

St. Fiat.

Realizm a narodowociv' w sztuce.  
J. Mycielski „Dobry malarski”





# ATENEUM

PISMO NAUKOWE I LITERACKIE

1898.

TOM I.

OGÓLNEGO ZBIORU TOM LXXXIX.

---

**INSTYTUT**  
**BADAŃ LITERACKICH PAN**  
**BIBLIOTEKA**  
00.330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-53

**WARSZAWA.**  
**DRUK JANA COTTY,**  
ulica Kapucyńska № 7.

1898.



Дозволено Цензурою.  
Варшава, 13 Марта 1898 г.



# REALIZM A NARODOWOŚĆ

## W SZTUCE.

Dr. Jerzy Mycielski. „Sto lat dziejów malarstwa w Polsce.“ Kraków, 1897,  
str. 737.

### I.

**W** roku 1857-ym ukazała się w „Wiadomościach Polskich” praca Juliana Klaczki o malarstwie polskim, w której sędziwy już dziś publicysta i estetyk zapowiadał, że sztuka plastyczna nigdy się u nas nie rozwinie, że do niej nie mamy uzdolnień wrodzonych, ani przyjaznego otoczenia fizycznego. Były to przewidywania i racye stylowo świetnie wysłowione, ale niemal wyłącznie oparte na hipotezie niezwyklego jakiegoś naszego posłannictwa w rodzinie ludów europejskich, osnutego na rozkwicie poezyi polskiej w okresie Mickiewicza. Idea mesyanizmu olśniła krytyka i, wystawiając na szwank jego przenikliwość, podsunęła mu pewną ilość rozumowań i dowodów, które nie powstrzymały wprawdzie narodzin naszego malarstwa, lecz nie mało się przyczyniły do ugruntowania i wzmocnienia w opinii publicznej wielu mylnych lub mętnych wyobrażeń estetycznych.

20.942



Tymczasem, jak gdyby umyślnie dla zadania kłamu „prorokowi”, w chwili nieledwie, kiedy znakomity pisarz, puszczał w świat swój artykuł,—dwaj młodzieńcy uczyli się właśnie, wśród najskromniejszych o swych zdolnościach wyobrażeń, rysować i malować. Twórcy malarstwa polskiego, A. Grottger i J. Matejko mieli wtedy—jeden lat 20, drugi 19; Grottger pracował w wiedeńskiej Akademii, Matejko pierwsze swe, dziecinne niemal obrazy malował, wieczorami zaś marząc na rynku krakowskim, myślał o swój podróży na dalszą naukę do Monachium. W lat pięć potem niespełna, obaj puścili w świat swoje pierwsze, potęgę przyszlęż twórczości napewno już zapowiadające dzieła; to zaś, co potem stwarzać mieli, wraz z utworami całej plejady współcześnie z nimi pracujących artystów, utrwaliło już dziś istnienie tej gałęzi sztuki polskiej i postawiło ją na poczesnym miejscu w Europie. Malarstwo polskie, zupełne już i prawie wszechstronne, powstało tedy niezawodnie wkrótce po r. 1860, i dziś ze śmiercią obu jego twórców, Grottgera i Matejki, pierwsza wielka epoka historii malarstwa polskiego jest zamknięta; rozpoczęła się odmienna w wielu względach druga...

A jeżeli tak jest rzeczywiście, jeżeli historia samodzielnego malarstwa polskiego zaczyna się dopiero około roku 1860, zachodzi pytanie, jakie znaczenie ma okres poprzedni, dopełniać mający okrągłą liczbę lat stu, zaznaczoną w tytule pracy d-ra Jerzego Mycielskiego? Odpowiada na to autor, że wobec świetnych rezultatów, osiągniętych przez malarstwo polskie w ciągu ostatnich lat trzydziestu pięciu, nieodzownym stało się dokładne wyświetlenie kwestyi, jaki był stan sztuki malarskiej w Polsce bezpośrednio przed tą świetną jej epoką? skąd ona się wzięła? na jakim gruncie poprzedzających epok artystycznych wyrosła? co ją i jak przygotowało? Słowem, gdy się zamknął matejkowsko-grottgerowski okres naszej sztuki i gdy już zwolna o jego zbadaniu i ocenieniu artystycznym może być mowa, stanął po raz pierwszy problemat stworzenia historii malarstwa w Polsce, która dotąd nieledwie całkiem była białą kartą i która do zrozumienia produkcyi narodowej ostatnich lat trzydziestu jest konieczną, „bo przecież nic na tym świecie samo się nie rodzi i największy rozkwit wszelkiej ludzkiej twórczości ma zawsze bodaj jakiś najskromniejszy swój podkład, na który całe liczne dziesiątki lat pracy poprzedniej często bezwiednie się składają.”

Tego to zadania podjął się autor z zupełną świadomością wielkich onego trudności i szkopułów. „Dzieje sztuk plastycznych w Polsce—powiada—to dotąd prawie zupełna *terra incognita*; materiały nowe

do nich ze względu na epoki najdawniejsze od niedawna w publikacjach Akademii Umiejętności się gromadzą, ale czasy nowsze, z najskąpszymi wyjątkami, nie rozporządzają substratem prawie żadnym, nie jest się poprostu dotąd w możność podania ich obrazu w głównych bodaj zasrych; o wyczerpującej zaś jego całości już nawet na razie nie marząc". Są wprawdzie, obok trzechtomowego Słownika malarzy polskich Edwarda Rastawieckiego, rozprawy wyborne, pełne ciekawych wiadomości i głębszych spostrzeżeń, ale oprócz tych kilku elementarnych danych i oprócz niedotkniętego prawie materiału artykułów luźnych, rozsianych po czasopismach a nawet dziennikach całego kończącego się stulecia, badacz tego przedmiotu, o woli bodaj najlepszej, stał do niedawna przed niczem prawie, témbardziej, że nie mając żadnych prawie wskazówek, dotyczących biografii i statystyki artystów, nie widział i często nie miał nawet pojęcia o najważniejszych bodaj ich dziełach. „Bez zobaczenia zaś chociaż kilku z nich na własne oczy, ani charakterystyki poważnej o utworach malarskich, ani oceny ich słusznej przedsiębrać niepodobna". Uzasadnione to troski. Szczęściem w r. 1894 nadbiegła im z odsieczą, wystawa polskiego malarstwa we Lwowie. Dr Mycielski z nader miłym, bo szczerem i żywem uniesieniem kręśli przebieg projektów tej wystawy i jej początków, których zasługę przypisuje trzem ludziom: Stanisławowi Witkiewiczowi „pierwszorzędnemu malarzowi krajobrazów i głębokiemu krytykowi najnowszego u nas malarstwa", Maryanowi Sokołowskiemu uczonemu i zasłużonemu badaczowi, którego działalność badawcza Europę całą i szerokie widnokreśli sztuki obejmuje", d-wi Janowi Bołoz Antoniewiczowi „profesorowi i miłośnikowi sztuk pięknych i przed wszystkimi innymi zasłużonemu inicjatorowi wystawy 1894 r." Prototypem pomysłów trzech tych ludzi stała się, jak i w wielu innych naszych przedsięwzięciach szerszego zakresu—Francya. „Idealem—powiada autor—musiała tu być naturalnie wiekopomna wystawa retrospektywna malarstwa francuskiego ostatnich lat stu, która była jedną z wielkich chwał i zasług paryskiej wystawy powszechniej r. 1889, a która stała się tam owym potężnym, przez zdumione oczy zagranicy w zachwycie podziwianym obrazem całości produkcji malarskiej we Francyi od wielkiej rewolucyi aż do rozwoju malarstwa w ciągu ostatnich lat dziesięciu". To samo w skromniejszej formie i węższych ramach postanowiono zrobić we Lwowie; chodziło o zilustrowanie działalności artystycznej każdego malarza (z okresu lat przeszło stu) najważniejszymi dziełami, a w braku możności ich uzyskania takimi cho-



ciaż, które charakter twórczości artystów najlepiej znamionują i niezbite ślady ich talentów noszą na sobie.

Podwaliną pracy d-ra Mycielskiego, jak to sam autor skromnie wyznaje, stał się „Katalog, owój lwowskiej wystawy sztuki polskiej od r. 1764 do 1884, opracowany i wydany przez d-ra Antoniewicza, gruby tom o 384stronicach tekstu i 24 str. wstępu z 3-ma indeksami i 75 ilustracyami przypominającemi niekiedy z „pełnią prawdy najcelniejsze na wystawie utwory“. Nie wszędzie oczywiście p. Mycielski szedł niewolniczo w ślady d-ra Antoniewicza, jak to się zaraz na wstępie pokazuje, nawet i z podziału dziejów malarstwa polskiego na okresy. „Trzy epoki malarstwa polskiego — są jego słowa — na jakie je prof. Antoniewicz rozłamał, może raz na zawsze utrzymać się nie dadzą, druga zaś z nich niezawodnie na dwa jeszcze odrębne okresy rozdzielona być winna, ale szkielet wybornie zbudowany tej pierwszej historii malarstwa w Polsce już zostanie, stanowiąc jedną z wielkich zdobyczy naukowych jego twórcy. Pierwsza epoka polskiego malarstwa nowożytnego — to czasy panowania Stanisława Augusta, okres prawie całkiem w sobie zamknięty, od r. 1765, kiedy Poniatowski po wstąpieniu na tron sprowadza z Wiednia Bacciarellego do Warszawy i tu na Zamku pierwszą szkołę malarską na wielką skalę otwiera, aż po r. 1795, kiedy po trzecim rozbiorze wytwórczość artystyczna epoki, o charakterze wybitnie cudzoziemskim, kosmopolitycznym, cechy swe zmieniać poczyną, a w nowych utworach młodych malarzy końca stulecia zjawiają się pierwsze przeblyski charakteru narodowego. Z rokiem 1795 otwiera się tedy epoka druga malarstwa u nas, okres zanadto długi, bo wedle prof. Antoniewicza lat 60 się ciągnący; okres ten, w nazbyt szerokie ramy przez autora „Katalogu“ ujęty, stanowczo na dwie, prawie całkiem odrębne epoki rozłamać należy: od r. 1795 do 1831, i od 1831 r. do 1860.

Tym sposobem stuletnie dzieje malarstwa w Polsce rozpadają się u d-ra Mycielskiego na następujące cztery okresy: I-szy — epoka Stanisława Augusta, II-gi — epoka Księztwa warszawskiego i Królestwa kongresowego, III-ci — epoka „prekursorów“ wielkiego malarstwa polskiego, złożona z dwu części, przygotowawczej (1831—1845), bezpośrednio przed Matejką i Grottgerem idącej (1845 — 1860); wreszcie okres IV-ty, składający się w książce z jednego tylko rozdziału (na ogólną liczbę czterestu), p. t. „Rzut oka na wielki okres malarstwa polskiego po roku 1860.“



Różnorodną i wielce niekiedy rozbitą, prawie roztrzęsioną treść tej szachownicy podziałowej nie łatwo ująć w ramy jednolitego sprawozdania. Usiłujmy jednak.

## II.

W stosunku do Europy zachodniej, słaby i niejako senny rozwój sztuk plastycznych w Polsce bardzo długi czas był wyłącznie naśladowczym, znacznie opóźniał się w drodze za swojemi pierwowzorami zagranicznymi, lub też, podążając na oślep za prądami cywilizacji zachodniej, hołdował im zazwyczaj niewolniczo. W opieszłym zaś i ociężałym tym pochodzie malarstwo wlokło się powolniej jeszcze niż architektura lub rzeźba.

Ogólna charakterystyka naszej sztuki malarskiej w jej zawiązkach, w jej początkowaniu, ulega, naturalnie, ciągłym i niemal stałym zmianom na lepsze — lubo nie bez przerw i luk znacznych; postęp dokonywa się w miarę, jak wpływ zagraniczny rozszczepiony na dwa bieguny, fachowy i pomysłowy, zwiększa się i potężnieje w pierwszym z dwu tych zakresów (fachowym), zmniejsza się zaś i słabnie w drugim (pomysłowym), nie znikając całkowicie nawet w okresie czwartym, matejkowsko-grottgerowskim.

W wieku XV skromna szkoła cechowa malarzy krakowskich wydaje cały szereg religijnych obrazów o typie najpierw niemieckiej szkoły kolońskiej; naśladuje następnie wielkich staroflamandzkich mistrzów, zachowując w ciągu tego politycznie tak wielkiego w Polsce stulecia zaledwie drobne jakieś odcienia twórczości narodowej, przy długo w niej jeszcze trwających resztkach średniowiecznego bizantynizmu. Epoka spóźnionego gotyku, za ostatnich Jagiellonów, trwa u nas znacznie dłużej niż w Europie tamtoczesnej, a z nią i z pierwszemi zwycięstwami renesansu w Niemczech sadowi się w Polsce wszechwładnie na całe prawie stulecie malarstwo niemieckie, w obrazach religijnych o wybitnym typie szkoły norymberskiej. Pierwsze lata wieku XVII zaznaczają się u nas zjawieniem się obrazów o charakterze przekwitłego Odrodzenia, które gdzieindziej przeszło już dawno w rzymski akademizm i w boloński eklektyzm. Podczas jednak, kiedy Tomasz Dolabella, epigon wielkich kolorystów weneckich XVI stulecia (1600), wprowadza do Polski malarstwo włoskie na dwór Zygmunta III-go i pierwszych na-

śladowców w kraju znajduje, — już jednocześnie pod wpływem flamandzkich sympaty królewicza Władysława, z pracowni Rubensa, w drugiej ćwierci stulecia, przedzierać się do nas zaczynają złote promienie mistrza antwerpskiego. Przez cały wiek XVII, do ostatniej jego ćwierci ważą się u nas te dwa prądy obce, włoski i flamandzki; lubo zaś obok cudzoziemskich artystów drugorzędnych, produkujących swe utwory w Polsce bez współzawodnictwa, znajdujemy kilku malarzy krajowych, jak Lexycki, Siemiginowski, Tricius i najzdolniejszy z nich Daniel Freher, to wszakże w utworach ich wszechwładnie i niepodzielnie góruje — wzór zagraniczny. Pod koniec stulecia zagląda do nas również francuskie dworskie malarstwo dekoracyjne epoki Ludwika XIV; wkracza zaś najpierw — bez wdzięku i elegancyi wersalskiej, zniemczone i niezgrabne — przez Wiedeń; następnie — odświeżone i pięknie upudrowane — przez Drezno, gdzie za złotego wieku dwóch Augustów, francuskie portrety i obrazy świeckie nad innymi prym trzymały.

Słowem, artystyczna i naukowa wyższość Zachodu przytłacza nas trybem podwójnym. Mistrz zagraniczni, osiadający w Polsce, wnoszą do niej swe znanstwo i proceder szkolny bez najmniejszej chęci lub potrzeby liczenia się z niewyrobionym, nieistniejącym prawie jeszcze smakiem mecenasów polskich, zarażonych panującym wówczas wszędzie kosmopolityzmem; nawzajem, artyści polscy, pracujący lub kształcący się zagranicą, zatracają w sobie powoli, pod naciskiem obcego otoczenia, zasadnicze cechy twórczości narodowej, o ileby one tkwiły w nich *in potentia*. Drugie to łożysko napływającej do nas obczyzny dr. Mycielski dobitnie wytyka na kilku głośniejszych malarzach polskich, — na sławnym nawet Czechowiczu. Szymon Czechowicz — pisze — (ur. w Krakowie r. 1689) uchodzi za pierwszego religijnego polskiego malarza o wyższym zakroju; cała wszakże jego nadzwyczaj obfita artystyczna produkcya ani śladu narodowego charakteru na sobie nie nosi. Kształcony staraniem Ossolińskiego w Rzymie, w szkole czule słodkiego Carla Maratty, tam maluje przez długie lata włoskie obrazy kościelne, a gdy około r. 1740 do Polski na dobre wraca, pozostaje do końca życia (1775) tym samym Włochem późnego barokku, bez iskiereki oryginalności. Szlachetność religijnego natchnienia, na słodki sposób wieku XVIII pojęta, pobożność szczerą i nieco czułościową czynią, że obrazy jego bardzo dobrze nastrojem swym zdają się odpowiadać jednej najlepszej stronie społeczeństwa polskiego z epoki saskiej. Wykonane prawie zawsze poprawnie, nieraz bardzo szlachetnie, o miękkim, zwykle bladawym kolorycie, tonem jed-



nym złotawej glorii przeciągnięte, o puszystych draperyach, niepokojnych, ale w niebieskiej barwie bardzo pięknych, oltarzowe płótna zitalizowanego tego Polaka, malowane naprzód w Rzymie, następnie w rodzinnym Krakowie, Warszawie, Wilnie, Podhorcach i Połocku, posiadają niezaprzeczenie wielkie zalety, ale noszą na sobie najwybitniej wszystkie cechy dogorywającego już barokowego włoskiego akademizmu i eklektyzmu...

Paru innych, bynajmniej nie podrzędnych malarzy z wieku XVIII autor wyrzuca nawet ze swej siatki okresowej, dla tego wyłącznie, że albo zanadto przejęli się obczyzną, albo też wyłącznie dla zagranicy pracowali i tam żyli. Do nich w pierwszym rzędzie należy mało dotąd znany Tadeusz Konicz (niemiec z pochodzenia, Kuntze), „biedny kuchcik późniejszego biskupa Andrzeja Załuskiego“. Obrazy jego oglądać można w katedrze na Wawelu i w kościele księży Misyonarzy na Stradomiu. Na wystawie lwowskiej znajdowało się jego pędzla popiersie św. Pawła, naturalnej wielkości „o czerwonej karnacyi, silnej muskulaturze i niezwyklej energii twarzy.“ Na téjże wystawie dowiedziano się, że Konicz obok malarstwa religijnego, uprawiał i rodzajowe, przedstawiając w stylu akwarelowym bądź sceny mitologiczne na tle tak zw. historycznych krajobrazów *à la Poussin*, bądź rozmaite przygody życia mieszczańskiego i ludowego na ulicach i placach Rzymu; dowodzą one, że artysta umiał „wesoło i dowcipnie patrzeć na prawdziwe zdarzenia potoczne, a zarazem oddawać je ze szczerym humorem i z pocziwój satyry szczyptą“. Jest to w każdym razie malarz o indywidualności wybitnej i talencie poważnym, — szkoda tylko, że „w niczem nie ma polskiego charakteru i jedynie tylko miejscem urodzenia swego (Kleparz w Krakowie) i temi kilku w krakowskich kościołach znajdującymi się obrazami do polskich malarzy się liczy“.

Nie zbyt pobłażliwiej wyraża się autor i o wielkim artyście północnym XVIII w., Danielu Chodowieckim, urodzonym w Gdańsku w r. 1726. I on również „wszystkiem, oprócz nazwiska, stoi po za Polską.“ Talent to jednak ogromny, pierwszorzędny obserwator drobnych scen z życia powszedniego, pełen miłej, wesołej, nigdy gryzącą satyrą nie zaprawianej prawdy; „zajmuje on w sztuce niemieckiej to samo stanowisko, co Hogarth w angielskiej, Chardin we francuskiej i jest pierwszym artystą prawdę życiową w niższych sferach mieszczańskiego życia oddającym“... Cóż z tego! — W pięknym niemieckim liście do malarza i sztycharza Józefa Łęskiego Chodowiecki przyznaje się wprawdzie z dumą do narodowości polskiej, jest przecież, jako wielki rysownik, a zwłaszcza rytownik, „w całym

swym charakterze i artystycznej twórczości raczej berlińczykiem niż polakiem”...

Zresztą, trzeba i to także zaznaczyć, że wśród niesłuchanego rozproszenia, jakiemu okazy sztuki polskiej ulegały zawsze, od czasów najdawniejszych podziśdzień, nadzwyczaj nieraz trudno orzec, czy pewien mniej więcej rozgłośny artysta zdradzał w swych utworach jakąś „żyłkę polską”, czy też całkowicie tonął w pochłaniającym go zewsząd żywiole obcym. Do takich nieokreślonych postaci w niewielkim pocście malarzy-polaków, postawionych przez autora zewnątrz tak zwaną epoki Stanisława-Augusta (a zawsze z powodu, iż „po za Polską pracowali”) należał, obok Czechowicza, Konicza, Chodowieckiego, także i Aleksander Kucharski (1736—1820), sławny swojego czasu portrecista Maryi Antoniny i osób jej dworu. Działalność jego artystyczna podczas wielkiej rewolucji francuskiej pozostaje dotąd, równie jak i jego życie, zagadką bez możliwego rozwiązania; dzieł jego nie znamy i nikt nie jest mocen zawyrokować, czy się w nich nie ukrywał jakiś promień „swojski”, jakaś nuta czyisto polska, — w przypuszczeniu naturalnie, żeśmy się nareszcie dowiedzieli, na czém mianowicie takie promienie i takie nuty zależą.

Zależą one, według znanego określenia, od szczeroci interpretacji przyrody ojczyściej i spraw domowych, oglądanych przez pryzmat temperamentu artysty... Jest to, jak widzimy, formuła czystego realizmu w sztuce, o realizmie zaś nie zaraz dowiadujemy się z książki d-ra Mycielskiego, bo i nie tak znowu wcześniej realizm ten przychodzi na świat, dopiero pod koniec książki profesora krakowskiego; a tymczasem autor, dopominając się o realizację realistycznąj tój formuły u najdawniejszych naszych artystów, staje się niekiedy całkiem niezrozumiałym, zwłaszcza wobec nadmiaru superlatywów stylowych pod adresem talentu, wprawdy, fachowej zdolności owych Polaków, przebranych w szaty obcej działalności artystycznej. „Malarz znakomity, nieporównany, gwiazda wielkości pierwszorzędnej“, — ale, niestety, nie polska, chociaż często „na polskiem niebie świecąca“... Oceny tój treści antynomicznej nużą swą jednostajnością i nieraz wychodzą na oczywiste anachronizmy, szczególnie wobec zgóry zaznaczonej pewności, że malarstwo rzetelnie narodowe zaczyna się u nas dopiero z Matejką i Grottgerem, więc raz jeszcze nie wcześniej aż w r. 1860.

Możnaby atoli i temu ostatniemu twierdzeniu zaprzeczyć na podstawie innego szeregu superlatywów autora, łożonych w dalszym ciągu dzieła już na dobro rodzimych zdobywcy artyzmu w Polsce—zdobycy obfitych i mnożących się nader szybko w postępowym przebiegu okresów od Stanisława-Augusta do Matejki i Grottgera...



Tym sposobem otrzymałoby się dowód, że malarstwo istotnie narodowe powstało u nas znacznie wcześniej niż około r. 1860...

### III.

I zaprawdę, jest rzeczą godną zastanowienia, że ów pierwiastek narodowy dość wyraźnie się zaznacza nawet w pierwszym, stanisławowskim okresie malarstwa w Polsce. Dr Mycielski zapewnia wprawdzie, że w ciągu całego panowania Stanisława-Augusta, po pierwszych, znanych już nam próbach Czechowicza i Konicza, malarstwo nasze zaledwie jeszcze dopiero kielkujące uczy się swęj sztuki od współczesnej Europy zachodniej i jest aż do końca wieku XVIII „prawie“ wyłącznie „beznarodowem“, uprawianem „przeważnie“ przez cudzoziemców; zaznacza atoli jednocześnie, że dwa obce imiona, Marcello Bacciarelli (1731—1818) i Jan Piotr Norblin (1745 — 1830), wiążą ten przedsiónek naszego malarstwa—nie z jednym, lecz z dwoma głównymi kierunkami sztuki na Zachodzie, — Bacciarelli z domierającymi tradycjami dworactwa wersalskiego,—ale za to Norblin z rodzącem się zamiłowaniem przyrody, której poczucie, sielankowo skażone za dni chylącej sięku upadkowi monarchii we Francyi, oczyszczać się zwolna zaczyna pod potężném tchnieniem nowatorstwa rewolucyjnego.

Bacciarelli, sprowadzony w r. 1765 z Wiednia do Warszawy, osiada na Zamku królewskim, zakłada prywatną szkołę malarstwa, otrzymuje na sejmie r. 1768 szlachectwo polskie, król zaś daje mu urząd głównego dyrektora budowli królewskich. Włóch, spolszczony niebawem, rozwija działalność żywą i daleko sięgającą. Z jego pracowni wyjdzie wkrótce całe pokolenie malarzy, które Polskę załeje manierą swego mistrza. Sam mistrz zresztą pracami swemi postara się o to, ażeby nie prędko zapomniano o nim nad Wisłą. Po upadku Stanisława-Augusta i wyjeździe jego do Petersburga jest równie ruchliwym i płodnym na stanowisku profesora malarstwa w nowo utworzonym uniwersytecie warszawskim, jak i w czasie, kiedy był tylko dworzaniem koronowanego swego protektora. Główną część olbrzymiego jego dzieła podziśdzień podziwiać możemy. Są to przedewszystkióm wielkie kompozycje dekoracyjne w dawnym Zamku królewskim: portrety królów i sufit w sali marmurowej, sceny historyczne w sali rycerskiej, portrety hetmanów i swawole olimpijskie w innych salach. Wszystko razem wielce uroczyście, teatralne, a dość drewniane, ale za to prawdziwy miód z mlekiem i olejkiem różanym płynie w Łazienkach z ust, z oczu

i z pod gorsów baletniczek i kochanek ostatniego króla polskiego, poprzebieranych za niewiasty biblijne. „Malowane to było — powiada d-r Mycielski — w owym modnym współczesnym smaku elegancyi dworskiej i wystawności rezydencyjnej, bez cienia prawdy życiowej, mdło, słodko, w kolorze blado-żółtawym, przy miękkim i pulchnym zaokrągleniu twarzyczek, gestów, draperyi“... Lepsze, szlachetniejsze pod względem stylu i tonu mają być tylko portrety Bacciarellego: w Łazienkach ks. marszałkowej Lubomirskiej w błękitnej sukni, lub w Dzikowie u hr. Tarnowskich — hetmana w. lit. Michała Massalskiego.

Natomiast, inną zupełnie jest spuścizna Norblina. Sprowadzony około r. 1771 do Polski przez księcia generała Czartoryskiego, młody, 26-letni nauczyciel jego dzieci, uczeń — jak się dr Mycielski domyśla, francuskiego mistrza Antoniego Watteau i akademii drezdeńskiej, nie pozyskał wprawdzie na razie tego znaczenia i rozgłosu w nowej ojczyźnie, co Bacciarelli, lecz następnie, za naszych już czasów, całkowicie zaćmił swego współzawodnika. Sławne „sceny wiejskie“, zdobiące niegdyś gabinet księżnej Izabelli Czartoryskiej w pałacyku na Powązkach, oraz słynna freskowa powała świątyni Minerwy w ogrodach Arkadyi pod Łowiczem, malowana dla księżny Heleny Radziwiłłowej, założycielki wspaniałych tych cacek sztuki pseudo-klasycznej, noszą... — nosiły na sobie jeszcze piętno modnych w wieku XVIII „sielenek dworskich“; wkrótce atoli żywa, rzetelna przyroda strząsa z siebie kolory i szychy stroju wielkopańskiego i Norblin w szeregu drobnych, lecz na zawsze pamiętnych obrazków i szkiców z okresu lat 1785 — 96 staje się prawdziwym pionierem realizmu w sztuce naszej, — Rembrandtem polskim, ojcem malarstwa narodowego. Prace jego, nadzwyczaj dziś rzadkie, nieznane prawie w oryginałach, przechowały się głównie w kopiach lub rycinach; z tego względu „album Norblina“ w muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie zaliczyć trzeba do najcenniejszych zabytków sztuki polskiej z końca wieku XVIII. Opiérając się przeważnie na tém obfitem źródle, dr Mycielski podnosi zasługi Norblina do wysokości prawdziwie reformatorskiej. Był to — powiada — malarz prawdy w życiu, umiejący pochwyć ją na gorącym uczynku; bystrym dowcipem, niekiedy nawet satyrycznym, ale zawsze przychylnym okiem patrzy on na prostych ludzi miast i miasteczek naszych, na chłopów po wsiach, na rubasznym żołnierzy w obozie, na żydów i kozaków i po raz pierwszy stwarza wierne, z otoczenia wzięte polskie typy ludowe, — stwarza drobne nasze malarstwo narodowe, wysnute z obserwacyi wszystkich klas ludności, począw-



szy od spacerujących po ogrodzie Łazienkowskim eleganckich pań i smukłych kontuszowców, skończywszy na wieśniakach i żydach po karczmach i chatach, pełnych malowniczego nieporządku... Całe, zwłaszcza niższe społeczeństwo końca przeszłego wieku staje jak żywe w tych zbiorowych, kipiących ruchem i podnieceniem obrazkach miejskich i wiejskich, jak np. „Targ na Pradze“ (1784), „Targ za Żelazną bramą“ (1788), „Odpust“ (1790), „Wnętrze karczmy“ (1794), „Nowa brama świętokrzyska“ (1799) lub „Jarmark w Łęczynie“ (1803). Obok tych scen zbiorowych, więcej jeszcze, być może, prawdy, charakteru i życia, mają osobno rysowane, lub szkicowane typy szlacheckie, mieszczańskie, wiejskie, jak np. dwa wizerunki mnichów, kozak trapiący, straganiarka, pan podkomorzy, chudy szlachcic lub student — „bosi, o bajecznie kretynicznym wyrazie twarzy, idyota, jak u Velasqueza“. W albumie Czartoryskich szczególną doskonałością odznaczać się mają dwaj młodzi parobcy z pod Krakowa, w karazyi jeden, w sukmanie drugi, tamten w profilu, ten tyłem odwrócony; tyle jest tu ruchu, wdzięku, prawdy i werwy, że od tak dawna do dziś dnia żaden malarz polski, oprócz Orłowskiego i Grottgera, lepij i głębiej polskiego chłopca nie pojął i nie odtworzył. Ci chłopci Norblina — dodaje niewyczerpany tym razem w pochwałach autor — lubo jeszcze trochę idyllą w. XVIII owiani, są najwierniejszymi, bo poetycznymi a prawdziwymi protoplastami chłopów Piotra Michałowskiego, rozkosznych krakowiaków Juliusza Kossaka, górali Kotsisa, a w końcu to nawet smętnych parobków Malczewskiego lub zawadyaków Tetmajera. „A wobec tego, nie trzeba już więcej podkreślać znaczenia i doniosłości produkcji wielkiego Francuza w Polsce; ojcowstwo to samo za siebie mówi“...

Mówi ono jednakże — dodajmy — nie tak znowu dobitnie, jak to na razie wypada ze słów profesora krakowskiego. Bezpośredniego potomstwa Norblina w malarstwie polskiem nie widać w początkach wcale. Znika ono w tłumie zwolenników utartej, receptowej akademickiej maniery Bacciarellego, w ciżbie towarzyszków, uczniów, naśladowców i współziomków tryumfującego Włocha. Za Bacciarellim ściągają do nas legiony artystów zagranicznych tegoż samego co i on znaku cechowego: Bernardo Belloto, zwany Canaletto, Jan Lampi ojciec, jego synowie Jan i Franciszek, Józef Grassi, Marteau, Pitchmann itd., i w ich to świetle, ich trybem poczynają wkrótce rysować, koloryzować i zagarniać dokoła siebie coraz szersze koła wyobrażeń i artystycznego znanstwa pierwsi malarze rodowicie polscy, jak Smuglewicz lub Wojniakowski. Norblin — on długi czas nikogo za sobą nie ma; rzuca wprawdzie w głębie polską silne i zdro-

we zarodki sztuki ojczystej, przygotowuje widoki i nadzieje o „narodowych błyskach i tematach”; tematy te wszakże nie prędko podniesione zostaną do godności dogmatów estetycznych, nie zaraz spotkają się z uznaniem szerszém i stwierdzeniem faktyczném. Walka o prawdę albo téż o konwenans w sztuce, o wzory z żywego otoczenia lub z martwych muzealnych wskazań mistrzów — trwa po dziś dzień i prawdopodobnie nie zaraz się skończy.

Na naszym gruncie dwojakie są po temu powody: jedne ogólne, ze specjalną naturą zadania związane, drugie lokalne i przygodne. W całej historii sztuki nowożytnej, przedewszystkiém malarzkiej, od samych początków Odrodzenia ciągle się ważą i ustawicznie na siebie wpływają dwa wielkie, zasadnicze, rozstrzygające prądy: dążność odzwierciadlania przyrody, prawdy, rzeczywistości, żyjącego człowieka i tendencya naśladowania tak zwanego bezwzględniego piękna w plastyce, idealnych, szkolnych, gremialnie za piękne uznanych form przyrody i postaci ludzkiej, jak je świat starożytny pojął i przedstawił w nielicznych zabytkach. Z prądów tych raz jeden, to znowu drugi bierze górę w wytwórstwie artystycznym cywilizowanego świata chrześcijańskiego, a przewaga jednego lub drugiego wyrokuje zazwyczaj o młodości i żywotności utworów plastycznych pewnej epoki, lub o ich przekwitaniu i zamieraniu... Wyłamać się z pod téj alternatywy malarstwo nasze jednak nie mogło; dla czego, tak długo i aż do najświeższych czasów hołdowało niemal wyłącznie „przekwitającemu i zamierającemu“ wykładnikowi idealno akademickiemu, bacciarellowskiemu, niżli „młodemu i ożywiającemu” realizmowi norblinowskiemu — rozstrzygnąby to zdołało jedynie dokładne zbadanie dawnego naszego ustroju społecznego, w którym warstwy wykształcone i kierujące, wyłącznie w przeszłości oddane rzemiosłu rycerskiemu, zanadto się odosobniły i w sobie zamknęły od zmartwiałego pod nimi, na nizinach, morza spraw powszednich. Bo kiedy, z biegiem wypadków, główna ta funkcya rycerska osłabła i skaduczała, stan uprzywilejowany z konieczności wpaść musiał w pustkę kontemplacji odświętnej, z potrzebami i interesami miejscowemi rozbrańonej, przeto nieodzownie kosmopolitycznej. Stwierdzona to zresztą właściwość każdego organizmu podkopanego i zagrożonego, że naga prawda go nęka, że mu niepodobna obejść się bez złudzeń słodkich i omamień uroczych. Sztuka umie w takich wypadkach stać się nader pochlebną i zalotną: wybiera ona wówczas idealizm, sentymentalizm, sielankę, archeologię zaprawną bohaterstwem za coś w rodzaju przepaski różowej na oczy, które nieubłagana rzeczywistość razi i niepokoi. Potężne tylko bu-



rze uwolnić są w stanie od podobnych snów i fantasmagoryi złotych.

A i to nie zawsze, nie wszędzie. Przynajmniej z naszego malarstwa nie widać, aby straszliwe wstrząśnienia lat 1794—1812 sięgnęły nieco głębiej do wnętrza, do istoty naszego bytu społecznego. Orkan, zdawałoby się, przeleciał tylko nad powierzchnią życia, potrąciwszy tu i owdzie o wiekową pleśń jego przesądów, lecz nie obaliwszy ani jednego z posągów wzniesionych „cudzym bogom”. Ślady skupienia się w sobie i próby naprawy są nadzwyczaj rzadkie i nikłe. Ze stosunkowo licznego pocztu artystów tylko Stachowicz (1768—1835), swojemi freskami w pałacu Woronicza, swojemi akwarelowemi epizodami z wypadków wojennych i politycznych pamiętnej owój doby, stanowi dosadniejszy nieco wyjątek od ogólnej reguły pięknego kaligraficznego kopiowania wzorów zagranicznych. Lubo w niektórych jego pracach większych „wykonanie jest słabe, rysunek zawsze bardzo błędny, koloryt blado-szarawy, życia mało“, — to jednak twarze i ruchy — szczególnie postaci ludowych, niezmiernie ciekawe. „Przekupki krakowskie, dziewczki i baby wiejskie, parobcy pełni zacięcia, zabawne małe dzieci, a wśród tego i figury rzadsze z elegancjkiego świata, damy w długich obcisłych sukniach, zasobne mieszczki w staroświeckich jubkach bramowanych futrem — wszystko to z życia obserwowane, a nawet może i nieraz z żywych modeli portretowane“, — jak np. w znaniej „Przysiędze Naczelnika z d. 24 marca“. Błyskawiczny to wszakże tylko objaw twórczości prawdziwie swojskiej; wkrótce widnokrąg znowu się okrywa blado-różanemi, z grecka wycinanemi obłoczkami pomysłowości obcej, — o ile można najforemniej zarysowanej i najzgodniej z panującym zagranicą upodobaniem zabarwionej. I słusznie: zanim duch narodu do lotu znów się kiedyś doraźnie zerwie, trzeba dla niego w pierw należyte wymieszać farby i wypłukać pędzle. W Warszawie, w Wilnie, w Krakowie powstają wnet przy uniwersytetach pierwsze urzędowe szkoły sztuk pięknych — z urzędowemi, ma się rozumieć, definicyjami i formułami „natchnionego piękna“ i „pięknego natchnienia“. Na czele najgłośniejszej z nich, wileńskiej, staje dawny uczeń Bacciarellego, Smuglewicz, później Rustem, — warszawską kieruje Brodowski (Antoni) wraz z Blankiem, — krakowska cieszy się Peszką i Brodowskim (Józefem); wszystkie razem uprawiają one na zabój neo-klasycyzm z epoki wielkiej rewolucyi, parodjują uroczysty styl pierwszego cesarstwa we Francyi, lub posągowo kostnieją w rzymskim akademizmie Davida. Zjawiają się dążności i tryby mieszane, wieloźródłowe,

eklektyczne, w których raz po raz uwydatnia się nieśmiało także i realizm norblinowski, z istoty swojej garnący się do tematów lokalnych, narodowych. Prąd ten żywotny, prąd natury i prawdy, nie zanikł wśród mdłego i pasorzytnego kwiecica faktury naśladowniczej; podparty owszem ocknieniem się nuty ojczystej na schyłku „czarnego” wieku XVIII i o świcie XIX, pozyskuje w kilku skromnych uczniach Norblina — w Płońskim, Sokołowskim, Zabielle — dzielnych i wytrwałych przedstawicieli, „którzy malarstwo w Polsce zwolna polskim robili.” Lubo niewielki ten poczet malarzy, przeważnie zaś rysowników z czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa kongresowego, śmiało nieraz mógłby współzawodniczyć, zarówno doborem treści jak i wykonaniem technicznym, z malarzami i rysownikami zachodnimi, to przecież w kraju, wśród swoich, pozostawał w cieniu i na uboczu, głównie może dla tego, że się nie kuśił o dzieła większych rozmiarów, większej doniosłości i poprzestawał na drobnych tylko utworach, niemal wyłącznie akwarelowych lub ołówkowych. O tych cichych wielbicielach rzeczywistości szarzej, powszedniej, ale własnej, potomność możeby dziś całkiem nawet zapomniała, gdyby ich na jaśnień świadomości zbiorowej nie wyniósł był nowy wielki samotnik realizmu, drugi z kolei, po Norblinie, filar malarstwa polskiego — Aleksander Orłowski (1772—1832).

Dr Mycielski poświęcił oryginalnej tej postaci jeden z najlepszych, najstaranniej opracowanych ustępów dzieła. W obszernej monografii, rozpadającej się, odpowiednio do przełomowego przebiegu życia mistrza, na dwa cykle; — warszawski od r. 1792 do 1802 i petersburski od ostatniej daty do 1830, mamy różnoistny łańcuch zdarzeń mało znanych i bardzo ciekawych. Młodociane lata Orłowskiego i wpływ otoczenia na rozwój jego charakteru, — studia w pracowni Norblina, opieka Czartoryskich, hulaszczce początki prace zawodu artystycznego i stosunki z księciem Józefem, — pierwsze akwarelowe, krajobrazy, karykatury, obozy kozackie, typy szlacheckie, mieszczańskie i ludowe, sceny z roku 1794 i portrety wodzów, — z tego się złożył krótki i zwięzły, a bardzo ważny warszawski wątek działalności znakomitego malarza. Trzydziestoletniej jego biografii nadnewskiej nie można całkowicie uważać za dalszy ciąg i uwieńczenie krajowych zawiązków życia i artyzmu, jak o tém świadczą pamiętniki d-ra Stanisława Morawskiego, podane przez dra Mycielskiego w obfitszych przytoczeniach. Opieka W. Ks. Konstantego i obrazki z kampanii napoleońskiej, satyryczne akwarele angielskie i portrety konne oficerów czerkieskich, druga żona i nieszczęścia domowe, studia nad Rembrandtem



i wpływy Hogartha, poważne portrety własnej osoby i przedrzeźnia-  
ne wizerunki szlachciców polskich, humor i prawda, patriotyzm  
szablonowy i zabiegi o chleb niepowszedni, — nie klei się to łatwo  
w całość jednolitą i nie zawsze szczelnie do siebie przystaje; ale ta-  
lent ogromny zawsze i we wszystkiém, o ile o tém naturalnie są-  
dzić dziś wolno ze skąpych okrawków produkcji, która w całości  
niemał — a za grube pieniądze — odpłynęła za morze, do Anglii  
głównie. Historyk nasz, powołując się na znany wiersz Mickiewi-  
cza, że Orłowski „wystawiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy”,  
zapewnia, iż czynił to artysta „do końca życia”... a imię jego na  
zawsze pozostanie w sztuce polskiej. Zapewne, — z tym jednakże  
komentarzem, którym autor ostateczną swą ocenę opatrzył: „dziecko  
wieku XVIII, bez kropli wiary, a niebawem i bez zasad żadnych,  
o gorącym zrazu przywiązaniu do kraju ojczystego, stępieniem z cza-  
sem, o talencie bardzo niezwykłym, bardzo samorodnym, rdzennie  
narodowym, jako artysta stał się Orłowski ofiarą swego życia i swych  
namiętności, nigdy nie hamowanych; drobnych arcydzieł stworzył  
setki, — wielkiego dzieła sztuki ani jednego, a choć szlachtę polską,  
polskiego żołnierza i polski krajobraz odtwarzał, jak nikt przed nim,  
a bardzo mało kto po nim, to przecież do potomności przeszedł  
z reputacją... zaszarganą. Siła twórcza — niezaprzeczenie wielka,  
ale zwichnięta i wykolejona z torów właściwych, przeto i rezultaty  
jój działania — zwiłkane i rozbite. Z tego ostatniego względu Or-  
łowski, porównany ze swoim nauczycielem Norblinem, dużo traci.  
Nie można o nim powiedzieć słowami d-ra Mycielskiego o znakomi-  
tym Francuzie: „Polakiem był Norblin duszą całą, do głębi się prze-  
jął w swych pracach charakterem naszym narodowym i charakter  
ten w całym szeregu postaci nawskroś polskich na papier lub płótno  
przelał.“

#### IV.

Bądź co bądź, straty, jakie społeczność pewna ponosi wsku-  
tek swój niemocy stałej, organicznej, wydają się niczém w obec tych,  
jakie na nią spadają niekiedy z przesilenń doraźnych, gwałtownych;  
tam marnieją tylko jednostki, chociaż zazwyczaj górujące nad inne-  
mi rozumem, cnotą, genialnością; tuginą pokolenia całe wraz z dorob-  
kiem i owocami usiłowań wieloletnich, wiekowych. Takim właś-  
nie był kataklizm 1831 r.

W sztuce naszej wygląda on równie złowrogo, jak i we wszyst-  
kich innych zakresach życia publicznego: jest to rozsypka zupełna

i powszechna, po której następuje istna *tabula rasa*. Malarstwo nasze, skurczone i zbite z tropu, szuka zrazu ratunku pod skrzydłami szkoły sztuk pięknych w Krakowie, później takiejże szkoły w Warszawie, za staraniem Kokulara i podtrzymanej następnie pracami Hadziewicza, Kaniewskiego, Piwarskiego, Breslauera. Ludzie ci dokładają wszelkich starań, w celu odświeżenia zacofanych lub wyczerpanych procederów wytwórczych, zastąpienia ich trybami bardziej odpowiadającymi zdobytemu gdzieindziej doświadczeniu; ale skutek pożądaný nie zaraz dopisze włożonemu dla jego dopięcia nakładowi. Chylący się coraz więcej ku upadkowi pseudo-klasyczny akademizm polski, nie otrzymując już tego samego co dawniej poparcia z zewnątrz, próbuje rozmaitych podpórek stylowych, wysiła się na przepych, na dystynkcyę, zapożycza się we wszystkie kosmetyki zachodnie... Tym razem nie wychodzi to malarstwu u nas (boć chyba nie naszem u) na złe bezwzględne. Przed młodymi artystami otwierają się przez to coraz szerzej okna na nowe prądy sztuki w Europie, na nowe tam wzory, mniej lub więcej udatne czy chybione, wreszcie na szkoły coraz doskonalsze, powstające w Niemczech i we Francyi. Po za obrębem kraju przebywa wtedy ogromna masa ludzi wykształconych, biegłych w rozmaitych kunsztach: jest do kogo się udać po radę, wskazówkę, a niekiedy to i pomoc. Ale zbiera się w ten sposób za ledwie dopiero zasiew na dalszą przyszłość. W domu tymczasem niezmiernie słabo i potulnie walczy o byt i kształci się malarstwo, — w utworach Wańkowicza i Smokowskiego, w portretach (budzących dziś podziw) Aloizego Reichana i w rycinach Kielisińskiego. Ze współczesnych nie bardzo kto wie i słyszy o tych imionach. A przecież, jak dowiodła wystawa lwowska 1894 r., sztuka polska nawet w owym ciemnym okresie lat piętnastu, szesnastu, zdobyła się na talent potężny wyjątkowy, „z lwim pazurem“, a rdzennie polski. Mowa tu o uczniu realistów i romantyków francuskich, Piotrze Michałowskim (1800—1855), o którego istnieniu nie jeden z nas po raz pierwszy, być może, dowie się z zasobnej książki d-ra Mycielskiego. A wszakże według zapewnienia p. Pawła Popiela, (w jedném z jego sprawozdań dziennikarskich) był to nietylko genialny malarz, lecz „uczony, urzędnik, mąż stanu, filantrop, agronom, ojciec rodziny i rozumny polityk w najsmutniejszych dla zachodniej Galicyi czasach“. Członek zamożnej, szeroko skoligaconej rodziny, Michałowski miał środki i sposobność odbycia wcale gruntownych studyów w głównych ogniskach sztuki i cywilizacyi na Zachodzie, szczególnie we Francyi i Anglii, które po raz pierwszy zwiedził jeszcze w r. 1827, wysłany tam przez ministra



Lubeckiego w celach badania przemysłu górniczego. Z wzorów zagranicznych przypadły mu najbardziej do smaku epizody z wielkiej epopei napoleońskiej Grosa, z ojczystych — wojskowe i konne szkice Orłowskiego. Pracował dużo i wytrwale, najpierw z zamiłowania, następnie po r. 1831 zagranicą — dla chleba. „W Paryżu — pisze dr. Mycielski — niewątpliwie robił obrazy na obstalunek, za pieniądze, a zamówienia bogatych Francuzów i Anglików były tak liczne, że nawet wcale pokaźne dochody do jego pielgrzymiej kieszeni wpędzały i po prostu bardzo szanownym były zarobkiem“. Z czasów tych — oczywiście — nie posiadamy żadnych utworów Michałowskiego; przechowały się tylko niektóre do nich zarzysy przygotowawcze w bogatej tece mistrza, znajdującej się obecnie w posiadaniu jego córki, hr. Józefy Michałowskiej w Krakowie, wraz ze wspianą galeryą obrazów stworzonych przez płodnego artystę, przeważnie już po powrocie do kraju. Policzyć tylko i wymienić wszystkie te „arcydzieła“ byłoby zadaniem uciążliwem, cóż dopiero opisać je nieco szczegółowiej! W książce d-ra Mycielskiego cała litania zajmuje co najmniej tyle miejsca, ile np. Napoleon na płótnach Grosa, stanowiąc niemal punkt środkowy i kulminacyjny dziejów malarstwa polskiego. Czego też Michałowski, nie rysował i nie malował! Krédkowe grupy jazdy francuskiej i spiżowy posąg Napoleona, akwarele rogatego bydła i olejne popiersia żydów, portrety rodziny (szczyt piękności cielesnej) i głowy starych rusinek (szczyt prawdy brzydkiej jak śmierć), cesarz Franciszek-Józef i pan Paweł Popiel (obaj konno), bitwa pod Somosierrą i dwie wymijające się karety eleganckiego świata, postaci hetmanów polskich i łby siwych koni (naturalnej wielkości!), — „które są w swoim rodzaju *non plus ultra* prawdy, wierności, siły, a zarazem życia i poezyi w zrozumieniu i odtworzeniu malarskiem konia w ogóle“... „Nic też nigdy równie wspianego żaden nasz malarz nie stworzył, a w sztuce zagranicznej, oprócz niektórych, i to całkiem innych, bo małych rozmiarami, koni Meissonier’a, Neuville’a, dziś zaś może Detaille’a, oprócz słynnego konia przy pojeniu Dagnan-Bouvetret’a w muzeum Luksemburskiem, nie znamy nic, coby do tych arcydzieł zbliżyć się mogło, — arcydzieł zupełnych, gdyż są i całkiem wykończone i traktowane z równą zawsze brawurą i siłą modelunku, a zarazem ze znajomością najdokładniejszą każdej kości, każdego ścięgna, każdego nerwu konia, z poezją wreszcie zwierzęcia szlachetnego, jakiej my przynajmniej nigdzie w nowożytnem malarstwie odnaleźć nie umiemy; a nadto, obok wszystkich powyższych zalet

koni tych niezrównanych, mają one jeszcze na sobie i ów wybitny, pysznie oddany charakter konia polskiego“..

Nieszczęściem, Michałowski — jak o tém autor przekonywająco mówi w inném miejscu — „tak bardzo po za epoką swoją stoi i tak ją wyprzedza, że umierając pod koniec tego okresu, nieledwie żadnego wrażenia swemi utworami ani na dojrzałych, ani na uczących się artystów współczesnych mu nie robi“... A i „zrobić“ tego — dodajmy — nie mógł, skoro był ciągle zamknięty i odgradzony kratką arystokratyczną od swych współtowarzyszy i pracowników na niwie artystycznej plebejuszo wskiego autora mentu. Ci ostatni z otwartą przyłbicą, a w pocie czoła dobijający się o chleb i uznanie w szrankach mniej więcej publicznego zawodu, sami też jedni na swych barkach dźwigać musieli kamienie i cegłę pod podwalinę przyszłości malarstwa polskiego. Trud zaś nie był wcale łatwy, naprawa postępowała bardzo nie chyżo. D-r Mycielski początki dźwigania się naszego malarstwa z ruin kładzie na r. 1845, utrzymując, że mniej więcej na parę lat przed r. 1850 „poczyna się druga połowa owego okresu od 1830 do 1860 r., która stulecie malarstwa w Polsce zamyka, a największą liczbą zjawiających się w niej młodych artystów bezpośrednio się wiąże i zlewa z epoką następną, którą nie tylko przygotowuje, ale też w części stwarza“. Coraz pełniejsze i rojniejsze szkoły sztuk pięknych, warszawska i krakowska, wydają młodzież żądną sławy, pracowitą, wysokie o sztuce wyobrażenie w sobie pielęgnującą, która się niebawem rozsypuje po nowych akademiach zagranicznych w Monachium, Wiedniu, Rzymie, Petersburgu i we wszystkich rodzajach współczesnego malarstwa Europy pracuje, tworzyć zaczyna. W trzech głównych kierunkach rozwija się w owiej dobie sztuka europejska: religijnym, romantycznym i historycznym czyli właściwie historyzoficznym. Pierwszy najdotkliwiej się uwydatnia w Rzymie (Comuccini, Overbeck), w Wiedniu i Düsseldorfie (Führich, Schadow); drugi — głównie w Paryżu, pod potężnym tchnieniem Eugeniusza Delacroix; trzeci wreszcie — w Monachium, częściowo zaś w Wiedniu i Düsseldorfie (Cornelius, Caulbach, Schwind i t. d.), oraz w Paryżu, gdzie czas jakiś panuje i olśniewa historyczno-powieściowa maniera Pawła Delaroché'a, czyli t. zw. jego *juste-milieu*. Ze wszystkich tych trzech potoków obficie czerpią młodzi nasi artyści, kształcący się zagranicą. „Nazarénizm“ uprawiają u nas w pierwszym rzędzie; Leopold Nowotny (1822—1870), Roman Postępski (1808—1878), Mikołaj Strzegocki (1826—1891), Feliks Szynalewski (1825—1892) i inni, — bez większego wszakże powodzenia, gdyż na białych i zimnych wzorach wycackane ich



obrazy nie są zdolne ani serc pobożnych podbić, ani też zaspokoić wyrabiającego się stopniowo smaku warstw wykształceńszych. Bez porównania za to głębiej i wdzięczniej przyjmuje się u nas zagraniczna płonka malarstwa historycznego i wkrótce, do wspólki z przeszczepionym w tymże niemal czasie romantyzmem zachodnim, wydaje owoce przednie, bujne, zdrowe, w gatunku najwyraźniej znamionującym naturę gruntu i wpływ klimatu, które, mniej przyjazne dla bieżących, żywotnych zagadnień wieku, tém pieczołowicij przyciągnęły ku sobie i wychowały plon zamartłej, zdawało się już, przeszłości. Niezmierniej to wagi zjawisko, najbardziej ze względu na pewną ścisłą zażyłość i pokrewieństwo naszego malarstwa historycznego z realizmem, który gdzieindziej stale a cierpko, przez usta celniejszych swych przywódców, odmawiał obywatelstwa kreacyom artystycznym, osnutym na czémś, w czém serce bić przestało i krew w żyłach zaskrzepła. U nas inaczej o tém mniemano, czego dowodem tacy artyści, jak Aleksander Lesser (1814—1884), Józef Simmler (1823—1868), Wojciech Gerson (twórca szeregu kompozycyz dziejów Polski średniowiecznej, ur. w r. 1831), Henryk Pillati (1832—1894), Cypryan Dylczyński (ur. w r. 1836), Ignacy Gierdziejewski (1826—1860), Władysław Łuszczkiewicz (ur. w r. 1828), Leopold Loeffler (1830—1898), Konstanty Szlegel (1819—1870), Floryan Lunda (1824—1888), Maksymilian Piotrowski (1813—1875) i inni, bez liku.

Obok historycznego i religijnego, w urodzajnej téj epoce powstają, rozwijają się, doskonałą inne działy malarstwa: portret, krajobraz, *genre*. W portrecie wysuwają się i niemal odrazu, od pierwszego rzutu pędzla zajmują pierwszorzędne w malarstwie polskiem stanowisko: Leon Kapliński (1826—1873) i Henryk Rodakowski (1823—1894) — zajmujący poczesne stanowisko i w malarstwie historycznym. Z mniej głośnych wymienić należy: Tadeusza Góreckiego (1825—1868), Aleksandra Stankiewicza (1824—1892), Wilhelma Leopolskiego (1830—1892), Andrzeja Grabowskiego (1833—1886), Marcellego Maszkowskiego (1837—1862), — wreszcie nieocenionego akwarelistę, autora wdzięcznych rodzajowych utworów o typach ludowych, Franciszka Tepę (1828—1889). W bezpośredniem sąsiedztwie z Tepą nie żał też postawić koryfeusza naszego malarstwa rodzajowego i wojskowego, pierwszego na wielką skalę popularyzatora sztuki polskiej, dzielnego rysownika, potracającego współrzędnie o tematy historyczne i krajobrazowe, Juliusza Kossaka (urodzony w roku 1824). Tuż przy nim (rzadko przed nim) grupują się nieśmiało w początkach, coraz bardziej później rodzajowi malarze o tematach przeważnie ludowych: Józef Brodowski (ur. w r. 1828), Franciszek

Kostrzewski (ur. 1826), Elwiro Andriolli (1837—1893), Cyprian Norwid (1823—1883), Wincenty Ślodziński (ur. 1837), Jan Piotr Łuczyński (1816—1855), Karol Młodnicki (ur. 1836), Maksymilian Cercha (ur. 1818) — i najznakomitszy wśród tyłu znakomitości, najbardziej ludowy i sympatyczny Aleksander Kotsis (1836—1877). Na ostatku — chociaż bynajmniej nie na szarym końcu duchowej tej uczyty — ukazują się pejzażyści nasi o szczerze swojskim charakterze wsi polskiej i starego polskiego miasta: Alfred Schuppé (ur. 1812), Józef Szermentowski (1833—1876), Aleksander Gryglewski (1830—1879), Saturnin Świerzyński (1820—1885), Albert Żamett (1820—1875), Józef Marszewski (1820—1883), — że już pominiemy tych, co krajobrazowość połączyli z rodzajowością lub historią, jak np. Wojciech Gerson.

„Wszyscy ci malarze — młodzi jeszcze przed laty czterdziestu, dziś starzy lub w mogile — po krótszych lub dłuższych studiach zagranicą, wracają około r. 1860 na dobre do kraju i we wszystkich swych rodzajach pracują tu dalej, zdobywają się niekiedy na utwory wielkiej piękności i stanowią w tym okresie nowym, do dziś dnia trwającym, tło prawdziwego malarstwa polskiego, a zarazem i towarzystwo bardzo szlachetne, pełne wszelkiego rodzaju zasług, dla dwu gwiazd potężnych, którym na imię: Grottger i Matejko”, — temi słowy zamyka dr. Mycielski właściwą historię lat stu malarstwa w Polsce (od r. 1764), — dzieło rozległe, bardzo starannie rozwinięte w szczegółach i drobiazgach, często nad wyraz ciekawych, zawsze pouczających, niekiedy zupełnie nowych, przedtém nieznanych. Styl książki, nie zawsze zrównoważony i potoczysty, cokolwiek oszczędny składnią w części niemiecką (czasownik niemal stale na końcu zdania), w części łacińskiej (łamany szyk wyrażen), skupia się w sobie i czyści tam wszędzie, gdzie autor, podniecony doniosłością przedmiotu, nie wstydzi się swego wzruszenia i daje się unosić boskiemu uczuciu wdzięcznego uznania lub chluby. W ogólności, wystąpienie d-ra Mycielskiego jest dokładne, plastyczne, proste i jasno motywowane, szkolne, prawie elementarne. Rzadka i w naszych czasach, w naszym położeniu drogocenna zaleta! Każę ona żałować, że najświeższy okres naszego malarstwa — od Matejki i Grottgera (Siemiradzki, Brandt, Gierymscy, Chełmoński, Wierusz-Kowalski, Czachórski, Fałat, Benedyktowicz, Malczewski, Rosen, Szymanowski, Wyczółkowski... i t. d., bez końca) sumarycznie tylko i w nader pobieżnym rzucie oka, stanowiącym epilog, uwzględnionym być mógł i został. Jest on bowiem niezbędnym dopełnieniem całości, jej koroną, jej światłem. Bez niego nie wiemy nawet



dobrze, na czém właściwie polega i z jakich pierwiastków się składa zasadnicze określenie malarstwa polskiego, pojętego jako odrębna, wyborowa, celowa częśćka „malarstwa w Polsce”. Wąs zawieszisty, lub podgolona czupryna szlachcica, barwny gorsecik dziewczyny wiejskiej, krakowska uprząż na tłustym mierzynku żmudzki — to dopiero jedna połowa, — to dopiero zaledwie ciało sztuki narodowej. A gdzie duch? — gdzie ów wiotki, powiewny, radosny posłaniec niebios, co u Matejki tak wymownemi oczyma spogląda na terażniejszość naszą z pod płyt cmentarnych.

*St. Fiat.*



# SPIS RZECZY.

Str.

## I. Rzeczy społeczne i spóczesne.

Początek i rozwój wyższych szkół technicznych. Politechnika w Warszawie. Przez <i>Feliksa Kucharzewskiego</i> . . . . .	1
O samorządzie ziemskim. Przez <i>Adolfa Suligowskiego</i> . . . . .	79
Akcyje przemysłowe i giełda. Przez <i>Stanisława Piotrowskiego</i> . . . . .	213
Anglia społeczna. Przez <i>N. T.</i> . . . . .	242
Kronika galicyjska. Przez <i>Hę</i> . . . . .	317
Małe gospodarstwa rolne i ceny zboża. Przez <i>St. Piotrowskiego</i> . . . . .	405

## 2. Literatura.

Jan Kochanowski w świetle ostatnich wyników krytyki historycznej. Przez <i>Ferdynanda Hoesicka</i> . . . . .	24, 257 i 513
Książki dla młodzieży. Przez <i>L. Rutkowskiego</i> . . . . .	363
Życie i filozofia Hobbes'a. Przez d-ra <i>A. Grosslika</i> . . . . .	446

## 3. Beletrystyka.

Z brzegów (poezya). Przez <i>J. K.</i> . . . . .	22
W raju. Z życia Polaków w Ameryce. Szkice do powieści. Przez <i>Zygmunta Słupskiego</i> . . . . .	138
Percy Bysshe Shelley. Arethuza. Przełożył z angielskiego <i>Władysław Nawrocki</i> . . . . .	220
„Do Lidy”. Z Horacego przełożył <i>Edward Maliszewski</i> . . . . .	445

## 4. Historia.

Z dziejów różnowierców polskich. (Aryanie. — Ludzie i rzeczy). Przez <i>Aleksandra Brücknera</i> . . . . .	224
--	-----

## 5. Biografia

Wspomnienie współczesnika o Maryi Szymanowskiej. Przez <i>Stanisława Morawskiego</i> . . . . .	326
Pułkownik Konstanty Górski. Przez <i>Aleksandra Jabłonowskiego</i> . . . . .	348
Sękowski. (Ustęp z pamiętników Stanisława Morawskiego) . . . . .	476

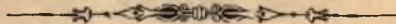


## 6. Sztuki piękne.

Salony paryskie. Przez <i>Antoniego Austena</i> . . . . .	104
Realizm a narodowość w sztuce. Przez <i>St. Fiat</i> . . . . .	492

## 7. Rozbiory i sprawozdania.

J. Kirsztrot-Prawnicki. „O oszczędności, kasach i stowarzyszeniach oszczędnościowych i pożyczkowo-oszczędnościowych. Oceniał <i>Pst.</i> . . . . .	190
Władysław St. Reymont. „Fermenty”. Oceniał <i>L. Rutkowski</i> . . . . .	191
Alkar. „Pierwsze czterolecie panowania Stanisława Augusta.” Oceniał <i>J. T. Hodi</i> . . . . .	369
Ludwik Krzywicki. „Kurs systematyczny antropologii.” I. Rasy fizyczne. Oceniał <i>K. Daniłowicz-Strzelbicki</i> . . . . .	375
„Sprawozdanie Komisji fizyograficznej, obejmujące pogląd na czynności dokonane w ciągu roku 1895”, oraz „Materyały dla fizyografii krajowej.” Oceniał <i>K. Daniłowicz-Strzelbicki</i> . . . . .	380
Ks. Karol Niedziałkowski. „Wrażenia z pielgrzymki do Ziemi świętej”. Oceniał <i>I. T. Hodi</i> . . . . .	562
Ignacy Matuszewski. „Swoi i obcy” (pokrewieństwa i różnice). Zarysy literacko-estetyczne . . . . .	568
Nowości naukowe i literackie . . . . .	193, 384 i 572
Kronika miesięczna. Przez <i>Tadeusza Smarzewskiego</i> . . . . .	193 i 395
Ogłoszenia . . . . .	210, 403 i 58*







F

20.942

*Waltowski, Przewalski*