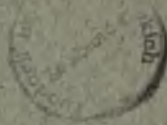


Matuszewski Karol.

Projekt pomnika Mickiewicza  
wobec zadań i środków sztuki  
monumentalnej.





PROJEKT

## POMNIKA MICKIEWICZA

Wobec środków i zadań skulptury  
monumentalnej.

PRZEZ

Karola Matuszewskiego.

Przyczyny niepowodzenia konkursu.—Wadliwość jego warunków.—Apatya naszych rzeźbiarzy.—Konwencyonalność pomysłów.—Zalety i wady projektu pod godłem rylica i młotka.—Model p. Dykasa.—Projekta oznaczone godłem „Obóz” i „Już widno, jasno i t. d.”—Mętność opinii prasy.—Techniczne i estetyczne warunki skulptury posagowej.—Postawa i ruch figury.—Znaczenie posagu.—Zamęt wyobrażeń.—Niestosowność napaści na komitet i autora „Spłoszonej kraski.”—Wartość szkicu Matejki.—O architektonicznych projektach pomnika w ogóle.—Nowy architektoniczny projekt publikowany w „Inżynierii i budownictwie.”—Wybór stosownego miejsca.—Uwagi z estetycznego punktu widzenia.—Ogólna architektonika pomnika.—Sylweta posagu.—Symboliczne i wyrazowe własności linii prostej i krzywój.—Symbolika linii prostopadłej i poziomej.—Wyrazowa strona postawy stojącej i siedzącej.—Architektonika okułu.—Środki ekspresyi skulptury klasycznej.—O wyrazowej wartości ruchów.—Wymagania pojęć nowożytnych.—Kwestya ubioru ze stanowiska rzeźby monumentalnej.—Ujemne strony strojów nowożytnych.—Figury obnażone, modernizowane, drapowane.—Ważne znaczenie draperyi jako jednego z środków ekspresyi. Zastosowanie jój w posagu Mickiewicza—Zakończenie.

Wynik przeszłorocznego konkursu na projekt pomnika Mickiewicza, zawiódł najumiarkowańsze nawet oczekiwania ogółu. Gdybyśmy chcieli brać z niego miarę o artystycznych siłach, jakimi w zakresie skulptury rozporządzamy, wypadłoby nam chyba rozstać się do czasu z myślą uczczenia pamięci wielkiego wieszca narodowego

8433

dłutem polskiego artysty. Żaden bowiem z autorów dwudziestu kilku szkiców i projektów nadesłanych na konkurs, nie umiał wznieść się na wysokość zadania. Nie chciałym się posunąć zadaleko, ale zdaje mi się, że żaden z nich zadaniem się tém szczerze nie przejął, nie zrozumiał jego doniosłości.

Zapewne, w rzeźbie nie rozwinęliśmy jeszcze swych sił artystycznych w takim stopniu jak w malarstwie; dalecy jednak jesteśmy od zupełnego w tym względzie ubóstwa. Prawda, że skulpturze mniej się u nas niż malarstwu poświęca talentów; ale w tym względzie nie stanowimy bynajmniej jakiegoś wyjątku. Wszędzie dziś malarstwo na pierwszym rozparło się planie, jako sztuka, która obok ciesząc się równem z nią powodzeniem muzyki, najbardziej do zmysłów przemawia i najłatwiej do różnych kierunków i wymagań naginać się daje. Zresztą, w sztuce narodów chrześcijańskich rzeźba zawsze skromniejsza wobec malarstwa zajmowała stanowisko, ustępując mu pierwszeństwa, jako posiadającemu więcej środków do subtelnego cieniowania stanu duszy, a więc odpowiedniejszemu do uzmysłowienia estetycznych i religijnych ideałów, jakie nowe czasy odrodzonej w duchu nauki „Syna człowieczego” ludzkości z sobą przyniosły. Przyznać jednak trzeba, że nigdy może nie wzięto ono tak stanowczej nad nią jak za dni naszych przewagi; co jest niezawodnie jednym z charakterystycznych znamion epoki, w której wszystko życie estetyczne coraz wyraźniej zmysłowy przybiera kierunek.

Sztuka nie rozporządzająca potężnym arsenałem środków oddziaływania na nerwy, sztuka, której cała estetyczna potęga zawarła się w pięknych kształtach i rytmicznych liniach—a taką jest właśnie skulptura—nie może dziś liczyć na wielu zwolenników. Témbardziej, że zmuszona jest bądź co bądź wytrwać na swém odosobnionem stanowisku, z którego gdyby zesza, jużby sztuką w jój istotném znaczeniu być przestała. Prawdy tej dowiódł nam już nie jeden z współczesnych artystów swemi utworami. Więc chociaż tłumy, idąc za kierunkiem panujących wiatrów, odwracają się od niej i w inną ciagną stronę, właściwa jój godność nie pozwala pójść za niemi tam, dokądby ją zaprowadzić chciano.

Dlatego téż obok mas są wszędzie, są i u nas, choć nieliczni rzeźbiarze, którym na zdrowym estetycznym instynkcie nie zbywa; którzy pojmują to jasno, że z tradycjami posągowego piękna zrywać nie mogą i nie powinni, już choćby tylko dlatego, że nic innego w zamian daćby nie potrafili. Każde bowiem zboczenie w kształtach od idealnego, prototypowego piękna, każda brzydota choćby pod najmłodniejszym do rzeźby przedefraudowana tytułem, choćby ją artysta okupił osiągnięciem dosadnej—dziś kto wie czy nie bardziej od piękna poszukiwanej charakterystyki,—utrwalona nazawsze w śpiżu czy marmurze, będąc ustawicznie na oczach, musiałaby odrazą przejmować, zamiast budzić uczucie estetycznego zadowolenia. Gdyż ani optyczne złudzenia, ani magiczny czar harmonijnej gry barw, nie maskowałby tych ujemności przed oczyma widza, jak to miewa często miejsce w utworach

pędzła. Dla takich artystów—a ukazujące się różnemi czasy utwory dłuta na wystawach w Warszawie i Krakowie mogły być utwierdzić nas w przekonaniu, że ich istotnie posiadamy — zadawałające wywiązanie się z konkursowego zadania nie byłoby nad siły.

Zatém bynajmniej nie w braku sił artystycznych leży przyczyna niepowodzenia konkursu; szukaćby jęj raczej należało albo w nieodpowiedniej redakcyi warunków konkursu, któremi nie umiano zainteresować wybitniejszych talentów i zachęcić ich do podjęcia zadania—oczywistém się bowiem stało, że udział w konkursie wzięły prawie wyłącznie siły młode, niewyrobione, z warunkami monumentalnej skulptury rachować się nieumiejące;—albo tóż w dziwnej tym razem doprawdy apatyi artystów, którą chyba w ten sposób musielibyśmy sobie wytłumaczyć, że nawykłszy do zużywania swych talentów w utworach podrzędnego znaczenia, gdy się znaleźli naraz w obec poważnego zadania, zwątpili nagle w swe siły, i jakby wielka postać narodowego wieszczka nie zdolna była wykrzesać z ich piersi iskry prawdziwego natchnienia, opuścili bezwładnie dłonie. Przyjrzyjmy się tym rzeczom bliżej.

Co do warunków konkursu, te istotnie nie stawały zadania określonego dokładnie i wyczerpująco. Najprzód nie dawały żadnych wskazówek co do głównej idei pomnika; zkąd poszło, że wszystkie niemal projekta na konkurs nadesłane, traktowane były w sposób konwencyonalny, przeważnie dekoracyjny; że autorowie ich ubiegali się przedewszystkiém o strojność cokułtu, upiększali go figurami, płasko-rzeźbami i różnemi trafnemi i nietrafnemi dodatkami; zaś posąg samego poety zbywali pobieżnie, traktując go jakby od niechcienia, jakby coś dodatkowego; zamiast przeciwnie, w nim streścić całą ideę pomnika. Dalej, nie wyznaczono miejsca na pomnik, które, jak każdy to łatwo zrozumie, przez artystę przystępującego do konkursu a pojmującego należycie zadanie, musi być koniecznie wzięte w rachubę. Począwszy bowiem od głównej figury a skończywszy na cokule, inaczęj rzecz musi być obmyślana i traktowana gdy pomnik ma stanąć przy murze, inaczęj znów, gdy wyznaczono mu miejsce na otwartym placu; a i to nawet, czy ów plac szczupły jest czy obszerny, czy pomnik otrzyma za tło takie lub inne otoczenie, bywa w tym razie bardzo decydującego znaczenia.

Intencya redaktorów warunków konkursowych jest zresztą łatwa do odgadnięcia: nie chcieli oni prawdopodobnie krępować polotu wyobraźni artystów, pragnęli jaknajmniej pętać ich narzuconemi wymaganiami; ile że chodziło dopięro o konkurs wstępny, będący niejako wędką zarzuconą na pomysły artystów, w których następnie komitet mógłby się należycie rozpatrzyć, na odpowiadających najlepiej zadaniu osnuć ogólną ideę pomnika, i stosownie do nięj sformułować dopięro warunki stanowczego konkursu. Jeśliśmy odgadli intencją komitetu, to trzeba przyznać, że z teoretycznego punktu widzenia nie była ona pozbawiona pewnej racjonalnej podstawy. Niestety je-

dnak chciało, że praktyka zawiodła; skutek konkursu zupełnie bowiem nie odpowiedział oczekiwaniom.

Z apatyą artystów,—jeśli wynik konkursu ma być jój objawem, trudno zaiste się pogodzić, a jeszcze trudniej dopatrzeć się jój źródła. Miałażby ona świadczyć, że nasi rzeźbiarze myślą gdzieś w obcym nam obracają się świecie, nie zdolni do odczucia i uzmysłowienia dłutem idei przenikającej wszystkie serca i umysły; że ich wprost nie stać na godne uplastycznienie w posagowych rysach téj czci, jaką cały naród żywi dla największego swego poety? Uwierzyć w to trudno, żeby nasz Adam, który w literaturę narodową tchnął nowe życie i najświetniejszy w jój dziejach otworzył okres; że poeta, który utworami swemi tlejącą w skołataném społeczeństwie iskierkę rozniecił w płomień wielkiej miłości i takie porywające przed nami rozwinął jój obrazy, nie zdołał natchnąć szczerem zapałem żadnego z współczesnych nam artystów! Czyżby od czasu, kiedy żył i działał, cierpiąc i kochając za milion, miały tak z gruntu zmienić się nasze społeczne ideały, że i on sam stał się dla nas czéms obcém, przedawnioném, niezdołném rozplomienić ognia świętego w żadnej artystycznej duszy?

A może źródła téj obojętności należałoby szukać w oziębieniu się duchowej temperatury dzisiejszych pokoleń? Trzeba tu jednak odróżnić pozory od rzeczywistości. Weszło od pewnego czasu w modę prawić szeroko o potrzebie wyleczenia się z jakichś mrzonek, o potrzebie trzeźwości; co pozwala niejako domyślać się, że w przekonaniu autorów téj recepty cały ogół społeczeństwa w pijanym dotąd kołował szale. Spotykamy niemało dokoła próbek owéj zachwalanej trzeźwości, a dodać tu muszę, próbek nie bardzo nęcących. Jedną z jój cech jest wywracanie wszystkiego na nice, od dziejów ojczystych począwszy. Niektórzy z jój apostołów, obdarzeni śmielszą naturą, nie wahają się targać szorstką ręką na ideały, które narodowi długo w życiu przyświecały, które część jego moralnej stanowią istoty i w które dotąd wierzył nie przestał. Świetna plejada naszych poetów, z Mickiewiczem na czele, rozbudziła uspięnego ducha w narodzie i nową w dziejach jego umysłowego odrodzenia inaugurowała erę. Ogół wierzył w to dotąd, jako w fakt niezaprzeczony a doniosły w dobroczynnych skutkach; i otaczał religijną czcią i miłością tych wielkich pieśniarzy, którzy tak wymownie umieli wypowiadać wszystkie nasze niepokoje, bóle i nadzieje. Aż tu oto zaczynają nam dowodzić, że wpływ rozbudzonej poezji narodowej na umysłowy rozwój społeczeństwa był zgubnym, bo je niepotrzebnie rozmarzył, stając się przez to samo przyczyną jego późniejszych klęsk i gorzkich zawodów. Recepta znowu ta sama.

Gdybyśmy przypuścili, że ta szczególniejszego rodzaju trzeźwość, we wszystkich swych odmianach i gatunkach, ogarnęła istotnie szersze społeczne koła i udzieliła się naszym artystom dłuta, wówczas, naturalnie, zrozumiałą stałaby się dla nas obojętność ostatnich wobec podjętej przez ogół myśli uczenia Adama pomnikiem. Nie odmówili wprawdzie przyłożenia swéj ręki do dzieła, lecz zabrali się do niego

tak, jak przystąpiliby do ułożenia projektu na pomnik pierwszej lepszej literackiej lub innej jakiej znakomitości, na trzeźwo, bez odrobiny natchnienia, zastępując zapał twórczy konwencyonalną retoryką snycerskich i architektonicznych kształtów. Ale powyższego przypuszczenia właśnie dlatego wziąć za dobrą monetę nie można, że w gruncie rzeczy nic za niemi, prócz pozorów, nie przemawia. Trzeźwe owe głosy, jak wszystkim wiadomo, przebrzmiały, znalazłszy słaby zaledwie odgłos w niektórych grupach społecznych; ogół w pole wywieść się nie dał. Wié on téż dobrze, co winien pamięci największego swego wieszacza; zaś projekt wzniesienia mu pomnika, poparty powszechnymi składkami, najwymowniej tego dowodzi. Tak samo nikt nie uwierzy, żeby sfery naszych artystów, sfery przywykłe obracać się myślą w świecie piękna i ideału, okazać się miały płodniejszym gruntem dla posiewów owego ziarna mniemaniej trzeźwości, którego sztuczna hodowla u nas, jak się spodziewać należy, nigdy ścian cieplarnianych nie przekroczy.

Jeśli się mylę, to lichy wynik konkursu wypadnie przypisać nie żadnej z dwóch tych przypuszczalnych przyczyn, lecz wpływowi mnóstwa nieobliczonych, drobnych, prawdopodobnie czysto specjalnych okoliczności, które, tamując swobodę ruchów każdego z artystów z osobna, w ogólnej swój sunie udaremniły usiłowania komitetu. I stała się rzecz istotnie dziwna, niepojęta: rzeźbiarze, którzy wobec skromnych naszych stosunków nie często mają możność wykazania swych sił w monumentalnej skulpturze, nie skorzystali z rzadkiej a jedynej w swoim rodzaju sposobności rozwinięcia na szeroką skalę swego talentu, sposobności tworzenia z zapałem i przekonaniem, a więc w warunkach wyjątkowo przyjaznych, bo dających prawdziwym talentom niezawodną rękojmię powodzenia.

Wracając do przeszłorocznego konkursu, jednym z jego błędów było i to, że nie zrobiono stanowczego zastrzeżenia co do formy, jakiej koniecznie trzymać się powinien każdy z artystów, pragnących wziąć udział w konkursie. Członkom komitetu należało koniecznie porozumieć się z sobą w tym względzie, zgodzić się czy to na szkic rysunkowy, czy na projekt modelowany, tudzież oznaczyć wielkość skali, i postanowienie swe uczynić obowiązującym dla konkurujących. Tym sposobem ustaliłaby się niejako ogólna dla wszystkich pomysłów norma. Byłaby to norma, co prawda, czysto zewnętrznej, technicznej natury, nie pozostająca w żadnym związku z wewnętrzną wartością tego lub owego projektu; ale tém niemniej ważna, z tego mianowicie względu, że sprowadziłaby wszystkie konkursowe pomysły do jednego mianownika, ułatwiając przez to niezmiernie rozpatrzenie się w nich sędziów i wydanie słusznego, bo na dokładném porównaniu opartego wyroku. Brak téj ogólnej normy spowodował, że gdy jedni nadestali projekta w kształcie plastycznych modeli, inni wykonali je wodnemi farbami, inni jeszcze poprzestali na zaznaczeniu swych pomysłów piórem lub ołówkiem, w formie mniej lub więcej skończonej, a byli i tacy, którzy przystępując do dzieła z większą dozą zrozumienia, niż świadomości

tego, o co chodziło, nie wahali się przedstawić na konkurs dorywczych, nakreślonych niedbale szkiców. W liczbie ostatnich znalazło się niemało takich, co do których doprawdy niewiadomo było czemu się bardziej dziwić, czy zuchwalstwu, czy niedołęztwu ich autorów; czy śmiać się z tych próbek niezdatnych, czy gorszyć się lekkomyślnością, z jaką ludzie pozbawieni wszelkich artystycznych kwalifikacji do poważnego stawili się zadania!

\* \* \*

Stracilibyśmy zaiste czas, gdybyśmy chcieli zatrzymywać się tu nad artystyczną wartością każdego z nadesłanych projektów; nie tylko bowiem większa ich liczba takiej wartości w najmniejszym nie posiadała stopniu, ale i te nieliczne nawet, które do lepszych należały, nie wniosły do idei pomnika żadnej świeżej, głębszej, prawdziwie artystycznej myśli. W ogólności żaden z nich nie wychodził z granic szablonowego, konwencyonalnego pomysłu, a co gorsze, autor żadnego z nich, jak to już powiedziałem, nie umiał wznieść się do pojęcia postaci Mickiewicza, jak się ona na tle współczesnych mu zarysowała stosunków; nie zrozumiał myśli narodu, której zamierzony pomnik miał za plastyczny służyć wyraz.

Jedynym wyjątkiem w tym względzie, wyjątkiem zresztą dalekim od zaspokojenia estetycznych wymagań monumentalnej skulptury, był projekt opatrzony godłem ryłca i młotka. Przynajmniej postać Mickiewicza, w płaszczu zarzuconym na jedno ramię i umiejętnie udrapowanym, miała w sobie coś istotnie godnego, szlachetnego, jeśli nie majestatycznego. O żadnym innym projekcie powiedzieć już tego nie można. Zbyt strojne atoli wystylizowanie cokułu, podzielonego na kilka kondygnacji i zanadto poczłonkowanego pilastrowaniem, gzemami, tudzież różnemi występami, schlebając częściej architektonicznej dekoracji, nie odpowiadało spokojnej powadze samego posągu; jak nie odpowiadały jój wreszcie owe latarnie, ustawione na rogach podstawy pomnika. Jeszcze bardziej powiększały ten przeważnie dekoracyjny charakter pomnika figury otaczające właściwy, choćę może zachudy i zawysoki piedestał. Mnie się zdaje, że wszelka dekoracyjna parada, czy w ten, czy w inny przeprowadzona sposób, chybiałaby tu zawsze celu. Bo choćby pomnik zyskał przez nią wiele na zewnętrznej ozdobności, straciłby jednocześnie musiał na powadze i prostocie, na téj surowej godności, która jedynie licuje z myślą pomnika Adama. Nie ozdobność jest tu przecież głównym celem zadania, lecz idea pomnika; a ta właśnie nie łatwo z nią pogodzić się daje. Z drugiej znów strony figury te, choćby najlepiej obmyślane, już dla tego samego, że ich jest kilka i że z samego rozmieszczenia swego musiałyby bardziej wpadać widzowi w oczy, niż sam posąg poety, ściągałyby na się najprzód jego uwagę i tym sposobem odwracałyby ją od głównego przedmiotu; témbardziej, że posąg poety umieszczony został na podstawie zbyt wysoko spiętrzonej, oddalającej go zanadto od widza, który stanąwszy u pod-



stawy pomnika, musiałyby głowę zadzierać, żeby się mu przyjrzyć, a przytém widziałyby go zawsze niedokładnie, bo w wielkiem skróceniu; z dalszego zaś punktu widzenia, umozębniającego mu objęcie okiem całości, musiałyby poprzestać na ogólnej sylwecie, w jedną zlewającą się masę, i straciłyby znów z widoku wszystkie szczegółowe piękności dzieła.

Spokojniej i trafniej pod względem ogólnej architektoniki pomyslanym okazał się model pomnika pod godłem „spłoszona kraska.“ Pomimo nieco zadrobiazgowego poczonkowania piedestału, mimo czterech figur które się u jego podstawy na węgłach cokułu rozsiały, przez co znowu środek estetycznej ciężkości przeniesiony został niebardzo właściwie na dekoracyjną stronę pomnika, zamiast spocząć w głównej figurze, posiadał on niezaprzeczenie najwięcej monumentalnego charakteru. Ogólna sylweta pomnika, w kształt piramidy ujęta, przy dość szerokiej względnie jego podstawie, nadawała mu wyraz mocy, trwałości, powagi; co oczywiście za dodatnią jego stronę uważać musimy. Z tych też zapewne powodów sąd konkursowy uznał wspomniany model za najlepszy i nagrodą go uwieńczył. Autorem jego jest p. Tomasz Dykas, kształcający się w Wiedniu pod kierunkiem Zimbuscha. Atoli wyróżnienie projektu wśród innych, nie jest jeszcze uznaniem go za bezwzględnie dobry, godny urzeczywistnienia. Do takiego uznania model p. Dykasa w żadnym razie rościć pretensyi nie może. Przedewszystkiem ma on to wielkie a le, że nie jest pomnikiem Mickiewicza. Na to zgodzili się wszyscy. Figura samego poety, siedzącego na fotelu, w długim zapiętym pod szyję surducie, z książką na kolanach, jest pomysłem bardzo nieszcześliwym, świadczącym że p. Dykas myślał o wszystkim, tylko nie o tém, co główną treść zadania stanowić powinno. Załatwiwszy się jako tako z podstawą, gdy przyszło do modelowania posągu, stanął naraz jakby wobec zadania przerastającego o wiele jego siły. Zdaje się jakby sam nie wiedział co ma wyrazić, jakby nic do wyrażenia nie miał. Tem tylko chyba wytłómaczyć można, że nie wyzyskał głównych środków, jakimi rozporządza posągowa skulptura, która największą swą siłę wyrazową czerpie w sytuacji, w postawie figury i symbolicznej naturze linii opisujących sylwetę. Dobre zrozumienie tego estetycznego prawidła, nie pozwoliłoby z pewnością artyście zaprojektować posągu Adama w postawie siedzącej. Niżej powrócę jeszcze do tego przedmiotu.

Inne projekta, jak pod godłem „Obóz“ i „Już widno, jasno, z góry na ludy spozieram,“ jeszcze w mniej korzystnym przedstawiły się świetle. Ubóstwo myśli walczy w nich o lepsze z niezajomością warunków monumentalnej skulptury, nie mówiąc już nic o pojęciu figury poety, w której nie poznałby Mickiewicza ten, co przywykł w nim widzieć uosobienie odradzającej się narodowej myśli, i łączyć z jego imieniem najświetniejszą epokę narodowej poezyi. Tak np. w pierwszym z nich (godło: obóz) widzimy coś nakształt kassy ogniotrwałej czy czego podobnego, zaprojektowanego naturalnie w powiększonych wymia-

rach, w stylu epoki odrodzenia, bardzo zresztą niekonsekwentnie rozwiniętym, z płaskorzeźbami zajmującymi każdą z czterech ścian. Oryginalny ten piedestał ma podstawę z kilku stopni, opatrzoną po rogach osobnemi cokułami, na których umieszczone zostały cztery figury: Wiary, Nadziei, Miłości i Sławy. Na wierzchołku zaś téj szafy czy piedestału, zakończonemu u góry niesmacznie w kształcie jakby dachu o gzym-sowym profilu, stanął posąg Mickiewicza, w butach z długimi cholewami i zarzuconą pretensjonalnie na wierzch ubraniami draperją; co jedno z drugim tak się godzi, jak kwiatek z kożuchem. W lewej ręce trzyma książkę, prawą dla konwenansu położył na piersi, co przecież nie dodało powagi figurze, nie mającój w sobie zgoła nic posągowego; wygląda téż ona dziwnie po cudacku, prosto śmiesznie.

Drugi, wykonany wodnemi farbami (godło: już widno i t. d.) okazał się słabym zarówno w architektonice piedestału jak w obmyśleniu samego posągu. Mickiewicz, stojący na kamieniu umieszczonym na piedestale (dlaczego nie bezpośrednio na tym ostatnim!) pojętym został bardzo prozaicznie, że nie powiem poziomo; do czego niewątpliwie w znacznym stopniu przyczyniło się jego ubranie. Wskutek dziwnie nieestetycznej sylwety, zeszepeconej osobliwie kawałkiem jakiegoś szmaty, którą mu projektodawca na rękę zarzucił, wygląda tak, jakby dla żartu jedną z poł surduta przez rękę sobie przewiesił. Cóż tu mówić o godności figury. Zapewne, że nie jeden z drobnych a rażących szczegółów daje się łatwo usunąć gdy sam pomysł jest dobry. Ale do wspomnianego projektu stosować się to nie może. Piedestał otaczają (jak zawsze) dekoracyjne figury, między któremi jest para uosabiająca „Niemien i Wilię,” w czem autor złożył dowód, że mu braknie tego estetycznego taktu, który kazałby mu zatrzymać się u granicy, gdzie się kończy panowanie rzeźby a inne już rozpoczynają sztuki; inaczej nie próbowałby interpretować dźwiękiem tego, co tylko słowem da się wyrazić.

Oprócz tych, były jeszcze projekta (jak pod godłem „pierwszy pomysł i kilka innych,)“ które choć równie nie czyniły zadość wymaganiom, przecież korzystnie się wyróżniały z pośród znacznej większości szkiców zupełnie lichych, wystawionych jakby na urągawisko. Nie zajmę się tu jednak oceną tych projektów, bo nie dałoby się wycisnąć z nich nic, coby dla ogólnej idei pomnika, w interesie stanowczego konkursu, spożytkować się dało. Zresztą wyręczyli mnie już w tym względzie dawno tutejsi krytycy, zgodziwszy się prawie jednomyślnie, że żaden z nich nie odpowiada zadaniu.

Tu jednak każdy, kto zainteresował się szczerze sprawą pomnika i pragnąłby w niej światła zaczerpnąć, słusznie mógł zadać sobie pytanie: na czem mianowicie zadanie to polega, jakie jest jego z estetycznego stanowiska sformułowanie? Otóż w tym punkcie głosy naszych krytyków i sprawozdawców okazały się mniej jednomyślnemi, stanowczemi, mniej nawet jasnemi. Wydać się to musiało tém dziwniejszém, że projekta nadesłane na konkurs, bez względu na swą wartość, nastęrczały wyborną po temu sposobność. Tymczasem żaden



z krytyków, rozbierających bardzo szczegółowo warte tego i niewarte pomysły, nie wziętą złą pochopu do wyłożenia jasno, w czém tkwi istota zadania, choćby tylko z czysto formalnej jego strony, i nie postarał się rozwinąć zdrowych estetycznych zasad i poglądów, które właśnie stanowiłyby praktyczną stronę ich krytyki; bo najprzód nie pozostałyby bez pożytku dla ogółu czytelników, a powtóre, przydałby się mogły i niejednemu z artystów zamierzających wziąć udział w przyszłym konkursie, a może, kto wie, i któremu z sędziów powołanych do wyrokowania o artystycznej wartości pomysłów, jakie następny zgromadzi konkurs. Zauważyłem owszem, że wszystko to co pisano w tym przedmiocie, snadniej mogło zagmatwać niż rozjaśnić estetyczną stronę sprawy; i zamiast oddziaływać zachęcająco na talenta, odstręczyć je raczej surową krytyką, opartą na wymaganiach niewyraźnie, półgębkiem wypowiedianych, a więc niezrozumianych i do zaspokojenia niepodobnych.

Przedewszystkiem od artysty nie powinniśmy wymagać więcej nad to, co sztuka dać jest w stanie. Pamiętać trzeba, że rzeźba nie pokonywa materii w takim stopniu jak malarstwo, że jest sztuką mniej od niego uduchowioną, zależniejszą od materiału, że w innych zgoła postawiona jest estetycznych warunkach. Oparte na pozorach i złudzeniach malarstwo, dostarcza obfitego wiatku najszerzej dopełniającej wyobraźni, wyzyskując jej współdziałanie. Rzeźba przedstawia kształty rzeczywiste, dotykalne, do pozorów i złudzeń się nie odwołuje, i dlatego sfera jej jest bardziej ograniczoną. Wyraża ona wszystko w formie skończonej, nie wymagającej żadnych uzupełnień ze strony wyobraźni widza; za czem znów idzie, że takie jedynie traktować powinna przedmioty, które w zupełności wyrazić może. Zapatrywać się więc na utwory dłuta ze stanowiska, jakie zwykliśmy wobec malarstwa zajmować, i z niego dyktować jej nasze wymagania, byłoby grubym błędem. Między dwiema temi sztukami zachodzi taka różnica, jak między akcją a sytuacją. Gdy więc ruch, dramatyczność, uczucie i inne znamiona życia, są naturalnemi żywiołami malarstwa; inaczej rzecz się ma ze rzeźbą, zwłaszcza posagową. Odlany z brązu lub wykuty z marmuru posąg musi być spokojny, umiarkowany w ruchach, inaczej bowiem nie byłoby zgodności między pomysłem a ciężkim materiałem, podlegającym prawom statyki, którym rzeźba gwałtu zadawać nie powinna. Nie osiągnęłaby zaś tego celu, gdyby akcja figury była gwałtowna; bo skomplikowany jej ruch i idące za nim rozrzucenie członków, nie przedstawiając dostatecznego na jeden punkt ciśnienia, zamiast uspokajającego wrażenia mocy, trwałości, pozorem naruszonej równowagi budziłyby niemiłe uczucie zaniepokojenia, oddziaływałyby niekorzystnie na widza, którego oczy nawykły do niej we wszystkich zjawiskach przestrzennych i stale się jej domagają.

Przytem rzeźbiarz, którego dzieło domaga się oświetlenia uwydatniającego wszystkie jego plastyczne piękności, zmuszonym jest z góry jego skutki przewidzieć i do nich się zastosować. Nie znajduje się on w tém szczęśliwem położeniu co malarz, który światłocien dowodnie

obmyślić może i pędzlem go na obrazie utrwalić. To zniewala go również do nadania figurze ruchu umiarkowanego, spokojnego, do możebnego skupienia jój członków; przy nadmierném bowiem ich rozrzuceniu, gra światła, mianowicie spowodowane przez nią cienie rzucone, mogłaby wywołać najniespodziewańsze, jaknajmniej pożądane skutki.

Nietylko zresztą fizyczne własności materyału, w który artyści wcielają dłutem swe pomysły, domagają się spokoju i powagi ruchu. Ma on jeszcze inne, nierównie głębsze swe źródło. Oto co mówi w téj mierze Karol Blanc: „akcja pojedynczej figury ześrodkowuje się w jój indywidualności, nie znajdując w otoczeniu żadnego dopełnienia; dlatego właśnie powinna być powściągliwa w ruchach. Tak samo człowiek, gdy jest sam na sam z sobą, nie wychodzi z ruchów umiarkowanych—chyba gdy nim owładnie wzburzenie, gniew, lub gdy jest nie przy zdrowych zmysłach. W stanie spokojn ducha, zatapiać się on zwykł w sobie, pograżać w myślach; jeśli zaś oddaje się jakiemu zajęciu, czynność jego nie ma pozoru téj energii, jakiej dodałaby jój obecność drugiej osoby, jój opór moralny czy fizyczny, zniewalający go do przekonania jój umysłu, lub pokonania ciała. Jeśli wyjątkowym sposobem człowiek odosobniony oddaje się gorączkowej działalności—nie należy on już wówczas do zakresu rzeźby; może być tylko przedstawiony w malowidle.“

Cenne uwagi francuzkiego estetyka nabierają tém donioślejszego znaczenia, że posągi zwykliśmy stawiać na piedestałach, które wynosząc je ponad poziom, po którym stąpamy, wyraźnie zaznaczają to ich odosobnienie. Posąg więc przedstawia człowieka zupełnie wyodrębnionego z życiowych stosunków, i wszelki nacisk na akcesorya, mające je uprzytomniać, jest w tym razie zbytęczny. Postawiony na piedestale, wysoko, jest on niejako apoteozą człowieka którego wyobraża, jest hołdem przez ogół społeczeństwa do którego należał, czasem przez ludzkość całą mu złożonym. Tak pojęty posąg, mniejsza o to czy przedstawia zwycięzkiego wodza, czy genialnego uczonego lub wielkiego obywatela, musi tchnąć koniecznie spokojem i godnością—co akcję figury sprowadza do możebnego minimum, wykluczając stanowczo wszelkie zamaszyste, zuchowate pozy. Posągów nie stawia się téż byle komu: bohaterowie, ludzie genialni, ludzie wielkiej sławy i zasługi mają jedynie do nich prawo. Jeśli dzieje się czasem inaczej, to dzieje się źle; wówczas posąg nie odpowiada swemu znaczeniu, bo zamiast czcią przejmować i myśl podnosić, wywołuje ruchy ramion lub pobudza do śmiechu przechodniów. Kto godzi się na takie pojęcia posągu, zgodzić się téż musi na płynące ztąd konsekwencye, przeciwnie stanowczo wszelkiej popolitości, wszelkim dążeniem do zaakcentowania myśli ubocznych, nie licujących z pojęciem prawdziwej posągowej, monumentalnej skulptury.

Mimo ogólnie dość miernego u nas poziomu estetycznego ukształtowania, nie wątpię, że wielu artystów i znawców sztuki dobrze te rzeczy rozumieją. Wyobrażam téż sobie, jak przecierali oczy czytając

o potrzebie traktowania posągu Mickiewicza w myśl pojęć i wyobrażeń polskich; tak jakbyśmy posiadali jakąś własną estetykę, na swój wyłączny użytek; lub gdy prawiono na seryo o skryształizowaniu w posągu uczuć i myśli zawartych w utworach Adama! Czy tylko szanowni krytycy nie zadaleko posunęli się w swych wymaganiach; czy sami mieli jeszcze o tém pojęcie: co jest w mocy skulptury, a co jój środki przechodzi? Mnie się zdaje, że w tych uwagach nie więcej zawiera się sensu, jak np. w owém zdaniu o jednym z projektów: że jest prosty, zbliżony do wzorów klasycznych, z poważném założeniem, choć nie licujący z duchem naszego narodu i wyobrażeniami estetycznemi. Oj! wystrzegajmy się tego specjalizowania estetycznych wyobrażeń w duchu narodowym, samoistnym; żebyśmy czasem nie stali się podobnymi do owych naiwnych stylistów, używających własnej swój, oryginalnej pisowni—z téj prostej przyczyny, że o ogólnych jój zasadach nie bardzo jasne mają pojęcie.

Dziwnego téż zamętu pojęć estetycznych dowiodło wleostronne a głośnie oświadczenie się za wykonaniem pomnika według szkicu ołówkowego, pod godłem: „Si Deus vobiscum quis contra nos.“ Komitet sędziów odrzucił ten projekt jako niewykonalny. Posypały się nań za to gromy—między innemi i z Warszawy, i to wprzód jeszcze, niż mieliśmy możność szkic ów zobaczyć, porównać z innemi i ocenić. Wystarczyło, że tam gdzieś, ktoś stanął w jego obronie, i że autorem jego był Matejko. Daléjże więc za panią matką paciérz. Zrobiła się wrzawa. Zarzucono komitetowi zaściankowość, krótkowidztwo, rządzenie się koteryjnemi względami i t. d. Przyczém dostawało się zwykle porządnie i p. Dykasowi, jakby coś zawinił tém, że wraz z innymi do konkursu stanął, i że model jego za najlepszy uznano. Pan Dykas jest artystą młodym; ani słowa, jego model, jak widzieliśmy, nie wytrzymuje krytyki; lubo, jak zaznaczyłem, ma i swoje dodatnie strony, które o młodym talencie wcale obiecująco na przyszłość wróżą. Jeśli dojrzeli tych stron nasi sprawozdawcy, gdy nareszcie własnymi oczyma widziéć go i z innemi projektami porównać mogli, to zrozumieli najlepiej jak nieestosowni byli ich ostre wycieczki, mogące wyrzéc wpływ zabójczy na rozwój młodego talentu, który nigdy zniechęcanym być nie powinien. Konkurs wypadł jaknajniepomysłniéj; prawda, że to zawód gorzki. Co jednak za pożytek z owych wrzasków, zaprawnych zółcią i nieprzyzwoitemi insynuacyami, jakie prasa z tego powodu podniosła? Témbardziéj, że kto wie, czy ona sama bierném swém zachowaniem się nie przyczyniła się potrosze do tego niepowodzenia. To pewna, że nie uczyniła nic dla spopularyzowania sprawy pomnika, że nie próbowała przez gruntowne jój roztrząśnięcie ze społecznego i estetycznego stanowiska zachęcić artystów, dać im do pracy bodźca, którego, niestety, jak się okazało, tak bardzo potrzebowali. Ależ, powiedzą mi, nic podobnego nigdzie nie ma miejsca. Zapewne; ale u nas wszystko się jakoś inaczej złożyło; nawet stanowi-

sko naszej prasy względem ogółu jest wyjątkowém, inném niż gdzie-indziej, co ona sama, i to jój zasługę stanowi, dobrze pojmuje.

Odbiegłem zadaleko od szkicu Matejki. Wielki mistrz pędzla pojął rzecz po swojemu, oryginalnie, ale... po malarsku zupełnie. Zgrupowawszy dokoła kolumny kilkudziesiąt postaci wziętych z utworów poety, na jój szczycie umieścił — nie posąg Mickiewicza, lecz uosobienie „Ody do młodości.” Pomysł bezwątpienia fantastyczny; ale nie praktyczny, nie uwzględniający technicznych środków skulptury, do wykonania niepodobny. Jest to zresztą szkic w formie niesłychanie luźnej, zaniedbanej, kilku grubemi, dorywczemi rysami ołówka jakby na poczekaniu skreślony; daje on ledwie słabe pojęcie o myśli projektodawcy, której się dopiéro domyślać trzeba, a której w szczegółowym rozwinięciu nie zawsze nawet domyślić się można. Cóż tu więc o artystycznych zaletach mówić! Dlatego też wszystkie owe entuzjastyczne pochwały, podnoszące wysoko estetyczną wartość tego mniemanego projektu pomnika, zaliczyć muszę do urojeń wyobraźni. Dziwna rzecz, że za przyjęciem i wykonaniem tego projektu najwięcej z różnych stron przemawiano; któryś nawet z kronikarzy gorąco wzięł go w obronę (na dobrą wiarę, bo go sam wówczas jeszcze nie widział), głosząc w zapale, że o samego Mickiewicza mniejsza, że nam nie chodzi przeciw o unieśmiertelnienie jego nosa, oczu i t. d. Co do mnie, wyznaję, że pomnik Mickiewicza bez Mickiewicza, wydaje mi się niedorzecznością.

Z téj racji chybiały celu wszystkie protekta czysto architektoniczne. Jeśli bowiem skulptura, zdolna odtworzyć w rzeczywistych kształtach zewnętrzną postać człowieka, przemawiająca zatém do naszej wyobraźni jego rysami, wyrazem twarzy, postawą, ruchem i całym charakterem figury, z tém wszystkiém nie bez trudności naginać się daje do wyrażenia idei, i to w pewnym tylko, niezbyt obszernym zakresie; to architektura, sztuka form nie wypełnionych żadną życiową treścią, sztuka której środkami ekspresyi są tylko linie, płaszczyzny i wymiary, która przemawia jedynie językiem symbolicznym, jest pod tym względem nierównie bardziej ograniczoną. Odzwierciadła ona wprawdzie dość ściśle umysłowy nastrój danego narodu w danéj dziejowej epoce, staje się niejako skryształizowaniem ożywającego ją ducha; ale na każdy poszczególny przypadek, na uzmysłowienie téj lub owéj wyraźnie określonej myśli, idei, braknie jój zgoła środków. Dla tych powodów, tak zresztą jasných, że się nad niemi dłużej tu zatrzymywać nie widzę potrzeby, żaden projekt pomnika Mickiewicza obmyślany wyłącznie lub przeważnie w architektonicznych formach, nie odpowiada zadaniu.

Ale na świecie, jak to trafnie nasze przysłowie opiewa, co głowa to rozum. Rzecz choćby najjaśniejsza, nie każdemu się równie jasną być zdaje. Mimo więc że wszystkie poważniejsze głosy krytyki, nad architektonicznemi projektami ostatniego konkursu, przeszły do porządku dziennego; mimo przytoczonych wyżej technicznych i estetycz-

nych racyi, które przynajmniej każdemu z artystów i piszących o sztuce powinny dobrze być znane: wynurzył się w Warszawie nowy architektoniczny projekt pomnika. Ha, trzeba się mu przyjrzeć. Ułożony w napszystym stylu pierwszego cesarstwa, przedstawia się on w kształcie jakby świątyni, kaplicy, grobowca, czy czegoś podobnego i składa się z trzech kondygnacyi. Najniższa z nich, rozwinięta z kwadratu, opatrzona jest z czterech stron doryckimi portykami z wiodącemi do nich stopniami, tak, że plan otrzymuje postać greckiego krzyża. Powyżej portyków, budowla przechodzi z kwadratu w ośmiobok, tworząc zewnątrz cztery narożniki, przeznaczone na pomieszczenie tyłu grup rzeźbionych; wyżej jeszcze zmienia się w krąg, przybierający zewnątrz postać fryzu, obiegającego dokoła budynek i dekorowanego suto płaskorzeźbą. Dopiero ponad tém wszystkiém, na dwunastu korynckich kolumnach, wznosi się kopuła. Środek budowli, przez całą wysokość dwóch dolnych pięter, zajmuje gruby okrągły filar, wkoło którego wiją się schody, i który zarazem służy za podparcie piedestału, na którym pod wspomnianą już kopułą, otoczony kolumnadą, ma stanąć posąg Mickiewicza. Wnętrze kopuły i parteru, zdobią w projekcie malowidła ścienne. Krótko mówiąc, cała ta szumna budowla jest tylko zamaskowaną klatką schodową; zewnętrznym strojnym pozorem nie odpowiada wewnętrznemu swemu znaczeniu, grzeszy brakiem szczerości. Parter stanowić może rodzaj vestibulum; ale z częścią środkową, ciasną i w dodatku ciemną, niewiadomo co zrobić. A i sam posąg poety, umieszczony pod kopułą, byłby prawie stracony dla oczu: zewnątrz zasłaniałyby go kolumny, wewnątrz zaś brak miejsca nie pozwalałby przyjrzeć się mu z właściwego oddalenia. Wartoż się wspinać po kilku piętrach, żeby otrzymać liche miejsce na umieszczenie posągu, skoro je bezwarunkowo stosowniejsze i dostępnejsze na każdym placu publicznym znaleźć można? Projekt przeznaczony jest podobno na przyszły stanowczy konkurs: nie wypadaloby więc może uprzedzać zdania, jakie o nim wydane zostanie. Ale projekta konkursowe trzymane bywają zwykle w tajemnicy, autorowie ich publicznie z nimi przed czasem nie występują; tymczasem projekt o którym mowa, publikowały aż dwa tutejsze czasopisma: „Inżynierya i budownictwo” i „Kłosa;” co mnie dostatecznie usprawiedliwia. Przyznam się téż, że nie bardzo rozumiem, jakim sposobem może być wykonana praca na zadanie konkursowe jeszcze nie ogłoszone, którego warunki nikomu jeszcze znane być nie mogą. A co się stanie z owym projektem, jeśli komitet zajmujący się sprawą budowy pomnika, w warunkach mającego się ogłosić konkursu wyraźnie zastrzeże, że przyjmowane będą wyłącznie tylko modele plastyczne, w zwykłej formie pomników (posąg na piedestale)? Czy nie szkoda będzie straconego czasu?

\* \* \*

Chaos zdań i poglądów, puszczonech w obieg z powodu sprawy pomnika Mickiewicza, skłania mnie do poruszenia tu niektórych kwe-

sty estetycznej natury, bardzo z nią blizki mających związek. Wiele rozprawiano o wyborze stosownego na pomnik miejsca. Większość głosów oświadczyła się za głównym rynkiem Krakowa, i zdaje się z wszystkiego, że komitet przychylił się do tej opinii. W ogóle sprawie miejsca zawiele przypisano znaczenia. Zapewne, najbliższe otoczenie pomnika—tło, jakie otrzyma, nie są to rzeczy do lekceważenia; ale właśnie nie zdaje mi się, żeby na rynku, którego środek zajmują już Sukienice, było odpowiednie dla niego miejsce, już choćby ze względu na gwar targowy i sklepowy, jaki w tej części miasta panuje, a który może niekoniecznie licować z nim będzie. Możeby się dał inny, stosowniejszy znaleźć plac w Krakowie; ale nie myślę wszczynać w tej materii ledwie przycichłych sporów, bo, zdaniem mojem, rzecz to mniejszej wagi. Chodzi głównie o artystyczną wartość samego pomnika, i w tej mierze mam to i owo do nadmienienia.

Ogólny zarys pomnika, jak każdego przedmiotu posiadającego określone wymiary i zajmującego część przestrzeni, ujęty jest w linie, które na tle nieba, zieleni, czy na jakiém bądź tle innem, rysują jego sylwetę. Już sama taka sylweta, szczególniej posagu, nie jest pozbawiona pewnej wyrazowej siły, zawistej od natury opisujących ją linii, od różnych ich estetycznych własności. Przyroda daje nam wspaniałe przykłady wyrazowego piękna różnych widoków, zawistego jedynie albo w znacznym przynajmniej stopniu od linii opisujących kontury np. gór, drzew, lasów, równin i t. p. Z jej tedy wzorów i sztuka czerpie w tym względzie wskazówki; symbolika architektonicznych kształtów na nich wyłącznie jest osnuta. A że posąg wraz z piedestałem, wzięty w ogólnym zarysie, w jego sylwecie, posiada także swoją architektonikę, więc artysta dobrze zastanowić się powinien nad symboliczną naturą linii, jakich do jej nakreślenia użyje; od nich bowiem bezpośrednio zawisł jej charakter.

Matematyka zna tylko dwa rodzaje linii: krzywą i prostą; podział ten i widokom estetyki zupełnie odpowiada. Zastanówmy się najprzód nad linią prostą. Pytagoras widział w niej symbol nieskończoności: do nieskończoności bowiem można jej końce przedłużać, a nigdy się z sobą nie zejdą. Nadto, uważać ją jeszcze można za doskonały wyraz jedności: jest bowiem jedna, jedyna; gdy linii krzywych może być nieskończona ilość. W przyrodzie spotykamy się z linią prostą jedynie w surowych, majestatycznych jej zjawiskach. Po linii prostej biegną promienie słońca, gwiazd i księżyca; w proste linie łamią się na chmurném niebie ogniste języki piorunów; linię prostą kreśli w powietrzu każde ciało spadające z wysokości i własnym ciężarem; rysują ją na widnokręgu rozległe stopy, prery i niezmierzone puszcze; pod jej poziom układa się spokojna wód powierzchnia i t. d. W każdym z tych przykładów widok linii prostych wiąże się z wrażeniem powagi, energii, surowości, odzywającej się echem w sercu człowieka i budzącej w niem uczucie wielkości, majestatyczności lub grozy. Taką też jest symboliczna wymowność linii prostych, gdy się z niemi w dzie-



łach sztuki spotykamy; zwłaszcza też gdy się często powtarzają, wyrć mogą na nich poważny a surowy charakter.

Co do linii krzywój, posiada ona wręcz inne wyrazowe własności. Pytagoras pocytywał ją za symbol skończoności, ponieważ przedłużona, powraca zawsze do punktu swego wyjścia. Hogart znów był zdania, że jest ona mamieniem piękności. Każde z tych dwóch orzeczeń ma za sobą słuszność: oba uzupełniają się wzajem w jój charakterystyce. Linia krzywa panuje, jeśli nie wyłącznie, to przeważnie, w sferze jestestw organicznych: wszystkie pięknokształty życia roślinnego i zwierzęcego ujęte są w linie krzywe; zakreslają też one kontury ciała człowieka—najpiękniejszego dzieła Stwórcy. Hogart ma więc słuszność: między pięknością plastyczną a estetyczną naturą linii krzywój istnieje niezaprzeczone powinowactwo. A że każdy pięknokształt jest istotnie wyrazem skończoności, bo inaczej nie byłby kształtem w znaczeniu fizyczném, więc i określenie Pytagorasa co do charakteru linii krzywój pozostaje w swój mocy. Nadto, linia krzywa, w przeciwieństwie do prostój będącej jednoścí symbolem, jest wyrazem rozmaitości: linie krzywe mogą bowiem być najrozmaitsze, bez liczby; co znowu odpowiada naturze piękności, rozmaitość bowiem jest jednym z najpierwszych jój warunków. Wreszcie, jak w zakresie piękna kształtowego linie proste stają się wyrazem powagi, siły i energii, tak znowu wdzięk, powab i miękkość konturów jedynie tylko z pomocą linii krzywych, falistych dają się osiągnąć. W stosowném użyciu jednych i drugich, w odpowiedniej ich kombinacji, artysta posiada potężne środki ekspresyi — mianowicie o ile się ona do ogólnej architektoniki pomnika odnosi.

Powracam jeszcze do linii prostój. Mówiąc wyżej o jój estetycznym znaczeniu, nie wyczerpałem jeszcze zupełnie jój wyrazowych własności. Jój symbolika, zachowując ogólny, znany już nam charakter, przybiera bardzo ważne estetyczne odcienia, przywiązane do tego lub owego jój kierunku. Na ten raz zastanowimy się tylko nad dwoma głównymi jój kierunkami: prostopadłym i poziomym.

Linia prostopadła, w najprostszym jój określeniu, to przedłużenie promienia globu ziemskiego. W przyrodzie uwydatnia się ona, między innymi, w prostopadłym dążeniu życia roślinnego ku powietrzu i światłu, w groźnych przepaścistych turniach, jakoteż w strzelających pod obłoki szczytach i iglicach gór. Linia prostopadła w przytoczonych widokach natury, oprócz wyrazu nieskończoności i jednoścí, właściwego każdej linii prostój, tą strzelistością swoją prostopadłą, niczém nie ograniczoną, wyraża dążenie w niedosiężone wysokości; a gdy ten jój bieg oczyma śledzimy, wówczas i myśl nasza odrywa się od ziemi i wraz z nią pod niebiosa się wznosi. Dlatego linia prostopadła stała się symbolem wzniosłości, szczytności. Dlatego tak wzniosłe sprawiają na nas wrażenie wysmukłe, ładne filary świątyń ostrołukowych, gubiące się w zawrotnój wysokości pod wyniosłym sklepieniem, lub ich

wysokie, rysujące się na błękitnie nieba wieże, na które gdy spoglądasz, i myśl twoja w podobłoczne wzlatuje sfery.

Estetyczną antytezą linii prostopadłej jest linia pozioma, czyli horyzontalna. Sama nazwa tej linii określa już jej pochodzenie i charakter. Poziomą linią zamyka się przed nami widnokrąg, na którym w dali puszczony samopas wzrok się gubi; poziomo rozpościera się ziemia pod naszymi stopami; poziome linie kreślą w oddaleniu ciemne bory i lasy; pozioma jest oceanów i mórz powierzchnia; w poziome linie rysują się geologiczne pokłady skorupy ziemskiej, jako widome świadectwo poziomego opadania wód podczas potopu i osadzania się wzburzonych żywiołów. To powtarzanie się linii poziomej w rozległych, spokojem tchnących widokach przyrody, świadczących o niewzruszoności odwiecznych praw nią rządzących, jakoteż ta okoliczność, że jest ona najdoskonalszym wyrazem równowagi fizycznej, sprawiają, że z widokiem jęj łączy się w naszym umyśle pojęcie spokoju, rozłożystości, szerokości i niewzruszonej trwałości. Wrażenie linii poziomej nie odrywa myśli od ziemi, lecz przeciwnie, oderwaną napowrót na jęj poziom sprowadza, przywracając naruszoną równowagę ducha. Uczucie wzniosłości, którego doznawać zwykliśmy wówczas, gdy się znajdujemy wobec czegoś, co naszą estetyczną przechodzi skalę, do zmierzenia czego braknie nam miary, jest właśnie wynikiem takiego zachwiania równowagi ducha i połączonego z niem jakiegoś nieokreślonego, tajemniczego lęku. Groźne, majestatyczne widoki górskie i wzniosłe dzieła architektury, w których linie prostopadłe dominują, takie na nas właśnie sprawiają wrażenie. I przeciwnie, widoki przyrody i dzieła geniuszu ludzkiego, w których panują przeważnie linie poziome, budzą w nas uczucie pewności, bezpieczeństwa, spokoju.

W szeregu istot żyjących, sam tylko człowiek budową ciała przypomina linię prostopadłą. Z wszystkich postaw, jakie on przybrać może, jedna tylko postawa stojąca w zupełności odpowiada tej linii i dlatego wyłącznie nadaje się do wyrażenia energii i wzniosłości. Postawa siedząca i wszelka inna, w której z liniami pionowymi łączą się poziome i mniej lub więcej nad nimi przeważają, traci ten charakter wzniosłości, przybierając natomiast cechy bierności i spoczynku. Oto dlaczego poczytałem za błąd p. Dykasowi, że Mickiewicza wyobraził siedzącą. Z tej racji i projekt p. Godebskiego, i kilku innych projektodawców, jako grzeszące tą samą niewłaściwością, zmuszony jestem poczytać za próby chybione. Zasłużonego pedagoga, lekarza, uczonego, dyplomata, można wyobrazić w posągu w postawie siedzącej; ale pewno żadnemu pojmującemu warunki monumentalnej skulptury artysty nie przyszłoby do głowy przedstawić w takiej postawie wielkiego wodza, bo czułby całą jęj niestosowność. Podobną niestosownością będzie zawsze posągowe wyobrażenie męża genialnego polotu, np. wielkiego poety, w postawie siedzącej, bo to wręcz zadaje kłam jego orleń naturze. Dziwić się doprawdy trzeba, że tyłu znalazło się rzeźbiarzy, co tej prostej estetycznej, na symbolice linii osnutęj zasady, nie znali.

Posąg Mickiewicza tylko w postawie stojącej jest możebny, bo tylko ona jedna łączy w sobie warunki majestatycznej, wzniosłej sylwety. Pojmować posąg Mickiewicza inaczej, znaczy to wcale go nie pojmo-  
wać.

Przejdźmy do cokułu, czyli piedestału. Jestto czysto architektoniczna część pomnika, służąca, jak już wiadomo, do wyosobnienia posągu z otoczenia rzeczywistości i wyniesienia go ponad jej poziom. Trzeba, żeby artysta dobrze zrozumiał to przeznaczenie i należycie je w jego architektonice uwytatnił. Architektonika ta powinna być pełna prostoty, surowa, poważna, a wyrazista; zaś z symbolicznej natury linii wynika, że tylko kształty w linie proste ujęte, mogą odpowiedzieć temu estetycznemu wymaganiu. Należy przytém unikać wszelkich drobiazgów i łamanin, mogących osłabić wyrazową wartość wspomnianych linii. Wszelkie krzywizny i kabłąkowatości, w rodzaju tych, w jakie np. obfitował cokuł projektu p. Godebskiego, będą tu zawsze nie na miejscu, bo osłabiają poważny, surowy charakter konturów. Im większa prostota cokułu, tén lepiej dla całości pomnika, bo tén mniej szczegółów odrywa uwagę widza od głównej rzeczy: od posągu. Nie znaczy to, żebym się stanowczo oświadczał przeciw przystrojeniu go stosownymi płaskorzeźbami, a choćby nawet i całemi figurami, do których w ogólności nasi artyści tak wiele okazali predyilekcyi, że im się z niemi niełatwo przyjdzie rozstać. Wszystko tu zawisło od delikatnego instynktu estetycznego artysty. Kto go nie ma za przewodnika, łatwo wyjść może z miary. Dostyc o ogólnej architektonice posągu, o jego sylwecie.

Starożytni mistrzowie dłuta swoją myśl wypowiadać zwykli całą postacią posągu, zarówno jego twarzą, jak postawą, ruchem i charakterem wszystkich jego członków, rozprawdzając, że tak powiem, ekspresyie figury po całej jej powierzchni. W skulpturze chrześcijańskiej natomiast wyrazowa siła ześrodkowała się przeważnie w obliczu. Poszło to ztąd, że chrześcijańscy artyści mieli do wyrażenia więcej niżby wyrazić samemi kształtami figury zdołali. Nie należy przecież nam zaniedbywać tych środków ekspresyi, które sztuka klasyczna tak znakomicie wyzyskać umiała. Stosowny ruch figury, choć dziś dość często przez artystów zaniedbywany, nie przestał być jedną z największych zalet posągu i dlatego dobrze obmyślanym być powinien. Przytoczę w tój mierze zdanie jednego z najznakomitszych nowoczesnych rzeźbiarzy: „Prostota ruchów, powiedział David z Angers, przyczynia się wielce do nadania posągowi majestatycznej wielkości. Gest jest językiem skulptury; bo postawa, spojrzenie, poprzedzać zwykły słowa, niby błyskawica poprzedzająca uderzenie piorunu. Jest on najpotężniejszym środkiem ekspresyi w skulpturze, zwiastuje bowiem duszę głęboko poruszoną, postępującą się w pierwszym porywie znakiem którym się najszybciej wypowiedzieć może.”

Otóż, ruch figury powinien być naturalny, silnie artykułowany, stanowczy, nadający figurze postawę właściwą, łatwo dla widza zrozu-

miałą. Postawa człowieka odpowiada bowiem zawsze jego wewnętrznemu stanowi. Jeśli akcja, tak jak ją na scenie lub w obrazie pojmujemy, wyraża ducha w stanie podniecenia, to postawa jest jego wyrazem w stanie spokoju. Poczucie stosowności danego ruchu, tak powszechne w epoce klasycznej, u dzisiejszych artystów jest niezmiernie rzadkie. Cycero powiedział, że gest nie powinien sięgać powyżej wierzchołka głowy. A chociaż miał on jedynie mówców na względzie, z uwagi jego mógłby niejeden z nowożytnych skorzystać artystów. Ileżto dziś i na scenie, i w rzeźbie, popełnia się gestami sołecyzmów, na których nawet niewiele kto się poznaje. Owszem, im ruchy bardziej rosochate, tém większe gaudium publiki i zadowolenie krytyków, tém większy zachwyt z powodu rzetelnego jakoby oddania „realnej prawdy,” jakby ta ostatnia, której przecież wszyscy do syta mamy w życiu, i w sztuce ścigać nas jeszcze powinna. Czytelnik zechce tu sobie przypomnieć, co już wyżej o potrzebie powściągliwości ruchów i wystrzegania się zbytecznego rozrzucenia członków figury powiedziałem. Powtarzam tu tylko, że pewne ich skupienie leży już w samym estetycznym charakterze rzeźby posągowej. Dosadnie tę zasadę sformułował Michał Anioł: „Posąg, zdaniem tego genialnego mistrza, tak powinien być obmyślany, żeby mógł runąć z wierzchołka góry, zachowując w całości wszystkie swe członki.” Pomijam tu zresztą kwestyą owych podpórek w postaci pnia drzewa i t. p. akcesoryów, obmyślanych dla większej trwałości posągów, wykutych z kruchego marmuru. Posąg Mickiewicza ma być odlany z brązu, który to materiał czyni je zbytecznemi.

Współczesny nam rzeźbiarz dziwaczyłby, gdyby chciał w posągu przemawiać do widzów charakterem proporcji i konturów obnażonego ciała, bo, jak zauważyłem, nie leży to już w duchu chrześcijańskiej estetyki. Wolno mu w ten sposób traktować jedynie figurę mitologiczną, lub klasycznego bohatera. Posąg Mickiewicza musi pod tym względem odpowiadać pojęciom nowożytnym. Pozostaje jednak do roztrząśnienia pytanie: w jakich mianowicie ma być przedstawiony szatach? Pytanie o tyle ważne, że ubiór, z wyjątkiem głowy i rąk, osłania całą postać i ztąd niemało się do estetycznego charakteru figury przyczynia. Kwestya ubioru jest w ogólności jedną z najdrażliwszych w monumentalnej rzeźbie. Niewdzięczne ubiory nowożytne nie dają się z jój wymaganiami pogodzić. Z pełną prostoty i swobody odzieżą starożytnych Greków, nie znoszą nawet porównania. „Dzisiejsze suknie, pisze Karol Blanc z tego powodu, zamiast miarkować na zewnątrz kształty ciała, fałszują je, lub ukrywają; zamiast sprzyjać jego ruchom, zadają im przymus. Przylegające do ciała, pospinalne guzikami, pościągane niezliczonemi szwami, są one pozbawione swobody i same swobodę ruchów tamują. Fałdy ich są ustalone, zawsze jednakie, takie, jak je krawiec przewidział i zgóry ułożył, jak je chce mieć moda. Na miejsce pięknych form ciałoskładu wytwarzają one nie powabne kontury ciasnego worka, przystającego szczelnie do

członków, które osłania niby niezdarna pochwa, ukrywająca pigknie czyzelowany brzeszczot.”

Mamyż więc widzieć Mickiewicza, uwiecznionego w posągu, w szatach tak nielicujących z powagą pomnika? Mamyż mu dać ubiór skrajany według współczesnej mu mody? Chcielibyśmy wystrychnąć go na jedną z owych wątpliwych wielkości, unieśmiertelnianych dziś dłuitem ze skrupulatnością nie pomijającą najdrobniejszego szczegółu ich toalety, począwszy od spinki krawata aż do butów? Czy Mickiewicz, którego pomnik ma trwać wieki, w stroju tym za lat chociażby sto, nie wyda się śmiesznym pokoleniom, których oczy do innej przyzwyczajone będą mody; i czy nie należałoby temu zapobiedz? Między artystami nowożytnymi niema w tym punkcie porozumienia. I tak, gdy jedni posągom wyobrażającym znakomitych mężów, za całe odzienie dają listek figowy, inni znowu, wpadając w przeciwną, niemniej rażącą ostateczność, ubierają ich w szaty, jakie za życia nosili; inni wreszcie osłaniają ich poważną klasyczną draperią. Ci ostatni, o ile mamy na względzie posąg męża istotnie wielkiego, poczynają sobie najtrafniej. Bo zaiste, wszystkie owe surduty i fraki z brązu lub marmuru, owe buty, krawaty, kamizelki i t. p. szczegóły ubrania, o sztywnych, niezdarnych konturach, pozbawione wszelkiego estetycznego interesu, w rzeźbie monumentalnej stają się czemś potwornem. Nie mając przytem żadnego ogólniejszego znaczenia, najniepotrzebniej partykularyzują one wielkiego męża, czyniąc z niego dajmy nato niemca, francuza, Anglika i t. d. dzisiejszej daty; kiedy on geniuszem swym lub cnotami nie tylko współczesnej przewodniczył generacji lecz i następnym przyświecać ma pokoleniom, i kiedy nie tylko społeczeństwo, z którego wyszedł, ale ludzkość cała do niego rości sobie prawo. „Rousseau i Voltaire, powiada cytowany już wyżej estetyk, w swych szatach francuzkich, w długich kamizelkach, krótkich spodniach, w swych mankietach, trzewikach ze sprzączkami i laską w ręku, są to wyborne figury gdy stoją na konsoli lub marmurowym kominku; ale te same figury, wyrzeźbione w naturalnej wielkości i postawione dla ozdoby w ogrodzie publicznym, na końcu jakiejś monumentalnej ulicy lub przy wjeździe do miasta, byłyby tylko powiększonymi statuetkami, wyobrażeniami czysto paryżkiemi, i przestałyby już być posągami tych wielkich ludzi, których geniusz uniwersalny do ludzkości należy.

W podobnych rzadach, zastosowanie poważnej draperii zdaje się być najwłaściwszem. Czemże jest bowiem draperia? Nie jest ona bynajmniej strojem właściwym jakiemuś narodowi, jakiejś szczególnej epoce, jakby ktoś może mniemał z drapowanych posągów klasycznych; jest ona poprostu uogólnieniem ubioru, pozbawiającem go wszelkich cech specjalnych, partykularnych; jest wymysłem starożytnych mistrzów dłuta, a dodać trzeba, wymysłem bardzo trafnym, rozstrzygającym doskonale kwestyę ubrania w zakresie posagowej rzeźby. Draperia ma niazaprzeczoną przewagę estetyczną nad wszelkim możebnym strojem specjalnym. Markuje ona wprawdzie dość słabo kształty cia-

ła; i ci co pragnąc ją nagiąć do téj roli, drapują w tym celu modele posągów zwilżoną, do ciała przylegającą tkaniną, nie zupełnie mają jasne o jój charakterze i znaczeniu pojęcie. Osłonięte draperyą kształty ciała, nigdy nie dadzą się tak wyraźnie uwidocznić, żeby mogły zająć widza charakterem konturów i swą plastyczną pięknoscia. Natomiast draperya, układająca się w wyraziste, charakterystyczne linie, nadaje się przewybornie do zaakcentowania postawy, ruchu figury; i to stanowi właściwie najcenniejszą jój zaletę, to czyni ją jednym z najdzielniejszych środków ekspresyi w posągowej skulpturze. Umiejętne jój zastosowanie przyczynić się może w wysokim stopniu do nadania posągowi wejrzenia spokojnej godności, wejrzenia prawdziwie monumentalnego. Otóż jeśli uwzględnimy wszystkie powyższe uwagi, okaże się, że dla posągu Mickiewicza draperya jest jedynie właściwą szatą. Kto się przyjrzał dobrze opiętym w surdut figurom poety w różnych projektach pomnika i zapamiętał ich sztywne, nieszczęśliwe wejrzenie, ten się pewno ze mną zgodzi.

Jak należy w szczegółach przeprowadzić draperyą posągu: czy nadać jój charakter czysto klasyczny, czy osłonić figurę poważnie układającymi się fałdami sutego płaszcza, jak tego bardzo umiejętnie dokonał autor wspomnianego już wyżej projektu pod godłem rylca i młotka; to już rzecz estetycznego smaku artysty, i w te szczegóły wdawać się nie mogę. Wogólności zadaniem niniejszego artykułu nie jest bynajmniej narzucenie artystom jakichś przepisów; już choćby dla tego, że jestem najmocniej przekonany iż żadne dzieło sztuki prawdziwej wartości, według przepisów wykonać się nie da. Poruszyłem sprawę pomnika głównie dla rozjaśnienia jój z estetycznego punktu widzenia, czego dotąd nikt się nie podjął, w nadziei, że to zawsze wyjdzie na jój pożytek.

---



**F**

8433