby go nazwać »Pierwszą Lituaniją«. Ale to tytuł długi, mogący prócz tego dać powód do pomyłek. Dajmy mu więc na imię »Bór«.

Przystąpmy teraz do analizy tych szkiców.

Pierwszy obraz — to »Las«.

Ta sama karta, na której Grottlger program całego cyklu zaznaczył, zawiera zarazem kompozycję jego pierwszego punktu. Wyrysował sam las milczący i głuchy. Później dopiero innym, ostrzejszym ołówkiem — zapewne już po stworzeniu dalszych szkiców tej kompozycji, o ruchu żywszym — dodał jakoby dla rozrywki obu tych drwali, spieszących w głąb lasu z siekierką w rękę a piłą przewieszoną przez ramię. (Nr. 260).

Wydała mu się ta kompozycja — i słusznie — zbyt uboga, niewystarczająca, by mogła sama przez się ostać, zbyt nikłą na samoistny poetyczny wyraz puszczy z jej cichą siłą jej żywiołową i uroczystą tajemnią. Ten las jest jeszcze trochę »fryzowany« i szminkowany, jakby był reminiscencją kulis teatralnych. Dorysowując później ten motyw obu drwali, zdegradował kraj-
obraz do rzędu tła. Stwarza więc drugi »Las«, tym samym miękkim, spi-



261. LAS. DRUGA REDAKCYA. 1864.

sany ołówkiem, (karta 23 Nr. 261). Wysuwa tu na pierwszy plan po lewej dwa potężne dęby jakby dwu wajdelotów litewskich. Trzymane w cieniu i obcięte w połowie wysokości kręgiem górnej ramy, stanowią kontrast ze sceną główną, skąpaną w jasnym świetle. Jest to polana leśna z małą błotnistą sadzawką, której linię poziomą przecinają ostre krótkie piony sitowia; na niej kołysze się nieco głębiej u brzegu drzemiąca łódź, jedyny ślad ludzkiej ręki i kultury; na tym brzegu wznosi się małe wzgórze porośnięte świerkami.

Drugi obraz cyklu: *Wiedeta w nocy*. Ten Litwin na wedecie to jedna z najenergiczniejszych kompozycji Grottgera. Mocniejszy on od powalonego olbrzymiego pnia, który przestąpił silną stopą. Wspaniały jego tułów otwiera się pod ciężką burką, podwianą chłodnym wichrem nocnym. Ciężka czapica przesunęła się nieco w bok na jego wielkiej czaszce, strzelba ani drgnie, chwycona w kleszcze jego palców. Wietrzy rozwartemi nozdrzami a jego wzrok bystry i twardy, zda się, przeszyje gąszcze leśne, by wytropić wroga. Syn lasu, wychowanek boru, nie jest on pra-wnukiem tych, co walczyli pod Wiedniem, co zwyciężali męstwem i sztuką wojenną, ale w jego żyłach wre owa żywiołowa potęga bojowników z pod Grunwaldu.

Czy obraz ten skreśliła ta sama ręka, która z tego motywu przed pięciu laty utkała jedwabiem czułościowy obrazek nastrojowy w stylu Lenaua, dając mu tytuł romantyczny *Noc pod cmentarzem*? Widzimy, jak Grottger rośnie z swymi wyższymi celami!

Trzecim obrazem programu i cyklu jest *Obóz w nocy*. (S F 26 Nr. 263). Kompozycja to ważna, bo jedna z najskrajniej stylizowanych, jakie



202. CYKL „RÓR LITEWSKI“. I. LĄB. TRZECIA REDAKCYA.

nam Grottger zostawił. Jest to poprostu ucłowieczona figura stereometryczna stożka. Stojąca w samym środku postać zadumanego kapłana czy mnicha, to pion, od którego szczytu dadzą się poprowadzić kropkowane linie do koła podstawy, utworzonego wieńcem powstańców, leżących pokotem w głębokim śnie. Na szkicu konturowym (S F 27) motyw konstrukcyjny bije jeszcze bardziej w oczy, bo oba kozły bagnetów stoją w równej odległości od mnicha i to na linii poziomej, podczas gdy w szkicu bardziej wykończonym dał im układ przekątny, zbliżając lewy kozioł ku lewemu przodowi, a cofając prawy w głąb na małe podwyższenie terenu.

Przeszliśmy dotychczas pierwsze trzy punkty programu.

Wszystkie te cztery kompozycje (do »Lasu« są dwie) pokrywają karty na szerokość. Ale dla artysty, potęgującego tak chętnie swoje pomysły w kreacjach jednopostaciowych lub złożonych z małej tylko liczby figur, taki format ma wiele niedogodności. Spostrzegł się artysta, że w tych ostatnich dwu kreacjach »Wedety« i »Obozu« powstają po obu stronach jedynej postaci martwe miejsca, dla oka nader niemiłe. Zarzuca więc teraz nagle format leżący i przechodzi do formatu stojącego. W tym formacie też wykonuje teraz cały cykl, poddając pierwsze dwa obrazy ponownej redakcyi. Powraca zatem do formatu »Warszawy«, który będzie także formatem przyszłej »Lituanii«, stano-
wiącej niejako drugie wydanie »Boru«.

Zaraz z pierwszym obrazem wpada na fałę przyszłej »Lituanii«. Ten »Las«



263. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEW. SZKIC DO »BORU«. WIEDŃ—ŚNIATYNKA 1865.

w trzeciej redakcyi (Nr. 262), to już prawie »Puszcza« z »Lituanii«. Dekoratywność, choć tak powabna, poprzedniego szkicu już znika zupełnie, kompozycja upraszcza się i potęguje, zamiast dwóch dębów ślaje teraz przed nami (po prawej) tylko jeden, ale jaki potężny, jaki kolos, jakby dąb-król! Nawet świerkom w głębi, teraz znacznie rzadszym, przybývá objętości, a odchylając się od pionu i krzyżując się swemi osiami, tworzą urozmaicony szereg linii; jeden z nich, powalony, przecina obraz, jakby przekątnia. A w samym środku obrazu co tam majączy niewyraźnie poprawiane i wytarte w polowie gumą? Cóż tu unosi się w powietrzu? Jakato mara o pół-ludzkich kształtach wysuwa się z poza dębu ku lewemu przodowi? To jakiś twór



264. CYKL „DŃ LITEWKI”. II. (III) OBOZ W NOCY.

fantastyczny. Tułów jest ledwie zaznaczony, ale widoczne są jeszcze rozpostarte skrzydła czy też pischczelę ramion, osłonięte opadającą oponą, i nogi, okryte szalą, wlekącą się w powolnym locie. Sądzę, że się chyba nie mylę, widząc w tej postaci unoszącej się w powietrzu embryon ducha śmierci czy też »Upioru«, przeciągającego przez puszcę w obrazie skończonym, użytym później jako prolog do »Lituanii«. Boć przecież wystarczy rzucić okiem porównyującym na obie kompozycje, żeby się przekonać o ich niewątpliwym chyba związku wewnętrznym!

Drugiej redakcyi »Nocnej wedety« w szkicowniku nie mamy. Byłaby ona też zupełnie zbyteczną wobec faktu, że kompozycja w pierwotnej formie, stworzonej w szkicu tego albumu, prawie bez zmiany data podstawę dla wykończonego kartonu, owej wspaniałej kreacyi, do której jeszcze powrócę (zob. tablicę).

Fakt, że oba kartony, wykończone według szkiców tego cyklu, mają format »stojący«, wystarczy chyba jako dowód, że szkice, mające ten format, są późniejsze od tych, które ciągną się na szerokość karty.

Trzecia kompozycja, »Obóz w nocy«, ulega gruntownej przemianie. Koło, jakie zataczają ciała śpiących powstańców, zcieśni się, mnich, przedstawiony tutaj w starszym wieku i z dłuższą brodą, stanie teraz profilem, oba kozły bagnetów wypełniające tam od biedy luki kompozycji, teraz jako zbędne znikną, kompozycja stanie się swobodniejszą, tracąc nieco typ dzieła stylizowanego tak skrajnie, rzekłbyś: z cyrklem i z linią w ręku.

265. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

Wysocy interesującą jest kompozycja czwartego obrazu »Alarm« (Nr. 268 S F 25). Powstańcy stoją garstkami po kilku w lesie. Gdzieś z daleka doleciał ich ledwie dosłyszalny pierwszy odgłos trąbki, potem drugi, silniejszy, trzeci, jeszcze bliższy, teraz przyszła chwila oczekiwana. Stało ich sześciu przed chwilą na niskiej skale, ukrytych za pniami, wiernymi ich sprzymierzeńcami. Teraz wynurzają się oni z ukrycia, jeden nadśledkuje z dłonią nad uchem, drugi śledzi, przysloniwszy ręką oczy. Warto popatrzeć, jak oni nadśledkują, jak oczyma tropiał Trzeci za nimi chwytając za strzelbę, gotując się do wystrzału. Ale ci dwaj, na przodzie, najzwinniejsi, w kierpciach, już zesuwać się po ścianie, chwytając się murawy, czepiając się stopami chropa-





266. CYKL »BÓR LITEWSKI«. III. (IV.) MODLITWA PRZED BITWĄ.

wej skały. Co za kształty i co za ruchy! Jaka u nich wszystkich czujność i bystrość, jaka zwinność i gibkość! To dziatwa Grottgera po duchu i ciele! Nie fizycznym wzrokiem mistrz nasz ich ujrzał, ale oczyma duszy!

A gdy tworzył szkic ten mistrzowski, musiała cała ta scena widoma rozegrać się przed nim, być mu obecną, choć niedotykalną. On tam jest, on ich widzi, on słyszy tę trąbkę alarmu, słyszy uderzenia łuf o pnie drzewa, szelest i głuchy szmer ciał, ześlizgujących się po skale... Takich rzeczy «na niewidziane» się nie tworzy!

W tej scenie, pełnej ruchu, pełnej napięcia i wyężenia sił i władz, stanął artysta na wyżynie niespodziewanej. Objawia on tutaj zdolność, dotychczas mu prawie obcą, zdolność chwycenia organizmu ludzkiego z całą jego misterną mechaniką ruchów. Czy artyście spoglądającemu z wyżyn tego dzieła nie musiała wydawać się «Warszawa» dziełem nieśmiałem, a może i sztywnem?

Organizm ludzki był Grottgerowi, odkąd przeszedł do twórczości idealnej, nieraz opornym, woli jego nieposłusznym. Artysta nie wiedział nieraz, «co z nim począć», jak go «użyć»; cała strona fizyczna ludzkiego ciała była dlań niemal zbędną. Teraz, w tym cyklu szkicowanym i w tej seryi szkiców śniatyńskich do «Czatującego Litwina» wraca ten organizm do swych praw przyrodzonych, łączy się z idealnym motywem i staje się dla sztuki Grottgera koniecznym i niezbędnym, a jego zamiarom artystycznym ślepo posłusznym.

W żadnem dziele nie staje się to może tak jawnem, jak w piątym obrazie «Boru», któremu artysta dał miano «Obskoczeni». Ale, żeby nie prze-rwać toku fabuły, określimy jeszcze kilku słowy szkic trzeci; jest nim «Modlitwa przed bitwą». Znow bór świerkowy. Po lewej w głębi stanął na podwyższeniu mnich i zwrócił się ku garstce dziesięciu powstańców, zajmujących środek i prawą stronę karty. Wzniósł ręce błogosławiące ponad otwartą księgą ewangelii, którą trzyma przed nim powstaniec, kładąc ją sobie pochyło na czoło, niby na pulpicie. Wzrok i słuch wszystkich kieruje się ku wzniosłej postaci mnicha, jeden tylko na przodzie uklął i, zatopiony w modlitwie, opuścił głowę ku ziemi. Ta «Modlitwa przed bitwą», skombinowaną z moty-



967. WEDETA NA SZCZYGIE DRZEW. SZKIC DO «BORU». WIEDEN—ŚNIATYNKA 1865.



268. CYKL «BÓR LITEWSKI». IV. (V.) ALARM.

wem przysięgi, na co wskazuje otwarta księga ewangelii, przygotowuje artysta trzeci obraz »Lituanii«. Interesował on go już wcześniej i miał się stać przedmiotem osobnej kompozycji, nim jeszcze powziął ideę »Boru« (S F 9). Widzimy tu oddział młodych powstańców, spieszących do boju w beładnej gromadzie. Defilują oni przed kapłanem, błogosławiącym im prawią, a najbliżsi zginają przed nim kolana lub wznoszą czapki.



269. WEDETA NA SZCZYCIE DRZEWA. SZKIC
DO »BORU«. WIEDEŃ—ŚNIATYNKA 1865.

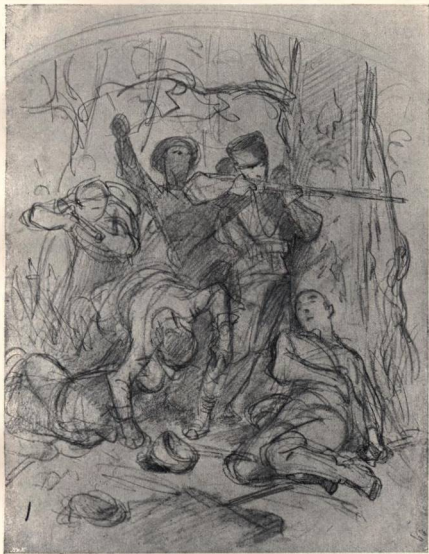
prawej, trzeci, po lewej, podawszy cały tułów naprzód, mierzy z krótkiego szluga, czwarty śmiertelnie ranny, leci naprzód całym ciężarem ciała w otchłań śmierci, piąty dogorywa pod dębem w siedzącej postawie, szósty to już trup, rozciągnięty na ziemi. (Nr. 270).

To Termopile litewskie, a raczej Termopile polskie na Litwie.

A heroldem, który świata obwieści, że legli posłuszni wewnętrznemu

Okoliczność, że rysunek ten (Nr. 257) nie jest spisem objęty, wskazuje na to, że powstał poza »Borem« i przed nim. Przedstawieni tu powstańcy nie są chłopami litewskimi, poznajemy to po ich butach o wysokich cholewach, podczas gdy bohaterowie »Boru« (i »Lituanii«) noszą bez wyjątku kierpcie.

A teraz przejdźmy do obrazu szóstego, do »Ob-skoczonych«. Już zmałała ta garstka ośmiu do sześciu, a za chwilę i oni znikną z rzędu żyjących! Co za niewyczerpane bogactwo motywów i form, co za mistrzostwo w władaniu psycho-mechaniką ciała ludzkiego! Jeden, ładując strzelbę i równocześnie mierząc wroga przy-mrużonem okiem, podał się wstecz, drugi, oparty całym ciężarem ciała o pień, kieruje lufę z poza drzewa ku



270. CYKL "BÓR LITEWSKI". V. (VI.) OBKOCZENI.

nakazowi staje się Artur Grotger. Sztuka jego rylca stanie się zwiastunem chwały ich, bohaterstwa ich wszystkich — aż do ostatniego.

Ach, ten ostatni! Nie mniej tragiczny od swego imiennika, stworzonego gorączkującą fantazją Zygmunta Krasińskiego. Widzimy go tutaj (Nr. 271).

I znowu ten sam dąb ogromny, nagi, niemy a współczujący świadek tylu przeraźliwych tragedii. Teraz wybiła ostatnia godzina i dla niego! Pod jego osłoną stał tu przed chwilą jeszcze na wedecie młodziwiec i czatował z odwiedzionym kurkiem długą noc całą. Nagle otaczają go szare chmury. Czy to gęsta mgławica, zagnana wichrem jesiennym? Coś go dławí, piecze w oczy. Dym buchnął mu w twarz! Chce się cofnąć, a tu zewsząd już suną kłęby dymu, suną dołem, popędzane wiatrem, cisną się z boku, tłoczą się z góry — powódź dymu! Matko Przenajświętsza! Matko Ostrobramska! To las gore, podłożony nieludzką ręką wroga-zbrodniarza! Chwieje się powstaniec, cofa się wstecz, podmuch ognistego wiatru zwał mu z głowy rogatywkę, przytomność go opuszcza, karabin wypada mu z ręki, a on wyrzuca w górę ramiona, po raz ostatni wołając ratunku, a potem pada na wznak, bezsilna ofiara rozszalałego żywiołu.

Artysta, podejmując w »Pożarze« ogólnikowo motyw trzeciego obrazu »Warszawy«, wyrывa go z murów miasta i ciska go w głąb litewskiej puszczy. On tak długo panował nad sobą, nad temperamentem, nad uczuciami, ale teraz już żadna moc rozsądku nie przytrzyma mu ręki, jak to ongi było w r. 1861, w owym oknie z widokiem na Plac Zygmunta. Z iskrzącem okiem, z zaciśniętymi uszami, z bijącym sercem wieździe ołówek, powolnie narzędzie swej roznamiętnionej twórczej woli. W nerwowych, szybkich, kablakowych liniach zaznacza kontury dębu, śmiga na papier górą i dołem kłębiące się masy dymu. Ale sama ofiara nie wypadła w pierwszym rzucie po jego myśli. Chwyta ołówek najostrejszy, i wyrzuca nim ramiona konającego, przedtem pionowo rozłtarte, w górę trzema drobnymi znaczkami, ostrzami, jak ułkucie lancety, zamyka mu oczy, i usta otwiera do ostatniego okrzyku. Ludzkość całą przywołuje ten okrzyk na świadka, »ku wiecznej hańbie morderców«. Sekunda — a padnie na wznak. A dąb-olbrzym stanie się płomiennym słupem tej — hakatomby litewskiej.

Oto ten cykl, ta tragiczna a wspaniała pieśń o »Borze litewskim«, o której dotychczas wieści nie było i która uszła uwagi tych nawet, co ten szkicownik miał w rękach.

Te szkice to nie dary przypadkowe muzy, dorywczo łaskawej. Przeciwnie! Powstały one jako rezultat głębokiej, usilnej, intensywniej pracy twórczej, pracy »pełnej szpiku i siły«, jak mówi Hamlet.

Przechodząc te szkice, poznajemy też całą technikę twórczości Grotgera. Nigdzie może nie mamy procesu powstania jego dzieł tak jasno przed



WEDETA.



271. CYKL «BÓG LITEWSKI». VI. (VII.) POŻAR W LESIE.

sobą, jak tu. Jesteśmy w jego warstacie, tuż przy nim, patrzymy formalnie przez jego ramię na ruchy jego ryłca.

Pytamy się na koniec zaraz, czy miał artysta zamiar cykl ten wykończyć?

Pytanie to prawie retoryczne. Ale cieszymy się, że to, cośmy instynktowo odczuli, możemy stwierdzić namacalnie dwoma dowodami. Są nimi dwa dzieła, wiążące się nierozzerwalnie z najwyższą chwałą i chlubą Grottgera. Jedno — czytelnik wie już — to pierwszy obraz »Lituanii«, »Puszcza«, ten najbardziej eteryczny twór fantazyi Grottgera. Już sama data jego »1864« wskazuje, że on pierwotnie był przeznaczony dla »Boru« i że go artysta w półtora roku później użył jako wstępu do »Lituanii«.

Ale ten cykl o »Borze« stanowiący razem z »Lituaniją« szczyt twórczości Grottgerowskiej z punktu czysto estetycznego, jest kolebką innego dzieła, »Wedety«, większego rysunku kredkowego (formatu 51 x 41), własności również p. Władysława Fedorowicza. Poznaliśmy je dopiero na ostatniej wystawie Grottgerowskiej, jako dzieło w zastępie dotąd nieznanych niewątpliwie najcenniejsze.

To dzieło było prawdziwą rewelacją! Widok tego chłopca litewskiego, przebiegającego pień, jakby granicę między światem realnym a światem duchów, wzięci uwagę widza i napełnia go, jak grecka tragedia, współczuciem i bojaźnią. Grottger go pokochał i, zapatrzony weń, zaczął go pieścić wzrokiem miłosnym i miękzyć jego twarde serce uczuciowością swoją. Tchnął w jego duszę żar swej duszy własnej, rysy jego wydelikatnił rasowo, płowe kędziory rozpuścił mu na ramiona, przed jego wzrokiem, tropiącym pierwotnie wroga z bystrością rysia, a teraz palającym gorączką, otworzył światy inne, roje nowych myśli, tajnie tego, co było i co będzie!

I tak z tego chłopca powstańca, zdrowego i silnego jak dąb, utworzył na obraz i podobieństwo własne zwycięzcę, — ale już nie z tego świata.

Gdy zestawiam ze sobą ten szkic albumowy i to arcydzieło (Nr. 272 i tablica), zdaje mi się, jak gdybym miał w najprostszej graficznej formie schemat całej psychologii twórczej polskiego ducha, wypadkową kierunków twórczych naszych wieszczów słowa, wieszczów formy i dźwięku! Widzimy tu niemal, jak myśl wymyka się z granic i warunków bytu tego świata ku sferom nadprzyrodzonym, przez wieszczce improwizacye, wzniosłe psalmy, mistyczne symbolizmy.

Czech n. p. byłby pozostał przy koncepcyi szkicu, w gotowym obrazie podkreślił może dosadniej jeszcze zdolność oporu i odporu, zaznaczył silniej kości czoła, siedzibę wytrwałości, i mięśnie ramion, zwiastuny siły fizycznej. Ale Polak, ten Polak, jeden z najczystszych i najdoskonalszych, jakich ziemia ojczysta zrodziła, uduchowia całą postać, eteryzuje ją, czyni niemal mistyczną, a co w niej ziemskiem, niknie i rozplywa się w tym wyższym duchowym pierwiastku. Ten borowy na »Wedecie« to starszy brat tego, który z rozpostartemi ramionami, z niesamowitym wzrokiem, na spienionym rumaku w ekstatycznym



372. SZKIC OŁÓWKIEM DO «WEDETY».

szale, jak zesłaniec niebios, pędzi na czele rycerskich hufców grunwaldzkich. Ów Witold i ów Borowy, to Matejko i Grottger. Nie ważmy i nie rozróżniajmy, ale czcimy, — szczęśliwi, że posiadamy ich obu!

Jak powyżej wspomniałem, nie zachował się szkicownik p. Fedorowicza, zawierający, jako swój najcenniejszy klejnot, szkicowany cykl o «Borze», w swym składzie pierwotnym. Niektóre karty wyłączył sam właściciel. Na jednej z nich, wystawionej w r. 1906 (por. O. Nr. 145 i 145a, str. 85) widzimy szkic z ważnym motywem pochodu na Sybir czy też etapu: na pierwszym planie ślania się mdlejący zesłaniec w ramiona żołdaka, który go rubasznie podtrzymuje kolanem. Pod tą przepiękną improwizacją, będącą zarazem dziełem ręki mistrzowskiej a siebie zupełnie już pewnej, położył artysta podpis «*Polonaise*»; na stronie odwrotnej tej karty mamy trzy dalsze szkice: górą po lewej grupa strzelających żołnierzy — to «*Kadryl*», po prawej ranny powstaniec wi-



273. TAŃCE POLSKIE: POLONEZ. WIENIEN, 1865. SZKIC OŁÓWKIEM.

jący się z bólu na ziemi, to — »*Walc*« dołem, dwie przytulone do siebie postacie niewieście (O. 85). Nie oddałę się chyba zbyt od intencji artysty, dając temu rysunkowi tytuł »*Polka*«. Łączy przecież wszystkie te kompozycje nie wspólnej idei cyklowej, a znamy nie tylko tematy pojedynczych szkiców. Wypisał je artysta w kolumnie:

Polonaise

Polka

Walzer

Mazur

Kadril

ale, co katalog wystawy 1906 przeoczył, i tytuł tego cyklu, nie tylko pomysłanego, ale, jak widzimy w większej części naszkicowanego. Tytuł ten brzmi: »*Danses polonaises*«.

Tytuł to przeraźliwy, bezlitośny. Byłby cynicznym prawie, gdyby go nie była kresliła ręka, która sama wprawdzie pragnęła, porzucając rylce, chwycić za oręż. Taki tytuł mógł dać tylko albo cynik, albo twórca tak przeczulony, jak Grottger, który prawie czuł na swym organizmie duchowym stygmat tych »Polskich tańców«, którego ukochany brat w tych »polonezach« i »mazurach« szedł w pierwszej parze. Raz jeszcze: *les extrêmes se touchent*, ostateczności się schodzą.

Temi kompozycjami rani Grottger swe serce, a tytułami ranę rozognia i rozjątrza; nigdy też więcej do tych pomysłów nie powrócił — i dobrze zrobił. Pomysły, tak przeraźliwie tragiczne, muszą pozostać w stanie pierwot-

nym, w jakim je nakreśliła ręka, drżąca od wzruszenia, w chwili gwałtownego wzburzenia umysłu i nagłego wybuchu twórczego natchnienia.



274. TAŃCE POLSKIE: KADRYL.
SZKIC OŁÓWKIEM. 1865.

Fragmentaryczny cykl szkiców *«Dances polonaises»* łącząc się jak najściślej z cyklem o *«Borze»* gorączkowym nastrojem i mistrzowskim ruchem ręki; powstaje on też niewątpliwie w najbliższym jego sąsiedztwie czasowym, a więc jeszcze w Wiedniu, prawdopodobnie w pierwszych miesiącach

r. 1865-go, kiedy to wogóle fantazja naszego artysty najsilniej gorączkowała, a umysł jego chwilami był jakby w malignie.

Tym miesiącom i nastrojom zawdzięcza też swe powstanie wspomniany powyżej pierwszy jego *«Pochód na Sybir»*, którego jak najbliższą



275. PODDANIE SIĘ ZAŁOGI FRANCUSKIEJ MANNHEIMU (22 LISTOPADA 1795).
WIEDŃ. 1865. LITOGRAFIA.



276. EPIZOD Z BITWY POD ASPERN. WIEDEN, 1865. LITOGRAFIA.

łączność tematową z „Polonezem” czytelnik sam niewątpliwie zauważył. (Por. tablicę).

Że te szkice nie powstały później, na to mamy i dowód zewnętrzny. Szkicownik, w którym Grottger je pierwotnie nakreślił, nie zawiera żadnych utworów, któreby powstały po ostatecznym wyjeździe z Wiednia (późną wiosną r. 1865 go). Przeszedł on bowiem na własność obecnego właściciela, niewątpliwie, w chwili wyjazdu z Wiednia artysty, który tym darem odwdzieczył się przyjacielowi za szlachetną pomoc, doznaną odeń w tej życia swego chwili najcięższej.

W tych samych końcowych miesiącach dziesięcioletniego blisko pobytu w Wiedniu, kiedy Grottger rzucił na karty szkicownika genialne improwizacje i zachwycające wizje swego geniuszu, tak silnie drgające życiem, że i widz nie może powstrzymać się od współczującego wzruszenia, powstały trzy kompozycje, spokojne, równe, obiektywne, chłodne, opracowane, obmyślane, przygotowane szkicami.



277. EPIZOD Z BITWY POD E-TA LUCIA (6 MAJA 1848). WIEDEŃ, 1855. LITOGRAFIA.



278. GONDOLIE I GONDOLIERZY. WENECYA 1864.
SZKIC OŁÓWKIEM.

względnie rysowanych przez cały zastęp młodych i starszych artystów, przeważnie wiedeńskich, grupujących się około Akademii Sztuk Pięknych. I tak figurują tu ze starszej generacji батаalista wiedeński F. L'Allemand, Teodor Dietz, realista ze szkoły Verneta, twórca wielkiego »Zburzenia Heidelbergu przy Melac'a« w »Kunsthalle« w Karlsruhe, dalej tylekroć wspomniany P. I. N. Geiger (z »Epizodem przed bitwą pod Kahlenbergem«, gdzie kostymy Sobieskiego i polskiego rycerstwa noszą zupełnie cechę ręki Grottgera), na koniec W. Lindenschmidt, jeden z najlepszych malarzy historycznych bawarskich z połowy wieku, znany nam dziś jeszcze ze swego wielkiego fresku na kościele w Untersending i z fresków ze scenami z Szyllera w komnatach królewskich w Hohenschwangau, a z młodych wspomniani nieraz już koledzy Grottgera, баталисти Zygmunt L'Allemand i Wilhelm Emelé, dalej »düssel-

Katalog 162-ej (marcowej) wystawy r. 1865-go wiedeńskiego »Kunstverein« wymienia pod Nr. 54 nieznane nam dotąd nawet z tytułu dzieło Grottgera: rysunek kredkowy (Originalcarton) p. t. »Poddanie się francuskiej załogi Mannheimu w r. 1795-ym (Gefangennehmung der französischen Besatzung von Mannheim 1795)«.

Karton ten znajduje się w szeregu innych prac z tematami z wojen austriackich, malowanych,



279. »LA DOGANA« I TYPY ULICZNE. WENECYA, 1864.
SZKICE OŁÓWKIEM.

dorski Horacy Vernet, W. Camphausen, a wreszcie i Fr. Gaul, uczeń Rahla, znany jako twórca znakomitych dekoracji opery wiedeńskiej.

Wszystkie te dzieła, oznaczone w katalogu jako własność prywatna, stanowią niewątpliwie — jak nie trudno się domysleć — jedną wspólną całość. Istotnie są to kartony dla wielkiej publikacji artystyczno-pamiętkowej, dzieła zupełnie zapomnianej, której egzemplarz znajduje się w wiedeńskiej Bibliotece Nadwornej. Oto jej nieco rozwlekły tytuł: »Gedenkblätter aus der Geschichte des k. u. k. Heeres vom Beginne des dreissigjährigen Krieges bis auf unsere Tage, von Quirin Leitner, k. k. Oberleutenant, 42 Lithographien nach Originalzeichnungen von Fritz L'Allemand, Sigmund L'Allemand, Wilhelm Camphausen, Feodor Diez, Wilhelm Dietz, Wilhelm Emele, Franz Gaul, Arthur Grotter, Peter I. N. Geiger und Wilhelm Lindenschmidt, Wien, Verlag von H. Martin. 1865.

Dzieło to zawiera aż trzy litografie wykonane według rysunków naszego artysty i to w znacznych rozmiarach.

Pierwsza (bez brzegu 24,5 x 36 cm. Nr. 270) jest reprodukcją kartonu powyżej wspomnianego, druga, 34-ta w rzędzie litografii (bez brzegu 24 cm. x 33,5 cm. Nr. 275) »Epizod z bitwy pod Aspern w nocy po pierwszym dniu bitwy« przedstawia chwilę, gdy »ks. Lichtenstein, biwakujący za frontem swego pułku, krzepi rannego nieprzyjacielskiego kirasjera«, trzecia, opatrzona Nr. 41, (bez brzegu 24,5 x 36 cm. Nr. 277) przedstawia »Epizod z bitwy pod S-ta Lucia 6-go maja 1848. Generał Salis, śmiertelny ranny, wyprowadzony z linii bojowej«.

Podane tutaj reprodukcje wszystkich trzech dzieł, dotąd zupełnie nieznanych, zwałniamy mnie od obowiązku dokładniejszego opisu. Prosiłbym jednakże czytelnika, by zechciał kilkakrotnie rzucić wzrokiem porównawczym na przemian to na te litografie, to na szkice »Boru« lub »Polskich tańców«. Zmierzy on w ten sposób najlepiej przestrzeń, a raczej otchłań między owymi twórcami, płynącymi, z konieczności wewnętrznej, z nakazu wyższego ducha, kierującego ręką artysty, a tymi rezultatami powolnej pracy, wykonanej na zamówienie.

Tam tworzy artysta — duch na obraz i podobieństwo duszy własnej, tam daje on siebie całego, tu używa (lub raczej pożycza tylko) cząstkę swego talentu obcym mu celom. »Hór« i »Tańce polskie« to sztuka, idąca przed chlebem, kartony do dzieła Leitnera to sztuka, idąca, według słów Lessinga, »za chlebem«. Zbierając notatki z »Costümkunde« wyzyskując kompendya hi-



280. SZKIC OLEJNY WEDŁUG TYCYANA. WENECA, 1864. OLEJNY NA TEKSTURZE.



281. MADONNA. ĄNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

historyczne, zaopatrza dzieła swe datami, kopiuje miniaturę ks. Lichtensteina i portretuje na epizodzie z pod S-ta Lucia kolejno wszystkich kolegów ранego jenerała barona Sallis - Soglio (późniejszego komenderującego w Przemysłu), arcyksięcia Albrechta (w czapeczce z daszkiem i czarnych okularach), FML hr. Wratisława, aż do rotmistrza hr. Cappy'ego i pułkownika von Kopel. (po lewej).

Scena manheimska to tylko repetytoryum z zakresu znajomości kostymów historycznych, rezultat spacerów raczej po arsenale, niż po Belwedrze wiedeńskim; pewnych wyższych zalet nie podobna odmówić nocnej scenie obozowej z ks. Lichtensteinem, która jako »preparacya« do »Wojny«

mogła mieć dla artysty pewną wartość. Najważniejszą z punktu kompozycyjnego wydaje mi się scena z pod S-ta Lucia ze swą tak znakomicie skonstruowaną głębią krajobrazu, którego typ włoski artysta wcale nie zle odczuł i oddał.

Ma to ostatnie dzieło oprócz tego i pewną wartość negatywną.

Posiadamy mianowicie w szkicowniku p. Federowicza szkic rysowany ołówkiem twardym, cienkim jak szpilka, do kompozycyj epizodu z bitwy pod St. Lucia; cała prawa strona z rannym jenerałem Salisem, ślaniającym się w ramiona żołnierzy i grupa jeźdźców po prawej z arcyk. Albrechtem na czele jest zupełnie taką jaką ją widzimy na litografii w dziele Leitnera.

Rysunek ten, interpretowany przez p. Antoniego Potockiego (str. 148/9) jako szkic do »Szpiega« siódmego kartonu »Wojny«, miał nieprawnie wartość zupełnie wyjątkową jako jedyna kompozycyja szkicowa do »Wojny«. Skoro teraz ta hipoteza sama przez się staje się bezpodstawną, odpada też ostatni argument przeciw memu zapatrywaniu, że Grottger tworzył

»Wojnę« bez wszelkich kompozycji i szkiców wstępnych, wprost na kartonach.

Te trzy kartony o rozmiarach tak znacznych są niezbędne dla zrozumienia tego, czem Grottfger był, ale są zbędne dla zrozumienia tego, czem Grottfger nam dziś jest i czem nam pozostanie.

A może i z duchowego całokształtu nie należy ich wyłączać!

Wszak Szekspir mówi: »Całego go bierzcie, jakim był«.

...

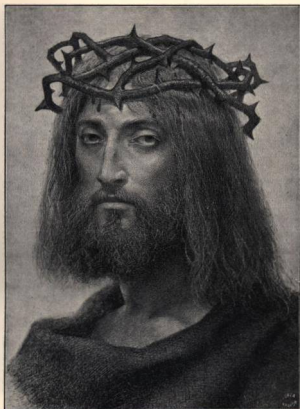
Kończąc analizę rozwoju artystycznego Artura Grottfgera w latach wiedeńskich, trzeba dać jeszcze odpowiedź na pytanie, nasuwające się samo przez się: jaki wpływ

miało na jego sztukę zetknięcie się bezpośrednie ze sztuką wenecką w r. 1864?

Choćby pobieżny rzut oka na najważniejsze kreacje Grottfgera z lat ostatnich pouczy nas, że sztuka wenecka miała nań w całości wpływ dość porządkny, zwłaszcza na kompozycję. Tu dadzą się skonstatować wpływy jedynie bardzo nieliczne.

Pierwsze echo bogiń tycjanowskich widać, obok niewątpliwego wpływu Schwinda, w cudnej postaci niewieściej »Snu«, w tym zachwycającym symbolu spokoju i ukojenia. Możliwe, że nasunęła mu się na pamięć drezdeńska »Madonna« Giorgiona, znana mu z reprodukcji. Nieco silniej zaznaczył się w jego sztuce Giovanni Bellini, jedyny artysta wenecki, w którego formy Grottfger choćby przelotnie się wmyślił, którego linię przejął, kombinując ją genialnem odczuciem z formami własnymi.

Dowodem tego fragment ze znanego obrazu Belliniego, główka Madonny, darowana narzeczonej. Obraz ten jest najcenniejszym dokumentem jego wra-



282. CHRYSTUS W CIERNIOWEJ KORONIE.
ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.



283. »WALKA I POJEDNANIE«. I. WALKA. WIEDEŃ, 1864. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

żliwości artystycznej, a zarazem i tej siły natychmiastowego przekształcania form obcych na własne, siły potężnej, a działające bezwiednie.

Gdybyśmy o istnieniu Belliniego nie wiedzieli, a z tą »Madonną« spotkali się wśród tysiąca obrazów, zawołalibyśmy; »To Grottgert!«. Do tego stopnia jest on w tej kopii wiernym — samemu sobie.

Podobną jest druga głowa Madonny, własność pana Władysława Fedorowicza w Oknie, nieco za wielka na szczupłe rozmiary obrazka (31.5 cm. $\times$ 28.5 cm.); przypuszczam, że część płótna nadstrzępionego lub niezamalowanego odcięto.

Owa główka Madonny, skopiowana z Belliniego, to jedyny fragment kopii, robiący wrażenie pewnej całości. Poza tem przywiózł z Wenecyi same tylko szkicowane kopie pojedynczych głów Bordona, Tycyana i Licinia z Pordenone, i jeden bladziutki szkic ołówkowy, z obrazu tegoż Parysa Bardona, o którym wspominałem, analizując »Parki«. Dziwny to przypadek, że z wielkiego »Przedstawienia Matki Boskiej« Tycyana w Akademii niemieckiej wyjął właśnie główkę, skopiowaną przez mistrza z płaskorzeźby Giovanna Maryi



284. WALKA I POJEDNANIE. II. POJEDNANIE. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDEKĄ.

Padovanna w kaplicy św. Antoniego w padewskim Santo, którą ten, powołany do Polski w r. 1527, pozostawił niedokończoną.

Wpływ Belliniego i mistrzów, jemu pokrewnych, można jeszcze i na innych dziełach wykazać. W obrazku »Szkółka wiejska« umieścił artysta na białej ścianie wspaniałą kompozycję »Pieta«.

Tu przypominają się w ciele Zbawiciela wyschłem, jak mumia i w typie Madonny o twarzy, na której ból wyłobił głębokie zmarszczki, znane kreacje Belliniego i najbliższych mu mistrzów.

A »Chrystus w cierniowej koronie«? Nie jestże on w głównym składzie czaszki i w sposobie osadzenia oczu typem północno-włoskim, czy nie wykazuje charakteru głów Chrystusowych, wspólnego Wenecyi, Medyolanowi i miastom, ich wpływowi podległym? Nasuwają się na myśl typy Chrystusowe, łączone zazwyczaj z nazwiskiem Giorgiona, i typ, stworzony przez Bartolommea Montagne na Monte Berico pod Wicenzą i t. d. Oko artysty spotkało się gdzieś z podobnym typem, tak pokrewnym jego poczuciu formalnemu i religijnemu: w każdym razie rodzi się to oblicze Chrystusa

równie pewnie z form wczesnego renesansu lombardzko weneckiego, jak „Matka Bolesna” z baroku XVII wieku (Nry 281 i 282).

A teraz weźmy pod rozwagę koloryt!

Objawy kolorytu weneckiego u artysty, który się kształci i wyrabia we Wiedniu w latach 50-ych i 60-ych zeszłego wieku, nie są jeszcze koniecznie dowodem pobytu jego w Wenecyi i studyów kolorystycznych według weneckich oryginałów. Nie zapominajmy, że wówczas wymiana produkcji i kierun-

ków artystycznych między Wiedniem a Wenecją i Medyolanem była bardzo żywą. Byli i pracowali w Wiedniu najpierw Bossi, później Hayez, a na odwrót w akademii weneckiej i medyolańskiej uczyli, pracowali i kopiowali Wiedeńczycy. Wiemy n. p., że stary Blaas, nauczyciel Grottgera, porzucił pałac na Annagasse, w którym mieściła się Akademia, by się przenieść w tym samym charakterze profesora do pracowni przy Santa Maria della Carità w Wenecyi. Kopiował on tam dużo i kopie te posyłał do Wiednia; bardzo typową jest też jego kopia ze swym kolorytem wiedeńsko-weneckim według Ortolana, znajdująca się obecnie



285. PORTRET KOBIECY. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

u p. hr. Karola Lanckorońskiego w Rozdole. Sztuka wiedeńska działa na włoską — i na odwrót. Z jednej strony powstają liczne hybrydy sentymentalizmu wiedeńskiego, zaszczerpionego na silnym temperamencie lombardzkim, które znajdujemy w galeryi weneckiej i medyolańskiej, a i w mniejszych, jak n. p. w Palazzo Chiericati we Wicenzy, w Palazzo dei Diamanti w Ferrarze, w galeryach w Rovigo, Bassano i t. d. — z drugiej strony roi się pod wieżą św. Szczepana od malarzy pseudo-weneckich. Całe malarstwo religijne przyobleka się wówczas, po roku 1850, nibyto w szatę kolorytu weneckiego, ale błdziutkięgo, chodowanego w atmosferze cieplarnianej Akademii wiedeńskiej,

a wpływ ten trwa aż do chwili, gdy Makart i Stražirbka (Canon), przechodząc na wiarę Rubensa, wystąpią z dziełami, pełnymi energii kolorystycznej.

Trzeba zatem i u Grottera być ostrożnym w przypisywaniu pewnych odblasków kolorytu weneckiego bezpośredniemu wpływowi tamtejszych oryginałów, również nie należy zapominać, że znał tyle wybitnych dzieł sztuki weneckiej z galerii Belwederu, a zwłaszcza z galerii Akademii Sztuk Pięknych.

Ale bądź co bądź nie mogły dzieła te podziałać silniej na jego sztukę, gdyż ich wrażenie równoważyły dzieła innych kierunków i sztuka współczesna. W Wenecji atoli działała ta sztuka rodzima z całą wyłącznością i widzi ją tam artysta tylko jedną i to we wszystkich fazach rozkwitu. Chcąc zatem przeprowadzić przegląd rozwoju Grottera, nieco jednostronnie, co prawda, z punktu technicznego, byłoby się uprawnionym do datowania nowej epoki od pobytu weneckiego.

Z szeregu obrazów olejnych, powstających po powrocie z Wenecji i pod wpływem jej kolorystyki, wymienimy kilka najwybitniejszych. Tak mamy najpierw owe znane *pendants* »Walka i pojednanie« z roku 1864-go, powtórzone w Paryżu w roku 1867-ym kredką i, sądząc według fotografii, z większą finezyą luministyczną. (Nry 278—9).

Jeszcze głębszem uczuciem i wytworniejszą techniką przeprowadził artysta motyw najtragiczniejszego »pojednania« w wspaniałym obrazie olejnym, noszącym datę »18 A G 64«, cenniejszej własności p. Demla w Wiedniu, którego dziadek wygrał ten obraz przy losowaniu dorocznem wiedeńskiego »Kunstvereinu«. »Nocturno« — oto tytuł, który artysta, jak stwierdziłem w aktach, obrazowi swemu nadał — tytuł godny zachowania, bo stanowi dowód, że i ten poemat pędzłem, jak tyle innych w tych latach, powstaje z podniet muzycznych (zob. tablicę).

W roku 1865-ym, ale w Wiedniu jeszcze, powstaje ów nadobny obraz olejny »Przejście przez granicę«, kolorystycznie tak silny, a pod względem kompozycyjnym rezultat długich kombinacji artystycznych (zob. tablicę).

Weźmy dalej jego »Gościa w pracowni«, mojem zdaniem najdojrzalsze a niestety nie datowane arcydzieło kolorystyczne, jakie nam artysta pozostawił. Kombinując rozmaite szczegóły, jak n. p. makatę odlew gipsowy i inne, z ustępami listów, pisanych z Paryża, można odnieść ten obraz do pierwszej połowy roku 1867-go (zob. tablicę).

Do wymienionych właśnie dołączyłbym jeszcze wielki obraz olejny »Pożar dworu pod Miechowem« (Nr. 140), powstały w Wiedniu w zimie roku 1864 na 1865.



286. FEYNE, PARYŻ, 1867.
OLEJNY NA PŁÓTNIE.

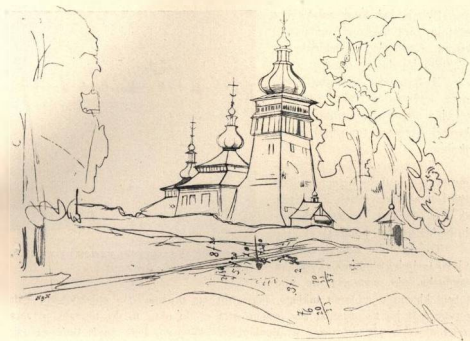


287. WÓZ Z KONICZYŃĄ I TYPY LUDOWE. AKWARELA I RYSUNEK OŁÓWKOWY.
ŚNIATYNKA, LATO 1865.

Na tych wszystkich obrazach konstatujemy wpływ malarstwa weneckiego, objawiający się niezwykłą intensywnością barw, zwłaszcza barwy czerwonej. Należą tu jeszcze dwa portretowe studia kolorystyczne, powstające pod wpływem weneckim, oba z ostatnich miesięcy pobytu w Wiedniu. Pierwszem jest owalny *Portrecik damy rudowłosej*, w profilu ku lewej (Nr. 285). Od ciemno karmazynowego tła kotary odbija się delikatny profil tej głowy niewieściej o bujnych złoto-rudych włosach. O wiele ważniejszy jest portret drugi, przechowywany również w Śniatynce: *«Młoda kobieta w żółtej draperyi»* (chyba model artysty?) o śniadej cerze, oku błyszczącym i gorącym spojrzeniu, siedząca wygodnie na miękkim fotelu. Jej kruczynie włosy, jasno-żółta draperyja i zielona poduszka, wsunięta pod plecy, tworzą akord barwny, równie silny, jak oryginalny. — I z innych obrazów, chociaż utrzymanych w barwach bardzo dyskretnych, wyrwie się nagle jakiś silny akcent barwy czerwonej. Konstatujemy to przedewszystkiem na zachwycającym *«Śnie»*. Oto wszystko, co zdaniem mojem o wpływie weneckim na kreacje Artura Grottgera można powiedzieć. — Przypuszczałem jeszcze do niedawna, że może się znajdą w zbiorach hr. Janosza Pálfiyego kopie lub szkice, rzucające odmienne światło na stosunek Grottgera do sztuki weneckiej. Dziś mogę na podstawie dokładnego zbadania zbiorów, pozostałych po tym wielkiem mecenasie i znawcy sztuki, stwierdzić z całą stanowczością, że ani



« NOCTURNO ».



288. Cerkiew. Śniatynka, 1865. Szkic ołówkiem.

w pałacu preszburskim, ani w budapeszteńskim, ani też w zamku Bajmocs oprócz »Polonii« żadne inne dzieło Grottera w spuściznie po nim się nie znajduje.

Najsroższy zawód miałem w Preszburgu, gdzie wśród przeszło 30 szkicowników, do których były pełnomocnik hr. Palffy'ego, p. E. Koderle, dostęp mi ułatwił, nie znalazłem ani jednego szkicu Grottera. Wśród kilkuset szkiców jest tylko jeden, nie pochodzący z ręki Palffy'ego, a autorem jego jest, zdaje się, Lenbach. Szkice te jednak wskazują, że rysownik - amator około r. 1864 zostawał pod wpływem naszego artysty.

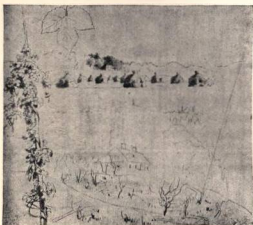
Patrząc na kompozycje religijne Grottera z jego lat ostatnich, trudno zaiste uwierzyć, że on przed rokiem lub dwoma laty poił oko kolorystycznymi cudami szkoły weneckiej, że, będąc już dojrzałym artystą, ogarniał wzrokiem bezpośrednio wielki świat kompozycyjny Tycjana-geniusza i Tintoretta-cudotwórcy. Między tymi wielkimi mistrzami a naszym artystą nie było współgębności. Gdyby hr. Janosz zawiózł był Grottera do Florencji, przypuszczam, że dzieła Sandra Botticellego, Filipa Lippiego, a zwłaszcza Filippina, byłyby silniej wpłynęły na jego kreacje. Możliwe, że Wenecja sama byłaby na czas jakiś sztuce Grottera nadała inny kierunek, gdyby tam był bawił trzy lub cztery lata wcześniej. Ale wówczas, w roku 1864-ym, tuż po »Polonii«, tuż przed »Lituanją«, w epoce powstania »Boru«, gorzało jego serce innym płomieniem, a tak silnym, że wobec niego bladły tycyanowe rubiny i szmaragdy.

By się już tutaj załatwić z ostatnią fazą techniki malarskiej Artura Grottgera, naszkicuję w krótkości jej dalszy rozwój.

Mistrzowska technika kredkowa wpłynie w roku 1866 na technikę olejną w kierunku monochromii, przewagi tonu nad barwą lokalną.

Wpływ ten objawi się przede wszystkim w portretach, a obok tego i w kompozycjach idealnych, jak n. p. »Psyche«, o czym obszernie będzie mowa poniżej.

To ostatnia ważna zmiana w jego technice malarskiej. Sztuka francuska nie wywarła na nim w tym kierunku wpływu takiego, jakiegoby się można było spodziewać; cała wytworność jej kolorystyki nie przemówiła ni do oka, ni do umysłu artysty, zagłębiającego się wówczas w ideologiach »Wojny«. Jego myśl twórcza szła innemi drogami, ku innym celom. Wspomniane powyżej arcydzieło kolorystyczne, »Gość w pracowni«, chociaż powstające w Paryżu, nie wykazuje przy całym swem mistrzostwie nowych pierwiastków. Wpływ realizmu francuskiego daje się skonstatować, mojem zdaniem, w jednym tylko dziele, i to w ledwie podmałowanem, w studyum nagiej kobiety, t. zw. »Fryne«. (Nr. 281 i tablica).



289. SZKICE ZE ŚNIATYNKI. JESIEŃ I ZIMA, 1865, OŁÓWKIEM.



290. NOC KOCHANÓW. ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

W lipcu 1865 r. pożegnał Artur Grottger Wiedeń na zawsze, rozjątrzony katastrofą finansową, ciężkimi zawodami, stratą mnóstwa szkiców i prac, które poszły na nic, i Bóg wie w jakie ręce. Zgnębany troskami i biedą wraca do kraju. Zatrzymawszy się krótko u siostry w Krakowie, udaje się następnie, po kilkudniowym pobycie we Lwowie, do Stanisława Tarnowskiego, do Śniatynki.



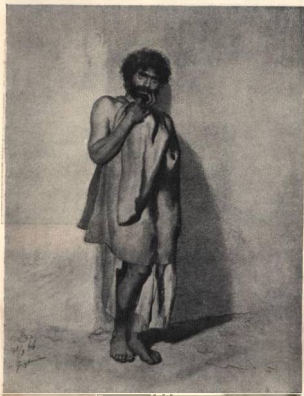
291. ST. HR. TARNOWSKI. DWOREK ŚNIATYŃIECKI. AKWARELA.

Srogie rany, zadane mu przez życie, goił znowu balsam tej przyjaźni, przyjęła go znów ziemia ojczysta, otoczyła go wonią kwiecia i sianożęci, zwilżyła mu rosą spieczone wargi, koila i syciła jego wzrok niespokojny pięknnością swych barw i linii. W trzech równoległych pasach o barwach akwarelowych, ścielił się przed nim ten cudny krajobraz: na pierwszym planie pas zbóż złotawych i łąk zielonych, za nim czarno zielona wstęga lasów świerkowych, a hen, hen, w głębi bladoszafirowy łańcuch Podkarpacia.

Wreszcie odetchnął swobodnie. Z rozkoszą wyciągał ku światu ramiona uprzejme, wodząc wzrokiem z pięterka nader skromnego śniatynieckiego dworku po tym zachwycającym krajobrazie. Cóż dziwnego, że pierwsze poezye, powstające teraz w Śniatynce a kreślone ołówkiem i kredką, są sielankami, prawie dytyrambami na piękność natury. Jest coś rozrzucającego w tej nagłej zmianie tematów, pokrywających karteczki małego szkicownika. Na pierwszych sześciu stroniczkach wiedeńskich jeszcze niezdrowe wyziewy wielkiego miasta, Wiednia, jakaś swawolna scena salonowa, jakaś scena uliczna z podpitymi birbantami - brukołukami, wchodzącymi w konflikt z latarnią w chwili, «kiedy ranne wstają zorze». Ale odwracamy stroniczkę — i wita nas nagle uroczy widoczek sianożęci z gęstemi kopieciami, miniaturowy szkic chmielu, który bogato obrodził, cerkiew drewniana, rysowana z umiejętnością architektki, ledziutki szkicek pobliskiego dworu, który umieści w tle na olejnym

portrecie konnym niemieckiego barona i sąsiada Śniatynki, znajdującym się obecnie u jego syna w Dreźnie.

Tak znajduje krajobraz, zjawiający się teraz ponownie na horyzoncie Grotgerowskiej sztuki, swe proste wytlómaczenie w całorocznym pobycie artysty na wsi, w ciągłej styczności z naturą, z gajem i polem, z orką i siejąką, z lasem i łowami.



292. CYGAN ŻEBRAK, GRYBÓW, 1866. RYŚNIEK KREDKĄ.

swe wonne kielichy. Miłość i natura — to sprzymierzeńcy od dawien dawna!

Zostawił nam artysta wspaniały dokument tego świętego związku (*„Noc kochanków”*, Nr. 290).

W lesie śniatynieckim jest częstym gościem, a odzywa się w nim i żyłka. Kolorowymi ołówkami nakreślił z dzieciinną prawie prostotą podobizny *„szanownych mieszkańców”* tej kniei, magnatów, jak dziki i rogacze, nie zapominając także o zajęcach i wiewiórkach jako o lokatorach suterren i poddasza.

Na współczesnych obrazach Grotgera pełno kwiatów, liścia i zielonej gęstwiny, pełno bluszczów i maków. Ile to szczęścia da mu owa kilkudniowa wycieczka w Karpaty i do Bubniszcza, odbyta z przyjacielem-gospodarzem

Jak on tę naturę kochał, jak on ją kochać umiał, z jaką szczerością, z jakim fantastyicznym prawie zachwytem! Gdy się czyta jego list, opisujący polowanie w lasach śniatynieckich w piękny dzień wiosny roku 1866, gdy się czyta, co on tam o *„Panu słońcu”* pisze, o tej przyrodzie, która mu się staje drugim życiem, jest się skłonny widzieć w tych słowach jakąś nowożytną parafrazę hymnów, które nam zostawił jeden z najszczerzych i najgłębszych psychików czasów i przekonani chrześcijańskich, zwący się Franciszkiem z Asyżu. Ale, co prawda, zaświeciło już było nowe słońce na horyzoncie żywota naszego artysty, pod którego grzejacemi promieniami otwierały kwiaty jego uczuć



•FRYNE•. FRAGMENT.

i jego sąsiadem Bielskim, którego szkicowy portrecik konny przechowuje się w zbiorach śniatynieckich!

Z pierwszą wiosną, z pierwszym świergotem wróbla, lecącego do słońca z pod słomianej strzechy stodoły, obudziła się w nim ta miłość do przyrody z siłą zdwojoną i zadokumentowała się kilku pięknymi pracami kredki. Datę trzeciego marca kładzie artysta na »Lesie śniatynieckim«, datę szesnastego marca na »Krajobrazie nad stawem«, a pośrodku pomiędzy nimi powstają piątego marca — ciągle w Śniatynce — jego cudowne »Laguny«.

Zobaczmy za chwilę, że to nie jedyna reminiscencya z pobytu weneckiego.

W trzy dni po tej wizyi chwycił siatkówką i sercem ów przepiękny krajobraz, który podziwiamy w tle známego rysunku, inspirowanego »Pamiętnikami Kwestarza« Chodźki, codziennej i wspólnej lektury wieczornej pana i gościa śniatynieckiego dworku (Nr. 333).

Oko i serce, lgnąc do natury i do wsi, otwierają się teraz tem szczerzej dla ludu. Cóż bardziej naturalnego?

Obserwuje on ten lud wszędzie: w lesie, na polu, w ogrodzie, w obejściu domowem. Tak notuje n. p. w swym szkicowniku postać dziewczyny przy »sapaniu kartofli«, młodą, zdrową, hożą dziewczynę, która, prosta jak świeca, chcąc spostrzedz jakiś punkt odległy, zasłania sobie ręką oko od ciepłych promieni wiosennego słońca. Notuje małe pastuszki, otulone we »werety«, gdy z szarego nieba kropi zimny, kapuśniaczek, spływając kroplami po kołtunowych grzywach koni roboczych w głębi obrazu po prawej, znoszących te nieuprzejme kaprysy natury ze stoicyzmem neapolitańskich osłów, chwytając olówkiem kilkakrotnie nachylone ruchy i pozycje wiejskich praczek w dziedzińcu. Podobnie utrwalił przed dwoma blisko laty w licznych szkicach, niby kinematografem, problemy ruchowe weneckich gondolierów.

Obrazek »Praczi« i »Kołomyjkę«, tańczoną przez pastuszków na tle wielkiego krajobrazu (I B A 1616), wykona olejno jeszcze tutaj, w Śniatynce, i to oba do spółki z gospodarzem, artystą-amatorem, tamte szkice zaś doczekają się swej formy ostatecznej dopiero w roku przyszłym w Paryżu, a to pod działaniem tej samej siły kontrastu, dzięki której stworzył »Laguny«.



293. DRWAŁE. ŚNIATYNKA, 1866.
RYSUNEK KREDKA.



294. SZKIC I. DO «SZKÓLKI». ŚNIATYNKA, 1866. OLÓWKIEM.

w Śniatynce w dniach szarug marcowych, wróciwszy może przed chwilą dopiero z kniei sankami lub trzęsącą bryczką przed ganek drewnianego dworku.

Do skonstatowania faktu, że te szkice z życia ludu wiejskiego, wykonane w Paryżu, powstały już w Śniatynce, przywiązuję pewną wagę, chcę bowiem z góry usunąć wszelkie możliwe kombinacye i hipotezy na temat wpływu Milleta, Rousseau, Szkoły z Fontainebleau i t. d.

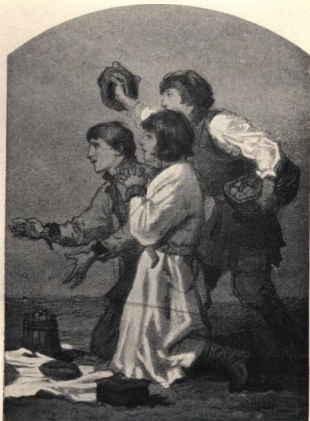
A w niedzielę po nabożeństwie stanie artysta przed cerkwią, oparty o parkan, by śledzić lud, defilujący z cerkwi: zoczy on tam tę urodziwą pannę młodą, przedmiot podziwu i zazdrości, bo żadna druga »mołodycia« niema tylu szklanych pereł i fałszywych koralu, tylu różnobarwnych harasówek i krasnych wyszywek, a prawdopodobnie i tak wielkich, żółtych »czobotiw«, jak ta przyszła wróblewicka Katarzyna Cornaro (Nr. 171).

W »Cyganie grajku« podziwiamy zarówno typ koczowniczego ludu, jak i obraz istoty, znieczulonej tonem smyczków na wszelkie inne wrażenia, w »Cyganie żebraku« przedstawił nam jakieś pół ludzkie stworzenie, wałęsające się po naszym kraju, a wyskakujące po za ramy wszelkiej kultury chrześcijańskiej zarazem i europejskiej. A przytem co za techniczne mistrzostwo w obu tych rysunkach! (Nr. 292 i tablica).

Ale nie jest Grotteger jedynie obserwatorem tego ludu, sympatyzującym z nim «na letnio». Z właściwym sobie darem wczucia się i wniknięcia w obcą duszę, idzie on teraz koleją jego uczuć. Modli się razem z tym ludem, z nim razem kołęduje, okiem ludu zachwyconem i żądnem cudu patrzy na Przenajświętszą Rodzinę, na scenę Betlejemską. To są «Jasełka» ręki genialnego mistrza, który, stojąc u szczytu duchowego rozwoju, czuje zawsze z dziecięcą prostotą. Co więcej, może teraz uczucie to jest tem tkliwszem i podwójnie cennem, bo jest nasyceniem długą, intensywną pracą myślową.

Bo psyche Grottegera — powtarzam to raz jeszcze — to arcydzieło osobno dla siebie!

Wchodzi artysta za działawą wiejską przez niskie drzwi i do szkółki ludowej, a tam, oparłszy swą głowę myślącą na dłoń, stara się wyczytać długim, przeciągłym, przenikliwym wzrokiem z hieroglifów twarzących całą przyszłość narodu. A w głębi, na bielonej ścianie tej «Szkółki», tego szkicu, z którego — czy uwierzymy? — zamierzał artysta zrobić obraz ogromny o kilkunastu postaciach wielkości naturalnej, zawiesił wielki obraz, o którym powyżej już wspomniałem. Na złotem Ole Matka Bolesna z ciałem Zbawiciela na kolanach; to pierwsza polska, prawdziwie polska Pietà. Twórczość Grottegera i Malczewskiego w sferze sztuki religijnej są sobie najbliższe; Pietà Jacka Malczewskiego, szkic do obrazu głównego dla kościoła św. Elżbiety we Lwowie, zdaje się być jakgdyby dalszym stanem tego samego pomysłu. Dlaczego z tej wielkiej kompozycji Grottegera został się tylko malutki szkic ołówkowy



295. PRZED SZOPKĄ. ÉNIATYNKA, 1866.
RYSUUNEK KREDEKĄ.



296. SZKIC II. DO »SZKÓŁKI«. ŚNIATYNKA, 1866. OŁÓWKIEM.

i obrazek w obrazku? Jak to się stało, że nasza sztuka, tak głęboko religijna, rozminęła się z Kościołem? Oby to przyszłe pokolenia naprawiły!

W szkicownikach roi się od scen ludowych, ogromnie żywych, od romanśów i półtragedyi, rozgrywających się na łożu gminnej, przed cerkwią, na dziedzińcu zagrody lub przed karczmą. Ma artysta pomysły do zbycia dla — Andrzeja Grabowskiego, który z jego szkiców robi doskonałe obrazy rodzajowe.

Chciałbym mózż rozłożyć przed oczyma każdego czytelnika dwie karty mniejszego szkicownika śniatynieckiego. Po lewej widzimy scenę ludową tłumną i gwarłą; zachodzi ona aż na kartę sąsiednią. Odwróćmy teraz szkicownik: na karcie przeciwległej pobieżny szkic do wielkiej, poważnej kompozycyi o zakroju monumentalnym. Rozgrywa się poza szeregiem słupów, na których się wspierają łuki romańskie, przedzielone w środku łukiem wyższym; architektura ta zachodzi aż na kartę przeciwną, zarzucając swe łuki na poprzek ruchliwych figur sceny karczemnej: rzekłbyś, organowe tony, mieszające się z piszczałką i »reszetem« kołomyjki.

Pod tymi słupami rozgrywa się scena idealna i wspaniała: po lewej tłum ludu wiejskiego, na klęczkach, zwrócony w profilu ku prawej, a na jego czele postać rycerska, czy królewska: to Kazimierz Wielki, król chłopków, wiodący za sobą lud polski. Poleca go opiece Matki Boskiej, siedzącej na tronie, pod wywyższonym łukiem. Po stronie przeciwnej znowu w analogicznym układzie rycerstwo polskie, a na jego czele Augustyn Kordecki, obrońca Częstochowy.

To pierwszy szkic do zamierzonego wielkiego obrazu olejnego, dla którego artysta projektował złote tło i nazwę „Matka Boska, Patronka Polski”. Karton znacznych rozmiarów (63 cm. $\times$ 275 cm.), niestety, ledwie najogólniej konturowany i, mimo utrwalenia, już bardzo zblakły, przechowany jest w Światyni ze czcią, należną takiej relikwii.

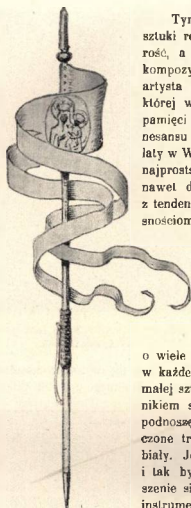
Ta kompozycja, to chyba coś więcej, niż tylko rysowany cytat z Zygmunta Krasińskiego, a te słuby, które tu po myśli Artura Grottegera składają „szlachta polska — polski lud” pod wodzą Kordeckiego i Kazimierza Wielkiego, to może głębsze i szczerze od owych słubów, których świadkiem była katedra lwowska... Ale nie chcę się prawować z czytelnikiem, który może w miękkim idealizmie przywiązał się do pamięci tej ceremonii bombastycznej, utrzymującej się w świadomości ogółu i nadal pod suggestyą wspaniałego obrazu Matejki i świetnego opisu Sienkiewicza.



297. PIETA. STUDYUM DO „SZKÓŁKI”.
ŚWIATYNIA, 1866.



298. SZKIC DO „MARTY, PATRONKI POLSKI”. W ODWROTNYM KIERUNKU SZKIC DO OBRAZU
„PRZED KARCZMĄ”. ŚWIATYNIA, 1865. MAŁE SZKICE OŁÓWKIEM.



Antoniewicz
A 9.

299. SZTANDAR. ŚNIATYNKA
1866. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Tym kartonem staje Grottger u szczytu swej sztuki religijnej. Cechuje tę sztukę ogromna szczerść, a przytem skromność i prostota motywów kompozycyjnych i ruchowych, prostota, z której artysta bardzo dobrze zdawał sobie sprawę, do której wprost dążył. Wyeliminował on ze swojej pamięci w zupełności wielką sztukę religijną renesansu włoskiego, którą podziwiał przed dwoma laty w Wenecyi, sprowadził obraz religijny do formy najprostszej, przystępnej każdemu prostaczkowi, nawet dziecku. Na tym punkcie spotyka on się z tendencjami nazarenizmu, którego pewnym własnościami zewnętrznym, jak n. p. kompozycyji architektonicznej, typie postaci i t. d. pozostał wiernym, jak widzimy, aż do końca.

Koloryt wenecki byłby niewątpliwie podrażnił silniej siatkówkę artysty, bardziej się na niej utrwalił i mniej przelotnie w jego obrazach się zaznaczył, gdyby nie działał tutaj czynnik drugi, o wiele silniejszy i przeciwny, a blizki artyście w każdej godzinie dnia, na stole rysunkowym, na małej sztaludze, na ścianach pracowni. Tym czynnikiem są jego własne rysunki kredkowe. Są to, podnoszę i przypominam raz jeszcze, gotowe i skończone transpozycye światła barwnego na czarnobiałe. Jego fantazya twórcza szła stale tą drogą i tak była się ułożyła w to ustawiczne przenoszenie się, obrazowo mówiąc, głosu ludzkiego na instrument, stworzony przez samego mistrza, że go już głos ludzki nie cieszy i nie zachwyca. Goethe, wyszedłszy z kaplicy Sykstyńskiej i wodząc okiem po Rzymie i Kampanii rzymskiej, wyrzekł to wielkie słowo, które radbym widzieć wykute w spiżu pod pomnikiem Michała Anioła: »Ta sztuka jest tak wielką, że po niej już i natura nie smakuje«.

Tak zepsuł Grottgerowi czarnobiałe ton jego własnych rysunków kredkowych smak i chęć do barwy. Będzie też teraz kredka nie tylko wyłączną panią w ramach jego kartonu, ale wpłynie bardzo znacznie i na technikę olejną, w kierunku przygłuszenia barw, niedopuszczenia ich głosów pojedynczych, a wytworzenia natomiast jednolitego już zestroju barw, obliczonego dla



300. MARYA, PATRONKA POLSKI. ŚNIATYNKA, 1865/6.
WIELKI KARTON, SZKICOWANY KREDKA.

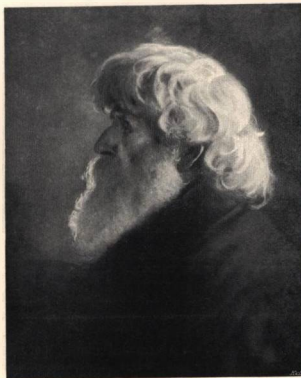
monochromii. Już w tym samym roku 1865-ym, w którym na wiosnę pozwolił sobie na małą turystykę po świecie barwnym, powstają w jesieni, w Śniatynce, jego pierwsze obrazy jednobarwne.

Jednym jest ów profilowy portret starca o ogromnej głowie, obrostej śniegiem srebrnego włosa (Nr. 302), drugim jego portret własny na palecie z dedykacją: »Stasiowi memu na pamiątkę 10/11 65 Arth.« (Nr. 135).

Oba portrety wydają się jak gdyby kopiami olejnymi, pierwszy z rysunku kredkowego, drugi ze sepii, bo widzimy na nim tylko jej brunatne tony. Ten portret starca wykazuje po raz pierwszy ową srebrzystą białość, z którą się teraz co raz częściej spotykamy. Podobny typ wykazuje cztery dalsze portrety, wszystkie *en face*: portret własny, oświetlony z lewej strony, z oczyma wzniesionymi, dalej portret siostry, p. Sawiczewskiej w czarnej sukni obciśniętej z białym wyłożonym kołnierzykiem i czerwoną spinką, portret młodego bruneta (p. Wasilewskiego) i młodej dziewczyny o kruczonych włosach (służącej), same popiersia i to wielkości naturalnej, nie datowane.



301. ADORACJA DZIECIĄTKA JEZUS.
ŚNIATYNKA, 1866. RYSUNEK KREDKA.



302. STARZEC. ŚNIATYNKA, 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

moment musical, jakim jest »Amor i Psyche« (Nr. 304). W takim stanie niby niedokończonym, w jakim ten obrazek jest, przedstawia się on jako arcydzieło monochromii. Matowe srebro księżycy, zieleń, błędną w jego dyskretnem świetle, i ta dziewczynka-dusza, bezbarwna i bezcielesna, o motylích skrzydełkach, co, zszedłszy z marmurowego postumentu, idzie z bijącym sercem ku Amorowi, to wszystko łączy się, spływa, zestraja się w jeden ton, mogący znaleźć swój estetyczny równoważnik chyba w absolutach wrażeń słuchowych.

Ta »Psyche« jest chyba także ostatecznym pierwiastkiem psychy Grottgera. Znalazł on tutaj formę ostateczną, najprostszą dla wyrażenia swej wiary w cichą a wielką moc duszy ludzkiej, poza słowem i czynem. Heż to jego kreacyi najpiękniejszych, najrzewniejszych, najgłębszych kończy się dytyrambem na moc mistyczną, wzroku ludzkiego, zwiastuna duszy i na wszechmoc tej duszy! Z chwilą, z którą sztuka Grottgera staje się obrazem duszy ludzkiej — a więc z rokiem 1856-ym a 19-ym jego życia — zjawia się w jego postaciach to spojrzenie, które z wolą artysty spełni główną misję wyrażania stanów

Oko artysty wyrobiło się ogromnie, zaczęło wyczuwać coraz delikatniej najrozmaitsze niuanse, nie barwne wprawdzie, ale świetlne. Pęki promieni słonecznych lub księżycowych, przedzierające się przez opary nocne, gęste mgły zimowe lub prószyący śnieg, padają na płaszczyzną obrazów, rozplywając się stamtąd po całym obrazie jakąś wyższą, mistyczną prawie jasnością. Notujemy to przedewszystkiem na olejnym »Pochodzie na Sybir« z r. 1866-go, na »Śnie«, na »Powitaniu powstańca«, wspomnianem powyżej, tej prawdziwej malowanej »Mondscheinsonate«, a przedewszystkiem na tym chopinowskim



303. SEN. ŚNIATYNKA, 1865/6. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

i nastrojów psychicznych, co więcej: będzie ich tłumaczem prawie jedynym, a gestykulacja i mimika będą mu tylko akompaniowały. I pierwsze spojrzenie płynie z oczu syna pustyni na piękną postać tułacza polskiego (por. str. 178 Nr. 107). Nie podobna zestawiać wszelkich faz i przemian, które ten motyw w swej wędrówce przez twórczość Grottgera przeżywa, ale czy to nie dziwne, że w tej łupinie mitologicznej znajdujemy to samo ziarno, ten sam motyw budzenia do życia istoty i duszy drzemającej, drogą spojrzenia oczu czujnych a kochających? Problem »Amora i Psychy« interesował artystę nader żywo, nadał mu też inną jeszcze formę w pobieżnym szkicu (Nr. 305) i obrazie olejnym, podmalowanym *alla prima* (na prześcieradle!) z niezwykle fugą. Radbym rzeczywiście wiedzieć, czy w tej kompozycji mieści się jeszcze jakaś fermentująca drobina reminiscencji fresku Schwinda z tegoż lat młodości, o którym powyżej (str. 199) wspomniałem. Całe nieprzebrane bogactwo Grottgerowskiej duszy, cała surowa etyka, kierująca wszelkimi ważnymi i rozstrzygającymi krokami jego życia, objawia się w tych spojrzeniach, tak dziwnie kombinowanych.

W otchłanie przyszłości, poza granicę świata dotykającego, aż hen daleko w krainę, z której żaden wędrowiec jeszcze nie wrócił, sięga wzrok Borowego, stojącego na »Wedecie« w dzikiej puszczy litewskiej. Do samej głębi naszego



304. AMOR I PSYCHE. ŚNIATYNKA. 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

sumieniu wdiera się wzrok Chrystusa w cierniowej koronie, niby promień słowa, przeświecający do dna ton górskiego jeziora, taki surowy i tak miłosierny zarazem, bo — wierzący artysta wie, że to jest oko Wszechwiedzącego!

Jakie widnokreśi obejmuje teraz jego fantazyja twórcza! Nie, co ludzkie



305. AMOR I PSYCHE. ŚNIATYNKA, 1866. SZKIC OŁÓWKOWY.

i nadludzkie, nie jest mu teraz [obcym, a przecież jaka przedziwna jednolitość, całość i łączność, jaka poezja w świętości, jaka czystość w poezji i w mitach starożytnych! Fantazja jego — to ptak górski. Wzleci ponad przepaści i wesoło zatrzepoce skrzydłami, kąpiąc się w czystym słonecznym eterze, nad przepastnym urwiskiem. Żaden problem psychiczny nie jest mu zbyt trudnym, i zdaje się, jakoby jego siła twórcza rosła i wzmagala się z finezyą i komplikacją problemów. Zaledwo wiotką postać Psychy wywołał z marmuru do życia, zaklnie jutro żywe serca dwu nadobnych córek króla Popieła w martwe glazy:



306. PIERWSZA CÓRKA KRÓLA POPIEŁA. WRÓBLEWICE, 1866.

RYSUNEK KREDEK.

• Nic nie zmieniło się — żadnym obłamkiem
Nie grozi wieża, choć chwiał się musiała
W chwili, gdy czas się zatrzymał nad zamkiem,
A zamek stracił ruch i czyni ciała.
Najmłodsza córka, jeszcze za barankiem
Goniąca — sama, jak baranek, biała
Motylem wielkim, tęczowym goniona,
Stała... baranek, motylek i ona.

• Na szmaragdowej trawie ono dwoje,
A motyl wiał i trwał na błękanie,
Druga, wchodząca w kryształowe zdroje —
Oddech w niej ustał, a zostało życie
I wstyd... bo jedną ręką srebrne stroje,
Ostatnie pierścionki dziewczęcy zakrycie,
Trzymała, silnie ku pierścionkowi cianąc,
Drugą dłoń miała na wodzie — jak przysnąć. —

(«Król Duch», rapsod III, pieśń III, strofy 10—11).



307. DRUGA CÓRKA KRÓLA POPIELA. WRÓBLIEWICE, 1866. RYSUNEK KHEDEKĄ.

To fragmenty cyklu! Miał on obejmować — rzecz naturalna — dwanaście obrazów, przedstawić wszystkie córki króla Popiela, zamieniające się w głazy. Ale mamy coś więcej, niż tylko tę jedną szóstą zamierzonej całości. Mamy prolog czy karton tytułowy, co mówię, mamy ich raczej dwa. Są to »Bajki« w dwóch redakcyach. Niemi to miał artysta cykl ten poprzedzić.

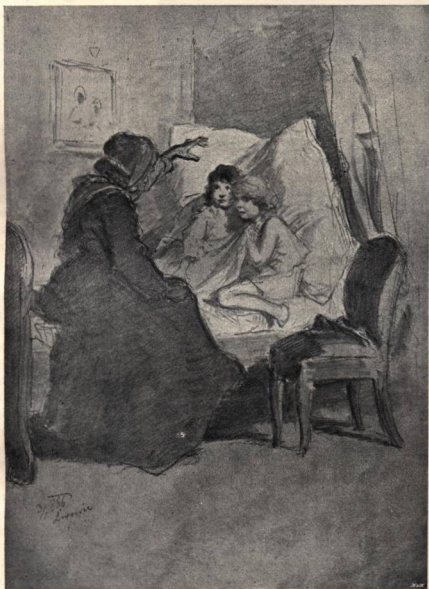
Jak bajronowy Manfred żywiły z chaosu wszechświata, tak wywołuje Grottger wszechpotężnem zaklęciem swej sztuki u psychy dziecięcej, uśpionej snem nieswiadomości, dwa główne czynniki przyszłego życia: inteligencyę i fantazyę — inteligencyę »Szkółką«, fantazyę zaś — »Bajką«. Pamiętał Grottger o działwie

sercem tak przedziwnem, rzewnie i czule kochajacem. Opowiadano mi, że raz w tym roku 1866-ym, ujrawszy na ulicy jakąś dziewczinę żydowską, brudną, opuszczoną, w łachmanach, chwycił ją w ramiona, zaniósł do domu, umył, ubrał i nakarmił. Innym razem znowu, widząc w rodzinie urzędniczej i jeszcze na pół niemieckiej chłopczyka, wziął go na kolana, bawił się z nim, wziął go w ręce i podniósł wysoko i pół żartem trząsł nim, jak gdyby w nim chciał duszę polską obudzić, i mówił doń ciągle: »Nieprawda, ty będziesz Polakiem? To niemożliwe, żebyś nim nie był! Nie być Polakiem to — be«!

Miłość Grottgera do dziecka, upodobanie, jakie znajdował w kształtach dziecięcych i budzącej się duszy, oto osobny rozdział w jego psychologii i historii jego sztuki. Psycholog duszy dziecięcej znalazłby w jego listach ciekawy i bogaty materiał. Artysta, szukając słów dla wyrażenia uczuć bardzo serdecznych i miękkich, wpadał stale w gwarę »dziecięcą«, nawet w chwili, gdy koncupuje najwznioślejsze idee, co więcej, nawet w ostatnich miesiącach życia, gdy już niesamowity gość nachylał się nad jego czołem, zroszonym potem



SZEKŐLEKA.



308. BAJKA I. LWÓW, 1866. RYSUNEK OŁÓWKIEM.



309. HAJKI. II. ŚNIATYNKA, 1866. RYDUNEK KREDKĄ.

świetnej charakterystyki i finezyi w portrecie kredkowym pańien Dzieduszyckich (Nr. 343), lub w »Batiniolczyku«, ile elegancyi, przewyższającej najprzedniejsze staloryty angielskie, w tej »panience niedziecnej i bu«, — jak mawiał — stojącej w kąciuku, ile współczującej miłości w tej »biednej muzykantce« (Nr. 353), a może w wyższym jeszcze stopniu w tym zgłodniałym chłopcu kolomyjskim »Z dni głodu« (Nr. 316), ile zdrowego i szczerzego patriotyzmu w tych dwu chłopcach, którym opowiadania dziedzica, co stracił nogę w powstaniu (portret hr. Jana Stadnickiego«, Nr. 313) całe nowe światy myśli otwierają! Ów chłopiec, na którego delikatną główkę kładzie starzec dłoń błogosławiącą, przejdzie przez życie czysty i święty (Nr. 311). W oku, obliczu, kształtach i postawie owego chłopaka, wiodącego »Pielgrzyma« do krainy mogił i krzyżów, spowita jest uczuciowość prawie już chorobliwa (Nr. 312). To nie jest ilustracya do słów Lenartowicza, ale obraz całego jego jestestwa, które tak trafnie ujął Jan Kasprowicz.

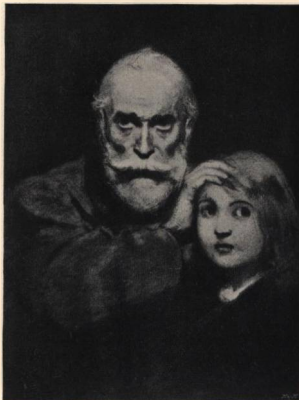
Bogu i Ojczyźnie składa wiekuiste śluby we wielkim kartonie śniatynieckim »z szlachtą polską polski lud«.

śmiertelnym. Całą szczerość, głębokość, całą miłość, z jaką Grottger tworzy postać dziecięcą, poznalibyśmy może dopiero wówczas, gdybyśmy mogli n. p. na wystawie, poświęconej jedynie tej gałęzi sztuki, zestawiać i porównywać odnośnie dzieła Grottgera z utworami innych mistrzów. Któryż z nich stworzył w XIX-ym wieku coś równie zachwycającego, jak ową dziecinę nagą na śnieżnej bieli, skąpaną światłem księżyca, na pierwszej redakcyi »Komety« z »Wojny«?

Portrecik wnuczki Adama Mickiewicza, u jej ojca Władysława w Paryżu (Nr. 310), to arcydzieło w tem złączeniu rysów indywidualności familijnej i typu dziecięcego. Ile



310. PORTRET WSUCZKI A. MICKIEWICZA, PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.



311. BŁOGOSŁAWIENSTWO STARCA. OKOŁO R. 1866.
RYSUNEK KREDKA.

Żeby te śluby stawaty się życiem, musi każde pokolenie odnawiać je, od dzieciństwa poczynsz. Oto idea, łącząca oba obrazy, poświęcone »Działwie polskiej« (N-ry 314 i 315).

Na obrazku pierwszym, ogólnikowej a bezwiedniej reminiscencji z obrazu Fendiego w galerii wiedeńskiej, zbliża się chłopaczkę ze czią do grobowca Kościuszki, całując głaz, z tą czią, z jaką lud padewski całuje marmur sarkofagu, kryjącego szczątki wielkiego Świętego. Na drugim obrazku rozchylają się niebiosy, błogosławiąc duszy, co takie miała pomysły. Podniosłość myśli złączyła się tutaj z pięknem kształtów nierozzerwalnym węzłem. Jest w tym obrazku jakaś piękność i

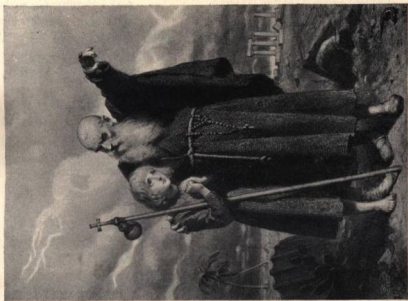
świętość zarazem — żadnemu z tych słów nie chciałbym dać pierwszeństwa.

Obie te potęgi łączą się związkiem tak cichym, wzniosłym a naturalnym, że zda się, jakoby to dzieło się zrodziło w mózgu mistrza włoskiego renesansu. Ale tu, gdzie objawia się duch tego twórcy naszego i jego ogólna i najgłębsza kultura, nie szukajmy nazwisk ani dat!

Zrozumie mnie niejeden czytelnik.

Zjawia się tu gość, który jeszcze nie był przestąpił progu sztuki polskiej, zstępuje tu anioł — w bieli, skrzydlaty, Psyche chrześcijańskiego Olimpu. Zgromadźmy jeszcze raz dokoła siebie w myśli tę działwę Grottigera, zjawiającą się na jego obrazach poczynsz od roku 1862-go. Przypatrzmy się jej! »Będą z nich ludzie!« Będą ludzie, jakich widzimy na jego portretach kredkowych z ostatnich dwu lat życia.

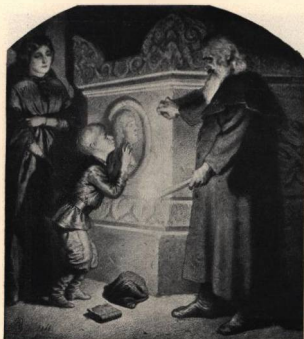
O tych portretach pomówię teraz obszerniej.



312. PIELGRZYM. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDEKĄ.



313. „SŁUCHAJCIE, DZIECI!”. LWÓW, 1866. RYSUNEK KREDEKĄ.



314. »DZIATWIE POLSKIEJ«. I. U GROBOWCA KOŚCIUSZKI.
GRYBÓW, 1866. RYSUNEK KREDKA.

Pierwszy stycznia r. 1866 jest w twórczości Grottgera datą pamiętną. Wówczas bierze Grottger po raz pierwszy do ręki nowy szkicownik, albo raczej nowy blok kilkudziesięciu kartonów »bristol«, bardzo szorstkich, wysokich na 40 cm., a szerokich na 30 cm. Ten blok będzie mu najwierniejszym towarzyszem ostatniego dwulecia; weźmie on go ze sobą wszędzie, gdy »skoczy« na kilka dni do Lwowa, żeby trochę potańczyć, ma go ze sobą w wagonie, w karyolce pocztowej — pojedzie z nim do Grybowa, Krynicy, do Krakowa, do Dynisk, Pieniaki i Poręby, nie rozłączy się z nim w obu swych

pracowniach paryskich, ani nawet w tym pokoiku w Amélie-les-Bains, w którym oczy zamknął na zawsze!

Wszystkie prawie portrety i liczne inne rysunki kredkowe powstają na kartach tego bloku, mają one zatem ten sam format i materiał, różnią się tylko nieco kilku odmianami tonów, gdyż blok ten zawierał, tak samo jak jego szkicowniki wiedeńskie, także kilka kurt blade-żółtych i kilka nieco ciemniejszych. Zdaje mi się, że, jak dotychczas wszystkie karty, z wyjątkiem kilku, darowanych przez artystę, znajdują się w jednym szlachetnym ręku i to we Lwowie, tak i nadal w tym grodzie powinnyby pozostać, bo pilniejszym zadaniem kultury tego miasta, niż ewentualne postawienie pomnika wielkiemu mistrzowi, byłoby założenie tu właśnie muzeum Grottgerowskiego, któreby z natury rzeczy było równocześnie i zbiorem pamiątek ostatniego powstania. W tym muzeum powinien być jeden pokój przeznaczony tylko dla portretów, powstających w r. 1866-ym i 1867-ym właśnie na kartonach tego bloku.

Najwcześniejszą datą, zaznaczoną przez artystę w seryi portretów kredkowych jest dzień 4-ego stycznia 1866 na portrecie pani Olgi Horodyskiej, najpóźniejszą jest dzień 4-ego marca 1867 na portrecie Wł. Żeleńskiego. Od tych portretów

wyszędem w mej wstępnej kontemplacji nad Grotterem i jego duchowym typem. To wyższe duchy i wyższe piękna, zakłete w widome kształty wszechmocnem »stań się« twórczego geniuszu. Czy dla zglębienia duchowej treści dzieł sztuki koniecznem jest, żeby nad nami przeszły wieki, by nam znaczną ich część wydarł może pożar, aby nam z reszty pozostawił czas niszczyciel już tylko strzepy i włókna pajęczyny? O! wtedy będzie się przepłacało te cienie cieni, bo nie zawsze będziemy tacy bogaci duchowo, jakeśmy byli wówczas, gdy te portrety powstawały i jak może jesteśmy dziś.

Czyż musi dzieło sztuki obrócić przedtem mechem »zabytku«, ażeby być odpowiednio cenionem?

«Ileż lat trzeba czekać, aż się przedmiot świeży,
«Jak figa, ucukruje, jak tytoń, uleży?».

O, ten historyzm!

Jest w tej ikonotece siedm portretów męskich: jeden poeta (W. Pol), dwaj artyści malarze (Tepa i sam Grotter), czterej muzycy (Szczepanowski, Rafał Maszkowski, Mikuli, Żelenski).

Serya kobiet zaczyna się, pominawszy portret rodzajowy młodej zakonnicy, trzema portretami z koła rodzinnego artysty: jest portret ciotki, pani Horodyskiej, portret drugiej ciotki, hrabiny Zabielskiej, i portret dalszej kuzynki, Felicji Strumillanki, dziś owdowiałej pani Zaleskiej; potem przychodzi szereg dalszych popiersi kobiecych, pełnych gracy i wielkiego powabu, idealne typy polskiej kobiecości z epoki powstania. A przytem należy jeszcze podnieść, że prawie każde popiersie w kompozycji, w zwrocie i nachyleniu tułowia, głowy przynosi nowe motywy. I pod tym względem stoją te portrety kredkowe o wiele wyżej od odnośnych prac olejnych, skomponowanych nieco sztywnie



315. «DZIATWIE POLSKIEJ». II. NA CHÓRZE. GRYBÓW,
1866. RYSUNEK KREDKĄ.



316. Z DNI GŁODU. ŚNIATYNKA, 1866.
RYSUNEK KREDKA.

i stereotypowo, jak np. portret pani Skulimowskiej. Portrety kredkowe tego albumu ciągną się przez cały rok 1866, nie wykazując ważniejszych przejawów stylowych. Także większe portrety kredkowe, do których przedewszystkiem liczy się szereg portretów rodziny hr. Robrowskich, rysowanych w Porębie późną jesienią 1866, mają cechę pokrewną, chociaż i tutaj czasem daje się skonstatować pewna sztywność, tem dziwniejsza w portretach osób, z którymi artysta żył w serdecznej przyjaźni.

Dopiero w Paryżu zmieni portret kobiety nieco swoją cechę, a wpłynęło na to zarówno nowy typ modelu, jak i charakter sztuki, otaczającej artystę. Portrety te nabierały wielkomięskiej elegancji

międzynarodowego typu. Szereg portretów z kola rodzinnego nagle się przerywa.

Zjawia się głowa niewieścia przedziwnej urody, obserwowana z głębszą jeszcze sympatią; siła magnetyczna zdaje się kierować jej oczy ku wzrokowi artysty. Z całości zdaje się płynąć jakiś urok wyższy, świeżeczny.

To portret narzeczonej.

Poznał artysta pannę Wandę Monné na balu „na Strzelnicy” 13-go stycznia 1866-go roku. Pokochał ją całym żarem swego ognistego temperamentu i niebawem został jej naręczonym. Święty to był związek, prawdziwa miłość wielkiego artysty, czysta — gorąca — dożgonna.

Miłość ta stała mu się nowym bodźcem, wpłynęła znacznie na „Lituanie” i „Wojnę” i przyspieszyła wykończenie tej ostatniej.

Całe jego życie staje odłód na wyższym poziomie, jego dążność idealna łączy się teraz z celami i zadaniami życiowymi, życie i ideał stają się bardziej

[illegible]

[illegible]

Tenże inni dwie próby, nim mi diabli zabiorą.
A teraz ci o mnie (jak ja ci wiem jak ci coś powie,
dzieć może) mój powierny skorrell - ciekawy - bo mnie
Kacha - a ja na kółko, przejechać i młotem doprowadzić mi
zastrzyg. Od rana od 8³⁰ do 3³⁰ nieustannie się tylko
smucę - tam idę na obiad potem na gasy a tu
wieczorowi na spacer. I robie moje sportowienia. Na
ulicy niepokoić mi przoduje choć i co mnie idę -
wajello embranois tylko kiwnę da wypytanie jakos
Kacha, która patrzy ci na mój nos i mój płasz jak
na jakieś camorkie straszę. Był tu onegdaj na
drogę chronię wody w bambin aniośnie i chodzący, b. j.
flonowatun po kłacie i wiersi cam zabawę. Tutaj w
Księżniczów wystawione wiszą na ulicy, smęty, męty,
okrowie, rapki futrales, różne futerka a pomyśle -
agadnij co: — — — — — liny, borany, rajce, rabita
tylko wypatroszone, tak jak w miszka. Wzi Tei ku
fujze koiśk dostać moim i piersi. — Aż Chiny!
Chiny! — Dalej - wiem powiem powiem parę „die
Das horizontale Gewerbe kreiden“ - (jak miwi Fleiss)
wzrostu moim dwie próby w polu we wtosark.
Wiż jak tylko takie dwie zapiski ci w orey rasiowię
to ci mowem jak w dym. Tak ci rasiem wrocam
do domu - co boryg do 7³⁰ - a teraz idę do teatru
ale nie dla aktorów tylko dla publicystów Woronaj
dawno okropny Schopenhauer, mit Tannhauser und Ziffer,
Blyperu - były artysty, brinię, mowy, kopy, pisanie
try, ropow. — , było dwóch kiedois - Ci ile razy gory.
najbardziej niezwykłych niezwykłych szkaceniach Feickali ci,
Aż tak: Zgnoja ci - i jedał drugiemu kiedy urozytas cina

jeszcze jednością. Analiza »Lituanii« i »Wojny« da mi sposobność do szerszego omówienia wpływu tej wielkiej i dozgonnej miłości artysty na jego twórczość. W kilku rysunkach kredkowych i szkicach olejnych oddaje on rysy ukochanej istoty: odnajdziemy je w twarzy idealnej niejednej Polki na obrazach narodowych z tych dwóch lat ostatnich, odnajdziemy je w Geniuszu, prowadzącym artystę przez »dolinę łez«. Wiele troski i niepokoju o przyszłość dał artyście ten stosunek, ale nieskonczenie więcej szczęścia. Artysta sam określił najlepiej wpływ tego głębokiego uczucia na siebie w tych słowach listu do przyjaciela: »To ci tylko powiem, że z dniem każdym staję się lepszym«.

A teraz przejdźmy do dzieła, w którym ta miłość znalazła monumentalny wyraz. Dziełem tem — »Lituania«.



317. PORTRÉT PN. STRUMILLANKI. LWÓW, LUTY 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

Wiosna! Czarne, zwęglone pniaki zniszczonego litewskiego »Boru« otoczyły się wieńcem paproci, umiały się w zielone jej piórka i wachlarze, potoki wiosenne usypały nad bielejącymi kośćmi litewskich bohaterów ze świeżej ziemi mogiły, zarastające wnet murawą i kwieciami; wysunął się wreszcie pług, prując rdzawą od krwi przelanej ziemię litewską w długie zagony, owe linie styczne między naturą a kulturą. Nad łąką, nad stepem, nad zasianą rolą, w blasku majowego słońca zaświergotał skowronek...

Siła rodczą przyrody zapanowała nad dziełem zniszczenia i rzuciła na obraz grozy i przerażenia szatę, utkaną z zieleni, złocistego słońca, barwnego kwiecia — szatę o niewypowiedzianej piękności. Oto objaw niepohamowanej siły przyrody, objaw wewnętrzznego, przyrodzonego prawa.

Ale to prawo normuje nie tylko bieg przyrody samej, ma ono pełną swą moc i dla sfery życia duchowego. Działa ono tutaj z tą samą koniecznością, z tą samą niepohamowaną siłą.



318. PORTRET WL. ŻELEŃSKIEGO. PARYŻ,
1867. RYSUNEK KREDKĄ.



319. PORTRET KAROLA MIKULEGO.
LWÓW, 1866 RYSUNEK KREDKĄ.

Natury o wysokiej organizacyi duchowej rozwijają się w jakimś bezwiednem uczuciu cichego, zbożnego posłuszeństwa, szlakiem tego samego prawa, z tą świętą, wewnętrzną zgodą, łączącą cały nasz świat fizyczny i psychiczny w najwyższą całość i jedność. To, co tam zwie się siłą rodzącą przyrody, zwie się tutaj siłą twórczą geniuszu. Ta siła twórcza nie pozwala mu tarzać się bezustannie w niemym bólu, w rozpaczach łkającej, bo posiada on dar opanowania bólu, dźwignięcia się z rozpacz, przemienienia gryzącego żalu w wyższą słodycz, dar pokrycia obrazu grozy kwiecistą szatą ideału, ozłocenia go słońcem apoteozy. Im więcej cierpiał, tem wyżej się wzniesie, a wzniesie się do szczytów idealnej piękności.

Bez tej męki osobistej, która była zarazem męką narodu, nie byłby Grottger wznosił się do tych wyżyn; byłby tworzył może do końca życia, tak, jak tworzył przed rozegraniem się tej tragedyi narodowej, same rzeczy nadobne, byłby pozostawił szereg dzieł, któreby się prawdopodobnie były ostały — obok wielu innych. Tak atoli stał się wybranym. »Warszawa«, »Polonia« to już dzieła wybrańca, ale teraz z »Lituaniją« dopiero włącza się w jego twórczość czynnik nowy, natury nieuchwytniej, nieokreślonej, transcendentalnej. Tym czynnikiem jest idealna piękność. Zrodzenie się dzieła o idealnej piękności jest nie tylko pomnożeniem skarbcza życia duchowego narodu, ale jest zarazem wielkim krokiem naprzód w jego wszechświatowym rozwoju i stano-



320. PORTRET PN. JANUSZKIEWICZÓWNEJ.
OSIEK — PORĘBA. PAŹDZIERNIK, 1866.
RYSUNEK KREDKĄ.



321. PORTRET NARZECZONEJ Z CINIEM
PROFILU ARTYSTY. LWÓW, 1866. RYSUNEK
KREDKĄ I KOŁOROWYM OŁÓWKIEM.

wisku. Zastąpił sobie naród na takie dzieło przez gorzkie łzy wytlakane, a otrzymał je z rąk Artura Grottera. Tą pięknością jest »Lituania«.

A teraz kilka słów o genezie »Lituanii«. Na historyi tej genezy wybiły swe piętno zarówno wypadki życiowe, jak i dzieje wewnętrznego rozwoju artysty, tak blisko z nimi związane.

Przemiana ostrej, gryzącej materyi »Boru« na słodko-elegijną »Lituanii« jest procesem rozwojowym naturalnym, poniekąd koniecznym.

Odbywa się ona pod działaniem słonecznej miłości, a możliwe, że i ciepłe promienie poezyi proces ten przyspieszyły.

I tak zwrócił na uwagę redaktor tego wydawnictwa, prof. T. Pini, na niewielki utwór Goszczyńskiego »Duch Kosyniera«, wydany po raz pierwszy w »Trzech strunach« w r. 1840-ym.

Gdyby nie ta data, moglibyśmy następujące strofy uważać wprost za parafrazę poetycką piątego kartonu »Lituanii« »Duch«.

Na przyjęcie dominującego wpływu poematu z r. 1840-go na pomysł kartonu z r. 1866-go nie dozwala jednakże sepia monachijska »Trzy dni«, w której znajdujemy już motywy zjawienia się ducha męża-bohatera zupełnie urobiony. Muszę zatem ograniczyć się jedynie na stwierdzeniu absolutnej analogii.

Kwestya wzajemnego wewnętrznego stosunku obu tych utworów zostaje na razie, — a może na zawsze — otwarta!

Oto odnośne strofy Goszczyńskiego:

Drugie kury już zapiały,
W pustkowiu huka sowa,
A Stachowej sen zabraly
Pogłoski z pod Grochowa.

Srogie tam było spotkanie,
Bitwa jak nigdy krwawa;
Padali tam Podlasianie,
Jakby pod kosą trawa.

Węc, nad kołyską schylona,
Płacze tzą płożaową
Nad sierotą, co u łona,
Nad sobą, biedną wdową.

W izdebce coraz się mroczy,
Dogasa szczepka smolna,
I zmęczone płaczem oczy
Zasklepily się zwolna.

Przecież, choć snem ciężkim dyszy,
I oczy śpiące miała,
Wszystko widzi, wszystko słyszy,
Jakby wcale nie spała.

Trzeci kogut północ wypiał,
Mignęło przed okienkiem,
Czułny odźwierek zaskrzypiał,
Wchodzi Stach z brzękiem, szczękiem.

Zrzucił czapkę, siadł przy stole,
Miło patrzy na żonę;
Błysło z pieca: — krew na czole,
Całe piersi skrwawione, i t. d. i t. d.

Praca nad tym cyklem szła artyście wolno i opornie.

Obraz pierwszy, »Puszczą« litewska, powstaje, jak mówi data, jeszcze w r. 1864-ym, jako wstęp do niewykończonego cyklu »Bór«, zachowanego nam w szkicowniku p. Fedorowicza; artysta przywozi go ze sobą latem następnego roku (1865-ego) do Śniatynki i tu tworzy dwa następne obrazy (t. j. »Znak« i »Przysięgę«), cofając się w tym ostatnim znowu do pomysłu, dwukrotnie już szkicowanego dla cyklu o »Borze«. Jadąc na święta Bożego Narodzenia do Krakowa dla odwiedzenia matki i siostry — a wiemy, że on,

tak bardzo przywiązany do rodziny, lubiał zawsze w jej kole święta spędzać — bierze te rysunki ze sobą. Wyjeżdżając, zamierza widocznie niebawem pod Wawel powrócić, gdyż zostawia je w Krakowie. Ale tu zachodzi w jego życiu zdarzenie niespodziewane, o którym powyżej już była mowa. Dnia 13-go stycznia 1866 poznaje na balu »Strzelnicy« lwowskiej pannę Wandę Monné, a po krótkim czasie jest jej narzeczonym. Fakt ten wpływa znacznie na losy cyklu, tak pod względem wewnętrznym na jego nastrój i ostateczny charakter, jak i na tok pracy nad nim. Odmienny kierunek myśli, bieg uczuć bardziej indywidualny, cześć i miłość dla istoty wybranej, a tak gorąco ukochanej, powoduje na razie podjęcie tematów innych, jego sercu bliższych, pałryotyczno-miłosnych (podobnych do obrazków olejnych w Muzeum Narodowym, które zwie w korespondencji »Polką wesołą i smutną«).

Wyjeżdża często do rodzin, spokrewnionych lub zaprzyjaźnionych z państwem Monné, tak przedewszystkiem do ukochanej »mateczki«, p. Skolimowskiej w Dyniskach, a portrety i inne prace okolicznościowe, łączące się z tymi nowymi stosunkami, odrywają jego myśl twórczą od »Lituanii«. Pracę nad dalszymi obrazami tego cyklu podejmuje artysta na nowo po przerwie blisko półrocznej, a pierwszą wzmiankę o »Lituanii«, i to negatywną, znajdujemy dopiero w liście do narzeczonej z 3-ego marca 1866. Artysta, jakby usprawiedliwiając się przed sobą samym, pisze: »Do Litwy jeszcze się nie biorę, bo początku jeszcze mi z Krakowa nie przysłano, a nie chciałbym, żeby następne obrazy co do rozmiarów figur poprzednim nie odpowiadały«. Skarży się też na »nasze zwykłe polskie guzdrałstwo« i brak odpowiednich kartonów. Częste przejażdżki, wybieżki i zmiany miejsca pobytu — widzimy go co chwila w Sniatynce, w Dyniskach, to znowu we Lwowie — przyczyniają się także do opóźnienia pracy nad »Lituanją«. Powraca do niej dopiero 9-ego maja po przerwie, jak wspominałem, przeszło pięciomiesięcznej. W ciągu siedmiu dni do 26-ego maja powstaje obraz czwarty »Bój«. Oto szczegóły z odnośnych listów: »Robiłem wczoraj dzień cały i wyrósł już jeden bohater strasznej bitwy mojej, wprawdzie nieskończony jeszcze, ale już wyraźny. Dziś inni pójdą w jego tropy, a może prędko przybędzie już 4-ty obraz w szeregu. A więc »Górą naszą« zawolałem



322. PORTRET WŁASNY. WIEDEN, OKOŁO 1865. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

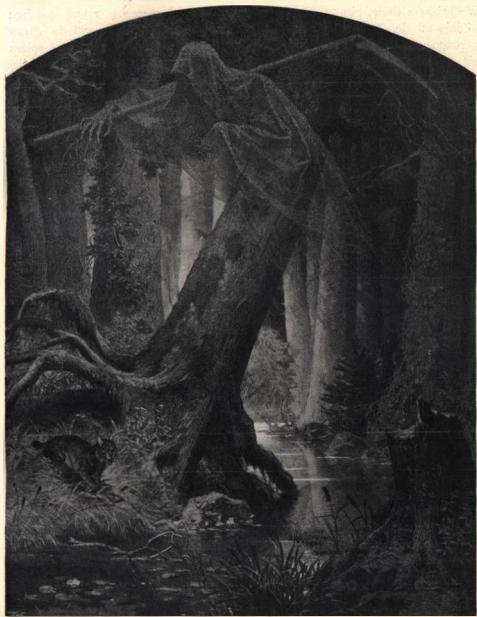
z całej piersi» (10 maja). A wieczór dodaje: »Studia do obrazów już spożytkowałem, a nowych porobić nie mogę dla braku do tego potrzebnych strojów, przez to przestałem rysować«. Następnego dnia pisze znowu: »Poczcziwy Sarnecki (szwagier Stanisława Tarnowskiego) ma mi się tak, jak bobater mego litewskiego obrazu, i stanie jako model. Dobry to dzień dla mnie będzie. Raz Stach, raz Sarnecki, raz Strojnowski, tu bawiący, ofiarowali mi usługi, a w Bogu nadzieja, że z jego pomocą dobrego coś wyrósć może«.

Przeciwności życiowe hamują przez kilka dni rażny postęp twórczej pracy. Niech wśród wielu innych ważnych zeznań, zawartych w tej korespondencji, ten jeden ustęp z listu z 12-ego maja zaświadczy o jego głębokiem ukochaniu Boga i sztuki i o szczęściu, jakie mu dała miłość ku narzeczonej:

»Bardzo biedny jestem. Jak deszcz nawalny, pada na mnie jedno strapienie po drugim, a ja pracować bez sukcesu nie mogę — ja stwarzać piękne rzeczy, ja apdostołem i wieszczem w artyźmie moim być muszę — ja najdrobniejszą pracą moją podupadłego ducha bliźnich moich podnosić, ja ich pocieszyć, ja im odwagi i miłości dodawać muszę! A skąd tego dla siebie mam ja zaczerpnąć?... Nie jestże to czystą ironią dopatrywać weselości na ustach biednego i nazywać go Wybranym? Prawda, jest on wybranym, ale z pośród największych nędzarzów«. Ale jedynie w miłości swej czuje się on szczęśliwym: »W czemże wyraźniej łaskę Bożą przeczuc i dostrzedz można?»

»Bój« nabiera kształtów wyraźnych już 17-ego maja. »Dzięki Bogu, od kilku dni serdecznie pracując, mam już pierwszy, niedawno zaczęty, rysunek na dokończeniu. Stacho, Sarnecki i twój kot wyrosli na nim, jak żywi. Wszyscy najokropniej nasrożeni, bo przed nimi wróg najzaciętszy, a w rękę posoką złane topory i miecze! Na obłoku białego dymu majaczeją z daleka, jak szare widma piekielne, a po ich zapienionych wargach, krwią nabiegłych oczach i podniesionych zaciekłe prawicach przeczujesz wypadek rozpaczliwego ich boju! Może już z początkiem następnego tygodnia zabiorę się do następnego obrazu«.

Ala jeszcze kilka dni przykuła go praca do tego obrazu, który tworzył z całą namiętnością płomiennego temperamentu. List z 22 maja przynosi pod tym względem ważne wiadomości. Nazywając sztukę, której się poświęcił, pociechą artysty, dodaje: »Ona, jak gdyby najczulsza kochanka, zawsze słówko nadziei, pełne miłości i współczucia, wyszepnie mu do ucha, zasmuconego, powoli udobruchawszy, prowadzi do sztalugi — a w tej chwili on odżywa. Tu naraz okropnie zawyło, w tumanie kurzawy i dymu sto ostrzów zabłysło od razu, a postać, jak dyabeł, straszna wskoczyła do obrazu. I kot twój aż wstrząsł się cały od zgrozy, chwycił węgiel do ręki i już przepadł wśród tłumu walczących«. Dopiero 26-go maja wykończył ten obraz ostatecznie i dla nagrody spędził cały dzień następny w lesie, »używając wczasu« po 14-o dniowej mozolnej pracy nad czwartym »rysunkiem do Litwy«. »Rysunek już gotów« dodaje, »a piąty już rozpoczęty«.



323. «LITUANIA». I. PUSZCZA.

Rozpoczął go już 14-go maja; podczas intensywnej pracy nad »Bojem« budzą się w nim nowe pomysły. Z tej ważnej chwili zdaje artysta sprawę w dłuższym liście, pisanym tegoż dnia, jak zwykle, wczesną ranną godziną: »Zdaje mi się, że dobre i zdrowe myśli napłynęły mi w tej chwili do głowy i rozpoczęły w niej prawdziwy jarmark. Sto »za« i tysiąc »przeciw« spiera się ze sobą, a chodzi tu o jeden z obrazków, należących do »Litwy«. Walka zawzięta, bój krwawy; chcę doczekać wypadku tej bitwy. Otóż i jest! Rozbite kolumny i przelamane szeregi całego zastępu dawniejszych zaprojektowanych myśli ustępują przed nawałą nowo ożytych. »Górą naszą!« Przerzucam się na stronę zwycięzców i w tym duchu rozpocznę dzisiejszą robotę«.



324. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANI«.
ŚNIATYNKA, 1866.

Jest to jeden z najważniejszych dokumentów do »Lituanii«. Bitwa jest punktem kulminacyjnym we wznoszącej się linii fabuły. Tu przychodzi nagle przeistoczenie momentu czynnej akcji na moment bardziej uczuciowy. Fabuła przelamuje się z heroicznej w elegijną. Nie jest to rzeczą przypadku, że artysta o tej przemianie bezzwłocznie donosi narzeczonej, bo, jeśli się bardzo nie mylę, to właśnie jej obraz i myśli o niej były bezpośrednim i najbliższym powodem tego załamania się linii kompozycyjnej ku liryzmowi i elegii. Ustęp ten odnosi się zatem do ostatnich dwóch obrazów, do »Ducha« i »Widzenia« w kopalniach syberyjskich, który pierwotnie zatytułował: »Aresztantka«. Nie tylko idea obu tych obrazów, ale i kom-

pozycja ich w głównych zarysach przypada na dzień 14-go maja i następne tygodnie, na pierwszą kwitnącą, wonną wiosnę jego narzeczeństwa.

Mimo, że »Duch« w swym głównym motywie, jak to wiemy, cofa się do końcowego obrazu »Trzech dni« r. 1858-go, to przecież jest on rezultatem nader licznych kombinacji artystycznych, przemian i przeróbek, jak o tem świadczą oba szkicowniki śniatyńskie (Nr. 324 i n.).

Krótką wycieczką do Bubniszcza i dalej w Karpaty, odbyta z hr. Tarnowskim i jego sąsiadem Wł. Bielskim, przerywa pracę na jakie 10 dni. Z wycieczki tej atoli nie wraca artysta do Śniatynki, lecz do Dynisk, tam też, zdaje się, kończy »Ducha«, a w każdym razie »Aresztantkę«. Obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, dar narzeczonej, jest mu w tej kompozycji pomocą równie pożądaną, jak miłą. I tak pisze z Dynisk pierwszego lipca 1866: »Zaczynam się



325. «ЛИТУАНИЯ», II. ЗНАК.

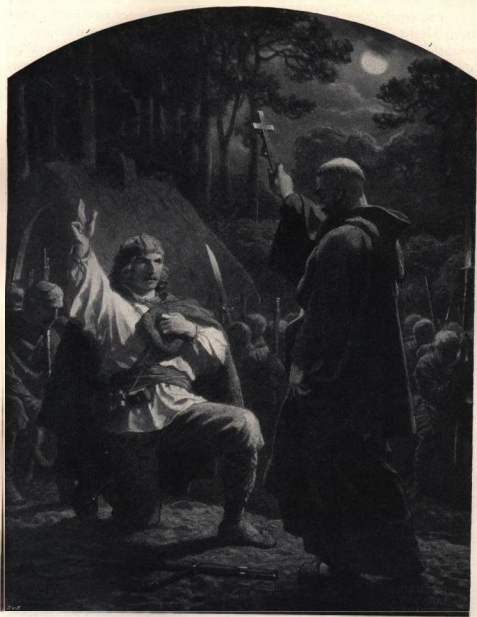


326. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANII«.
ŚNIATYNKA, 1866.

bardzo kłopotać, że może jutro jeszcze z robotą gotów nie będę. Rysuję, ile mi czasu na to wystarcza, ile mi sił stanie, ale często wymazuję to i na nowo rozpoczynam. Madonnka będzie zupełnie taka, jak na obrazku, który mi przysłałaś, zupełnie taka sztywna i poważna, ale uśmiechnięta do kłęczącej aresztantki. Będzie nie cała jasna, jak zamyslałem ją zrobić, tylko ciemna, a jasność będzie ją okalała, podobnie jakby fosforyczny wyziew, który to widmo ze siebie wydaje». A następnego dnia, owego pamiętnego drugiego lipca 1866, kiedy zamajaczył pierwszy pomysł »Wojny«, dodaje: »Znowu dzień cały siedziałem nad rysunkiem. Przed zmierzchem wystąpiła już na obraz Twoja Matka Boska i zdaje mi się, że dobra będzie«. Ostatni ten obrazek chce koniecznie skończyć jeszcze w Dyniskach, a we Lwowie, przed zamie-

rzoną kilkudniową wystawą, »wszystkie rysunki razem ostatecznie podokreślić«. Dnia 4-go lipca ostatecznie zakończył swą pracę nad »Lituanją«. Ale, zamiast do Lwowa, udaje się jeszcze najpierw na tydzień do Śniatynki. Stamtąd donosi 11-go lipca: »Dziś zabieram się do naklejenia wszystkich obrazów na kartony, a jutro do poprawienia wszystkich błędów tak, aby w sobotę być już ze wszystkim gotowym, a w niedzielę przyrzadzić do wystawy«. W najbliższą niedzielę ma »Lituanika« przedstawić się większej publiczności. »Boję się bardzo zarzutu, a to jest ignorowania w niej takich figur co do ich charakteru, jak: Plattery, Siekarowscy, Maćkiewicz, a i Murawiewy. Zarzut ten byłby mnie spotkał niechybnie i słusznie, gdybym był nie odmienił tytułu »Lituania« na »Lituanica«. To wyrażenie samo przez się powiada, że to są obrazy wprawdzie z Litwy, ale nie będzie obrazem Litwy z r. 1863«.

Od południa 13-go lipca jest we Lwowie, w kwaterze Federowicza. »Wszystko na »Lituanice« gotowe prócz jednego rękawa i karty tytułowej. I ten »nieszczęśliwy rękaw«, na który nie wie, skąd »modela wytrząsnie«, i karta tytułowa robią mu niemało kłopotu. »Zdaje mi się, że Citi kochany (pseudonim w tej korespondencji panny Wenzówny, ciotki jego narzeczonej) mówił mi coś o Pogoni. Otóż ja myślałem już o niestworzonych rzeczach, wkońcu wróciłem do myśli Citi i zrobię Pogoń, ale trochę inną, jak ten znany herb Litwy, bo do ręki zamiast miecza dam jej stargane kajdany.



327. «LITUANIA». III. PRZYSIĘGA.

Papier na to będzie smutnego, ciemnego, szarego koloru, a litery i Pogoń będą czarne. Chciałbym, żeby już sama okładka robiła wrażenie strasznej tragedii».

I następny dzień, 14-ty lipca, zeszedł artyście na pracy nad kartką tytułową: »Jest to Pogoń, ale z mieczem w rękę, a nie ze starganemi kajdanami, pokazało się bowiem, że postać rycerza straciłaby może charakter litewskiego herbu Pogoni, gdybym był miecza nie był zatrzymał. Ale i tak dobrze. a nawet odpowiedniej dla zakończenia mojej powieści litewskiej, bo w rzeczy

samej biedni oni tych więzów nie stargali, a mieczem właśnie wojować i walczyć usiłowali».

Cóż się z tym rysunkiem stało? Czy nie należy w tym pomyśle upatrywać zawiązku pierwszego obrazu »Wojny«, t. j. »Alegoryi«?

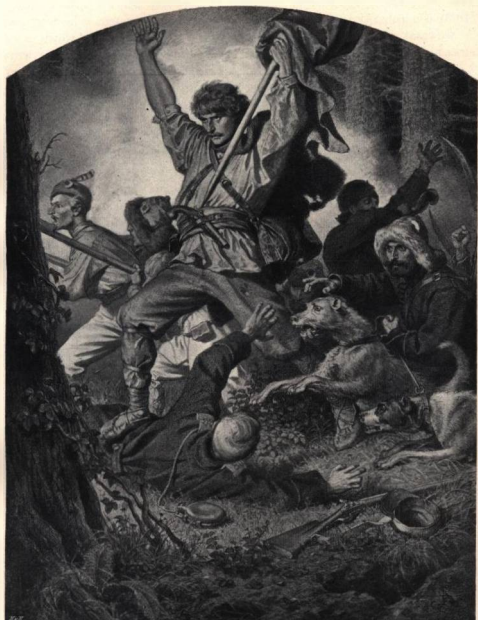
Nazajutrz, w niedzielę 15-go lipca r. 1866-go, wystawioną była »Lituania« po raz pierwszy na widok publiczny. Dzień to świąteczny dla artysty, jak gdyby przyjęcie wyższych święceń. Skończył dzieło, w którym dokonał ważnego zwrotu w swym rozwoju, kołysząc równocześnie w głębi duszy już idee przyszłego cyklu, którym stanął na wyżynie idei uniwersalizmu. W tej ważnej chwili robi on rodzaj obrachunku sumienia artystycznego: »Ani na chwilę nie zachwiału się we mnie wiara w prawdziwą miłość do sztuki, a myśląc o korzyści materialnej z tej malej



324. SZKIC DO »DUCHA« W »LITUANII«.
ŚNIATYNKA, 1866.

a krótkiej wystawy, zdaje mi się, jak gdybym się sprzeniewierzył szlucę». Oddał z niej dochód na cele dobroczynne, tak, jak oddał całego siebie i całe życie swoje ojczyźnie, sztuce i idei.

Biorąc całość rozwoju epopei litewskiej, poczynwszy od pierwszych szkiców »Boru« z r. 1864, aż do ukończenia »Lituanii« w połowie lipca r. 1866-go, dwuletniego zatem rozwoju jednej myśli zasadniczej, konstatuje, że ta myśl dwukrotnie się załamuje, raz w jesieni r. 1865-go, gdy twórca od szeregu luźniejszych scen heroiczych »Boru« z coraz innymi bohaterami, a więc na tym punkcie zbliżonego jeszcze do »Polonii«, przechodzi do fabuły o jednym głównym bohaterze, drugi raz w maju r. 1866, gdy bardzo znacząco wysuwa kobietę jako bohaterkę na pierwszy plan (nż obok bohatera głównego). Ta druga przemiana odbywa się pod wpływem miłości. A ile temperamentu,

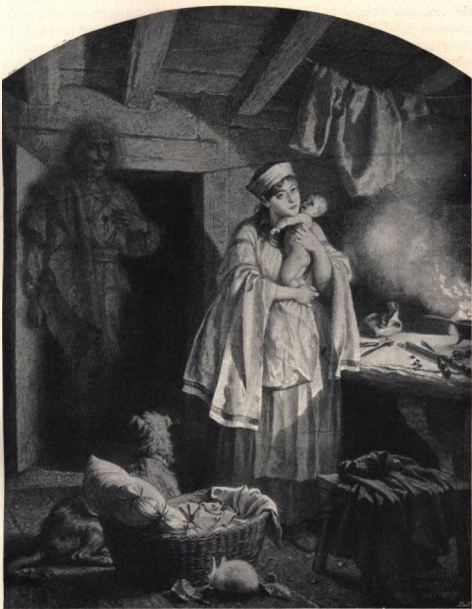


ile polotu jest w jego uczuciu! Posłuchajmy! Donosząc o rysunku z »Pamiętników Kwestarza«, nad którym pracował w pierwszej połowie marca, dodaje (10/3), uśmiechnięty i szczęśliwy: »Da Bóg, będę prędko z tem jednym gotów! A wówczas, jak wiatr, jak burza albo orkan będę leciał ku Lwowu, a od strasznego lotu mojego powstanie wichur i będą się powalały drzewa wraz z korzeniem, i rzeki wystąpią z koryt swoich i zaleją pola i łąki, i góry zadrżą u podstawy swojej, i ziemia się rozpadać będzie na cztery strony świata, a ja naraz zleczę do Aniolka mojego«.

Cóż więc bardziej naturalnego nad to, że to uczucie wpłynęło na nastrój, a tem samem i na treść drugiej części »Lituanii«, która powstaje na wiosnę r. 1866, opromieniona już słońcem i szczęściem tej miłości! A zwłaszcza ostatni obraz! Ktoby nie dojrzał tej przemiany, dokonywującej się w »Lituanii« pod wpływem miłości, ten mógłby w tym obrazie widzieć raczej rodzaj epilogu tylko. Tak nie jest. Moment kobiecy dobija się tutaj wyższego znaczenia. Wypadki z lat 1861—4 wpłynęły wogóle bardzo znamienne na stanowisko i znaczenie kobiety w społeczeństwie i narodzie; zaznacza się ten objaw tutaj, i to coraz silniej, w miarę, jak cykl zmierza ku końcowi. Nie jest to historia samego już borowego, żona jego staje się bohaterką-towarzyszką. Najlepszym tego dowodem fakt, że na ostatnim obrazie widzimy ją już samą, bez męża, bez dziecka, nie żoną, nie matką, ale bohaterką męki, pierwszym wielkim symbolem umęczonej Polski.

Pozostaje nam jeszcze krótka analiza kompozycji. Jest ona najznakomitsza, jaką Grottger kiedykolwiek stworzył, jest zamkniętą w sobie, zwartą, pełną tej mądrości estetycznej, która, owoc rozważ i namysłu, dojrzewa powoli i równocześnie z ideą samą. »Polonia«, cykl, bezpośrednio poprzedzający »Lituanie«, jest pod względem kompozycji dziełem przejściowem; obok drobniutkich resztek ilustratorskiego realizmu widoczną, a nawet zbyt jaskrawo podkreśloną, jest tu dążność do wielkiej linii kompozycyjnej i do grupy o schemacie abstrakcyjnym — w »Lituanii« natomiast staje się ta forma abstrakcyjna zupełnie naturalną, jest łożyskiem, stworzonym siłami natury i kultury, gotowem do przyjęcia nurtów chylęj myśli twórczej. Tam mamy albo prozę, co prawda entuzjastyczną i porywającą, albo formę poetycką nieco wyszukaną, która, niby zbyt ciężki rymstunek, lotne pomysły zdaje się przygniatać — tu zaś rodzi się już forma równocześnie i równomiernie z myślą. A nie waham się twierdzić: »Lituania« stoi kompozycyjnie wyżej także i od swej następczyni, od »Wojny«, w której idea założenia powoduje stale rozdział kompozycji na dwie grupy — jedną ze świata realnego, drugą, przedstawiającą artystę i jego muze. Tu, w »Lituanii«, najwyższa jednolitość, tam dwoistość tematu i kompozycji.

A teraz uwaga dalsza. Nie wiem, czy w historii poezji i sztuki, a nie mniej i w historii muzyki, zwracano dostatecznie uwagę na fakt, że w czasie



380. "LITUANIA". V. DUCH.

nowożytnym, począwszy od renesansu, istnieje dwojaki stosunek dzieła sztuki do publiczności. Powstaje ono albo z myślą o niej, albo jako absolutny produkt idei twórczej. Różnice te są nieraz nader subtelne, ale sądzę, że czytelnik mnie zrozumie, jeżeli dla objaśnienia tych słów przytoczę jako przykłady: dla rodzaju pierwszego sztukę Ghirlandaja i Raffaela, dramat Szyllera i muzykę Mendelsohna — dla rodzaju drugiego: sztukę Botticellego i Leonarda, muzykę Chopina i Schumanna i dramat Shelleya. Celem tego rozróżnienia, jak widzimy, nie jest bynajmniej ustanowienie pewnej wyższości lub niższości estetycznej tej lub owej sztuki; chce ona tylko dowieść istnienia obu tych rodzajów, na równi zresztą uprawnionych. Bo rzecz jasna, że nie każde dzieło sztuki powstaje z myślą o wystawie, tak samo, jak nie każdy dramat lub utwór muzyczny z myślą o scenie lub estradzie koncertowej. Twórczość, usuwająca z przyszłej historii odnośnego dzieła sztuki widza-krytyka, wpływa naturalnie bardzo znamienne na ukształtowanie się tegoż dzieła. Są natury twórcze, które właśnie w takich dziełach, tworzonych dla publiczności i z myślą o niej, dopną najwyższych szczytów, inne znowu ujawnią całe bogactwo swej duszy dopiero w utworach rodzaju drugiego. Takim właśnie twórcą był Grottger i dlatego ujrzymy go u szczytu rozwoju dopiero w chwili stworzenia dzieła, wyrastającego z pomysłów i podniet zupełnie bezwzględnych, bez myśli o widzu. W utworach poprzednich przebija się zbyt często jeszcze wpływ sceny, owej, jak to już podniosłem, organizatorki techniki kompozycyjnej XIX-ego wieku, a obok niego i w zawisłości odeń, wpływ techniki ilustratorskiej. Wpływy te objawiają się na zewnątrz w kompozycji przeważnie frontalnej (*en face*), rozwijającej się na pierwszym planie z całą jasnością i dotykalnością rzeczywistego zdarzenia. W »Lituanii« jest inaczej! Nastrojona mistycznie owem wspaniałem *prélude* »Puszczy litewskiej«, przesuwając się ona przed naszymi oczyma w pięciu wizjach. Zdaje się nam, jakobyśmy te sceny podpatrzyli przez szpary drzwi — stojąc w gęstwinie leśnej — schowani za dębem — przez odymione okienko chaty borowego — przez szczelinę podziemnych skał kopalnianych. Nikt tu nie staje wprost do widza i do niego się nie zwraca. Żadna z sześciu kompozycji »Lituanii« nie rozwija się frontalnie ku widzowi. Jedna tylko scena bojowa mknie przed jego oczyma w profilu — wszystkie inne, skomponowane są na schemacie przekątnym (»Znak«, »Przysięga«, »Duch«, »Widzenie«), i ciężą ku głębi. W tych czterech obrazach panuje tajna i przedziwna cisza. Nic bardziej charakterystycznego i mistrzowskiego nad kompozycją »Ducha«. Postać borowego i jego małżonki stają niby na wprost do widza — ale nie dla niego. Nić mistycznego związku łączy przybysza z zaświata z małżonką już owdowiałą, a ona szuka jego upragnionej postaci oczyma swej duszy tęsknej i stroskanej.

Wszelki widz jest tutaj wykluczony. Patrząc na te owoce genialnego natchnienia i intuicji artystycznej, ma się wrażenie nieuprawnionego świadka, prawie intruza. Przedziwna tajnia myśli i uczuć łączy ze sobą postacie tych



331. »LITUANIA«. VI. WIDZENIE.

obrazów, zataczając dokoła nich, podobnie jak w średniowiecznej legendzie, niewidzialny krąg, wzbraniający niewtajemniczonym przystępu. Sprawczynią tego łącznika między głównymi postaciami jest owa magiczna siła wzroku, działająca tu z większą jeszcze ekspresją, niż w dziełach poprzednich. Ona to przenosi motyw świata rzeczywistego w sfery nadzmysłowych i mistycznych wizyi. Wzrok żony, silny zarazem i trwożny, rzucony ku ręce pukającej w szybkę — wzrok borowego, wlepiony w krucyfiks — wzrok bojowników, przeszywający wroga — magiczna siła wzroku »Ducha«, działająca jeszcze przez martwe, opadłe powieki, i wzrok małżonki, pełen trwogi i tęsknoty — wreszcie wzrok »Aresztantki«, błagalnie wzniesiony ku oczom Matki Boskiej, spoglądającej ku niej tak niebiańsko łaskawie, tak współczująco litośnie — oto najwyższe i najszcześniejsze rzuty genialnej ręki Grottgera. Ogromna jednolitość kompozycji cechuje wszystkie obrazy. Zamiaru stworzenia dla nich wszystkich równomiernej mniej więcej głębi dopiął artysta jak najszcześliwiej, w czym, jak wspomniałem, przyjęcie schematu przekątnego było mu wielką pomocą.

Przedziwnego uroku dodaje obrazom tego cyklu nader urozmaicone oświetlenie — wielka nowość w jego artyzmie, a zarazem silny bodziec dla wywołania wrażenia przestrzeni i głębi. W »Polonii« grają jeszcze motywy świetlne rolę bardzo podrzędną; mimo »Kuzni« i świeczki na »Brance« jest oświetlenie bardzo mało wyzyskane, jest prawie neutralne; tu zaś mamy w ramach skromnych najsilniejsze efekty świetlne, nader urozmaicone, wywołujące cały szereg nowych poetycznych wrażeń: w »Puszczy« przekradł się promyk słońca przez gęste konary i, odbiwszy się od lustra bagnistej sadzawki, rozplynął się mlecznem światłem po odziomkach ogromnych pni — w »Znaku« rzuca migocąca świeca wielkie cienie na ścianę świetlicy — w »Przysiedze« oblał księżyc srebrzystem światłem wspaniałą postać klęczącego bohatera — światło słoneczne, przedzierając się przez tumanu kurzu i prochu, opromienia wspaniałą grupę bojowników, pędzących na przebój — płomień, trzaskający na ognisku domowym, oświetla jasno stroskaną małżonkę i nagie niemowlę na jej ramieniu — a w cieniu, rzuconym przez jej postać, majaczy mara borowego — magiczne światło wreszcie spływa od nimbu Matki Boskiej Częstochowskiej na znużone, cierpiące oblicze »Aresztantki« i jej wychudłe, błagalnie wyciągnięte dłonie.

W powyższych uwagach starałem się wytłumaczyć to wszystko, co w »Lituanii« jest dziełem twórczego ducha artysty. Prawdziwem i najwyższem mieniem ludzkości i narodów nie są jednakże dzieła tylko piękne, dające się ująć w jasne i ostre kontury myślowe. Dzieło twórcy, natchnionego wieszczą potęgą, wstrząsa duszę ludzką o wiele silniej, niż to jest w mocy piękna samego, ono wywyższa ją i rodzi w niej pragnienie absolutu. Takim dziełem jest »Lituania«.

Gdyby ten cykl składał się z samych tylko czterech środkowych obrazów, moglibyśmy powiedzieć: »Stworzył go wielki artysta«. Ale we wstępnej

»Puszczy« wnika Grotter okiem bystrem a wieszczem w tajnie przyrody, łączy ją z duchem ludzkim, czyni ją współczującą z jego tragedją. Karta ta, to jedna z najdziwniejszych i najgłębszych przejawień psychizowanej przyrody, jakie zna dusza i sztuka ludzka. W końcowym zaś obrazie wznosi się duch twórczy artysty wyżej jeszcze, a to od owej domniemanej i dotykanej nieskończoności i wieczności przyrody, do nieskończoności i wieczności ideowej. Wielkim okrzykiem potrzeby religii, ucieczki strapiionych, jest ten obraz końcowy; w nim cała ludzkość, w postaci tej biednej utrapionej, ukłeka przed Bóstwem.

W obrazie wstępnym mamy przyrodę z jej gotowymi kształtami, z jej materiałem urobionym; ludzkość tchnęła w nią swe uczucie, dała jej swą duszę siostrzaną. Tu zaś, w obrazie końcowym, łączy się dusza ludzka z Bóstwem, a jego kształty wytworzyła ona sobie w biedzie, w potrzebie, w tęsknocie za nieskończonością, w pragnieniu najwyższego dobra. Oto najwyższe dzieło, jakiego dokonała!

Miedzy tymi dwoma ostatecznymi biegunami zawisła, łącząc je, »Lituanja« Artura Grottera.

Z dwu wstęp, z miłości i przyjaźni, plotło się artyście życie w roku 1866-ym. Pomnikiem zewnętrznym tych idealnych stosunków są »Wieczory zimowe« — szereg kompozycji kredkowych, reprodukowanych fotograficznie



332. SZKIC DO KARTY TYTUŁOWEJ »WIECZORÓW ZIMOWYCH«. KREDKA.



333. SZLACHTCIE POD FIGURĄ. ŚNIATYNKA 1866
RYSUNEK KREDKA.

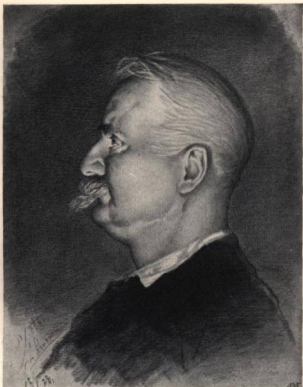
we Lwowie. Są one dedykowane pannie Wandzie Monné. Posiadamy kilka kompozycji do karty tytułowej o dziwnie poetycznym nastroju. Stół okrągły, na nim książki, światło lampy, czytający i t. d. oto główne motywy tych szkiców. W tej publikacji posiadamy niejako mały zbiór rysowanych, luźnych poezji. Byłoby daremnie doszukiwać się w niej innej łączności, jednolitej myśli przewodniej lub cyklicznego planu, jak to czyni J. Rogosz. («Grottiger i Matejko»). Zrodziły się te rysunki w «domo-wo miłem» zaciszu śniatynieckiego, zimą 1866 r. w ciągu tych długich wieczorów, spędzonych wspólnie z droгим przyjacielem na lekturze, wspomnieniach, omawianiu wrażeń, wypadków i planów.

Niektóre rysunki, czerpane czy to z «Pamiętników kwatera- Chodźki, czy, jak n. p. »Pielgrzym«, później dopiero wydany, z poezji Lenartowicza, mają niewątpliwie pewien zakrój literacki, jednakże jest w nich »literatura« zwyciężona głębokością uczucia, oryginalnością ujęcia. Czas wreszcie, żebyśmy się otrzęśli z uprzedzeń przeciwko »malowanym tekstom«. Chcąc iść drogą uprzedzeń estetyki ostatniego ćwierćwiecza, zubożelibyśmy bardzo! Musielibyśmy skreślić szereg kreacyi najwspanialszych, nam najdroższych, dla kultury całej ludzkości niezbędnych, aż do ... Rafaela. Inne kompozycje płyną znowu z podnieć czysto osobistych. Ten urozmaicony typ obrazów, wchodzących w skład »Wieczorów zimowych«, zwalnia mnie też od omawiania ich razem w związku; wspominam o nich w odnośnych rozdziałach.

Przy całym urozmaiceniu treści łączy je atoli wyższa jedność: idealny nastrój środowiska, w którym powstały, szczytność uczucia, towarzysząca ich wykonaniu.

Tu wystarczy bibliograficzna notatka.

Publikacja obejmowała 2 serye po 5 obrazów, w skład pierwszej wchodziły: »Chrystus w cierniowej koronie«, »Matka Boska Bolesna«, »W minach«, »Pod murami więzienia« i »Słuchajcie, dzieci« (»Inwalid«) — w skład drugiej: »Ślepy cygan«, portrety Fr. Tepy i W. Pola, »Szlachcic pod figurą«, i »Noc na lagunach«.



334. PORTRET W. POLA, LWÓW, 1896. RYSUNEK KREDKĄ.

Tu będzie miejsce najstosowniejsze do krótkiego omówienia, czyli raczej zestawienia utworów sybirskich. Mają one przecież z »Lituanii« wspólny charakter rzetelnego realizmu, dalej charakter surowego faktu, wywyższonego sztuką, wzbogaconego treścią myślową, okraszonego pięknem.

Kompozycje te dzielą się na dwie grupy. W pierwszej widzimy tylko garstkę ludzi lub nawet jednego tylko bohatera-męczennika, — w drugiej defilują przed naszym współczującym wzrokiem długie linie »Pochodów na Sybir« lub rozciągają się sybirskie etapy.

Z ostatnim obrazem »Lituanii« pomknęła fantazja artysty w pustkowie i podziemia sybirskie.

Aresztantkę, szepczącą ciche swe modły, dolatuje z sąsiedniego szybu huk młotu, którym wali w głazów polski olbrzym w okowach, ów tytan w kajdanach, który, zda się, zstąpił z podsklepień kaplicy Sykstyńskiej, by się przyoblec w szaty nowożytnego męczennika. Kto wie, czy ta ręka, co tu ledziutką kredką i podalnym wiszerkiem na wiotkim kartonie wyczarowała tę postać, tak przedziwnie wspaniałą, a zarazem i monumentalnie plastyczną, nie byłaby w innych wiekach, w innych warunkach kultury wywołała



335. WSTAWKI DO KARTONU »W MINACH«. SZKICOWNIK
ŚNIATYŃIECKI, STYCZEŃ—MARZEC 1866.

»Rekreacya na Sybirze«, równie boleśnie ironizujący, jak tytuły:
»Nocturno« i »Danses polonaises«.

jej z bryły marmuru. A z udziałem zdwojonym patrzymy się na tę postać »silnego Polaka«, »Wminach«, odkąd wiemy, że artysta ją sobie upodobał, że chciał ozdobić i rozpowszechnić ten karton w ramie, ornamentowanej tematami prawie dziewiczo czuły, zamierzając w takim to dziele zjednoczyć oba pra-motywy swej duszy, heroizm i rzewność (Nr. 335 i tablica).

Drugim dziełem, to ów wspaniały szkic (Nr. 256), przedstawiający szlachcica i chłopca, skutych jednym łańcuchem (por. str. 381—2).

Mysł pierwszej kreacyi poddał Grottgerowi poemat W. Pola »Z Krwawego Roczника« i razem też z tym tekstem został on opublikowany w »Wieczorach Zimowych«. Drugi obraz, jak i dwa następne, to już wolna kreacya poety. Te dwa ostatnie, to »Z krzyżem po śniegu« (por. Nr. 336 i tablica).

Przejdźmy teraz do grupy drugiej, do grupy pochodów i etapów. Zasadniczy ten motyw znajdziemy aż w czterech kompozycjach, nie licząc pomniejszych szkiców, w kompozycjach, zjawiających się w pewnych regularnych prawie odstępach w obrębie okresu przeszło dwuletniego. Na poddaszu wiedeńskiego Heinrichshofu w pierwszej połowie listopada roku 1865-go powstaje pierwszy, na poddaszu paryskiego hoteliku przy Boulevard St. Michel w połowie stycznia roku 1867-ego powstaje ostatni utwór tego szeregu. W pół roku mniej więcej po pierwszej kompozycji, omówionej powyżej (zobacz tablicę!) zjawia się »Polonez« z »Tańców polskich« a w odstępie dalszych czterech

do sześciu miesięcy, trzecia kompozycja, mały obraz olejny, dawniej własność Fredrów, dziś p. hr. Skarbkowej. Na czele długiego szeregu, ciągnącego się prosto z głębi obrazu, słania się, brodząc w głębokim śniegu, młody powstaniec; towarzysz jego ukląkł tuż przy nim, zatając rękę w bezradnej niemej rozpacz. Mały szkicyk, znajdujący się na późniejszych kartkach szkicownika Śniatynieckiego (S S M 23 a), datuje równocześnie i tę wzruszającą kompozycję na jesień r. 1865-go.



336. Z KRZYŻEM PO ŚNIEGU, PARYŻ, 1867 (?).

RYSunEK KREDKA.

Wielka kompozycja, wprowadzie szkicowa tylko, ale mająca wagę dzieła prawie już skończonego, narysowana przez artystę w tym sławnym »bloku« czyli albumie narzeczonej, przedstawia etap zesłańców. Ci, przybywszy na stację, stanęli w długiej linii, ciągnącej się prawą głąb obrazu, strzeżeni z tyłu przez kilku żołnierzy z najeżonymi bagnetami. Oficer, stanąwszy przed szeregiem, kontroluje »transport«, wywołując głośno nazwiska zesłańców, »szeregu tych postaci mizernych z pozoru, a tak wspaniałych na duszy«.

Takim to pomysłem wita nasz artysta w pierwszych dniach stycznia roku 1867-go paryską sztukę drugiego cesarstwa, gubiącą się w powierzchownych elegancyach Meissonierów, i ckliwościach Delaroche'ów. A taki szczęśliwy, widząc, »że to będzie dosyć *pećny* i prawdziwy »Grottgerowski obrazek«.

Bezpośrednio po szkicu powstaje skończony karton, który, nabyty w lutym 1867 przez hr. Działyńskiego za sumę znaczniejszą, zdobi dzisiaj wspaniałe zbiory w Gołuchowie (zob. tablicę).

Rozwinięciem licznego szeregu w linii przekątnej przypomina się artyście »fortel« w pokonaniu wielkich mas, użyty już przezeń w obrazach młodzieńczych:

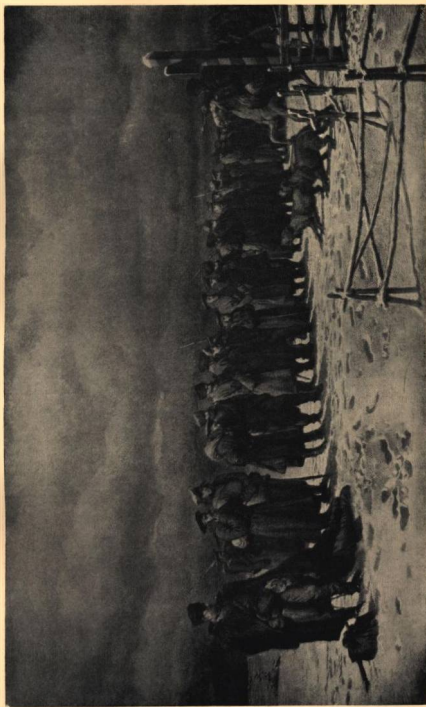


397. SZKIC DO »POCHODU NA SYBIR«.

wirtuozostwo, z jakim przedstawione tu są różne a liczne fizyognomie, indywidualizowane a sprowadzone do wspólnego mianownika jednolitego psychicznego nastroju, jest owocem tej długiej i żmudnej pracy, którą w Barszczowicach i w Wiedniu włożył w »Modlitwę Konfederatów Barskich«. Pod tymi względami więc nie przynoszą te kompozycje poza wagą i powagą tematu nic nowego. Ale, podczas gdy te kompozycje młodzieńcze, a poniekąd i »Modlitwa« jeszcze, odgrywają się przy jakimś zupełnie nie umotywowanem i jakby »neutralnem« oświetleniu, mamy tutaj najsubtelniejszy obraz atmosferycznego stanu, a pęki światła, przebijające się przez zbite mgły zimowe, przyczyniają się tutaj, podobnie jak w »Lituanii«, do silnego podniecenia wrażenia światła, głębi i przestrzeni.

Ktorej z tych czterech kompozycji damy pierwszeństwo?

Niech na to odpowie — pedant, wyciągnąwszy z kieszeni swój precyzyjny aparat »absolutnej miary«. W chwilach silnego podniecenia pragniemy widoku dzieła, będącego bezpośrednim obrazem ruchów mistrzowskiej ręki, pewnej i śmiałej w linii, choć drgającej od wzruszenia, dzieła, którego wrażenia nie osłabiła jeszcze żadna poprawka i żadne »ostateczne dotknięcie«. W takich chwilach nie możemy oczu oderwać od tego szmatu tapetu z pierwszszym »Pochodem«, nieocenionej własności p. Obermüllnerowej w Wiedniu. W chwilach znowu, kiedy rozsądek nam przypomina, że ostatecznie całość i waga twórczości wolnej stoi dziełami, skończonemi także pod względem formalnym, chcielibyśmy powędrować do Gofuchowa...



POCINÓD NA SYBIR.



338. POCHÓD NA STYRIĘ. ŚNIATYNKA, 1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

Pozostała do omówienia jeszcze jedna mała grupa kartonów. Daje ona obraz społeczeństwa polskiego tuż po powstaniu; artysta pamiętał także i o tych, co tęsknią za zesłańcami i giną w trwodze o nich, co, pokonawszy w sobie to wielkie zwątpienie, jakie wszystkich po tak nieszczęśliwym wyniku powstania ogarnęło, ponowną ojczyźnie składają przysięgę i słowem ciepłym a serdecznym przekazują młodszemu pokoleniu to, co w tej tragicznej epopei było wielkiem i szczytnem.

Charakter artystyczny całej tej grupy nie trudno określić. Ma się ona do »Polonii« tak, jak »Lituanii« do »Boru«, — jak »Etap« z Goluchowa do pierwszego »Pochodu« z roku 1865. Na pierwszym miejscu stawiam kompozycję »Pod murami więzienia«, lub, przyjmując tytuł dany przez artystę w liście do narzeczonej, »Przed kryminałem«. Była o tym obrazie już mowa przy analizie kompozycji »Zoë«. Że i ta kompozycja wzoruje się ogólnikowo na konstrukcji Madon Rafała, przypominam tylko mimochodem.

Niewątpliwie na rzecz biednych zesłańców odbywa się ta »Składka«. Trzeba z wiarą patrzeć się na twarz tej smutnej dziewczyny, z taką samą wiarą, z jaką artysta ją tworzył, na kształt i podobieństwo swego ideału, którego



339. SZKIC DO «POCHODU NA SYBIR». PARYŻ, STYCZEŃ, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

uosobienie znalazł w postaci, jemu tak bliskiej a drogiej. Takie obrazy, to nie są, na razie przynajmniej, dzieła dla estetycznego snobizmu; będą one cenione dopiero, gdy się zacznie Grottlgera... kolekcjonować. To samo mniej więcej da się powiedzieć i o «Dwu pokoleniach» i o «Opowiadaniu powstańca».

Dzieła te, tak jasne, przemawiające głosem tak dyskretnym a wyraźnym zarazem, powstające jeszcze w kraju w roku 1866-ym (z wyjątkiem «Dwu pokoleń»), bliższej interpretacji nie potrzebują (N-ry 3, 311, 313, 338 i tablica). Zawsze podziwiać będziemy artystę, który, wychodząc prawie z reguły od portretu indywidualnego, zachowując czasem ludzkie podobieństwo rysów (tak n. p. w portrecie hr. Jana Śladnickiego jako młodego weterana z kulą u nogi (Nr. 313), zdołał je tak wyidealizować i narodowo uogólnić. Takesmy się z temi dziełami opatrzyli, że nieraz dopiero po niższości podobnych dzieł innych artystów mistrzostwo Grottlgera i w tym kierunku należy cenić się uczymy. Takiego samego dzieła na tle nowożytnej fizjonomii polskiej dokonał w przeciwnym kierunku, w kierunku historycznej heroizacji, w «Portretach królów polskich» — Jan Matejko.

Do spełnienia pozostaje zadanie najważniejsze: interpretacja «Wojny». Dzieło to zajmuje umysł i bękę artysty przez przeciąg 11-tu miesięcy (co prawda, z dwiema dłuższymi przerwami) a mianowicie: od pierwszych dni lipca 1866 do drugiej połowy maja 1867.

Radbym opowiedzieć genezę i rozwój tego dzieła jako całość.

Chcąc ten zamiar przeprowadzić, postanowiłem poprzedzić rozdział ostatni, poświęcony wyłącznie «Wojnie», krótkim zarysem biograficznym, obejmującym ostatnie już półtoraroczne życia artysty. W tym to zarysie będę miał sposobność omówienia także dzieł, powstających niezależnie od «Wojny», o ile to się już w innym związku i z innego punktu widzenia poprzednio nie stało.

Gdy Grotter w maju i czerwcu z gorączkowym wysiłkiem kończył «Lituanie», patrzyły się nań z szarawych płócien, dwa portrety, ledwo podmalowane, a dopominające się wykończenia.

Pierwsze dzieło to portret historyczny, «Portret hetmana Tarnowskiego», dar dla przyjaciela. Musiał artysta uśmiechać się z zadowoleniem, widząc jak doskonale udał mu się ten żart artystyczny, ten «*trick*», naśladowanie zupełne dawnej techniki malarskiej z XVI wieku w tym portrecie, kopiowanym według drzeworytu.

Drugim dziełem był wspólny «Portret braci Tarnowskich», tak bliskich mu sercem. Po lewej mamy ledwo podmalowane popiersie Władysława Tarnowskiego, muzyka i poety, piszącego pod pseudonimem Ernesta Bulawy, zmarłego dwanaście lat później na oceanie w powrocie do Europy, po prawej zaledwie że widniały najogólniejsze kontury portretu Stanisława, którego zgon od roku tak szczerze i głęboko oplakujemy.

Odnosząc nawet wszystkie wzmianki w listach o «podmalowaniu portretu», «postępie w robocie», «postawieniu większego obrazu na sztaludze i t. d.» do tego właśnie portretu braci, to przecież otrzymamy w sumie ilość pracy zbyt skromną, zupełnie nie wystarczającą dla posunięcia znacznie naprzód tego dzieła, zaledwie zaczętego. I w tak smutnym, niedokończonym stanie został ten obraz przez lat sześć, aż Andrzej Grabowski w roku 1872-im wykonał portret Stanisława, pozostawiony w konturach; nie tknął on przytem



340. SKŁADKA. ŚNIATYNKA — LWÓW, 1866.
RZKIK KREDA.

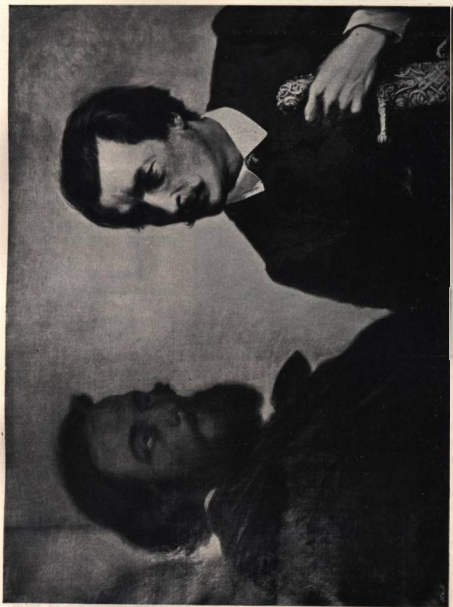


341. PORTRET HR. ANNY (DZIĘTADZYSZOWEJ)
DZIEDUSZYCKIEJ. PIENIAKI — LWÓW, 1866.
OLEJNY NA PŁÓTNIE

prawie zupełnie niedokończono-
tego portretu Władysława,
uszanowawszy dzieło przyja-
ciela, któremu hołd należy
oddawał, — portret ten został
zatem w stanie takim, w ja-
kim go zostawił Grottger za
ostatniej swej, już bardzo prze-
lotnej bytności w Sniatynce
w połowie lipca, tuż po wysta-
wieniu „Lituanii”. Przyjęciu
interesującej hipotezy, wypo-
wiedzianej przez p. Antoniego
Potockiego, jakoby Grottger
wzorował swą kompozycję na
znanym podwójnym portrecie
Novagera i Beazzana w rzym-
skiej galerii Doria - Pamphili,
stoi na przeszkodzie fakt, że
Stanisław Tarnowski, odma-
wiając zupełnie słuszności te-
mu twierdzeniu, pamiętał do-
kładnie, iż Grottger wymienił
mu jako obraz, na którym się
wzorował, jedno z dzieł galerii
Wiedeńskiej, a zatem dzieło,
które znalazł naczynie. Niestety,

nie mógł już hr. Tarnowski tego dzieła sobie przypomnieć.

Może są te portrety, zestawione powyżej, tylko zapowiedzią filiacji no-
wych dzieł, kielkujących zaledwie w wnętrzu artysty, którą nożyce Parki
przecięły. Może byłby doszedł powoli do rozwiązywania problemu portretu w sen-
sie coraz wyższym i w technice olejnej coraz doskonalszej; chyba nie ja je-
den widzę bardzo znaczny odstęp między temi popiersiami olejnymi,
a portretami kredkowymi, a jeszcze znaczniejsze między nimi a kreacjami
idealnymi. Czy moglibyśmy przypuścić, że te portrety olejne, raczej same
głowy, wcisnięte w malutkie ramy, sztywne, nieumotywowane, powstają w tych
samych tygodniach, kiedy myśl jego kształtuje ideę i formę „Wojny”? Tu
łącznika niema. Bystre oko badacza, nie wiedzącego zupełnie, kim Grottger
był, z tych portretów wyczytałby mogło jedynie to, że ich twórca niewąt-
pliwie więcej chciał, niż mógł, że ręka nie wyrównała wysokim i najwyższym
zamiarom. Może gdzieś w głębi, jemu samemu nieświadomej jeszcze, przygo-
towywało się dzieło, dla którego te portrety miały być tak samo fazą wstępną



342. A. GROTTGER: PORTRÉT WL. HR. TARNOWSKIEGO (PO LEWEJ), ĀNIATYŃKA, 1866 – I A. GRABOWSKI: PORTRÉT ST. HR. TARNOWSKIEGO (PO PRAWĚJ), ĀNIATYŃKA, 1872. OLEJNY NA PĚTINĚ.



343. PORTRETY PANIEN DZIEDUSZYCKICH (HR. SZEMBEKOWEJ I P. CIENSKIEJ) PIENIAKI, KONIEC LIPCA 1866.
RYSUNEK KREDKA.

i przygotowawczą, jakimi były barszczowickie szkice portretowe dla »Modlitwy konfederatów«. Jedyne tekst, objaśniający nam posagowo poważny nastrój tych portretów, to te słowa ze współczesnego listu: Czuje on, że pewna nierówność »jego biednej od każdego wrażenia zależnej kreatury ustąpi, a na jej miejsce wstąpi ten pewien spokój, znamionujący w głowie i w sercu człowieka, już na całe życie porządnie zagospodarowanego«.

I samego artystę portrety te w wysokim stopniu nie zadowalały. Skończywszy w Dyniskach, w czerwcu, portret p. Skolimowskiej, konkluduje: »Będzie znów o jednego bohoma więcej na świecie«.

Po wystawieniu »Lituanii« udaje się do hr. Włotunii» udaje się do hr. Włotunii»

dzimierzów Dzieduszyckich do Pieniaki, gdzie spędza blisko dwa tygodnie, oczarowany gościnnością gospodarza i gospodyni. Szczegóły tego pobytu znamy tak z listów artysty samego, jak i z dzienniczka Franciszka Tepy, będącego od niedawna własnością p. Heleny Budzynowskiej.

Grottger, rozczulony przyjęciem, czując się jak gdyby członkiem rodziny, pyta sam siebie, z tą uroczą naiwną skromnością geniusza, »czy to jako zwyczajny śmiertelnik, czy jako utalentowany artysta założyłem sobie na te względy? Czy mojej prostej szczerzej uczciwości, czy mojemu talentowi malarzskiemu mam to do zawdzięczenia? Ani w jednym, ani w drugim nie dostrzegłem do syta zasługi i zaprzestaje dłużej się nad tem zastanawiać, myśląc sobie w duchu: Może to miłosierny Bożia za wiele i tyle doznanych w życiu przykrości, mnie biednemu dał to wynagrodzenie«.

Powstaje wówczas w Pieniakach »Rok 1863« czyli, jak Grottger ten piękny rysunek chciał nazwać, »Rekreacya na Sybirze« (tablica): trzech Sybiracy pracują nad wyciosaniem drewnianego krzyża z wyrzeźbioną na nim

pamiętną datą »1863«. Skończył go 25-go lipca i podarował »zacznej gospośi«. »W zamian za to dostałem szczere i serdeczne podziękowanie; daj Boże zawsze tak miłą i serdeczną zapłatę«.

Drugim owocem tych swobodnych dni pobytu w Pieniakach, jest ów cudny portret dwóch dziewczynek, córek domu, z wielkim czarnym dogiem (Nr. 341). Tylko artysta tak kochający dzieci, tak obyty z całą mechaniką dziecięcej psychologii, mógł stworzyć takie arcydzieło. Rysunek ten, tak jasny, pogodny, jest dziełem wielkiego mistrzostwa i większej jeszcze miłości. Przewiewny, jasny salon z wzorzystymi gobelinami, parkiet, lśniący, jak lustro, gibkie postacie dziewczynek, ich lekkie, białe i delikatne muslinowe sukienki i wielki czarny rasowy dog angielski, to wszystko spływa razem w jakąś całość, pełną najwykwintniejszej poezji. I rzeczywiście, rysunek ten musielibyśmy postawić na równi obok najponętniejszych współczesnych stalorytów angielskich lub francuskich, gdyby ta wytworność ducha, kojarząca się z wytwornością formy, nie usuwała z góry zesławienia z takimi bawidelkami dla oka i nie przerzuciła go od razu w zupełnie inną i o wiele wyższą sferę sztuki.

W piątek 27 lipca opuszcza Grottger Pieniaki i, po dwudniowym pobycie we Lwowie, gdzie daremnie usiłuje skończyć portret Pańkowskiego, udaje się do Krakowa, i tam wreszcie pozbywa się tej pracy, robiącej mu tyle kłopotu. Jest to ten ciemny i mało znaczący portret »młodego Pańkowskiego, poległego w powstaniu«, portret zatem, robiony według fotografii, co się zresztą na pierwszy rzut oka poznaje. Dzisiaj znajduje się on w posiadaniu siostry zmarłego, p. Szalajowej (wystawiony w r. 1906 pod mylnem nazwiskiem »Dulęba« O. 103).

Ten dwutygodniowy pobyt w Krakowie (do 13-go sierpnia włącznie) obfituje w ważne wypadki i znaczy się kilkoma cenniejszymi pracami.

I tak zaraz po przyjeździe, ledwie siostrę powitał, wprost z dworca prawie, spieszy do Matejki, ciesząc się w duchu, że za kilka dni zapozna z nim w Krynicy narzeczoną, jako »z artystą, równym Delaroche'om i Ingres'om«. Tu, w pracowni mistrza ujrzał on poraz pierwszy »Rejtana«. »Ach, byłem bardzo zachwycony«, pisze jeszcze tegoż dnia, to jest ostatniego lipca 1866, »choć nie ze wszystkiego zadowolony. Obraz wspaniały, pełen życia co do koloru i pełen akcyi. Radowałem się z tych żywych, nadzwyczaj plastycznych przesłicznie skomponowanych figur. Ile tam detali pełnych życia i prawdziwości psychologicznych!« Ale do tych słów tak szczerego podziwu dodaje uwagę nader trafną, pozwalającą nam zarazem wglądać głęboko w estetykę



344. PORTRET J. PAŃKOWSKIEGO (PODŁUG FOTOGRAFII).
LWÓW—KRAKÓW, 1866/7
OLEJNY NA PŁÓTNIE.



345. PORTRÉT HR. MARJI DZIEDUSZYCKIEJ
(P. CIEŃSKIŃ). PIENIAKI, KONIEC LIPCA
1866. OLEJNY NA PŁÓTNIE.

jego własnych zasad kompozycyjnych:
»Dodam tylko, że mnie co do ogółu
nie zupełnie zadowolnia, bo, co do akcyi,
ma kilka fokusów«.

»Na nim za dużo się dzieje, to
uwagę od głównej myśli obrazu odciąga.
a przez to jej wrażenie osłabia... a to
do tego stopnia, że są dwie grupy,
stanowiące dwie trzecie obrazu całego,
a niewiedzące o tem, co się dzieje
z Rejtanem. Przypuszczam, że to w na-
turze może też inaczej nawet się nie
działo, ale ja bym się przecież tą razą
nie trzymał tak niewolniczo częściej
prawdy, ale coś dodał po własnej myśli
i byłbym wszystkie postacie przedstawił
zainteresowane protestem«.

To, co tutaj czytamy jako krytykę
dzieła Matejki, jest wyznaniem zasady
estetycznej, tak energicznie przeprowa-
dzonej przez Grottgera nie tylko w cy-
klach, ale i we wszystkich większych

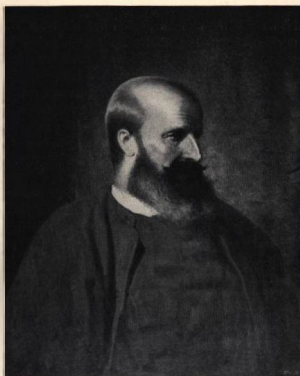
kreacyach, poczynawszy od »Modlitwy Konfederatów«. Zasadą tą jest jednolitość
psychologicznego nastroju, komponowanie dzieła, jak gdyby soczewki, w której
się wszystkie linie napięcia psychicznego zbiegają. Nie mniej znamioną jest
uwaga o charakterystyce głów »zbliżającej się do przesady«: płynie ona z pod
piora rysownika — idealizującego.

Musił być artysta wówczas w Krakowie bardzo zdrów i podniecony;
wszystkie jego ówczesne prace noszą znamię szybkiej orientacji i bystrego
ujęcia problemu. I tak nosi — rzadki to w historii malarstwa przypadek —
portret jego siostry, u której mieszkał, datę nie roku, ale jednego dnia: »w Kra-
kowie, 12/8 A G.« a powstający wówczas portret ks. Jerzego Lubomirskiego
jest również owocem kilkudniowej pracy; sam artysta właściwie się oń przy-
mówił, zachwycony »jego przesłiczną głową« — »Zmartwiłbym się i zwątpił
sam o sobie, gdybym tej pięknej i charakterystycznej głowy dobrze nie zrobił«.
W czterech dniach, od 7-go do 11-go sierpnia, uporał się z tym portretem,
traktowanym *alla prima* i prawie szkicowo; »tak dobrze, tak prędko jeszcze
żadnego nie zrobiłem«.

Ale ledwie czuje odrobinę grosza w kieszeni, zaraz myśli o innych:
chce zrobić rysunek na intencję braci, którzy obaj »wielką biedę klepią, jeden
na wygnaniu, drugi na wojnie«; — Oles, najmłodszy, w Hainburgu na linii
bojowej, Jarosław na Sybirze; — dochód z wystawy »Lituanii« przeznacz

cały na cele dobroczynne, większą kwotę na głodnych Kołomyjczyków, a 125 fl. na Towarzystwo bratniej pomocy uczniów uniwersytetu. Daje on niejako apel do dalszych datków, wystawiając razem z »Lituanją« rysunek »Matkę z dzieckiem«, siedzącą przy drodze, a wyglądającą jałmużny, i uprasza ks. Jerzego Lubomirskiego, żeby zrobił składkę na biednych w Kołomyjskiem. »Wojna«, dla której z Pieniak zamówił był wprawdzie kartony, »czekać musi«, ale przygotowuje się do niej niejako duchowo, rozczylując się w Krasieńskim.

Wówczas odwiedza Grottera hr. Stanisław Tarnowski i omawia z artystą bliższe warunki o-



346. KS. JERZY LUBOMIRSKI. OLEJNY NA PŁÓTNIE.
W. 74 CM., SZ. 61 CM. LWÓW — KRAKÓW, JESIEŃ 1866.

wego portretu brata swego Juliusza, poległego w powstaniu; wręczył też zapewne artyście fotografię, według której ten portret w Paryżu wykonał. Portret ten wziął w Paryżu z rąk artysty Jan Tarnowski, późniejszy marszałek krajowy.

Rozumowiec, który tak chętnie narzuciłby całemu życiu i całej twórczości poety czy artysty schemat konstrukcyi, wymyślony przez siebie samego, byłby skłonny widzieć i w cyklach Grottera, poczynawszy od »Polonii«, powolne a konsekwentne spełnianie kolejnych punktów programu, z góry obmyślnego. Za »Polonią« idzie »Lituanja«, za tą ostatnią, z natury rzeczy »Ruś«. To jest jasne, logiczne, aż do... pedantyzmu.

Tym razem nie pomyliłby się. W rzeczy samej miał Grotter przelotnie zamiar stworzenia trzeciego cyklu powstańczego, uzupełnienia tych dwóch części trzecią, — jakąś »Rusią« czy »Roxolanią«.

Czy mamy może w mnożących się właśnie typach ruskich, w letnich i jesiennych miesiącach roku 1866, widzieć studia przygotowawcze do tego cyklu? Zamierzoną była i tutaj karta tytułowa, niejako uwertura, która, po-

dobnie jak w »Lituanii«, miała być nie tylkołączeniem głównych motywów, objętych programem cyklu, ile raczej wolną fantazyą na dany temat. Miał to być »Wernyhors« otoczony niewiściami symbolami gusła, bajki, podania ludowego, pieśni gminnej, starostwiankiej byliny...

Fantazyja nasza nadarmo szuka oparcia, pomocy i wskazówki między dziełami i szkicami mistrza, by ująć spojrzeniu, jakie rzuca ku nam »Wernyhors« Matejki... Żaden rysunek, żaden szkic, choćby najpobieżniejszy, nie da się z tym motywem skombinować. Możliwe, że ten pomysł Grottgera jest owocem kilku wieczorów krakowskich, spędzonych z Matejką na najwyższej wymianie myśli.

Gdyby tym, któremu Grottger wówczas w Krakowie, szkic ten pokazał i obszernie objaśniał, nie był — Ludwik Kubala, przypuszczałbym raczej jakąś pomyłkę pamięci, jakieś pomieszanie z szkicem Matejki, który Grottger przecież przelotnie mógł mieć u siebie. Tak zaś nie wątpię i łączę kompozycję »Bajek« w pierwszej redakcyi (Nr. 308) z kartą tytułową tej »Rusi«, a to z tem większem prawdopodobieństwem, że tu właśnie ruska dziewczyna tym tulącym się do siebie w przestrachu paniczynom o strachach i upiorach baje. A dlaczegoż nie mogli obaj, Grottger i Matejko, znaleźć upodobania w jednej i tej samej fabule? Czyż nie zastanawiali się n. p. Dyoskurowie Wejmarscy przez siedm lat (1797—1804) nad kwestyą epickiego i dramatycznego pierwiastka w bajce o Tellu, czyż nie nosił się Goethe zupełnie poważnie z ideą epopei, utkanej na tej fabule, z której przyjaciel stworzył tak wspaniałą a tak niedramatyczny — dramat?

Czternastego sierpnia opuszcza Grottger Kraków na dwa tygodnie, udając się najpierw do Krynicy dla odwiedzenia narzeczonej, bawiącej tam z rodziną. Nie wiem z pewnością, czy rzeczywiście wówczas zapoznał ją z Matejką, ale w każdym razie łączyły ją i jej późniejszego męża, Karola Młodnickiego, węzły najszlachetniejszej przyjaźni i ścisłej zażyłości z mistrzem krakowskim. Pan Michał Sozański posiada rysunek piórkiem, przedstawiający smukłą, wprost wspaniałą sylwetę panny Monne w stroju balowym, a dokola niej dwóch malutkich konkurentów-liliputów. Genialny ruch ręki tego rysunku miękkim rozpisany »kwaczem« gęsim, pozwala na domysł, że to dzieło Matejki.

W Krynicy zabawił Grottger tylko dni kilka, a rysunek do statuy Matki Boskiej, później według niego rzeczywiście w Krynicy postawionej, i szkice z deplaku i źródła, opublikowanego przez p. Antoniego Potockiego, to jedyne znane mi owoce tego pobytu.

W Grybowie natomiast, dokąd z narzeczoną i jej rodziną się udaje, powstaje szereg dzieł, poczęści nader ważnych, jak obaj »Cygani«, portret narzeczonej jako Turczynki, z datą »Grybów 30/8« i te oba obrazki, poświęcone działwie polskiej, do których miał słowa dopisać Michał Bałucki. Tu również powstają nieznane mi portrety państwa Korczyńskich, krewnych domu



347. PORTRET JULIUSZA HR. TARNOWSKIEGO († 1863). OLEJNY NA PŁÓTNIE.
KRAKÓW — PARYŻ, 1866—7.

Monne, i inne dwa jeszcze w sąsiednich dworach, o których mi wspominał pan Skrochowski, brat nieodżałowanego ś. p. Eustachego.

W takich podróżach po prowincyi, wówczas jeszcze o wiele nie wygodniejszych, gdzie nie mógł brać ze sobą farb i palet, zaspakajał swój zapal do żywych barwi surogatem, barwnymi ołówkami. W takich to warunkach powstaje n. p. arkusz pokryty wielobarwnymi malowanekami w posiadaniu p. Wandy Młodnickiej i podobny u p. radcy Sternschussa, obecnie we Lwowie.

W tych dniach wykonuje też na prośbę Tadeusza Wojciechowskiego, przygotowującego tygodnik dla kobiet p. t. »Kalina«, winiętę tytułową (por. Nr. 348). Zabawna ta kompozycja składa się z tych samych elementów podstawowych, jakie wchodzi w skład »Słowiańszczyzny« (Por. Nr. 141): w środku pod gałęziami kaliny znicz, a po lewej i po prawej po 3 puttą z literami »KALINA«, po lewej żaczek z księgą, malarczyk w birecie z paletą, francuzeczka z modami, po prawej: dziewczynka z lirą, krakusik w konfederatce i młoda mamusia w czepeczku i z krynoliną.

Do Krakowa wraca (na Tarnów) dopiero w pierwszych dniach września. Oficjalną poniekąd jego pracą jest tedy portret »starego« prof. Sawiczewskiego, w stroju rektorskim, »przeznaczony do sali promocyjnej«, ale w chwilach swobodniejszych i samotnych powraca myślą do »Wojny«.

W liście z 3-go września donosi o swoich dalszych planach. W Porębie u hr. Bobrowskich, którzy go już przed miesiącem do siebie na wieś prosili, zamierza zabawić, póki »Wojny« nie skończy; oblicza tę pracę na dwa lub pół-trzecia miesiąca, poczem dopiero — ze skończoną »Wojną« — uda się do Paryża. Dnia 11-go września wreszcie zjeżdża Grottiger na blisko dwumiesięczny pobyt do Poręby, gdzie już z wiosną r. 1858 czas jakiś bawił.

Odnawia on tu swą dawną przyjaźń z gospodarzem domu, dziś już nie żyjącym, a zawiera nową, równie serdeczną z jego żoną, mieszkającą dziś w Boguniowicach. Pisywał tu do nich z Paryża nader często, czasem codziennie, ale niestety spłonęły te listy razem z dworem, w którym je przechowywano.

Nie chcąc odwracać uwagi czytelnika od toku genezy »Wojny« zbyt długimi ekskursami, odsyłam go do nader interesujących szczegółów tego pobytu, które tu tylko krótko streszczam, do bardzo zajmujących artykułów p. Wysockiego w »Gazecie Lwowskiej«. Uratowano na szczęście z tego pożaru cztery portrety kredkowe, dziś w Boguniowicach, a mianowicie: portret Ignacego Bobrowskiego (starszego) z datą 8/11 1866, w półprofilu ku lewej, Ludwiny z Trzeciejskich Bobrowskiej, oznaczony A G 28/11 1866 (wystawiony w Krakowie w r. 1910. Por. »Wystawa portretów kobiecych z XVIII i XIX wieku, urządzona głównie staraniem prof. Jerzego hr. Mycielskiego Nr. 135, str. 31), wreszcie portrety Wincentego Bobrowskiego (A G 3/11 1866) na wprost, głowa nieco schylona — i kilkuletniego ich synka Ignacego (A G 9/10 1866).

N^o 1.

Kraków 1 października 1866.

Rok I.



348. WINIETA TYTUŁOWA »KALINY«. DRZEWORYT. 1866.

Ale te cztery portrety familijne, to bynajmniej nie jedyny owoc owego »okropnego portretowania«, które się rozpoczęło w pierwszych dniach listopada. Portretuje on mianowicie dwukrotnie pannę Januszkiewiczównę, raz podczas krótkiej wizyty sąsiedzkiej w Osieku, drugi raz w Porębie wieczorem, przy świetle lampy, obserwując grę światła i cieni, 8-go listopada rysuje do »książeczki narzeczonej«: »w dwóch godzinach bardzo ciętą główkę Zofii Kuczkowskiej w czarnym aksamitnym kapelusiku, szykowną nadzwyczajnie«. Tu kończy też olejne popiersie narzeczonej, zaczęte w lecie w Dyniskach.

Rozrywek i zabaw prawie aż za wiele, co się odbiło, jak to za późno sam dostrzegł, w przeładowaniu powstających wówczas kartonów »Wojny« anegdotą i nie dość głębokiem chwyceniu problemów artystycznych.

Kontury duchowe Grottera podczas pobytu w Porębie, godne są ręki jakiegoś mistrza pióra. Jakie bogactwo, jaka wielostronność tej natury, a przecież zawsze jaka jedność w celach, wytrwałość w pracy! I tak w dniach, kiedy najważniejsze enuncjacje o »Wojnie« i sztuce wogóle powierza tym ćwiartkom cieniutkiego papieru listowego, równocześnie tańczy do upadłego, dokonuje i przeplata cierpki tragizm kartonów »Wojny« cykliczną »Historją bólu zębów p. X.«, a wieczorami układa seryę żywych obrazów (tak n. p. ów cykl czterech obrazów z życia kobiety: »dziecko« — »pierwsza spowiedź« — »naręczona« — »matka«) i aż podskakuje z radości, gdy mu się na kartonie uda »śici Beatrix i pan Dant«.

Rysuje też kulisy do teatru amatorskiego, umieszczając po bokach ramy kurtynowej dwie muzy, większe od wymiarów naturalnych (dziś własność Muzeum Narodowego w Krakowie) przedstawiające Talię i Erato, zwane pospolicie Talią i Melpomeną, gdyż poważny, dramatyczny prawie, wyraz Eraty usprawiedliwia poniekąd taką interpretację. Takie dwie muzy, jak pisze, »z całą artystyczną pretensjonalnością wyrysowane«, oto pierwszy owoc owego



349. ERATO. RYSUNEK WĘGLEM.
PORYWA, 1866.

privatissimum, jakiego mu użył pro-
fesor Kremer ze sztuki klasycznej. Oby
na tem był poprzestał! Oby ta nauka była
poszła... w las!

«We fryzie tych kulis u góry»,
puściwszy wodze humorowi, umieścił Grot-
ter »w środku zegar, spoczywający na
ramionach sędziwego Saturnusa, a po
bokach, w spleciach liści wawrzynu cztery
medaliony, a w nich czterech największych
mimów porębskiego teatru, karykatural-
nie uwiecznionych także liściem lauro-
wym: Bobrowskiego, Węgrzynowskiego,
Głuchowskiego i siebie. Robiłem to
wszystko na szarym papierze węglem,
dosyć rubasznie i wyraźnie, żeby z da-
leka dobrze widzianem i rozpoznaniem być
mogło».

A wśród tych figlów i żartów, a za-
razem i najpoważniejszej pracy nad
»Wojną«, odzywa się jakgdyby głos wie-
czornego dzwonu, dzielący pracę dnia od
rozrywki wieczornej, rzewnie religijne
rozpamiętywanie na tle śmierci przyja-
ciela i utalentowanego poety Antoniego
Zaleskiego, brata Filipa, którego dzieła
pośmiertne wydał Hugo Zathay. I tak pi-
sze 26-go października »zasmuciłaś mnie
bardzo, donosząc o śmierci pocziwego
a tak pełnego nadziei Antosia. Nie ro-
zumiem, że Go w tak krótkim czasie
zmogło i nieublaganej śmierci oddało. Nie
pamiętam go ani chorego, ani tak mizer-
nego, aby takiego wypadku spodziewać się
można było. Ach, Aniolku! ja się nie
myślę, jeżeli przypuszczam, że Bozia o tem
nie wiedziała, a on jest zupełnie przy-
padkiem jedną z tych, śmierci zaprzeda-
nych, ofiar. Oby mu słodko było, gdzie
sobie powędrował».

Zbiłkta fotografia ich obu w gronie kilku przyjaciół z wiosny 1866, oto
jedyna pamiątka, pozostała po tej pięknej przyjaźni.

Najsilniejszą, może aż zbyt silną podniecią umysłową, wyrzucającą artystę z koła myśli, w którym byłby się być powinien jak najostrożniej zamknąć, była muzyka, a zwłaszcza gra Władysława Żeleńskiego. »Mój najdroższy, pocziwy Władek Żeleński był dziś w Porębie cały wieczór. Chłopczysko pełne fantazyi, życia i ognia, a przytem tak głębokiego poczucia wszystkiego, co najszlachetniejszą cząstkę stworzenia naszego, co serce najbliżiej obchodzi i porusza. Jedną z najpiękniejszych pieśni, którą napisał, poświęcił jeszcze w Wiedniu Kacykowi Twojemu. Żaden z muzyków tak mnie nie porwał, nie uniósł gdzieś pod niebiosa. Szczęśliwym, że to krew polska, że tak, jak z krwi, tak i z utworów swoich on wszędzie Polak, pełen siły, miłości i najwyższego uniesienia«. Doszedłszy w ostatnich dniach tego miesiąca swą pracą do pewnego martwego punktu, przypisuje zastój w robocie »pewnemu rozdrażnieniu, wywołanemu grą cudowną Władka Żeleńskiego«. Psyche Grottera już tak wcześnie dojrzała i przepełniła się wrażeniami zewnętrznymi, iż te, jeśli były silniejsze, już ją tylko z równowagi wyrzucały. Bardzo to znamienne, że on, taki meloman, tak namiętnie rozkochany w teatrze, w Paryżu na koncerty i przedstawienia zupełnie już nie uczęszczał. Od początku roku 1865-go odbywa się też ta ewolucja od lat młodzieńczych do dojrzałej męskości z zadziwiającą szybkością, a prawie z przestachem notuje 12-go listopada: »Twój Koć stary dwadzieścia dziewięć lat już skończył, trzydziesty już zaczął«.

Choć nie chcę rozpraszać uwagi czytelnika, nie mogę przecież nie wspomnieć o owym ogródku, który w małej skrzyneczce narzeczona artyście zasadziła, i o jego dalszych losach. Od chwili, kiedy na bryczce z »financem« trzy-



350. TALIA. RYSUNEK WĘGLEM.
PORĘBA, 1866.

mając na kolanach ten ogródek, a pod pachą dwa zaczęte kartony »Wojny«, do Poręby był zjechał, strzegł go, jak oka w głowie. Ale przychodzi tragedia, o której donosi w liście z 25-go listopada: »Brat mój Oleś stracił ogródek z okna i ziemia rozsypała się, ale zebrałem roślinkę po roślince, okrucieństwo okrusze. Czy co ocaleje, wielkie pytanie. Właśnie drzeweczka odżywać zaczynały, to też tem bardziej wątpię, aby taki wypadek nie miał być dla nich śmiertelnym ciosem. Wszystkiego zbudować napowrót nie potrafiłem, ale wszystkie kamyczki złożyłem na kupę i zabiorę go do Lwowa«.

A czas już do wyjazdu: czuje się chorym, sypiać nie może, ma znów wyrzut na całem ciele z przepracowania i ciągłego siedzenia na miejscu.

»Za kilka dni wybiorę się do Lwowa. Ach! smutny, bardzo smutny jestem, przeczuwam, że mnie moje kilkudniowe szczęście tylko okropnie podrażni, aby się potem tem srożej pesterować na biednym Twoim Kacyku«. (List z 25/11).

»Lekarz kazał cztery dni leżeć, żadnej obawy proszę nie mieć«, telegrafuje z Krakowa 29/11. Przyjeżdża 4-go grudnia do Lwowa, gdzie zostaje do 20-go. Ponieważ teraz naturalnie ta korespondencja milknie, musimy sobie z dat i zebranych wiadomości zrekonstruować obraz jego działalności w czasie tego dwutygodniowego pobytu. Kończy wówczas portrety kredkowe Tepy i Wincentego Pola i kreśli genialnie pewną ręką wieczorem u Włodzimierzów Dzieduszyckich ów znakomity portret obecnego tam podróżnika, przybyłego z Australii, S. Korzełińskiego (Nry 333, 2 i tablica).

Głowa lub cała postać starca lub mężczyzny w wieku dojrzałym lub podeszłym miała wówczas wogóle dla fantazyi Grottgera urok jak największy. I tak nie ustępuje w niczem temu mistrzowskiemu szkicowi portretowemu najsutelniej wykończony rysunek kredkowy »Studyum starca«, datowany »we Lwowie 15/2 (a może 15/12?) 1866«, opublikowany po raz pierwszy przez Henryka Piątkowskiego w jego cennym »Albumie sztuki polskiej« (Warszawa, 1901).

Artysta, poddając się nakazowi siły twórczej, działającej z siłą prawie już chorobliwą nie zważa na materyał, chwyla za hyle jaki, choćby niebieski ołówek, używany może do pisania rejestrów gospodarczych, i kreśli nim z niezrównanem mistrzostwem »realny ideał« fizyonomii Polaka; a w domu narzeczonej, rysuje na pierwszej lepszej ćwiartce papieru, jaką widzi przypadkiem na stole, również gwarząc i baraszkując przy lampie wieczornej, ów cudny »Hymn do nocy«, »Zmierzch — zorza — noc« (Nr. 54), mogący illustrować hymny Novalisa, rysunek, zrodzony przez Canovę, lub — Thorwaldsena w mózgu Grottgera. Będąc pod wpływem takichże podnieć plastycznych, stwarza artysta w tych samych dniach wspólne portrety profilowe Rafała Maszkowskiego i jego żony, które, ujęte n. p. w owalne ramy, robiłyby zupełnie wrażenie wzoru do płaskorzeźby (Nr. 7).

Żegnając na wyjeździe do Paryża dnia 20-go grudnia 1866 narzeczoną, przyjaciół i ziemię ojczystą, nie myślał, że tych wszystkich kochanych, naj-



•REKREACJA NA SYHINZE•.



351. FRANCYA I POLEKA. PARYŻ, 1867. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

droższych już więcej nie ujrzy! Najbliższym dokumentem w cennym zbiorze jego korespondencji, jest telegram, wysłany z Wiednia 22-go grudnia pod adresem panny Teresy Wentzówny, ciotki narzeczonej: »Jak się ma teraz mój Anioł? Odpowiedź zapłacona. O czwartej odjeżdżam. Artur«.

Rano w wigilię Bożego Narodzenia stanął Artur Grottger w Paryżu i, odszukawszy jeszcze tegoż dnia Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Sawiczewskiego, kuzyna swego szwagra, spędził wigilię z nimi razem u Zienkowiczów. Z. Sawiczewski, bywalec, lubiący trochę fanfaronować swymi rozległymi stosunkami, zapoznał Grottgera zaraz z paryskim światem artystycznym. Ale nie wiem, czy można uważać za zbyt szczęśliwy zbieg okoliczności zapoznanie się Grottgera z artystami o kierunku, jego sztuce tak zupełnie przeciwnym, jakimi byli Léon Gerôme (1824—1904), Felix Henri Giacomotti (ur. 1824; Grottger a za nim jego biografowie piszą go błędnie Giacomette), Florent Willems (ur. 1823) (wymieniony przez p. A. Potockiego, którego to nazwiska atoli sobie z korespondencji nie przypominam) i rysownik Alexandre Bida (1813—1895).

A może mieli oni wraz z swemi gładkimi a pod względem technicznym mistrzowskimi dziełami wobec Grottgera tę zasługę, iż go utwierdzili w słusznem przekonaniu, że on, jako malarz, co prawda, wiele jeszczeby miał do nauczenia się od nich, ale jako rysownik zupełnie im dorównuje, i że jako człowiek i umysł nieskończenie więcej wart od nich wszystkich, wraz z ich medalami wszystkich trzech klas i wszystkimi stopniami oficera legii «honorowej».

Nie dziw, że w pierwszej chwili Gerôme Grottgerowi nie mało zaimponował. Stał on wówczas u szczytu działalności światowej. Czasem, co prawda, zjawiała się na horyzoncie jego sztuki recydywa sentymentalizmu jego mistrza Delaroche'a — i na taką fazę trafil właśnie Grottger.

»Niech go kule biją, jak umie malować i rysować!« »Molière na obiedzie u króla« i obrazy wschodnie podobają mu się bardzo. »Ale obraz, który mnie oczarował, przedstawia Dantego, przechadzającego się po zachodzie słońca po zielonych łąkach Florencyi. Nazwał on ten obraz »Człowiek, który z piekła powrócił«. Na całym obrazie spokój, cisza, okropna jakaś żaloba, choć niebo przecudne, łąki rozkoszne i cała natura przybrana w najwspanialszą szatę. Mój Boże! jakie to przesliczne dzieło, ile w niem prawdy, ile okropności!«. Jeżeli się bardzo nie mylę, było tej drugiej o wiele więcej, niż pierwszej. Gerôme pogodził trochę artystę z Paryżem, do którego ten w pierwszej chwili czuł prawdziwy wstręt. Bo »mężczyźni i kobiety są tu szkaradni, szkaradni!« (List z 3-go stycznia 1867).

Stosunek Grottgera do Gerôme'a był niewątpliwie bliższy, ale wiadomość, podana przez p. Henryka Piątkowskiego w »Albumie« (str. 43), jakoby nasz mistrz był się zapisał do jego szkoły i pod jego kierunkiem kilka głów wymalował, musiałaby każdemu wydawać się błędną, nawet gdybyśmy nie mieli, tej nieocenionej korespondencji, najdokładniejszej auto-biografii, w której on zdaje sprawę z każdego swego kroku.

P. Piątkowski stawia sobie pytanie w tym krótkim szkicu, »czy w chwili zgonu znajdował się nasz artysta wobec nowego zwrotu swej twórczości«. To pytanie jest bardzo na miejscu, gdyż bogata natura Grottgera dawała podstawę rozwoju nieobliczalnych możliwości, to jednakże jest pewnie, że w dziełach jego skończonych nie widać zawiązków nowych, co najwięcej chyba w jego rysunkach z życia ludowego, któremi, sądząc po długich ustępach, poświęconych ich opisowi w korespondencji, interesował się o wiele żywiej, niż przedtem.

Inaczej ma się rzecz z dziełami projektowanemi, i tu wybija się na pierwszy plan nader ciekawy pomysł do wielkiego obrazu olejnego. »Od kilku dni« donosi on 30-go czerwca 1867, »rozmyślał nad przedmiotem większego obrazu, takiego, coby i Francuzów mógł zaintrygować; dziś w nocy przypomniałem sobie, że już dawniej miałem przesliczny projekt, ale z powodu elementarnych trudności niepodobny do wykonania, nastraszywszy się nadzwyczajną powagą i, że tak powiem, ciężkością tej myśli: Nero w chwili, kiedy



352. TYPY PARYSKIE. PARTŹ, 1867. RYSUNEK OŁÓWKIEM.

widma ofiar jego przychodzą go budzić, co tak prześlicznie Krąszewski w swoim «Rzymie» opisał. Co ty na to?»

Mam przekonanie, że wielkie obrazy z historii rzymskiej Gerôme'a były tu podniętą. W każdym razie musiałaby być przyjsz długa pauza w produkcji artystycznej, w której artysta musiałby być wśród ogromnych trudności ponownie przejść ten sam proces, który przeżył tak szczęśliwie w tem dwuleciu przełomowem 1860 — 1862, ale w kierunku przeciwnym, proces ten polegałby bowiem na ponownej zupełnej ewolucji technicznej, na przemianie walorów czarno-białych i jednobarwnych napowrót na wielobarwne.

Z pewnością nie należy niedoceniać wpływu, jaki wywiera jeden artysta na drugiego, choćby tylko w kierunku nowych pomysłów, ale zdaje mi się, że wpływ Gerôme'a do tego jednego punktu się ograniczył. Nie lekceważę także rad, które w chwili tak stanowczej, jak to zobaczymy w genezie «Wojny», udzielił artyście naszemu malarz Giacomotti.

A jeżeli Grotteger czuł się wobec tego epigona sztuki Delaroche'a zobowiązany do pewnej wdzięczności, to odnosiła się ona do krytyka, a nie do malarza. Interesował się on wprowadzić jego obrazami religijnymi, skoro zwiedził kościół St.-Etienne, gdzie się znajdują jego freski, ale widocznie nie wywarły one na nim głębszego wrażenia, skoro się ogranicza do skonstatowania faktu, a przyjęcie obrazu Giacomottiego do galerii luksemburskiej nie jest chyba

jeszcze dowodem jego wyższości, choćby tylko technicznej, nad sztuką Grottgera. Zgoda wątpię, by taki gładki rodzajowiec, jak Willems, o ile po jego dziełach, znanych mi z galerii brukselskiej i hr. Czernina w Wiedniu, sądzić mi wolno, mógł był w jakimkolwiek bądź kierunku oddziaływać na twórczość naszego mistrza.

Oprócz nich dwukrotnie wymienia Grottger «pana Bidę» jako «najśladowniejszego tutejszego rysownika». Jak oceniał tego, technicznie znakomitego, ale zimnego jak głaz orientalistę, którego ilustracje do dzieł Musseta są o wiele sympatyczniejsze od przechwalonych kompozycji wschodnich, wynika jasno z tego dopisu: «Powiem bez przechwałki, że to »strachy na lachy«. Takich my się nie boimy».

Zdawałoby się prawie, że, gorączkując tak często w nocy, widział już w śnie nożycę Parki, powoli zbliżającą się ku nici jego żywota. Chciał jeszcze wyzyskać każdą godzinę, ażeby dać światu to, co był winien i jemu i sobie. Pracował jak nigdy i sknerzył z czasem. W teatrze nie był ani razu, raz tylko na koncercie (Joachima w niedzielę Wielkanocną), raz w operze na przedstawieniu »Wolnego strzelca« i to z namowy Żelęńskiego i w jego towarzystwie. Jedną tylko zrobił wycieczkę, do pobliskiego Médon w towarzystwie Marcellego Krajewskiego, który go, począwszy od pierwszych dni lutego, coraz częściej odwiedza, pozatem z Paryża nie wyjeżdżał, chyba tylko do osób, które miał portretować, i do owej gipsiarni dla studyowania wybuchu skał podminowanych, nosząc się przelotnie z myślą przedstawienia na jednym kartonie »Wojny« »fortecy, wysadzonej w powietrze«. Widok bulwarów i mottlochu był mu wstrętny. Raz tylko zabawił się z przyjaciółmi u siebie w domu. Sprowadzili pianino, Żelęński występował jako taper, tańczyli i bawili się do 5 rano.

Pracował nadmiernie, często od świtu do późnego wieczora. Jadał dopiero bardzo późno. Pomieszkanie zmieniał dwukrotnie. Z nędznego hoteliku przy bulwarze St. Michel przeniósł się do lepszego pokoju przy Rue du Four 74. II, gdzie urządził sobie ładniutką pracownię, sprawiwszy »wygodną sofkę, firanki, doniczki z przeszlizcznemi kwiatami, i kilka odlewów antycznych wśród których najpiękniejszy jest Venus de Nîmes; z końcem czerwca przybywa jeszcze trochę artystycznych gratów; będą nawet adamaszki i gobeliny«. Znamy tę całą pracownię paryską z cudnego obrazka olejnego »Gość w pracowni«, a tym gościem — może nie zawsze pożądanym — był, zdaje się, Zygmunt Sawiczewski.

To mieszkanie było mu dogodne i z innego względu; sąsiadował z nim na tem samym piętrze żołnierz »garde nationale«, który mu pozował jako model do różnych postaci »Wojny«. Dwa tygodnie przedtem stał mu za modela jakiś Polak-emigrant za 3 franki dziennie. Później oddają Grottgerowi tę usługę od czasu do czasu, ale już z przyjaźni, niejaki Bieńkowski i malarz Krajewski.

Z pierwszym czerwca zmienił pomieszkanie ponownie, bo mu gospodarz za spalone przypadkiem przez Krajewskiego firanki zrobił »taką awanturę«, że aż musiał szukać interwencji policyi.

Staje się wówczas nasz artysta bardzo oszczędnym. »Tak się cieszę« pisze 15-go lutego, że, przyjechawszy, »mając czterdzieści franków, już sobie dużo zarobiłem i, mimo ogromnych wydatków, od biedy na czas jakiś jestem zabezpieczony«. Układa rozmaite plany finansowe, projektuje wydawnictwa, z których spodziewa się znacznych dochodów. I tak, ma zamiar wystawienia »Lituanii« albo u Goupila, albo w »Klubie Mirliton«, »Wojnę«, jak będzie skończoną, proponuje wprost Napoleonowi, »Pomnik Napoleona« ofiarowuje za pośrednictwem znajomych wprost »Napoleoniątku« — zaraz w pierwszych dniach robi figurki paryskie, chcąc je rozpowszechnić, nosi się dłuższy czas z ideą wydania albumu wystawowego, mającego się składać z szeregu rysunków, widoków całości i pojedynczych architektur, aspektów sal, typów ludzi, zwiedzających wystawę, i t. d. i t. d. W skład tego albumu, który zamierzał zatytułować »Wieczory paryskie« ma także wejść karton, nie przyjęty przez biednego »Lulu«.



353. MUZYKANTKA. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDA.

Artysta, stawszy się poniekąd rysownikiem - portrecistą *en vogue*, nie może prawie poddać rosnącej liczbie zamówień. Z jakim zadowoleniem donosi, że Jan Działyński, »skazany za ostatnie powstanie, który szczególnie mną się zajął«, nabył za znaczniejszą sumę »Sybiraków« (Etap), a czuje głęboki żal do dwóch największych domów polskich w Paryżu, że, wystawiwszy tam »Lituanie«, którą do Paryża już przed jego przyjazdem »Władek« Sawiczewski był przywiózł, nie nie osiągnął, że »wszystko się skończy na kilku uśmiechkiem

perfumowanych, wyrzuconych frazesach». Że żaden z tych domów, tak bardzo zamożnych nie nabył «Lituanii», pozostanie nam chyba w rzeczy samej zagadką na zawsze.

Tem większą jest jego wdzięczność dla tych, co mu byli pomocni, bo, obok innych darów, posiadał także w wysokim stopniu jeden z przymiotów najrzadszych, pamięć serca. I tak pisze 5-ego czerwca: »Jak miłą niespodziankę sprawił mi swemi odwiedzinami Stanisław Zamoyski, brat Andrzeja; przed dwunastu laty znałem go doskonale w Wiedniu, kiedy on był młodym małżonkiem i obywatelem, a ja biednym studentem. Już wówczas bardzo go pokochałem jako człowieka pełnego serca, prawości i miłości dla kraju, i wiele z jego strony dowodów łaski, nawet szczerzej przyjaźni doznałem». W trzy dni później, po bytności u p. Ludwikowej, *primo voto* Zygmuntovej Krasieńskiej, donosi: »Zawdzięczam to jej, że sprzedała »Muzykantkę« trzy razy drożej, jak żądałem; bardzo ona dla mnie dobra, a ja jej bardzo wdzięczny».

Miał Grottger naturalnie stosunki rozległe w całej polskiej kolonii. Co poniedziałku prawie bywał w Hotelu Lambert, u Mickiewiczów, z którymi był dosyć blisko, portretując, jak już wspomniałem, ich córeczkę. Władysław Mickiewicz miał mu też napisać do »Wojny« komentarz po francusku. Największą pociechą było mu towarzystwo Żeleńskiego »tej bestyi tak milej, że powiedzieć nie mogę« i Edmunda Chojeckiego. Oczarowany jego powieściami, zwłaszcza »Alchadarem« (»najpiękniejsza powieść, jaką w życiu czytałem«), woła 28-ego stycznia: »Mój ukochany p. Edmund, nieczyj, tylko mój, mój!»

Z największem zadowoleniem donosi 29-go stycznia 1867 o ostatnim wieczorze w Hotelu Lambert: »Jestem olśnionym wieczorem i wzruszony udziałem w moich dziełach, zwłaszcza ze strony Kaplińskiego i Rodakowskiego. Tam także jakiegoś zfrancuziałego Polaka Norblina czy Norwida poznałem, starszuszka, który mnie bardzo ścisnął i winał. Był to widok bajecznie piękny, na salony prześliczne, wspaniałe, a bardzo poważnie, bo tylko rzeźbą w drzewie ciemnym, marmurami i obrazami starych Włochów przyozdobione i ożywione grupami, miękkich w kolorach i kształtach, postaci kobiecych. Szkoda, że tego odmalować nie można». Mniej wrażliwym był na pochwały Kraszewskiego w »Rachunkach»: »Krytyka jego o obrazach słaba dosyć, więc i pochlebna krytyka o moich mało mnie ucieszyła».

Wystawa sprowadziła całą nawałnicę Polaków. Odwiedzają go Jan Tarnowski z Dzikowa, Rafał Maszkowski z żoną, Juliusz Kossak, Daniel Penther, Ambrowski, Kraszewski, którym się zachwycą, a wreszcie z całą gromadką Lwówiaków Karol Maszkowski; i tu ciekawa wiadomość: »Przez trzy dni siedziałem Karolowi Maszkowskiemu do popiersia, które dziś już skończone, upiękni pracownię moją». (Co się z tem popiersiem stać mogło?) Szczególnie jest mu miłym Eustachy Skrochowski, nie tylko »że go bardzo cenię i szanuję, ale dlatego, że on Ciebie zna».

A z tymi, których tam nie ma, utrzymuje drogą korespondencji najściślej-
sze stosunki. Świadczy o tem choćby tylko ten jeden list Stanisława Tarno-
wakiego ze Śniatynki, tak nad wyraz przyjacielski i serdeczny, wchodzący
z takim zrozumieniem w bardzo trudne i zawikłane kwestye osobiste artysty.
W liście tym, przesłanym przez adresata do narzeczonej i w ten sposób nam
zachowanym, zaleca przyjaciel artyście, by starał się koniecznie za-
poznać się z Maryanem Sokołowskim. W styczniu widział artysta u »starego-
Zienkowicza własnoręczny dzienniczek Juliusza Słowackiego: »Jakże prze-
śliczną pamiątkę, jaką drogą i nieoszacowaną miałem wczoraj w rękach!
Wyobraź sobie małą w czerwony szalik ze złotem brzegami, zużytą bar-
dzo, całą wierszykami i notatkami o wydatkach i przychodach literackich za-
pisaną, a w wielu miejscach własnoręcznymi winiętami, esami i florysikami
ozdobioną książeczkę, własność niegdyś Juliusza Słowackiego. Jakie prze-
śliczne są tam niektóre ulotne wierszyki i romane! Zachwyciłem się tą
biedną księżusią, jest ona jeszcze zupełnie nieznana. Jeżeli się o fundusze
postaramy, to będzie wydana jako autograf, w tej samej wielkości i tej sa-
mej oprawie». Patrzy on się na tę książeczkę, jak na relikwię.

A inną relikwię chowa on jeszcze w domu w szufladce pod kluczem:
ziarenka z dwóch jabłek, które mu narzeczona dała we Lwowie na wyjeździe
i gruszczyki, którą od niej dostał w Grybowie.

Et haec meminisse...!

Interesuje się jak najżywiej literaturą bieżącą i dwukrotnie odzywa się
w nim żyłka literacka. Raz, w tych wspaniałych uwagach o krytyce arty-
stycznej, za których przedruk w szkicu biograficznym będziemy Alfredowi Szcze-
pańskiemu zawsze wdzięczni, drugi raz w rozprawie o polityce i patryo-
tyzmie, która może przecież jeszcze gdzieś da się odszukać. Wszystko, co
o owej rozprawie politycznej wiem, ogranicza się do tych kilku wierszy w li-
ście z 22-go lutego 1867: »Do 5-ej z rana pisałem o Polsce. Może kiedyś
wyraźniej, rozumniej wyznanie mojej wiary cało-polskiej wypowiedzieć po-
potrafię. Kocham Polskę i kwita — powiem jak wielu mych rodaków,
z tą różnicą, że oni na tem wszystko kończą, kiedy ja na tem dopiero za-
czynam. Kość twój jest gorący Polak nie tylko w ustnej, ale i w pisemnej
dyspacie«.

Wyrazem przekonania o znaczeniu indywidualizmu w życiu narodowym
są powyżej cytowane słowa, pisane w lutym, a z pewnem ogólnie-filozoficznym
ujęciem tego problemu spotykamy się już w jednym z pierwszych listów pary-
skich (z 10-ego stycznia 1867).

»Biedny ten człowiek, z całym swoim rozumem i nieugiętą wolą, głupie
i nędzne stworzenie, tak zależne od tych przeklętych stosunków, jak naj-
biedniejsza roślina, jak najmniejszy robak od żywiołu, w którym mu żyć
przeznaczono. Ten człowiek to zuch do małych rzeczy i nic więcej. Gdyby nie
ta miłość własna, to doprawdy, nieraz miałbym ochotę zważyć o wszystkim,



354. PORTRET HR. GUROWSKIEJ. SZKIC DO WYKONANEGO KARTONU. PARYŻ, 1867.

ale ona jest tym ciągle naprzód popychającym nas bodźcem». Szyller byłby mógł te słowa podpisać, gdyby ich nie był już przedtem napisał. Zgadza się oni też zupełnie w takim pojmowaniu »miłości własnej».

A cóż powie na to społeczeństwo?

Twórczość artystyczna Artura Grottgera jest w tem pierwszym półroczu 1867 bardzo znaczna. Artysta, mogący się wykazać długim szeregiem dzieł, w czasie tak krótkim powstałych, mógłby się zaliczyć do najpłodniejszych. A przytem zważmy, że wszystkie te dzieła powstają właściwie — w czasie pracy nad »Wojną«, niejako na marginesach jej kartonów.

Rzućmy tylko okiem na znane nam dzieła; będzie ich blisko

dwadzieścia. Korespondencya zaś przynosi wiadomość, że drugie tyle powstało, w tem, co prawda, trzy niedokończone.

Najpierw krótki przegląd dzieł mniej ważnych, portretów i portrecików kredkowych. Tak powstał w lutym portret Adama Mickiewicza według fotografii, portrety dwu Angielek, p. Fay i jej siostrzenicy p. Multon, które poznał w Hotelu Lambert, i portret żony owego żołnierza gwardyi, który artyście służył za modela. W pierwszych dniach stycznia zamierza portretować pannę Pustowojtow i Zygmuntową Sawiczewską, z początkiem marca tworzy znany portret kredkowy Władysława Żeleńskiego, w kwietniu portret żony oficera saperów, kierującego minami wyżej wspomnianej gipsiarki, a w ostatnich dniach czerwca zaczyna się takie same »okropne portretowanie«, jak przed siedmiu miesiącami w Porębie. I tak pisze 27-go czerwca: »Więc 5 portrecików zrobiłem w czterech dniach ostatnich, jeszcze na jutro w Fontainebleau mam dwa zamówione; cieszę się na przejażdżkę i brzęczącą korzyść. Czasu te portrety nic mi wcale nie zabrały, bo gawędząc w salonie w towarzystwie i przy filiżance dobrej herbatki może godzinę lub dwie sobie posiedziałem i jest portret. Takich mógłbym zrobić na rok trzysta sześćdziesiąt pięć. Dama, którą w Fontainebleau mam portretować, to hr. Górowska (Gurowska), mąż



W PRACOWNI.

kapitan artylerii w wojnie angielskiej, materyalista i głupi (wiemy to już z listu Krasieńskiego), żona Angielka, kobieta może 25 lat mająca, zachwycająca t. j. ta, którą chce zrobić razem z dzieckiem. Możesz sobie wyobrazić, z jaką przyjemnością będę rysował jej profil. Nie grzeszy ona zbyt żywością, ale jest nadzwyczaj miłutka, przypatrywałem się jej doskonale. To też cała jej głowa i cała postać dobrze mi się udaje. Z jej synkiem atoli nie poszło prędko, bo jeszcze drugiego lipca pisze: »Anglicy jeszcze nie skończyłem, bo miałem niemało kłopotu z małym jej chłopakiem« (Nr. 354). Równocześnie obmyśla »Nerona«. Chcąc się wkraść w łaski p. Veron, redaktora »Monde illustré«, portretuje w lipcu jego żonę. Obok tego powstaje ów cudny portrecik, drapowanego blondyna (Zygmunta Sawiczewskiego?) w pracowni i według fotografii wspomniany portret zmarłego w powstaniu Juliusza Tarnowskiego, jeśli się nie mylę obok »Fryny« i »Gościa«, jedyne trzy dzieła paryskie, wykonane w technice olejnej.

Od dawna już nęcił artystę problem oddania rysów wybitnych i sławnych ludzi, a z interesem psychologicznym szedł w parze finansowy, gdyż spodziewał się znaczniejszych dochodów z rozpowszechnienia reprodukcji tych portretów. Podobnie jak w roku 1858 litografował portret ks. Adama Czartoryskiego, a w roku 1866 przymówił się o portret ks. Lubomirskiego, tak pragnął teraz koniecznie portretować ks. Marcelinę Czartoryską, tak mu życzliwą, i szukał znajomości z Michelem, by zrobić jego podobiznę. Ale Grotter miał tylko czas na robienie arcydzieł, nie miał go na robienie pieniędzy; liczne jego pomysły przedsięwzięcia artystyczno-wydawniczych były zupełnie trafne, ale, by to przeprowadzić, nie wolno być — geniuszem. Takie plany, raz powzięte, trzeba do gruntu wyżyłować, »wybismarkować« je, jak mawiali dawniej Francuzi, wyreklamować po księgarniach, wyklaniać po redakcyach, wydeptać po salonach.

Patrząc na te paryskie portrety kobiece, nie można zataić, że one rodzą pewną obawę. Pytam się siebie, czy one wszystkie są dziełami artysty jeszcze czy może już — wirtuoza? Czy nie da się może ze szkłem ogromnie powiększającym odszukać na nich cieniutka jak włos linia graniczna między wytwornością prawdziwą, wewnętrzną, wytwornością ducha twórczego, a tą wytwornością perfumowaną, zwącą się elegancją, tą elegancją paryską, która zjadła tyłu i tyłu, a której padli ofiarą, idąc na pierwszy ogień, Primaticcio, Rosso Florentino, a w pewnym sensie także i Andrea del Sarto?

Osobną i bardzo pokazną grupę stanowią portrety dziecięce, Batylińczyk i córeczka Władysława Mickiewicza są nam znane (por. Nr. 310). Z korespondencji dowiadujemy się o trzech dalszych »dwóch małych Rembielińszczuków« pisze 22-go czerwca »zrobiłem ku zadowoleniu poczciwej matki, a dziś robię pannę Maryę Branicką; przecudne czteroletnie bobo podłożyłem. Idealnie miłutkie dziecko«. A nazajutrz: »cały dzień dłużyłem nad główką ślicznego małutkiego bobaka, którego wczoraj zacząłem, a który już skończony, dziś

oddany być musi. Ach, jakie to są rozkoszności te masiope dziewczątka; gdyby to były moje, to szalałbym z uciechy». Nigdy może tak się nad dziećmi nie rozczulał — przyczynę łatwo zrozumieć — jak w tych miesiącach paryskich. »Raz na wycieczce za Paryż widziałem chłopskie dziecko, cudnej piękności i ideał zdrowia i wesołości dziecinnej. Całowałem je tak serdecznie, że omal nie udusiłem. Tęskni za swoim siostrzeńcem, którego w »Komecie« portretował; »śni mi się nawet, jak mnie całuje, rączkami małuszkimi obejmuje, nie wiem, jak przebywa i wytrzymuje *ziąbki* swoje« (list z 24-go lutego). Tylko ręka posłuszna oku, otwierającemu się z taką miłością dla psychy dziecięcej, mogła wyczarować takie klejnociki jak »Biedna muzykantka«, »Dziewczynka z słuconym dzbankiem«, »Internowany« i t. p.

A teraz jeszcze kilka słów o kilku utworach, które fantazję i umysł artysty dłużej zajmowały. W pierwszych dniach lutego robi wspomnianą już powyżej replikę kredkową owych olejnych pendants w roku 1864. Niestety rozdzieliły się te obrazy paryskie. t. j. »Walki« i »Pożegnania« ks. Aleksander Czartoryski kupił »tych pogodzonych« (»Pojednanie«), Leonard Chodźko z końcem marca »Walkę« czyli, jak ją Grottger, świetny szermierz, nazywa »assaut«.

Zajmowała go dłuższy czas kompozycja na temat »Noc nad Amurem« według szkiców, przywiezionych przez Bronisława Zalewskiego z Syberyi, a równocześnie pracował długo nad nowym »Etapem sybirskim«. Ale zarzucając ostatecznie oba te pomysły, łączy ich motywy w nowej kompozycji, która, o ile wiem, pozostała szkicem. I tak pisze 9-go marca: »Pracowałem dzisiaj nad Sybirakami, których zamieniłem w jeńców wojennych »z czasów powstania z 1863-ego roku. Tak jest bardzo dobrze, bo dotychczas nie mogłem wynaleźć takich postaci, któreby już w tamtym obrazie, »Etapie«, nie były. Zmieniając wygnańców na jeńców otworzyłem sobie pole do czynu, a z tem wolne miejsce, by wprowadzić, kobietę, chłopą, kaptana, żyda i szlachcica, postaci zupełnie świeże, w tamtym obrazie nie występujące«.

Najdłużej, bo przez kwiecień i maj, zajmuje go pomysł »Muzykantki grającej«. Kompozycji tej nie należy mieszać z ową znaną, małutką kredką, darowaną przez artystę Władysławowi Żeleńskiemu (Nr. 353) »Przyszła mi ochota zrobienia kobiety z skrzypcami w rękach, do której jedynym tytułem byłoby kilka taktów. Głowę już skończyłem, jest bardzo piękna, bo taka, o jakiej zawsze marzyłem dla postaci »Muza«, ale nigdy nie stworzyłem. Teraz ożyła na moim kartonie; będzie zrobiona węglem półfigura naturalnej wielkości, jak przystoi dla takiej myśli« (List z 14-go kwietnia). A w dwa dni później: »Jedyna trudność są ręce, które koniecznie z natury robić trzeba, a na które nie mam i nie będę miał modelu. Muszą to być nie tylko piękne ręce, ale i charakterystyczne«. A po dwu tygodniach: »Ani sposób rąk a raczej rączysków nie mogę znaleźć, dlatego nie kończę *La fille au violon*«.



355. »NASTUSIA« Z »ALKADARA« CHOJECKIEGO. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDEK.

Wreszcie, 10-go maja znalazł do niej model. Tak długo i tak żałośnie błagała muza na kartonie:

•Ręk i pałców daj mi, Kocie,
•Bo ja bez nich grać nie mogę• —

aż wreszcie los nad nią się zlitował, zsyłając odpowiedniego modela. 27-ego maja donosi artysta zupełnie stanowczo: »Muzykantka gotowa, Nastusia z »Alkhadara« także» (Nr. 355).

Z »Muzykantki« był bardzo kontent. »Cała ubrana w przezroczystej bieli, z taką zarzutką w kształcie płaszcza, którego poły na ramiona odrzucone, cała lotna i powiewna, jak tony, które z pod jej smyczka wymykają się«.

Ważne to dzieło nabył za pośrednictwem hr. Ludwikowej Krasieńskiej hr. Branicki i przechowuje je w swym zamku francuskim Montresor.

A, co wprost nie do pojęcia, nazajutrz, po zupełnem i ostatecznem wykończeniu »Wojny« bierze się do obu scen z życia ludu. Wówczas to po-

wstają »Chłopki ruskie przy kopaniu kartofli« i »drugi mały obrazek, ale może mój najlepszy rysunek, który przedstawia ruskich pastuszków, płachtami poprzykrywanych, jak to robią w deszcz i słońce (Nr. 357 i tablica) stojących przy drodze i gapiących się zapewne na przejeżdżnego. Nic więcej nie widać, prócz deszczem zamglonej równiny i bydła, smutnie drzemiącego, tylko mały czarny kundel, czupurnie ogonek w górę zagiąwszy, naszczekuje zuchwale, zresztą cicho bardzo na obrazku, błoto i deszcz. Pod względem podchwycenia prawdziwego nastroju natury jest ten obrazek najlepiej zrobionym z moich wszystkich«.

Ostatnią pracą, najpóźniejszym dziełem ręki Grottgera, wykończonem i dającym się dokładnie datować, jest wielki rysunek kredkowy »Przed posągiem Napoleona«. Twórcą tego posagu był Włoch-Szwajcar, Vincenzo Vela (1822 — 1891), rzeźbiarz nadworny Karola Alberta i Wiktora Emanuela. Spotykamy się też z jego dziełami w Turynie co krok, na placu Carignan, przed ratuszem, w ogrodzie królewskim, na cmentarzu. Ale »Konający Napoleon«, którego Grottger podziwiał w towarzystwie Maryana Sokołowskiego, to nie jedyna jego rzeźba w Paryżu. W roku 1863 ofiarowały kobiety sabaudzkie cesarzowej Eugenii jego grupę alegoryczną »La France et l'Italie«, która — nie wątpię — podała Grottgerowi pomysł do rysunku »Francya i Polska«.

»Jednem z najbardziej podziwianych dzieł na wystawie, to Veli ostatnie chwile z życia Napoleona I. Przed tą rzeźbą wszyscy stają, każdy się zamysla i z podziwieniem na nią patrzy. Taką chwilę obrałem, że cała światowa publika przed nią stoi, nie tylko francuzi sami, zaczawszy od dzieci do starców, od ouvriera do zamożnego, od żołnierza do księdza. Nie mój to był koncept, ofiarować ten rysunek cesarzowiczowi, ale wszystkich prawie znających albo znawców, którzy go oglądali na wystawie u Goupila«. (List z 22-ego sierpnia).

Karton ten, jeden z najstaranniej wykonanych, przygotowany kilkoma szkicami (por. A P 196/7), rezultat różnych kombinacji najszcześliwiej rozwiązanych, jest, jak wspomniałem, w rzędzie dzieł wykończonych najpóźniejszym. Żegna się nim Grottger niejako z publicznością, z oczyma patrzącymi i rozumiejącymi; — z duszą żywą, z sercem czującym narodu i świata, pożegnał on się już dawno, przed czterema miesiącami jeszcze ostatnim obrazem »Wojny«. Więcej ponadto powiedzieć światu i narodowi nie było mu losem przeznaczone.

Z tą samą bystrością, z takim samem intuicyjnem wniknięciem w myśl i nastrój artysty, jakich żąda Grottger w wspomnianej rozprawie estetycznej od krytyka, wnika on sam w istotę współczesnej sztuki francuskiej. I to zaraz na początku, w pierwszych dwóch tygodniach. Ledwie się trochę rozglądał po mniejszych wystawach, w dorocznym Salonie, w którym widzi same »szmatałajstwa i tałatajstwa«, ledwie raz zwiedził dokładniej galerję pałacu



356. PRZED POSĄGIEM NAPOLEONA. PARTŹ, 1867. RYSUNEK KREDKĄ.

Luksemburskiego, już dochodzi do uogólniającej krytycznej syntezy. Czując, że to wszystko, co dokoła niego powstaje, ma jakiś charakter przejściowy, nie-
stały, pisze 16-ego stycznia: »Sztuka dzisiejsza a zwłaszcza malarstwo we Francji jest właśnie we fazie przesilenia, jest przedświtem do jakiejś nowej epoki w historii, albo epoki upadku, albo wzniesienia się jeszcze większego: jest to pasowanie się między klasycyzmem a naturalizmem po jednej, między poezją a prozą z drugiej strony. Każda z tych idei postawiła po równej sile równie dzielnych zapasników. Jedno jest im tylko wspólne: mistrzowskie, najwyższe poczucie kolorytu, ale władanie pędzlem to nie jest jeszcze wszystko«. Tej sztuce niezdecydowanej, chwiejnej, słabej w idealizmie, a mającej dopiero za lat trzy objawić swoją decyzję w kierunku realizmu, przeciwstawia on swoje dążności, pełne energii, świadome celu.

»Bakę świecić panom paryżanom, albo robić rysunki à la Gavarni? Jeszcze Twój Kacyk ma parę sousów na jutro w kieszeni i nadal je mieć będzie, więc o takich wawrzynach nie myśl!«.

»Gdy mi Gerome radził, żebym rysował sceny paryskie i w ten sposób zyskał sobie popularność, pomyślałem sobie, czy nie dopatrywanoby się w mojej

pracy zawsze tylko tego dowiepnego rysownika z ulicy? Czy wówczas nie byłbym w tem samem położeniu, co komik, który, wyrzekłszy się powołania swego, występuje jako bohater w tragedyi i dramacie?»

Te ustępy, to tylko dowód, jak bardzo strona duchowa i myślowa z artystycznie twórczą u Grottgera się zgadza, a teoria łączy się z praktyką. Dla scharakteryzowania etycznej pełni jego sztuki są one zbyt cenne, bo ta przemawia do nas z dzieł samych głosem stokroć donośniejszym od wszelkich wy-nurzeń abstrakcyjnych.

Raz tylko był w pałacu Luksemburskim; w Luwrze natomiast jest gościem częstym, w pierwszych tygodniach prawie codziennym. Same wykrzykniki w pierwszej chwili, jak przed dwunastu laty po pierwszej bytności w Belwederze: »Jakie ja tu Tycyany i Rubensy widziałem i podziwiałem, tego powiedzieć nie mogę. Jutro pójdę znowu do Luwru, gdzie, zdaje mi się, z niektórymi Tycyanami i Veronezami miłosny zawiążę stosunek«. Tak szczęśliwym się czuje, oglądając swych »ukochanych Tycyanów, Rembrandtów, Van Dycków«. »Kilka nowych kochanków mnie przybyło, Madonna Fiesoli i jedna kobieta w obrazie Palmy«; — z podobnymi zwrotami spotykamy się w pierwszych listach ustawicznie.

W sądzie o Raffaelu zbliża się artysta zupełnie do mistyków z pośród za-stępców niemieckiej romantyki; niektóre słowa formalnie jakby skopiowane z listów Rungego, pisanych także do narzeczonej. »Co do Raffaela, tak niema tu Madonny Sykstyńskiej i dlatego tu się go nie widzi. Ja go wielbię w Stancach rzymskich i Madonnie drezdeńskiej. Na inne rzeczy patrzę, ale go nie poznaję, w niektórych Madonnach jest mniej serdeczny, jak Bellini, Tycyan, Palma, bo jest za wiele mistrzostwa, a mniej prawdziwego uwielbienia dla Matki Boskiej«.

Od tych wszystkich dzieł, tak rozumnie podziwianych, spada blask na jego kreacje własne: dzięki tym dziełom a raczej dzięki intelektowi, wydobywającemu z nich wartości ich duchowe, nastrajają się jego dzieła ostatnie na »wyższy ton, wzmagają się wytworność i nastrój dostojny i monumentalny ostatnich obrazów »Wojny«.

Nazwijmy Grottgera romantykiem, jeśli chcemy. Ale sądzę, że pojęcie twórcy romantycznego zbyt mało jeszcze jest ustalonym i skończyłoby się może tylko na sporze o to pojęcie. We formie, w kompozycji, Artur Grottger w każdym razie romantykiem nie był.

Nie był on też, zdaniem mojem, romantykiem ani w sensie filozoficznym, ni życiowym, chyba, gdybyśmy twórczość, rodzącą się z fantazyi, dążność do objawienia tą drogą najskrytszych tajni duszy, uważali za cechę wyłączną romantyków. Ale coibyśmy poczęli z Szyllesem i Goethem? W takim razie wielcy twórcy byłiby romantykami — wszyscy. Dopiero wyłączne panowanie uczucia i fantazyi nad całym makrokozmem świata duchowego stanowi typ romantyka. Dopiero postawienie domysłu, instynktu, intuicji ponad myśl i myśle-

nie, jest cechą najwłaściwszą romantyka. Romantyk patrzy w przyszłość, on tej przyszłości się oddaje, on przeczy temu, co jest, i temu, co tę teraźniejszość bezpośrednio wytworzyło. On pożąda światów nowych, innego składu rzeczy, a jego dzieło nie jest obrazem tego, co jest, ale wizją tego, co będzie. Klasyk obejmuje świat istniejący, obejmuje go myślą, a ta myśl, to dla niego warunek wątpliwy, premissa, wszystkim świadoma; wszystko, co tworzy, tworzy w ramach idei, podobnie jak rysownik w ramach kartonu, jak architekt w granicach danej przestrzeni, warunkującej przecież poniekąd wspólnie z prawidłami statyki i wysokość budowy, podobnie, jak rzeźbiarz w ramach danej bryły. Tak tworzy i komponuje też Grotter, dla niego są granice, choćby się one mu też nawet w ostatnim



357. RUSINKI. PARYŻ, 1867. RYSUNEK KREDEKĄ.

roku życia rozwieliłmożniły do pojęć ogólno-światowych. Odwołuję się na to, co powiedziałem o nim w charakterystyce »Szkoly szlacheica polskiego«. Ale te idee wychodzą z warunków istniejących, one mogą, czy mają się spełnić w tych warunkach istniejących. Gdyby romantyk był stworzył »Fausta« w głowie Goethego, byłby jego Mefistofeles odebrał przedewszystkiem wiarę w nieprzewidywalny, a tak gwałtownie przez romantyków pożądaný, przyszły rozwój świata, ale ten Mefistofeles Goethego radby zniszczyć tylko »wszystko, co istnieje«. A utrzymać to wszystko, co istnieje, złączyć w wyższej jedności myślą własną, myślą swoją, oto czego chce Faust-Goethe, także — tylko. Ująć to wszystko w karby myśli, stać się Kopernikiem twórczej duszy ludzkiej i znaleźć prawidła, w któreby dał się ująć obraz człowieka, działającego w historii, oto czego pragnie i czego dopina Fryderyk Szyller, po raz trzeci: także »tylko«.

Ale romantykowi nowy świat się otwiera, nowy związek rzeczy się obja-

wia; za chwilę zapadnie ten stary gmach w otchłań przeszłości, a z tej otchłani wybuchnie pożar, świato-pożar, nowy »Muspilli« i z tego gorejącego świata odezwie się głos ewangelisty, ewangelisty nowego. On go już słyszy, on widzi, że nad tym płomieniem w lazurowych przestworzach

»Nowym wiekom, nowy Chrystus płonie«.

Żadnej z tych myśli, stanowiących istotę romantyków Grottger, nie przejął. A nie był on też romantykiem w życiu. Idei swojej chciał służyć, poświęcić się dla tej idei, on — kładę na oba słowa równy nacisk: — chciał żyć.

Chciał żyć normalnie; nie było w nim tego żywiołu demonicznego, który w ten czy ów sposób zmiotł Kleistą, Hölderlina, Shelleya, Schumanna, Rethla. W planie Grottgera było żyć, on miał warunki duchowe na długie życie, a to, co się teraz stało, tak szybko, tak nagle, tak tragicznie, stało się, według słów poety »wbrew przeznaczeniu i losowi«.

A teraz jeszcze zestawmy jaknajkrócej wiadomości o tem, jak owo straszne »to« się stało.

Już bawiąc w Sniatynce miał Grottger wybuch krwi. Dlatego też odrzadzał Stanisław Tarnowski, ten najtroskliwszy przyjaciel, tak usilnie, natarczywie prawie tę ekspedycję paryską. Zrozumiemy też obawy, które miano w rodzinie narzeczonej, obawy, niestety, aż zbyt uzasadnione.

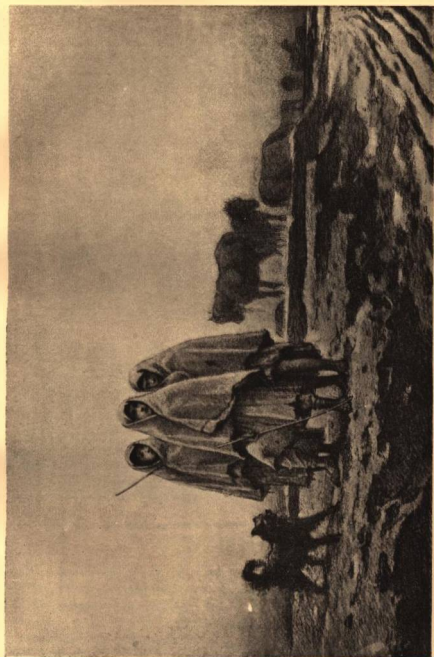
Odciągnijmy choćby i jaknajwięcej z »Wizyty u Armatysa« i z autokarykatur w listach paryskich i zapiszmy, ile chcemy, na rachunek przesady karykaturzysty, zawsze zostanie się typ suchotnika zupełnie nie wątpliwy. Strach bierze czytać, co czasem przypadkiem »wypanie« mu się z pióra — jak pisze n. p., że się budzi »potem oblany«, lub że jest jak »zgotowany«. A — »mnie chorować nie wolno!« pisze, ledwie przybył do Paryża.

Mnożą się oznaki rozdrażnienia. Drażnią go ludzie na ulicach, drażnią go niektórzy znajomi, czuje się wyczerpanym, smutnym ach! jak smutnym! A już, najsmutniejszy on w rocznicę zaręczyn, 13-go stycznia r. 1867! »Mój Boże! »To minęło... *Kacyk bidzi* — bardzo mu ciężko na sercu, tak niem szarpie, »jak gdyby w kawały poszarpać chciało. Ciebie tu niema«; a zmienionem nagle piśmem kończy: »Już dalej pisać nie mogę«.

A wszystkie te wiadomości o ludziach, dziełach swoich i cudzych, o rozwoju »Wojny«, przeplata stały refren: »spać nie mogę« lub »oczy mnie bołą od tej ciągłej pracy nad białym kartonem«. »Ja już stary, może i za stary«.

Czasem przejdzie się w słońcu wiosny i coś niewymownie smutnego jest w tych nagłych zachwytach nad ciepłem, życiem i »panem słońcem«. To iskra, co, gasnąc, ostatni raz się rozżarza.

Miedzy szóstym a dwudziątym pierwszym sierpnia r. 1867-go nagle pierwsza przerwa w korespondencji. Wiemy, co to znaczyło: to początek końca.



PARWUŹKI.



358. M. KRAJEWSKI: GROTTER W OSTATNICH MIESIĄCACH ŻYCIA.
RYSUNEK OŁÓWKIEM.

Potem jeszcze raz dźwigniecie się — jedna męka więcej — krzepiąca wiadomość o nabyciu »Wojny« przez cesarza Franciszka Józefa i bytność Jana Matejki.

Może przyszły Leopolaiki przedstawi tę chwilę, bliższą nam od zgonu Acerna. Radbym, żeby ją geniusz odtworzył, żeby nam pokazał ten niesamowity wzrok Matejki, spoczywający na obliczu przyjaciela, omdlałem, zroszonem potem, »białem, jak alabaster«. »Kocie twoje« pisze z początkiem września, »od kilku dni było bardzo chore, mniej fizycznie, jak na duszy«.

A w dwa dni później (5-go września), jeszcze z Paryża: »Wtorek rano byłem bardzo chory, ale dzięki Bogu, niebezpieczeństwa niema. Twoje kocie jest słabsze od komara. Nie martw się — za parę dni dostaniesz więcej coś pocieszającego ode mnie, bo spodziewam się, że zdrowy i silniejszy będę«.

Malarz Marceli Krajewski był tym Polakiem, który Grottgerowi ścieilił łóżę, na którym miał usnąć na wieki.

Wywiózł on drogiego przyjaciela do tych cmentarzy kwiecistych, do Pau najpierw, potem do Amélie-les-Bains.

Tam — trzynastego grudnia 1867-go r. w drugą rocznicę zaręczyn, zmarł Artur Grottger.

Oto ostatni list, datowany w Pau 22-go listopada:

»Może się poznasz temi dniami z moją siostrą Musią, to się pokochajcie!

»Płaczesz! Płaczesz, moje biedactwo? Nie płacz, bo w samej rzeczy nie ma czego. — Kończę, bo ręka w żaden sposób — iść — dalej — nie — chce — Twój Artur«.

Jak tu nie płakać?

Żegnamy to, co w Grottgerze było doczesnem i śmiertelnem, i przechodzimy do »Wojny«, poczętej w trwodze o ludzkość, a skończonej w myśli o Bogu.

»Wojna« Artura Grottgera!

Nie zapomnę nigdy czterech miesięcy, spędzonych w r. 1894-ym podczas »Wystawy sztuki polskiej 1764 — 1886« w stałem i ciąglem obcowaniu z tym wielkim cyklem.

Przestrzegając i w technicznym ułożeniu tej wystawy rozwoju i następstwa chronologicznego, umieściliśmy w pokoju poprzednim dzieła Kossaka. Ile biło z nich zdrowia, zadowolenia, spokoju, jak świeciły zdala tym sytym a wesołym akordem purpury hetmańskiej i zieleni, pól ojczystych! Jaka czerstwa i śmiała rytmika zdrowego realizmu z nich się odzywała!

Odwracając się na progu, widziało się »Wojnę« Grottgera. Imponowała ona swą poważną, żalobną, prawie jednobarwną szatą i wzruszającą do głębi melodyą linii, zrodzonych poniekąd bez współdziałania materji, jako czysta, niemal abstrakcyjna emanacya samego ducha twórczego.

Czuło się od razu: nad tem dziełem pracowały moce inne, potęgi ze świata wyższego. Kształty, występujące z żółtawego tła tych kartonów, pochodzą z innej sfery, niejako z innej planety duchowej. Jak rasa wśród całej rzeszy małych ogni sztucznych, tak wystrzela to dzieło ponad całą masę współczesnych produkcji artystycznych myślą śmiałą i lotną, pnącą się ku niebiosom.

Szybkość i nagłość rozwoju narodowej myśli twórczej zdumiewa, śmiałość tej linii myślowej zachwycą, szczytność jej porywa. Stając wówczas tak często na tym progu, między sztuką Kossaka a Grottera, pierwszą zrodzoną z realistycznej rytmiki, a drugą z idealistycznej melodyki, pytałem się siebie tylekrotnie, czy którykolwiek inny naród słowiański — a przecież one wszystkie dopiero w XIX w. zdobyły sobie sztukę narodową — może wykazać rozwój tak szybki, tak gwałtowny, a szczytny? Niewątpliwie: Polska góruje nad produkcją artystyczną pobratymczych plemion, a góruje przede wszystkim idea i idealizmem. Jeżeli się pytamy, jakie dzieło nadało jej najpierw tytuł prawny do tej wyższości duchowej, to musimy odpowiedzieć: »Dziełu temu jest na imię »Wojna«. A ta »Wojna« Artura Grottera, to przecież dzieło bez delii, bez kontusza i czamary, pozbawione wszelkiej lokalnej cechy w jakimkolwiek znaczeniu, rzeczywistym czy przenośnym.

Wielkie hasła, dziś zatracone lub, chciejmy wierzyć, że tylko przygłuszone brzmia dokoła tego cyklu. Słowo: »ludzkość« przoduje, jak okrzyk herolda, jego jedenastu obrazom, strzela z niego energia ekspansywnej myśli, kreśląc na kartonach węglem i kredką szyllerowskie *credo*, że jest »rzeczą małą, nędzną pisać historię jednego tylko narodu«.

Odczuł i oddał Grotter ból swego narodu. Ale czy ten naród jeden tylko cierpi? Odczuł i oddał grozę i zbrodnię wojny-powstania! Ale czy powstanie to, którego był duchowym uczestnikiem i którego dzieje przeżył z kredką w rękę, poczynszy od »Pierwszej ofiary« ruchów warszawskich aż do ostatniej, ginącej w pożarze litewskiego »Boru«, jest wojną jedyną? Przedstawił on oblicze rodaka, palające natchnioną i namiętną walką, zdjęte grozą śmierci i ludzką rozpaczą. Ale czy tylko polskie oblicze rozognia się w walce namiętnej i mieni się w obliczu śmierci?

Czyżby to jego serce gorące biło tylko dla rodaka, a nie dla bliźniego? Czyżby ten rozum serca umiał sądzić tylko krzywdę Polski, a nie miałby być przystępnym dla krzywdy ludzkiej wogóle? Czyżby naród i ludzkość nie były mu pojęciami etycznie współmiernymi? W duszy Grottera granice te teraz się zacierają. Mechanizm dziejów i cierpień narodu olbrzymieje teraz w jego myśli i staje się mechanizmem dziejów ludzkości. Myśl jego, lotem białego orla okrążyła Warszawę, przeleciała nad żyzną, krwią zbroczoną ziemią mazowiecką, nad słupem płomieni litewskiego boru i znowu powróciła do swego skalistego gniazda. A gdyby szerszy jeszcze krąg zatoczyć — tam, gdzie się mrowią miliony dusz ludzkich?...

Idea zasadnicza, z której powstały cztery poprzednie cykle, rozszerza się teraz na »ludzkość«. Zrównanie nie zmieni się, gdy artysta postawi w niem w miejsce Polski wyższy czynnik: ludzkość całą!

»Wojna« Grottera za swą ideą tak ogólnie światową, uniwersalną, rzekłbym: kosmopolityczną, gdyby w pojęciu ogółu to wielkie słowo nie było — niestety i błędne zupełnie — zarazem negacją pierwiastku narodowego, jest

zatem w zawiązku swoim dziełem ducha narodowego, jest dziełem narodowem w sensie innym i wyższym, niż tyle i tyle innych dzieł, zamykających się trwóźliwie w granicach wąsko pojętej swojskości. Wielka linia duchowego rozwoju narodu prowadzi przez sam środek tego cyklu, tak samo jak przez »Bitwę grundwaldzką« Matejki. Badania nad tym cyklem, nad jego treścią myślową i historią jego powstania tracą też prawie już wszelką cechę zawodową i stają się częścią składową badań nad historią i kulturą narodowego ducha.

Jeśli kiedy jakiś umysł, ogarniający całokształt rozwojowy naszego narodu, zakreśli śmiałą ręką jego dzieje, choćby tylko porozbiorowe, wtedy poznamy i uznamy, że ten cykl jest jednym z najwyższych punktów, do których myśl polska się wzniosła. Są dzieła myśli, które poniekąd tracą odrębny charakter owoców twórczości duchowej i stają się prawie czynami. Takim czynem jest »Wojna«.

Pierwszem pytaniem jest: Jak to dzieło powstało? Jaki jego zawiązek?

Wzajemne oddziaływanie myśli i zmysłów w twórczości artystycznej stwarza kombinacje wprost niezliczone. Dzieło sztuki rodzi się niekiedy z wrażeń najbardziej ulotnych i czysto zmysłowych. Żółty liść, położony cicho podmuchem jesienno go wiatru na ciemno zielony mech w ogrodzie monachijskim, poddaje Boecklinowi barwny schemat, czyli, jak on mawiał »ideę« całego obrazu; najprostsza, niejako »źródłosłowowa« nuta ludowa staje się nie-raz zawiązkiem całej symfonii.

»Wojna« ze swym pierwiastkiem pozazmysłowym, zrodzona z myśli i idei, mogłaby służyć estetyce jako przykład skrajnego i ostatecznego przeciwieństwa. Praca nad nią jest istotnie dotwarzaniem obrazów do myśli. procesem powolnego przedzierzgnięcia się momentu abstrakcyjnego na konkretny. Artysta z góry wie jasno, co chce przedstawić, ale kwestya, jak przedstawić, jest mu jeszcze zagadką zupełną, rozwiązującą się dopiero powoli i mozolnie w miarę postępującej pracy. Ta świadomość celu, a nieświadomość środków, do niego wiodących, trzyma go poniekąd w ciąglem naprężeniu. Stosunek ten charakteryzuje najlepiej własny jego list, pisany z Krakowa 5-go września 1866. Czyta się ten ustęp niemal jak podsłuchany monolog:

»Co to będzie z tego wszystkiego, co mi się w głowie marzy, sam nie wiem. Czy coś wkońcu, jak po burzy, wypłynie na spokojne lustro bezden- nego morza fantastycznych domysłów i przypuszczeń moich? Czy wreszcie doczekam się tej radosnej chwili, w której, idąc długo i długo za złotą nitką marzenia, doszedłszy do kłębka, zawołam uszczęśliwiony: Mam, już go mam — już on moim! Ach, gdybym przewidział, jaki los czeka w przyszłości wszystkie obrazy, którem ja w duszy jedno już stworzył, a drugie już przeczuł!«

Przyjdą długie przerwy, przyjdą zastoje i zmiany, jedne motywy będą zanikać, a inne, z początku ledwie mgławo przeczułe, wybijać się na pierwszy plan, zmieni się technika, przeobrazi się forma, ale myśl przewodnia nie zbo-

czy ani o włos od linii wytkniętej; koryto rzeki jest z góry wytłoczone, wyłożone i obmurowane, fale twórczości formalnej nie tu już nie zmieniają, zadaniem tych dopływów jest jedynie wypełnić koryto to po brzegi.

«Wojna» z swym pierwiastkiem idei apryorystycznej jest rzadkiem zjawiskiem na całym ogromnym obszarze twórczości artystycznej, a dziełem jedynym w twórczości Grottgera. Wiem, że estetyka współczesna na takie dzieła, nad którymi panuje pewien schemat idei, patrzy okiem niechętnym. Ale rzecz dziwna, że w naszych czasach »przewartościowania wszelkich wartości« estetyka jedyna prawie staje na stanowisku wąskiej doktryny, głosząc sztukę, powstającą z podnieć zmysłowych, jako »jedynie prawdziwą«. Maluczko, a będziemy na te krótkowidzące skrajności ruszać ramionami.

Wspomniałem już o tem, że «Wojna» nie ma cech dzieła polskiego w sensie zdawkowym i codziennym. A jednak znam mało dzieł, któreby w pojęciu wyższem, w założeniu swoim i składzie były tak bardzo, tak rdzennie polskie, jak ten cykl. Idea nie jest tu bowiem jedyną podniętą twórczą — dołącza się do niej miłość. Te dwa głosy łączą się, rosną w siły, potęgują, splatają i przenikają się wzajemnie. Ta czuła młodzieńcza rzewność uczucia i ta męska szczytność myśli — coś to za przedziwna harmonia, przenikająca do głębi!

Miłość ludzkości rodzi to dzieło, miłość kobiety jest ciągłym jego bodźcem. Tak powstaje ta »druga symfonia polska«. Pierwszą posiadamy w »Przedświcie«.

Naród! Od sześciu lat, począwszy od intuicyjnego przeczucia przyszłych katastrof, objawiającego się w szkicach barszczowickich i w »Modlitwie konfederatów«, słowo to budziło artystę naszego co rana, wabiło go tajemnym, a cierpkim swym czarem, stawalo mu się bodźcem, popędem, nakazem. W czterech cyklach, którym na imię »Warszawa«, »Polonia«, »Bór« i »Litwania«, oddał się narodowi zupełnie i bez zastrzeżeń. Jest w nich atoli stały choć powolny rozwój w przedstawieniu czynników, wyobrażających ten naród.

W »Warszawie« mamy jeszcze społeczeństwo, zwarte, objęte obwodem jednego miasta; na tle miejskich murów, pod sklepieniem miejskiej katedry, rozgrywa się ten prolog wielkiej tragedji.

W »Polonii« akcja się potęguje, tempo jej się przyspiesza, serca zaczynają bić gorączkowo. Następują po sobie na przemian obrazy rozpacz i bólu, sceny energicznego czynu i rozwiniętej siły — a stosownie do tego dzieli się cykl na obrazy o przeważającym pierwiastku kobiecym, to znowu męskim.

»Bór«, usuwając zupełnie żywioł kobiecy, a razem z nim i wszelkie znamie rodzinnego pożycia, staje się apoteozą męskiego heroizmu. Nie pyta się tu artysta, kto temu borowemu strawę zgotował, gdy ostatni raz opuścił chatę, nie pyta się, kto nad jego trupem zawodzić będzie i grób mu wykopie. Trafiony kulą, runie powstaniec litewski na suche gałęzie lesne, jak pada

z trzaskiem świerk odwieczny, zwalony wichurą, a potem znówu głuśza i cisza.

W »Lituanii« wraca artysta pod wpływem nowych planów życiowych ze swym bohaterem ponownie w koło życia domowego, daje mu towarzyszkę, bohatera łączy z bohaterką. Z cichej chaty wychodzi borowy nocną porą i nocną porą znówu do niej wraca po raz ostatni — widmem i marą.

Głośnemi modłami tysięcy, stępujących za ciałem biskupa-patryoty, otwiera się koło tych cyklów, zamyka się ono cichą modlitwą, szeptaną przez jedne tylko usta — usta »aresztantki«, u stóp Matki Częstochowskiej.

Krąg się zawarł. Przeszedł w nim artysta od zbiorowego nastroju przez tragiczną namiętność i heroizm do rzewności i osobistego tragizmu, od społeczeństwa przez naród i lud do indywidualizmu. Widzimy zatem: moment twórczy góruje w tych cyklach nad materią i kształtuje ją siłą własnego ducha. Artysta przeobraża swój przedmiot, bo przeobraziła się jego własna dusza. Ona jest teraz czynnikiem rozstrzygającym.

Tworzył on przecież zdala od zagród wiejskich i owych dworów, w których zbierały się oddziały, zdala od borów, w których rozlegał się huk strzałów i jęk konających. Pożegnalny uścisk braterskiej dłoni poety Romanowskiego, ruszającego do powstania, by za kilka dni poledz śmiercią bohaterską, to może jedyne wrażenie bezpośrednie, jakie artysta nasz z całej tej epopei narodowej odniósł. Żadna z tych scen wzruszających, których świadkami były choćby tylko galicyjskie dwory, nie odegrała się przed jego oczyma. Nie widział, jak ci nieznajomi o przybranych nazwiskach wpadali nocną porą do dworów, jak tam rekwirowali konie i żywność, jak ich ukrywano po szopach i strychach — nie widział depeasz, podawanych z rąk do rąk, zbroi i amunicji, tajnie przywożonych i odwożonych, ani oddziałów, ruszających nocną porą ku granicy. Stosunek artysty do jego przedmiotu był zatem czysto fantazyjny; wyobraźnia, nie karmiona i nie sycona zjawiskiem realnem, pracowała nadmiernie, niezależnie, poniekąd samowolnie i objawiała się coraz skrajniej w kształtach własnych. Fantazyja jego, oszukana, bo pozbawiona setnych wrażeń i pobudek bezpośrednich, wsłuchiwała się tem intensywniej we własne głosy wewnętrzne. Nie mamy zatem w tych cyklach owego wczucia się w najskrytsze tajnie życia i ruchu, tej bezpośredniej woni lokalnej, tego zapachu prochu, zmieszanego z mgłą poranną i wonią żywiczną świerkowego lasu, tej rzewnej, niewypowiedzialnej, intuitywnej łączności scen wojennych z krajobrazem, tego przylgnięcia i zbratania się z całością rodzimą. Nie, nie! Nie mamy tu tej wieszczej wizji Polskości, chwytającej nas z jakąś niesamowitą siłą w poezyi Słowackiego, w polonezie Chopina, w »Tumanie« Maleczewskiego.

Nad kartonami »Wojny« panuje intelekt twórczy, dojrzewający własnymi formami; dziełem jego nie jest zatem przetwarzanie widomych obrazów życia na stały artyzm, a pracą jego nie jest wytapianie szlachetnego metalu z bryły kruszcza, ale przemyślowienie twórców wyobraźni na twory sztuki. Podnieta

siły twórczej leży wyłącznie w mózgu artysty. Tworzy, bo myśli. A ta myśl żyje, trwa i rośnie.

Naturalnem następstwem tego procesu, którego kot nie mąciły wrażenia bezpośrednie, jest wzmaganie się cech indywidualizmu. W »Warszawie« i w »Polonii« po części jeszcze mamy typy ogólne i, w »Warszawie« przynajmniej, podkreślone różnice stanowe; mamy chłopą, mieszczanina, szlachcica, żyda. W »Borze« dopiero stwarza artysta pierwszą wielką indywidualność, tego chłopą-ducha, stojącego na wedecie, a w »Lituanii« daje już tylko historię dwojga ludzi, utkaną na wielkiej tragedji narodowej, dwojga ludzi w szatach wiejskich, ale postawionych przez artystę od razu, z »punktu«, na ponad-stanowej wyżynie. W miarę, jak liczba i różnorodność przedstawianych postaci maleje i jak zanika cecha stanu, rośnie i wzmagą się dramatyczne napięcie, linia spiralna psychicznego naprężenia zwiąja się coraz wężej, aż trafi wreszcie do samego wnętrza, ściśnie duszę artysty i zmusi ją niejako do objawienia się drogą artyzmu już wyłącznie osobistego.

Krażył Grotter przez lata całe nieśmiało dokoła własnej duszy, tworząc rapsody szlacheckie, epiczne i dramatyczne powieści na tle historii i tragedji narodu, a właściwie ustawicznie szukał tylko — siebie. Raz tylko — przed ośmiu laty — potrafił, jakby przypadkowo o tę stronę czysto osobistą w nieodszukanym jeszcze rysunku »Artysta i muza«. (Por. str. 191—4).

Dojrzał od tego czasu bardzo. Ciężkie życie, katastrofa wiedeńska, trudne położenie rodziny, a przede wszystkim ta stała i cicha tragedia wewnętrzna, tragedia idei, dopominającej się o formę i ucieleśnienie wśród ciągłych zapasów z »życiem«, przyspieszyły jego rozwój, jego duchową i umysłową dojrzałość.

»Głębokie zmarszczki« — zauważył 13 lipca 1866 — »zaczynają wytłaczać się na mojej twarzy, jeden na czole między brwiami, drugi koło ust, gdzie najczęściej igra uśmiech szyderskiego politowania«.

Motywy myślowe wybijają się teraz na pierwszy plan. Roi się więcej obrazów w jego mózgu, niż na karteczkach szkicowników. Przeciągają tam nowe zupełnie rodzaje pomysłów. To, co teraz w jego wnętrzu kotuje i od jego ręki dopomina się nowych kształtów, różni się zasadniczo od tematów, które go dotychczas zajmowały. Wprawdzie stronił Grotter już w cyklach poprzednich od motywów zbyt skrajnych i łagodził ostrą cierpkość tematów ogólnikową dążnością do piękna i szczytności typów, nastrajającą całość na pewien wyższy etyczny ton. I tylko w pomysłach, które pozostały szkicami, jak »*Danses Polonaises*« lub »Bór«, twarz oblewa się rumieńcem oburzenia i zaciska się mściwa pięść. Zastrzegając się przed przypuszczeniem, jakoby zamierzał w »Wojnie« dać jej obraz realistyczny, stara się kilkakrotnie uzasadnić wyższą rację wybranej drogi odmiennej. Tak pisze 15-go września: »Biorąc rzecz ze stanowiska realistycznego, wszelki żywioł w obrazie byłby tylko biernym wobec wojny, a jako taki jeszczeby nie stał na wysokości jej

przeciwieństwa w całym znaczeniu tego wyrazu». Lub: «Chcę patrzeć na wojnę ze stanowiska czysto realistycznego, czyż miałbym sposobność wprowadzanie przedstawicieli tej wyższej idei, t. j. idei przeciwieństwa ze zbrodnią wojny?». A już w liście z 11-go września zapewniał, że tak, jak obecnie »Wojnę« tworzy, narzuci się patrzącemu, »poetyczny, czysto uczuciowy, a nie materyalistyczny poziom zapatrywania się na wojnę«.

Nie krew, brocząca z otwartej rany, będzie mu ostatecznym przedmiotem przedstawienia i celem jego sztuki, ale dusza ludzka, obnażona tą raną śmiertelną, wijąca się w bólu doznanego bezprawia. Wszystkie cierpienia, jakie wojna zsyła i sprawia, są złagodzone i przemienione na walory etyczne dzięki zjawieniu się i wszechwładnemu zapanowaniu abstrakcyjnej myśli. Zaznacza się ona już w karcie tytułowej »Polonii« i w zamierzonym prologu »Lituanii«. Artysta pragnie, by widz, nim wejdzie do świątyni jego cyklu, wpięrow przystanął na chwilę w mrocznym przedsionku abstrakcyjnej idei. Takie łuki abstrakcyjnej myśli obejmują teraz każdy obraz z osobna, łącząc się w nieprzerwaną kolumnadę myślową. Nad każdą sceną, nad zbrodnią kainową, nad zbeszczeszczaniem świętości, nad głodem, ogniem i wojną, rozpościera swe ciche skrzydła — idea. »Wojna« jest dziełem artysty-myśliciela, a jego typ cerebralny zjawia się w każdej linii tego cyklu. Stroni on teraz, jeszcze widoczniej, niż przedtem, od zjawiska rzeczywistego, a tam, gdzie od niego wychodzi — przemienia je na kształty własne, przepuszcza rysy przez filtr swojej myśli i oczyszcza je z przypadkowej odrębności.

Ale nie dość na tem! Zauważyliśmy już w cyklach poprzednich niejedną postać, wychodzącą ponad miarę i poza płynność realnego życia, postać skryształowaną, statuarą, będącą niejako całą wyrazem jednego tylko uczucia lub nastroju, prawie już pół-alegoryą. Pół-alegoryą taką jest n. p. matka kłęcząca nad trupem zabitego powstańca w końcowym obrazie »Polonii«, poprzedniczka — »Aresztantki« z »Lituanii«.

Jeszcze krok dalej w tym kierunku, jeszcze kilka rysów uogólniających więcej, a postać taka straci swój byt odrębny, przestanie być osobą a stanie się uosobieniem dawnego psychologicznego nastroju. Ale artysta pójdzie jeszcze dalej, mimowoli, bezwiednie prawie. Myśląc długo w abstraktach, musi z tą koniecznością przyrodzoną i przyrodniczą nadać z czasem tym abstraktom widomy kształt — i to kształtowanie abstraktów czyli idei staje się nowym problemem jego sztuki. Tak zjawia się na jej obszarze nowy zupełnie gatunek: alegorya. Drogą tego procesu wstępuje artysta i jego Beatryks w ramy sztuki.

Nim się odważył przedstawić alegoryę węglem i kredką, schwycił ją najpierw piórem, dając folę swej literackiej żylce, a to w enuncjacji, jednej z najpoważniejszych, wśród wszystkich, jakie nam zostawił. Jest nią list pisaný ze Śniatynki 11-go maja 1866 r. Daje w nim przejmujący obraz swej duszy, przepełnionej miłością, a trapionej trudnościami zawodu artystycznego;

list ten przypomina rzewnością i fantastyką stylu młodzieńcze utwory francuskie Zygmunta Krasńskiego. Żałuję, że końcowy ustęp wypada mi nieco skrócić.

Środkiem drogi ciernistej, ku Tobie zwrócony, siedzi człowiek młody, obleczony łachmanem a przystrojony w pęczę laurowe. W oku jego wytężonem przed siebie na pozór widziałeś spokój i rezygnację, ale wpatrzywszy się w nie głębiej przeczułeś wielką żalost i strapienie w duszy jego. Na czole miał ognistemi literami wypisane słowo »Artysta«. — Ach, bardzo on był brzydki i smutkiem zarażający. Tuż za nim wlokły się straszne poczwary, a wycie przeraźliwe tych bestyów rozległo się daleko w okolicę. Wszystkie pół nagie, a łańcuchem, jak sfera, ze sobą przywiązane, szarpały za szmaty biednego odzienia Artysty. On obracał się do nich, a one zaglądały mu w oczy i w twarz mu plwały, a gdy się do Ciebie zbliżyły, poznałaś, że to było: Zwątpienie, Zawód, Rozpacz, Przekleństwo Świata, które za nim ciągnęły. Ty zapłakałaś i zapytałaś tam z poza chmury na to patrzącego, Boga: »Co to i kto on?« A Bóg na to: »On to jest ów biedak, którego na ciągle cierpienie, ale i wieczną miłość skazałem, artysta, który długo już cierpiał i dziś ma Ciebie nad wszystko pokochać«. W tych samych dniach, gdy te słowa pisał, tworzył wspomnianą powyżej »Alegoryę Lituanii«, ostatecznie zarzuconą i nie wiem, czy choćby w szkicu przechowaną, a w kilka miesięcy później dał nam w obrazku »Na chórze«, jednym z dwóch, poświęconych działwie polskiej, w postaci Geniusza najpoetyczniejszą postać alegoryczną w sztuce polskiej przed Malczewskim, w »Polsce i Francji« wreszcie, wspaniałej kreacji szkicowej z wiosny 1867, owianej dostojnym czarem końcowych obrazów »Wojny«, złączy się motyw symbolicznej alegorii z ulubionym motywem antylezy.

W szeregu tych kreacji alegoryzujących najdonioślejszym jest pomysł obu postaci: artysty i geniusza w »Wojnie«. Píše o nim po raz pierwszy w liście z 5-go września 1866 roku. »Pomyśl teraz albo raczej posłuchaj: gdyby malarz naraz zawezwał swą Muzę, albo swą Beatryks i powiedział jej: Prowadź mnie tam, gdzie wre wojna, gdzie jej stanę oko w oko, gdzie mnie ona zasmuci, zastraszy, przerazi i obrzydni! A gdyby ta jego Beatryks wzięła go za rękę i poprowadziła w tę stronę — a teraz otworzył się przed nim cały świat nieznanych widoków, gdyby mu wskazywać zaczęła jeden po drugim, a on stał, tulił się do niej, smucił — straszyl — przerażał i wzdychał!

»A gdyby dziś Dante z grobu powstał albo duch jego się narodził po raz drugi i tak samo zawołał do ludzkości. A gdyby ten drugi Dant był twój... kot!«

Mysł ta podnieca go, zachwyca, entuzjazmuje, rozwiązuje mu usta. Tak długo krył się z sobą, maskował się w przeróżnych postaciach: to powstańca, raz pędzącego w mężobójczą bitwę, to znowu z kulą u nogi, o wychudłej,

żółkłej twarzy, to znowu chłopą litewskiego, powalonego kulą na murawę boru. Teraz wreszcie stanie on, już nie jako człowiek, współdziałający tylko z innymi, nie jako statysta życia, ale jako protagonista ludzkości. On chce stać po środku między wojną a cierpiącą ludzkością, między zbrodnią a sumieniem.

Nie wprost, nie bezpośrednio ma widzieć chłonąć w siebie zbrodnię i okropności wojny, ale obraz ma być przepuszczony przez soczewkę duszy artysty, a wyjdzie z niej oczyszczony z brutalności walk i zabójstw.

Tak wyrasta nagle z młodego artysty człowiek-duch.

Ale kapłanowi temu, chcącemu spełnić swą wielką misję, nie wolno zamykać się w raj osobistej twórczości, i bytowania sam na sam z swymi ideami, nie pytając i nie dbając o to, czy i jak to dzieło na innych oddziała. On musi wejść w ścisły i stały związek z rzeszą wiernych i dzieło swoje dostosować do nich. On musi się wyrzec tego najszczytniejszego egoizmu ujawiania swego ducha drogą własną, bezwzględną i samowolną. Ten kapłan chce być zrozumianym i musi nim być, skoro chce nastrajać dusze tysięcy i tysięcy na nutę własnych uczuć.

Przytoczę fakt bardzo charakterystyczny: Podczas wystawy »Lituanii« w ratuszu prosiła Grottgera p. Alfredowa Potocka, by jej małym córeczkom posłużył za Rómacza. »Jakbyś się była rozkoszowała« — pisze artysta 15-go lipca — »widząc tych dwoje lubych twarzyczek, patrzących z wytężeniem na obrazy, a to znowu na mnie, opowiadającego im smutną historję o biednym litewskim borowym. Doprawdy, że byłam tak żywo przejętym całą doniosłością powołania artysty Polaka, że sobie sam sprawy z tego zdać nie mogłem, i pomyślałem sobie, jak okropne musi być życie artysty, który się widzi niezrozumiałym, albo się o to nigdy nie troszczy — jak smutny los tego, który pragnie, ale nigdy nie może być zrozumianym«.

Tak pisze już twórca »Lituanii«. O ile bardziej będzie on musiał nadać kształty i formy zrozumiałe i przystępne dziełu, zrodzonemu nie z uczucia tylko, ale z tendencji myślowej, dziełu, nie mającemu być jedynie emanacją przyrodzonej siły twórczej, ale apostrofą, upomnieniem całej ludzkości!

Konstatując ten konflikt, zrozumiemy teraz charakter całego dzieła. Tym konfliktem między siłą twórczą a myślowym zamiarem tłumaczy się też nie tylko niejeden szczegół, ale i cały artystyczny typ tego dzieła. Gdyby je Grottger tworzył tylko dla siebie, byłoby ono z pewnością wypadło — inaczej. Ale jemu, jak sądzi, nie wolno bujać samotnie, być niezrozumianym na niedostępnych wyżynach twórczości czysto osobistej.

I tak ponosi Grottger ofiarę największą, jaką artysta ponieść może: rezygnuje. Rezygnuje z największej nagrody, z największego szczęścia, z możliwości objawienia siebie, i tego, co w nim jest i boskiem i ludzkim, niebiańskim i ziemskim.

Rzućmy okiem na pierwsze ośm obrazów »Wojny«; tam jest to widoczne i tam jest widoczna, mówiąc znanym zwrotem, *sacrificio dell' intelletto*, ta ofiara, poniesiona przez intelekt twórczy gwoździe masie, gwoździe »społeczeństwu«.

Ale wynagrodził krzywdę, którą wyrządził sobie — i narodowi. Tu dopiero otwierają mu się oczy na tę wielką, niewątpliwą prawdę, że niektóre duchy wybrane mogą działać tylko na wybranych, a dopiero przez nich i po nich na masy.

Grotter, rezygnując z umysłów najwyższych, zwraca się do najlepszych i najczystszych.

Tych czystych na duchu trzeba mu teraz szukać; trzeba mu między ludźmi przebierać, dosłuchiwać się oddźwięku duchowej sympatii u nieznanym może, bo świat, jak się teraz przekonuje — jest innym, niż go zna dawniej.

Pewna cierpkość wkrada się w jego serce i ciśnie mu się do pióra. Zwać »Lituanie« w liście z 18-go lipca 1866 r. »ostatnią z prac swoich, która tak cała jest wyrazem głębokiego smutku«, dodaje: »Późniejsze będą miały mniej smutku a więcej goryczy«. A w kilka dni później pisze: »Przedtem nie wiedziałem, że oprócz złodziei i lichwiarzy są inni zli ludzie na świecie. Prócz tych ja wszystkich kochałem, przed żadnym wstrętu ni obrzydzenia nie miałem. Dziś już bardzo wielu nie kocham... I tak zdaje mi się, żeby coś zniechęcić, trzeba coś innego wprzód z całego serca pokochać — i przeciwnie!«

I pokochał całym sercem! Ta miłość działa na naturę jego tak uczuciową a cerebralną zarazem wprost magicznie. Przeradza ją i podnosi. Wlewa w żyły artysty strugi energii, rodzi w jego mózgu nowe śmiałe plany i podnieca go twórczo i podnosi jego wrażliwość w najwyższym stopniu. On taki szczęśliwy w tej Sniatynce, na łonie przyrody polskiej, na łonie przyjaźni tak wiernej a pięknej i w pobliżu swej ukochanej! A jednak rodzi się w nim nieprzeparta, nieprzewyciężona potrzeba szerszego rozpostarcia skrzydeł, rodzi się pragnienie wstąpienia na drogę, wiodącą »przez pracę do Ciebie, a przez Ciebie już tylko do pracy«.

»Mnie stąd uciekać w świat« — pisze ze Sniatynki 9-go maja — »daleko, tam gdzie zupełnie li tylko sztuce i szczęściu mojemu oddać się mogę, tam, gdzie już same stworzenie nas uczy, jak każdą godzinę serdecznej pracy ludziom posłużyć, a Bogu pochwalić należy! Ach, mnie do Włoch, mnie do Rzymu jak najprędzej. Jest nadzieja, że może zdobędę środki dostateczne do takiej podróży, ale kiedyż, kiedyż to będzie?«

A w dwa tygodnie później zmienia znowu projekt i zamierza udać się do Paryża. »Co do Paryża — pisze 1-go czerwca — to jest to moim planem, skończywszy »Litwę«, pojechać na ową targowicę świata i poprobować raz szczęścia mojego«. A w miesiąc później: »I ja się boję tego wyjazdu do Paryża, choć mam niezawodne uczucie, że tej podróży całą przyszłość zawdzięczę«.

Ale energia, budząca się potężnie, wszystkie przeszkody usunie. »Są dziwne chwile i niepojęte zarazem, w których uczucia nasze szczególniejszej barwy nabierają, w których bez właściwej przyczyny jednym razem upadamy na duchu i oddajemy się rozpaczliwemu zwątpieniu, innym znowu tak, jakby jakąś niewidomą, potężną ręką podpierani i naprzód gnani, nabieramy nieustraszonej odwagi i wszystko przełamującej herkulicznej siły. Takiem to dziwnem silnem uczuciem i ja w tym momencie na wskrós przejętym jestem. Niema żadnej przeszkody lub zapory, któraby potężniejszą ode mnie być mogła! Niema żadnej trudności, którąbym pokonać nie zdołał. Wszystko mi się z drogi usuwa albo zwyciężone poddaje. I jestem Panem ich wszystkich!«.

Został pomnik po tem głębokiem uczuciu wzajemnej miłości, tak pięknem, czystem, opromienionem blaskiem wielkiego nazwiska. Jest nim korespondencya, długi szereg listów artysty, pisanych codziennie prawie: pierwszy z Żórawna 21-ego lutego 1866 r. — ostatni stygnącą już ręką z Pau 22-ego listopada 1867.

Kiedyś, w dalekiej przyszłości, gdy cała ta korespondencya w dosłownem brzmieniu będzie mogła być ogłoszoną, weźmie ją naród do ręki z uczuciem, że odkrywa skarb, o którego istnieniu prawie nie wiedział, i będzie ją trzymał tak blisko serca, jak n. p. listy Słowackiego, pisane do matki.

Odzywa się tam głęboka religijność i szczytność myśli, entuzjazm do sztuki i żarliwość pracy, męskość woli w zamiarach i planach życiowych i znowu młodzieńcza, młodociana prawie czułość uczucia i świeżość myśli, dalej ta anielska dobroć i skromność, kraszona czasem humorem i żartem, a przytem rozrzewniająco potulna. I tu tworzy artysta idee o światowej rozpiętości i przymila się do ukochanego serca. W żadnym z autoportretów, pochodzących z ostatnich dwu lat życia, nie odnajdziemy rysów tak bardzo *intimes* i swojsko osobistych. Przedstawia się na nich artysta zwykle tylko w chwili zamyślenia, z wzrokiem przenikającym duszę, w jakimś dziwnem połączeniu duchowego bólu i twórczego natchnienia. To serce myśli, ta myśl — czuje, ale, myśląc i czując, nie rozpaczają. Grottger pragnie pociechy, potrzebuje jej. Z tą samą energią, z jaką odczuł i wyraził zło, uwierzył także, że »na moc złego, jest moc dobrego«. Wierzy, bo pragnie. Musi być coś, co ukoj wszystkie bole, smutki, rozpacz, zwątpienia, bezsilności, zawody, musi być moc, która jęki i płacze duszy, czującej siebie i czującej ludzkość, przemieni i przerodzi na słodką, kojącą, elegijną nutę pociechy, która dokona dzieła katarsy, oczyszczenia, uwolni duszę od demona strachu i współbólu i pozwoli jej, znękaney, rozmarzyć się w dobrem, roztkliwić się w miłości.

»Do strun, siostra!«

Jest to zdaje się, poniekąd wynikiem naturalnego i koniecznego procesu, że »mózgowcy« tacy, jak Grottger lub Krasiński, obaj nadmiernie uczuciowi,

a równocześnie rodzący myśli o rozpiętości światowej, przeobiekają najtajniejsze swe uczucia i idee w drodze im kształty niewieście. Tak staje i przed Grotterem w postaci Beatryczy myśl jego własna, przemilona w kształty zmysłowo uchwytne, droga i bliska jemu i temu wszystkiemu, co w nim jest i boskiem i ludzkim. W tych ukochanych kształtach, wziętych z życia i fantazyi, spływają, jak w drogocennem naczyniu, myśli i uczucie, tracąc swe przeciwieństwa. Postać ta, niejako żywa myśl własna, staje się jego fantazyi najmilszem dzieckiem, staje się wykładnikiem jego ducha, uosobieniem jego myśli, dotykalem marzeniem, widomą nadzieją. Cała jego psyche przedzierzga się w kształty ukochane, którym nadaje typ i miłoś Beatryksy-przewodniczki.

«Ty, jako moja Beatryx, ciągle mi stoisz przed oczyma. Postać Twoja czaruje mnie i porywa ze sobą. Pójdę za nią wszędzie, gdzie Ona mi każe. Pójdę w trop za okropną wojną, która groźnie, jak rycerz niezlomny, pociągnęła świat przed nami, aby ludzi, w spokojnej ciszy szczęśliwie żyjących, o ich szczęście przeprowadzić... aby ich do zbrodni i bezprawia, a nakoniec i do rozpacz przywieść». (List z 6-ego października 1866).

Upodobał sobie artysta ten pomysł Beatryczy-przewodniczki. Pragnął, żeby ten moment stosunku osobistego zaznaczał się na obrazach z jasnością, nie ulegającą najmniejszej wątpliwości. On miał być artystą, i tak, jak dzieło miało najwyraźniejsze piętno jego ducha, tak miała postać artysty nosić jego rysy własne, postać Beatryczy rysy ukochanej i wybranej. Kładł wielki nacisk na to, żeby ta struna osobista brzmiała wyraźnie i donośnie, by była «dominantą» całego oratorium. W przeciwstawieniu tego momentu osobistego do ogólnej, nieosobistej treści, widział jeden z najsilniejszych bodźców, niejako estetyczny ferment całego dzieła. Dzieło to ma zatem niejako podwójną dykację: artysta poświęcił je ludzkości i — oblubienicy. Na każdym kartonie znajdziemy gdzieś na listku cienistego krzaku, na tece, na kuli armatniej, lub na kamyku pokrywom nakreślone litery, które, zszeregowane w całość, dają słowa «Dla mej Wandy», jedyny w swym rodzaju *billet-doux* o jedenastu kartonach, bardzo rzewny i bardzo smutny, bo — adresatki nie doszedł, utknąwszy po drodze w Godöllü.

Na «Alegoryi Wojny» rysy portretowe w postaci artysty i Beatryksy wpadają w oczy; z licznych odnośnych wzmianek korespondencji możemy wnioskować, że te rysy portretowe równie silnie zaznaczone były na wszystkich pierwotnych ośmiu kartonach. Ze szczególnem zadowoleniem donosi n. p. 13 września: «Z pierwszego obrazu dosyć jestem zadowolony, szczególnie dlatego, że moja Beatryks bardzo jest podobną do panny W. M.» Był on do tej myśli tak przywiązany, zdawał mu się ten motyw tak koniecznym, tak zasadniczo ważnym, że on, zresztą tak przystępny obcym zdaniom, nie usłuchał nawet rady uwielbionego Gérôme'a i dopiero w ostatniej chwili, przestraszony bardzo energicznym protestem malarza Giacomottiego, z wielkim bolem serca, z uczuciem jakoby krzywdy, wyrządzonej własnemu dziełu, lub

przynajmniej jego idei, zdecydował się na stanowczą zmianę i zatarł — przynajmniej częściowo — na postaci artysty i Bealtryczy rysy indywidualne.

Staralem się w powyższych wywodach sprostać zadaniu wydobycia duchowej treści warunków podstawnych tego cyklu. Czas teraz przejść do analizy formalnej. Poprzestając bowiem na analizie tylko duchowej treści, narazamy się ostatecznie zawsze na to, że dane dzieło w wyobraźni czytelnika rozplynie się nieco w atmosferze ogólnikowego rozumowania. Nie zapominajmy, że cały ten proces duchowy uwidacznia się w ramach kartonów za pośrednictwem kredki, węgla i wiszorka. Będziemy teraz, z tą korespondencją w rękę, świadkami jedenasto-miesięcznego procesu tworzenia. Staniemy poniekąd w pracowni, tuż za plecami artysty, śledząc z uwagą każde ważniejsze pociągnięcie jego ręki. Powinniśmy wpierw całą genezę tego dzieła dokładnie poznać, dobrze się w ten cykl wpatrzeć, ażeby mózdz potem weni tem swobodniej się wmyśleć.

Cykl »Wojna« składa się, jak wiadomo, z jedenastu kartonów; dziewięć z nich ma format podłużny 47.5 cm. na 61 cm., a tylko w pierwszym i ostatnim format jest stojący 47.5 cm. na 31 cm. Najwcześniejsze pomysły cofają się wprawdzie aż do pierwszych dni lipca 1866, ale praca nad cyklem w jego składzie obecnym, po odrzuceniu dwu pierwszych obrazów, o czym poniżej, zaczyna się dopiero w Krakowie 7 września 1866. W liście datowanym z Paryża dnia 27 maja roku następnego (1867) donosi, że obrazy zostały ostatecznie poprawione i już »bez apelacji tak pójdą na wystawę«.

Tak więc zajmuje cała praca nad »Wojną«, poczynawszy od pierwszych pomysłów, aż do ostatecznego wykonania obrazu, okres jedenasto-miesięczny, co prawda, z dwiema dłuższymi pauzami, jedną — prawie zaraz po rozpoczęciu pracy, drugą po ukończeniu »pierwszej części« z końcem listopada r. 1866-ego, spowodowaną wyjazdem do Paryża.

Od połowy lipca 1867 była »Wojna« w pałacu sztuki wystawy paryskiej. Austriacki wice-konsul, baron Schwarzwald, późniejszy poseł w Washingtonie, chcąc wynagrodzić artyście krzywdę, wyrządzoną mu umieszczeniem »Lituanii« w najniekorzystniejszym świetle, w jednym z bocznych pokoi i to wśród samych planów architektonicznych, wymógł na komisarzach wystawy, że »Wojna«, jak sam artysta przyznaje, została »bardzo dobrze umieszczona«. Kartony, zawieszane wolno na sztalugach w środku jednej z sal pałacu sztuk pięknych, nosiły ogólny tytuł: »*La guerre devant l'art*«.

Tam zakupił ją w późnej jesieni cesarz Franciszek Józef za ośm tysięcy franków. Po skończonej wystawie został cały cykl odesłany do zamku cesarskiego Gűdűllű pod Budapesztem, gdzie do dziś dnia się znajduje. Trzechkrotnie użyczył go dostojny właściciel na wystawy krajowe, i tak w r. 1885-ym na wystawę dzieł Grottgera, urządzoną wówczas we Lwowie i w Krakowie, dalej w r. 1894-ym na »Wystawę sztuki Polskiej z 1764—1886«, a wreszcie



359. ALLEGORYA WOJNY. PORĘBA, 1866. RYSUNEK KREDKĄ.

w r. 1906-ym na wystawę grotterowską, urządzoną w gmachu Muzeum Przemysłowego we Lwowie staraniem zarządu muzeum i p. H. Altenberga.

Ale ten cykl jedenastu obrazów nie jest jeszcze wszystkiem, co artysta z myślą o »Wojnie« i dla niej stworzył. Dołączyć trzeba jeszcze trzy dalsze kartony kredkowe.

Pierwszym jest »Alegorya Wojny«, obecnie własność K. hr. Lanckorońskiego w Wiedniu. Dzieło to jest podwójnie cenne, ma bowiem wartość absolutną i względną, artystyczną i historyczną. Pokazuje ono nam cały stan posiadania artysty w początkowych stadiach pracy nad »Wojną«, daje wyraźny obraz techniki i całego artystycznego aspektu pierwszych ośmiu jej obrazów, powstałych w kraju przed wyjazdem do Paryża, a zatem po koniec r. 1866 i przed dokonaniem ostatnich a tak decydujących zmian, przeprowadzonych w Paryżu dwukrotnie, raz w lutym i marcu 1867, a potem ponownie w maju, tuż przed oddaniem całego cyklu na wystawę.

Powstaje ten piękny karton w Porębie od 13-ego do 20-ego września 1866, w owej krótkiej fazie, kiedy to artysta nosił się z myślą pchnięcia całego dzieła w kierunku fantastycznej symboliki. Pomyślana jako drugi obraz cyklu,

miała ta »Alegorya« następować bezpośrednio po »Wezwaniu«, a zatem niejako otwierać cykl właściwej »Wojny«.

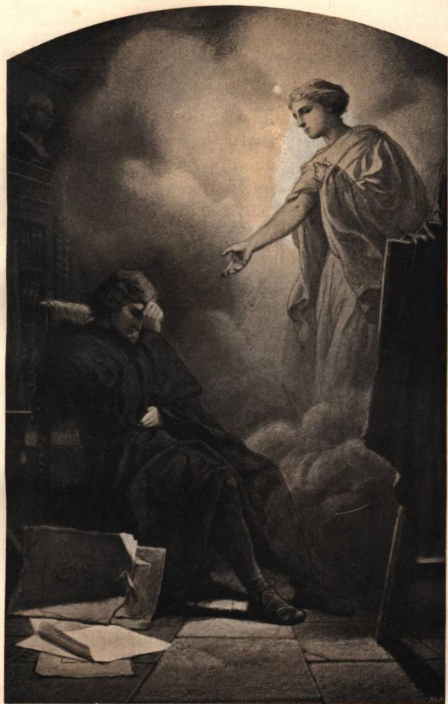
»Obraz ten«, pisze artysta, »przedstawia chwilę, kiedy sama Wojna przelatuje wpoprzek naszych wędrowców. Jest to postać kobieca herkulicznej pięknej budowy ciała, do pół żelazem odziana, w prawej z mieczem, w lewej z pochodnią, z gęstym długim grzywiastym włosiem na głowie, uniesiona od wiatru, siedząca na rozpędzonym dzikim rumaku. Tak, jakby ją prześcignąć chciały, tuż przy niej w szalonym locie towarzyszące jej trzy postacie: nędza, śmierć i rozpacz. Niebo jakby ołowiem zaciężyło«.

Pomijając późniejsze mniej ważne ustępy listów, odnoszące się tego obrazu, przechodzę do drugiego dzieła. Jest nim »Kometa« w pierwszej redakcyi, różniącej się znacznie od drugiej, wcielonej do cyklu. Zachwycające to dzieło, pełne dziwnie rzewnego i słodkiego nastroju, jest obecnie własnością warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Motyw dzieciątka nagiego, leżącego na ziemi w pełnem świetle księżyca, na śnieżnym pieluchu, jest jednym z najrozkoszniejszych pomysłów, jakimi nas obdarzył ten wielbiciel dziecka i dziecięcej psychy: »W samym środku obrazu, w głębi siedzi matka pochylona w zamyśleniu nad dzieciną swoją, która rozpowita, leżąc przy niej, rączki do niej wyciąga i nóżkami bryka. Obok niej siedzi dziecko starsze ze złotemi rozburzonymi włosiętami, jako roztropniejsze, patrzy za przykładem starszych na gwiazdę z ogonem. Za matką na ławce pod gankiem na słupkach, obwieszonym dzikim winem czy powojem, siedzi babka i wnuczka podłotek... na całym obrazku dużo drzew, kwiatów i bujnej natury, i nadewszystko cisza i smutek«.

W kilka dni później przybywa do tego koła rodzinnego narzeczona i młodzieniec; artysta chciał go początkowo przedstawić jako rzemieślnika w fartuchu, ale spostrzegłszy się, że zaczął komponować we wyższej skali społecznej, zrobił z niego »niby studenta«. A gniewa się na siebie, że obrazu nie skończył tak, jak go zamierzał, bo »rodzina« należała widocznie do klasy ubogich mieszczan lub rzemieślników, przez co, jak słusznie dodaje — »wywrócenie sobie smutnej przyszłości z komety byłoby wówczas więcej naturalnem«.

Pracował nad tym obrazem około 10 dni. Pierwsza obszerniejsza wzmianka pochodzi z 20-ego września, ostatnia, tuż przytoczona, z 2 października. Nic nie zmieniając posłał go do Wiednia na wystawę, dając mu tytuł »Przed Wojną«. W pięciu dniach następnych od 3-go do 7-go października uporał się z redakcyą drugą, odbiegającą w kompozycyi znacznie od pierwszej; weszła ona prawie bez zmian w skład cyklu, dostała tylko w Paryżu kilka silnych akcentów białego światła. Artysta, przypatrując się temu drugiemu, a, wbrew zwyczajowi, znacznie pomniejszonemu wydaniu, konstatuje z zadowoleniem, że ten »obrazek, który ma teraz mniej o cztery figury i jest bardziej ściśnięty, robi wrażenie daleko silniejsze i piękniejsze, jak tamten pierwszy«.



»WOJNA«. 1. »PÓJDŹ ZE MNĄ PRZEZ PADÓŁ PEŁACZU!«

Trzecim kartonem jest »Walka królów-szkieletów«. Przedstawił na nim Grotter dwa szkielety w koronach, które, walcząc z sobą, trzymają się za gardło. Wiem z pewnością, że przed laty 30-tu co najmniej, za innych czasów i stosunków, kiedy to fantazja narodu drgała jeszcze żywiej na słowo »powstanie«, kursowała pokryjomu fotografia tego dzieła Grottera, formatu takiego, jaki mają fotografie »Wojny«, wydane przez Miethkego i Wawrę w Wiedniu, i była też, jako dzieło zakazane przez cenzurę, przedmiotem zdwojonej ciekawości i sympatii. Pochodziła, o ile mnie pamięć nie myli, z zakładu fotograficznego Szajnoka we Lwowie.

Wszelkie me usiłowania odnalezienia już nie oryginału, ale choćby tylko tej fotografii, zawiodły. A jednakże dzieło to istniało z pewnością, a możliwą pomyłkę pamięci lub pomieszania tej kompozycji z podobnym utworem Rethla usuwa zupełnie świadectwo dwóch bliskich, a, niestety, zmarłych już przyjaciół Grottera, a. p. Karola Młodnickiego i ks. Eustachego Skrochowskiego, z którym to ostatnim artysta w Paryżu jeszcze podczas wystawy codziennie się widywał i nieraz go w listach spominał. Co prawda, o takiej kompozycji w listach artysta wprost nie wspomina. Ale w ostatnich tygodniach pobytu w Porębie zajmują go ustawicznie dwa dzieła: »ostatni obraz« i »epilog do pierwszej części«, które kilkakrotnie wymienia i wyraźnie rozróżnia. Tak n. p. pisze 8/11: »Epilog do pierwszej części zrobię już w Paryżu, bo wątpię, bym tu, w Porębie do końca miesiąca wszystkiemu podolał. Dałby Bóg, ażeby tak było«. A 14-go listopada: »Jutro zabieram się do Epilogu do pierwszej części wojny, a potem dopiero do ostatniego obrazu«. A w dwa dni później: »Ostatniego obrazu nie zacząłem, bo papier nie przygotowany, ale za to Epilog do pierwszej części, który podłożyłem i opiszę, jak będzie skończony«.

Praca nad tem zagadkowym dziełem zajmuje artystę najintensywniej; i tak pisze 9 listopada: »Od czterech dni ciągle rysuję i wykańczam i smaruję i znowu poprawiam mój Epilog do Wojny. Dziś znów może po raz dziesiąty wszystko wytarłem. Rzuciłem już prawie we furii niewdzięczną tę robotę. Jutro zabieram się do ostatniego obrazu, zamykającego część pierwszą. Może przyjechawszy do Lwowa na te dwa dni, może wówczas... zdobędę się na ten nieszczęśliwy Epilog«.

Otóż należy — zdaniem mojem — ów »Epilog«, z którym artyście tak się nie wiodło, identyfikować z ową walką królów-szkieletów. Jest to tem bardziej uprawnionem, iż, jak to wiemy z listu z 2-go października, epilog ten miał format »stojący«, taki sam, jaki artysta nadał walce szkieletów. Kompozycję tę wykończył artysta prawdopodobnie we Lwowie; tuż przed wyjazdem z Poręby bowiem poświęcił on »Epilogowi kilkodzienną pracę« i miał go wówczas »prawie już ukończony«.

Motyw królów-szkieletów odpowiadał zresztą zupełnie pojęciu, jakie sobie artysta wyrobił o wojnach ówczesnych, których aż cztery za jego krótkiego życia się rozegrały (1848, 1854, 1864 i 1866): »Wojna i wojna« — pisze on

w cytowanym już liście z 5-ego września 1866 — »Wojna dynastyczna! Czem ona stała się dla ludzkości, o tem mówić nie potrzeba, krótko powiem: plaga dzisiejszej ludzkości, najobrzydliwszy zabytek średnich wieków, — żywioł, którym się wszyscy brzydzą i przed którym najdalej uciechy pragnęli, a przecież taki, który do dzisiaj w sobie samych żyjemy i cierpimy».

Kompozycja, o której mówię, jest w rzeczy samej ilustracją tych słów o wojnie dynastycznej; ściągana prawdopodobnie zapalczywie przez cenzurę, rozejść się mogła tylko w nader małej liczbie egzemplarzy i płyty musiały zapewne uleść zniszczeniu. Może kiedyś zblakły lub żółtkły jej egzemplarz z jakiegoś starego biurka wypłynie na światło dzienne z pośród listów, pisanych cienkiem gęsim piórkiem, i zeschłych kwiatów...

Przechodzimy teraz do historii wewnętrznej »Wojny«. I tu pytamy się zaraz, czy owa jedenastomiesięczna praca nad tym cyklem jest pod względem formalnym tylko jednostajnem rozwinięciem i urzeczywistnieniem pierwotnego pomysłu? Żadne dzieło z zakresu twórczości estetycznej, zajmujące dłużej swego autora, takiej mechanicznej poniekąd jednolitości nie wykazuje, tem mniej jest ona prawdopodobną i możliwą w większym cyklu i to jeszcze tak czysto ideowym — jak »Wojna«, gdzie to pojedyncze obrazy muszą kolejno dorastać do pewnej wylicznej myślowej, powziętej już z góry. Ilekroć razy, czy to w r. 1894-ym, czy też 1906-ym, cykl ten badawczym wzrokiem mierzyłem, — a umieszczenie go na ostatniej wystawie szczególnie korzystne umożliwiało objęcie całości z jednego punktu — zdawało mi się zawsze, jakoby on nie miał cechy dzieła powstającego z jednolitej koncepcji formalnej. Nie mówię tu o drobnych zmianach i małoważnych poprawkach, których ślady mniej lub bardziej wyraźne ostatecznie każde dzieło, zajmujące dłużej swego twórcę, na sobie nosi. Ale im bliżej i dłużej z tym cyklem obcowatem, tem wyraźniej zdawała mi się zarysowywać pewna linia demarkacyjna, dzieląca całość na dwie części, co do ilości obrazów prawie sobie równe, a przecież różniące się bardzo pod względem kompozycji, wykonania i nastroju. Tę linię demarkacyjną można pociągnąć mniej więcej między obrazem piątym a szóstym dzisiejszego cyklu.

Oswoiwszy się raz z myślą takiego przedziału, dziwimy się sami sobie, żeśmy go od pierwszej chwili nie spostrzegli. Obie grupy, przedzielone tą linią, wykazują bardzo znaczne różnice, wpadające tem bardziej w oko, że kartony w każdej grupie z osobna wykazują znowu między sobą typ zupełnie jednolity. Jest jeden wyjątek. Stanowi go obraz grupy drugiej, z rzędu dziewiąty, z mottem »Już tylko nędza«, który dla krótkości nazwę »Zniszczeniem«; ten, różniąc się bardzo od swych bezpośrednich poprzedników i następców, wykazuje wszelkie cechy, właściwe grupie pierwszej. Ale rzadko kiedy stwierdza wyjątek w tak świetny sposób słuszność zasadniczej reguły, jak w tym przypadku: rysunek ten należał bowiem pierwotnie — jak się o tem wkrótce

z listów Grottfgera, tu cytowanych, przekonamy — do grupy pierwszej, powstał jeszcze w kraju i zaawansował dopiero w Paryżu na to wyższe stanowisko.

Poddając teraz cały cykl z punktu widzenia jego dwoistości dokładniejszemu zbadaniu, spostrzegamy zaraz cały szereg znamiennych różnic między obiema częściami.

Pierwsza dotyczy materiału. Kartony wszystkich obrazów pochodzą wprawdzie z tej samej fabryki Canson, ale użył ich artysta w dwóch zupełnie odmiennych odcieniach. Karton «Alegoryi», «Komety» i sześciu pierwszych obrazów samego cyklu ma ton ciemniejszy, nieco rudawy, jakgdyby był zleżały i żółkły, tło reszty pięciu kartonów jest natomiast o wiele jaśniejsze. Gdy artysta, kończąc dzieło, po całej seryi jedenastu obrazów, ustawionych wzdłuż ściany swej paryskiej pracowni, pociągnął porównawczym wzrokiem, musiała go ta znaczna różnica w tonie obu grup bardzo niemile uderzyć. Chcąc ją jako tako wyrównać i całość na punkcie tła i oświetlenia zharmonizować, musiał nałożyć na pierwsze sześć obrazów bardzo silne, może zbyt silne białe akcenty. Te białe światła uderzają nas też na każdym z tych sześciu obrazów, szczególnie zaś na «Losowaniu» (koszula losującego), na «Pożegnaniu» (pieluchy dziecięcy) i na «Zniszczeniu», przeniesionem z grupy pierwszej na miejsce dziewiąte (koszulki obojga dzieci i dziewczynki zabitej, powalonej, pod piecem). To podnoszenie wrażenia świetlnego całemi płatami białego koloru nie robi w całości zbyt korzystnego wrażenia, odnośne partie występują zbyt plastycznie, odrywając trochę oko od całości i ciągnąc je ku szczegółom, psychologicznie dosyć obojętnym. Że to wszystko stało się dopiero w Pa-



360. STUDYUM DRAPERYI DO «WOJNY». FORÉRA, 1866.
SZKIC OŁÓWKIEM.

ryżu i prawdopodobnie w ostatniej chwili celem »egalizowania«, jest widocznem, skoro tych białych świateł nie znajdujemy na obu obrazach, zostawionych w kraju, t. j. ani na »Alegoryi Wojny«, ani nawet na »Komecie« pierwszej redukcji, gdziebyśmy się właśnie takiego białego światła na nagiem ciele dziewczyny, leżącej w świetle księżyca, i na jego pieluszkach najbardziej spodziewali.

Następnie zauważamy w obrazach wcześniejszych, powstałych w kraju i zaopatrzonych datą 1866, znaczniejszy odstęp głównych figur od brzegu obrazu. Wynosi on przeciętnie 5.5 cm., z wyjątkiem »Alegoryi«, jako obrazu, skomponowanego w dwóch planach, gdzie artysta staje tuż nad brzegiem obrazu. Na obrazach paryskich natomiast odstęp ten w miarę postępu pracy coraz widoczniej maleje, a figury ostatnich obrazów stają tuż przy dolnym brzegu. Przyczyną tej zmiany jest odmienny wymiar postaci, rosnący coraz widoczniej od grupy do grupy, prawie od obrazu do obrazu. Różnice tu są niemałe: postać artysty na »Alegoryi«, choć stoi, jak wspomniałem, tuż przy brzegu, a zatem na pierwszym planie, mierzy tylko 28 cm., a na przedostatnim obrazie wzrosła ta sama postać o jedną trzecią, do wysokości 37.5 cm.

Po trzecie przekonywuje nas rzut oka na »Alegoryę«, że Grotlger dał początkowo artyście swe własne rysy, które, jak to już wspomniałem, dopiero w ostatniej fazie, krótko przed oddaniem dzieła na wystawę, zatartł zupełnie, co prawda, nie mogąc już w tem pośpiesznem wykończeniu utrzymać jednolitości w idealnej fizyonomii, wahającej się między miękkimi rysami młodzieńca, a bardzo energicznymi dorosłego mężczyzny, żłobionymi długą i ciężką pracą ducha i myśli.

Najważniejszą zmianą, dokonywującą się atoli w ciągu tego jedenastomiesięcznego procesu twórczego — to zmiana stosunku artysty do odnośnej sceny realnej i do Beatryczy, stopniowe przesuwanie punktu ciężkości od grup, przedstawiających obiektywnie różne fazy »Wojny« na subiektywną postać artysty. Na »Losowaniu«, »Pożegnaniu«, »Głodzie« i »Zniszczeniu«, ale, co prawda, na »Zdradzie« powstałej w Paryżu, jest artysta raczej tylko współczującym widzem, prowadzonym przez Beatrycę. Nawet w »Pożodze« góruje jeszcze postać Beatryczy po tyłu i tyłu przeistoczeniach nad postacią Danta. W »Pobojowisku« i »Świątokradztwie« motywy wojenne są już tylko tłem, niejako akompaniamentem lub poddaniem nuty: cały interes psychiczny skupia się odtąd coraz widoczniej na samym artyście, a w ostatnim obrazie obcuje on przecież już sam na sam ze swoim Bogiem. W miarę tego psychicznego pogłębienia i przerzucenia nacisku głównego na postać artysty, upraszcza się kompozycja coraz bardziej, moment anegdotyczny zanika zupełnie, »sznorkle i trylery«, które sobie w swoich pierwszych obrazach wyrzucał, ustępują wielkim, wspaniałym, przedziwnie wzniosłym akordom, ruch ręki staje się coraz śmielszym, kompozycja coraz bardziej monumentalna. Różnice wartości duchowych i formalnych, zachodzące między pierwszą a drugą seryą, wpadałyby bardziej jeszcze w oczy, gdyby się docho-

waly pierwsze redakcye wszystkich kartonów seryi pierwszej, a nie tylko jednej »Komety«, w ich stanie pierwotnym, z ich mnogością figur i przeładowaniem motywami rodzajowymi, t. j. gdyby artysta nie był dokonywał wszystkich zmian wprost na samychże kartonach, przy pomocy energicznej manipulacji gumą.

Drogą ścisłych badań stylowo - krytycznych przyszliśmy zatem do tego ważnego rezultatu, że »Wojna« dzieli się na dwie części, różniące się bardzo tak z punktu techniki, jak i nastroju.

Rezultat ten znajduje zupełne potwierdzenie w korespondencji. Dowiadujemy się z niej, że artysta



361. STUDYUM DRAPERVI DO »WOJNY«. PARYŻ, 1867.

SZCZEGÓŁOWIEJ.

w rzeczy samej zamierzał rozwinąć ideę zasadniczą w dwóch odrębnych seryach. Oto ten ciekawy list, jeden z najważniejszych z całej korespondencji, datowany z Paryża 2-go listopada 1866: »Nad »Wojną« długo i długo rozpamiętując, przyszedłem do przekonania, że obrazy, które wykończyłem i zaprojektowałem, są tylko pierwszą częścią »Wojny«, a nie skończonym, wyczerpanym obiektem. Zupełnie niechęć się to stało; w szeregu niniejszym wystawię tylko jedną ujemną stronę wojny, t. j. wojnę, jako straszny i przerażający smutek. A przez to jeszcze wszystkiego nie powiedziałem, bo wojna jest także Demoralizacją. Otóż więc postanowiłem (a już nawet do wszystkich przyszłych obrazów porobiłem projekta) przed otwarciem wystawy paryskiej jeszcze drugą część wojny wypracować: wojnę jako Demoralizację. Część owa byłaby nierównie więcej interesującą, jak pierwsza, a zaraz to zmiarkujesz, jak Ci opowiem obrazy: I. niby wstęp Tulacze,

II. Tchorz, III. Szpieg, IV. Złodziej, V. Rozbójnik, VI. Pohańbiciel niewiasty, VII. Błuzniący Bogu i epilog w małym obrazku, podobnym do zakończenia pierwszej części. Wszystkie sześć zbrodni wywołała wojna, ale nie we wszystkich żołnierze będą aktorami, bo wojna zawsze jak żołnierz tak i innego stanu człowieka zbezczeszczyć może. W myśli jest już każdy obraz zosobna gotowy. Z góry powiem, że są bardzo dobre i o dużo wdzięczniejsze, jak te, które teraz mam w robocie.

»Dziś przez całe przedpołudnie... dwa po będącym teraz na ukończeniu obrazu, a dalej cały szereg drugiej części Wojny przeszły i stworzyły się w imaginacyi Malarczyka. Tam je widzę zupełnie skończone oprócz obrazu Tchorza, który zapewnie nie zrobię, jako nie na swoim miejscu. W pojęciu naszem bowiem, w pojęciu ludzi przesądnych jest tchorzostwo żołnierza zbrodnią, podczas gdy w rzeczy samej jest to tylko naturalny, a każdemu stworzeniu żyjącemu właściwy, wówczas objawiający się instynkt zachowawczy. Dlatego tchorza na równi z mordercą, albo złodziejem, albo zaprzędnym szpiegiem postawić nie można«.

Widzimy zatem cały plan: Pierwsza część miała wyobrażać nieszczęście i katastrofy, jakie zsyła wojna na ludzkość niewinną i bezbrodną, druga miała być obrazem wojny, jako szeregu zbrodni, pierwsza miała zatem przedstawić część bierną, druga czynną, a stosownie do tego musiała rola twórcy i Beatryczy z części pierwszej ograniczać się bardziej do niemego współczucia, w drugiej połowie zaś mieli oni oboje wyrażać gniew i oburzenie na widok zbrodni i nikczemności ludzkiej.

Taki był pierwotny zamiar artysty. Miało zatem to oratorium, — z którego pojęciem w mej wyobraźni cykl ten ustawicznie i uporczywie się kojarzy — składać się z dwóch odrębnych części: pierwszej nastrojonej na *moll*, drugiej na *dur*, i każda miała mieć osobny prolog i epilog. Prologów do pierwszej części mamy poniekąd aż dwa: karton z »Alegoryą Wojny«, rodzaj karty tytułowej, i obecny karton pierwszy; nad epilogiem zaś, który identyfikuje z wspomnianą kompozycją »Walki królów-szkieletów«, pracował w ostatnich dniach pobytu w Porębie i zamierzał go skończyć we Lwowie. Motywem prologu części drugiej mieli być tułacze, epilogu zaś był pomysł »podobny do zakończenia pierwszej części«. Za przyjazdem do Paryża zarzucił artysta wprawdzie pomysł tak stanowczego podziału i starał się uczynić go nieco mniej widocznym, przenosząc obraz, dziś dziewiąty, »Zniszczenie« do drugiej części, ale z tym jednym wyjątkiem są ślady tego pierwotnego pomysłu jeszcze bardzo widoczne. Idea wojny, odczutej jako zbrodnia, bierze dopiero w drugiej połowie stanowczo górę nad wojną, jako »plagą dzisiejszej ludzkości« i w tem drugim znaczeniu pojęte są wielkie kreacje obu ostatnich obrazów.

Dzieli się zatem »Wojna« faktycznie na dwie »połowy«, różniące się bardzo znacznie pod względem nastroju, tematu i wykonania.



362. H. KÖNIG: »DRAPIEŻCE POŁKROWISKA«. DRZEWOYT Z »GARTENLAUBE«. LIPSK, 1866

Należałoby tu jeszcze odpowiedzieć na pytanie, jakie dzieła, choćby pomniejszych, mogły wpłynąć w większej lub mniejszej mierze na kształtowanie się »Wojny«. Wpływ decydujący miało właściwie jedno dzieło tylko, artyście naszemu tak bliskie nastrojem, ideą, psychiczną pobudką. Wymieniłem je już, dziełem tem — »Przedświt« Zygmunta Krasińskiego. Dnia 10-go sierpnia notuje Grottfger: »Dziś wieczór czytaliśmy Przedświt. Jakież to przesłiczne, jakież tam cudny jeden obraz«. A takie kreacje, nastrajające duszę na wyższy ton, odgrywają w genezie odnośnego dzieła rolę o wiele ważniejszą i szczytniejszą od owych obrazków czy rzeźb, które tu i ówdzie swem poprzedniem obrobieniem analogicznych motywów mogą być artyście przelotnie pożądaną pomocą. Że w pracy nad pierwszą połową cyklu żadne wybitne a nowe arcydzieło nie mogło oddziaływać na kreację Grottfgera, wystarczy spojrzeć na miejsca jego pobytu od lipca do końca r. 1866-ego. Sam się skarżył w Paryżu, że w tej ważnej epoce był pozbawionym wszelkiej pomocy, porady i podniety artystycznej. Jedyny obraz, który wówczas zwrócił jego uwagę, poza dziełami Matejki, należącemi do innego świata sztuki, to Gersona »Górale na wędrownie« (list z 10 sierpnia 1866).

Te biedne konturowe rysunekzki z Agincourt'a lub podobnych dzieł, wskazane Grottfgerowi przez Kremiera jako wzory sztuki starożytnej, toć to prawdopodobnie jedyne reprodukcye, jakie mu się wówczas przed oczyma prześunęły.

Z prac współczesnych mogę zacytować (z dwoma pytańnikami) tylko niedźniutki drzeworyt z »Gartenlaube« z tematem tym samym, co i ów karton »Wojny«, zatytułowany retorycznem pytaniem: »Ludzie, czy szakale?« Nie twierdę, żeby analogie, w niektórych szczegółach wprost zadziwiające, nie mogły być czysto przypadkowe, przeczę tylko, żeby Grottger nie mógł być skorzystać z tego drzeworytu, z którym prawie na pewne spotkanie się musiał, ze względu na ogromne owoczesne rozpowszechnienie u nas tej mało uroczej »altanki ogrodowej« i na stałą styczność, w jakiej artysta z całą publicystyką pozostawał. Nie zapominajmy słów Goethego: »Niema książki tak bezwartościowej, z którejby się czegoś nie można nauczyć«. Czy myślimy, że artysta czy poeta uczy się tylko od wyższych? W takim razie jakby był się rozwinał np. Goethe? Gdy adjutant skarżył się Józefowi II, że, odkąd on otworzył Praier dla pospólstwa, nie jest się tam już »między swoimi« — odrzekł cesarz: »Cóż ja bym miał zrobić, gdybym chciał być zawsze tylko między swoimi?« I Grottger nie mógł być zawsze — między swoimi tylko.

Przejdźmy teraz do skreślenia w krótkości rozwoju dzieła i do analizy estetycznej, wiążącej się najściślej ze wszystkimi fazami, jakie dzieło to przechodziło. Wszystkich faz rozwojowych nie możemy wprowadzić obecnie wysłuchiwać. Artysta, tworząc »Wojnę«, postępuje bowiem, jak wspominałem, zupełnie odmiennie, niż przy innych cyklach: komponuje prawie tylko wprost na kartonach, bez szkiców i studyów przygotowawczych.

Ufa teraz widocznie swej ręce bardziej, niż poprzednio, ufa przede wszystkim swej idei przewodniej. Umysł jego jest nią tak przeziąknięty, impet twórczy, a raczej chęć ujawnienia myślowej treści, działa tak silnie, iż pominięcie zwykłej drogi zdaje mu się możliwem i wskazanem.

Listy do narzeczonej, zdające codziennie, czasem nawet kilkakrotnie jednego dnia, najdokładniej sprawę z każdego najmniejszego postępu dzieła, wspominają tylko raz jeden i to zupełnie pobieżnie o jakimś luźnym szkicu przygotowawczym. Zresztą już użyte same słowa tych sprawozdań »podłożyłem«, »wykończyłem«, »wylałem wszystko, co dziś zrobiłem«, »praca ostatnich dni poszła na marne« i t. d. wskazują jasno, że tu jest mowa o pracy wykonanej wprost na kartonie. Dwa szkicowniki, jakie podczas pracy nad »Wojną« miał przy sobie — przechowane w Śniatynce — nie zawierają ani jednego pomysłu, ani jednego szkicu, odnoszącego się do tego cyklu. Tak samo nieodstępny jego towarzysz, wspomniany blok kartonów, przeznaczony na dar dla narzeczonej, nie pozwala się nawet domyśleć, że jego karty uzupełniają się niejako przygodnie tylko, w chwilach wolnych od pracy, zaprzętącej stale wyobraźnię artysty »od chwili, jak oczy otworzy, aż do późnej nocy«.

Nie mamy żadnego szkicu kompozycyjnego, któryby się choć pośrednio z »Wojną« łączył, i wątpię, żeby cokolwiek oprócz conajwięcej może luźnych studyów dla tej lub owej pozy lub draperyi w rodzaju n. p. owego szkicu



OBL. »WOJNA«, II. KOMETA.

portretowego M. Krajewskiego, siedzącego przed sztalugą (Nry 360 i 361) odnaleźć się dało. Jedyny szkic kompozycyjny, jaki dotychczas łączono z »Wojną«, to ów szkic w książce p. Fedorowicza, publikowany przez p. A. Potockiego ale, jak już same mundury austriackie wskazują, nie może to być szkic do »Wojny«, a wiemy teraz, że ten domniemany szpieg — to »Jeneral hr. Salis, ranny po bitwie pod Santa Lucia« (por. Nr. 272 i str. 404—8).

Wszystkie fazy rozwojowe, poczynwszy od pierwszego rysu aż do ostatecznego wykończenia, dokonywały się zatem wyłącznie na kartonach samych, a nie mielibyśmy o nich żadnych wiadomości, gdyby artysta nie zdawał skrupulatnie sprawy z każdego pomysłu i z każdej z niezliczonych wprost zmian w tych nieocenionych, a tak pięknych listach do swej narzeczonej.

W listach tych spoczywa cała historia »Wojny«, poczynwszy od najwcześniejszej koncepcji aż do wystawienia jej w Paryżu!

Przejdziemy teraz dokładniej wszystkie fazy tego dzieła najbardziej skomplikowanego i najbardziej myślowego na całym obszarze sztuki polskiej.

Pierwszą wieść o tem nowem dziele szle narzeczonej dnia 2-go lipca, w przeddzień bitwy pod Königgratzem, z Dynisk, gdzie w ogrodowej altanie, którą nam dwoma akwarelkami upamiętnił, zwykł był marzyć i tworzyć.

Oto ten list:

»Ach, jestem bardzo smutny, bo to się coś na długą i bardzo zacięłą wojnę zanosi.

»Przyszła mi tak nie w porę, bo nawet więcej, niż Austryakom. Niedocieczone są wyroki niebios i niezbadane tajemnice przyszłości — i co to z tego będzie? Radbym, żeby się ta Lituania skończyła, a możebym mógł podumać o Wojnie. Pięte przez dziesiąte kręci mi się po głowie, ale do uporządkowania myśli i stworzenia obrazu jeszcze czasu nie mam. Cóżbym nie dał, żeby mi łatwo poszła. Ach... wówczas zupełnie o wszystko spokojny byłbym, bo za tak wyraźnie i do serca całej ludzkości wyrzucone słowa, onaby Kotowi odpłaciła. Ach, ochoły aż zawiele, a czasu i spokoju tak mało!»

Pierwsza ta erupcja fantazyi twórczej nie ma bezpośrednich i widocznych następstw. Zaprzątuje mu głowę praca nad kończącą się »Lituanją«, której brak jeszcze ostatniego obrazu; powstaje on, jak powyżej opowiedziałem, teraz dopiero w pierwszej połowie lipca. Do 13-go lipca jeszcze nie mógł przyłożyć ręki do »Wojny«: »Wojna moja postępuje w myśli. Już kilka obrazów majaczej, chociaż niewyraźnie. Ale zupełnie określonego planu całego szeregu jeszcze sobie utworzyć nie zdołałem, a to dla zbytecznego zaprzątnięcia wszystkich narzędzi intelektualnych Lituaniką i jej przyszłością«.

Dopiero po wystawieniu tego cyklu dnia 15-go lipca wraca swobodniejszy do »Wojny«. Pierwsza konkretniejsza wzmianka pochodzi z 18-go: »Pierwszy obraz rozpocznę może jutro, a będzie on przedstawiał kilkoro ludzi różnego stanu, stojących na podsieniu i patrzących milcząco w stronę, gdzie na niebie wieczornem kometa złowroga z długim ogonem ukazała się, straszne klęski i nieszczęścia zapowiadając. Następne obrazy już mniej więcej obmyślane, ale im nieco zbywa na drastyczności«. Ale zaraz przyszła dłuższa, prawie sześć-tygodniowa przerwa: 20-go lipca wybiera się artysta z Tępą do Pieniak, stamtąd do Krakowa, Krynicy, Grybowa, a potem znowu do Krakowa.

Z ważniejszymi wiadomościami spotykamy się dopiero w liście krakowskim z 5-go września: »A propos Wojny mógłbym Ci dużo napisać, bo przez wczoraj było mi w głowie, jak w ulu. Jestem może na tropie takiej myśli, jaka jeszcze nigdy w głowie malarza nie powstała, a jeśli się przekonam, że jest zdrową, to stworzę coś bardzo pięknego, ale jest ona jeszcze zbyt mało wyraźną, żeby ją w słowach oznaczyć można«. Dalsze ustępy tego ważnego listu przytoczyłem już powyżej. Dnia następnego zaś pisze: »Ach! jakie to obrazy być mogą. Co ty powiesz, że może ich będzie jedenaście, radbym żeby ich było mniej, ale wszystkiego nie mógłbym wypowiedzieć, o czym zamilczeć nie mogę, za to też będą o wiele mniejsze«. »Cały plan jest gotowy, wszystkie obrazy odżyły, już je widzę wyraźnie«. Nie wątpi też, że »wypracowując po dwa tygodniowo, do połowy listopada całość ukończy«.

A teraz przychodzimy do nader ważnej kwestyi, poruszonej w liście



364. »WOJNA«. III. LOSOWANIE REKRUTÓW.

z dnia następnego (7-go września): »Byłem dziś u Kremiera na konferencji, dotyczącej moją Wojnę. Zasięgnąłem u niego rady, jakie dzieła przygotować sobie, aby w ciągu roboty nie przerywać dla braku źródeł, z których mi ciągle zaczerpywać wypada. Chodzi mi o antyki, których głęboka znajomość na każdym obrazie jest niezbędna (!). Moja Beatryx wszak nie może być w krynolinie. Mam już wszystko, co było potrzebne, bo pocciwy stary profesor serdecznie przyszedł w pomoc swemu dawnemu uczniowi«.

Oby tego nie był uczynił!

Czy ta wędrowka do Kanossy klasycyzmu była potrzebna? Oby się bez niej było obeszło! Ale artysta nasz nie przełamał przesądów estetycznych swego czasu, będącego — bezwiednie może — jednym z ostatnich spadkobierców zarazem i renesansu i klasycyzmu. Równoważnikiem estetycznym idealnej myśli — jest mu idealne piękno, a »idealne piękno« znaczy dla niego tyle, co piękno — klasyczne. Innej drogi i innych równoważników wówczas już nie uznawał, on, który w swych cudnych »Parkach« szczęśliwą intuicją wstąpił był na drogę tak właściwą! Zaiste »zboczył on od prostej drogi«, z drogi w r. 1862 tak szczęśliwie obranej, a wiodącej prosto do dalszej ewolucji sztuki polskiej. »Beatryx moja nie może być w krynolinie«, żartuje teraz.

Ale nie żartował w r. 1862-im, gdy, tworząc swe »Parki«, dał im szaty nowożytnie. Zwiodła go maroła sztuki »ogólno-ludzkiej«. By przemówić do całej ludzkości, zdaje mu się konieczną mowa klasycznego — esperanta. A jak bardzo odczuwał on sam te więzy i kajdany motywów klasycznych, widzimy najlepiej z jego skargi podczas pracy nad »Alegoryą Wojny«. Wpadłszy 17-go września na pomysł dołączenia Niewoli do grupy Nędzy, Śmierci i Rozpaczy, pędzących w powietrzu za konną Wojną, dodaje: »Wszystko mi utrudnia ta okoliczność, że wszystkie te figury, jako symboliczne, muszą być trzymane w duchu antyków, w duchu posagowym, a więc właśnie w tym, z którym najmniej obznajomionym jestem (!). Wszystkie te czynniki, którymi posługiwali się Grecy do obudzenia pewnych wzruszeń u widza współczesnego, mnie służyć nie mogą i zastąpić je muszę nowymi i własnymi. Otóż największy kłopot«.

Z »Parkami« swemi stanął tuż na progu podwoi, wiodących do sztuki doby najnowszej, ale zamiast je śmiało otworzyć, wołał zapukać do drzwi archeologa Kremera przy ul. Sławkowskiej. Nie zdołał już stworzyć typu idealnego w ramach form i kształtów charakterystycznych. Krytykując zbyt skrajną, jego zdaniem, charakterystykę w postaciach Matejki, nawet się o to nie pokusił. Spełnienie tego zadania pozostawił następcy a bratu po myśli, któremu na imię — Jacek Malczewski.

Tegoż samego dnia, gdy złożył tę pamiętną wizytę Kremerowi, naznaczył artysta późnym wieczorem pierwszy obrazek do Wojny: »Przedstawia on chwilę, kiedy na srebrnym obłoczku na wpół jeszcze ukryty geniusz, albo moja Beatryx, ukazuje się artyście i woła do siebie; ten padłszy przed nim na kolana, zatał ręce i z uwielbieniem patrzy w jego unielskie oblicze. W następnych obrazkach już razem staną na granicy krainy wojną porażonej, a potem dalej i coraz dalej postępując, zatoczą obrazy strachu, przerażenia, okropnej zapamiętałości, wreszcie rozpacz, że aż sami zapłaczą«.

»Wojna« spokoju mu nie daje. »Od chwili, jak oczy otworzę, aż do późnej nocy, snuję mi się najrozmaitsze postacie po myśli, ustępując miejsca drugim lepszym i doborniejszym i taki ruch, takie życie gorące i żwawe w owym wiecznie przetwarzającym się i odradzającym się świecie wyobraźni mojej, że mi się nieraz zda, jak gdyby tam gospodarza nie było, jak gdyby tam sobie czeladź dworowała, a pana nad nią nie było...«

W Porębie zabiera się zaraz nazajutrz po przyjeździe, t. j. 12 września, do Wojny. Pierwszym rezultatem — zupełna przemiana pierwszego obrazu, »Widzenia«.

»Jest inny, jak ten, który robić chciałem, a o którym ci pisałem. Przedstawia artystę w chwili, w której, siedząc przy pracy, głęboko się zamyślił i, zakrywając sobie oczy, zaczął w duszy wywoływać obraz myśli swoich«.

»Dlatego rozpoczynam w ten sposób, aby wszystkim następnym obrazom wolno było nadać barwę nie namacalnej lub realistycznej prawdy, ale strasz-



365. »WOJNA«. IV. POŻEGNANIE.

nego marzenia i ciężkiej zmyry. W tym kolorycie wszystko trzymając, najprędzej na imaginację, a przez to na serce patrzącego oddziaływać można, pominąwszy tę wielką korzyść, że, nie uwłaczając ani efektowi, ani tendencji, narzuca się mu poetyczny, czysto uczuciowy, a nie materyalistyczny poziom zapatrywania na wojnę».

A więc ma teraz stać się »Wojna« marzeniem, snem, jasnowidzeniem w jedenastu obrazach. »Wszystkie obrazy wypadną może w nocy, raz od księżyca, raz znowu od ognia oświetlone«.

Mają to być dzieła ze świata nierealnego, czyste widma fantazyi »Będzie z tego — dodaje — i ta korzyść, że przez to najpierw trudności co do ubiorów, którym przecież ani jakiejś narodowej, ani historycznej cechy nadać nie można, odpadną, a następnie, że przez to teraz łatwiej rzecz cała, jako senna mara, wystąpi«.

Czytamy te słowa i odczytujemy ponownie, niepewni, czy one też rzeczywiście do »Wojny« się odnoszą. Patrząc dziś na nią, nie moglibyśmy nigdy przypuszczać, że artysta zamyslał kiedyś stworzyć dzieło zupełnie fantastyczne, że stał, wahając się bardzo, przez czas jakiś na takim rozdrożu! Nie można zaprzeczyć: jest tutaj pewien konflikt zamiarów estetycznych. Artysta żąda ponoś

od dzieła swego i od siebie samego nie tylko zawiele, ale rzeczy niemożliwej. Chce napiąć łuk intelektu i wypuścić z niego strzałę myśli jasnej i śmiałej, ale chce równocześnie marzyć, śnić, uwodzić marami i czarami. Jest to konflikt widoczny, konflikt między wzrokiem bystro patrzącym na jawie, a rozplywającym się w sennych i fantastycznych wizjach — konflikt między alegoryą a symbolem.

Symbol — jest dzieckiem pozamyślowej intuicji, jest wynikiem czysto osobistego układu duchowego, — alegorya jest dzieckiem pozaintuicyjnej pracy myślowej. Symbol nie może być wynikiem jasnego zamiaru, owocem twórczej woli, nie da się wyrozumować, ani ująć, ani prawie wytłumaczyć. Wyklucza on wszelki zamiar, wszelką tendencję, wszelkie postanowienie. On jest, który jest. Twórca symbolicznego dzieła ryzykuje zawsze, że przez wielu i wielu nie będzie zrozumianym i musi się pozbyć zamiaru oddziaływania etycznego na drugich, bo symbol może być odczuty tylko instynktem kongenialnym. A Grottger przecież chce być zrozumianym, i to przez wszystkich, i chce działać na masy, i to na najliczniejsze, bo na ludzkość całą. A tu chyba po raz wtóry należałoby zacytować słowa Dantego o zagubionej drodze właściwej. Wybiegł artysta myślą poza swoje czasy, wyprzedził je ideą, dziełem samem poza nie nie wykroczył. Fantastyczne obrazy powstają w jego wyobraźni, a realne na kartonach.

Dzieło, które widział w marzeniach, nie znosi techniki, jaką sobie obrał i przeprowadził w poprzednich cyklach i jaką zaczął tworzyć »Wojnę«. Estetyka ówczesna nie uznawała szkicowego rysunku, jako dzieła skończonego, a technika wykończona (i to jeszcze jak wykończona!) nie może być estetycznym wyrazem wizji. Wolno nawet wątpić, czy pomysł wykonania dzieła jako fantastycznej mary zniósłby rozdzielenie i rozkawałkowanie na kilkanaście scen pojedynczych, i czy takie kilkonastokrotne wizje, powtarzające się w pewnym programowym schemacie, można artystycznie przedstawić i teoretycznie usprawiedliwić.

Gdy więc artysta teraz, rojąc w mózgu fantastyczne obrazy, mające skierować całą »Wojnę« na drogę, zbaczającą od jego dotychczasowej twórczości, spojrzal na stworzone dotąd dwa kartony, t. j. na »Wojnę przelatującą« i »Kometę«, jeden alegoryczny a drugi z życia realnego, zdjęta go głęboka niechęć. Z żartem na ustach, a z goryczą w sercu wyznaje: »Jest w tem coś co *mi* nie lubi; sam nie wiem, co. Może to zwykły symptom, który tylekroć u siebie zauważam, zniechęcenia się do własnego dzieła podczas dłuższej pracy nad niem«.

Ale nie! Powstają wątpliwości coraz poważniejsze. Kartony »Lituanii« przemawiają do niego silniej, figury w »Wojnie« zaś są zbyt drobne: »Lituanika« przemawia swą prostotą, podczas gdy Wojna dotąd troszeczkę kokietuje spektatora«.

Ze strachem prawie konstatuje, że o owej powiechności, jak gdyby spo-



366. »WOJNA«. V. POZOGA.

wodowanej przerażającą treścią obrazów, zupełnie zapomniał... »Te dwa obrazy przelatującej Wojny i Komety, są wykonane jeszcze staranniej, jak wszystko, co dotąd zrobiłem. Więc w tem nie stało się po myśli mojej i to jest przyczyną mego moralnego kaceniajameru.«

Precz z nimi! Eliminuje je i chce zacząć »Wojnę« w innym duchu. Musiał przejść teraz kilka dni ciężkiej walki wewnętrznej. Pragnął pójść inną drogą, drogą czystej intuicji, i wsłuchać się jedynie w głosy wewnętrzne. Łudził się, że to uczyni, ale już podczas pracy nad »Losowaniem« odstąpił ostatecznie od tych zamiarów, wabiących jego twórczą fantazję na drogę, na którą wstępując, musiałby poniekąd pożegnać się z zamiarem jasnego i przystępnego wypowiedzenia swej idei, ale przypuszczam, że byłby prawdopodobnie stworzył dzieło z punktu estetycznego wyższe, bo zupełnie zrywające z tradycją. W liście z 16-go października rezygnuje z tych ponętnych pokus. »Oprócz postaci artysty i muzy nie będzie fantastycznych figur w obrazach moich. Wszystko się na to zanosi«. Postanowienie to nie musiało mu przyjść łatwo; płynie mu ono widocznie z pióra ciężko i niechętnie, bo jest poniekąd przyznaniem się do pół-odstępstwa od idei wyższej i śmielszej. »Muszę Ci powiedzieć, dlaczego mimo wszelkich refleksji plan pierwotny zarzucić musiałem.

Upредить Cię muszę, że to się stało nie z bojaźni przed trudnościami. Ale ważne przyczyny zmusiły mnie do tego. Główna jest następująca: zapytałem Cię, kiedy zbrodnia jest większą, czy biorąc ją samą dla siebie, czy w porównaniu do enoty? Naturalnie odpowiesz mi na to, że w drugim wypadku. A więc, chcąc Wojnę przedstawić w całej swojej potędze, a raczej zwierzęcości, potrzebowałem enoty, a więc ducha, wprost tej Wojnie przeciwnego, reprezentanta idei boskiej, t. j. człowieka, na podobieństwo Boże stworzonego, i uosobioną doskonałość, jako przewodnika jego. I w tej samej myśli zabiera się do drugiej redakcyi »Komety«. Chce tym obrazem usunąć u widza wszelkie wątpliwości co do kwestyi czy ci, co pod obuchem wojny cierpią, są winni, czy niewinni. »Dlatego więc należało mi przedstawić ludzi spokojnych, zupełnie niewinnie cierpiących, i dlatego też jest ten obraz uosobieniem zaciśniętego domowego, miłości i niewinności, a zarazem złowrogiego przeczcucia przyszłości.«

Jak widzimy, okazał się kategoryczny imperatyw etyki silniejszym od momentu estetycznego. Cały ten wrzuszający proces odegrał się poniekąd przy drzwiach zamkniętych. Wiemy o nim jedynie z korespondencyi — z obrazów samych nie mogliśmy się go nawet domyśleć. Nie pozostawił on też żadnych widocznych śladów po sobie. Miał jednakże jeden skutek zbawienny. Wprawdzie i teraz jeszcze zakochiwał się artysta formalnie w każdym nowym pojęciu, rozwodził się nad ubocznymi postaciami, lubował się w pewnych mało znaczących motywach, ale tylko w pierwszych chwilach. Zaraz nazajutrz zabierał się do upraszczania kompozycyi, obcinał pleonazmy, skreślał zbyt długie peryody, skracał, jak mógł, podkreślając zarazem coraz silniej moment kompozycyjny. Przekonywał się coraz bardziej, że »linia i kształt (przez co rozumie absolutne formy kompozycyjne) są bardzo ważnymi czynnikami w każdym wypadku, gdzie nasza wyobraźnia główną odgrywa rolę«. Sztuka rysunkowa tak pojęta działa w jego pojęciu z nader wielką siłą suggestywną; widzimy to z jego uwagi dodatkowej: »Mój drugi obraz zdawał mi się w duszy bardzo wyraźnym, ale to słowo w ciało zamienione, stało się nierównie potężniejszym«. Postanawia też zaraz teraz ograniczać jak najbardziej ilość figur, a »natomiast powiększać je znacznie, przez co i uwaga będzie daleko bardziej skupioną i wrażenie tem silniejsze«.

Drugiej zmiany, zdawałoby się, równie niezbędnej, nie wymógł jednak na siebie: mimo stanowczego przedsięwzięcia »niewykańczania rysunków już tak niewolniczo«, nie przeszedł do bardziej lekkiego i powiewnego traktowania. Spostrzeże to, gdy już będzie za późno. Będzie to dopiero w Paryżu, gdy po dłuższej pauzie, podejmując pracę na nowo, rzuci wzrokiem krytyczniejszym, bo świeżo opatrzonym z tyłoma wielkimi dziełami sztuki, na obrazy przywiezione z kraju. Skonstatuje w nich wlewy »sznerkle i trylery«, pracę dotychczasową nazwie »nieznośnem wydłużywaniem« i wyrzuci sobie wielki brak śmiałości.



„KOMETA” PIERWSZE OPRACOWANIE



367. «WOJNA». VI. GŁÓD.

Ale uwagi te nie powinny nas zaslepić na wielkie piękności, rozsiane w obrazach pierwszej części, ani zmniejszyć naszego zainteresowania się dla silnie falującej linii ich genezy.

«Losowanie» było drugim z siedmiu obrazów, które miały być skończone do 15-go listopada. Praca nie szła zbyt gładko; 15-go października całe przedpołudnie rysował głowę pięknego bohatera, a nawet i tej «odrobiny» nie skończył zupełnie. Oprócz tego widzi się zniewolonym do wprowadzenia w pierwotny pomysł znacznych zmian: chce mu odebrać charakter inkwizycji, której resztki i w ostatecznej formie są jeszcze widoczne, a silniej podkreślić typ «sceny asenterunkowej». Następne dni aż do 21-go października poświęca wyłącznie natężonej pracy nad tym obrazem, z wyjątkiem jednego dnia, który, co ogromnie żałuje, stracił na polowanie. Postacią losującego młodzieńca uradował się ogromnie. Beatrycze, narysowana 22-go października, wydaje mu się «*bazio pečna*»; stoi smutna za Dantem swoim i tak żałośnie patrzy na ładnego bohatera obrazu, że mniej niż zazdrość bierze, ile razy na nią spojrzę.

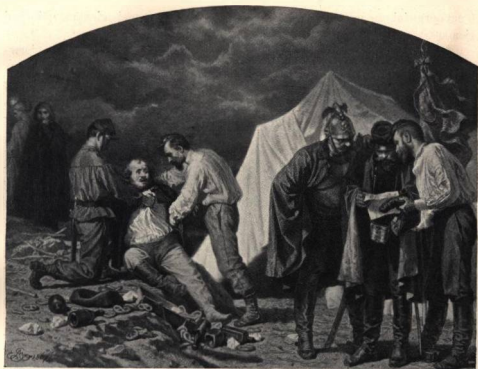
W liście z następnego dnia, cytowanym częściowo już przez Kanteckiego, powraca ponownie z ogromnem upodobaniem do tego utworu. Jest prawie

cały ten czas w najlepszym usposobieniu, siły twórcze grają harmonijnie i dziarsko, a odzywa się także żyłka humorystyczna. »Jestem wielka rura. Nachwaliłem się wczoraj, że aż obrzydliwie. Dziś po 24 godzinach przekonuję się, że jestem mało mądry, bo myślałem, że już nic lepszego i piękniejszego nie wykonuję. Tymczasem dziś już coś innego i silniejszego postawiłem«. Ale po chwili entuzjazm stygnie: »Niby to jestem z niego (z obrazu) kontent, bo w samej rzeczy dosyć dobry, a lepszy od poprzedników jego. Ale boję się w to wierzyć, bo, jak dotąd, ja sam jeden byłem twórcą i krytykiem jego«. Ale wówczas przedstawiał ten obraz jeszcze widok bardzo odmienny od obecnego. Było na nim niejako dwóch bohaterów: prócz losującego był jeszcze drugi młodzieniec, stojący nieco w głębi pod »miarą«, którą żołnierz, patrzący obecnie na losującego, zapisywał. Znacznie później, w Paryżu dopiero, wytarł on te wszystkie uboczne motywy, rozpraszające uwagę, podnosząc tem samem bardzo znacznie dramatyczne napięcie obrazu.

Równolegle idzie praca nad dal-szym obrazem, nad »Głodem«. Opisuje go w liście z 22-go października. »Dziś czwarty obrazek rozpocząłem. Myśl do niego przyszła w ostatniej chwili. Pomyśl sobie, że jesteś w lesie przy samym krańcu jego, skąd rzuciwszy okiem po okolicy dostrzeżesz w oddaleniu palące się miasteczko. Ujdź parę kroków ku lasowi, tam gdzie się już trochę zagaszcza, a w cieniu starego dęba okaże Ci się smutny, ale bardzo do serca przemawiający obrazek. Oto pod drzewem siedzi matka staruszka, troje dziatwy drobnej i młoda dziewczyna. Uciekły wraz z dziadziuniem w pobliżkie lasy, bo naszli ich tam żołnierze, podpalili, a okropnie strzelać i zabijać zaczęli. Matka płacze, bo kto wie, czy tam męża nie zostawiła, a dziatwa głodna prosi a prosi chleba. Młode dziewczę wyjęło z koszyka bochenek i oto rozdziela go między biednych zgłodniałych. Staruszek wsparł się na wychudłej ręce i zadumał bardzo. Tuż przy rzeczach i kosztowniejszych sprzętach, które biedni ze sobą zabrać zdołali, leży pocziwy psisko, stary sługa, stróż i przyjaciel domu. Nad tą grupą na wzgórk, a raczej na malej wyniosłości terenu ukazał się geniusz a przy nim z politowaniem i rozczuleniem patrzący artysta«.

Podaje tu Grottger dopiero pierwszy plan, w którym przebija jakby odległa bardzo i bezwiedna reminiscencya z kaulbachowskiego kartonu »Werthers Lotte«. Jesteśmy zdziwieni, nie mogąc w żadnym liście porębskim doszukać się wiadomości o dalszej pracy nad tem dziełem. Przez pełne pięć miesięcy będzie ten pomysł spoczywał w stanie lotnego szkicu *alla prima*. Dopiero 21 marca następnego roku (1867) podejmuje go na nowo i to zupełnie »dosłownie« wedle pierwotnego planu z opuszczeniem jednego tylko motywu, t. j. psa. W główce złotowłosego dziecięcia, bliźniaka paryskiej »niegrzecznej dziewczynki«, znać już wytworność paryskiej epoki.

Pomysł »Pożegnania«, czwartego obrazu w cyklu wykonanym, zrodził się w głowie artysty w Porębie 30-go października. Wyłonił się on z tematu obazerniejszego uciekających i żegnających się podczas pożaru. Chwycony



368. »WOJNA«. VII. ZDRADA I KARA.

poetycznością chwili »Pożegnania«, chciał z początku tamten pomysł pożaru i tułactwa zupełnie zarzucić, z niezrozumiałych powodów, których też późniejsza rozważa nie zatwierdziła. »Będzie na nim tylko dwie figur, kobieta i mężczyzna, mąż i żona, w chwili, kiedy raz jeszcze, podawszy sobie ręce, w uścisku całą miłość i rozpacz zamknąwszy, rozchodzą się, ona zaledwie zdolna na nogach się utrzymać, z zamkniętymi ocznami i z takim wyrazem, jak gdyby w tej chwili straszną boleść serca była przeżyła, a on chwiejący się prawie, z zasłoniętą twarzą, już ku czekającym towarzyszom zwrócony. Nikt ich nie widzi i nie uważa prócz artysty i jego geniusza. Widownią tego niemego dramatu jest kraniec ogrodu w bliskości domu«. Nie mamy tej kompozycji; zmienił ją później w Paryżu zupełnie. Ale sam opis jakież znamieny! Jaka szkoda, że nie mamy tego obrazu i że go z pożegnaniem z »Trzech dni« monachijskich porównać nie możemy! Ile w tamtem dziele energii, ile silnej męskości, ile namiętnej kobiecości w uścisku, a tu w jakich mollowych tonach i motywach rozmdlewa i roztkliwia się ta kompozycja! Zdawałoby się, że ją tworzy dusza chora, lub przynajmniej nadmiernie przeczulona. Sam może to czuje, konstatując nazajutrz (31/10) u siebie »mazgajowale usposobienie«, »niechęć i niezdolność do pracy«. Tyle też tego dnia »nawycierał

i naprawiał, że mu aż się w głowie zakreśliło, a w niej ciemno, jak pod ziemią».

Równocześnie pracuje nad dalszym obrazem, nad »Pożarem«. Oto pierwszy pomysł, podany w liście z 25-go października; »Las, raczej krawędź lasu. Po ścieżce, w głąb jego wiodącej, matka z dwojgiem dzieci, starszych trochę i jednym spowitem, zastraszona i pełna niepokoju i rozpacz uciekająca, wszystko, co najdroższego ze sobą zabrawszy. W głębi obrazu trochę dalej, oglądając się, przerażony dziadek o kiju (przy nim pies wierny, sługa i przyjaciel). W odległości palące się miasto i w porządku bojowym przesuwające się kolumny wojska, zaś w głębi lasu pod starym dębem o kilka kroków od uciekającej matki — Dant i Beatrycze: on, z założonymi rękami, żałośnie przejęty losem biednej matki, owa poważna i spokojna, ale twarz nieznacznie ręką sobie przysłaniająca. Za tło tego obrazu służy las, tylko po jednej stronie widok na okolicę nie zamknięty«. Ale ujęcie tak znacznej ilości osób w jedną zwartą grupę sprawia mu tu zbyt wielkie trudności. Przerywa więc pracę i jedzie do pobliskiego Osieku, gdzie wykonuje ów znakomity rysunek portretowy panny Januszkiewiczówny. Wróciwszy po czterech dniach, jeszcze w tym obrazie »ładu dopatrzyć się nie może«. Zniechęcony i zirytowany, podejmuje pracę ponownie 29-go października: »Przed śniadaniem byłem, jak zgotowany; papieru i radyrki napsułem bez miary«. Postanawia wreszcie kompozycję uprościć, poświęca »dziewczynkę podpierającą dziadka, a kto wie, czy jutro ten sam los nie spotka staruszki« (List 30/10). Pierwszego listopada wreszcie, przewidział: »Jakby zasłona z oczu spadła. W kilku godzinach zrobiłem więcej, niż nieraz przez cały dzień, spodziewam się, że za kilka dni obraz ukończę«, a 6-go konstatuje, że będzie miał »na nim już tylko dwie figur do zrobienia, Danta i Beatryksę jego, jak razem z uciekającymi w dal mieszkańcami płonącego miasta, pełni zgromy i smutku, uchodzą. To może być obrazek bardzo silny«.

Ale teraz spotyka go zawód ponowny i nie mały. Nie mogą »wyjść« z tej kompozycji, chce albo ten motyw »Pożaru« zupełnie wyłączyć, albo skombinować go z tematem »tulactwa i głodu«. Ostatecznie przecież ostaje się ten obraz, ale podlega zupełnemu przeobrażeniu. W tej nowej szacie zajmuje on piąte miejsce w szeregu, przeznaczone pierwotnie dla »Bitwy«, z której pomysłem dłużej się nosił; w tym to niewątpliwie celu jeździł do Krakowa i studiował i szkicował armaty w chwili wystrzału.

Wszystko, co odtąd mówi o »obrazie piątym«, odnosi się do »Pożaru«: ósmego listopada donosi: »Od wczoraj nad piątym obrazkiem pracuję; w kompozycji jest gotów. Opiszę go, jak go skończę« — a 12/11: »Jutro z piątym obrazkiem będę gotów. Poszedł mi jak chleb z masłem«; 14/11 wreszcie: »Piąty obrazek prawie zupełnie dzisiaj wykończyłem. Jest bardzo »pełny« a »szczególniej Beatryksa, będąca główną figurą obrazu«. Z tych ostatnich słów widzimy, że kompozycję pierwotną zupełnie zarzucił. Dant i Beatryksa nie ucho-



369. «WOJNA». VIII. LUDZIE CZY SZAKALE?

dzą już razem z mieszkańcami miasta, stojącego w płomieniach, ale znajdują się na pierwszym planie obrazu.

Doprowadziwszy go do formy względnie skończonej, opisuje go wreszcie dokładniej: «Miasteczko się pali. Całe morze płomieni rozwścieczonych, jak szalone, wzbija się pod obłoki. Cały widnokrąg tumany iskier i dymu zalały. Strasznie gore! Już kościół w płomieniach. Z okien jego wież bucha ów wszystko niszczący żywioł. To też biedni mieszkańcy długim szeregiem uchodzą z miasteczka, każdy swoje najdroższe ze sobą zabrawszy. Uciekają drogą poprzez wzgórza, z którego całą okolicę przejrzeć można, i na której dwóch wędrowców widzimy. Ten biały, smutny, siedząc na odłamie skały, podpira się lewą ręką. Swoją prawą podał towarzyszkowi, bo ten, widać, bardzo nieszczęśliwy, nawet wystać nie mogąc, zesunął się na kolana i usiadł, jedną rękę winając ku twarzy podnosząc, aby ją zasłonić. Jest to Dante i jego Beatryksa na jednym z najstraszniejszych widowisk naszego codziennego pożycia».

Przed dwoma tygodniami — w liście z 2-go listopada — wspomniał był narzeczonej o dwóch obrazach do pierwszej części, jeszcze nie zaczętych: «Dziś tylko nadmienię, że są pełne życia i oryginalne co do pomysłu». Jednym

z tych dwóch to niewątpliwie »Zniszczenie«, obraz przesunięty w Paryżu na miejsce dziewiąte, drugim jest albo »Bitwa«, której pomysł za kilka dni odrzuci, albo »Tulactwo«, które w Paryżu przemieniło się w wyraźniejszą formę »Głodu«. 6-go listopada obejmował zatem program tej pierwszej części siedem obrazów. Były nimi: I. »Wezwanie«, II. »Kometę«, III. »Konskrypcja«, IV. »Pożegnanie«, V. »Pożar«, VI. »Tulactwo« (Głód), VII. »Zniszczenie«. Obawia się, że wszystkich tych siedmiu, przed wyjazdem do Paryża, planowanym na koniec listopada, nie ukończy. Chciałby tam zabawić tylko kilka tygodni i na wilię — naturalnie! — powrócić do Lwowa.

Miedzy 10-ym a 20-ym listopada pracuje z wytężeniem; równocześnie biegnie praca »nad ostatnim obrazem«, a co dzień prawie powraca do »Epilogu«, o którym powyżej obszerniej wspomniałem, przylaczając odnośne ustępy korespondencji. Opowiadania brata Olesia, bawiącego po skończonej kampanii przez kilka dni w Porębie, o bitwie pod Königgratzem, w której walczył, stojąc pół dnia w ogniu, mogły mu być chwilową podniętą, ale siły jego były nadmierną pracą fizyczną i duchową, na razie wyczerpane. I tak donosi w liście z 20-go listopada o samych tylko zawodach w pracy: »Nic nie robiłem, albo krzątałem się około ostatniego urządzenia sceny, albo wciąż złościłem się nad Wojną, dla której ostatniego obrazu w żaden sposób wykoncypować nie mogłem. Z rana o siódmej, już siadałem do sztalugi — i cóż? — zacząłem mazać, i mazać i wycierać i mazać znowu i tak już bez końca i tak jak wczorajszy nieszczęśliwy epilog odstawiłem do kąta i rozsierzdziłem się najokropniej, a potem postanowiłem przez dwa dni na robotę ani się nie popatrzeć. Od tych dwóch miesięcy namiętnie do niej przywiązany może, jak po dwu dniach pauzy zatęsknię, powróci mi świeżość umysłu i owe chwilowo postradane natchnienie!»

A czem jest natchnienie?

Na to odpowiada artysta w liście, datowanym z Poręby 18-go listopada: »Chęć wypowiedzenia lub wypisania pewnych do duszy i serca z niezwykłą gwałtownością napływających myśli nazywasz »stanem szczególnego« i w tym sensie, w jakim ten wyraz użytym został, »chorobliwego usposobienia«. Czy to nie jest chwila natchnienia, dająca się uczuć każdemu twórcy przy tworzeniu każdego nowego dzieła? Czy Nieboska albo Boska Komedia, czy Dziady nie były napisane pod wpływem takiej chwili? Czy myślisz może, że pod wpływem normalnego usposobienia? To Twoje »dziwne usposobienie« jest natchnieniem a ów Twój »stan normalny« brakiem jego«.

Na tym ustępie urywają się na razie wszelkie wzmianki o »Wojnie«, pochodzące z czasów poprzedzających wyjazd artysty do Paryża.

Podczas tych kilku tygodni, tych tygodni szczęścia, ale szczęścia tak cierpkiego, bo miało po niem nastąpić rozłączenie, na zawsze, praca nad »Wojną« nie postąpiła naprzód. Uskutecznił on prawdopodobnie tylko kilka pomniejszych zmian i wykończył ostatecznie »Walkę szkieletów«.



370. «WOJNA». IX. JUŻ TYLKO NĘDZA.

W ostatnich dniach grudnia r. 1866-ego przybywa artysta do Paryża.

W pierwszych sześciu tygodniach (do połowy marca) jest Grottfér raczej tylko krytykiem i korektorem własnego cyklu. Rzecz jasna. Umysł czujny, nerwowy, wrażliwy, musi najpierw ze stosunkami tak odmiennymi się opatrzyć, duchowo je przetrawić, umysłowo zesumować. Od dworu porębskiego do bulwaru St Michel, od ciepłego uścisku dłoni narzeczonej do obojętnych tłumów «targowicy świata», skok nielada! Listy do narzeczonej nabierają teraz szerszego znaczenia. Zaznacza się teraz w tych listach wyższa wybredność smaku etycznego i estetycznego i to słowami cierpkiej krytyki o ludziach i życiu. Przymiotniki pochlebne, któremi przed kilku jeszcze laty każdego, jak confettami, obrzucał, nikną z jego listów; pewna wyniosłość myśli, uczucia i sądu zaczyna się coraz bardziej zaznaczać i nadawać jego fizjonomii duchowej i fizycznej powagi i wyrazistości, a nawet ostrości konturów. Wzrok jego, chłonna dawniej z tak nienasyconą skwapliwością wszelkie wrażenia, zaczyna teraz dzielić i rozróżniać i zatapiać się w przepastne szczeliny, z których zięją duchy złego, nikczemności i poniżenia. Wytwarza się u niego dziwna, dawniej obca mu zupełnie, wrażliwość na złe strony ducha ludzkiego; wystarczy najlżejsza pobudka, by wszystkie struny szlachetnego oburzenia nagle

i niespodziewanie zagrały. Są to uczucia szczerne i męskie, ale poniekąd przepuszczone instynktowo przez gazę duszy tego dziewczęcia, do którego i dla którego je wypowiada.

Przyjmuje artysta wprost nieraz od swej narzeczonej jej punkt widzenia, czasem tylko, zwłaszcza w sprawach sztuki i krytyki, z lekka mentorując. I tak tłumacząc sobie n. p. to jego oburzenie na Paryż. Dnia 7-go stycznia, nazajutrz po balu w Casino Cadet, pisze n. p.: »Stałem tam, jak słupek, wytrzeszczałem oczy i nie wierzyłem im. Z tego przerażenia ocknąłem się dopiero, gdy kadryl był skończony. Wtenczas mnie serce zabolęło, myślałem o ludziach uczciwych, przypomniałem sobie nasze polskie kobiety, a w końcu Ciebie... i w duszy zaplakałem nad nami wszystkimi, bo czyż to nie jest wielkie nieszczęście powiedzieć sobie: »I ci nasi bliźni — to także ludzie tej samej ziemi«. Ale najokropniej było mi przykro, gdy mi Zygmunt zaręczył, że wszyscy ci mężczyźni, którzy tańcowali, są to ludzie, którzy z tego żyją. Więc Paryż nie jest dla artystów«.

A jeszcze silniej odzywa się ta nuta oburzenia iście dantejskiego w relucyt z 13-go stycznia o chwili, spędzonej w kościele Notre-Dame: »Przed chwilą widziałem to wnętrze prześliczne w stylu gotyckim — jakby wczoraj dopiero zbudowane — widziałem i ludzi - gapiów i szwajcara z halebardą, w kapeluszu, ciągle pukającego swoją pałką, którą w rękę trzyma, dalej jegomościów w złotych sukniach, rzucających się tam i назад. Nakoniec usłyszałem muzykę nadzwyczaj szumną i głośną, ale tak bez duszy, powagi i myśli, że bardzo smutno i tęskno zrobiło mi się na sercu. Ale gdy naraz spojrział na bok i w rogu, w cieniu zobaczył Chrystusa ukrzyżowanego, nagiego, kurzem i pyłem okrytego, nie widzianego od nikogo, — takiego opuszczonego — biednego naszego Boga! — a to wówczas tak mnie coś w sercu zabolęło, że musiałem trochę popłakać«.

•Boże, Ty, któremu my, nędzni, wszystko zawdzięczamy, bo nasze życie i wiedzę o Bóstwie, o najwyższej doskonałości, Ty, który przykładem dotykającym nauczałeś nas ocenić i pokochać najwyższe dobro, Ty, mój Boże, jesteś tu niewidziany, niesłyszany, niepojęty! I wówczas przeżegnałem się i zmówiłem pacierz szczerzej, niż kiedykolwiek w życiu, i podziękowałem Bogu za łaski doznane w życiu-. Mimowoli nasuwa nam się obraz dziesiąty »Wojny-. Żyje on teraz ciągle w nastrojach, z których, gdy się spotęgują, wyłonią się obie wielkie końcowe kreacje tego cyklu.

O dziele samem przez pierwsze dwa tygodnie prze-zło milczy zupełnie, a przecież przybył do Paryża głównie, wyłącznie prawie po to, żeby je tutaj wykończyć. Czy może niezupełnie się godzi z tem, co dotychczas stworzył? Czy może zrodziły się w jego wnętrzu pewne wątpliwości co do całości dzieła? Czy może sam mgławo i niewyraźnie przeczuwa, że na ołtarzu tej wyrazistej zrozumiałości, do której dążył, złożył ofiarę zbyt wielką — że dzieło, spowite w marzeniach, zrodzone w fantazyi, nabierało z biegiem pracy pewnej dydak-



371. »WOJNA«. X. ŚWIĘTOKRADZTWO.

tycznej prawie wyrazistości, że myśl, która miała być jedynie uzmysłowioną i uwidocznioną, stała się w jego obrazach przedmiotem wykładu i omal, że nie komentarla?

Ilekoć wpatrywałem się w kartony »Wojny«, rodziły mi się ustawicznie te wątpliwości i dręczyła mnie myśl, że artysta tych pytań sobie nie zadawał. Nigdy też nie miałem tak szczerzego uczucia uwielbienia dla niego, jak w chwili, gdy przeczytał jego list z 9-go stycznia. W tej cennej autokrytyce wychodzi od rysunku »Sybiraków«, nad którym przez całą pierwszą połowę stycznia ustawicznie pracował. »Nie wykańczam tego rysunku tak, jak Wojnę, bo dla myśli, którą ma ów obrazek, lepiej, że będzie pobieżniej, śmielej i namiętniej zrobiony«. A jakby po długiej rozwadze, dodaje: »Żałuję, że tak samo i Wojny nie mogłem traktować! Choć mi na chęciach nie zbywało, ale kiedy ją rozpoczynałem, jeszcze zanadto Lituanika siedziała mi w głowie, dałem się niepotrzebnie unieść popędowi wykończenia Wojny jeszcze więcej jak Lituaniki. Muszę sobie, powiedzieć, że byłem trochę albo dziecinny, albo małoduszny jako artysta. Wszakże muzyka nie daje, chcąc jakąś większą myśl tonami wypowiedzieć, nigdy ówczas ani jakich pięknych sznerków i trylerów lub tym podobnych, ale proste szerokie akordy. Tak też twój mądry artysta zamiast

tylko w akordach Wojnę napisać, napisał ją w tyradach, trylerach i sznerkach, tak bowiem nazywam owo moje wydłubywanie. Szkoda, że już przepadło: już niemożę w wykonaniu jej odmienić.

I dwukrotnie jeszcze do tej myśli powraca. »Głównym grzechem była moja nieśmiałość, teraz mam więcej odwagi, i dlatego rysunek mój będzie wyrzystszy i gorętszy. Cieszę się nadzwyczajnie na część drugą, w którą o wiele więcej siły i fantazyi będę mógł włożyć« (List z 23/1).

»Coraz bardziej przekonuję się, że moja robota w Porębie niekoniecznie na dobre mi poszła, bo pomimo wielkiego wysilenia, z jakim pracowałem, dziś we wszystkim prawie odkrywam tyle bojaźliwości i nieśmiałości, że się sam przed sobą wstydzę. Ach, ja przeczuwałem, że tak się stać może, ale czyż można było inaczej? Ograniczony tylko na własne zdanie, ogołocony ze wszystkich estetycznych zasiłków i podsyceń — czyż mogło być inaczej? Ale niema nic złego, coby na dobre nie wyszło. Już wielkiem szczęściem dla mnie, że wiem, że pobiłdżilem, i jak ma się złemu zaradzić« (List z 26/1).

Ta autokrytyka powstrzymuje dalszą pracę nad »Wojną«.

Chce najpierw poniekąd wyrobić sobie sąd obiektywny o swoim dziele i zmierzyć swe siły z siłami innych. 16 go stycznia ogląda rysunki Bidy, »naj-sławniejszego tutaj rysownika. Bez najmniejszej przechwalki powiedzieć mogę, że lepsze rzeczy rysować umiem. Powróciwszy do domu i popatrzywszy na własne roboty, zupełnie nie zwątpilem, przeciwnie, co do Wojny nabrałem tyle otuchy jak nigdy jeszcze. Ona, doprawdy, postawi mnie na nogi całą gębą, ale dużo poprawiać będę musiał. Niestety, jak myślałem tak się i stanie. Będę musiał dużo poprawiać, aby jej część pierwsza wyrównała drugiej, która będzie i musi być bardzo dobra.

»Ach gdybyś wiedziała, jakim dziś jestem dziwnie zadowolonym, jak widzę jasno, jak wiem dobrze, czego mi niedostaje!«

Zaraz nazajutrz projektuje cały tuzin zmian, pomiędzy innemi i tę, że Beatryks wszędzie »nad główką dostanie gwiazdeczkę«. Bardzo ciekawą enuncyacją artysty jest list z 18-go stycznia: »Nigdy się przed tobą nie przyznawałem, bo sam nie wiedziałem, jak radzić. Ale już od początku w kilku moich obrazkach do Wojny przeczuwałem jakieś błędy głównie w obrazku, gdzie odbywa się losowanie, gdzie wychodzą na wojnę i tam, gdzie się pali«.

»Dłuższe niewidzenie tych obrazów, czy galerya luksemburska, czy węzeł gordyjski sam rozwiązał się w głowie, dość, że dziś wypłynąłem na czyste. Wiem wszystko i zaraz Ci powiem: Zaraz w pierwszym (Losowaniu) wymazałem tego stojącego pod miarą, zmieniłem żołnieza, który drzwi zamyka, kilka rzeczy w postaci młodego bohatera inaczej narysowałem. Teraz główna akcja stała się w obrazie dominującą i niczem nieosłabioną; żołnierz nie robi linii pochyłej od góry, co przyczynia się do zaokraglenia całego obrazu. Wymazanie tego z pod miary, jest najgłówniejszą ozdobą obrazu, żołnierz poprzednio patrzył się na niego, a ma teraz głowę zwróconą ku losującemu, on

»sam został taki jaki był wprzód, tylko, że więcej zaciął usta i silniej ścisnął kapelusz, a głębiej sięgnął do urny. Czy go widzisz? Z drugiego obrazku znikła staruszka, na lasce oparła, — (o którejto posłaci przedtem przelotnie raz wspomniał), — a teraz biedna żona, jest zupełnie opuszczoną, a Beatryks ściągnęła łapkę z ramienia swego Danta, i położyła na swej piersi. Bardziej zasmętniała, a zyskała na powadze. W następnym, gdzie pożar, artysta podpadł zupełnej metamorfozie. Nie po turecku, ale po artystowsku będzie siedział oparty, gdzie upadł na siłach pod skałą; co będzie z jego rękoma, sam jeszcze nie wiem«...

Sentymentalna scena »Pożegnania« zamuje go najżywiej; »Taki nędzny obrazek przód, dziś mówi do serca głośnie, jak wszystkie inne, niebo bardziej się zasepiło, krzewy więcej porosły, drzewo w głąb bardziej pochyliło się potężnymi konarami swoimi, tak, jakby cały obraz w ramy ujęło. Natura żywa, bujna i rozkoszna, tem smutniejsza jeszcze biedna opuszczona. Ten kontrast będzie tu widoczny, a obraz dużo zyska na poetyczności, której przedtem nie miał« — 26-go stycznia był obraz ten »znowu na porządku dziennym« — 7-go lutego »już jest gotów, prócz pielucha i chusty, która zwisa po sukni Opuszczonej«, ale następnego dnia raz jeszcze cały obrazek, »jeden z najpiękniejszych, przepoprawił od góry do dołu«. »Głowę jej w tył zwiesiłem, jak gdyby to ostatnie zawołanie odjeżdżającego męża na wskrós jej serce przeszło«.

Drugą połowę lutego poświęca na zupełne prawie przerysowanie figur artysty i geniusza według draperyi i stroju na żywym modelu; zmian kompozycyjnych wprowadza już mało, jedną tylko na »Pożarze«, a drugą na »Zniszczeniu«, które ciągle jeszcze do pierwszej części »Wojny« zalicza. »Przybył wczoraj kawał muru, drzwi i piec, którego nie zmieniłem ani w szafę, ani w komin, tylko trochę przeistoczyłem, żeby miał cechę mniej polską«. Jeszcze 6-go marca siedzi nad tym »ostatnim obrazkiem do pierwszej części, który, »jakoś się na to zanosz, że będzie efektowny i piękny, chociaż straszny«.

»W trzynastu obrazkach małych i niepozornych powiem najwyraźniej to, o czem od wieków wszyscy gadają i na co narzekają, ale czego nikt do tego czasu obrzydzić nie potrafił. Oprócz tego będzie to dobrze i pięknie rysowane. Musi, musi, musi, być tak!!!« Wyrażając się dość ujemnie o niektórych dziełach, przeznaczonych na wystawę, dodaje: »I owszem, Matejko tem bardziej pójdzie w górę. Ach, Boże, niechby on stanął na równi z tym mądrym, zarozumiałym zachodem i pokazał mu, że pod naszym mglistem, chmurnem i smętnem niebem bije serce pełne miłości, a głowy są równie otwarte, jak na zachodzie! O twego »kacyka« możesz być spokojną. On swoimi masiopemi, tylko prostą czarną kredką rysowanemi obrazkami, nie powstydzi się przed panami Francuzami. On im w tych rysunkach cichym głosem, jakby tylko na ucho powie, na co nas właściwie Dozia tu posłał, czy na to, żebyśmy holdowali smakowi głupiego, pieniądźmi brzęczącego motłochu, abyśmy schlebiali mu i łechtali go przyjemnie w jego mizernych zachciankach, abyśmy byli kupcami,

jak aktorzy przedmiejscy, niezgrabniki, okrywający się w draperye poważne i piękne boskiego artyzmu? — czy też na to, abyśmy w pracy naszej nie suchem słowem, ale jakby łagodnym śpiewem pełnym miłości i rzewności ludziom powiadali, że mają wiele grzechu i niecnoty, ale, że mają serce i uczucie prawości w sobie, choćby głęboko ukryte, a więc prawo, — do Bóstwa nawet! Ach Boże, gdyby mi ręka zawsze tak poszła, jakby je moje serce poprowadziło, ach, prawdziwie, że byłbym wielkim malarzem! Biada temu, co drogę piękną raz opuści, bo na nią nigdy więcej nie wróci, bo ona ma więcej ostów i jest ciernistszą, jak wszystkie inne. I bardzo naturalnie! Taki człowiek, dający się unieść jakimś zyskiem, czy goniący za prózną sławą i rozgłosem, przestaje kochać ludzkość dla swej własnej miłości. Raz tej zakosztowawszy, już tamta mu nie smakuje. Ale czyż można pracować szczerze i pięknie dla ludzkości, jeśli się jej już nie kocha? Jeśli u takiego człowieka zobacze prawdziwe piękno na sztaludze, to powiem, że to Bóg, a nie on sam malował!»

19-go stycznia pokazał «Wojnę» Gerôme'owi. Uwagi jego, ogromnie trafne, są te same, które skończone dzieło dziś jeszcze nastęrcza. »Bardzo chwalił. Ale na takiego artystę i taką muzę nie chciał się godzić. Radził koniecznie, abym te dwie figury w ułożeniu i traktowaniu zupełnie odróżnił od reszty obrazu, żeby one występowały raczej jako istoty wyższe, więc albo cienie, albo duchy, albo wizye, aby nie należały do tych, którzy są aktorami właściwych obrazów, wreszcie, żeby to na pierwszy rzut oka było zrozumiałem, że to są figury, tylko w mojej duszy widziane«.

»Prócz tego zauważył Gerôme, że głowa geniusza za mało jest klasyczną, a za dużo ziemską«. »Za to jedno — dodaje żartobliwie artysta — nie kocham go, nienawidzę, nie cierpię go; szkaradny, szkaradny!»

Styczność osobista z Gerómem i innymi artystami pobudziła go do ponownego zastanowienia się nad stosunkiem idei do techniki w sztuce wogóle.

Odbywa się pewna transformacja jego wewnętrznego przeświadczenia; sztuka, która go tutaj z niezmiernem bogactwem witała, była inną, bliższą życia, docierała głębiej do jego zjawiska realnego, chwytala je usilniej i bezpośrednio, niż ta, którą dotychczas był poznał i sam uprawiał. Pojęcie realizmu, jako czynnika niezbędnego, zaczyna stawać się dla niego koniecznością, zadaniem określonym i jasnym celem. Otwierają mu się oczy na misterność techniki, na ową nieprześcignioną dotąd *justesse* sztuki francuskiej.

Obszerniejsza biografia powinna by w tem miejscu rzucić przekrój przez szluki paryską, co tyle znaczy, co i przez francuską — taką, jak się ona przedstawiała z początkiem roku wystawowego 1867-ego, więc w tych dniach, w których Grottger szybkim a bystrym wzrokiem w niej się rozglądał. Wielki zawód zrobił nam na tym punkcie właśnie p. Antoni Potocki, on, do omówie-

nia tej kwestyi szczególnie przysposobiony, zbywając stosunek Grotgera do sztuki francuskiej uwagami ogólnemi.

Niewątpliwie, sztuka francuska, choć trzykroć ważniejsza od sztuki wiedeńskiej, nie mogła wówczas, w tej ostatniej fazie rozwojowej naszego mistrza, kiedy on »Lituania« już był stanął u szczytu swej twórczości, a »Wojną« dopinał właśnie swego ideału duchowego i etycznego, ani w drobnej części mieć dla niego tego znaczenia, które miała tamta dla rozwoju ośmnastoletniego chłopca. A jednak czyż mogła »naocznie« dzieł takich mistrzów jak: Ary Scheffer, Ingres i Delaroche, których Grottger tylekroć przedtem wymieniał jako superlatywy sztuki współczesnej, zostać dla jego twórczości bez wrażenia?

O stosunkach osobistych naturalnie nie mogło być mowy. — Delaroche i Scheffer już od lat kilku nie byli między żyjącymi; pierwszy zmarł w roku 1856-ym, drugi w r. 1858-ym, a Ingres właśnie dogorywał i zmarł (15 stycznia 1867), nim artysta ponownie dotknął się kredką kartonów »Wojny«. Nie żył także już Hippolyte Flandrin, a jego freski czy to w kościele św. Wincentego a Paulo, czy w St. Germain-des-Près, nie mogły zatrzeć w pamięci i fantazyi naszego artysty ważniejszych i głębszych — zdaniem mojem — fresków Führicha w kościele w Altlerchenfeld, jak tego jasno dowodzą kształty, nadane przezeń teraz Bogu Ojcu na ostatnim kartonie »Wojny«. Jednakże stawiam tu kilka kwestyi do dyskusyi! Czy obrazy Ingres'a, ograniczające się przeważnie do kompozycji o dwu lub trzech figurach, nie mogły wpłynąć poważnie na proces uproszczenia, przeprowadzony teraz przez naszego artystę z taką energią na kartonach przywiezionych z Polski, i na coraz bardziej malejącą liczbę osób na kartonach powstających w Paryżu? Czy ten bardzo szczery sentyment i liryzm Ary Scheffera, przebijający się w jego »Monice« (który to obraz przed dwunastu laty Grottger widział i podziwiał w Krakowie), dalej w »Chrystusie pocieszycielu«, w »Jakubie i Racheli«, w »Chrystusie i Janie«, nie mógł utwierdzić ponownie artysty naszego w jego wierze w wyższość tych właśnie momentów, w konieczność dania im pierwszeństwa przed wybrednościami techniki przerafinowanej, a tak ubogiej na duchu, jaką on z przestрахem i prawie z oburzeniem konstatował na licznych obrazach, przeznaczonych na tę wystawę światową?

Ary Scheffer i Artur Grottger! Mogłaby powstać z tego interesująca bardzo paralela, boć oni obaj, tak blizcy sobie w fazie końcowej, wychodzą pierwotnie od bitew i szalonych ataków, a o »Gretchen« Grotgera mógłby być Heine-niecznota to samo powiedzieć, co o »Gretchen« Scheffera, że »to jest co prawda Gretchen Jana Wolfganga Goethego, ale taka, co przedtem przeczytała całego Fryderyka Szyllera«.

A Hipolit (właściwie Paweł) Delaroche? Sądzę, że tu już kwestyi stosunku Grotgera do jego sztuki nie trzeba koniecznien ubierać w formę zdania pytającego. Tu związek jest, związek, opierający się na długoletniem obeznaniu się naszego artysty z dziełami francuskiego malarza, którego równie łatwo prze-

ocenić, jak niedocenić. Oczywiście mam tu na myśli tylko dzieła Delaroche'a z epoki ostatniej, mistycznej i religijno-elegijnej, poczynającej się z śmiercią jego żony (córkę Horacego Vernet'a), t. j. z rokiem 1845-ym. Bo wpływ, jaki obrazy Delaroche'a z jego epoki poprzedniej, w których sztylet, gilotyna i wyrok śmierci są »ultima ratio«, wywarły na sztukę polską, znaczy się nazwiskami Simmlera i Lessera i przeraźliwymi kopiami Tysiewicza-Niewiarowicza w galerii ks. Lubomirskich we Lwowie. Ale przypominam następujące kompozycje Delaroche'a: »Pogrzebanie Chrystusa« z r. 1852, obraz, który mojem zdaniem i na »Pietà« Anselma Feuerbacha (w galerii hr. Schacka) nie pozostał bez wpływu, »Chrystus z krzyżem« z r. 1853-ego i »Maler Dolorosa« z tegoż roku, dalej z roku 1855-ego »Marya wraca z Golgoty w towarzystwie św. Jana i innych świętych niewiast«, wreszcie z r. 1856-ego »Matka Boska w kontemplacji nad koroną cierniową«. Dzieła te, to w mniejszej części tylko, obrazy olejne, przeważnie zaś kartony kredkowe, reprodukowane już wówczas stalorytami. Jeżeli się przypatrzymy paryskim kartonom »Wojny«, ich wspaniałym draperjom, długim przeciągłym liniom ich konturów i ich elegijnemu nastrojowi, nie podobna się oprzeć przypuszczeniu, żeby ta bezsprzeczna zupełnie analogia nie była w części choćby wpływem pewnego oddziaływania Delaroche'a. Ale kwestję tę należy jeszcze bliżej zbadać.

Poza tem nie umiałbym nazwać innych dzieł na horyzoncie sztuki francuskiej tego roku, któreby mogły oddziaływać na »Wojnę«. Ale i tu mogą się bardzo mylić.

Znam jednakże jedno dzieło, przy którym widzę stosunek odwrotny. Dzieło to jest również wpływem pesymistycznych nastrojów i poglądów, jest również cyklem przeraźliwych obrazów ludzkich błędów i obłędów, którym to obrazom ich twórca — analogia trzecia — tak samo w szacie wiernego autoportretu towarzyszy. Twórcą tym jest Auguste Glaize (1812 — 1893), a dziełem jego, to obraz olejny p. t. »*Spectacle de la folie humaine*«. Pomyślowy i myślący ten artysta staje (w aksamitnym kostymie z szeroką białą kryzą) na brzegu obrazu i, kłaniając się ironicznie przed publicznością, wskazuje na cykl fresków, a zatem na szereg obrazów w obrazie, przedstawiających najstraszniejsze okrucieństwa, które ma na sumieniu ludzki obłęd: i tak widzimy rzeź, której dupuścił się »wybrany naród«, biorąc w posiadanie ziemię obiecaną — okrucieństwa prześladowania pierwszych chrześcijan — tępienie Hugenotów ogniem i mieczem — ofiary gilotyny. Tylko wszystko jest tu po parysku i po francusku ironizowane. U naszego artysty marszczy się czoło i braw i zwierają się powieki w świętem oburzeniu, tu zaś wykrzywiają się wargi w napół cynicznym uśmiechu. »Zbłądził się świat!« mówi Krasński.

Mam przekonanie, że między obrazami cyklu Grottigera, a tym cyklem w obrazie Glaize'a zachodzi stosunek przyczynowy, ale odwrotny, a mianowicie dzieło naszego mistrza »natchnęło« (*sit venia!*) tę bądź co bądź niepospolitą i bardzo interesującą kreację paryskiego malarza, odróżniającego się »cyklem

męczenników idei« tak niepospolicie od czcicieli »sztuki dla sztuki«, w komunału tego pojęciu najpłytszem, które i u nas estetyka niedawno chciała propagować.

Wpłynął więc cykl Grottera, który przecież bardzo wybitnie na wystawie światowej zwracał na siebie uwagę i publiczności i artystów, na kreację Glaize'a, a fakt ten, w tym przypadku dla mnie bardziej niż prawdopodobny, należy przecież także do historii »Wojny«. »Wojna« mistrza polskiego wywodzi się duchowo od »Przedświtu«, pseudo-cykl Glaize'a, *Le spectacle de la folie humaine*, zapowiada Anatola France'a.

Niech na razie te luźne uwagi i pytania wystarczą. Może rozświecą one choć w najogólniejszych zarysach kwestję stosunku »Wojny« do artystów francuskich, którzy mogli wpłynąć na jej duchową treść.

Również ważnym, i może widoczniejszym, bo bardziej na powierzchnię tego cyklu leżącym, była podnieta która wyszła od wymienionych powyżej realistów, jak Bida, Gerôme, i Giacomotti.

Poznawszy ich technikę i fakturę przychodzi Grotter z końcem stycznia do następującego wniosku: »Najwięcej to mnie cieszy, że w tym duchu, w jakim Wojnę rozpocząłem, realizm może być podniesiony do ideału. Mogę być realistą w szczegółach, ale być poetą w całości. To uważam za właściwszą drogę dla tegoczesnego artysty«. 11-ego marca dopiero doczekały się dwa pierwsze obrazy »ostatecznej formy« i zostały w ramy oprawione: Są nie do poznania, tak pięknie i wspaniale wyglądają«. Następnego dnia był w gmachu wystawy i widział salę, »w której najpierw »Lituanika«, a potem »Wojna« będzie wystawiona«.

Fantazyja twórcza, dotychczas jak gdyby sztucznie zatamowana, budzi się nagle w ostatnim tygodniu marca z całą potęgą i źródło natchnienia nie przestanie już odtąd bić, aż do ukończenia dzieła.

I tak czytamy w liście z 21-ego marca 1867 to nadzwyczaj ciekawe wyznanie estetyczne: »Z całą śmiałością najpewniejszego zwyczajstwa wojownika rzuciłem się w odmęt nowych, a dotąd tylko w głębi duszy przechowywanych myśli, ani jeszcze jedną linią nie nakreślonych, a więc dla mnie samego zupełnie obcych«.

Pierwszym owocem twórczości paryskiej nad »Wojną« jest »Głód«. »Matkę z głodnymi dziećmi już podrysowałem, część krajobrazu i nieba już skończona, za 5 dni najdalej będzie obrazek gotów, a tak z całą Wojną uwinąłbym się bardzo prędko«. Postać niewiasty zadumanej w bieli należy chyba do najprzedniejszych, jakie stworzył. Ale pozostawiam to sądowi czytelnika, czy obrazu tego z jego treścią przeważnie anegdotyczną, nie możnaby, podobnie jak »Komety« w pierwszej redakcyi, zaliczyć do tych utworów, które nieco »kokietują spektatora«.

Ledwie skończył »Głód«, zaczyna »Szpiega«, a 2-go kwietnia obrazek ten już

»znacznie poskoczył«. »Grupa z powalonym szpiegiem, wszystko to porządnie i wiernie z natury robione. Za cztery do pięciu dni będę miał znowu obrazek«.

7-go kwietnia: »Dziś kończę ósmy obrazek. Jutro dziewiąty zaczynam. Te cztery ostatnie zrobię prędkiej, bo tam mało figur, a to głównie zatrzymuje«.

8-go kwietnia: »Dziwiątego obrazku, jak się spodziewałem, jeszcze nie rozpocząłem, głównie dlatego, że mi kartonów nie przysłali«.

10-go kwietnia: »Dziesiąty obrazek już zacząłem. Po nim spodziewam się, że będzie najpiękniejszy; jest to artysta i geniusz na pobojo-wisku, oświeceni kięzycem; noc pęsepną i chmurna, bo to obraz nadzwyczaj poetyczny a przytem pelen fantazyi i godności«.

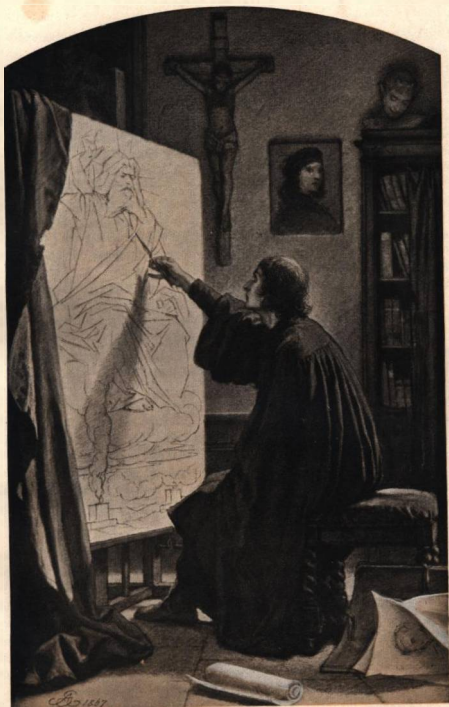
»Mała muzykantka«, kompozycyja urocza, która samego artystę zachwycała w wysokim stopniu, oderwała go na kilka dni od pracy nad »Wojną«. Dopiero 23-go kwietnia, we wtorek wielkanocny, donosi: »Przyszła mi na myśl pewna zmiana w terażniejszym, 10-ym obrazie, która najmniej trzy dni roboty mi oszczędzi. Co przedstawia, napiszę, jak wszystko będzie udecydowanem. Do niedzieli muszę go mieć i to bardzo porządny«. 24-ego kwietnia: Na mym obrazku zakańczającym (»Świątokradztwo«) prócz artysty i geniusza, niema nikogo. Rzecz dzieje się w kruchcie przed kościołem. Po prawej stronie geniusz i artysta, najokropniej zgorszeni, w głębi trochę, — a po lewej, na samym przodzie, nie, tylko cztery bębny, które jeszcze przed chwilą służyły za siedzenie dla trzech jegomościów, zajętych żywo grą w karteczki... Ponad nimi do filaru nad krzyżem przybity Pan Jezus. Rozciągnął ramiona swoje i głowę smutnie pochylił, bo go nie chciano uszanować, a na ramionach płaszcze, ładownice i różne rynsztunki wojenne pozawieszane. W głębi kościół zestrzelany i nawpół spalony«.

Obraz ten ma być jednym z tych, co »przedstawiają Wojnę jako żywioł, który nas demoralizuje i to tak dalece, że o samym Bogu i jego poszanowaniu zapominamy«.

Przelotnie nosi się z myślą wtrącenia obrazu, przedstawiającego miasto, albo fortecę, wysadzone w powietrze, i udaje się do kopalni gipsu w okolicach Paryża dla studyowania wybuchających min, podłożonych pod skały.

4-go maja: »Jedenasty obrazek już podłożony, za trzy dni będzie gotów, bo jest mały, tylko z jedną figurą — bardzo dobry«!

5-go maja: »Jutro w południe skończę Wojnę. Zaniechałem obrazu z minami, i porządkując, ten szósty w rzędzie (»Zniszczenie«) zamieniłem na dziewiąty; przez to uniknąłem niepotrzebnego powtarzania się i zyskam co najmniej pięć dni na czasie. Ostatni już jutro dokończę. Przedstawia artystę już samego w pracowni, siedzącego przed sztalugą i rysującego wielki obraz, a na nim widać Boga, z długą, rozczochraną brodą i w strasznym gniewie, przeklinającego Kaina, który zabił Abła. Wczoraj cały dzień prawie, nawet już kilka dni nad epilogiem głowę sobie łamałem, aż wreszcie przecież to wyszukałem«.



«WOJNA». XL. «LUDZKOŚCI, TY RODZIE KAINA!»

Jednakże i tego terminu, jak inaczej prawie być nie mogło, nie dotrzymał. Ale co dziwniejsze! Przez dziesięć dni nie daje żadnej wiadomości o postąpieniu, względnie o ukończeniu tej wielkiej pracy. Ta przerwa w dziele, oczekującym niejako ostatniego tylko dotknięcia ręki, zdaje się być wprost zagadkową. Zagadkę tę rozwiązuje nam list z 17-ego maja. Artysta donosi w nim o wizycie francuskiego malarza Giacomottiego. Ten, oglądając «Wojnę» — «tak okropnie ją skrytykował, że Kocie ledwie się nie przewróciło ze strachu i, co być mogło, nie wyrzuciło go za drzwi». «Że słuszność miał z tym sądem, tego najlepszym dowodem są odmiany, które przeprowadziłem we «Wojnie», z których najgłówniejszą jest ta, że niema ani Ciebie, ani mnie, na obrazach tylko jest geniusz, jak posąg klasyczny ożywiony, i młodzieńczy artysta, z głową do rafałowej podobną. Już wszystko zmienione, prawda, że przez trzy dni z domu wcale nie wychodziłem, zamknięty prawie, siedziałem i rysowałem najwścieklej, ale już wszystko ukończyłem».

I tę ostatnią wiadomość należy przyjąć z pewnem zastrzeżeniem. Bo dopiero 27-go maja donosi, że «Wojna» ostatecznie została poprawiona i teraz już bez apelacji tak pójdzie na wystawę, tylko na niej jeszcze jedną rękę trzeba wyrysować i torso jednego geniusza i artystę w ostatnim małym obrazku. Także ów biblijny karton, nad którym siedział, jeszcze nie jest gotowym. Dzieło więc jest niby ostatecznie skończone, a jednak zostaje jeszcze w pracowni. Przychodzi teraz ciężka reakcja, jakiej z matematyczną prawie pewnością spodziewać się było można, reakcja, która się wyraża w tem tak zwięzłem, a w swej zwięzłości tak tragicznie cierpkiem wyznaniu z 31-go maja: «Wojnę przestałem już kochać. Odkąd przestała być jedyną nadzieją moją, nie dziw, że dla niej zubożniałem».

Oto ostatnia wzmianka o niej, jako o dziele osobistem. Wspomina ją jeszcze raz tylko w dwa miesiące później — w liście z 27-go lipca, ale już jakby dzieło obce, z zupełną obojętnością: «Wojna od kilku dni już na wystawie, bardzo dobrze umieszczona».

Oto historia dzieła, górującego ideą abstrakcyjną nad wszystkiem, co sztuka polska dotąd stworzyła. Instynkt, instynkt geniusza skierował kroki Grottegera do Paryża. Nie w sielankowem zaciszu wioski żółkiewskiego «cyrkułu», nie w «mateczniku» krakowskiego rynku, nie w gwałtownym ulu szlacheckiej gościnności, lecz w światowym mieście dopiero zdołała się ujawnić dzieła tego światowa idea.

Tu wieczna wre wojna, tu szpieg, tu pohańbiciel, tu świętokradca mija się z twórcą co krok; na bulwarze, w teatrze, w kawiarni, na bruku, wszędzie gdzie spojrzy, — więcej zoczy «szakali», niż «ludzi».

Tu dopiero jest tło właściwe dla »Wojny«. A tłem tem jest Paryż, ów kolos, pożerający sam siebie co dnia, co rana odradzający się z własnej siły piekielnej, ten potwór-moloch, budowany od wieków, w jękach, znoju i pocie czoła, milionami rąk, milionami mózgów, »ponad siły nasze«, istna budowa piramidy Cheopsa, ujęta w paragrafy, budowa Niniwy — na akcy.

Teraz i tutaj dopiero, na widok tego życia-smierci bez końca, tego kolosu wiecznego zła, wydobywa się cała poezja tragizmu, spowita w pierwotnym pomysle, drzemiąca do tej chwili jeszcze po większej części w myśli twórcy tylko.

Na kirowem tle tego wiecznego zła i upodlenia żarzy się płomienna dusza Artura Grottgera i wznosi się z niej ku niebiosom płomień miłości Bożej — jak z ofiarnego ołtarza Abła.

W tej fazie życia, u progu lat męskich (ale i u kranica żywota!), w tej dojrzałości umysłu, wypracowanej długą walką wewnętrzną, w tem bogactwie serca, zaskarbobnem najgłębszą miłością, i w obliczu tego wiecznego zła, mogą dopiero zrodzić się oba ostatnie kartony »Wojny«, razem z »Lituanją« i »Wedetą« — dzieła jędo ducha i ręki najwyższe — iście nieśmiertelne.

Im bliżej Grottger był końca, tem głębiej i potężniej ujmował problem zasadniczy dzieła i tem wyższy znajdował dlań wyraz. W obrazie dziesiątym chwycił całą ideę najpotężniej. Tu znalazł formę najprostszą dla wyrażenia swego mistycznego pesymizmu: Zbeczesczenie świętości — oto dzieło, na które zdobyła się ludzkość.

Nieraz pytam sam siebie, czy te ostatnie trzy kartony: »Pobojowisko«, »Zbeczesczenie« i »Artysta przed obrazem gniewu Bożego« nie są właściwie sumą cyklu całego, czy nie mówią wszystkiego co do treści i formy, co tylko artysta chciał kiedykolwiek wypowiedzieć? Czy i tu część nie jest większą od całości? Długie miesiące mocołił się artysta nad pierwszymi ośmioma obrazami, noszącymi jeszcze i w swych kształtach ostatecznych widoczne ślady owego »nieznośnego wydłubywania«. Te trzy ostatnie zaś, obok »Wedety« i całej »Lituanii« dzieła jego najświetniejsze, są owocami dziesięciodniowej pracy.

I kartony »Wojny« należy »wazyć a nie liczyć«.

»Wojna« z fazy krakowskiej i porębskiej, taka wypracowana, rysowana tak ściśle programowo, tak równą techniką, bez wahań estetycznej linii, bez żadnych zboczeń od przyjętego kierunku, taka celowa, mogłaby należeć do rzędu dzieł sztuki »dydaktycznej«, podobnie, jak np. »Dzwon« Szyllera liczy się do dydaktycznej poezji. Tu i tam kieruje węglem czy piórem artysty i poety program, a ten program trzyma w okowach idej geniusza. Idea »Wojny« jest w tej fazie jeszcze wyższą od jej artystycznego ujawnienia. Ale poeta »Dzwonu« stał się twórcą »Wallensteina«. A jak postać Napoleona stała się duchowym i estetycznym fermentem »Wallensteina«, tak stał się Paryż fermentem drugiej części »Wojny«. Ogrom konturów »pierwszego miasta świata« odbija się w monumentalnej wielkości konturów ostatnich obrazów

cyklu. W tych końcowych kartonach stanął artysta niejako ponad sobą. O ile tamte kartony może nie dorastają do wyżyn idei — sąd tem bardziej uprawniony, iż wydany dwukrotnie przez samego artystę, z przeświadczenia i po dojrzałej rozwadze — o tyle mamy w obu ostatnich kartonach dzieła o wiele wspólniejsze i duchowo wyższe, niż te, które leżały w myślowym programie i świadomym zamiarze twórcy. Dowód nowy, że sztuka nie znosi zamiaru, programu i podkreślonej celowości. Ostatnie obrazy nie zbaczają od idei zasadniczej cyklu, ale dźwigają go na poziom o wiele wyższy. Te dzieła, które ujrzały światło dzienne w Paryżu, w końcowych dniach kwietnia i pierwszych maja, to już nie wykonanie programu, który sobie Grotter może gdzieś w rogu szkicownika nakreślił, ale spełnienie programu, zakreślonego twórcy — ręką inną, wiodącą go przez ciężkie i gorzkie życie, przez śmierć tak przedwczesną, do — nieśmiertelności!

Końcowe kartony — to już nie »Wojna« tylko — to już nie tylko jeden rodzaj występku czy zbrodni ludzkości — to obraz, to całość, rzekłbym, synteza występku, symbol złego, tkwiącego w trzewiach ludzkości.

Początkowe obrazy — to echa wystrzałów armatnich z pod Custozzy i Sadowy — na widok tych ostatnich zwija i kurczy się dusza ludzka w lęku grzmotów sądu ostatecznego.

Naród żywotny długo żyje instynktem, prze naprzód, walczy i zdobywa, to mieczem, to plugiem, to mózgiem, długo czuje, nim się obudzi i nim myśl — sumienie — i nim on zdoła dać tej myśli wyraz jasny i rozumiały.

Z chwilą, gdy naród poczyną myśl idealną, wyrasta z lat młodzieńczych i wkracza w epokę męskości. Każden naród ma swą odrębną myśl podstawną i w odrębnej formie odbywa się ten proces zmężnienia. Dla narodu, rozwijającego się linią etyki, jest chwila ujęcia momentu zła, jako stałej, trwałej mocy, chwilą wielką, przełomową. Z chwilą, gdy naród otrzymuje z ręki wybrança — postannika widomy obraz, duchową syntezę tej świadomości, wyrasta on o całą piędź, wstępuje na wyższy stopień dojrzałości duchowej, mnoży swą siłę, zdwaja swą żywotność.

Naród polski wstąpił na tę wyżynę z chwilą, gdy otrzymał z rąk Zygmunta Krasińskiego — »Psalmy«, z rąk Artura Grottera — »Wojnę«. Ale naród nasz ma swój głos także w koncercie narodów, a idee, które on odrębnie, na swój sposób kształtuje, mają swe oddzielne stronnice w odnośnej księdze dziejowej.

Przed wielu wiekami — można je liczyć na dziesiątki — byli myśliciele — filozofowie — ojcowie kościoła — mistycey, — którzy budzili w ludzkości tę świadomość zła, którzy słowem i pismem dawali jej wyraz donośny, poważny i wyniosły. Ale natura ludzka tem jest ułomna czy bogata, że oko jej żąda obrazu, ucho żąda dźwięku, a zmysły tej »anielskiej miary, bez której ludziom nie zda się poeta«. Pierwszym, który wypowiedział światu syntezę zła tą »anielską miarą«, był Dante (około r. 1300); w dwa wieki po nim i na nim

wzniósł się jeszcze wyżej Michał Anioł. Dwa lat dziesiątki z górą przegradzają »Psalmy« od »Wojny«, ale kiedyś, w przyszłości, patrząc się z wyżyn perspektywy wieków na przeszłość, powie się, że około połowy wieku XIX-ego otrzymał naród od nich obu pierwsze trwałe obrazy wiecznego zła.

Czy i po nich i na nich wzniesie się znowu kiedyś nasz przyszły Michał Anioł?

Naród, który żyje — może czekać!

A twórca-wybraniec, któremu danem było takie obrazy stworzyć, otrzymał także dar zrozumienia wartości swego dzieła i samego siebie:

W tych samych dniach, gdy to wzniosłe dzieło kończył, popłynęły mu z pióra następujące wielkie słowa: »Czuję, że wielki świat jakiś, pełen tajemnicy dotąd, zaczął mi się rozwidniać i cud jakiś coraz wyraźniej pokazywać. Na tle wszystkiego zdawało mi się widzieć jak gdyby szczyt i kraniec tego, do czego dążyłem instynktowo i dokąd w przyszłości już napewno powędruję. Zdawało mi się, że moja prawica silniejsza, niż zwykle, mój węgiel wymowniejszy, i że miejsce, na którym stoję, jest piedestałem jakiegoś posagu«.

Grottiger staje temi słowy poniekąd już poza życiem i ponad niem: czuje się już bardziej częstką i sługą wieczności, niż panem doczesności. Wielkość duchowa mówi z tych słów i porywa nas swymi organowymi tonami. Oczyma duszy naszej widzimy już posąg, wznoszący się wyniosłe na tym piedestale. Korzemy się przed nim, wielbiąc i kochając, a nie pytamy się, czy ten pomnik uwiecznia pamięć w pierwszej linii artysty, czy — człowieka.

KONIEC.



■■■

- lipca

SPIS ILUSTRACJI.

(Dzieła, reprodukowane po raz pierwszy, oznaczone gwiazdką —
dzieła, przedtem nie znane, oznaczone dwiema gwiazdkami.
Dzieła, podane bez autora, są utworami Artura Grottgera).

a) W tekście:

	Str.
1. M. Bacciarelli: Król Stanisław August. Olejny na płótnie. (Z dzieła p. Fournier-Sarlovèze)	2
*2. Portret Seweryna Korzelińskiego. Rysunek niebieskim ołówkiem. Lwów, 1866. Własność JE. hr. Włodzimierzowej Dzieduszyckiej we Lwowie	3
3. Dwa pokolenia. Rysunek kredką. 1866/7. Właściciel nieznan	5
4. Portret pny Januszkiewiczówny. Osiek, 1866. Rysunek kredką. Własność pni Wandy Młodnickiej we Lwowie	6
5. Józef Grassi: Ks. Teresa Czartoryska, jako Heba. Olejny na płótnie. Własność ks. Andrzeja Lubomirskiego we Lwowie	7
6. Jan Lampi (ojciec): Portret Teresy z Ossolińskich Potockiej z synem Alfredem. Wiedeń, 1783—7. Własność JE. hr. Andrzejowej Potockiej w Krakowie	8
7. Portret Rafała Maszkowskiego i jego żony. Lwów, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	9
8. Fr. Smuglewicz: Polska w kajdanach. Olejny na płótnie, około 1790. Własność Stanisława hr. Siemieńskiego-Lewickiego we Lwowie	10
9. J. P. Norblin: Trębacz. Rysunek sępią. Własność Konstantego Popiela w Krakowie	11
10. J. P. Norblin: Targ na Pradze. 1784. Gwaz. Własność dra Franciszka Paszkowskiego w Krakowie	12
11. A. Orłowski: Wiatrak. Rysunek tuszem. Własność Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie	13
12. A. Orłowski: Kozacy. Rysunek węglem z białymi światłami. Własność jak Nr. 2	15
13. Piotr Michałowski: Wieśniak na koniu. Akwarela. Własność jak Nr. 2	16
14. Piotr Michałowski: Leśnik. Olejny na płótnie. Własność hr. Józefy Michałowskiej w Krakowie	17
15. Jakób Sokołowski: Pocztylion. Akwarela. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie	19

	Str.
45. Sprzedaż konia. Akwarela. Śledziejowice, 1854. Własność jak Nr. 42 . . .	61
*46. Zygmunt August na łowach. Śledziejowice, sierpień 1855. Rysunek ołów- kiem. Własność jak Nr. 42 . . .	63
47. Polowanie z sokolem. Wiedeń, 1854—6. Akwarela. Własność prywatna w Warszawie . . .	65
48. Karol Blum: Bitwa pod Aspern. Fresk w c. k. arsenale w Wiedniu . . .	78
49. Karol Wurzinger: Ferdynand II. i protestanci wiedeńscy. Własność c. k. Muzeów w Wiedniu . . .	75
50. Karol Geiger: Idylla. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 49 . . .	77
51. Józef Führich: Zjawisko walki powietrznej w Jerozolimie. Fresk w kościele w Altlerchenfeld w Wiedniu. 1854/8 . . .	79
52. Święta Rodzina. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4 . . .	80
53. Józef Führich: Pochód Maryi przez wzgórza. Olejny na desce. Wła- sność jak Nr. 49 . . .	81
54. Zmierzch, Zorza, Noc. Lwów, 1866. Rysunek ołówkiem. Własność jak Nr. 4 . . .	88
55. K. Rusz: Hekuba. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 49 . . .	85
56. F. Eybl: W kościele. Wiedeń, 1849. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 49 . . .	86
57. J. P. Krafft: Pożegnanie żołnierza. Olejny na płótnie, około 1840. Własność jak Nr. 49 . . .	87
58. P. Fendi: Przed kolekturą loteryjną. Wiedeń, około 1835. Olejny na płótnie. Własność prywatna we Wiedniu . . .	88
59. Przed zakładem zastawniczym. Wiedeń, 1862/3. Litografia . . .	89
60. F. Dobiaschowsky: Faust i Gretchen . . .	91
61. A. Strassgachwandtner: Obóz Czerkiesów . . .	92
62. J. Dannhauser: Żebrak. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 49 . . .	93
*63. Filip Wouwermann: Pojenie koni. Kopia A. Grottfera z oryginału w galerii ks. Lichtensteina w Wiedniu, wykonana r. 1855/6, olejna na płótnie. Własność jak Nr. 42 . . .	95
64. Zamek Odrykoński. Wiedeń, 1856. Winieta lawowana do »Anny Oświe- cimówniej« 1856. Własność dr. J. Boleza Antoniewicza we Lwowie . . .	101
65. Zgliszca zamku odrykońskiego, jak Nr. 64 . . .	101
66. Anna spozstrzega Stanisława. (Akt I, scena 6-a). Rysunek piórkiem, jak Nr. 64 . . .	103
67. Pna Hornung jako Ofelia. Wiedeń, 1859. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 16 . . .	105
*68. Powrót Małgorzaty z kościoła. Wiedeń, 1857. Szkic ołówkiem. Własność prof. T. Axentowicza w Krakowie . . .	107
*69. Małgorzata w kościele. Wiedeń, 1857. Szkic ołówkiem. Własność p. Wł. Fedorowicza w Oknie . . .	109
70. Portret własny. Wiedeń, 1857. Szkic ołówkiem. Własność p. Michała So- zańskiego we Lwowie . . .	110
*71. Portret austriackiego generała. Wiedeń, około 1857. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 69 . . .	111
*72. Leon Ostrowski: Św. Marcin. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 70 . . .	116
*73. Leon Ostrowski: Dwa szkice ołówkowe do św. Anny. Wiedeń, 1855—7. Własność jak Nr. 70 . . .	117
*74. Artur Grottfier, Rafał Maszkowski i Leon Ostrowski. Wiedeń, 1856/7. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 70 . . .	118
75. Portrecik własny. Wiedeń, 1855/6. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 70 . . .	119
76. Jazda sanna. Ze szkicownika p. Sozańskiego. Galicya, 1855/6. Rysunek ołówkiem. Własność jak Nr. 70 . . .	120

*77. Karykatura rzeźbiarza i malarza Głuchowskiego. Wiedeń, 1855/6. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 70	121
*78. Karykatura »Siemasza« i profil R. Maszkowskiego. Wiedeń, 1855/6, j. w.	122
*79. Karykatura. Wiedeń, 1855/6, j. w.	123
**80. »L'abondance et la misère«. Wiedeń, około 1858. Akwarela. Własność St. Patka w Warszawie	125
*81. Scena ludowa. Galicya, 1855/6. Szkic ołówkiem. Własność prywatna	126
82. Sztuki piękne na wsi. Malarstwo. Wiedeń, 1856—1858. Rysunek ołówkiem. Własność jak Nr. 83	126
83. Sztuki piękne na wsi. Muzyka, j. w.	127
84. Usłużny ordynans. Wiedeń, 1857/8. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 83	127
85. Przygody studenckie: Przed oknem. Wiedeń, 1857. Rysunek ołówkiem. Własność Karola Maszkowskiego we Lwowie	128
86. Przygody studenckie: Na balu, j. w.	129
*87. Przygody studenckie: Sen po balu, j. w.	130
*88. Z listu do hr. Pappenheima. Wiedeń, sierpień 1859. Rysunek ołówkiem. Własność jak Nr. 83	131
89. Z listu do hr. Pappenheima, j. w.	131
*90. Z listu do hr. Pappenheima, j. w.	132
*91. Z listu do hr. Pappenheima, j. w.	133
92. W koszarach. Wiedeń, 1859. Akwarela. Własność jak Nr. 83	133
93. Sprawunki. I. Wiedeń, 1861. Rysunki piórkiem. Własność jak Nr. 83	134
94. Sprawunki. II., j. w.	134
95. Sprawunki. III., j. w.	134
**96. Przebieg choroby. Wiedeń, 1861. Szkice piórkiem. Własność zbioru rycin c. k. Akademii sztuk pięknych w Wiedniu	135
97. Portret własny. Wiedeń, 1857. Rysunek ołówkiem. Właściciel nieznany	137
98. Portret hr. Aleksandra Pappenheima. Alba, 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 83	141
*99. Koń z węgierskim dżokejem. Trauersdorf, 1857. Akwarela. Własność jak Nr. 83	143
100. A hr. Pappenheim na koniu, jak Nr. 99	145
**101. Ka. Adam Czartoryski. Wiedeń, luty lub marzec 1858. Litografia	147
**102. Wjazd Henryka Pappenheima do Monachium. Monachium, listopad 1858. Litografia kolorowana	150
103. Portret klaczy angielskiej. Alba, lipiec 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 83	157
104. Portret ka. Jerzego Czartoryskiego. Wiedeń, 1864. Olejny na płótnie. Własność portretowanego w Wiązownicy	161
105. Kalendarz na rok 1859. Liniec, grudzień 1858. Akwarela i sepia. Własność jak Nr. 83	163
106. »Würde der Frauen«. Wiedeń, 1857. Rysunek ołówkiem tonowany. Własność jak Nr. 83	171
*107. Wygnaniec polski. Ilustracja do wiersza Lenaua »Der Polenflüchtling«. Wiedeń, 1856. Rysunek ołówkiem z białymi światłami. Własność jak Nr. 64	177
**108. Pobudka. Wiedeń, 1858. Olejny na płótnie. Własność ks. Wł. Sapiehy w Kruszcynie	179
109. Portret własny. Kraków, 1858. Akwarela. Własność jak Nr. 19	181

*146.	Szkic do »Zjazdu pod Szwechatem«. Wiedeń, 1858/9. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 33	240
*147.	Franiszek Józef I. i Napoleon III. pod Villafranca. Drzeworyt z »Musse- stunden«. Wiedeń, 1859	241
148.	Ucieczka Henryka Walezego. Wiedeń, 1860. Olejny na płótnie. Własność prywatna w Anglii	243
149.	Ucieczka Henryka Walezego. Drzeworyt z »Musselstuden«, 1860	245
150.	Z listu do Hr. Pappenheima. Własność jak Nr. 33	247
*151.	Drzeworyt do noweli »Zagubiona«. »Mussestunden«, 1860	250
*152.	Warta cmentarna. Drzeworyt. »Mussestunden«, 1859	254
153.	Przed ślubem. Drzeworyt. »Mussestunden«, 1861	255
*154.	Drzeworyt do noweli »Niebieski welon«. »Mussestunden« 1859	256
*155.	" " " »Sugiedzi«. »Mussestunden«, 1860	256
*156.	" " " »Kreolka«. »Mussestunden«, 1862	256
*157.	" " " »Odwet«. »Mussestunden«, 1865	256
*158.	W drzwiach przytułku. Drzeworyt. »Mussestunden«, 1861	257
159.	Po bitwie pod Montebello. Drzeworyt. »Mussestunden«, 1859	258
*160.	Drzeworyt do noweli »Chleb żołnierski«. »Mussestunden«, 1859	259
*161.	" " " »Zbieg«. »Mussestunden«, 1861	260
*162.	Obóz cyganów. (Fragment). Drzeworyt. »Illustr. Zeitung«, 1863	262
163.	Węgierska stadnina. Drzeworyt. »Illustr. Zeitung«, 1863	262
*164.	Stary rezoner. Drzeworyt. »Mussestunden«, 1860	262
*165.	Polowanie na lisa. Drzeworyt. »Illustr. Zeitung«, 1862	264
*166.	Lis. Drzeworyt. »Mussestunden« z r. 1862	265
*167.	Modlitwa wodza. Wiedeń, 1857. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 33	271
168.	Modlitwa konfederatów barskich przed bitwą pod Lanckoroną. Wiedeń, 1860. Olejny na płótnie. Własność bar. Henryka v. Drasche-Wartinberg w Wiedniu	275
*169.	Portret p. Jakubowicza. Barszczowice, 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	278
170.	Chłop ruski. Barszczowice, 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	279
171.	Dziewczyzna wiejska. Wróblewice, 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	280
172.	Portret Marcelgo Maszkowskiego. Barszczowice, 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	281
*173.	Portret Jana Maszkowskiego. Barszczowice, 1860. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	283
174.	Widok Wiednia. 1861/2. Akwarela. Własność p. Adama Łady Cybulskiego w Krakowie	284
175.	Poważanie przy ognisku. Wiedeń, 1865. Akwarela. Własność jak Nr. 69	285
176.	Chr. Ruben: »Ave Maria«. Olejny na płótnie. Własność ks. regenta Luitolda w Monachium	287
177.	Chr. Ruben: Góralka. Olejny na płótnie. Własność prywatna w Wiedniu	287
*178.	Epizod z bitwy pod Małagnano. Wiedeń, 1861—2. Kolorowana lito- grafia	291
179.	Pogrzeb Leopolda Wielkiego. Drzeworyt. Patuzziego »Historja Austrii«. (Fragment)	294
*180.	Książę Ernest Śmiały na katafalku. Drzeworyt. Patuzziego »Historja Austrii«	295
*181.	Śmierć margr. Leopolda. Jak Nr. 180	296

[illegible]

	Str.
**276. Epizod z bitwy pod Aspern. Wiedeń, 1865. Litografia	404
**277. Epizod z bitwy pod Sta Lucia. 6 maja 1848. Wiedeń, 1865. Litografia	405
278. Gondole i gondolierzy. Wenecya, 1864. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 69	406
279. »La dogana« i typy uliczne. Wenecya, 1864. Szkice ołówkiem. Własność jak Nr. 69	406
280. Szkic olejny według Tycjana. Wenecya, 1864. Olejny na tekturze. Własność jak Nr. 19	407
281. Chrystus w cierniowej koronie. Śniatynka, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	408
282. Madonna. Śniatynka, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	409
283. »Walka i pojednanie« I. Walka. Wiedeń, 1864. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 104	410
284. »Walka i pojednanie« II. Pojednanie. Rysunek kredką. Paryż, 1867. Własność jak Nr. 19	411
285. Portret kobiety (rudowłosej damy). Wiedeń, wiosna 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	412
*286. Fryne. Paryż, 1867. Olejny na płótnie. Własność Muz. ks. Czartoryskich w Krakowie	418
287. Wóz z konieczną i typy ludowe. Akwarela i rysunek ołówkowy. Śniatynka, lato 1865. Własność prywatna w Warszawie	414
*288. Cerkiew. Śniatynka, 1865. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 19	415
*289. Szkice ze Śniatynki. Jesień i zima 1865/6. Ołówkiem. Własność jak Nr. 19	416
290. Noc kochanków. Śniatynka, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 19	416
291. St. hr. Tarnowski: Dworek Śniatyniecki. Akwarela. Własność jak Nr. 19	419
292. Cygan żebrak. Grybów, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	420
293. Drwale. Śniatynka, marzec 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	421
294. Szkic I. do »Szkółki«. Śniatynka, 1866. Ołówkiem. Własność jak Nr. 4	422
295. Przed szopką. Śniatynka, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	423
296. Szkic II. do »Szkółki«. Śniatynka, 1866. Ołówkiem. Własność jak Nr. 4	424
*297. Pieta. Studium do »Szkółki«. Śniatynka, 1865. Własność jak Nr. 19	425
**298. Szkic do »Maryi, Patronki Polaki«. W odwrotnym kierunku szkic do obrazu »Przed karczmą«. Śniatynka, 1865. Małe szkice ołówkiem. Własność jak Nr. 19	425
**299. Sztandar. Śniatynka, 1866. Rysunek ołówkiem. Własność mec. Stan. Patka w Warszawie	426
**300. »Marya, Patronka Polaki«. Śniatynka, 1865/6. Wielki karton — szkicowany kredką. Własność jak Nr. 19	427
301. Adoracja Dzieciątka Jezus. Śniatynka, 1866. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 4	427
302. Starzec. Śniatynka, 1866. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	428
303. Sen. Śniatynka, 1865/6. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 38	429
304. Amor i Psyche. Śniatynka, 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	430
305. » 1866. Szkic ołówkowy. » »	430
306. Pierwsza córka króla Popiela. Wróblewice, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	431
307. Druga córka króla Popiela. Wróblewice, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	432

308.	Bajki. II. Lwów, 1866. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 4	433
309.	Bajki. I. Śniatynka, 1866. Szkic kredką. Własność jak Nr. 4	434
310.	Portret wnuczki A. Mickiewicza. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Własność p. Wład. Mickiewicza w Paryżu	435
311.	Błogosławieństwo starca. Około r. 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 19	436
312.	Pielgrzym. Lwów, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	437
313.	»Słuchajcie, dzieci!« Lwów, kwiecień 1866. Rysunek kredką. Własność hr. Wład. Zamoyńskiego w Kórniku	437
314.	»Działwie polskiej«. I. »U grobowca Kościuszki«	438
315.	» II. »Na chórze«. Grybów, sierpień 1866. Rysunki kredką. Własność jak Nr. 4	439
316.	»W rok głodu«. Śniatynka, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 19	440
317.	Portret pny Strumillanki. Lwów, luty 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	441
318.	Portret Wł. Żeleńskiego. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	442
319.	» Karola Mikulego. Lwów, 1866. »	442
320.	» pny Januszkiewiczówny. Osiek — Poręba. Październik, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	443
321.	Portret narzeczonej z cieniem profilu artysty. Lwów, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	443
322.	Portret własny. Wiedeń, 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 38	445
323.	»Lituanis«. Sześć kartonów. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie. I. Puszczka. Wiedeń, 1864. Rysunek kredką	447
324.	Szkic do »Ducha« w »Lituanii«. Śniatynka, 1866	448
325.	»Lituanis«. II. Znak. Kraków — Śniatynka, 1866	449
326.	Szkic do »Ducha« w »Lituanii«. Śniatynka, 1866	450
327.	»Lituanis«. III. Przysięga. Kraków — Śniatynka, 1865	451
328.	Szkic do »Ducha« w »Lituanii«. Śniatynka, 1866	452
329.	»Lituanis«. IV. Bój. Śniatynka, 1866	453
330.	» V. Duch. Śniatynka, 1866	455
331.	» VI. Widzenie. Śniatynka, 1866	457
*332.	Szkic do karty tytułowej »Wieczorów Zimowych«. Kredką. Własność jak Nr. 19	459
333.	Szlacheć pod figurą. Rysunek kredką. Śniatynka, 1866. Własność jak Nr. 4	460
334.	Portret W. Pola. Lwów, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	461
**335.	Wstawki do kartonu »W minach«. Szkicownik śniatyński. Styczeń — marzec 1866. Własność jak Nr. 19	462
336.	Z krzyżem po śniegu. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 4	463
337.	Szkic do »Pochodu na Sybir«. Wiedeń, 1865. Własność jak Nr. 69	464
338.	Pochód na Sybir. Śniatynka, 1866. Olejny na płótnie. Własność hr. Skarbkowej we Lwowie	465
339.	Szkic do »Pochodu na Sybir«. Styczeń, 1866. Rysunek kredką. Właściciel nieznany	466
340.	Składka. Śniatynka — Lwów, 1866. Szkic kredką. Własność jak Nr. 4	467
*341.	Portret hr. Anny (dziś Tadeuszowej) Dzieduszyckiej. Pieniaki — Lwów, 1866. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 2	468
342.	A. Grottgers Portret Wł. hr. Tarnowskiego (po lewej). Śniatynka, 1866 — i A. Grabowski: Portret St. hr. Tarnowskiego (po prawej). Śniatynka, 1872. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 19	469

343.	Portrety panien Dzieduszyckich (hr. Szembekowej i p. Cieńskiej). Pieniaki, koniec lipca, 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 2	470
344.	Portret J. Pańkowskiego. (Podług fotografii). Lwów — Kraków, 1866/7. Olejny na płótnie. Własność p. Szalayowej we Lwowie	471
*345.	Portret hr. Maryi Dzieduszyckiej (p. Cieńskiej). Pieniaki, koniec lipca 1866. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 2	472
346.	Ks. Jerzy Lubomirski. Olejny na płótnie. Kraków, jesień 1866. Własność ka. Andrzeja Lubomirskiego we Lwowie	473
**347.	Portret Juliusza hr. Tarnowskiego († 1869). Olejny na płótnie. Kraków — Paryż, 1866/7. Własność hr. Jana Tarnowskiego w Chorzeliowie	475
*348.	Winieta tytułowa »Kalinę«. Drzeworyt. Kraków, 1866	477
349.	»Erató« i	478
350.	»Talia«. Poręba, listopad 1866. Rysunki węglem. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie	479
351.	»Francya i Polska«. Paryż, 1867. Rysunek ołówkiem. Właściciel nieznan	481
352.	Typy paryskie. Paryż, 1867. Rysunek ołówkiem. Właściciel nieznan	483
353.	»Biedna muzykantka«. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Własność Wł. Żeleńskiego w Krakowie	485
354.	Portret hrabiny Gurowskiej. Szkic kredką do wykonanego kartonu. Paryż, 1867. Właściciel nieznan	488
355.	»Nastusia« z »Alchadara« Edmunda Chojeckiego. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Własność pierwotnie Edmunda Chojeckiego w Paryżu	491
356.	Przed posągami Napoleona. Paryż, 1867. Rysunek kredką. Właściciel nieznan	495
357.	Rusinki. Śniatynka - Paryż, 1866/7. Rysunek kredką. Właściciel nieznan	495
358.	M. Krajewski: Grotter w ostatnich miesiącach życia. Paryż, maj 1867. Rysunek ołówkiem. Własność artysty	497
359.	Alegorya Wojny. Poręba, 1866. Rysunek kredką. Własność JE. hr. Karola Lanckorońskiego w Wiedniu	511
360.	Studjum draperyi do »Wojny«. Paryż 1867. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 359	515
361.	Studjum draperyi do »Wojny«. Paryż, 1867. Szkic ołówkiem. Własność jak Nr. 358	517
*362.	II. König: »Drapieżce pobożowiska«. Drzeworyt z »Gartenlaube«. Lipsk, 1866	519
363.	»Wojna«. II. Kometa	521
364.	» III. Losowanie rekrutów	523
365.	» IV. Pożegnanie	525
366.	» V. Pożoga	527
367.	» VI. Głód	529
368.	» VII. Zdrada i kara	531
369.	» VIII. Ludzie czy szakale?	533
370.	» IX. Już tylko nędza	535
371.	» X. Świętokradztwo	537

Nry 363—371 własność J. C. M. Franciszka Józefa I. w Gödöllő.

b) Tablice:

1. Portret malarza Franciszka Tepy. Lwów, luty 1866. Rysunek kredką. Własność p. Wandy Młodnickiej we Lwowie.
- **2. Egzekucya szpiega. Lwów (?) 1847. Akwarela. Własność prywatna w Warszawie.
3. Wycieczka na Kahlenberg. Wiedeń, lato 1856. Akwarela. Własność Galeryi miejskiej we Lwowie.
- **4. Przejażdżka. (Pułkownik Podlewski z amazonką w Praterze). Akwarela. Wiedeń, 1856. Własność p. Leona Podlewskiego w Czernielowie.
- *5. Portret klaczy Belfy. Alba (Stuhlweissenburg), lipiec 1860. Olejny na tekturze. Własność Zygryda hr. Pappenheima w Iza Szent-Györgyi.
6. Maurycy Schwind: Baśń o siedmiu krukach. (Fragment). Monachium, 1857—8. Akwarela. Własność Muzeum książęcego w Weimarze.
- **7. »Wczoraj — Dziś — Jutro« czyli »Trzy dni z życia rycerza polskiego«. Monachium, listopad — grudzień 1858. Sepia. Własność hr. Maryi Haugwitzówny w Monachium.
- **8. »Uciekający czerkies«. Monachium, listopad 1858. Akwarela. Własność hr. Maryi Pappenheimowej na zamku Pappenheim w Bawaryi.
9. Studium. (Portret młodzieńca z pasem litym na głowie). Baraszowice, sierpień — październik 1860 (?) Olejny na tekturze. Własność jak Nr. 1.
10. Modlitwa wieczorna rolnika. Wiedeń, 1864—5. Olejny na płótnie. Własność hr. Stanisławowej Tarnowskiej w Śniatynie.
11. Parki. Wiedeń, 1862. Olejny na płótnie. Własność Gabinetu historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.
12. Śmierć Borejszy (epizod z bitwy pod Małogoszczą). Wiedeń, 1863. Rysunek kredką. Własność dr. Henryka Jordana spadkobierców w Krakowie.
13. Wedeta. Wiedeń, 1865. Rysunek kredką. Własność p. Władysława Fedorowicza w Oknie.
14. Przejście przez granicę. Wiedeń, 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.
15. Pod murami więzienia. Lwów, styczeń 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 1.
- **16. »Nocturno«. Wiedeń, 1864. Olejny na płótnie. Własność p. Karola Demla w Wiedniu.
17. Studium. (Portret damy w żółtej draperyi). Wiedeń, maj 1865. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.
18. »Fryne«. (Fragment). Paryż, 1867. Olejny na płótnie. Własność Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.
19. Noc na lagunach. Śniatynka, marzec 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 10.
20. Ślepy cygan-grajek. Śniatynka, styczeń 1866. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 10.
- *21. Dwie matki. Śniatynka — Lwów, lato 1866. Olejny na płótnie. Własność dr. A. Smiałowskiego w Warszawie.
22. »W minach«. Śniatynka, styczeń — marzec 1866. Olejny na płótnie. Własność hr. Władysława Zamoyskiego w Kórniku.

- **23.** Pochód na Sybir. I. Wiedeń, październik 1865. Rysunek kredką i węglem. Własność p. M. Obermüllnerowej w Wiedniu.
24. Szkółka wiejaka. Światynka, 1865/6. Olejny na płótnie. Własność jak Nr. 10.
25. Pochód na Sybir. II. Paryż, styczeń, 1867. Rysunek kredką. Własność ks. Czartoryskich w Gołuchowie.
26. Gość w pracowni. Paryż, 1867. Olejny na desce. Własność p. dyr. J. Skupniewicza w Kołomyi.
27. »Rekreacya na Sybirze«. Pieniaki, koniec lipca 1866. Rysunek kredką. Własność JE. hr. Alonzy Dzieduszyckiej we Lwowie.
28. Pastuszki. Światynka — Paryż, 1867—7. Rysunek kredką. Właściciel nieznany.
29. »Wojna«. I. »Pójdź za mną przez padół płaczu!« Kraków — Poręba, październik 1866. Rysunek kredką. Własność J. C. M. cesarza Franciszka Józefa w Gödöllő.
30. II. »Kometa«. Pierwsze opracowanie. Poręba, październik 1866. Rysunek kredką. Własność Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.
31. »Wojna«. XI. »Ludzkości, ty rodzie Kaina«. Paryż, początek maja 1867. Rysunek kredką. Własność jak Nr. 29.
- **32.** List Artura Grottera, pisany z Wiednia w styczniu r. 1859 do Marceliego Maszkowskiego w Monachium. (Fakymil).
-

I N D E K S.

- »*Abschied aus Galicien* 175.
 Acornus 497.
 »Acio« 97, 164.
 Adam Albrecht 40, 41, 42, 43, 62, 102, 260.
 Adam Benno 40.
 Adam Eugeniusz 40.
 Adam Franciszek 40.
 Adamowie 14.
 Adonis 292.
 Agincourt 519.
 Akademia 20.
 Akademia sztuk pięknych w Wiedniu 68, 70 - 78, 84, 115, 414.
 »Alarm« 387, 394 - 396.
 Alba 106, 149, 281.
 Alberti 20.
 Albertyna 80, 97, 251, 252.
 Alboin 299.
 Albrecht arcyksiążę 37, 410.
Album sztuki polskiej 480.
 »Alegorya Lituanii« 505.
 »Alegorya Wojny« 509, 511, 512, 515, 516, 518, 524.
Alkadar 486, 491.
 L'Allemand Fritz 375, 408, 409.
 — Zygmunt 72, 74, 92, 148, 244, 370, 284, 288, 408, 409.
 L'Allemandowie 342.
 »Allanka w Dyniskach« 289.
 Altenberg H. 511.
 Altomonte 85, 239.
 Altona 223.
 »Alt-Wien« 67.
 Amborski 486.
 Amélie-les-Bains 163, 437, 498.
 Amerling 302.
 »Amor i Psyche« 199, 200, 304, 428 - 429, 431.
 Amstela 97.
 Andrzejowska Paulina 132.
 »Anglicy w Indyach« 162.
 Anninger 109.
 Altlerchenfeld 73, 81.
 Antoniewicz Bożo Mikołaj 103, 104, 176.
 Architektoniczny zmysł 20.
 Architektura 20, 44 - 46.
 Aren F. M. (zob. Giżycka) 220, 221, 224, 350, 352.
 »Aresztantka« 446, 458, 461, 502, 504.
 Armata 133, 496.
 »Artyści i Muza« 150, 165, 169, 191 - 193, 198, 206, 503, p. »Muza«.
 »Assaut« 490.
 »Atak Deduistów« 59.
 »Atak lansyerów polskich« 162.
 »Atak powstańców« 375.
 »Atak ułanów« 58, 59.
 Attems-Heiligenkreuz hr. 318.
 Auer 288.
 »Austria w r. 1862« 297.
 »Autoportret w lezie« 169.
 »Babunia« 313.
 Bacciarelli 1, 4, 12, 14.
 Bachmann-Hochman 152.
 Bacon 312.
 »Bajki o skale matczynej« 306.
 »Bajki« 318, 492, 474.
 Bąjmoś 358, 417.
 Bajron 432.
 Bajronizm 165.
 Bajzath de Pászak Wale-rya 142.
 Bałucki Michał 474.
 Barok 7, 12, 21.
 Baron 122.
 Barszczowice 46, 66, 277 - 282, 464, 470, 501.
 Bartolommeo Fra 413.
 Bassano 414.
 Batalistyczna sztuka 214.
 »Batiniolczyk« 434, 489.
 Batthyani 155.
 Bałowski dr. Zygmunt 147, 309.
 Beatrycze 203, 350, 504, 505, 509, 510, 516, 523.
 Beazzano 468. [548.
 Becker 115.

- Beduini 52, 91, 176, 178.
 Beethoven 267, 428.
 »Befly« 49, 156, 158, 281.
 Bellini 80, 411, 412, 413, 494.
 Belweder wiedeński 88, 94, 224, 283, 313, 364, 410, 415, 494.
 Belcikowski Adam 228, 866.
 Bem 142.
 Bendemann 77, 97.
 Benedetti 90.
 Bensa 36.
 Berezyna 42.
 Bertall 312, 313.
 Reseda 234.
 Beyer Leopold 90, 142.
 Białobrzęski ks. 332.
 Bida Alexander 481, 484.
 Biedermajerowski styl 90.
 »Biedna muzykantka« 434.
 Bielski 283, 448. Wł.
 Bienkowski 484.
 »Birbanty« 419.
 »Bitwa« 366, p. »Bój«
 »Bitwa pod Chocimem« 62, 68.
 »Bitwa pod Grochowem« 59.
 »Bitwa pod Małęgnano« 288, 289.
 »Bitwa pod Siemiatyczami« 375.
 »Bitwa Zriny'ego pod Szigetem« 288.
 Blasas Karol 72, 73, 74, 76, 79, 81, 238, 414.
 Blahao de Chodietow Jan Nepomucen 31, 38.
 Blahao de Chodietow Julia 191, 193, 283.
 Blahao de Chodietow Krystyna 81.
 »Błuzniący Bogu« 518.
 »Błuznierstwo« 101.
 »Błogosławieństwo« 332.
 »Błogosławieństwo starca« 484, 486.
 Bobrowska Ludwina hr. 476.
 Bobrowski Ignacy młodszy 476.
 Bobrowski Ignacy starszy 476.
 — hr. Wincenty 106, 115, 133, 187, 376.
 Bobrowscy hr. 22, 440.
 Bocheński 27.
 Boecklin 153, 251, 268, 500.
 »Boga Rodzica« 271.
 »Bogata i biedna matka w wieczór wigilijny« 257.
 Boguniowice 476.
 »Bój« 387, 388, 445, 446.
 »Ból zębów p. X.« 133.
 Bolończyk 22.
 Bombelles hr. 131, 140, 149.
 »Bór« 57, 111, 230, 235, 286, 287, 343, 355, 362, 369, 375, 381, 389—403, 405, 408, 441—444, 452, 465, 499, 501, 503.
 Bordone Paris 326, 412.
 »Borejsza młody« 373.
 »Borowy na wedecie« 307, p. »Wedeta«.
 Bossi 414.
 Botticelli Sandro 197, 198, 302, 417, 456.
 Bowilski 314.
 »Boże drzewko na Węgrzech« 142, 314.
 Brandenstein hr. 151, 152.
 Brandt Józef 14, 19, 49, 51, 366.
 Branicka hr. Morya 489.
 Branicki hr. Karwery 491.
 »Branka« 358, 359, 366—367, 458.
 Brecher 248, 255, 315.
 Breżany 38.
 Brodowski Józef 14, 19.
 Bromovsky F. A. 279.
 Brunner 92, 288, 342.
 Buhniszcze 288, 420, 448.
 Budzynowska Helena 147, 470.
 Bukaczowce 27, 35.
 Bulwer 129.
 Bunikiewicz 44.
 Burne Jones 208.
 Bzowska (Brzowska?) 69 115.
 Camphausen Wilhelm 214, 409.
 »Canal grande« 283.
 Canon 415.
 Canova 84, 86, 324, 480.
 Canson 515.
 Cappy 410.
 »Cerkiew drewniana« 419.
 Charakterystyczna sztuka 12, 15, 17.
 »Charivari« 135.
 Chelmoński 14, 359.
 »Chleb żołnierski« 259.
 »Chłop polski i Szlachta« 344.
 »Chłopak wiejski i dziewczyna« 314.
 »Chłopak z matką« 264.
 »Chłopi siedmiogrodzcy« 320.
 »Chłopki ruskie« 492.
 »Chmiel« 419.
 Chodorów 35.
 Chodźko Ignacy 421, 434, 460.
 — Leonard 490.
 Chojcecki Edmund 486, 491.
 Chołoniewska hr. 34.
 Chołoniewski hr. 34.
 Chopin 25, 58, 252, 326, 379, 428, 456, 502.
 »Chora dziewczynka« 490.
 »Chrytusz w cierniowej koronie« 419, 430, 462.
 Chrzanowski Leon 122.
 Cogniet 302.
 Cohn 293.
 Colny 288—292.
 »Coriolanus« 27.
 Cornaro Katarzyna 422.
 Cornelius 77, 80, 97.
 Cossa 252.
 Cusozza 348.
 Cyp Albert 96.
 »Cygan grajek« 422.
 »Cygan żebrak« 422.
 »Cyganie« 474.

- »Cykl londyński« (=Waraza-
wa= II) 349—353, 354,
357, 363, 368, 378.
 »Cykl lwowski« (=Waraza-
wa= I) 351, 352, 357,
362, 368.
Cyrylik Sewiński 114.
 »Cykl o śmierci« 276.
 Czartoryscy 45, 298.
 Czartoryska ks. Marcel 489.
 Czartoryski ks. Adam 140—
148, 154, 489.
 — ks. Aleksander 490.
 — ks. Jerzy 146, 160, 222,
230, 234.
 »Czatujący Litwini« 396.
 Czechowiczowa br. 52.
 »Czerkies« 60, 111, 112,
128, 149, 252, 272.
 »Czerkies i Moskał« 210.
 »Czerkies uciekający« 195,
206, 210—215.
 »Czerkies z dzidą« 210.
 »Czerkies z koniem« 212.
 Czerkiesi 51, 91, 96.
 Czerkiesi, dwaj 69.
 »Czerkiesi porwani w nie-
wolę« 52.
 »Czerkiesi rekognoskujący
pozycę« 69.
 »Czerkiesi z jeńcami rosyj-
skimi« 52.
 Czernin hr. 234, 484.
 Czystochowa 62, 424.
 Czołowski A. 39.
 »Czwórka koni« 124.
 Daffinger 313.
 Dannhauser 89, 90, 94, 95,
302, 313.
 »Dances polonaises« 305,
362, 403—405, 503.
 Dante 19, 382, 505, 516,
526, 529, 539, 547.
 d'Arnoux Charles Albert 312.
 d'Aspre br. 140.
 Daun 124.
 David 28, 99.
 Dawid 4.
 Delacroix 14, 77.
 Delaroche 78, 97, 302, 463,
471, 482, 483, 541, 542.
 Dembowski 117.
 Demel 415.
 Denner 97.
 Detaille 257.
 Dickens 76.
 Diez Feodor 409, 409.
 Dietz Wilhelm 409.
 »Dni bohaterskie w Güns«
248.
 »Dni zaduszne« 324.
 »Dniówka litewsk. powstań-
ców« 384.
 Dobiaschowsky Franciszek
79, 91.
 »Dojeżdżanie lisa« 265.
 Drasche br. Henryk 226,
273, 274, 476.
 Drexler Ignacy 98.
 »Drzewo« 53.
 »Duch« 245, 361, 443,
448, 456, 458.
 Dulski Edward 230.
 Dumas 114.
 Dürer Albrecht 97, 252.
 »Dwa pokolenia« 148, 466.
 »Dwaj Czerkiesi« 69.
 »Dwaj Czerkiesi, sadzący
przez potok« 452.
 »Dwóch chłopaczków wiej-
skich« 282.
 »Dwór« 419.
 Dyk van 97, 150, 494.
 Dyniska 293, 437, 445,
450, 470, 477, 521.
 »Dyplom myśliwski« 154,
155, 162, 264.
 Dyrdon Henryk 230.
Dziady 114, 312, 340, 534.
 Dziatłyński Jan hr. 463, 485.
 »Dziatwie polskiej« 101,
436, 489—490, 505.
 Dziecko 432—6, 477.
 Dzieduszyccy hr. Włodzi-
mierzowie 32, 88, 119,
470, 480.
 Dzieduszycka hr. Halka 34.
 — hr. Włodzimierzowa 474.
 Dzieduszycki hr. August 52.
 Dzieduszycki hr. Edmund
40.
 — hr. Eugeniusz 34.
 — hr. Stanisław 278.
 — hr. Włodzimierz 222,
223, 330, 233, 239, 244,
344—346, 349.
 Dzieduszyckie, córki Wło-
dzimierzostwa 434, 471.
 »Dzieje rycerza« 198, p.
»Żywot rycerza«.
 »Dzień zaduszny« 321.
 »Dziewczynka z stłuczonym
dzbankiem« 490.
 Dziewoński 117.
 Dzików 486.
 Dziukowski 358l.
 »Egzekucya szpiega« 123.
 Eitelberger 92, 384.
 »Ekwipaż« 58, 60, 263.
 św. Elżbiety kościół 423.
 Emelé Wilhelm 142, 149,
408, 409.
 »Les épiques« 226, 314.
 »Epilog do pierwszej części«
513, 518.
 »Epizod przed bitwą pod
Kahlenbergiem« 408.
 »Epizod z bitwy pod Aspern«
309.
 »Epizod z bitwy pod Ma-
legnano« 269, 288—292,
299, 300, 351—2.
 »Epizod z bitwy pod S-ta
Lucia« 409, 521.
 »Erato« 477.
 »Ernest ks. Śmiały na ka-
tafalku« 293, 295.
 Ertl Róza 34, 70, 102, 114,
146.
 d'Este Izabella 304.
 »Etap sybirski« 462—465,
485, 490.
 St-Etienne kościół 483, p.
Paryż.
 Eugenia ces. 492.
 Eybl 313.
Faust (dramat Goethego)

- 107, 108, 109, 251, 276, 298, 312, 495.
Faust (czasopismo) 288.
 Fay 488.
 Fedorowicz Władysław 31, 104, 110, 119, 221, 231, 234, 236, 274, 310, 325, 343, 364, 376, 377, 380, 386, 402, 408, 410, 412, 444, 521.
 Fendi 86, 80, 90, 92, 95, 175, 436.
 Fenerbach Anzelm 542.
 da Fiesole, Fra Giovanni 494.
Figaro 136.
 Fijałkowski arcybiskup 329.
 Filippi Parys 115, 120, 417.
 Filippino Lippi 252.
 Filippo Lippi 252.
 Flandrin Hippolyte 541.
 Flaxman 28, 97, 98.
 Foglar 225, 345.
 Fontainebleau 422, 488.
 »Forpoczty niemieckie« 70.
 Florencya 15, 84, 482.
 Fiorentino 489, p. Rosso.
 France Anatol 543.
 Franceschi Piero dei 252.
 Franciszek Józef I. 36, 88, 89, 114, 148, 149, 151, 152, 158, 244, 497, 510.
 Franciszek z Asazy 420.
 »Francuska para cesarska« 259.
 Francuska sztuka 418, 422, 481—3.
 »Francya i Polska« 320, 492.
 Fredrowie 463.
 Fryderyk Wielki 153.
 »Fryne« 418, 489.
 Fuger 28, 20, 85, 86, 94, 288.
 Führieh Józef 75, 77, 79, 80, 81, 82, 91, 97, 162, 197, 289, 541.
G. M. 130.
 Gallus 104, 269, 298, 299.
 Gallait 242.
 »Garibaldi na łożu« 259.
Gartenlaube 153, 212, 298, 341, 520.
 Gaurmann 313, 314.
 Gaul Franz 409.
 Gavarni 135, 312, 493.
Gazeta Lwowska 133, 476.
 Geiger Karol 295.
 Geiger P. J. N. 72, 76—80, 82, 101, 109, 162, 172, 188, 196, 251, 284, 298, 408, 409.
 St. Germain-des-Près 541.
 Gerôme Léon 481, 482, 483, 493, 509, 540, 543.
 Gerson 519.
 Ghirlandajo Domenico 252, 456.
 Giacomotti Henryk Feliks 481, 483, 509, 543, 545.
 »Giermek z sokołem« 69.
 Gierymscy bracia 13.
 Gierymski Maks 14.
 Gilhofer 288.
 Giller Agaton 338.
 Giorgione 411, 413.
 Giżycka Karolina 223, 224, 232; zob. Aren.
 Glaize Auguste 542, 543.
 Gładewski 49.
 »Głód« 195, 504, 516, 530—532, 534, 543.
 »Głowa powstania« 378.
 »Główna kwatery« 375.
 Głuchowski 478.
 »Głuchowski der Rebell« 121.
 »Gniady wierzchołek« 155.
 Gdöllö 509, 510, 520.
 Goethe 19, 90, 97, 107, 108, 164, 193, 198, 312, 324, 354, 426, 426, 474, 494, 495.
 Gołuchów 463, 464, 465.
 Gołuchowski hr. Agenor 36, 55, 138, 139.
 Gorajski A. 115.
 »Gość w pracowni« 324, 415, 418, 484, 489.
 Goszczyński S. 443, 444.
 »Góral« 76.
 Górski K. M. 187.
 Gotyk 6, 20, 21, 6, 100, 162, 172, 173, 196, 219, 250, 536.
 Goupil 485, 492.
 Goyen, van 94, 96.
 Grabbe generał 212.
 Grabowski Andrzej 35, 51, 62, 115, 220, 274, 292, 376, 384, 424, 467.
 Grac 142.
 św. Grał 378.
 Grassi 302.
 Greil 78, 293.
 Gretchen 106, 107, 302, 541.
 »Gretchen w kościele« 251.
 Greuze 304.
 Grillparzer 102.
 Grotter Aleksander 32, 219, 220, 303, 472, 480, 534.
 — Jan Józef 27, 28, 29, 30, 32, 39, 53, 102, 115, 131, 246, 252, 274.
 — Jarosław 32, 46, 112, 191, 219, 235, 472.
 — Krystyna 31, 32, 54, 113, 139, 142, 152, 160, 163, 164, 186, 191, 206, 219, 235, 244, 273, 278, 279, 280, 290, 444, 489.
 — Marya 32, 116, 132, 152, 219, 220, 427, 428, 444, 471, 472, 498, 508.
 Grüne hr. 148.
 Grybów 474, 487, 522.
 »Grzebanie zmarłych« 80.
 Gurowska hr. 488.
 Gurowaki hr. 489.
 Gustaw (z »Dziadów«) 206.
 Gutzkow 104.
 Gylulaj 112.
Haack 26, 226.
 Hainburg 472.
 Halls Johann Wittwe 110, 267.
 Hals Dirk 94.

- Hals Franz 266.
 Hamburg 223.
Hamlet 400.
 »Harc ze Szwedami« 65.
 Haugwitzowa hr. 140, 195.
 Hauslab 86.
 Hayez 414.
 de Heem 94.
 Heine 541.
 Heinrichshof 272, 462.
 Ilekuha 238.
 Helmschwert Fritz von 308.
 Helst, van der 267.
 Henryk IV 174.
 »Henryk IV u stóp Leopolda« 293, 296.
 Henryk V 174.
 Henryk areyks. 152.
 Henryk Walezy 241—6.
 Herberstein hr. 144, 158.
Herman i Dorota 352.
 Heroizm 165, 200, 267, 268, 288, 299, 302, 462, 501, 502.
 Heydl hr. 115.
 Hietzing 313.
 »Historya choroby« 133, 135.
 »Historya bólu zębów« 477.
Historya wojny 30-letniej 115.
 Historyzm 9, 437.
 Höchle 36.
 Hölderlin 496.
 Hohenberg 85.
 Hohenschwangau 88, 162, 409.
 Hohenstein 252.
 Holenderska sztuka 94, 96.
 Homer 98, 292.
 Hornung 106.
 Hocch, Pieter de 94.
 Horodyska Olga 38, 438, 439.
 Horowitcz 74, 76, 115.
 Horwath-Tholdy 141.
 Hoyos Marietta 146.
 Hrehorów 35.
 Hrusiatyucz 35.
 Hübner 77, 97.
 Humnicki A. 183.
 Hyde-Park 225, 353.
 Idealizm 5, 73, 102, 111, 137, 138, 315, 349, 350, 351, 425, 493, 498.
 »Ignudi« 22.
Illustrierte Blätter 104, 136, 159, 257, 261, 321.
Illustrierte Zeitung 136, 170, 225, 257, 259, 261, 265, 320, 368, 375, 376.
 Ingres 471, 541.
 »Internowany« 490.
Intryga i miłość 108.
 Iszka Szent-Györgyi 119, 142.
 »J M«, 298.
 Jabłoński 62.
 Jagiellonowie 50.
 Jakubowicz 30, 177, 277, 278.
 Jakubowiczowa 60, 169, 177, 189, 190, 213, 280.
 Jakubowiczowie 422, 160.
 św. Jana kościół 81.
 Januszkiewiczówna 477, 532.
 Japońska sztuka 15.
 »Jarmark na konie« 261.
 Jaroszyński 366.
 »Jasielka« 423.
 »Jedna z tysięcy ofiar« 345.
 »Jence« 149.
 »Jesień« 162.
 »Jeździec na czatach 50.
 Joachim 484.
 Joanna d'Arc 289.
 Jokaj Maurycy 248, 304, 307.
 Józef II 85, 238, 520.
 Jürgens 61, 239.
 Juliusz II 22.
 Jursicz 47.
 Justi 84.
 »Już tylko nędza« 195.
 »K S«. 376.
 Kabogowa hr. 115.
 »Kacyk« 479, 496.
 »Kadryl« 403, 404.
 Kain 111.
 Kaiser Edward 90.
 Kalderon 102.
 »Kalendarz na r. 1859« 53, 96, 97, 139, 160—162, 195, 264, 281, 340.
Kalina 476.
 Kalisch 70, 114, 142, 146.
 Kallay 114, 115, 124.
 Kaniów 92.
 Kanossa klasycyzmu 82, 523.
 Kani 66.
 Kantecki Klemens 36, 50, 61, 63, 115, 167, 198, 270, 272, 277, 341, 529.
 »Kaplica Zygmuntowska« 375.
 Kapiński 486.
 »Kapłan« 365.
 »Kapłan z monstancją« 101.
 Karageorgiewicz ks. 234.
 Karakalla 292.
 Karakas 62.
 »Karawana poszukiwaczy złota« 257.
 Karczma w Wieliczce 46.
 Karlsruhe 408.
 Karol Albert król 492.
 Karolina Augusta ces. 289.
 »Karolus« 158.
 Kartezjusz 312.
 Kasprowicz Jan 434.
 Kasznica 115.
 św. Katarzyny kościół 45, 128.
 Kalzler Wincenty 78, 79, 170, 293, 342.
 Kaulbach Wilhelm 109, 116, 235, 530.
 Kazimierz Wielki 424, 425.
 »Kapiące się kobiety« 123.
 Kessel 260.
 de Keyser 242.
 »Kirasyer Pappenheima« 69.
 »Klacz Belfy« 156, 261.
 Klasycyzm 82, 90, 493.

- »Klasztor Częstochowski« 375.
 Kleint 496.
 Klinger Max 97, 205, 252.
 Klonowicz F. S. 497.
 »Klub honorowy« 315.
Klub Mirliton 485.
 Knackfuss 26, 277.
 Knigge 114.
 Koch Max 176.
 Kochanowski Jan 82, (301).
 »Kociółek na zająca« 146, 265.
 Koderle E. 417.
 Koldynga 14.
 Kollarz F. 78, 293.
 Kołaczowska 123.
 Kołaczowski Julian 127, 128, 147, 265.
 »Kołomyjka« 421.
 »Komedia o czterech obrazach« 130.
 »Kometa« 57, 80, 175, 434, 490, 512—517, 526—528, 534, 543.
 Komizm 119, 124, 138, 164, 165, 168.
 Königgrätz 521, 534.
 Körner 108.
 »Koń austriackiego szlacheńca« 156.
 »Koń w ogrodzeniu« 144.
 Koń w sztuce polskiej 14.
 »Konfederaci« 29.
 Konfederacja Barska 50.
 Kongress-Ausstellung 28.
 Konopka 32, 62, 63, 182, 261, 313.
 Konopkowie 58, 119.
 »Konsultacya« 135.
 »Kopel von« 410.
 Kopernik 495.
 Korczyński 474.
 Kordecki Augustyn 424, 425.
 »Korona i mirt« 307.
 »Korowaj« 260.
 Korzeliński S. 480.
 Kossak Juliusz 13, 14, 15, 19, 36, 38, 39, 40, 46, 47—49, 51, 59, 62, 102, 172, 185, 188, 210, 263, 301, 486, 498, 499.
 — Wojciech 13, 14.
 Kościuszek 64, 116, 332, 436.
 »Kot« 497, 498, 505.
 Kotsis Aleksander 115, 220, 287.
 Kowalski Wierusz 13, 62.
 Kowno 375.
 Kozłowski 181.
 Kraft Adam 239.
 — Jan Piotr 89, 90.
 Krajewski Marcei 119, 220, 484, 485, 488, 521.
 »Krajobraz nad stawem« 421.
 Kraków 34—36, 38, 41, 50, 61, 66, 68, 67, 82, 96, 115, 119, 123, 130, 142, 148, 149, 178, 182, 185, 187, 228, 261, 270, 298, 303, 366, 374, 383, 418, 437, 444, 445, 471, 472, 474, 476, 477, 480, 500, 510, 522, 532, 551, 546.
 Krasicki 62.
 Kasińska Ludwikowa 486.
 Kasiński Zygmunt 88, 214, 302, 307, 400, 425, 473, 489, 491, 505, 508, 519, 542, 543, 547.
 Kraszewski J. I. 242, 483, 486.
 »Kredką i paletą« 210.
 Kremer 50, 471, 474, 478, 519, 522, 523, 524.
 »Kreolka« 255.
 Kriehuber 86.
Król Duch 205, 431.
 »Król Lir z Kordelią« 116.
Krwawy rocznik 339, 354, 462.
 Krynica 66, 474.
 Krzczunowicz 54.
 »Krzyżacy i Litwini« 269.
 Kubala Ludwik 115, 220, 274, 474.
 »Kucie kos« 101.
 Kühn G. 312.
 Künstlergenossenschaft 136.
 Künstlerhaus 238.
 Kunsthalle 408.
 Kunständler 242, 265, 273.
 Kunstverein wiedeński 90, 151, 180, 225, 238, 329, 347, 348, 349, 357, 358, 408, 415.
 Kupelwieser 81, 86, 248, 289.
 »Kuznia« 363—364, 366, 458.
 Kwiatkowski 117.
 »Laguny« 421, 422.
 Lamartine 78, 114.
 Lambert hr. 94.
 Lambert Hôtel 486, 488.
 Lampi 1, 86, 302.
 Lanckoroński hr. Karol 414, 511.
 »Las« 386, 388, 389, 390, 392, 402, 532.
 Laszczkiewicza Kunegunda 91.
 »Lato« 162.
 Laufberger 78, 92, 183, 309, 318.
 »Leer« 318.
 Leibnitz 88.
 Leitner 214, 409, 410.
 Lenartowicz 434, 460.
 Lennu 64, 169, 175—177, 384.
 Lenbach 417.
 Leonardo da Vinci 20, 59, 184, 267, 293, 312, 456.
 Leopold cesarz 240.
 — margrabia 164.
 Leopolski Wilhelm 115, 220, 284, 292.
 Lesser 542.
 Lessing 409.
 Leszczyński 115.
 Leuchtenberaki ks. 41.
 Leutemann 293.

Lichtenstein ka. 94, 96, 409, 410.

Lindenschmidt Wilhelm 408, 409.

Lippi Filipino 417.

Lippi Filipo 417.

Liryzm 96, 124, 168, 169, 200, 257, 305, 308, 448.

List ilustrowany do Pappenheima 130—132. 246.

»Litewski bór« 218.

»Lituanika« 537, 543.

»Lituania« 53, 58, 67, 93, 96, 101, 103, 106, 139, 140, 195, 205, 218, 245, 262, 274, 286, 307, 309, 342, 343, 344, 355, 361, 362, 368, 369, 376, 377, 379, 384, 386, 388, 392, 394, 398, 402, 417, 440, 441—459, 461, 464, 465, 467, 468, 469, 472, 473, 474, 485, 486, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 510, 522, 526, 543, 546.

»Litwa« 446, 450, 507.

Litwai 308.

»Litwini konni i piesi« 270.

Lobmayer 374.

Lodron hr. 220.

Loeffler-Radymno Leopold 14, 115, 157, 219, 220, 239, 274, 344.

Lohengrin 104.

Londyn 244, 352, 353.

»Losowanie« 515, 516, 527, 529, 538.

Loth 72.

Lotto Lorenzo 100, 267.

Lubomirski ks. Jerzy 472, 473, 489, 542.

Lubomirskich galeria 542.

Ludowa sztuka 217.

Ludowe sceny 259.

Ludwik II król bawarski 191.

Ludwik XIV 99.

»Ludzie, czy szakale?« 258, 309, 520.

Luitpold ks. rejent bawarski 288.

Luiza 108.

Luksemburska galeria 482, 538.

Luksemburski pałac 393, 494.

Lowr 304, 364, 494.

Lwów 27, 32, 36, 38, 39, 47, 49, 54, 61, 68, 88, 98, 103, 104, 106, 115, 116, 117, 119, 127, 134, 138, 140, 142, 147, 180, 183, 210, 220, 228, 238, 239, 264, 265, 269, 278, 278, 289, 302, 304, 310, 360, 418, 423, 487, 450, 454, 470, 471, 480, 536, 487, 510, 511, 513, 518, 534, 542.

Lwowska katedra 425.

Łasowski Floryan 28.

»Łóżko i uduszony« 358.

Łuszczewicz 49, 50.

Machold 117.

Mackiewicz ks. 376, 384, 450.

»Madonna« 411, 412.

»Madonna della sedia« 310.

»Madonna Sykstyńska« 304, 494.

»Madonnka« 450.

Madonny Rafaela 405.

Makart Hans 415.

Maksymilian II, król bawarski 139, 150.

»Malarczyk« 518.

Malczewski Antoni 183, 210, 302.

— Jacek 43, 300, 318, 327, 423, 502, 505, 524.

Malerschule Allgemeine 72.

Maleszewski Tytus 115, 118.

Mály A. von 289.

»Mała muzykantka« 544.

»Małgorzata« 106, 107, 251, 276.

»Małgorzata w kościele« 108, 109.

św. Małgorzaty kościół 45.

Manfred 432.

Mannheim 410.

Mantegna 252.

Marak J. 321.

Marzałkiewicz 302.

Marya, królowa bawarska 150, 191.

Marya Malczewskiego 183, 210, 302.

»Maryasz« 104, 169, 184—185.

Maśłowski Kaawery 123.

Maszkowska Rafałowa 177, 480, 486.

Maszkowski Jan 4, 30, 32, 36, 38, 46—47, 103, 277, 278, 282.

— Karol 282, 486.

— Marcei 30, 117, 129, 147, 153, 161, 172, 278, 281.

— Rafał 30, 106, 108, 117, 121, 129, 138, 142, 149, 161, 172, 365, 489, 280, 486.

Maszkowacy 66, 115, 119, 220, 277, 280.

Matejko Jan 10, 48, 49, 62, 94, 109, 115, 136, 159, 230, 239, 242, 297, 299, 300, 301, 305, 308, 352, 366, 408, 425, 460, 466, 471, 474, 497, 500, 519, 524, 539.

»Mater Dolorosa« 542.

»Matka« 477.

»Matka bogata i biedna« 320.

»Matka Bolesna« 414.

»Matka Boska« 474.

»Matka Boska bolesna« 261.

»Matka Boska Częstochowska« 448, 502.

»Matka nad trupem« 504.

»Matka Rose« 320.

»Matka z dzieckiem« 473.

Matorino 214.

Maulpertsch Antoni 88.

Maurer 29.

- Mayer Karol 72, 73, 75, 76.
— Ludwik 92, 288.
»Mazur« 404.
»Mechaniczna maszyna« 377.
Medon 484.
Medyolan 41, 84, 419.
Meer, van der 274.
Meistofeles 107, 108, 495.
»Mein Kind« 318.
Meissonier 463.
Melodramat 99.
Melpomene 106.
Mendelssohn 456.
Metternich ks. 98, 158.
Miećwski 112, 115.
Michał Anioł 15, 22, 94, 193, 197, 290, 267, 268, 298, 299, 426, 548.
Michałowski Piotr 13, 14, 51, 188, 301.
St. Michel Boulevard 484.
Michelet 489.
Mickiewicz Adam 69, 206, 312, 434, 488.
— Władysław 434, 486, 489.
»Mickiewiczowa wnuczka« 434, 489.
Mickiewiczówna 434, 486, 489.
Mietko 152, 225, 226, 314, 368, 371.
Mieris 94, 96.
Millet 422.
Mikuli 439.
»Młoda kobieta w żółtej draperyi« 416.
Młodnicka Wanda 50, 63, 106, 119, 142, 153, 228, 365, 372, 464, p. Monné.
Młodnicki Karol 115, 208, 218, 474, 513.
»Młodzieniec w litym pasie« 282.
»Model w masce« 315.
»Modlitwa konfederatów« 57, 220, 226, 228, 269, 271, 372—379, 283, 280, 288, 289, 299, 464, 470, 472, 501.
»Modlitwa przed bitwą« 274.
»Modlitwa przed wieczerzą« 315.
»Modlitwa wodza« 269, 271, 274, 286, 299.
»Modlitwa Małgorzaty« 286.
Modrzejewska H. 103.
Monachium 66, 87, 111, 139, 140, 142, 144, 149, 149, 150, 151, 160, 162, 189, 191, 195, 196, 206, 216, 218, 219, 236.
Monde illustré 489.
»Mondscheinsonate« 428.
»Monika« 96.
Moniuszko 104, 184, 185.
Monné Wanda 165, 182, 411, 440, 441, 445, 446, 448, 450, 454, 460, 463, 471, 474, 477, 478, 479, 480, 481, 487, 494, 496, 507, 509, 512, 520, 521, 531, 533, 535, 545.
Monné państwo 445, 476.
Montebello 131.
Montenuovo ks. 149.
Montresor 491.
Morawski Szczepny 39, 47.
»Mordko Halpern w Krzyżczycach« 121.
»Morowa zaraza« 386.
Moskwa 41.
Mozart 58, 106, 160.
Müller Leopold 74, 78, 79, 92, 135, 136, 223, 261.
Münchens historischer Festzug 150.
Multon panna 488.
Mundy hr. 156.
Murawiew 450.
Mussetstunden 42, 47, 59, 67, 89, 90, 91, 104, 159, 199, 210, 212, 225, 244, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 298, 298, 308, 312, 316, 318, 320, 335, 341, 342, 352, 376.
»Muspilli« 496.
Musset 224, 225, 326, 484.
»Muza« 490, 505.
»Muzykantka« 304, 486, 490, 491.
Mycielski Jerzy 52, 476.
»Myrthe und Krone« 104.
»Na chórze« 101, 505.
»Na dziedzińcu kasarni« 129.
»Na jaki sposób się powstańcy w posiadaniu sztuczów« 384.
»Na pobojowisku« 359, 365.
»Na szanach« 259, 308.
»Na takim haku sto latby tu zostało« 103.
»Na zamek« 103.
»Nad grobem powstańca« 321—323.
»Napad« 168.
»Napad na dwór« 123.
»Napad powstańców« 375.
»Napad Szwedów na wieś niemiecką« 59, 103.
Napoleon 50, 272, 485, 546.
Narodowa sztuka 9, 499.
»Narzeczona czarta« 29.
»Nastusia« 491.
»Nasz lud polski« 344.
Naturalizm 99, 94, 493.
Naue 26.
Naumann 76.
Nazarenizm 80, 81, 97, 116, 289, 426.
Neo-goty 90.
Neo-romantycy 86.
»Nero« 489.
Nessus 299.
»Nędza« 524.
Nibelungi 140.
Niedokończony Poemat 340.
Niedzielscy Laryszowie 66, 74, 102, 119, 127, 182.
Niedzielski Larysz Stanisław 92, 96, 115, 128.
»Niedźwiedź rzuca się na ces. Ottona« 293.

»Niegrzeczna dziewczynka« 530.

»Nie można!« 108.

»Nieszpory warszawskie« 332, 339, 347, 351, 354, 363, 375, 367.

Niewiarowicz - Tysiewicz 542.

Niniwa 546.

»Noc kochanków« 308, 309, 420.

»Noc księżycowa« 375.

»Noc na lagunach« 461.

»Noc nad Amurem« 490.

»Noc pod cmentarzem« 390.

»Nocturno« 415.

Nodier 214.

Noltsch 288.

Norblin Jean de la Gour-daine 13, 14, 118, 301, 486.

Norwid 205, 486.

Nôtre-Dame kościół 536.

Novagero 468.

Novalis 24, 25, 480.

Nowak 70.

Nowotarski Ludwik 33, 44.

Nüll van der 94, 97.

Obermüllner 232.

Obermüllnerowa 464.

»Obłężenie Częstochowy« 52.

»Obłężenie Wiednia« 69.

»Oblubienica czarta« 307.

»Oblakana« 307.

»Obóz w nocy« 387, 390—392.

»Obrona dworu« 365.

»Obskoczeni« 366, 398.

»Odbicie łupu Tatarom« 44, 60, 64.

»Odbicie rannych powstańców« 385.

»Oddział powstańców« 376.

»Odsiecz wiedeńska« 151, 269, 270, 299.

»Odwieziny więźnia« 378.

»Ofelia« 106, 307.

Ohanowiczowa 228,

»Okreźne« 260.

Oleszczyński Władysław 14.

Olshewski Maryan 31, 325.

Onyszkiewicz Włodzimierz 38.

Onyszkiewiczówna 38.

»Opowiadania powstańca« 466.

»Opowieść klasztorna« 308.

»Opuszczona« 539.

Orłowski Aleksander 13, 14,

50, 96, 164, 170, 171,

172, 188, 301.

Ormuzd 164.

Ornamentyka 154, 169—172.

Osięcimski Hipolit 373.

Osiecki J. 387, 382.

Osiek 477, 532.

Ossyan 98.

Ostatni 307.

Ostrowski Stanisław 76,

111, 117.

— Leon 97, 115, 116,

117, 124.

Oświęcim 112.

Oświęcimówna Anna 45,

176, 180, 183, 197, 261,

302.

»Oswobodzenie Hipolita Osięcimskiego« 373.

Overbeck 76, 80, 86.

P. brabina 112.

P. panna 54.

Padavano G. M. 412.

Paganini 130.

Palazzo Chiericati w Vicenzy 414.

Palazzo dei Diamanti w Ferrarze 414.

Pallly hr. Janosz 60, 110, 228, 232, 283, 357, 358,

417, 417.

Palma Vecchio 326, 494.

Pamiętniki kwestarza

421, 454, 460.

Pan Tadeusz 163, 186, 355.

»Pancerny na straży działa« 50.

»Pani i cyganka w łachmanach« 220.

Pańkowski J. 471.

Panny Maryi kościół 45.

Panteony 348.

Pappenheim (zamek) 140, 195.

Pappenheim hr. Albert 140, 142.

— Aleksander 32, 38, 49,

57, 60, 61, 63, 66, 69,

74, 91, 97, 106, 111,

112, 114, 119, 124,

128, 130, 131, 186,

138—146, 148—156,

158—164, 182, 189,

212, 237, 261, 270, 271,

272, 281, 290.

— Karol 139, 150, 191.

— Ludwik 139, 194, 195,

206, 212, 214.

— Zygfryd 69, 119, 146.

Pappenheimowie 139, 198.

Pappenheimówna hr. Ma-

rya 96, 194.

»Parki« 67, 72, 91, 110,

172, 225, 226, 324—

327, 351, 360, 378,

412, 464, 484, 523,

524.

Parvozel 57.

»Partyzanika na Litwie« 383.

Paryż 35, 48, 49, 60, 117,

119, 134, 165, 218, 219,

359, 418, 421, 434, 436,

440, 462, 473, 476, 479,

480, 481, 484, 485, 487,

489, 490, 492, 493, 496,

498, 507, 510, 511, 512,

513, 515, 516, 517, 518,

519, 521, 528, 530, 531,

534, 535, 536, 541, 542,

544, 545, 546.

Pasek J. Chr. 219.

Passini 90.

Patek Stanisław 39, 123.

Paterno 69, 151.

- Patuzzi Aleksander 78, 174, 280, 293, 298.
 Pawlikowscy 26, 29, 50, 104, 119.
 Pawlikowski Jan 53.
 Pau 498, 508.
 Panther Daniel 115, 153, 486.
 Perspektywa 103, 197.
 »Peter in der Luft« 309.
 Pettenhofen 136.
 Pferr 86.
 Piątkowski Henryk 257, 480, 482.
 »Piękna ogrodniczka« 304.
 Pielecki Jan 228.
 — Stefan 228.
 »Pielgrzym« 434.
Pielgrzym 460.
 »Pielgrzymka do Hodowic« 34, 57, 57.
 Piemont 254.
 Pieniaki 437, 470, 471, 473, 522.
 »Pierwsza ofiara« 290, 332, 340, 343, 347, 499.
 »Pierwsza spowiedź« 467.
 Pies 91, 263—5.
 »Pieta« 415, 423, 542.
 Pijarów kościół 88.
 Pilawa 85.
 Pinakoteka Nowa 235, 287.
 Pini Tadeusz 31, 45, 443.
 Pinjński hr. Leon 96, 122, 170, 311, 362.
 Piotr król serbski 235.
 św. Piotr 20, 234.
 Pittaval 114.
 Pius IX 75.
 »Plac Zygmunta III« 334, 335, 336, 342, 343, 400.
 Platter 450.
 »Po bitwie« 376, 385.
 »Po bitwie pod Montebello« 257.
 »Po napadzie« 366.
 »Po powstaniu« 373.
 »Pobojowisko« 516, 546.
 »Pubudka« 169, 179—180, 182, 190, 230.
 »Pochód jeńców francuskich przez Wiedeń« 259.
 »Pochód na Sybir« 232, 288, 403, 405, 428, 461, 464, 465.
 »Pochód tryumfalny trumków« 136.
 »Pocztylion na koniu« 42, 260.
 »Pod murami więzienia« 378, 461, 465.
 »Poddanie się francuskiej załogi Mannheimu« 408.
 »Podjazd Litwinów« 182.
 »Podjazd towarzyszy pancernych« 50.
 Podlewski Wincenty 159.
 »Podniesienie Najświętszego Sakramentu« 344.
 »Podpatrzeni« 318.
 »Podróż do Wiednia« 124.
 »Podróż margr. Leopolda i jego małżonki« 293.
 »Podróż na Kahlenberg« 293.
 »Podakalany« 63.
 »Poeta i geniusz« 218.
 »Poeta i muza« 189, 206, 213, 214.
 »Poezya i proza« 318.
 »Pogoń« 450.
 »Pogrzeb arcybiskupa Fijałkowskiego« 314.
 »Pogrzeb Leopolda Wielkiego« 293, 204.
 »Pogrzebanie Chrystusa« 542.
 »Pohańbiciel« 545.
 »Pohańbiciel niewiasty« 518.
 »Pojednanie« 490.
 »Pojkile austriacka« 88.
 Pol Wincenty 461, 462, 480.
Polenlieder 176.
 »Polka« 404.
 »Polka wesola i smutna« 318, 374, 445.
 »Polonez« 403, 404, 406, 462.
 »Polonia« 67, 77, 84, 86, 91, 101, 103, 110, 128, 138, 142, 201, 218, 226, 227, 246, 257, 262, 268, 288, 289, 292, 295, 300, 307, 311, 316, 321, 324, 342, 348, 351, 354—372, 373, 375, 377, 379, 384, 385, 386, 418, 442, 452, 454, 458, 465, 473, 501, 503, 504.
 »Polonia w kajdanach« 298.
 »Polowanie na liara« 56, 123, 265.
 »Polowanie z sokolem« 45, 55, 57, 58, 269.
 »Polska i Francya« 505.
 »Polskie tańce« 409.
 Pomnik Mickiewicza we Lwowie 289.
 Ponte di Magenta 59.
 Popiel 431, 432.
 Pordenone Licinio da 412.
 Poręba 187, 437, 476, 477, 480, 488, 511, 513, 517, 518, 524, 530, 534, 535, 538, 546.
 Portici 84.
 »Portrecik damy rudowłosej« 416.
 »Portret starca« 427.
 »Pościg« 210, 212, 213—214, 384.
Postep 230, 257, 336, 337, 338, 341, 375, 376, 377, 382, 384, 388.
 Potocka hr. Alfredowa (112), 506.
 — hr. Andrzejowa 52.
 — hr. Filipina 34.
 Potocki Antoni 281, 410, 468, 474, 481, 540.
 — hr. Artur 35.
 — hr. Emil 115.
 — hr. Oskar 34.
 »Potyczka konfederatów« 58.
 »Potyczka uliczna w Cavriana« 258.
 »Powitanie powstańca« 428.
 »Powrót Małgorzaty z kościoła« 29.

- »Powstańcy litewscy« 383.
 »Powstańcy przy ognisku« 283.
 »Powstańcy zabierają transport« 375.
 Poznań 124.
 »Pożar dworu pod Miechowem« 283, 285, 364, 372, 378.
 »Pożar w lesie« 387, 388, 400, 531, 532, 534, 539.
 »Pożegnanie« 195, 199, 515, 516. 530. 531. 534, 539.
 »Pożegnanie i powitanie powstańca« 318, 374—375.
 »Pożegnanie Koryolana« 238.
 »Pożoga« 516.
 »Praczkę« 421.
 Praga 72, 279.
 Prąglowski 279.
 Prasky teles 100.
 Prater 259.
 »Praterfahrt« 259.
 Pra-typy 267.
 Primiticcio 489.
 »Projekt na winietę« 154—156.
 »Proza« 318.
 »Prządka« 314.
 »Przebieg choroby« 135.
 »Przed bankiem zastawniczym« 318.
 »Przed kryminałem« 465.
 »Przed murami więzienia« 310, 465.
 »Przed posagiem Napoleona« 492.
 »Przed ślubem« 104, 254.
 »Przed wojną« 512.
Przedświt 292, 501, 543.
Przegląd 236.
 »Przejażdżka« 259.
 »Przejście oddziału Czachowskiego« 375.
 »Przejście przez granicę« 110, 299, 415.
 Przemysł 410.
 »Przesyłka pakietów« 376.
 »Przeznaczona« 257.
 Przybysławski Kazimierz 122, 177.
 »Przygody studenckie« 129—130, 138.
 »Przysięga« 444, 456, 458.
Psalmy Przyszłości 292, 307, 546, 548.
 Puffendorf 41, 50.
 Pułaski 116.
 »Puszcza litewska« 386, 392, 444, 456, 457, 459.
 Puthon hr. 15H.
 Putta 235.
 Quadal M. F. 29, 85, 86.
 Querfurt 56.
Raccolte del risorgimento 348.
Rachunki 242, 486.
 Raczynski 64, 81.
 »Rada wojenna« 116.
 Radziwiłł Janusz 303.
 Radziwiłłówna Barbara 244.
 Rafael 97, 98, 100, 197, 298, 304, 310, 364, 456, 460, 465, 494, 545.
 Rahl 409.
 Raimund 87, 90, 99.
 Rainera pułk 288.
 »Rajtar niemiecki« 70.
 Ranftl 91, 95.
 Ransachburg 288.
 Rapperswyl 116.
 Ravizza Max 150.
 Realizm 111, 351, 418, 454, 493, 498, 540.
 »Reduta Ordona« 69, 115.
 Reichstadzki książę 485.
 Reinhardt 92, 288.
 Rejchan Alojzy 302.
 »Rejtan« 471, 472.
 »Rekreacja na Sybirze« 470.
 Religijna sztuka 286, 426, 542.
 »Rembielińszczyki« 489.
 Rembrandt 13, 15, 94, 252, 266, 268.
 »Le rendez-vous« 226, 314, 318.
 Renesans 6, 20, 25, 71, 171, 172, 296, 414, 426, 436, 456, 523.
Resurrecturis 307.
 Rethel Alfred 26, 235, 238, 251, 264, 266, 274—277, 498, 513.
 Rettingerowa dr. 186.
 Rewolucja francuska 99.
 Rezygnacja 388.
 Rifle-women 250.
 Ristori Giulietta 104, 114.
 Rodakowski 244, 302, 486.
 Rodin 268.
 Rodzajowiec 84.
 Rodzajowość 87.
 Rogosz J. 460.
 Rohan ks. 159.
 Rokoko 21.
 Romanowski Mieczysław 358, 360, 502.
 Romański styl 196.
 Romańskie łuki 424.
 Romantyzm 205, 494—496.
 »Rosa mistica« 81.
 Rosner 224.
 Rosso Fiorentino 489.
 Rozya 51.
 Rotteck 115.
 Rousseau 422.
 Rovigo 414.
 »Rozbójnik« 518.
 Rozkład form 29.
 »Rozpacz« 524.
 »Rozstrzelanie Podlewskiego« 375.
 Rozumowiec 22.
 Ruben 72, 73, 101, 148, 151, 236, 288, 287, 298, 313.
 Rubens 96, 162, 415, 494.
 Rüdiger 140.
 Rugendas 57.
 Ruhmeshalle 74, 348.
 Ruiny 44.
 Runge Otton Filip 26, 94, 493.
 »Ruś« 473, 464.
 Russ Karol 86—87, 88, 238.

Ruysdael Jakób 94, 97.
Rysownik 18, 19, 104, 218,
249—252, 287, 289.
Rysownik-malarz 263.
Rysunek 19, 30—36, 50,
65, 78, 84, 108—4, 247,
248—252, 494, 529.
Rzewność 268, 300.
Rzewuski Walery 228.
Rzym 15, 20, 80, 84, 228,
426, 507.
Rzym za Nerona Kraszew-
skiego 483.

S F 380, 381, 890, 392,
394, 398.
S S M 367, 463.
S S W 367.
S. W. 112.
Sadowa 547.
Saint-Claire 114.
Saiz 168.
Salis-Soglio 409, 410, 521.
Salon 492.
Sandro zob. Botticelli.
Sanguinetto 145.
Sanguszko ks. Wład. 51.
»Sanie czekające na myśli-
wych« 265.
Santa Lucia 409, 521.
Sapieha ks. Adam 179.
— Władysław 180.
Sarmacya 240.
Sarnecki 446.
Sar-Pentel 146.
Sarto del, Andrea 489.
»Saski ogród« 381.
Sasko-Cieszyńska ks. 84.
Sawiczewaka M. 132, 427.
Sawiczewski Władysław 32,
476, 485.
— Zygmunt 481, 484, 489.
»Sąsiedzi« 254.
»Scena więzienna« 104.
»Sceny z historyi Austrii«
226.
Schack 542.
Scheffer Ary 78, 97, 541.
Scheiner 232.

Schelda 96.
Schickander 99.
Schiller zob. Szyller.
Schindler Albert 92.
— Karol 92.
Schirmer 315.
Schlick hr. 64, 131, 140,
144.
Schmidt Max 277.
Schmutzer 85.
Schnorr 77, 86, 97, 162,
235, 302.
Schönfeld hr. 152.
Schradler 248, 308.
Schreyer 14.
Schronisko 366, 368.
Schubert 204, 267.
Schumann 25, 204, 274,
379, 456, 496.
Schwarz br. 510.
Schwarzenberg ks. Adolf
131, 140, 149, 155, 162,
264.
Schwarzenbergowa ks. 55,
112.
Schwind 26, 72, 197, 198,
199, 200, 202—204,
208, 216, 235, 247, 302,
306, 411, 429.
Scott Walter 54.
Sebastiano 267.
Secesya 323.
Sedan 348.
Selerowicz Jan 88.
de Ségur 313.
»Sen« 324, 411, 416, 428.
Semmerin 288.
Serb 234.
Settele Paulina 132.
Sforza Francesco 184.
Shelley 24, 25, 456, 496.
»Sianożęć« 419.
»Siemasz« 122.
Siemianowscy 27, 32.
Siemianowski Franc. Ksu-
wery i Maksymilian 27.
— Hilary 27, 30.
Siemieński Łucyan 183.
Siemieński hr. 377.
Sienkiewicz 425.

Sierakowski 450.
Silberstein hr. 149.
Simmler Józef 183, 199,
302, 542.
»Siwy koń z dżokejem i bul-
dogiem« 144.
»Skala malczyna« 199, 324.
Skarbowa hr. 463.
Skiński 119.
»Składka« 465.
Skolimowska 440, 445, 470.
Skopas 100.
Skrochowski Eustachy ks.
220, 286, 333, 350, 476,
486, 513.
Skrzyński 36, 37.
Skrzyński 32.
Śledziejowice 66, 74, 96,
101, 101, 103, 115.
»Ślepy cygan« 461.
Slovensky Prehled 234.
Słowacki 25, 205, 302, 487
502, 508.
Słowacy 235.
Słowency 235.
»Słowiańszczyzna« 476.
»Słuchajcie, dzieci!« 461.
»Śmierć Czachowskiego«
376.
»Śmierć Czarnieckiego« 152.
»Śmierć Germanika« 238.
»Śmierć Warneńczyka« 309.
»Śmigus« 260.
Smolka 376.
Smuglewicz 12, 14.
Śniatynka 416, 419, 420,
421, 444, 448, 450, 460,
463, 487, 406, 504, 507,
520.
Sobelsohn N. 377.
»Sobieski« 60, 151, 219,
239, 244, 245, 281, 283,
293, 408.
Sokołowski Jakób 14.
Sokołowski Maryan 487, 492
Solferino 131, 141, 348.
Sowiński 331.
Sozański Michał 116, 120,
175, 269, 474.
— Stanisław 278.

- »Spalenie cerkwi« 375.
 »Spinnlied« 314.
 »Spotkanie się cesarzy« 241, 259.
 »Spotkanie się króla Jana z ces. Leopoldem« 59, 67, 74.
 »Sprawunki« 132 — 133, 135.
 »Sprzedaż konia w Śledziejowicach« 46, 58, 126.
 Stachowicz 14.
 Stadnicki hr. Jan 434, 466.
 »Stadnina Trzeciaka« 48.
 »Stadnina węgierska« 226.
 »Stado hetmańskie« 48.
 Stametz-Meier 149.
 Stanisław August 301.
 »Starzec w stroju weneckim« 75 — 6.
 Stattler Wojciech 4, 50, 70, 98.
 Steal-engraving 28.
 Stefanowicz arcybiskup 30.
 Stein 146.
 Stöber 90.
 Strabancer 122.
 Strassgswandner 52, 92, 95.
 »Straszne wieści« 101, 321.
 »Straszny dwór« 104, 184, 185.
 Strażiribka 415.
 Strój polski 103, 133, 184.
 Strój współczesny 77, 132, 248 — 91, 254, 304 — 5, 355.
 Strojnowski 447.
 Stroobant 375.
 Strumillanka Felicya 439.
 Stryj 37.
 Stuart Miary 302.
 »Studyum starca« 480.
 Stugau Karol 314.
 Stuhlweissenburg 141, 155.
 Stypendyum 63, 73, 112, 149, 219, 230, 236.
 Suchodolski January 13, 14, 52, 58, 118, 162, 301.
 Sue E. 114.
 Suida dr. Wilhelm 155, 242.
 Sukiennice 45, 375.
 Supiński 121.
 Świat 228, 230, 258, 318, 321, 366.
 Świątkowski 170, 182.
 »Święcone w obozie« 375.
 »Święto Unii i Litwy pod Kownem« 261.
 »Świątokradzka« 545.
 »Świątokradztwo« 504, 516.
 Swoboda E. 293, 342.
 Sybille 267.
 »Sybir« 381.
 Sybiracy 537.
 Sykstyńska kaplica 426, 461.
 Symbol 526.
 Szajnok 513.
 Szalajowa 471.
 »Szumyl« 151, 156, 169, 190, 212, 214.
 »Szumyl skaczący w przepaść« 149.
 Szandor Rosa 32.
 »Szarża 5-go pułku ułanów« 58.
 św. Szczepana kościół 69, 270, 414.
 Szczepanowski 430.
 Szczepański Alfred 51, 152, 283, 336, 487.
 Széchenyi hr. Dionizy 144, 145, 146, 182.
 Széchenyiowa hr. Marietta 146.
 Szekspir 28, 411.
 Szemere 242, 251.
 Szkicownik 110 — 2, 116, 120 — 3, 175, 234 — 5, 269, 274, 376 — 7, 503.
 Szkoła ateńska 230.
 »Szkoła szlachecka polskiego« 96, 104, 111, 169, 178, 180 — 184, 185, 187, 190, 197, 198, 205, 215, 210, 240, 263, 340, 494.
 »Szkółka wiejska« 101, 413, 422, 432.
 »Szlacheć pod figurą« 461.
 Szlegel 64.
 Szopen p. Chopin.
 »Szping« 410, 518, 543, 545.
 Sztuka klasyczna 21, 80, 82, 87, 927, 493.
 Sztuka klasycystyczna 90, 91, 162.
 Sztuka naturalistyczna 93 — 4, 97, 493.
 Sztuka poufna 24, 78, 91, 109, 199, 237.
 Sztuka rodzajowa 97.
 Sztuki, ich stosunek 20, 21.
 »Sztuki piękne na wsi« 128, 129.
 »Szturm na okopy pod Luzen« 69.
 »Szturm na Ponte di Magenta« 258.
 »Szturm pieszych« 378.
 Szytych 28, 77, 98, 118, 142.
 Szujski Józef 230.
 »Szwechat« 74.
 Szyller Fryderyk 56, 67, 108, 113, 153, 167, 169, 173, 182, 185, 189, 218, 237, 240, 296, 312, 324, 334, 408, 456, 457, 488, 494, 495, 499, 541, 546.
 Tański 117.
 Tableau 29, 76, 104, 136, 162, 175, 237.
 Tableau-Bild, das 152.
 Talia 106, 477.
 »Targ na Kleparzu« 48.
 »Targ na konie« 320.
 Tarnowscy 467.
 Tarnowska hr. Stanisławowa 376.
 »Tarnowski hetman« 467, 473, 486.
 Tarnowski hr. Jan 473, 486.
 Tarnowski hr. Juliusz 278, 473, 489.

- Stanisław, prezes Akademii 266, 473.
 — Stan. ze Śniatynki 27, 82, 118, 119, 180, 181, 219, 220, 224, 242, 244, 266, 282, 283, 258, 360, 418, 446, 448, 467, 487.
 — Władysław 468. [496.
 Tatko 102, 115, 212.
 Taxis ka. 140.
 »Tehórz« 518.
 Teatr 98 — 101, 108, 107.
 Teatr stary w Krakowie 857.
 Teatrność 74, 69, 104.
 Technika 245, 147, 249 — 255, 282, 500, 540.
 Tell 474.
 Temme 210, 248, 316.
 Teniers 96.
 Tapa Fr. 64, 439, 461, 470, 522.
 Ter-Borch 179, 304.
 Teresa ka. bawarska 191.
 »Testamentseröffnung« 90, 313.
Theaterzeitung 115.
 Theodor von Bayer 191.
 Thorwaldsen 84, 490.
 Thun hr. Leo 69, 76, 112.
 Thurn-Taxis ka. 181.
 Tintoretto 417.
 Tomaszów 222.
 Trafalgar 348.
 Tragicizm 157, 164, 165, 168, 168, 178, 185, 186, 192, 257, 316, 331, 461, 477, 502, 546.
 »Transport polskich rekrutów w Kaliszu« 375.
 Trauerdorf 66, 128, 140.
 »Tristan« 104.
 »Trzej Sybiracy« 470.
 Trzemeski E. 210.
 »Trzy dni z życia rycerza polskiego« 46, 72, 149, 162, 169, 180, 190, 194, 195, 198—199, 205, 206, 218, 214, 218, 236, 290, 302, 308, 340, 448, 531.
Trzy struny 448.
 »Tutactwo« 532, 584.
 »Tutacze« 517.
 Turczynka 474.
 TurkuRówna 84, 54.
 Turyn 492.
 Tycyan 80, 94, 97, 100, 267, 411, 412, 417, 494.
Tygodnik ilustrowany 257.
 Tysiewicz-Niewiarowicz zob. Niewiarowicz.
 »Ucieczka Henryka Walezego« 101, 219, 237, 241—245, 251.
 »Uciekający Czerkies« 312—215.
 »Ulanka« 54, 58.
 Unger 85.
 »Uprowadzenie Michała Anioła« 104.
Uryel Akosta 104.
 »Usłużny ordynans« 128.
 »Ułarczka ze Szwedami« 51.
 V. K. 342.
 Veit Filip 86.
 Veit Vicenzo 492.
 Velasquez 97.
 Venedikt 293.
 Venus 292, 484.
 Vernet Horacy 14, 54, 212, 408, 409, 542.
 Véron 489.
 Veronese Paolo 94, 494.
 da Vinci Leonardo zob. Leonardo.
 Vindobona 82, 219, 240.
 Vogl J. P. 309.
 Voigt 37.
 »Volkskalender« 309.
Vorbereitungsschule 73.
 »W kopalniach« 461.
 »W kościele« 332, 348.
 »W ogrodzie saskim« 351, 357.
 Wächter Eberhard 29.
 Wagner 100, 160.
 »Walc« 404.
 Waldheim 104, 134, 136, 219, 246, 249, 253, 256, 261, 318, 320, 335, 341, 375.
 Waldmüller 86, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 175, 313.
 Waldstein hr. 54.
 Wallenrod 182.
 Wallenstein 312, 546.
 »Wallenstein wysła hr. Pappenheima na zdobycie Morvcburgu« 69.
 »Walka« 490.
 »Walka i Pojednanie« 230, 257, 318, 415.
 »Walka królów-szkietów« 513, 518, 534.
 »Walka ze Szwedami« 65.
 Warneńczyk Wł. 104, 308.
 Warszawa 7, 39, 283, 302, 321, 329, 340, 341, 351, 354, 356, 480, 499, 512.
 »Warszawa« 66, 77, 90, 103, 142, 175, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 236, 244, 246, 253, 255, 266, 280, 286, 288, 290, 295, 299, 310, 315, 316, 318, 320, 327—353, 354, 355, 357, 358, 363, 365, 366, 369, 371, 372, 385, 392, 400, 442, 501, 503, 512.
 »Warta cmentarna« 254.
 »Warta nocna« 259.
 Washington 118, 510.
 Wasilewski 427.
 Watykan 239.
 Waterloo 348.
 Wawel 37, 328, 365, 445.
 Wawra 371, 518.
 Wąsowicz A. 382, 383.
 »Wdowa« 225, 310, 316, 332, 345, 349, 352—353, 357, 363, 368, 373.
 Wdowiszewski I. 318.
 Weber 267.
 »Wedeta« 245, 355, 392,

- 386, 390, 394, 402 — 403, 429, 546.
 Weenix 94.
 »Węgiersku stadnina« 262—263.
 Węgierski typ 31—32.
 Węgierskie powstanie 53, 162.
 Węgrzynowski 478.
 Weidlingau 313.
 Weigl dr. 138.
 Weiss 90.
 Welsersheimb hr. 288.
 Wenecka sztuka 511, 416.
 Wenecya 94, 96, 110, 154, 232, 378, 419.
 Wentzówna Teresa 450, 481.
 Wereszczagin 43.
 Werner 255.
 »Wernyhora« 474.
 Wersal 348.
 »Wesele ruskie« 320.
 »Wezwanie« 512, 534.
 Wianki 211.
 »Widoczek Wiednia« 288.
 »Widzenie« 448, 456, 524.
 »Wieczorna modlitwa rolnika« 207.
 »Wieczorny powrót do domu« 265.
 »Wieczory paryskie« 485.
 »Wieczory zimowe« 459—461.
 Wiedeń 32, 34, 35, 36, 38, 54, 66—86, 91, 94, 97, 98, 102, 104, 106, 110, 111, 113, 115, 116, 119, 121, 128, 133, 134, 138, 140, 142, 148, 151, 153, 157—8, 166, 178, 182, 191, 206, 218, 219, 230, 234—6, 242, 244, 258—9, 272 3, 276, 283, 330, 334, 344, 345, 346, 350, 351, 357, 358, 359, 365, 373, 374, 376, 386, 405, 406, 409, 414, 415, 416, 418, 419, 436, 464, 468, 479, 484, 511, 512, 513.
 Wiedeńska sztuka 70—87, 92, 93, 414, 541.
 Wielki styl 371.
 Wiesböck C. L. 76.
 Wiktor Emanuel 491.
 Willems Florent 481, 484.
 Winckelmann 84.
 Winieta do programu 154—156.
 »Winterjagd in Polen« 265.
 »Wiosna« 162.
 Wisła 51.
 Witold 403.
 »Wizyta u doktora Armata« 133, 134, 496.
 »Wjazd Bolesława Chrobrego przez Złotą bramę« 46, 58, 60, 65, 248.
 »Wjazd Franciszka Józefa I. do Lwowa« 36.
 »Wjazd Henryka Pappenheima« 150, 151, 214.
 Władysław IV. 184.
 Włochy 94, 267, 507.
 Wnętrze 90, 95, 103—4.
 Wodzicey hr. 303.
 Wojciechowski Tadeusz 115, 220, 466.
 »Wojna« 35, 48, 58, 80, 82, 93, 96, 97, 101, 103, 106, 111, 132, 133, 152, 162, 172, 175, 192, 195, 218, 219, 245, 246, 257, 266, 276, 299, 307, 309, 315, 329, 338, 347, 348, 456, 388, 410, 411, 418, 434, 440, 441, 450, 452, 454, 467, 468, 473, 476, 477, 480, 483, 484, 485, 486, 488, 491, 492, 494, 496, 497, 498—548.
Wojna Chocińska Krasińskiego 62.
 Wolf 73.
 Wolf dr. 150.
Wołny strzelec 484.
 Wouwermann Filip 57, 96.
 Wpływ 50, 52, 71, 78, 277, 519, 542.
 Wratław hr. 410.
 Wrocławska galeria 90.
 »Wspólne kajdany« 381.
 »Wspólne przygody studentów« 129.
 Współ-ból 508.
 »Würde der Frauen« 104, 116, 153, 169—175, 192, 340.
 Wuj 32.
 Wurzbach Alfred 155, 170.
 Wurzing Karol 72, 74, 75, 99, 102, 238.
 »Wycieczka na Kahlenberg« 127.
 »Wygłana« 315.
 »Wygnanie polskie« 176, 180, 186, 198, 218, 315.
 »Wyścigi chłopów węgierskich« 261.
 »Wyjazd na polowanie« 40, 57, 264.
 »Wymaraz sycylijskich brygantów« 310.
 Wymiana materii duchowej 66.
 »Wyprawa poszukiwaczy złota« 260.
 Wysock 86.
 Wysocki 133, 466.
 Wyspiański Franciszek 300, 327, 366.
 Wystawa paryska 510, 545.
 Wystawa portretów kobiecych 476.
 Wystawa sztuki polskiej 1764—1886. 498.
 »Z dni głodu« 434.
 »Z krzyżem po óniegu« 462.
 Zabielscy hr. 28.
 Zabielska hr. 38, 118, 439.
 Zabielski hr. 32, 38.
 Zagóreczek 35, 40.
 Zagórzany 34, 37.
 »Zagubiona« 254.
 Zalescy 115.
 Zaleska Felicya 439.
 Zaleski Antoni 478.
 — Filip 478.
 Zalewski Bronisław 490.

- Zamki 44—45.
 »Zamknięcie kościołów«
 101, 225, 345.
 Zamoyki hr. Andrzej 486.
 — hr. Jan 115.
 — hr. Stanisław 486.
 »Zasadzka« 380—381.
 Zathay Hugo 468.
 Zauner 85.
 »Zawisza Czarny« 62, 307.
 Zbezczeszczenie świątyni
 504.
 Zbieg 260.
 »Zbrodnia Kainowa« 504.
 »Zdobycia fortu Malakoff«
 162.
 »Zdrada« 516.
 Zdziechowski 188.
 Ziemia mazowiecka 499.
 Zienkowiczowie 481.
 »Zima« 162.
 »Zjazd pod Schwechatem«
 67, 72, 74, 101, 131,
 219, 237—248, 289,
 245, 259, 269, 270.
 Zło 508, 546—548.
 »Złodziej« 507, 518.
 Zmarzaczki 305.
 »Zmierzeh, zorza, noc« 84,
 172, 480.
 »Znak« 56, 309, 361, 444,
 456, 458.
 »Zniszczenie« 514, 515,
 516, 518, 534, 539, 544.
 »Zoe« 226, 310—312, 351,
 363, 368, 465.
 Zrodzenie się duszy polskiej
 11.
 Zrozumiały 506.
 Zrozumiany 506.
 Zwierzyniec 45.
 Zwrot w kolorystyce 245.
 Zygmunt August 244.
 »Zygmunt August na ło-
 wach« 101.
 »Zygmunt i Barbara« 66,
 91, 101, 128, 220, 303—
 305.
 Zygmunt III 184.
 Żak 238.
 »Żałoba« 311, 324.
 »Żałobne wieści« 362, 366,
 368.
 »Żegluga powietrzna« 376.
 Żeleński Władysław 438,
 469, 481, 484, 486, 488,
 490.
 Żółtkiew 545.
 »Żona gwardzisty« 488.
 »Zona oficera francuskiego«
 489.
 Żórawno 505.
 »Żuawi na wedecie« 375.
 Żyd 503.
 »Żydzi warszawscy« 345.
 Żyłka humorystyczna 420,
 Żyłka literacka 487, [580].
 »Żywot rycerski« 169, 187.

UZUPEŁNIENIA.

Do str. 36. Domysł mój był słuszny. Wystawiona w r. 1906-ym litografia nie jest dziełem Grottgera, lecz zupełnie nieznanego rysownika dyletanta lwowskiego, Jana Gołombiowskiego, jak to wynika z egzemplarza nie obciętego tej litografii w Bibliotece hr. Baworowskich. (Uprzejma notatka p. dr. Z. Batowskiego i dr. Kotuli).

Do str. 320. Do rzędu wybitnych dzieł, skonstruowanych na idei antytezy, należy także piękny obraz »Dwie matki« (p. tablica). Ta sama idea antytezy przyświecała artyście, gdy on w pierwszych dniach listopada r. 1866 przelotnie zamierzał skomponować Wojnę w dwóch seryach zupełnie oddzielnych, por. str. 517, a szczególnie str. 518.

Do str. 343. Przeciwno mej hipotezie przemawiają wszakże oba szkice, jeden do pochodu pogrzebowego »Lud polski i szlachta«, drugi do »Pierwszej oliary«, publikowane przez p. Elig. Niewiadomskiego w »Tyg. Ilutr.« 1897. Nr. 50, str. 979 i nast.

Do str. 418. Dwa dalsze akty kobiece, jeden stojący, jak Fryne, a drugi leżący (z r. 1857?), znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie, trzeci, bardzo piękny, w posiadaniu p. H. Piątkowskiego w Warszawie; dwa piękne akty męskie, rysowane sangwiną a, sądząc po wielkiej linii konturu i po splecionych literach monogramu, pochodzące co najwcześniej z r. 1861—2, posiada prof. dr. Jerzy Mycielski w Krakowie. (Por. str. 292).

Do str. 477. Wykonał Grottger także winietę dla »Chochlika«, o czem bliżej Wł. Zagórski (p. Bibliografia). Karykatury polityczne »Chochlika«, znaczzone »A G«, są pracami nie jego ręki, lecz Andrzeja Grabowskiego.

Do str. 518. Cenne stwierdzenie podane przezemnie tu faktu z wspomnień z mych lat dziecinnych, że Grottger wykonał karton z »Walką królów-szkieletów«, znajduję — podczas kończącego się druku — w następujących słowach cennej rozprawki A. Szczepańskiego (A. G. str. 59): »Wojnę, jak ją obejmował cały plan artyaty, składają następujące obrazy: Na winiecie dwa szkielety w koronach, które walcząc ze sobą trzymają się pod gardło«. A Alfr. von Wurzbach (»A. G.-s. Skizzenbuch 1874), pisze: »Die zeitgemässe Titelvignette, zwei miteinander ringende gekrönte Skelette, die sich gegenseitig an der Kehle fassen, wurde in der Folge durch eine andere ersetzt!« Tembardziej dziwię się, że z archiwum p. H. O. Miethego tej winety czy też kartonu nie znalazłem. Czyż byłaby policya tak gruntownie konfiskowała?

OD AUTORA.

Spełniam tylko z obowiązku najmiłszy, prosząc Panią Wandę Młodnicką, by raczyła przyjąć zapewnienie mej najszczerzej wdzięczności za wielką życzliwość, okazaną mi w tej pracy, za tak liczne i cenne wiadomości i za łaskawe pozwolenie korzystania z korespondencji i dzieł Artura Grottgera, które ona — już pół wieku — przechowuje z pietyzmem tak szlachetnym, płynącym zarówno z uczuć osobistych, jak i z wiadoomości, że w tych listach i dziełach spoczywają klejnoty naszego skarbu narodowego.

Obok niej i najbliższej rodziny artysty, — a pozostaje z niej dziś już tylko brat, Jarosław, tak mi życzliwy — nikt artyście nie był bliższym nad Stanisława Tarnowskiego w Śniatynie. Odczuwam to jakby krzywdę, wyrządzoną mi losem, że nie mogę już złożyć w darze tego dzieła jemu, który je popierał z całą życzliwością i czciszego serca i umysłu. Ale szlachetne tradycje w dworze śniatyńskim nie zmierzają, a wdzięczność moja samienila się w cześć dożgonną!

Zaiste już chyba tylko entuzjastom i uczciwemu umysłu dla sztuki Grottgera, mogę przypisać pomoc, udzieloną mej pracy przez p. hr. Maryę Pappenheimównę, siostrę hr. Aleksandra. Nie spojęła, aż wreszcie — po półtorarocznych poszukiwaniach — odnalazła one „Trzy dni z życia rycerza polskiego”. A wdzięczność moja jest tem większą, iż, zdaniem mojem, uzyskaliśmy w tem dziele głębią sprężynę w misternym mechanizmie duchowej konstrukcji artysty.

Me badania racyli najuprzejmiej poprzeć dostarczeniem mi dat biograficznych i wiadomości o nieznanych dotąd pracach: Sekretaryat c. k. Akademii sztuk pięknych w Wiedniu, p. hr. Attems-Heiligenkreuz w Tryebzie, p. dr. Z. Ratowski we Lwowie, p. dr. Brumowsky w Pradze, ks. Jerzy Czartoryski w Włocławcu, dyr. dr. Dornhöffer w Wiedniu, JE. hr. Alfonsyna Dzieduszycka we Lwowie, hr. Marya Hagnitzówna w Monachium, p. dyr. Heiling w Żywiecu, p. dyr. Kallay w Krakowie, p. dr. Jerzy Kieszkowski w Wiedniu, p. dyr. Emil Koderle w Preszburgu, p. Kotarszkowska we Lwowie, p. M. Konopkowna w Krakowie, p. dyr. dr. Kopera tamże, pp. dr. Kotula i prof. Kubala we Lwowie, sekretaryat wiedeński „Kunstvereins”, p. dr. Stax. Laryse Niedzielski w Śledziejowicach, p. Łanowski we Lwowie, pp. dyr. Leisnering i H. O. Mielke w Wiedniu, pp. Karol Muszkowski i prof. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie, p. hr. Zygfryd Pappenheim w Iszka Szent-Györgyi, p. St. Pilicki we Lwowie, p. Leon Podlewski w Czerwińcu, ks. Wł. Sapieha w Krasiczynie, pp. dyr. Schäfer i dr. Scheiner w Wiedniu, p. dyr. dr. Suida w Gracu, hr. Jan Taruński w Chorzelowie, pp. radca Thomas, baron Wilh. Weckherker i prof. R. M. Werner w Wiedniu, — a z dziś już zmarłych, prof. K. M. Górski w Krakowie, dyr. L'Allemand w Wiedniu, p. Mieruski w Tuczepach i poseł Żak w Pradze.

Ze dzieło moje, obliczone pierwotnie na rozmiary skromniejsze, mogło się okazać w szacie tak okazałej i wytwornej, zawdzięcza „Towarzystwu Nauczycieli Szkół Wyższych” we Lwowie, i jego prezesowi, szanownemu koleźce K. Twardowskiemu.

Wydawca „Nauki i Sztuki”, p. prof. Tadeusz Pini, który w cennej pracy p. Wikiewicza o Matejce dał naszej publiczności jedno z dzieł najpiękniej i najrozuźnij wydanych, zaskarbił sobie wielką i stałą pomocą i istic przypięciłą użytecznością na mią głęboką wdzięczność. Daje jej tu wyraz tem szerszy, że ona się należy równocześnie i wybitnemu znawcy, jakoteż entuzjastycznemu wielbicielowi Artura Grottgera.

WAŻNIEJSZE POMYŁKI DRUKU.

Str.	wiersz	zamiasł:	ma być:
21	8 od góry	»telektonicznych«	tektonicznych
49	9 od dołu	30/9 1860	30/7 1860
66	11 od góry	Marykowskich	Maszkowskich
77	w podpisie	L. P. N. Geiger	Karol Geiger
135	* *	1861—66	1861
139	9 od góry	go nabył	je nabył
140	6 od góry	Rydygiera	Rödigera
144	8 od góry	Odenburgem	Ödenburgiem
170	7 od góry	zbliżającego	zbliżającego się
189	w podpisie pod kłiszą	Monachium (?)	Monachium,
198	11 od dołu	»Dzieje rycerza«	»Zywot rycerski«
213	13 od góry	rycznych	hrycznych
214	4 od góry	Nadiera	Nadiera
214	15 od góry	obu braciom	obu
232	8 od góry	wiedeńskiej izby przemysłowej	c. k. muzeum handlowego
235	12 od dołu	pracą	pracę
246	1 od góry	ba - rokiotom	ba - rokiotom
248	20 od góry	nudzi	znudzi
250	10 od góry	ostrowach	ostrowiu
250	18 od góry	ostrożności	ostrości
277	14 od dołu	geniuszu, jemu kongenialnego	geniuszu kongenialnego
278	8 i 7 od dołu	St. Sozańskiego w Kornalowicach	hr. St. Tarnowskiej w Śniatynce
287	19 od góry	krewnie	pokrewne
290	3 od góry	akwareli	litografii
302	11 od góry	Rejchmana	Rejchana
306	11 od góry	przedstawił	przedstawił
314	7 od dołu	str.	Nr.
316	4 od góry	17 (?)	18
316	14 od góry	204	202
318	5 od góry	konsekwentnej, przemiany	, konsekwentnej przemiany
328	2 od góry	krótka — i	krótka, — —
328	7 od góry	rozwiąły	rozwarły
329	15 od góry	strony	sceny
330	8 od dołu	recedywy z dawną	recedywy w dawną
330	3 od dołu	przeważa	przemawia
333	4 od dołu	intenzywne prace	intenzywnej pracy

Str.	wiersz	zamiał:	ma być:
335	9 od dołu	odbity	odbitych
342	20 od dołu	V Km	V K
350	19 od dołu	idealizmie szlachetności	idealizmie, szlachetności
351	3 od góry	rozwieszane	rozwieszane
357	5 od dołu	Mauerhofgasse	Mayerhofgasse
359	2 od góry	najlepszej	najbliższej
360	3 od góry	passapartouta	passapartout
361	8 od dołu	takim samym	na takim samym
364	18 od dołu	formuлки artystycznego	formuлки, artystycznego
369	1 od góry	powstania	powstania,
369	9 od góry	dworu, łączącego w zgliszczach	zgliszcz spalonego dworu
369	7 od dołu	estetycznie — idealne	estetyczno-idealne
372	6 od dołu	bywają	bytują
373	7 od dołu	hardziej	mniej
375	4 od dołu	braci L'Allemandów	obu L'Allemandów
379	2 od dołu	w tym wyższym	w tem wyższym
385	6 od góry	stępem	stępem
390	7 od góry	tym	tamtym
390	1 od dołu	(Nr. 263) kompozyca	kompozycya
402	8 od góry	zaraz	teraz
405	6 od góry	łącząc	łączy
406	7 od góry	z Wiednia artysty, który tym darem	z Wiednia. Artysta tym darem
417	8 od dołu	współgenialny	kongenialny
420	7 i 6 od dołu	żyłka. Kolorowymi	żyłka humorystyczna. Kolorowymi
426	15 od dołu	ulożyła	włożyła
429	2 od góry	I pierwsze	. Pierwsze
430	2 od góry	słowa	słówa
431	21 od góry	wywołał	przywołał
440	15 i 14 od dołu	elegancyi międzynarodowego	elegancyi i międzynarodowego
470	1 od góry	jakiemi	jaka
481	4 od dołu	Giacomotte	Giacomotti
505	6 od góry	widziałś	widziałś
505	7 od góry	przeczułś	przeczułś
509	10 od góry	Beatryksy	Beatryczy
516	14 od dołu	co prawda, na	co prawda, i na
517	1 od góry	redakcyę	szkice
520	11 od góry	uczy się	korzysta
520	20 od góry	innych cyklach	w »Warszawie« i »Lituanii«
532	12 od góry	owa	ona
559	21 od góry	Nr. 4	Nr. 4, obecnie jak Nr. 15.

SPIS RZECZY.

WSTĘP.

Różnica zasadnicza między sztuką z końca XVIII wieku a idealistyczną sztuką Grottgera, wykazana na kontrastach portretów. 1—3. — Tamta dotwarza do życia i uzupełnia je, ta stwarza życie wyższe. Technika niebarwna i konturowa, jako równoważnik pierwiastku nadżyciowego tej sztuki. 3—5.

Potrzeby kulturalne społeczeństwa i osobisty instynkt twórczy jako dwojakié źródło sztuki. 5—6. — Brak pierwiastku ludowego, a nawet i narodowego w sztuce polskiej wieków minionych. Sztuka obca przyswojona i zastosowana do naszych potrzeb narodowych. 7—10.

Obudzenie się duszy narodowej w XIX wieku i objawienie się jej w sztuce. Przedstawienie zjawisk zewnętrznych a ujawnienie wewnętrznego życia duchowego i uczuciowego, jako dwie główne epoki sztuki polskiej XIX w., obie reprezentowane przez Grottgera. Grottger i Matejko. 10—11. — Sztuka narodowa polska jest w swych początkach charakterystyczną. Stanowisko Norblina. Koń w sztuce polskiej. Świat charakterystyczny a idealny. 11—16.

Indywidualizm Grottgera. On stwarza sobie świat własny. Przejście od przedmiotu do podmiotu. Grottger podnosi sztukę dotąd charakterystyczną tylko w idealną. Rysunek jako odpowiednik tej sztuki. 16—19.

Dwa rodzaje rysunku w XIX wieku. Jeden wywodzi się z Akademii, drugi jest objawieniem najszybszych tajni twórczego ducha. *Oeuvre* Grottgera łączy oba kierunki. Forma z ducha i forma z wiedzy. Granice sztuki Grottgera. 19—27.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

EPOKA SZTUKI CHARAKTERYSTYCZNEJ 1847—1858.

I.

(W DOMU I W SZKOLE, 1837—1854).

Data i miejsce urodzenia. Jan Józef Grottger, ojciec artysty, uczniem Akademii wiedeńskiej, podobnie jak Jan Maszkowski. Jego główne dzieła: Koryolan, Konfederaci, portrety konne i popiersia. 27—31. — Matka artysty, jego rodzeństwo i daleka familia. 31—32. — Lata nauki domowej. Zalety charakteru. 32—36. — Wjazd cesarza do Lwowa 16. X. 1851. Nie znamy tego dzieła. Wystawiona w r. 1906 litografia nie jest dziełem Grottgera. Od 1848—1852 uczy się on najpierw we Lwowie, potem w Stryju. 36—38.

Pierwsze wykazualcenie artystyczne. Miniaturowy typ portrecików. Rok 1847 jako najwcześniejsza data na oryginalnej pracy. Rysownik koni. Wpływ litografii Albrechta Adama. 38—42. — Akwarelowe bitwy Grottegera różnią się głównie motywem konstruktywnym od litografii Adama. Znaczenie architektury dla jego sztuki. 42—46.

Jan Maszkowski jako malarz i nauczyciel. Nauka i wpływ Juliusza Kossaka. Późniejszy stosunek obu artystów. 46—49.

Artur Grotteger w szkole krakowskiej (1849—1854). Łuszczkiewicz, Stattler, Kremer. Wpływ Orłowskiego. 49—50. — Akademizm a dyktantyzm w sztuce polskiej. 50—51. — Motyw Czerkiesów. 51—52. — January Suchodolski i jego cykl. 52—53. — Jesień 1854 spędzona we Lwowie. Ówczesne życie, lektura i prace Grottegera. 53—55.

Charakterystyka prac Grottegera w pierwszym siedmioletniu 1847—1854. Szalony temperament pierwszych ataków. Moment eksplozywny i napięcie psychologiczne tych obrazów. Wysoki dar organizowania mas. Konstruowanie obrazów w liniach skośnych i przekątnych. 55—59. — Koloryt obrazów tej epoki. Obraz olejny: »Odbicie łup u Tatarom« powstaje nie 1851, ale 1854. 59—64. — Dążność do kontrastów barwnych. Znaczna przewaga ilościowa i jakościowa dzieł barwnych nad rysunkami w tej epoce. 64—66.

II.

W WIEDNIU (1855—1858).

(PIERWSZE LATA AKADEMII WIEDEŃSKIEJ. 1855—1856).

Grotteger bawi w Wiedniu z małymi przerwami lat 10. Stąd konieczny związek między jego sztuką a wiedeńskim *milieu*. 66—67. Trzy główne czynniki, wpływające tu na jego sztukę: I. Akademia i sztuka wiedeńska. II. Teatr. III. Życie wielkiej stolicy.

I. Akademia i sztuka wiedeńska. 68—98. — Typ pozaszkolny pierwszych dzieł wykonanych w Wiedniu. 68—70. — Akademia wiedeńska na Annagasse. 70. — Określenie kwestii wpływów, którym młody artysta podlega. 71—72. — Tryb nauki w Akademii. Dyrektor Ruben i stosunek artysty do niego. 72—73. — Karol Blaas o Grottegerze. 73—74. — Karol Wurzinger. 74—75. — Karol Mayer. 75—76. — P. I. N. Geiger, charakter jego sztuki i wielkie jej znaczenie dla rozwoju Grottegera. 76—79. — Stanowisko Józefa Führicha, jego freski w kościele Altlerchenfeld. Nazarenizm. 79—82. — Moment kłasycyzyczny w sztuce Grottegera. Wpływ Canovy a rysunek »Zmierzch, Zorza, Noc«. 82—85. — Obraz Quadala. Neoromantycy. Karol Russ. 85—87. — Rodzajowość w sztuce wiedeńskiej. J. P. Krafft. Dannhauser. Fendi. Waldmüller. Strassgschwandner. Przyjaciela artyści: Leopold Müller i Lautberger. 87—93. — Waldmüller i naturalizm. Zwrot ku sztuce holenderskiej. Wpływ przelotny, ale widoczny dzieł rodzajowców holenderskich na sztukę Grottegera. Kopiuje Wouwer-manna. 93—97. — Artur Grotteger o wielkich mistrzach malarstwa (Rafaël, Tycjan, Dürer) i o rysownikach XVIII i XIX wieku (Flaxmann, Schnorr i t. d.). 97—98.

II. Teatr. Znaczenie teatru dla życia umysłowego Wiednia. Wpływ teatru na sztukę w ogóle. Nastrój melodramatyczny w dziełach Grottegera. Wpływ sceny na jego pierwsze obrazy dramatyczne. Rysunki do »Anny Oświecimówny«. W nich pojawia się po raz pierwszy kobieta w sztuce Grottegera. Teatromania Grottegera. Portrety kobiety charakteryzowane jako postacie z dramatów. 98—104.

Giulietta Histori. 104—106. — Grotteger pisarzem dramatycznym (?) 106. — »Powrót Małgorzaty z kościoła« i »Małgorzata w kościele«. 107—109. — Podstawowa różnica między Grottegerem a Matejką. 109. — Szkicownik p. Wł. Federowicza. 110—112.

III. Życie wiedeńskie. Oplakane stosunki majątkowe artysty. Jego optymizm i usposobienie łatwe do ekstazy. 112—114. — Lektura i znajome koła obywatelskie. 114—115. — Stosunki z artystami. Leon Ostrowski i Rafał Maszkowski. 115—118. — Znaczenie przyjaźni dla Grottgera i jego życia. Poufny (*intime*) charakter jego sztuki. Humor. 119.

Sztuka humorystyczna w Szkicowniku p. Michała Sozańskiego. Rafał Maszkowski — Gluchowski — Veltzé («Feleletce»). Karykatury z kół towarzyskich. 119—123. — »*L'abondance et la misère*«. 123—125. — »Scena ludowa«. 126. — »Wycieczka na Kahlenberg«. 126—8. — Pomniejsze prace humorystyczne. 128—9. — »Wspólne przygody studenckie. 129—130. — »Komedya w czterech obrazach«. List do hr. Pappenheima z sierpnia 1859. 130—2. — »Sprawunki i »Historja choroby«. 132—3. — »Wizyta u Armatysa«. 133—4. — Autokarykatury. 135. — Gavarni, Leopold Muller. 135—6. — Karykatura, jako stylizowana przesada, jej wielkie znaczenie dla twórczości Grottgera. 136—8.

(ALEKSANDER HR. PAPPENHEIM I DZIEŁA, BĘDĄCE Z NIM W ZWIĄZKU).

Aleksander hr. Pappenheim. Stosunek przyjacielski. 138—140. — Biografia i charakter hr. Pappenheima. 140—2. — Długoletnia korespondencya. 142—4. — Pomniejsze prace wykonane dla przyjaciela. 144. — Nieznany obraz dla Denésa hr. Szechenyiego. 144—6. — Portrety: Romana Sanguszki, »Steina«, Róży Ertłówny. 146. — Portret litografowany Ks. Adama Czartoryskiego. 146—8. — Pomoc udzielona artyście przez Pappenheima w r. 1858 w Krakowie, w Monachium i podróży powrotnej do Wiednia. 148—9. — »Wjazd Pappenheima do Monachium« i inne prace dla »Festzugu«, obecnie odszukane. 150—1. — Zagadkowy obraz »Apoteoza Szyllera« (?) 152—4. — Projekt na winięty. 154—5. — Olejne szkice portretowe »Klacz angielskiej« i »Klacz Belfy«. 155—6. — »Koń sztabowca na pobojowisku« a Loefflera »Śmierć Czarnieckiego. 156—7. — Portret olejny hr. Al. Pappenheima. 159—160. — Portrety Ks. Jerzego Czartoryskich. 160. — »Kalendarz na r. 1859«. 160—2. — Niewyjaśnione zerwanie stosunków. 162—4.

(LIRYZM I TRAGIZM).

Komizm i tragizm jako siły rdzenne w charakterze Grottgera. 164. — Tragizm wyrasta z konfliktów wewnętrznych. 165. — Przeobrażanie się wewnętrzne artysty w latach 1856—8 i odnośne zapiski autobiograficzne. 165—8. Moment liryzmu i zestawienie odnośnych dzieł z lat 1856—9. 169.

Karton do »*Würde der Frauen*«. Ornamentyka nowożytna. 170—1. — Idealne typy niewieście. 172—3. — Analiza dzieła i zestawienie z tekstem. 173—4. — Typ wiedeński tego kartonu. 175. — Rysunek do Lenaua »*Polenflüchtling*«. 176—8. — Typ skrajnie humanistyczny sztuki Grottgera i wytworzenie się idealnej fizjonomii. 178. — »Pobudka«. Wpływ sztuki holenderskiej. Zewnętrzne zalety tego dzieła. 178—180. — »Szkoła szlachcica polskiego«. Pobyt artysty w Krakowie z wiosną 1858. Autoportret we łbie. Zwrot ku tematom narodowym. 180—182. — Kontrasowanie motywów psychicznych i barwnych. Dążność do artystycznej grupy. »*Maryasz*«. 183—4. — Głębsze znaczenie »*Szkoły szlachcica*«. 184—6. — »*Poległy rycerz*«, ostatni obraz zaginionego cyklu »*Żywot rycerski*«, wykonanego w Porębie. 187—9. — Zwrot ku idealizmowi. Cztery ważne dzieła z r. 1858. — Portret p. Jakubowiczowej. 190—1. — Muza wiedząca twórcę. Znaczenie tematu tego obrazu jeszcze nie odszukanego. Świadoma

dążność do ideału i pierwszy jej wyraz w sztuce. Konflikt między ideałem a życiem. 191—4. »Wczoraj — Dziś — Jutro«, czyli »Trzy dni z życia rycerza polskiego«. Odszukanie zaginionego dzieła. 194—5. — Przyjęcie go przez Pappenheima. 196. — Maurycy Schwind i jego »Bajka o siedmiu krukach«. Analogie i różnice między tym cyklem a tryptykiem Grottera. 197—8. — Simmlera »Wacław i Marya«. 199. — »Amor i Psyche« Schwinda i Grottera. 199—200. — Paralela między Schwindem a Grotterem. Twórczość naiwna a odczuciowa. 201—4. — Grotter a Schumann. 204. — Grotter a Maks Klinger. 205. — Czy Grotter jest romantykiem? 205. — »Trzy dni« jako punkt zwrotny w sztuce i rozwoju Grottera. 206. — Przeobrażenie się wewnętrzne. 206—210. — »Uciekający Czerkies« czyli »Szamyl skaczący w przepaść« i grupa dzieł pokrewnych, jak »Pościg«, »Rzeź humanitarna« (?), »Czerkies z dzidą« i t. d. 210—212. »Le genre frénétique«. 213.

Końcowe uwagi nad pierwszą epoką twórczości Grottera. 1847—58. Zwrot w technice rysunkowej i malarzkiej, jako objaw wewnętrznego przerodzenia się. Sztuka wielobarwna i jednobarwna. Akwarela a sepia. Jednobarwność jako objaw idealistycznych dążeń. 213—218.

CZĘŚĆ DRUGA.

EPOKA SZTUKI IDEALNEJ 1859—1867.

III.

(ZARYS BIOGRAFICZNY OD STYCZNIA 1859 DO LIPCA 1865).

Podział drugiej epoki. Powrót z Monachium. Dyrektor Ruben. Wesole chwile. Przyjazd rodziny do Wiednia. List »staropolski«. Pobyt na Węgrzech. 218—220. — Zjawisko fizyczne artysty. 220—2. — Trudne warunki egzystencji w r. 1861. Powodzenie »Warszawy«. Panna Giżycka (F. M. Aren). Druga »Warszawa« wystawiona i sprzedana w Londynie. 222—6. Stosunek artysty do wydawcy Miethkego. »Polonia«. Wyjazd do Lwowa. Zmiana mieszkania i pracowni. Niepowodzenia materialne. 226—8. Pobyt w Krakowie w styczniu 1865. 228—230. — Portrety ks. Czartoryskich, p. Dulskiego i pp. Scheinerów. 230—2. — Pierwszy »Pochód na Sybir«. Wyjazd do Wenecji w lipcu 1864. Powrót chwilowy do malarstwa olejnego. »Niech żyje Słowiańszczyzna!« Katastrofa finansowa. Wyjazd z Wiednia. 232—6.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. I. OBRAZY OLEJNE).

»Zjazd pod Szwechatem«. Historia tego obrazu. Wiedeńskie malarstwo historyczne. Typ tego malarstwa utrzymany w »Zjeździe«. 236—9. — Kompozycja. Koloryt. Szkic olejny »Franciszek Józef I. i Napoleon III. pod Villafranca«. 239—241. — »Ucieczka Henryka Walezego«. Analiza dzieła. Karton p. Szemerego. Obraz sprzedany do Anglii. 241—4. — Znaczenie »Zjazdu« i »Ucieczki«. 244—5.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. II. PRACA ILUSTRATORA).

Premisy techniczne idealistycznej grafiki Grottera. Znaczenie jego drzeworytów, zwłaszcza dla przyszłych cykli. Estetyka stroju współczesnego. 246—249. — Dwojakie stanowisko rysownika. Dürer, jako mistrz w konstrukcji zjawisk. Ułajona barwność rysunku Grottera. 249—253. — Barwa i oświetlenie w jego drzeworytach. 254—6. — Czasopisma Waldheima. 256—7. — Tematy z kampanii włoskiej. 257—9. — Sceny rodzajowo-portretowe. 259. — Sceny ludowe. 259—261. — Zwierzęta. 261—5. (Węgierska stadnina. 262. — Psy. 263—4. — Lisy. 265. Tryptyk myśliwski. 265).

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. III. HEROIZM I RZEWNOŚĆ).

Premisy psychiczne idealistycznej grafiki Grottgera. Jego organizacja duchowa. Pra-typy twórcze. Michał Anioł staje ponad typem narodowym. Stosunki w w. XIX-ym. 265—8. — Boeklin i Rodin. Heroizm i rzewność. 268.

I. Dzieła o motywach heroicznych:

Rysunek do »Odsieczy wiedeńskiej« i dwa obrazki krzyżacko-litewskie. 268—270. — »Modlitwa wodza«. 271—2. — »Modlitwa konfederatów«. Wspomnienie osobiste. 272. — Historia obrazu. 273. — Obraz Leopolskiego. 274. — Bethel i jego wpływ na Grottgera. 274—7. — Portrety barszczowickie. Ich typ ponury i ekstatyczny. 278—281. — Wpływ ich na technikę malarską i zanik akwareli. 282—3. — Pogłębienie momentu psychicznego 283—6. — Motyw modlitwy. »Modlitwa wieczorna rolnika«. Obrazy Grottgera, Kotsisa i Rubena. 287—8. — »Bohater z pod Malegneno«. Motyw heroiczny, monumentalność kompozycji i izolacja bohatera. Motywy plastyczne. 288—292.

Drzeworyty do »Historii Austrii« Patuzziego. Stylizacja. Szukanie absolutnej konstrukcji liniowej. Dążność do »wielkiego stylu«. 293—7. — »Austriya w r. 1862«. 297. — Przypuszczalny wpływ Malejki na te utwory. Stosunek obu artystów do Rubena. 298. — »Gajileusz« i »Pojmanie Michała Anioła«. 299. Uwagi ogólne nad utworami heroicznymi. 299—300.

II. Dzieła o motywach rzewnym:

Idealny typ polskiej kobiety. 300. — Powody jego tak opóźnionego zjawienia się w sztuce. 301—2. — Simmler i Rodakowski 302. — Grottger jako twórca idealnego typu. 303.

»Zygmunt i Barbara«. Wady tego dzieła. Pomyłka w formacie. 304—5. — »Bajka o skale matczynej«. »Oblubienice czarta«, »Korona i mirt« i prace drobniejszej 306—310. — »Zoe«. 310—11.

Obrazy z życia towarzyskiego. Kühn, Gavarni, Bertall, Waldmüller, Eybl. 312—3. — Typy kobiet wiejskich w całości mniej szczęśliwe. »Pendants dla Miethkego«. »Wygmana«. 314. — Migracja i rozwój typów fizjonomicznych. 315. — Typy i stroje kobiece. 316—320. — »Dzień zaduszny« i »Nad grobem powstańca«. Monumentalność tych drobnych utworów. »Polski Canova«. 321—4.

»Parki«. Problem formalny, motyw rzeźbiarski. Analiza obrazu. Pierwszy obraz symboliczny w sztuce polskiej. 325—327.

IV.

EPOKA CYKLÓW (1861—1867).

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. IV. »WARSZAWA«).

»Warszawa«. Cykle Grottgera jako konieczność wewnętrzna. 327—8. — Geneza i układ cyklu 329—333. — Analiza karty tytułowej. 334. — »Plac Zygmunta III«. Charakterystyka i nastroj religijny »Warszawy«. 334—6. — Wiersze o Warszawie znaczone »A G«. 336—8. — Rezygnacja i bierność. 338—340. — Wykonanie cyklowe leży w samym założeniu dzieła. 340—2. — Artysta wykonuje cykl prawdopodobnie wprost na kartonach. 342—4. — List do hr. Włodz. Dzieduszyckiego. 344—6. — Układ i porządek kartonów. Stosunek do wypadków realnych. Szczytność dzieła. 346—8.

Druga »Warszawa« powstaje z pobudek estetycznych. Analiza drzeworytu »Wdowa«. Odmienny typ dzieła. Dążność do »wielkiej linii« i abstrakcyjnej konstrukcji. 348—351. — »W ogrodzie Saskim«. »F. M. Aren« o drugiej »Warszawie«. 351—3. — Odstęp między faktycznymi zdarzeniami rośnie z każdym cyklem coraz bardziej. 354—6.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. V. »POLONIA« I DROBNE UTWORY NA TŁE POWSTANIA).

»Polonia«. Zdarzenia polityczne. Zmiana formatu. 356—7. — Geneza dzieła. Podróż do Lwowa. Listy do Mielkego. Hr. János Pallfy. Aspekt oryginału. 357—360. — Artysta chce iść do powstania. Charakter dzieła odmienny od »Warszawy«. Rysunki i szkice. 360—2. — Trzy nowe pierwiastki kompozycyjne: a) linia, b) konstrukcja grupy, c) kompozycja przestrzeni. a) Analiza postaci skomponowanych na linii absolutnej. Żoł. Pożar dworu, Branka i t. d. 362—4. — b) Analiza kilku grup. Piramida i koło. 364—6. — c) Tworzenie przestrzennej głębi. Znaczny postęp od »Warszawy«. Drzeworyt »Napać« i jego analiza. 366—371. — Karta tytułowa. 371—2.

Utwory pomniejsze. »Młody Boreja«, »Hipolit Osiecimaki«, »Pożegnanie i powitanie powstańca«. Drzeworyty ze scenami z powstania: »X. Mackiewicz«, »Śmierć Czachowskiego«. 372—8.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. VI. CYKL »BÓR LITEWSKI« I UTWORY POKREWNE).

Estetyka szkicu. Szkicownik p. Wł. Fedorowicza. Nowe problemy kompozycyjne. »Zasadzka« i »Przejście przez granicę«. 379—381. — »Wspólne kajdany«. 382. — Grotteger redaktorem »Postępu« i jego tam drzeworyty. Korespondencya z Litwy. Program nowego cyklu. Szkice do nowego cyklu wedle tego programu, najpierw w formacie leżącym (Dwa szkice do »Lasu«, szkic do »Wedety«, dwa szkice do »Obozu w nocy«). 382—392. — Zaniechanie tego programu. Podjęcie ponownie tych samych motywów w formacie stojącym. »Las«. 392—4. — »Obóz w nocy«. 394. — »Alarm«. 394—6. — »Obskoczeni«. 396—9. — »Pożar w lesie«. 399—400. — Te kompozycje dają cykl szkicowy »Bór litewski«. 400—3.

Cykl szkiców w *Danses polonaises*. Przeraziłość pomysłu. Nastrój gorący kowy dzieł patryotycznych z wiosny r. 1865. 403—5.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. VII. TRZY LITOGRAFIE).

Trzy wielkie litografie do dzieła Leitnera »Gedenkblätter«. Szkic »hr. Salis pod Sta Lucia« w szkicowniku p. Fedorowicza. 405—409.

(ANALIZA DZIEŁ 1858—1865. VIII. WPŁYW SZTUKI WENIECKIEJ).

Kopia według Madonny Belliniego. 409. — Drobne kopie z Accademia delle belle arti. 410 — »Pietà« 411. — »Chrystus« i »Matka bolesna«. 412. — Stosunki artystyczne między Wiedniem, Wenecją i Lombardią. Wpływ Wenecji na koloryt. »Walka i pojednanie«. »Nocturno«. 415. — Dwa portrety kobiece. 416. — Hr. János Pallfy, jego zbiory i szkicowniki w Preszburgu. 416—8.

(ZARYS BIOGRAFICZNY OD LIPCA 1865 DO LIPCA 1866 I DROBNE PRACE TEGO OKRESU).

Zarys biograficzny od lipca 1865 do lipca 1866. Wyjazd z Wiednia. 418. — Przyjazd do Śniatynki. 419. — Krajobraz i lud. 420—2. — (Miłość i natura: »Noc kochanków«. 420. — Las śniatyniecki. »Ruska dziewczyna«. »Pastuszki«. »Pracznik«. »Kolomyjka«. 421. — »Narzeczona z Wróblewic«. »Cygan grzebie«. »Cygan żebrak«. 422). — Rysunki ludowo-religijne: »Szkółka wiejska«. »Pietà«. 423—4. — Wielki karton »Marya, Patronka Polski«. 424—6.

Jednobarwność i oświetlenie. Portret starca, autoportret z r. 1865 drugi oświetlony z boku, portret siostry i inne. 427. — Problem »Amora i Psyche«, podjęty dwukrotnie. 428—9. — Problemy światłne. 428. — Mistyczna potęga wzroku. »Amor i Psyche«. »Wedeta«. 428—430. — Inne obrazy fantastyczne: Dwie »córci króla Popiela« jako fragmenty zamierzonego cyklu. 431—2. »Bajki«. 432.

Grottger a dziecko. 432—6. — Jego miłość do dziecka. »Bajki«. »Komety I«. 434. — Portrety dzieci: Mickiewiczówny, Dzieduszyckich, Batiniolczyka. »Z dni głodu«. »Dzieci słuchajcie«. »Pielgrzym«. »Błogosławieństwo starca«. 434. »Działwie polskiej« 436.

Portrety kredkowe. 436—441. — Blok kartonów. 439. — Niedocenienie tych portretów. 439. — Portrety męskie. 439. — Portrety kobiet (nieco odmienny typ portretów paryskich). Portrety narzeczonej. Pna Wanda Monné. Narzeczeństwo. Wpływ miłości na dalszą twórczość Grottgera. 441.

(»LITUANIA«).

»Lituania«. Piękno jako konieczność i naturalne następstwo. 441. — Siła twórcza geniusza objawia się analogicznie do siły rodzącej przyrody. 442. — Idealna piękność i jej znaczenie dla umysłowej dojrzałości narodu. 442—3. — »Lituania« jako wewnętrznie logiczna ewolucja »Boru«. Prawdopodobny związek cyklu z Goszczyńskiego »Duchem kosyniera«. 444.

Geneza dzieła. »Puszcza« powstaje w r. 1864. »Znak« i »Przysięga« w Śniatynie 1865. Święta w Krakowie. 444. — Grottger poznaje pną Wandę Monné. Narzeczeństwo i jego wpływ na dalszą pracę nad cyklem. Dłuższa przerwa w pracy. Podjęcie jej na nowo dopiero z początkiem maja. 445. — Powstanie »Boju« 445—6, »Ducha« 446—8, »Widzenia« (= »Aresztantki«) 448—450. — Pomysły do karty tytułowej później zaniechanej. 450. — Cykl wystawiony we Lwowie. 452.

Dwuzłowe załamanie się linii kompozycyjnej. 452.

Analiza dzieła. Złanie się formy z tematem. 454. — »Lituania« jako abso-lutny produkt idei twórczej. 454—8. — Raz jeszcze: Misiyka spojrzenia. 458 (por. str. 428—430). — Motywy oświelenia. 458. — Idea »Lituanii« sięga od przyrody do Bóstwa. 459.

(»WIECZORY ZIMOWE«, UTWORY SYBIRSKIE I POKREWNE).

Wieczory zimowe jako obraz życia artysty w r. 1866. 459. — Są zbiorem dzieł bez łącznika tematowego. 460. — Pomysły do karty tytułowej. Estetyka »malowanego tekstu«. Zestawienie dzieł. 461.

Utwory sybirskie. I-a grupa. 461—2. — Utwory jedno- lub kilku- postaciowe. Wspólny charakter z ostatnim obrazem »Lituanii«. »W minach«. 461. — »Wstawki« do tego obrazu. 462. — »Z krzyżem po śniegu« i »Rekreacja na Sybirze«. 462.

II-a grupa. Tłumne etapy i pochody. 462—4. — »Pochód na Sybir z upadającym zesańcem« i szkic. 463. — Szkic do wielkiego »Pochodu na Sybir« i karton Działujskich. 463. — Jego kompozycja. Zestawienie z Pochodem p. Obermullnerowej. 463—4.

Mniejsze obrazy patryotyczne. »Pod murami więzienia«, »Składka« (= »Z kwestą«), »Dwa pokolenia« i t. d. Idealizacja fizjonomii narodowej. Grottger i Matejko. 464—6.

(ZARYS BIOGRAFICZNY OD LIPCA 1866 DO ŚMIERCI I UTWORY DROBNE TEGO OKRESU).

Od wystawienia »Lituanii« do wyjazdu do Paryża. — Portret hetmana Tarnowskiego. Portret wspólny obu braci Tarnowskich. Hipoteza p. A. Polockiego. 467—8. — Typ portretów olejnych z tego czasu. 468—70. — Wyjazd artysty do Pieniak i prace tam powstałe. 470—1. — Portret Pańkowskiego. 471. — Pobyt w Krakowie. Sąd o »Rejtanie«. 471—2. — Portret ks. Jerzego Lubomirskiego i hr. Jana Tarnowskiego. 472—3. — Dobroczynność. 473. — Projekt cyklu »Ruś« lub »Roxolania« a »Wernyhora« Matejki. 473—4. — Wyjazd do Krynicy. Pobyt w Grybowie

i ważne dzieła tam powstałe. 474—8. — Malowanki. Winieta do »Kaliny«. Portret »starego« Sawiczewskiego. 476.

Wyjazd do Poręby. Portrety rodzinne pp. Bobrowskich i ich sąsiadek. 476—7. — Karykatury. Cykl humorystyczny. Żywe obrazy. Teatr amatorski. 477—8. Śmierć Antoniego Zaleskiego. 478. — Muzyka i Wł. Żeleński. 479. — Ogródek 479—80. — Wyjazd z Poręby. Chory w Krakowie. Spędza grudzień we Lwowie. Prace z tych tygodni. Wyjazd do Paryża. Pożegnalny telegram. 480—1.

Pobyt w Paryżu. Choroba. Śmierć. Przyjazd do Paryża. Gerôme Giacomotti. Bida. 481—4. — Tryb życia. M. Krajewski. Wł. Sawiczewski. »Gość w pracowni«. Modelę. 484. — Plany finansowe. Działyński. 485. — Zamoyaki. Czar-toryscy. (Hôtel Lambert). Edmund Chojewski. Odwiedziny rodaków. 486. — Dzienniczek J. Stowackiego. Rozprawa o Polsce i o krytyce. Indywidualizm. 486—8.

Portrety kredkowe pań z towarzystwa i dzieci. 488—9. — Ka. Marcelina Czar-toryska. Elegancja sztuki paryskiej niebezpieczna dla artystów. 489. — Portreciki dzieci. 489—490. — Replika kredkowa »Walki i pojednania«. »Noc nad Amurem«. *La fille au violon*. »Muza«. »Muzykantka grająca«. 490—1. — Nastusia. 491. — Sceny ludowe. Pastuszki. 491—2. — »Przed posągiem Napoleona«. 492.

Sąd o sztuce francuskiej a szczytne cele. 493—4. — Raz jeszcze pytanie: Czy był Grottger romantykiem? Klasycyzm i romantyzm. 494—6.

Postępująca choroba. Wybuch krwi. Odwiedziny Matejki. Ostatni list. 496—8.

(»WOJNA«).

»Wojna«. Wystawa w roku 1894. Grottger i Kossak. Rozszerzenie idei naro-dowej na światową. 498—500. — »Wojna« ma apriorystyczny pierwiastek ideowy. Świadomość celu, nieświadomość drogi. 500—1. — Motyw narodowy w cyklach. Twórczość bez podnień zmysłowych. 501—3. — Idea jako siła organizująca ten cykl. 504. — »Alegorya«. 505. — Idea wprowadzenia Danta i Beatryczy. 505—6. — Chce być zrozumianym. Miłość i jej znaczenie dla »Wojny«. Ekspansja sił i zamiarów. Korespon-dencja z narzeczoną i jej waga absolutna i historyczna. 507—8. — Grottger i Kraszewski. Dedykacja cyklu. Rysy portretowe. 508—10. — Historia zewnętrzna »Wojny«. 510.

Obrazy wyłączone z cyklu: »Alegorya Wojny«. 511—2. — »Kometa«. 512. — »Walka królów-szkieletów«. 513—4.

Geneza wewnętrzna. Dwie serie o widocznym przedziale. Różnice a) kar-tonów, b) odstępu figur, c) w wymiarach figur, d) w stosunku Artysty do Beatryczy. Wojna jako Nieszczęście i jako Demoralizacja. 514—8. — Przedświt. Drzeworyt Küniga. 520. — Obrazy powstają wprost na kartonach. 520—1. — Początek. 522. — Kanosa klasycyzmu. Kremer. 523. — Pierwszy plan »Widzenia« i zmiana w Porębie 12/10. 524. Obrazy »Wojny« mają być widmem fantazyj, będą oświecone albo od księżycy albo od ognia. 525. — Konflikt między zamiarami myślowymi a estetycznymi. Niezadowo-lenie artysty z pierwszych obrazów, z powodu zbytniego ich wykończenia. 526. — Po dłuższej walce porzuca Grottger zamiar fantastycznych obrazów. 527. — Bardzo energiczne upraszczanie kompozycji. 528. — Praca nad »Losowaniem« od 15/10—23/10 a od 22/10 począwszy nad »Głodem«, skończonym dopiero w Pa-ryżu z końcem marca. 529—530. — Od 30/10 praca nad »Pożegnaniem«. Opis pierwszego pomysłu, później zarzuconego. Zestawienie z pożegnaniem z »Trzech dni«. 531. — Praca nad »Pożarem« od 25/10 do 15/11. Artysta opisuje pierwszy po-mysł i formę ostateczną. 532—3. — Od 2/11 biegnie praca nad »Zniszczeniem« (»Już tylko nędza«). Zaniechany pomysł »Bitwy«. Praca nad Epilogiem i wy-czerpanie się sił. Określenie »natchnienia«. Wykończenie »Epilogu« (Walki szkieletów) we Lwowie. 533—4.

Po przybyciu do Paryża najpierw dłuższy zastój w pracy. Od pierwszego listu zmieniony nastrój zwierzeń. Wzmaga się wrażliwość na ujemne strony ducha ludzkiego 535. Wrażenia ujemne z publiczności paryskiej przy zabawie i w kościele. Struna głęboko religijna. 536. — Zwierza się z wielkich wątpliwości co do wykonanych kartonów, widzi w nich »zamiast akordów, sznerkle i trylery«. Rysunki Bidy i nowa otucha. 537—8. — Przeprowadza radykalne zmiany najpierw w »Losowaniu« i »Pożegnaniu«, dalej pod koniec lutego w »Pożarze« i »Zniszczeniu«. 539. — O Matejce i idealnych cechach i dążnościach własnych. Krytyka Gerôme'a i jej wpływ. 540.

Sztuka francuska w r. 1867. Flandrin a Fuhrich. Możliwy wpływ obrazów Ingres'a. Ary Szelfer a Artur Grottger. 541. — Prawdopodobny wpływ obrazów i kartonów Delaroche'a. 541 2. — Glaize'a »*Spectacle de la folie humaine*« powstaje prawdopodobnie pod wpływem »Wojny«. 542 3.

Realizm francuski uznany jako podstawa techniczna. Z 21-yh marca podejmuje na nowo pracę twórczą nad Wojną (po blisko trzechmiesięcznej przerwie). »Głód«. 543. — Od Końca marca do 7/4 tworzy »Szpiega«. Od 8/4 do 24/4 tworzy »Pobojowisko« (»Ludzie czy szakale?«). 23/4 koncepcja »Świętokradztwa«. Zarzuca pomysł obrazu »z miną wybuchającą«. 5/5 koncepcja końcowego obrazu. Przenosi »Zniszczenie« na miejsce dziewiąte. 544.

Krytyka Giacomottiego. Grottger zacierza rysy portretowe Artysty i Beatryczy. 27-go maja koniec dzieła. 545. — Znaczenie Paryża dla idei tego dzieła. Tu rodzi się twórcy stały obraz wiecznego zła. Ostatnie trzy obrazy są sumą całości. Kartony okresu porębskiego nie sięgają do wyżyn idei, 546, końcowe przerastają ją, dając syntezę występku, symbol złego. »Psalm« Krasińskiego i »Wojna« Grottgera. Dante i Michał Anioł. 547. — Przeświadczenie twórcy o szczytności zdobytego stanowiska. Zakończenie. 548.



UP - Kraków BG



1050153435