ADAM HEYDEL

JACEK MAL-CZEW-SKI

JAKO CZŁOWIEK I ARTYSTA

JACEK MALCZEWSKI

Reprint
wydany w 150. rocznicę urodzin
i 75. rocznicę śmierci Jacka Malczewskiego

ADAM HEYDEL

JACEK MALCZEWSKI

CZŁOWIEK I ARTYSTA

W TEKŚCIE 114 ILUSTRACYJ, 47 TABLIC
W ROTOGRAWIURZE I 4 TRÓJBARWNE

KRAKÓW 1933

WYDAWNICTWO LITERACKO-NAUKOWE
(WOJCIECH MEISELS)

Miejska Biblioteka Publiczna * Czytelnia Regionalna * w Radomiu
73/77
Szt.
2928
75.071:929-052](438)"18/19" A/2

TŁOCZONO
W DRUKARNI PRZEMYSŁOWEJ, KRAKÓW, UL. J. SAREGO 7.
(DAWNIEJ ZIELONA)

PRZEDMOWA.

O Jacku Malczewskim niejedna wyjdzie książka. Jakie jest miejsce wśród nich mojej pracy? Dwa względy wyznaczają jej stanowisko. Najbliższa rodzina artysty dała mi do ręki wszystkie, a bogate i nieznane, dotyczące Malczewskiego, rękopiśmienne materjały i upoważniła mnie do korzystania z nich, według mojego uznania. To jeden wzgląd. Drugi, to to, że Jacka Malczewskiego, który był moim krewnym, znałem osobiście długo i dobrze. Rozmawiałem z nim wiele i blisko. Znam, lub znałem niemal wszystkie osoby, jakie odegrały większą rolę w jego życiu. Urodzony w Radomskiem, znam jego miasto rodzinne i znam każdy kamień, każde drzewo, każdą ścieżkę, w bliższych mu jeszcze miejscach, gdzie spędził dzieciństwo i młodość.

Niejedno nazwisko, niejedna nazwa miejscowości, która dla innych badaczów jest tylko martwym zbiorem liter, ma dla mnie całą wymowę, barwność i plastykę rzeczy widzianych. Niejeden obraz Malczewskiego, tło, fragment, albo szczegół w obrazie, jest mi dzięki temu jasny i rozwiązuje pozorną zagadkę.

Dlatego, i w tych punktach, może moja praca przynieść nowe materjały i oświetlenia i o tyle rościć może pretensje do naukowości.

W owej bardziej nieuchwytnej już sferze, gdzie chodzi o trafność wizerunku, pewną gwarancję daje to, że opieram budowę książki w dużej mierze na autobiografji artysty — na jego listach i wspomnieniach.

Nie roszczę pretensji do naukowości w dziedzinie krytyki i analizy sztuki Malczewskiego. Fachowym historykiem sztuki nie jestem.

Sztuka była jednak od wczesnej młodości jednem z moich najżywszych zainteresowań i zamiłowań. Stąd wynikło, że pisałem już o malarstwie kilka artykułów i studjów. O Jacku Malczewskim pisałem w „Czasie" (8/XII 1924), w „Przeglądzie Współczesnym" (styczeń 1930

„Ze wspomnień o Jacku Malczewskim") oraz w „Pamiętniku Warszawskim" (1930, zeszyt II „Z wierszy Jacka Malczewskiego").

Materjał zawarty w publikacjach o Malczewskim starałem się wyzyskać w całości i dużo mu zawdzięczam. Jednem z najbogatszych źródeł były dla mnie bardzo szczegółowe notatki ś. p. Konstantego Górskiego, dotyczące twórczości Malczewskiego w latach 1876—1903, rękopis jego odczytu o Malczewskim, oraz zbiór listów Malczewskiego, ks. Marcelego Czartoryskiego i Karola Potkańskiego do Konstantego Górskiego [1]).

Względy, które przedmiotowo usprawiedliwiają moje przedsięwzięcie już wyliczyłem. Był także motyw subjektywny. Dla sztuki Malczewskiego i dla Jacka Malczewskiego, jako człowieka, mam szczere przywiązanie.

Starałem się, by mi to uczucie nie wypaczało objektywności sądu, starałem się pisać trzeźwo i unikać „bronzownictwa". O ile wiem, nigdzie nie przeinaczałem, ani nie ukrywałem faktów. Jeśli mimo to wyda się komuś, że niekiedy wziąłem tony za wysokie, lub za mocne położyłem akcenty, niech to przypisze kultowi dla Malczewskiego. Kult to w Polsce rozpowszechniony, więc trzeba go zaliczyć do faktów z historji polskiej sztuki — z historji jej oddziaływania na społeczeństwo.

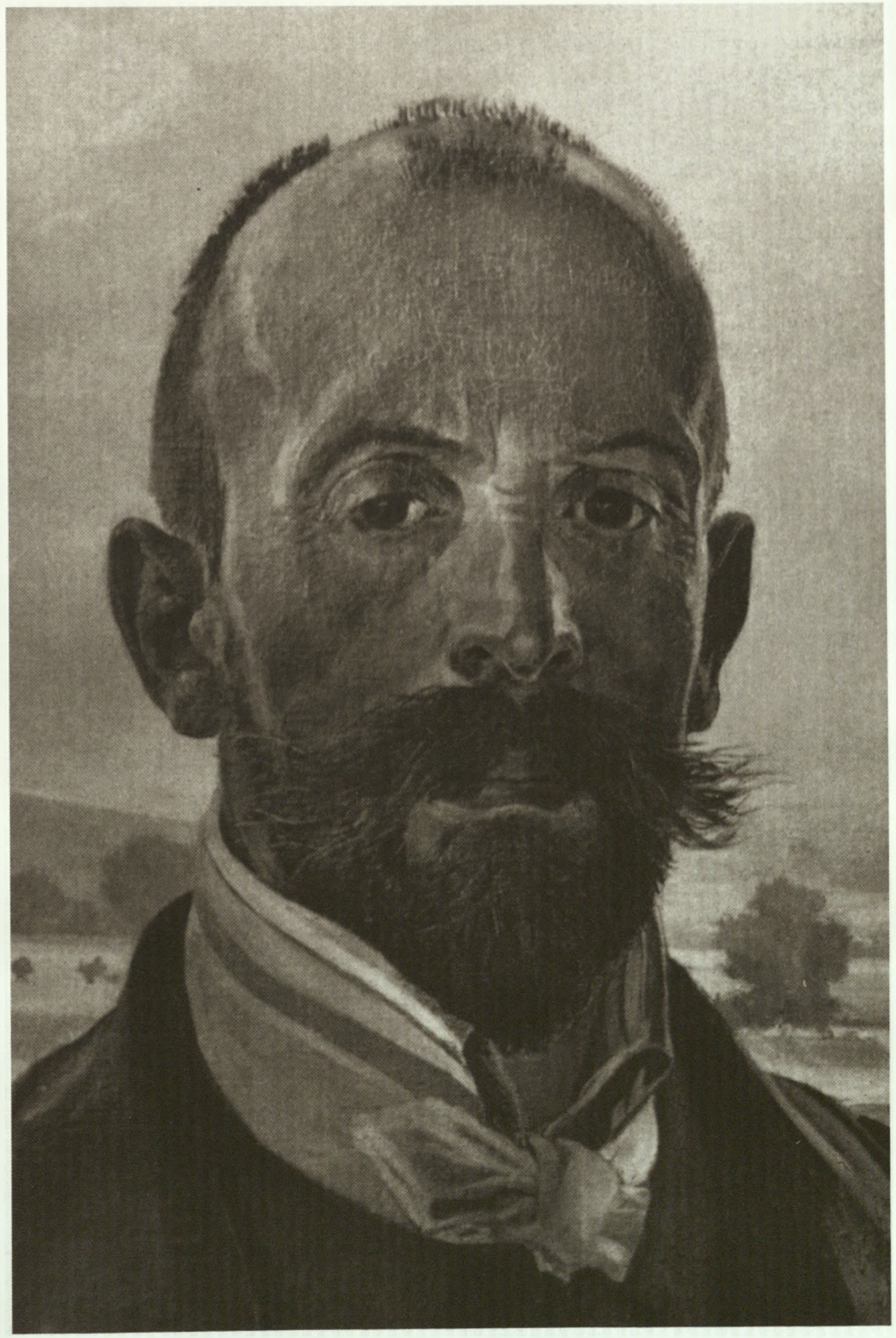
A. H.

---

[1]) Za użyczenie tych materjałów dziękuję serdecznie p. Konstantowej z Chłapowskich Górskiej. Pomocy i zachęty doznałem od wielu osób. Szczególnie wiele zawdzięczam pp. prof. Edmundostwu Załęskim, prof. Władysławowi Natansonowi, bliskiemu niegdyś przyjacielowi Malczewskiego, hr. Karolowi Lanckorońskiemu, Vlastimilowi Hofmanowi, Drowi Stanisławowi Świerz-Zaleskiemu. Dziękuję za cenne wskazówki, których mi dostarczyli pp. profesor Wincenty Łepkowski, Dr. Kazimierz Buczkowski, bar. Feliks Konopka, Dr. Adolf Schwarz, Mieczysław Gąsecki, oraz antykwarjat artystyczny p. Franciszka Studzińskiego.

Wszyscy właściciele dzieł Malczewskiego, do których się zwróciłem z prośbą o pozwolenia obejrzenia, lub reprodukowania obrazów, okazali mi najuprzejmiejszą gotowość, niekiedy zaś prawdziwie wzruszający pietyzm dla pamięci artysty.

Ułatwiło mi to dotarcie do niejednego mało znanego, lub zapomnianego dzieła Malczewskiego.



Tablica 1 AUTOPORTRET (fragment) **1901**

wł. Muzeum Narodowe, Kraków

Jacek Malczewski urodził się w roku 1854-ym. Bujna to była epoka — urodzajne lata dla sztuki. Między datą urodzin Piotra Michałowskiego (1801), a następnych dwóch naprawdę dużej miary malarzy: Rodakowskiego i Juljusza Kossaka (1824) upływa okres jednego pokolenia. Pół pokolenia upłynie z kolei do pojawienia się Grottgera (1837) i Matejki (1838); aż nagle między rokiem 1845 a 1860 „bania z malarstwem rozbiła się nad Polską". W ciągu tych piętnastu lat przybywa nam ośmiu pierwszego rzędu artystów: Brandt, bracia Gierymscy, Chełmoński, Wyczółkowski, Fałat, Malczewski, Stanisławski.

Co rok, co dwa lata, zapala się nowa gwiazda na niebie polskiej sztuki. Najgęściej zabłysły nad Kongresówką. Ona daje Brandta, obu Gierymskich, Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, Malczewskiego. Godna odpłata Małopolsce za natchnienia i naukę idącą od Juljusza Kossaka, Grottgera, Matejki. Godna zapłata Kresom za ich wielką poezję.

Przygrywki na jednym instrumencie przechodzą w chór, w orkiestrę, w symfonję, rozbrzmiewającą tysiącem tonów. Polska przejrzała. Spada jej bielmo z oczu. Dojrzała sama siebie w zwierciedle sztuki. Zaczyna świecić jej słońce, błyszczą wszystkiemi barwami jej pola, łąki i lasy; śniegi, roztopy, wiosny, upalne lata i jesienie. A na tem tle, na tych wspaniałych dekoracjach, zasnuwa się jakby siecią pajęczą dramat człowieka.

Polskie życie, triumfy i klęski, polskie bóle, radości, zachwyty; splot myśli i uczuć; to wszystko wydobyte, pokazane, objawione, zastyga na wieczność wysiłkiem tych kilkunastu ludzi o wrażliwszem oku, gorętszem sercu, czulszych nerwach, aniżeli te, jakie Bóg dał szarej miljonowej masie ich współczesnych.

Polska historja bez Matejki? I cóż byśmy o niej wiedzieli? Szlacheckie życie bez Juljusza Kossaka! Wieś polska bez Chełmońskiego!

Pola, lasy, śniegi, burze, słońce, jesienne szarugi bez Fałata, Wyczółkowskiego, Stanisławskiego. — To tak, jak Polska bez Pana Tadeusza. Historja polskiej duszy w XIX wieku bez Grottgera i Malczewskiego! Spróbujcie wyobrazić sobie te mgławicowe, bezbarwne, mętne zarysy, a zrozumiecie ile nam przydali Polski ci artyści, na ile „rozszerzyli serca nasze i rozszerzyli ojczyznę naszą".

Około tych natchnień, mozołów, wysiłków, oplatają się wzruszenia i zachwyty dalszych pokoleń. Ich żniwo stało się nam chlebem, przeszło w naszą krew i kości. Przędzie się dalej złotolity pas polskiej historji. Wzór zagmatwany, dziwaczny, tajemniczy, ale jeden z najbardziej pociągających, uwodzicielskich, migocących jakby głębią toni wodnej, wyhaftował na tym pasie Malczewski.



Tablica 2

POBOJOWISKO (akwarela) 1884

wł. Helena Karczewska, Charzewice

KRAJ LAT DZIECINNYCH

Pierwsze przebłyski świadomości Jacka, to lata przełomowe dla Kongresówki. Krajem wstrząsnął spazm powstania styczniowego. O ośmioletnie dziecko obijają się echa tragedji. Echa tem tragiczniej powikłane, że jego rodzina należy do stanowczych przeciwników powstania. Słyszał Jacek przez przymknięte drzwi gorącą sprzeczkę ojca z ukochanym, młodym, pięknym wujem, który postanowił „wyjść". Dochodzą go wieści, że powstańcy kryją się w lasach — że otoczyli Radom, wieści powtarzane ze zgrozą. Nie wie jeszcze, którzy swoi: powstańcy, czy Moskale. Na wsi u babki spotyka kwaterujących oficerów rosyjskich —

„Babka wśród nich, jak z kamienia
Suromą twarz uśmiechem krasi
Prosi siąść, zaprasza do jedzenia,
Więc ten i ów się przylasi
I mówi „My są braty, czestne słowo.
O co się bijem?... wszakże ziemi
Mamy już dużo, czestne słowo
Ta tylko się pożegnać z tą Królową
Tą Polską — Czort Proklatyj".

*

Łzy się stoczyły wtedy duże
Z oczu mej babki, szybko starte.
Na twarzy krwi poczułem róże
I odwróciłem życia kartę".



1. POWSTAŃCY W WIELGIEM (AKWARELA) 1888.

Dziecko przebudziło się wstrząśnięte zgrozą. A już zaczęła je dławić duszna zmora lat popowstaniowych. Po ostatnich błyśnięciach, światło — wydaje się — na zawsze zagasło. Królestwo zostało królestwem tylko dla Polaków. Oficjalnie to Prywislinskij Kraj, jedna z wielu prowincyj olbrzymiej, potężnej i nienawistnej carskiej Rosji. Niema już Margrabiego, niema „pana Andrzeja", niema Towarzystwa Rolniczego. Brak życia społecznego, politycznego, skazano na wymarcie polską kulturę. Rosyjska umundurowana szkoła, rosyjski umundurowany, przez żandarmów strzeżony uniwersytet. Na wiejskich drogach rzucają ponury cień kibitki naczalników ujezda, komisarzy, i naczalników ziemskoj straży.

Kraj jeszcze mimo rozwoju Warszawy, Łodzi i Zagłębia wiejski, rolniczy, ziemiański. Świeżo uwłaszczony chłop, to „chłopek" w samodziałowej sukmanie, w zgrzebnej koszuli, związanej tasiemką pod szyją. Z ziemiańskiego dorobku pierwszej połowy XIX stulecia przetrwało jedno tylko Towarzystwo Kredytowe Ziemskie.



2. RYSUNEK PIÓREM 1871.

Obok Warszawy kilka miast prowincjonalnych (gubiernskich), gdzie mieszkają nietylko żydzi, ale i kilku adwokatów, lekarzy,

i urzędników ziemiańskich. Miasteczka te brukowane kociemi łbami, pobielone jednopiętrowe kamienice sąsiadują z drewnianemi dworkami w ogródkach (przed dworkiem szklane kule na klombie), hotel, w którego brukowaną bramę z łoskotem zajeżdżają poczwórne landary, z popękanym na budach lakierem i wysokie, chyboczące na resorach bryczki.

Tak wygląda Radom ówczesny. —



3. PORTRET MATKI (SZKIC OŁÓWKOWY) 1887.

Radom nie ma jeszcze kolei. Ma żółte karetki pocztowe. Ma jakąś „obywatelską resursę", raz lub dwa razy do roku miewa teatr, albo występy kuglarzy.

W Radomiu mieszka pan Juljan Malczewski. Zajmuje on stanowisko „pisarza" tj. generalnego sekretarza Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, godność tradycyjnie ziemiańską.

Pan Juljan Malczewski mieszka w Radomiu à contre coeur. Bo choć to już drugie pokolenie na bruku, ale u siebie czuje się tylko na wsi. Tam ma najbliższych krewnych, swoją sferę, swoje poglądy na życie, swoje ideały polityczne. Pan Juljan nie possesionatus, prawda — ale bene natus, w pełnem tego słowa znaczeniu. Malczewscy z XV wieku wywieść się mogą dokumentami. Krzyż w herbie Tarnawa przypisują wyprawom krzyżowym. Stosunkami siedzą Malczewscy w samym środku warstwy szlacheckiej. Z rodziną pani Juljanowej (z domu Korwin Szymanowskiej) utrzymują szczególnie bliskie i ożywione stosunki. Więc święta i wakacje spędzają u Karczewskich, zasiedziałych na kilku wsiach w radomskiem, u Polanowskich w sokalskiem, w ich wspaniałym czarnoziemnym Moszkowie. Pod Radomiem, w Prędocinku, na niewielkim folwarczku gospodaruje p. Karolina z Bukowieckich Malczewska, macocha Juljana.

Życie tych domów, tych rodzin przemawia z listów Juljana Malczewskiego, ze wspomnień Jacka. Jakież to życie? Jaka atmosfera? Kwintesencja ówczesnej szlacheckiej ziemiańskości. Bujnie rozwinięte życie rodzinne. Ciągłe zjazdy, odwiedziny, pogawędki, baliki. Troska o dzieci, kłopoty gospodarskie, nieraz wobec ekonomicznej rewolucji uwłaszczenia dotkliwe, jakież jednak błahe i nieskomplikowane w porównaniu z życiem dzisiejszem. Żywe jeszcze wspomnienia,

żywi nieraz uczestnicy trzydziestego pierwszego roku. Gorące dyskusje polityczne. Z poczty odległej o dziesiątki kilometrów, odbieranej raz, albo dwa razy na tydzień, przychodzi Gazeta Warszawska, Wiek, Tygodnik Ilustrowany, lub Kłosy, pełne miedziorytów, poczciwe, zacne, naiwne. Przetkane ukrytemi westchnieniami do... przeszłości.

Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, chowani czujnie po skrytkach. Obok nich legjonowe mazurki, powstańcze piosenki.

Tam, jak pisze Jacek:

„Wyraz Polska wciąż wpadał mi w ucho,
O Niej wciąż była rozmowa,
Nią ciągle byli zajęci.
Czy to była ich myśli Królowa?
Czy też oni nie byli Jej święci?
Bo tak, w mieście o Niej było głucho
Może oni zdaleka od ludzi
W polu, w żytach i deptanej miedzy
Widzieli Ją, jak się budzi
Ofiarnicy dziwnej jakiejś wiedzy
Brzęku kłosów znający rozmowę.
Więc słuchałem czy kłos
Imię Polska, trącany o drugi, nie wypowie...“

Cicha to jeszcze wieś — wieś Kochanowskiego; kolej o sto kilometrów, szosy daleko. Ogromnemi, wiecznie podszarganemi karocami tłucze się szlachcic, setki nieraz kilometrów, za interesami, lub do krewnych. A kiedy śniegi przysypią, to siedzi w ciepłem swem, przytulnem schronisku przy ogniu kominka, gwarzy, gra w stukułkę, pociąga fajki. Słucha domowej — bardzo dobrej nieraz muzyki. Czyta po polsku i po francusku. Czyta wcale dużo i wytrawnie. Świetność zewnętrznego życia przyblakła już znacznie. Obok oszczędnej prostoty są jeszcze echa wystawniejszej przeszłości. Jest ceremonjał i hierarchja. Służby, zwłaszcza fraucymeru dużo. Koni poddostatkiem. Sztuce szlachcic nie mecenasuje; wysiaduje antyczne kanapy i fotele, które wkrótce wyrzuci na strych.

Tu stoi serwantka z Wedgwoodami i saską porcelaną, tam zegar po prababce. Z pod sufitu patrzą praszczury w zbrojach, z czerwonym, dumnie odrzuconym płaszczem; jakaś dama w wysokiej peruce, jakiś wyfraczony szambelan Stanisława Augusta. Jeszcze kilka sztychów napoleońskich, parę szaf z książkami o skórzanych grzbietach. Reszta książek i papiery na strychu — baraszkują w nich myszy i kuny — póki ich pożar nie uprzątnie.



PORTRET BRONISŁAWY MALCZEWSKIEJ 1904

Tablica 3

Takie domy, takie życie, to środowisko państwa Juljanów Malczewskich. Sam pan Juljan polerował się po świecie, Wenecję zna lepiej jak Warszawę. Potrafi w trzydzieści lat jeszcze potem rozprawiać o malarstwie weneckiem. W listach lubi zwrotem francuskim zabłysnąć, literaturę polską zna na wylot, Słowacki jest jego poetą, Anhellego „ze sto razy czytał". — Nieraz dzieciom te poezje deklamuje. Dużym aspiracjom towarzyskim i kulturalnym niezawsze i z biegiem czasu coraz-to trudniej, odpowiadają środki pieniężne. Mieszkanie jest skromne. Pani Juljanowa cicha, pełna poświęcenia, szyje i wyręcza służbę. Ale dzieci muszą wyjść na ludzi. Muszą dostać wykształcenie, muszą żyć w sferze „odpowiadającej ich urodzeniu". Ambicje ma pan Juljan duże i skupiły się one na synu Jacku. Jackowi umarł chłopcem brat starszy. Została starsza siostra, cicha, dobra i poważna Bronisława i młodsza, pełna wdzięku trzpiotka Helena. Jacek okazuje duże zdolności do nauki, ma urok, który mu pozyskuje ludzkie serca i ma dwie pasje: do zwierząt (psy, gołębie, ptactwo polne, motyle) i do rysunku. Jacek staje się benjaminkiem rodziny i opoką, na której się buduje wielkie nadzieje. Gdyby pan Juljan siedział na paru folwarkach, to kto wie, czy przy całej mądrości i artystyczno-poetyckich zamiłowaniach, nie byłby próbował wybić Jackowi z głowy jego malarskich zapędów. Ale rozum ojca poparty jest przez złe losy, oraz przez to, że syn okazuje zdolności naprawdę nieprzeciętne i zamiłowanie zupełnie niezwykłe. Więc ojciec, nie stawiając wszystkiego na tę kartę, liczy się z nią w swoich planach życiowych.

Tymczasem rozmyśla, gdzieby syna oddać do szkoły. Do trzynastu lat mieszka Jacek w domu rodziców w Radomiu, kochany, psuty, i rozwijany — może nawet nad miarę. Nadarza się w tym czasie Juljanowi Malczewskiemu szczególnie dogodna okazja. Feliks Karczewski, krewny pani Malczewskiej przyspasabia do szkół trzech synów u siebie na wsi, w Wielgiem. Z inicjatywy ciotki Feliksa, Bony ze Świdzińskich Karczewskiej, bezdzietnej matrony, która była opiekunką paru pokoleń, powstaje myśl, by Jacek przygotowywał się wraz z rówieśnikami Karczewskimi do szkoły (polskiej szkoły) w Krakowie. Jacek wyjeżdża z Radomia na kilka lat na wieś w roku 1867-ym. Nie obojętna to data dla historji polskiego malarstwa.

*

„Płaski kraj, lasu pas na horyzoncie
To był mój raj..."

Trzynastoletni chłopiec dostaje się na wieś. Styka się z polskim krajobrazem i polską przyrodą, pije ją całą piersią, przesiąka nią do szpiku kości, rozpływa się w niej, według jego własnych słów.

Jakaż to wieś, jaki to krajobraz? Wyrosłem wśród niego i dlatego właśnie trudno mi go opisać. Dla mnie jest to ten jedyny, najbardziej polski kraj. Każda inna rzeźba ziemi, inny koloryt, inny kształt dachów, chat i stodół wydają mi się niewłaściwe, egzotyczne i dlatego pełne charakteru, i odrębności. Tamte lasy, to poprostu pojęcie lasu bez przymiotnika, droga, to pierwowzór drogi, pole, to właśnie kwintesencja pola.

Jakiż to jednak kraj? Przejście od pagórkowatej Małopolski do sztywno-płaskiego Mazowsza. Od żyznych rędzin do jałowych piasków. Krajobraz ubogi w formę, o szarej, przygaszonej barwie. Niema tu wielkich perspektyw, łamanych, ani bogato wygiętych linji horyzontu. Niema romantyki Tatr, śmiejącej się pogody Krakowskiego, szerokiej melancholji Kresów. Koło horyzontu jest regularne, jak cyrklem zakreślił, horyzont niezbyt szeroki. Tak właśnie „płaski kraj, lasu pas na horyzoncie" — ciemno niebieskawy pas. A tu w pobliżu pola i poletka żyta, żyta i żyta. Wzdłuż rzek szeroko rozłożone doliny łąk. Kaczeńce, czajki. Sosnowe lasy. Sosny rosochate i krzywe. Białe gaiki brzozowe. Drogi proste, miękko wyżłobione w piaszczystej glebie — nie tęgie, wyryte z zwartej tłustej glince, przewijające się wąwozami, drogi podkrakowskie. Krajobraz, w którym nic nie uderza, nie pociąga oka w oddali. Nie wielkie ramy tu dostrzegasz, ale drobne szczegóły. Rozmaitość tu tkwi w szachownicy poletek, w chwastach wzdłuż drogi, w krzywiźnie gałęzi, w łodydze krzewu, w prostej sprężystości żytniego źdźbła. Tu trzeba patrzeć na szczegóły, tu one przemawiają i one nabierają duszy. Ten tłum drobiazgów to tutaj polska wieś — to Polska.

Wydaje mi się, że ten charakter kraju wybił swoje piętno na stosunku Malczewskiego do pejzażu. Poetyzowanie każdego skrawka drogi, kałuży odbijającej niebo, uschłych ostów — stąd wzięło swój początek. Te ubożuchne odrobiny wszechświata zachwycają, gdy



4. RYSUNEK OŁÓWKOWY (Z NATURY) 1869.

nie mogą zachwycić wielkie perspektywy. Malczewski wychowany w Szwajcarji, widziałby Boga poprzez szczyty i kaskady, Malczewski wychowany w radomskiem, dostrzegał Go w stworzeniu co pełza, w źdźble trawy, w nagim pędzie wikliny. „Hostję przez blade widzę zboże" mógł powtórzyć za Norwidem Malczewski.

Niech sam zresztą o tem opowie.

Oto list piętnastoletniego Jacka, jakże charakterystyczny przez mięszaninę głębokiego odczucia przyrody i zarazem obcej literackości. Jakże uroczy swą dziecinnie chłopięcą naiwnością.

Kochana Siostro.

„Gdy skowronek nad brózdą rodzinną zanuci
I bocian klekocący na gniazdo powróci
I żórawie w powietrzu przez krzyki radosne
Głoszą w szacie zielonej wracającą wiosnę
Oto jest chwila pracy!..."

Koźmian.

Ty piszesz co w mieście się dzieje, ja opowiem ci co na wsi się dzieje, jakie koncerty i muzyki natury przerywają uciekającą ciszę zimową. — Muzyka ta stokroć piękniejsza, potężniejsza, od naśladownictwa ludzi, którzy nigdy nie zdołają jej sportretować i wybadać ją do dna, do gruntu.

Słońce marcowe tak w tym roku dopisało, że śniegi nad-



5. RYSUNEK PIÓREM 1871.

spodziewanie prędko stopniały, wody ich ściekły w niższe miejsca i potworzyły po polach, lasach i łąkach jeziorka — tak charakteryzujące wiosnę. Jeziorka te nie są bynajmniej puste, jak by Ci się zdawało; i owszem już powierzchnia ich gładka drga w różne koła i łuki od plusku żab i owadów, cisnących się gromadnie na blask ciepłego słońca.

Lecz ten obraz jeszcze nic nie znaczy, przy tym, jaki widziałem, powracając wieczorem z pogrzebu z Ciepielowa. Wystaw sobie łąki tworzące jedno morze spokojne, z którego gdzie niegdzie tylko wychyla się grzbiet grobli zalanej, lub płotu; na wodzie odbijają się Góry Gardzienickie, Pcinolas i Ciepielów — mgła nad całą wodą wisi jak lekka gaza, oświecona promieniami księżyca — a w około taka cisza i spokój, że zdawało mi się, że jestem wśród sawannów Amerykańskich lub jezior Afrykańskich. Od czasu tylko do czasu, gęganie ciągnących kaczek i głosy skrzętnych gosposi na drób pod wieczór, odbijały się po wodzie i sunęły po niej daleko, daleko, aż na kraniec lasu, gdzie chciwie schwyciły go drzewa i odsyłając jedno do drugiego, zaszumiały jakimś poważnym szmerem, jakby hymnem wieczornym.

W lesie co za teraz śliczne obrazy!...

Las przybrał teraz taką głębokość wnętrza i wyraźne kontury, że wszedłszy do niego, siadam na pniu i wpatruję się w te drzewa odbijające się w wodzie, rozlanej u ich stóp, lub badam sploty gałęzi, które stanowią jakgdyby szkielet, na którym wkrótce zieloność się rozwinie.

Natura tak silnie na mnie działa że tracę swoją indywidualność i jakby rozpływam, rozpuszczam się w tem co mnie otacza.

To też uczucie to wylałem na papier w mnóstwie szkiców z natury, które powiększyły grubość teki i będą pamiątką z wiosny 1871 roku.

Wiadomość o panu co to ma 1.000 gołębi bardzo mnie ucieszyła — a mianowicie obietnica tego pana. Oby ją tylko rychło mógł spełnić! — Ale B r a b a n t a samicę obiecaną staraj mi się koniecznie przez tę okazję przysłać.

Ojcu i Matce nogi całuję, Ciebie i Helcię ściskam

Jacek.

Moja Brońciu,

Jeżeli będziesz mogła przysłać i gołębia, to go oddaj Franciszkowi pod opiekę i dobrze opakuj. I poproś Ojca dla mnie o d w a z ł o t e bo zupełnie kapitał wyczerpałem. Napisz mi także gdzie ostatecznie na świętach będziemy.

Ściskam Cię jeszcze raz

Jacek".

Atmosferę otoczenia w Wielgiem i życie wewnętrzne wyrostka opisał Jacek Malczewski w krótkim urywku pamiętnika, spisanego, gdy miał lat dwadzieścia osiem. Nazwał te notatki „Luźne kartki". Nie nadał im skończonej formy. Są w nich wspomnienia wsi, wybuchy liryczne, związane z pierwszą miłością, refleksje filozoficzne:

„Dziecinne lata moje spędzałem na wsi u wuja F. synowie jego byli moimi kolegami w nauce, a dom jego był drugim dla mnie domem rodzinnym. Wspomnienia tych czasów mają dla mnie najwięcej powabu i uroku. Umysł mój karmił się wtedy naturą wsi polskiej i umiał powoli, patrząc codziennie, zrozumieć tę okalającą mię naturę, bo pod jej wrażeniami się urabiał.

„Okno szkolnego pokoju naszego wychodziło na wielki gazon z kwiatami, który zamykała ściana drzew wielkich. Topole nadwiślańskie, olchy i wierzby płaczące tworzyły tę ścianę. Na prawo staw zataczał półkole i rzeczką gubił się poza tą ścianą.

„Zawsze nad zachodem słońca lubiłem siadywać nawprost tego widoku i marzyłem o wszystkiem i niczem. Natura już mię całkiem absorbowała — rozpływałem się w niej. Tajemnicze zwła-



6. „LUŹNE KARTKI" 1882.
STRONA TYTUŁOWA (JACEK NA GANKU)

Miejska Biblioteka Publiczna Czytelnia Regionalna w Radomiu

szcza, gdy nastawały zachody krwawe i szmatami czerwone chmury, jak płomienie, goniły za znikającem słońcem, poza las siny — dziwnego doznawałem wrażenia. Właśnie poza tą ścianą drzew, owo codzienne żegnanie światła z ziemią się odbywało. Drzewa wtedy sylwetkowo i całkiem czarno odrysowywały się na purpurowem niebie. Gałęzie najwyższych topoli szumiały szelestem nawpół martwych liści — wierzba warkoczami poruszanemi od wiatru falowała na ciemnem tle olchowych konarów. Z góry, z topol, za powiewem silniejszym wiatru odrywały się trójkątne liście i zwolna — bujając — wahając się, niejako pławiąc się w wietrze płaskością swoją złotą, spadały tłumnie na gazon — na astrów rzędy, a inne silniej porwane uderzały o sinobiałą ścianę dworu i odtrącone od ścian spadały na ganek pod moje nogi.

„Dziwna mię wtedy, jak na dziecko opanowywała tęsknota — jakieś przeczucia przyszłych kolei napełniały mi głowę. I dotychczas nawet koleje życia mojego, życia tego wypadki, zdają się być urzeczywistnieniem myśli tych moich dziecinnych i marzeń.

„Uczyłem się pilnie, nauczyciele mię lubili, kuzyni kochali, wuj i babka różnicy żadnej między nami nie robili, a dziwna rzecz jednak, że dzieckiem czułem już wyższość moją nad otoczeniem... Całą nadzieję zawsze pokładałem w sobie, przy pomocy Bożej i od nikogo nic nie żądałem, ani nie pragnąłem. Dobrodziejstwa sercem mojem płaciłem i płacę, ale wdzięczności nie czułem wtedy, będąc dzieckiem. Duma tylko czyniła mię dzieckiem potulnem i ofiar, dla dumy mojej oszczędzania, robiłem, jak na dziecko, mnóstwo. Samotność, która mię do rozmyślań skłaniała, często pochodziła z dumy — aby się nie naprzykrzać, aby odstąpić jeżdżenie konno któremu z kuzynów, aby nie przerywać rozmów poufnych i nie być ich świadkiem. Jesień zwłaszcza wlewała we mnie dziwny smutek i dziwny, jak na dziecko, spokój. Godzinami siadywałem w trawie zwarzonej szronem i słuchałem jesiennych wsi odgłosów; wtedy serce mi rosło, wzbierała pierś i płacz czułem w gardle.

„Mimowoli wtedy modliłem się, jak dotąd się modlę, i wznosząc oczy w górę, wśród szarych obłoków szukałem Pana i Stwórcy, by mu dziękować za życie i za to co mnie otacza.

„Godzina taka była mi ekstazą, niebem na ziemi.

„Szare fale stawu pobliskiego garbiły się leniwo, przeciągle, ospale, z pluskiem uderzały o filary długiego mostu, kadź z rybami i czółno wśród tataraków opuszczone.

„Nad tym stawem, na tym ganku, moście i w tym dworze, co wapienną ścianą odrzyna się na tle drzew zielonych, spędziłem życie moje od lat trzynastu do siedmnastu. Nic dziwnego że każda ścieżka, każdy kamyk, każdy kącik jest mi znany i drogi. Różowe szkła dzieciństwa



Tablica 4 JACEK NAD STAWEM W WIELGIEM 1919
wł. Z. Ziembicki, Kraków

pozostały dla tego miejsca aż po dziś dzień w moich oczach i przez nie tylko na nie patrzę....“

„...Nauczyciele się zmieniali, nakoniec pan Dygasiński zawitał na kilka lat z okładem, ale bona nasza, szafarka stara, Karolowa się nie zmieniała.

„Pyszny to był typ i może jedyny. Sypialiśmy w jednej ogromnej sali, koło siebie mając łóżeczka. Karolowa w tej samej sali mieszkała za przepierzeniem. Wstawała rano, czyściła nam ubrania i trzewiki, budziła, myła, rozbierała i usypiała. Nadto była naszą kucharką i nawet potrochu rządziła nami dobrocią i przywiązaniem, bo nas bardzo kochała i my ją nawzajem — nazywając Karolusia.

„Karolusia gotowała nam śniadania i kolacje. Do obiadu tylko szliśmy do sali jadalnej razem ze starszymi i to była solenna chwila. Raz na zawsze rano jadaliśmy gęsty barszcz zabielany z białych buraków i do tego kartofle, czy tłuczone czy przysmarzane, to zależało, czy Karolowa na nas łaskawa czy nie. Wieczorem dawała nam kaszki, kluski dziadowskie, kapuśniaczek, kartoflankę, a czasem krupnik na mięsie, ale to były rzadkie i pamiętne chwile. Czwartek i niedziela radość zawsze, bo w te dnie rano i wieczór pijaliśmy kawę. Kubki fajansowe mieliśmy do kawy, każdy był znaczony i sprzeczka była ciągła o nie, bo się każdemu zdawało, że jego mniejszy od innych.

„Garderobę także naszą miała sobie powierzoną Karolowa i ciągle, włożywszy okulary, cerowała, obrębiała i łatała. Perkaliki okrywały nasze członki, a paski lakierowane utrzymywały w porządku te rozmaite bluzy, bluzki i spencerki. Z trzewikami była zawsze rozpacz, bo nastarczyć ich nam nie można było, a Karolowa tylko za wielkiemi prośbami przyszywała i zczepiała jak mogła. W pokoju sypialnym pod ścianami stały szafy czarne ogromne, tam była nasza garderoba, tam stały kubki i łyżki cynowe.

„Karolowa wiecznie tylko po całych dniach zamykała i otwierała te szafy, zawsze zajęta nami, a zawsze uszczęśliwiona, choć gderająca. A to się dzieci walają, a rozlały atrament, a to się nie umyły, a to lekcji nie umieją i tak bez końca.

„Niedzieli zawsze czekaliśmy z upragnieniem.... sypialiśmy dłużej niż w dni powszednie.... Karolowa każdemu pomadowała głowę i wchodziliśmy w czystą bieliznę, która była już ułożona przez Karolową przed każdem łóżeczkiem.

„Po tylu latach, mój Boże — po tylu nocach bezsennych, po takiem przemienieniu się kolei myśli moich, czuję dotychczas tę suchą rękę staruszki, ten zapach topolowej pomady...

Mnie i mego najmłodszego kuzyna Kazia najbardziej Karolowa lubiła, jak mogła to nam dogadzała.... może przez instynkt dobrego



7. KAROLOWA (Z NATURY) 1869.

serca kochała mnie tak bardzo, czując we mnie sierotę losu i obce dziecko u rodziny.

„Karolowa więc z początku, nimeśmy nie podrośli, była rzeczywiście panią naszą i ochmistrzynią. Do niej szliśmy po radę, jej opowiadaliśmy nasze zmartwienia, ona godziła nasze sprzeczki...

„Wtedy już okazywałem chęć do rysunku i po lekcjach przerysowywałem ryciny z pism ilustrowanych, to jakieś głowy historyczne Matejki, to jakieś sceny biblijne z Dorégo. Ojciec mój, widząc to zamiłowanie, podsycał je jak mógł i przysyłał od czasu do czasu to papiery rysunkowe, to ołówki Fabera, to farby wodne. Zczasem dużo się tego nazbierało, i Karolowa dała mi starą szafkę wyciągniętą z góry po którejś babce Świdzińskiej i tam chowałem te wszystkie moje aparaty rysunkowe. A układania i rozkładania ich nie było końca. Raz mi Ojciec przysłał odlew gipsowej ręki, umieściłem ją nad szafką i Karolowa zawsze ją odkurzała i wieszała.

„Mijały lata, tygodnie i dnie, a ja uczyłem się i rysowałem w wolnych chwilach wszystko i wszystkich, rysunki chowałem starannie do szafki, układałem ołówki i farby i szczyciłem się moją ręką gipsową, co jak emblemat moich uzdolnień koronowała w górze moje przybory malarskie.

„Przeszło to wszystko oddawna. Rozproszyliśmy się po świecie

i porozłączali. Najmłodszy z moich kuzynów, Kazio dziedziczy tę wieś po wuju i Karolowa ma tam chleb łaskawy i cichy kącik.

„Przed rokiem byłem u Kazia, z sercem rozszerzonem pobiegłem do tej szkoły naszej, do tej pustej, opuszczonej sali dziecięcej, aby się przywitać z staruszką. Zastałem ją zestarzałą bardzo, przygarbioną, w okularach, cerującą pończochy jak dawniej.



8. AKWARELA Z NATURY 1869.

„Poznała mnie i rozpłakała się serdecznie. Rzuciłem się jej w objęcia i całowałem te suche, ordynarne ręce. I ja miałem łzy w oczach. Cały ten dwór wielki zdał mi się pustką. Życie przebrzmiało i odleciało z niego na zawsze. Jedna istota, która w nim została ta sama, była ta droga Karolowa i ona mię najwięcej kochała w tym dworze, zawsze i jednako.

„Ludzie się pozmieniali; wskutek zajść rodzinnych kuzyni pozimnieli, wuj zdziwaczał, powiew życia nowego powiał i wkrótce się rozgości na dobre. Relikwię ostatnią zastałem drogą Karolową i salę naszą, co już tak opustoszała i opuszczona witała mnie obdartemi ścianami tapetów i kątów, gdzie niegdyś stały łóżeczka nasze.

„Karolowa uścisnęła mię serdecznie na pożegnanie, wskazała ręką na ścianę i ujrzałem moją rękę gipsową. „Chowam ją na pamiątkę — mówiła — i modlę się za Pana — za Jacusia zawsze, obcierając ją z kurzu".

„Zatem w dworze, który mi kiedyś był tak drogi, w którym serce moje bić zaczęło gorąco, w którym każda osoba zdawała mi się drogą i kochaną, zostawiłem wyjeżdżając staruszkę i rękę gipsową na ścianie.

„Za lat parę zedrą tapety, wyrzucą graty stare, przestarzałe, i niemodne, szyby taflowe zastąpią zielone kwadraty w oknach pomurszałych.

„Karolowa spocznie na cmentarzu kościółka św. Wojciecha pod brzozami wśród rumianków i maków. Nic mię tu już drogiego i kochającego nie przywita, prócz pejzażu, który tak prędko się nie zmienia i może oprócz tej gipsowej ręki, którą odszukawszy pomiędzy rupieciami, wyrzuconemi na górę, odbiorę, zawieszę w mojej pracowni gdzieś



9. KAROLOWA — „OSTATNI WZROK" SZKIC OŁÓWKOWY 1919.

na wielkim świecie. Gdy popatrzę na nią w samotności i ciszy, stanie mi przeszłość przed oczami duszy i Ty, Karolowo droga, niezapomnianą będziesz w pacierzach moich. Dług wdzięczności zapłacę Ci sercem, bo ręką zapłaty nie mogłaś się po mnie doczekać i nigdy na to nie liczyłaś.

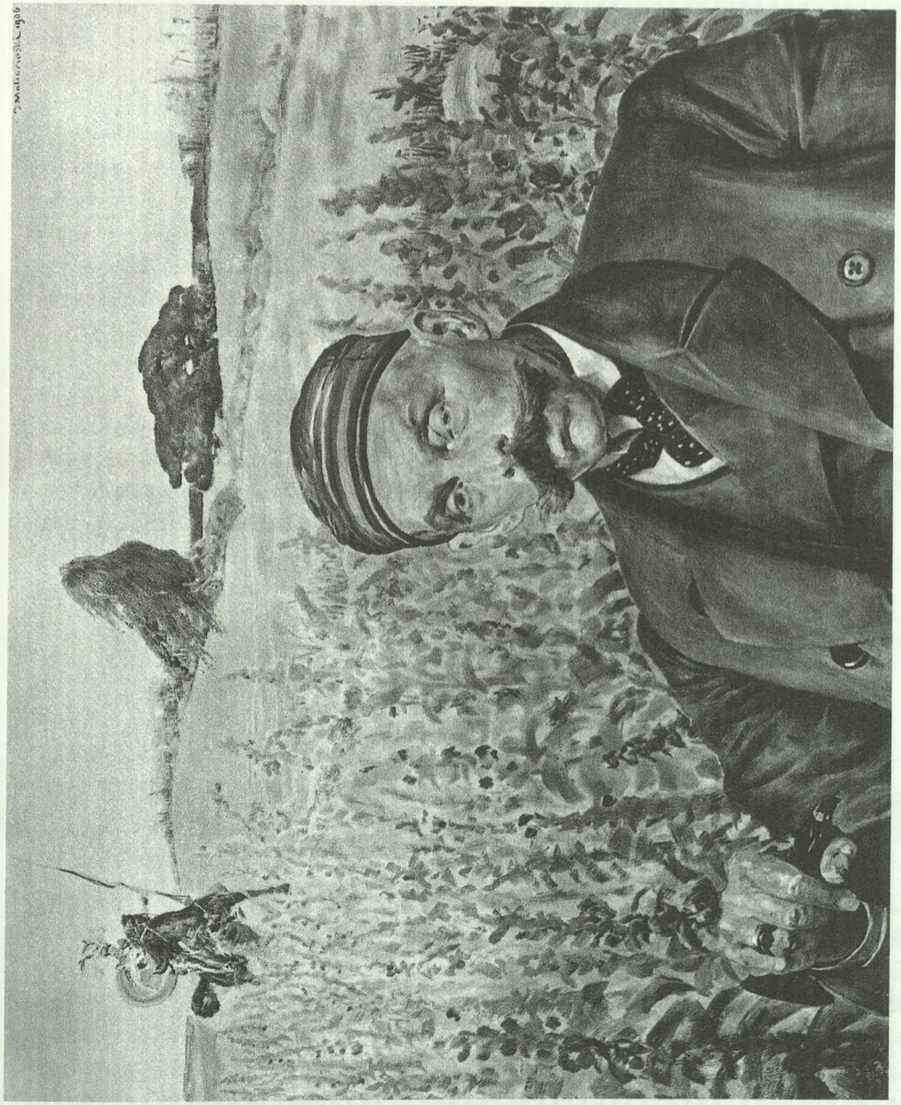
„Więc ręka gipsowa została tylko z tych wspomnień, tych lat młodych świadek. Jak sztuka nieśmiertelna przetrwała uczucia i węzły łączące ludzi i świeci białością bezczelną urągając śmierci i zapomnieniu".

Nie jedyne to wspomnienia Jacka z Wielgiego. Wydobywać je będzie swojem malarstwem bezustannie, długo, do końca twórczości. Cały szkicownik, w pięćdziesiąt lat po wyjeździe z Wielgiego, zapełnił rysunkami widoków, sylwetkami ludzi, przedewszystkiem Karolową. Drogi, opłotki, obejścia gospodarskie z tych stron, niski biały dwór wielicki, zczerniały modrzewiowy dwór w Gardzienicach, staw i kościół, tamtejsze gazony, krzewy i drzewa setki razy powtarzają się w jego obrazach. Wszystkie niemal najbardziej osobiste obrazy Malczewskiego mieć będą za tło okolice Wielgiego.

Tak wżarły mu się w mózg i serce cztery lata spędzone na wsi Radomskiej.

Kogo jednak, prócz Karolowej zastał Jacek w Wielgiem, pod czyje dostaje się wpływy? W rodzinie Karczewskich na pierwszy plan wybija się staruszka, Bona ze Świdzińskich Karczewska. Do dziś trwa jej pamięć, jako niezwykłego serca i wybitnego umysłu. Pozostały po niej listy zawsze wypełnione troską o innych, pisane ciepło, dowcipnie, jędrnie, doskonale charakteryzujące osoby, o których pisze. Można w nich znaleźć całe ustępy na tematy literacko-krytyczne. Bliska krewna znakomitego zbieracza Konstantego Świdzińskiego nie potrafi się obejść bez książek do końca życia — stąd pewnie przyjaźń z Juljanem Malczewskim. „Nie mam co czytać — pisze do niego — „może chociaż Revue des deux mondes mi przyślesz". „Kwiatem była i do końca życia kwiatem pozostała" — pisał o niej Juljan Malczewski.

Wśród rówieśników Jacka, dwóch pójdzie zwykłą drogą ziemia-



Tablica 5 PORTRET WACŁAWA KARCZEWSKIEGO 1906

wł. Helena Karczewska, Charzewice

nina. Trzeci, Wacław, pełen fantazji, lekkoduch i utracjusz, wsławi się w młodości jako przywódca złotej młodzieży. Przez kilka lat trzęsą całą okolicą jego „dziundziurowie" — lokalna odmiana bałagułów. Wkrótce zabłyśnie na horyzoncie literackim jako Marjan Jasieńczyk, autor głośnego w swoim czasie dramatu „Lena" i powieści „W Wielgiem". Niemałą rolę odegra w życiu Jacka śliczna siostra tych chłopców — Wanda.



10. SIEDZĄ BRONISŁAW I FELIKS KARCZEWSCY ADOLF DYGASIŃSKI. STOJĄ JULJAN I JACEK MALCZEWSCY, WACŁAW I KAZ. KARCZEWSCY

Ale nadewszystko Adolf Dygasiński. Juljan Malczewski wyszukał go i polecił Karczewskim jako wychowawcę synów. Zawiązuje się między rodzicami chłopców i tym niepospolitym człowiekiem przyjaźń, oparta na wzajemnym szacunku i zaufaniu. On będzie opiekunem młodzieży aż do jej dojrzałości w Krakowie. W latach młodzieńczych Jacka, opiekun stanie się bliskim, szczerze Jacka kochającym, starszym przyjacielem. Nieraz — szczególnie w stosunku Malczewskiego do ludzi — znajdziemy echa Dygasińskiego.

Cóż to jednak zwłaszcza musiał być za nieoceniony przewodnik i towarzysz na wsi. Jacka nie trzeba było zachęcać do ukochania przyrody. Ale jak je musiał rozdmuchiwać ten poeta wsi, miłośnik zwierząt, ptaków, motyli.

W oficynie wielickiej cały jeden pokój oddał Dygasiński ptakom. Przez zimę przechowywali tam chłopcy szczygły, czyżyki, zięby, by je wypuścić z wiosną. Ileż razy wspominać będzie Jacek wielicką „ptaszarnię".

A potem, gdy przyjrzymy się bliżej twórczości Jacka — czy nie staną nam w pamięci te słowa Dygasińskiego:

„Podobno cuda są nad Tybrem, Sekwaną, Renem; podobno szczęście do ludzi śmieje się tam z nieba, z ziemi... Ale są tacy, którym ojczyzna szeroki świat zamknęła, którzy nawet poprzez łzy swoje w niej tylko szczęście dla siebie znajdują. Ci tęsknią za rodzinną wierzbą, za sosną, za dziką gruszą na miedzy, za krzyżem z nad drogi. Tacy, bogate winnice świata oddaliby za jedną piędź ziemi zarosłej na



11. DYGASIŃSKI I PTAKI W ZIMIE (SZKIC OLEJNY) 1905.

Powiślu wikliną; dla takich kurne, lepione chaty, z ich jaskółkami i wróblami, są droższe niż rycerskie kędyś zamki, a pieśń ludowa dzwoni im a dzwoni w uszach i jeszcze na łożu śmierci jest dla nich sakramentem [1]).

[1]) Gazeta Literacka str. 151. r. 1932.

SZKOŁA

W sierpniu 1871 wyjeżdża Jacek pod opieką wuja do szkół, do Krakowa. Jedzie z Radomia na Warszawę i Wrocław, gdzie wuj jego wstępuje, by się poradzić lekarza. Z tej podróży mamy sprawozdania w dwóch listach. Jeden pisał do sióstr z Warszawy. Wymieszał w nim informacje o projekcie dalszej podróży, wiadomości o zakupach garderoby i innych drobiazgach. Wzmiankuje pobieżnie, że byli z ojcem na wystawie obrazów i dwa razy w teatrze, oburza się na Teatr Letni „brzydki budynek, wygląda jak szopa jaka w stylu rusko-sielskim". Drugi list opisuje pobyt we Wrocławiu. Ozdobił go piórkowym, pełnym charakteru portrecikiem lekarza, który badał wuja i jego, i szkicem dorożki wrocławskiej. Warto wynotować parę ustępów z tego listu, by zdać sobie sprawę z wrażeń pierwszej, dalszej podróży: „Po przejechaniu granicy, widoki, które u nas są zawsze monotonne, ukazały się przeciwnie inne. Tysiące kominów fabrycznych wznosi się od stacji Glowitz aż do samego Wrocławia. Buchające kłęby dymu przy zachodzie słońca grupowały się w potworne kształty, między któremi przesuwały się nam grupy ludzi zatrudnionych kopaniem żelaza, wapna, węgla. Co chwila zatrzymywał się nasz pociąg przed stacjami, które tutaj znajdują się prawie co mila. Inne pociągi mijały się z naszym z niezmierną szybkością gwiżdżąc przeraźliwie". Wrocław zaimponował Jackowi — „Poszliśmy do kościoła, nie wiem jak się nazywa, a do niego sam możebym drugi raz nie trafił, takie jest mnóstwo kościołów wielkich, gotyckich i do siebie podobnych"... Ale dawnego gołębiarza najbardziej zajął ogród zoologiczny: „Jest to ogromny ogród, gdzie się wchodzi za biletami. Klomby z naszych i obcych drzew otaczają klatki rozmaitych zwierząt, ptaków i gadów. Zwiedziliśmy tylko pewną część tego ogromnego ogrodu. bo się ściemniało, a mieliśmy być w teatrze wieczorem. Najbardziej zwróciły moją uwagę sadzawki z egzotycznemi ptakami i ptaszkami, które się w zupełnej prawie swobodzie na nich gnieździły".

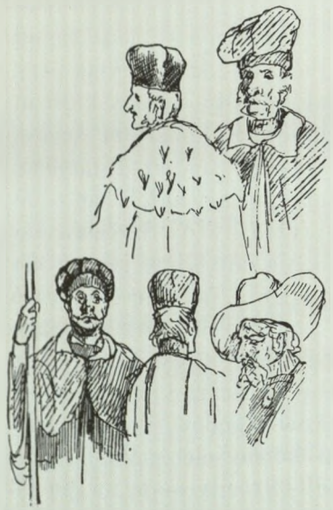
„Na drugi dzień byliśmy w kościele na kazaniu X. Spiskiego, była to bowiem niedziela i ogromny kościół gotycki zapchany był pobożnymi słuchaczami, którzy w niemej grozie słuchali słów wielkiego kaznodziei. Kazanie całe zrozumiałem i bardzo mię ono wzruszyło. Nic podobnego jeszcze nie słyszałem".

Wieczorem dotarli do Krakowa, wuj odjechał, a Jacek, jak pisze „zostawiony sam sobie pracuję teraz z całą siłą na examin i tęsknię trochę do ołówka, którego już od dwóch tygodni w ręku nie miałem". W dwa tygodnie potem siada Jacek do egzaminu, z którego zdaje szczegółową i pełną niepokojów relację ojcu. List zakończony dopiskiem Adolfa Dygasińskiego donosi o pomyślnym wyniku. Wśród tych wiadomości pisze Jacek: „Listów od Ciebie oczekuję i wyglądam przybycia pana Brandta, który może pierwszy otworzy mi na serjo drogę do pracy malarskiej".

W tem dziecinnem westchnieniu jest odpowiedź na listy ojca, który artystycznej karjery Jacka nie spuszcza z oka. Już w pierwszym liście, pisanym do syna, polecał mu, by wyszukał sobie lekcje rysunku. A rysunku ma się uczyć u najlepszego mistrza — „Donieś mi — pisze ojciec — czy Matejko nie przyjąłby Cię na ucznia, choćby parę razy na tydzień".

Kto zna ówczesną pozycję Matejki w Krakowie, ten się uśmiechnie nad parafiańską nieco naiwnością pana Juljana, ale zarazem dojrzy te najwyższe szczyty, jakie ojciec dla Jacka chciał zdobywać.

Józef Brandt istotnie wyjeżdża do Krakowa; obiecał panu Juljanowi zapoznać Jacka z Juljuszem Kossakiem i oprowadzić go po krakowskich zabytkach. „O wrażeniach (z tej wycieczki) — pisze ojciec — napisać mi winieneś później z wszelkiemi szczegółami". O Krakowie pisał zresztą Jacek z własnego impulsu do matki:



12. REKTOR UNIWERSYTETU I BEDELE
RYSUNEK PIÓRKIEM

„Kraków bardzo mi się podobał. Taka dziwna jakaś smętna powaga trzystu wieków (sic) owiała jego ulice i gmachy, że wygląda jak starzec, który ze smętnym wyrazem na twarzy spogląda na coraz bardziej malejących ludzi. Bo ludzie ogólnie tutaj wzięci, tacy jacyś apatyczni, próżni, że wyglądają jak figurki woskowe, przesuwające się między pomnikami". W tej syntezie Krakowa siedemnastoletniego chłopca słychać może echa

pewnych rozpowszechnionych komunałów. Trudno ustalić ile w tych obserwacjach z samego Jacka, a ile wzięte od królewiaka Dygasińskiego, nie można jednak zaprzeczyć trafności rzutu oka i poetycznego, choć nieco konwencjonalnego ujęcia. — „Spacery w okolice cudowne — pisał dalej — gdzie tylko wyjdziesz na jaki wzgórek za miastem, wszędzie ujrzysz las wieżyc na tle siniejących w dali Karpat i Wisłę opłókującą srebrnemi wody podnóża Wawelu".



13. RYSUNEK
PIÓRKIEM

„Z panem Brandtem — donosił list następny — codzień rano się widywałem w hotelu Pollera. Zapoznał mię z Czechowskim, Szernerem i z młodym Kossakiem Wojtkiem, z którym latać po całym Krakowie będziemy, zbierając szkice". — „Dziś ze cztery godziny byłem na Kaźmierzu, rysując stare domy. Szkiców [1]) wszędzie pełno. Ochota do rysunku aż mimowolnie bierze, patrząc na stare mury, domy, pomniki, kościoły i ludzi tak oryginalnych, że rzadko takich napotkać gdzie można. Rysować sobie można na środku Rynku, a nikt nigdy nie przeszkadza, ani się nie przygląda z tyłu".

Łatwo sobie wyobrazić jak używać musiał ten wrażliwy chłopiec po jałowym, małomiasteczkowym Radomiu. Dostał się wszak do prawdziwego zbioru osobliwości, jakim jest do dziś, ale był wówczas w jeszcze większym stopniu Kraków.

Były to czasy, gdy po wyboistych brukach snuły się postaci starych emerytów z trzydziestego pierwszego roku, zjeżdżała tłumnie pełna jeszcze charakteru szlachta, nietylko z Małopolski, ale i Królewiacy i zwłaszcza Kresowcy. Żydzi paradowali w swoich futrzanych czapicach i białych pończochach; przesuwał się pochylony Asnyk, stary dekabrysta Piotr Moszyński chodził w aureoli męczennika z Sybiru, spotykało się pełną charakteru i dystynkcji sylwetkę Pawła Popiela w nieodłącznem bobrowem futrze, a przedewszystkiem i nadewszystko dla Jacka, tu w tym Krakowie, królował krzepki, twardy, „ciałem drobny i przygarbiony, nie wiekiem lecz pracą" [2]) — Matejko. A to wszystko na owem zniszczonem wówczas bardzo, ubogiem, a mimoto wspaniałem, jedynem w Polsce tle.

„...Cóż to za miasto!" — woła Jacek w liście do siostry — znasz okolice Rzymu z widoków, których jest poddostatkiem w tece ojca — oto okolice Krakowa bardzo do tamtych podobne. Wyjdziesz za planty,

---

[1]) Zapewne tematów. [2]) St. Wyspiański.



14. RYSUNEK PIÓRKIEM

przejdziesz parę uliczek ciasnych i brudnych, a wyjdziesz między liczne płoty, otoczone drzewami. Gdzieniegdzie za krzakami bzu lub ostu sterczy kawał starego muru, jakiś głaz marmurowy, lub przygłowie dawnej bramy, a do tego głazu, baszty starej czepiają się liche domki teraźniejszego czasu. Ziemia gruzami zasypana, to nagle ogród warzywny, lub jakiś pałacyk zamiejski. Daleko trudniej przychodzi mi opisać kościół Panny Marji. O wieży powiem Ci tylko tyle, że ile razy koło niej przejdę, to zawsze drgnie we mnie jakieś uczucie religijne i zachwyt mimowolnie nadchodzi. W środku co za mnóstwo ołtarzy marmurowych, jakie wspaniałe grobowce, ale nad tem wszystkiem góruje ołtarz wielki Wita Stwosza. Co za niezmierne dzieło, jaka to cierpliwa praca. Figury aniołów i Trójcy świętej w naturalnej wielkości (sic), otoczone haftami najdelikatniejszemi z drzewa. Zygzaki z kwiatów, liści, linji krzyżują się, łączą, wybiegając wkońcu wgórę trzema krzyżykami głównemi, mnóstwem pomniejszych, uwieńczając takim sposobem owo dzieło gotyckiego stylu krakowskiego mistrza".

W następnym liście, co do formy również niezbyt zręcznie ale napewno szczerze opisuje Jacek Wawel: „Dziś byłem w katedrze przeszło dwie godziny. Co to za kościół. Ja nawet nie miałem o nim wyobrażenia. Powaga tylu wieków spoczywa na tych marmurach, w których kształtach widnieją postacie dawnych naszych królów, a postacie te jakieś takie poważne i tak głęboko mówią do duszy, że nie dziwię się, że talent Matejki dojrzeć mógł tak wysoko w malarstwie na polu historycznem.

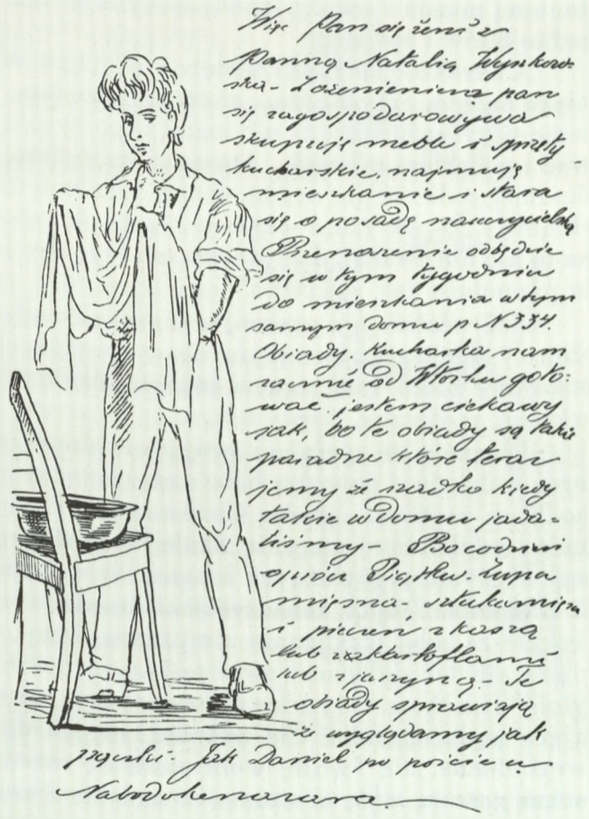
„Przystanąłem pod jednym z filarów i mimowolnie krople łez potoczyły się po mojej twarzy. Ale za czem? i z czego? to nie umiem zdać sobie z tego sprawy.

„Może za ubiegłą świetnością, może... lecz pocóż znów jakieś żale, Czas wszystko wyprzedza tylko i właściwe stawia granice".

Poprzez chropawą formę prześwieca w tych słowach owa wielka zdolność wzruszeń, skupianie w soczewce gorącego serca cierpień ogółu, ta może także mglistość nie do końca uświadomionej filozofji, którą odnajdziemy u dojrzałego artysty. A parę wierszy dalej zagra sprężyna twórczej namiętności i wysoka ambicja: „Przesuwając się między kaplicami ujrzałem jakiegoś malarza ze stalugami w kącie i zazdrościłem mu, nie talentu i sztuki lecz czasu".

Jacka wzięto w twarde tryby w szkole: „Rysować nawet w niedzielę nie mam dużo czasu, a nawet zupełnie czasem".

Pełne rozwagi i umiaru są poglądy ojca na zapędy artystyczne Jacka. Nie zarzuca swego marzenia o wychowaniu syna na wielkiego malarza. Powraca znowu do sprawy lekcyj rysunków i to lekcyj „najlepszych". „Ostrzegam Cię przecież mój Jacku — pisze — że dziś jeszcze nie należy Ci zaprzątać sobie głowy malarstwem. Wolne tylko zupełnie od innej konieczniejszej nauki chwile poświęcać możesz Twemu upodobaniu. Dziś głównym celem wytknij sobie skończenie szkół ze znakomitem odznaczeniem, nabywanie wiadomości przez czytanie książek poważnych, odnoszących się do przedmiotów, których Cię w szkole uczą, a przytem nabycie języków. Ty już dziś rozumiesz, jaki to przed Tobą jeszcze obszar wiedzy, by stać się, nie już uczonym, ale użytecznym obywatelem kraju — słowem człowiekiem godnym tego nazwiska. Artyzm to dopiero winien być kwiatem, jak społeczeństwa, tak pojedynczego człowieka i będzie on tem piękniejszy, im na wykształceńszym wyrośnie gruncie. Powoduj się w tem zdaniem pana Adolfa (Dygasińskiego), on Cię kocha i tak jak ja patrzy na rzecz".



15. PIÓRKOWY AUTOPORTRET W LIŚCIE Z WIADOMOŚCIĄ O MAŁŻEŃSTWIE DYGASIŃSKIEGO 1871.

Niedługo zresztą przyjdzie ojcu myśleć o rysunku nietylko jako o zabawce dla syna, nietylko jako o dźwigni, która ma wynieść Jacka wysoko. Wypadnie mu sięgnąć do sztuki, jako do lekarstwa dla delikatnej duszy chłopca. Minęły pierwsze chwile odurzenia nowemi wra-

żeniami miasta i szkoły. Jacek zaczyna melancholizować, wysyła listy pełne żalów i tęsknoty:

„Charakter mój taki podobny do Ojca, że dnie smutne, jakie na niego czasem przychodzą i moim są udziałem. Otóż taki dzień dziś na mnie przyszedł. Lekcyj nie mam, więc rysowałem. Skończyłem rysować i podarłem rysunek... Droga moja siostro, tak mi smutno! Czy za duszami rodzeństwa, czy za swoim oddaleniem od Was? Dość, żem pochmurny, że wszystko widzę w czarnych kolorach, że płaczę. Ale Ty na to nic nie zważaj, dziś jestem smutny, aby jutro być wesołym, więc to przeminie, jak wszystko".

Otóż właśnie nie przemija, skargi na rozłączenie, westchnienia — objawy nostalgji powtarzają się w następnych listach. Ojciec zaniepokojony nieco tym stanem przewrażliwienia wysyła długi na trzy arkusze, serdeczny, ciepły list:

„Poczucie, że spełniasz swoją powinność, że tem samem radujesz serca rodziców i goisz im bóle rozłączenia, a przytem cicha, a gorąca modlitwa za niemi.... dadzą Ci zawsze zdaje się najskuteczniejsze ukojenie i najdzielniej umężnią. Szukaj przytem ulgi na tę chorobę w nauce, w czytaniu poważnych książek, w rysunku, do którego Bóg dał Ci zdolności.... pójdź zobaczyć jaki przedmiot sztuki lub archeologji.... Tęsknić za sobą wzajemnie nie przestaniemy nigdy — i tak być powinno, ale dać się denerwować tęsknocie, byłoby więcej jak słabością, byłoby grzechem. Gdy więc tęsknota jak gęsta zimowa, czarna, przenikająca mgła ogarniać Cię zaczyna, rozpędzaj ją co żywo jasnością Twego ducha, siłą Twojej woli; niech się zmieni czemprędzej w tę lekuchną gazową mgłę wiośnianą co nam stroi pejzaże, miękczy i idealizuje dalekie kontury, a w tej formie może ona bez szkody pozostać w Twej duszy". By zaś chłopca bardziej jeszcze pokrzepić pisze — „dziękuję Ci, że zasługujesz na takie świadectwo, jakie Ci p. Adolf zawsze daje". Listy Dygasińskiego są istotnie pełne uczucia i uznania dla Jacka. Malują też z całym talentem literackim atmosferę tego studenckiego światka, który ma pod swoją opieką: „Wielmożny Panie — pisze Dygasiński — Tak więc po uporczywej opozycji ze strony losów, przybył do nas i Broncio (Karczewski), eskortowany przez Milewicza: przybył z zapasami wielickiego nabiału i pieczywa i mogę zapewnić Was Panie szczerze, że chłopcy witali te wszystkie rzeczy równie przyjemnie, jako noszące na sobie pieczęć niezaprzeczonego pobytu w Wielgiem i Gardzienicach. Cóż się tu dziwić malcom, kiedy mnie staremu i zżytemu tak w świecie, przyjemnie było patrzeć nawet na tego Franka barbarzyńcę, który źle mówi po polsku, więc nie ma prawa do mojej sympatji, jako niegramatyczny. Kazio Karczewski byłby chętnie ucałował brudne łapy Franka gdyby nie przytomność rogatkowego

celnika; ale wyraził to szczęście oddaniem 40 centów, całej swej kasy owemu spirytualnemu woźnicy. Przyzna Pan, że w Krakowie można być tak wspaniałomyślnym tylko w chwilach prawdziwego szczęścia. Widok resztek wielickiego siana i błota na bryce wywołał w Kaziu zapał tryskający przez jego żywe inteligentne oczka z wielką siłą.



16. SZKIC PIÓREM

„Na drodze rozbiliśmy pakę z elementami; miody, wędliny i pieczenie biły w nosy i nęciły nasze wystawione na cierpliwość apetyty, byliśmy bowiem bez obiadu. Rozbity w atomy piernik ileż myśli nastręczał nam wszystkim: bo wszyscy patrzyliśmy w niego i zapewne każdy obrazował sobie inaczej to rozbicie. Kazio widział rozbicie swoich wielickich przyjemności z kucami i toporkiem; ja widziałem rozbitego wista i stukułkę. I tak zamyśleni, zawzdychani poczęliśmy nakoniec w cichości ducha pożywać te dary Boże. Znikali powoli goście przyjemni od stron rodzinnych i gęś i indyk przeniosły się w ciepłe kraje naszych organizmów. Był to naprawdę dzień wielce wesoły dla strony uczuciowo-żołądkowej. Co lepsze zniknęło już dziś bez śladu w owym siedmioustnym żołądku mojej pensji, reprezentującej stosownie do okoliczności owe mityczne krowy Faraona z nad Nilu. Po sutych godach wystąpiły na oblicza cesarsko królewskich naszych studentów raźniejsze usposobienia, boć to nawet suchy kawałek chleba z poczciwego domu ojca lepiej smakuje niż konfitura i ciastka innego pochodzenia; czemużby nie miał smakować indyk wielicki a gardzienicki piernik". W tym samym liście charakteryzuje Dygasiński szczegółowo swoich wychowanków i ich krakowskie perypetje. O Malczewskim pisze: „Jacek już zdefiniowany prawie człowiek, wie co to pracować, przeczuwa świat poza szkołą. Ja na zamiłowanie jego w nauce patrzę ze szczęściem, jakby był moim synem, jest tam zupełne w tym chłopcu obudzenie się zadowolnienia ze spełnianych obowiązków".

Sentyment jaki wieje z tego i innych listów Dygasińskiego odpłacają uczuciem rodzice jego wychowanków. „Nie uwierzysz z jaką my tu pociechą odbieramy listy najzacniejszego Pana Adolfa — pisze

Juljan Malczewski — jak je sobie umyślnemi rozsyłamy posłańcami, po kilkakrotnie odczytujemy i jak Mu za nie wdzięczni jesteśmy". Umyślny posłaniec woził te listy czterdzieści kilometrów. — Taki list musiał być istotnie prawdziwym ewenementem dla roztęsknionych, odciętych granicą od swoich chłopców rodziców.

Życie tymczasem idzie naprzód. Szkoła wciągnęła Jacka w swoje tryby, uczy się pilnie, zawiera przyjaźnie z kolegami. To też słabnie po trochu tęsknota za domem. Listy, pełne kapitalnych nieraz rysunków, nabierają swobody i humoru. „Z kolegów dotychczas najbardziej lubię się z Wickiem Łosiem,[1]) nie wiem czy to się na przyjaźń zamieni, choć dotychczas bardzo się szanujemy i adorujemy. To jakieś przyciąganie wzajemne nastąpiło z podobieństwa charakterów, on zupełnie jest drugie ja. Z Lodziem Siemińskim jesteśmy jak bracia, on jest doskonały chłopiec, wielki demokrata i bez żadnej zazdrości, lub prywaty; kocham go też bardzo, czasem się tylko pokłócimy na jakimś punkcie, ale to tylko na chwilę. W klasie liczą mnie do pierwszych, profesorowie mnie lubią, koledzy zaś tak lubią, że mnie ani razu nie wybili w zabawie.... Zresztą pracuję wiele i czasu do rysunku nic nie mam, np. dzisiaj choć niedziela, ani ołówka do ręki nie wziąłem".

Minęło Boże Narodzenie, spędzone przez chłopców na wiejskich rozkoszach u krewnych w okolicy Sokala, wreszcie w styczniu spełniają się marzenia Jacka. „Mogę już — pisze — nietylko „siedzieć nad lekcjami", ale i „nad rysunkiem, którego lekcje biorę od pana Piccarda".

„Z tym rysunkiem moim tak się rzecz miała: jak tylko ze świąt wróciłem, gospodarz naszej klasy, prof. Siedlecki wezwał mnie do siebie. Tam gdy przyszedłem, pytał mi się o moje zamiłowanie do rysunku, o którym się dowiedział z kartek, które wszyscy dyrekcji szkolnej podajemy, czem kto ma zamiar kiedy zostać. Ja napisałem naturalnie, że zostanę malarzem i stąd to p. Siedleckiego tak zaciekawiło, że mnie prosił do siebie i zaprezentował mnie bratu swojemu, który jest malarzem w Wiedniu, a podówczas był na świętach w Krakowie. Ten prosił o pokazanie moich rysunków, co gdy uczyniłem, on osądził, że mam duży talent, a nawet dwa łby końskie, był przekonany, że nie ja robiłem, a że ja mu wspominałem o p. Brandtcie, on był pewny, że to p. Brandt rysował. Zapalony mojemi rysunkami obiecał wystarać mi się o nauczyciela i zaproponował to p. Cynkowi i Waleremu Eljaszowi, ale oni nie mogli tego przyjąć dla braku czasu, więc dał mi za nauczyciela p. Piccarda, który jest człowiekiem zdolnym i pracowitym. Zatem u niego biorę dwie godziny tygodniowo lekcyj publicznych, i po dwie

[1]) Wincenty hr. Łoś, autor poczytnych powieści.

godziny tygodniowo lekcyj z nim oddzielnych w jego pracowni. Lekcje publiczne płacę dwa reńskie na cały miesiąc, a od lekcyj osobliwych jeden reński po godzinie. Kochany Ojcze odpisz mi, czy się na to zgodzić możesz. Nie dość na tem że Siedlecki rozmawiał ze mną i z panem Adolfem, że bardzo dobrą jest rzeczą kończyć gimnazjum, jednak mówił, że jeżeli przez ten rok talent mój tak będzie się rozwijał jak dotąd, to powinienem jechać do Monachjum".

Zamiłowanie i sukcesy Jacka przekonały ojca ostatecznie. Wierzy, że syn wyjdzie na wybitnego malarza i przestał przed synem ukrywać swoje nadzieje. Donosi mu, że jedna z jego kuzynek „coraz piękniej rysuje", że uczy ją Gerson i pisze: „Bardzo będzie pięknie, jak kiedyś ciocia i siostrzeniec zabłysną razem na horyzoncie malarskiej sławy". Dodajmy nawiasem, że paralela nie okazała się trafna, ciocia na żadnym horyzoncie nie zabłysła.

Ale jednakowoż w sprawie przerwania nauki gimnazjalnej jest p. Juljan nieugięty: „Widzę, że masz nieprzepartą (do malarstwa) żądzę, — pisze — wstrzymywać więc jej nie myślę i wszystko co będę mógł uczynię, byś się w niem kształcił, ale mimo to nie odstąpię od ukończenia liceum przynajmniej i sądzę, że je z chlubą a korzyścią ukończysz. Żadne rady poboczne nie zmienią mego postanowienia — ani niech nie zmieniają Twojej wytrwałości w nauce".

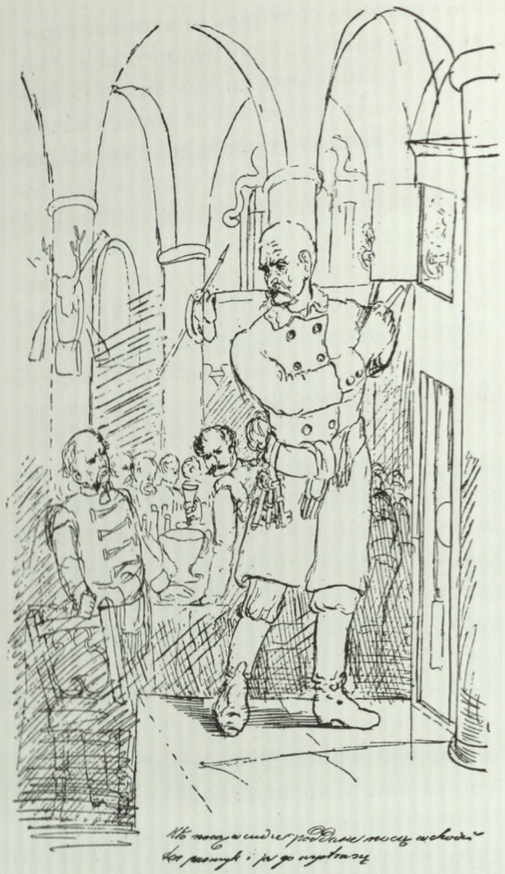
Pan Juljan się myli. Nie przewidział, że nie upłynie rok, a zmieni swoje zdanie pod wpływem „rady pobocznej". Ale też ta rada wyjdzie od autorytetu najwyższego i poparta będzie niezbitemi argumentami.

Tymczasem zaś Jacek zbiera laury na polu nauki szkolnej. Oto jak je opisuje:

„Dziś (27-I-72) zakończyło się pierwsze półrocze i właśnie dziś odebraliśmy cenzury nasze. Więc aby zaspokoić ciekawość Waszą biorę się do napisania mojej cenzury i różnych okoliczności poprzedzających ten ostatni wynik nauki.

Przedewszystkiem mówię Wam, że pierwszym nie jestem w klasie, lecz pierwszym z innymi pierwszymi. Uczniowie pierwsi w szkole nazywani są tu Vorzüger i taki forcug jest primusem, inni uczniowie celującymi. Otóż ja z kolei uczniów celujących jestem piąty, czyli forcug piąty. Dlaczego zaś nie jestem pierwszym to się wytłomaczę łatwo.

Gdym wstąpił z początku było takich forcugów sześciu, każdy drugiego byłby w łyżce wody utopił, gdy ni stąd ni zowąd zjawiam się ja. Oni widzą, że ja się uczę nie na żarty, więc najpierw byli bardzo mi nieprzyjaźni, lecz potem, gdy ze swojej strony dla każdego byłem grzecznym, gdy każdy w klasie nieraz otrzymywał odemnie zadania do odpisania, gdy nieraz przed lekcją tłómaczyłem im Liwiusza, sława



17. GERWAZY, SZKIC PIÓRKIEM

moja powoli rosła, i nareszcie taką się stała, że ogólnie oceniali mnie, że będę 1-szym forcugiem. Ja udawałem, że to nie jest możebne i takim sposobem żyłem ze wszystkimi forcugami przez całe 6 miesięcy bardzo zgodnie. Jednakże 2-gi forcug także gotował sobie klasy dobre i stronnictwo. Aż przykońcu tego miesiąca wystąpiły dwa stronnictwa jawnie. Jedno młode ze mną na czele, a drugie stare, konserwatywne z tym drugim forcugiem. Jednakże Wy kochani Rodzice nie wystawiacie sobie jakie mnie wróżono honory, kiedy jeszcze w wigilją rozdania świadectw 1-y i 2-gi forcug mianowali mnie w obecności wszystkich kolegów, że pewno będę 1-szym na to półrocze. Lecz panowie nauczyciele nie śmieli zrzucać 2-go forcuga dawnego i wprowadzać nowego stanu rzeczy, a że on jest lepiej rozwinięty niż pierwszy forcug, więc 2-gi został 1-szym, a 1-szy został 3-im mnie zaś zrobiono 5-tym dopiero. Jako homo novus nie mogę na niesprawiedliwość narzekać, tembardziej, że 1-ym istotnie na to półrocze niesłusznie byłbym zrobiony, z początku greka szła ciężko, nim postawiłem się na nogi"...

Ten długi i w argumentacji niezupełnie jasny wywód, jest zastanawiający. Któryż bardziej ambitny chłopiec nie przechodzi emocyj klasyfikacyjnych? ale ich napięcie u Malczewskiego jest chyba wyjątkowo silne. Skądże to przekonanie, że musi być pierwszym? Dlaczego czuje potrzebę tłomaczenia się z tego że został zaledwie piątym? Nie sama to chęć dogodzenia rodzicom. Pcha go najwidoczniej silna,

niehamowana sprężyna ogromnej ambicji. Przebija tu znów owo poczucie wyższości, o którem pisał, że żywił je od lat dziecinnych. — Wacław Karczewski opowiadał szczegół, który Jacek w swoim opisie pominął: miał on w pierwszych dniach szkoły podejść do prymusa i powiedzieć mu — „Bardzo cię kolego przepraszam, ale od dziś ja będę pierwszym". Trudno pogodzić tę deklarację z dowodami zręcznej polityki osobistej, o których pisze Jacek. Ale może „mądrości życiowej" nauczył się nowicjusz dopiero później, a może właśnie to wyzwanie do boju zrobiło, że forcugi — jak wspominał — „najpierw byli mu bardzo nieprzyjaźni".

Ambicja, pracowitość i zdolności sprawią, że będzie i nadal parł coraz to wyżej i wreszcie pokona swoich groźnych rywali. Tymczasem rysuje ich i charakteryzuje szczegółowo w następnym liście. W tym liście opisuje też jak spędził półroczne wakacje:

„Otóż przez ten tydzień wolny rysowałem od rana do wieczora, mianowicie kompozycje: „Kozak przynosi list Miecznikowi", „Judyta", „Tak, tak Gerwazeńku, tak, tak Protazeńku", „Pan Hrabia na ogórkach", „Kozak" z Marji Malczewskiego, „Gerwazy śpiący w zamku". Z natury — targ we wtorek w Krakowie i masę szkiców z natury ludzi i koni. Bo tutejsi artyści radzą mi nie rysować z wzorów, tylko szkicować z natury wszystko i byle co i dlatego odradzali panu Adolfowi oddanie mnie do Akademji rysunku, gdzie podobno nauczyciel rysunku jest straszny klasyk" [1]).

„W szkole tutejszej malarstwa — pisał Dygasiński — podobno zagrzebują w techniźmie talent młodych ludzi, każąc rysować np. przez cały rok jeden palec, rękę, lub kukurydzę".

Metoda Piccarda nie jest także zbyt nowoczesna: — „na lekcjach — pisze Jacek — wyrysowałem Venus z Milo, nogi z obrazu Rafaela i cieniuję teraz twarz jedną kredką, później zaś będę z natury rysował..."

Ojciec życzy sobie, by Jacek wchodził w stosunki z wybitniejszymi ludźmi Krakowa. Uważa, że obok szkoły i nauki rysunków, stanowić one mają dopełnienie wykształcenia chłopca. Myśli też, że takie stosunki konieczne są w karjerze artysty. Daje to powód do charakterystycznych i długo się ciągnących starć z synem. Jacek jest towarzyski, zawiązuje przyjaźni i ludzi się nie boi, ale patrzy na stosunki z ludźmi pod nieco innym kątem widzenia, niż ojciec. Pan Juljan — jak każdy dbały, mądry i doświadczony ojciec, chce, by się synowi te stosunki „w życiu przydały". Jacek nie potrafi rozumować utylitarnie. Ojciec, jak zawsze, tak i tu mierzy wysoko. Wysoko intelektualnie i wysoko towarzysko. Kazał Jackowi być z wizytą u Juljusza

[1]) „Straszny klasyk" to Łuszczkiewicz.

Kossaka, u Juljana Dunajewskiego, u Pawła Popiela (słynnego „ekscelencji Popiela", jednej z najbardziej wpływowych wówczas osobistości krakowskich), u profesora Stanisława Tarnowskiego.

Szeroki program jak na 17-letniego chłopca. Jacek próbuje się tu i ówdzie wybrać, nie zastaje, czeka na wezwania i ostatecznie niewiele w pierwszych latach korzysta z możliwości tych „świetnych" stosunków. Sypią się na niego za to bury od rodziców. Broni się w sposób bardzo znamienny: „Kochana Mamo, Nie myślałem od Ciebie dostać takiej bury w liście ostatnim. Łajesz mnie, że nie byłem u Pana Tarnowskiego. Cóż ja temu winien jestem, że Pan Tarnowski nie był w domu, a powtóre Pan Tarnowski jest zanadto protekcyjny i za wielkim panem, aby miał się mną troszczyć, aby opiekować..." Te stosunki z „za wielkimi panami" stają się właśnie przedmiotem targów między ojcem a synem. Pan Juljan, szlachcic staromodny, chętnie wspomina wysokie towarzysko koligacje, dba o nie i stara się je nawiązywać dla Jacka, z poczuciem tego realnego znaczenia, jakie w ówczesnej, mocno przesiąkniętej szlachetczyzną Polsce, one jeszcze posiadają. Jest w jego zabiegach i staraniach lekki odcień czegoś, co dzisiaj wygląda na dworactwo. Jacek jest bardzo dumny i dlatego oporny. W pięć lat później, do Paryża, pisze p. Juljan do syna: „Zrzuć z siebie do reszty tę jeszcze adolfowską demokratyczną pychę". Ile było wpływu Dygasińskiego w tym stosunku Jacka do spraw towarzysko-społecznych trudno ocenić. Ale ten rozdźwięk pomiędzy ojcem a synem przypisać także należy różnicy psychologji, a może różnicy pokolenia. Wśród listów Juljana Malczewskiego do syna, zachował się jego list, polecający Jacka, do profesora Tarnowskiego. Jacek, najwidoczniej wbrew poleceniu ojca, listu nie doręczył. Nic dziwnego. List to, jak na dzisiejsze poglądy z pewnością zbyt ugrzeczniony. Charakterystyczne jednak, że i wówczas już uraził widocznie smak Jacka.

Do Juljusza Kossaka wybrał się wreszcie po owej matczynej reprymendzie. Pisze, że doskonale się tam bawił z młodymi Kossakami. „Wojciech Kossak nie rysuje odemnie lepiej figur, lecz za to konie lepiej szkicuje. Było tam wtedy dosyć ich kolegów, z którymi bawiliśmy się za wałami w wojnę.... Nic prawie teraz nie rysuję, oprócz lekcji obowiązkowych rysunków. Nieraz sobie to wyrzucam, ale cóż począć, kiedy taka masa lekcji szkolnych, że się im trudno opędzić. Jaki to Wojciech Kossak szczęśliwy, chodzi do szkoły malarskiej, z której wyszli Matejko, Grottger i t. d., i w której dziennie ma 8 godzin zajętych i dwie godziny rysunku z gipsu, dwie godziny rysunki anatomiczne, resztę godzin zajmuje historja powszechna i archeologja. Oprócz tego trzy razy na tydzień malują i trzy razy na tydzień rysują według tematów zadanych". Do tego westchnienia zazdrości dodaje Jacek jakgdyby przynętę dla rodziców: — „Za wszystko to płaci się jeden reński na miesiąc". — Zaraz obok westchnienie ulgi: „całe prawie święta Wielkanocne spędzę nad rysunkiem.... Mianowicie Pana Tadeusza będę ilustrował. Szukam mód z roku 1800 u antykwarjuszów". Ale zawsze mu tego za mało. W tym samym liście wyrywa mu się: „Mateczko, mnie nic a nic więcej nie trzeba, jak żebym nadal okazał się Was godnym, żebym zasługiwał od Was na miłość prawdziwą... i ażebym miał trochę więcej czasu do rysunku". — A po paru zdaniach znów, jakby refren litanji — „Obym miał więcej czasu na rysunek, módlcie się". W następnym liście powraca ten sam temat w zabawny sposób. List zaczyna się od wiadomości, że Jacek korzysta z wakacyj i wiele rysuje, na drugiej stronicy wzmianka: — „O rysunku nie piszę, bo Ojciec teraz nie lubi, jak o tem dużo mówić", ale o parę wierszy niżej dodatek „Pan Piccard mówi, że wszystkich jego uczni przeszedłem". Poczem, po zapewnieniach, że w grece zrobił postępy, znowu: — „Ale, ale, rysuję z nagrobków twarze (à la Matejko), może to źle, lecz cóż będę z czasem lepszego robił".



18. MATEJKO (?)

Do tego samego listu dołączony jest bardzo ciekawy dopisek Dygasińskiego, w odpowiedzi na list Juljana Malczewskiego:

„Wielmożny Panie, Kochany Jacuś dał mi przeczytać list Wasz do niego, w którym przeczytałem życzenie Wasze Panie, aby Wasz jedynak ukończył nauki. Widzę przyszłość tego młodzieńca dużą, znam jego nieskazitelną duszę, więc lubo człowiekiem obcym Wam jestem, lubo żaden węzeł nie łączy mię z Waszym synem jak tylko przyjaźń prawdziwa dla niego, w której stawiam go bardzo wysoko; to też cieszę się bardzo, iż na tę kwestję jednako się zapatrujemy, a mając za cel szczęście Jacusia, nie możemy być posądzonymi o stawianie mu przeszkód. — Sztuki on nie zaniedba, a swoją drogą, ucząc się, przygotuje dla niej znakomite pole, zyskując jednocześnie środki, które w każdej okoliczności ułatwią mu życie. Jacuś, Panie, to nie jest pospolity młodzieniec; jest on jakby nie z tego świata wśród tłumu, w którym od dzieciństwa kiełkują zarody zepsucia i nicości. Zapas tych szlachetnych pierwiastków, tych czystych sił ducha musi się rozwinąć wszechstronnie pod wpływem szkoły, nauki publicznej, musi wydać człowieka, na tle ludzkiem, a ten człowiek dopiero przyszedłszy

do świadomości sił własnych, rozejrzawszy się wśród ogólnych ludzkich stosunków, czując się równouprawnionym moralnie ze swymi bliźniemi, przyjdzie do poczucia potęgi własnej indywidualności, co już zaprawdę wtedy może być siłą wielką, może być genjuszem. Bo mu nic ludzkiego obcem nie będzie, nic mu już w duszy nie będzie kładło tamy do rozwoju. Tyle słów tylko co do Jacusia streszczam tutaj, choć w tej materji wieleby mówić można". — Jakże żywo narzuca się analogja do owego słynnego okrzyku Schumanna o Chopinie: „Hut ab meine Herren, ein Genie!" — Jaka bystrość oka w ocenie przyszłych możliwości 17-letniego młodzieniaszka.

Jacek daje skądinąd coraz więcej dowodów niepospolitych uzdolnień. Wyróżnia go także i Piccard. „U Pana Piccarda mam teraz ogromne łaski — donosi — rysuję już duże biusty gipsowe, i mam osobną salę do rysowania, żeby mnie nikt nie przeszkadzał i rysuję na sztalugach. Prześcigam wszystkich uczni, bowiem w 4-ch godzinach kończę rysunki, które oni nieraz po 8 i 10 godzin robią, a przecież te rysunki nie są liche i owszem lepsze jeszcze od ich rysunków". Nie pisze Jacek niestety, kto są jego koledzy. Z rysunków, jakiemi ozdabia w tym czasie swoje listy, nie widać coprawda zbyt wielkiego postępu. Nie wyszedł po za to — doskonałe, jak na jego wiek — sformułowanie kształtu ludzkiego, na jakie zdobywał się jeszcze przed rozpoczęciem nauki. Czasami zdarzają się nawet w tych rysunkach typowo dziecinne błędy. Ale zarazem przegląda już w nich nieraz — zwłaszcza w wyrazie twarzy — przyszły Malczewski: prawdziwy mistrz psychologji.

Korespondencja z tego pierwszego roku szkoły staje się rzadszą na wiosnę. Może brakło czasu, może listy poginęły. Na wakacje wyjechał Jacek do domu i tam w Wielgiem i Gardzienicach kąpał się znowu w atmosferze najbardziej wiejskiej wsi, jaką można sobie pomyśleć. Niewątpliwie dużo rysował i pisze po powrocie do Krakowa, że Piccard zapalił się do jego rysunków. Mimo to nie rozpoczyna nowego kursu u Piccarda, rzekomo dlatego, że Piccard czasu nie mógł znaleźć i przenosi się, jako wolny słuchacz do Akademji malarskiej, pod rękę starego Łuszczkiewicza. Odrazu zabiera się też do pracy z żelazną zawziętością. W środę i sobotę rysuje po dwie godziny „a w niedzielę cały dzień siedzę, przychodzę tylko na obiad". Po dziecinnych dawniej zachwytach, że oto może wyładować swoją pasję, przychodzą teraz poważne, a zarazem szczytne refleksje. „Pan Łuszczkiewicz... bardzo na mnie względny i łaskaw. Namawiał mnie, bym chodził na żywe modele — lecz dotychczas godziny takiej nie mogłem upatrzeć. Im więcej się uczę rysunku, tem więcej widzę ile sztuka pracy wymaga. Nie zniechęcam się jednak — lecz idę dalej, chociaż tak jestem



Tablica 6 PORTRET p. M. H. 1892

wł. A. Heydel, Kraków

obarczony pracą, że zjeść i rozmawiać czasu nie mam. Przyszłość kolosalną dźwignąłem na plecy“ .

Ten patetyczny zwrot ostatni przypomni nam się gdy ujrzymy pięćdziesięcioletniego Jacka spoglądającego wstecz na żniwo swojego życia. Napięcie emocjonalne, które tak po męsku już wyraziło się w tych słowach, wylewa się w innym miękkim, bolesnym, trwożnym tonie w zakończeniu listu: „Mamo! droga kochana Matko, jakbym chciał usiąść przy Twoich kolanach i ucałować Twoje ręce i nogi. Mamo moja jak mi nieraz smutno. Nieraz łzy mi z oczu ciekną same, lecz pokrzepiam się jak mogę. Przecież więcej odemnie jest nieszczęśliwych, a nie tracą ducha i odwagi — więc ja jak mogę, z pomocą Boską krzepię się. Oby tylko dojść do celu wytkniętego — bo zwichnięcie byłoby okropne“.

Tu już bodaj zarysowuje się cały późniejszy Malczewski. Ta mięszanina tęsknoty, melancholji, ogromnych ambicyj i porywów, prowadziła do napięć, które wywołały pęknięcie psychiczne, tak wyraźnie charakteryzujące człowieka, pęknięcie, które może właśnie wyrzeźbiło zeń wielkiego artystę.

Jakiej potężnej dyscypliny było potrzeba, by z tego delikatnego jak płatki kwiatu, a wrzącego, jak lawa materjału, wykuć świetnego fachowca, nieporównanego majstra, tworzącego, z wirtuozowską na pozór łatwością, twórcę. Pracowali nad tą dyscypliną mądry ojciec, pedagog i zarazem artysta — Dygasiński. Nowego ognia dołoży do tygla, w potężne, bolesne obcęgi ujmie miękki jeszcze, kształtujący się zaczątek artysty — genjalny Matejko.

PRZEWODNICY

Z Matejką nie zetknął się Jacek Malczewski. przez cały ciąg pierwszego roku pobytu w Krakowie. Nie udało mu się to, mimo — jak wiemy już — naiwnych życzeń ojca, by mu Matejko lekcji udzielał, mimo, że Matejko jest wciąż obecny w jego listach i myślach, mimo, że najgorętszem marzeniem chłopca było z pewnością poznać Matejkę.

Trzeba sobie zdać sprawę z ówczesnej pozycji Matejki w Polsce, by zrozumieć atrakcję, jaką na każdego początkującego malarza musiało wywierać to nazwisko, kult z jakim Jacek odnosić się musiał do mistrza. Matejko był wówczas czczony, jako genjusz malarski przez odczuwających sztukę, wielbiony jako wskrzesiciel przeszłości przez całe społeczeństwo. Były to wszakże czasy z przed świetnych, ale ostrych, niekiedy przesadnych krytyk Stanisława Witkiewicza. Nie zmobilizowali się jeszcze późniejsi opozycjoniści, idący za nowemi prądami z Zachodu: Chełmoński, Gierymscy, Podkowiński. Nie zrodził się był ruch ludowy z Włodzimierzem Tetmajerem na jednem, a wielkim Wyspiańskim, na drugiem skrzydle.

Tak jak w poezji „nad Polską stał jak słońce Mickiewicz", tak w malarstwie królował Matejko, przyćmiewając i geniuszem i popularnością treści swojej sztuki Gersona, Siemiradzkiego i całą plejadę drugorzędnych talentów, nie mówiąc już o Juljuszu Kossaku, wybitnie zdolnym, ale „tylko" przedstawicielu „małej sztuki" — akwareli. To też Matejko panował nie tylko nad Krakowem, docierał do każdego zakątka Polski. Jacek, jak już wspominałem, jeszcze na zapadłej wsi radomskiej przerysowywał z rycin jego sceny historyczne i głowy, potem oglądał i studjował Kraków poprzez okulary Matejki, a myślał i pisał o Krakowie nieraz, jako o tle tej wielkiej postaci, jako o środowisku, w którem talent Matejki „mógł się tak wysoko rozwinąć".

Ten wymarzony mistrz przebywał, żył, tworzył gdzieś tuż obok, na ulicy, którą mijał Jacek, w domu, w którego okna tęsknie pewnie nieraz zaglądał.

Trzeba wczuć się w całą jego psychologję, by zrozumieć, jakie wrażenie musiało zrobić na nim — a i na jego ojcu, spotkanie się Jacka z Matejką. I to jakie spotkanie!

Cóż się dziwić, że Jacek dopatruje się interwencji mocy niebieskich w tem zdarzeniu.

„Od czegóż list swój zacznę i jak go zacznę, sam nie wiem? — pisał Jacek do ojca — Rzeczy ważne, decydujące o całej mojej przyszłości rozstrzygały się temi dniami, jeszcze Twoja wola kochany Ojcze ma zadecydować stanowczo!

„P. Adolf pisał już pewno do Ciebie w tym przedmiocie. List jego to wstęp dopiero. Mój niech będzie dyspozycją, środkiem, list zaś p. Matejki dołączony, niech będzie końcem. Drogi Ojcze! Jaki ja kontent to sobie nie wystawisz! Nie sądź jednak drogi Ojcze, że to co piszę i z czego się cieszę pochodzi z jakichś przemijających względów, że to zmiana obowiązków ku temu wpływa. — Nie kochany Ojcze. Jestem już za stary, by być tak nieoględnym, a z drugiej strony zanadto Was kocham aby na coś się narażać. — Wiem, że na tej drodze praca mnie czeka — praca może twardsza i cięższa od innej, lecz praca, jak mi się zdaje, mi wrodzona. Mam to mocne przekonanie, że to prośby za mną ś. p. Wuja Jacka u Pana Boga wyprosiły dla mnie to jakieś dziwne skupienie się faktów i zdarzeń. — Odtąd jeżeli tylko wyjdę na malarza niepośledniego, zawdzięczać będę to wszystkim, co mi tu tak w Krakowie sprzyjają, co mną tu tak się opiekują — a w szczególności ś. p. Wujowi Jackowi. Nie wiem dlaczego, drogi Ojcze, ja czuję czasem mimowoli, jak Wuj za mnie się modli do Boga — i przysiągłbym, że w niebie musi się znajdować.

„Cały przebieg tej sprawy jest cudowny i niezwykły. Pan Dobrzański na polecenie Taty oddał mi list w domu i prosił, abym przyszedł do niego i abym się poznał z jego bratem. Poszedłem popołudniu i poznałem się z tym człowiekiem, który tak bardzo na mnie wpłynął. Brat p. Dobrzańskiego jest znakomitym znawcą sztuki i przyjaciel osobisty Matejki. Z początku sam miał pisać do Ojca, żebym ja nie tracił darmo czasu, nie kształcąc się w sztuce. Ale nie śmiał i nie mógł się zdecydować. Matejko zaś poznawszy moje rysunki powiedział, że „byłaby wieczysta szkoda, żebym ja na malarza nie wyszedł" i zapragnął mnie poznać. Poszedłem więc z p. Dobrzańskim do p. Matejki wieczorem w niedzielę. Pan Matejko bardzo mnie serdecznie przyjął, wypytywał się jak się uczę? co robię? co Ojciec myśli o mojej przyszłości? Dowiedziawszy się o wszystkiem obiecał mi, że napisze do Ojca osobiście, lecz z tym warunkiem: ponieważ on za mnie ręczy przed Ojcem, że wyjdę na malarza, przeto mam go słuchać we wszystkich radach i on będzie kierował mojem wychowaniem artystycznem

w Krakowie. Na co ja z radością przystałem — i Ty z pewnością przystaniesz drogi Ojcze. Przystań Tatku, przystań! abym od półrocza porzucił gimnazjum! tembardziej, że p. Adolf zgodził się, opierając się na zdaniu Matejki. Nie porywałbym się do tego, gdybym nie czuł ognia artystycznego co mi piersi rozpiera, gdybym się był teraz nie przekonał ile pracy i ile czasu potrzeba, by być mistrzem prawdziwym.

„P. Matejko jest za tem abym się tu kształcił, abym ducha polskiego nabrał w siebie do tyla, abym go potem nigdy nie zatracił. Według jego planu więc, mogę się tu w Akademji kształcić. Pan profesor



19. ŁUSZCZKIEWICZ Z UCZNIAMI.
I. RZĄD OD LEWEJ: STOPA, POCIECHA, GOTTLIEB, KRAJEWSKI. II. RZĄD OD LEWEJ: SROCZYŃSKI, PAPIESKI, KRYCIŃSKI, TONDOS, ŁUSZCZKIEWICZ, MALCZEWSKI (OPARTY O SZTALUGĘ), CZEMERYŃSKI, BIESZCZA. III. RZĄD: RYBKOWSKI, KONIUSZKO. GŁÓWKI W OTOKU RYSOWAŁ MALCZEWSKI (FOTOGRAFJA ZE ZBIORÓW P. J. KUCZYŃSKIEGO).

Łuszczkiewicz jest głównym kierownikiem i człowiekiem zasługi, ba — nauczycielem Matejki, Grottgera i wielu innych malarzy. Wykładają tu: anatomję i rysowanie z nagich modeli, archeologję i historję powszechną, którą J. Kremer wykłada, perspektywę i t. d. Wykłady trwają z rysunkami nadobowiązkowemi od 8 rano do 8 wieczór w zimie, w lecie od 6 rano do 8 wieczór. Oprócz tego p. Adolf będzie mi dawał niemieckiego, historji polskiej, i słowiańszczyzny. Francuz jak dotąd może przychodzić, a oprócz tego będę się tego uczył, co Ty wskażesz w swym liście drogi Ojcze.

„Pan Matejko nadto ma mnie przyjmować, czuwać nademną, i udzielać mi swoich światłych rad. — Taki mi plan wytknął sam p. Matejko. Zresztą wszystko zależy od zdania Twojego drogi Ojcze!... Módlcie się za mną! Bóg nas kieruje najlepiej po drogach przeznaczenia i On w głosie sumienia wskazuje nam drogę, po której iść mamy. Ja mam czyste sumienie drogi Ojcze, lecz od Ciebie wszystko zależy".

Równocześnie otrzymał Juljan Malczewski następujący list od Matejki:

„Wielmożny Panie Dobrodzieju!

„Rysunki kreślone ręką syna Pańskiego Jacka, zdają się wskazywać i obiecywać niepośledni talent malarski, którego rozwinięcia nie należy może zbyt długo przetrzymywać. Jakkolwiek podzielam w zupełności zdanie Pana Dobr. co do ukończenia studjów gimnazjalnych, a stawiając się w miejsce Jego niezawodnie żądałbym od Syna i egzaminu dojrzałości, to znów oceniając należycie pewne zaawansowanie w latach, a nadewszystko chęć jaką okazuje do malarstwa, wymagającego znowu innych nauk i długich studjów, nie mogę wypowiedzieć innego zdania nad to, że uwzględniając okoliczności należy się przychylić do żądania pana Jacka, któren z pilnością jaką okazuje dziś, bardzo wiele zrobić może na nowem polu a ziści marzenia swoje i drugich.

„Znajdując podobieństwo sytuacji w własnem życiu, jako nie zawiedziony ani zawodzący, ośmielam się tych kilka słów pisać w sprawie syna Pańskiego, przepraszając zarazem za objawienie rady o którą Pan Dobr. nie pytałeś wcale. Wynikła ona jedynie z przekonania własnego i stanowczego wypowiedzenia chęci zostania malarzem, z jaką dał się słyszeć pan Jacek w mojej obecności. Wreszcie, o ile wiem, a zdaje mi się pewnie, rada moja wpłynąć może i powinna tylko jako dodatkowe słowo fachowego człowieka, na już zdecydowane dawniej postanowienie, czekające tylko chwili sposobnej, by się samodzielnie okazać.

„Nie przypisując sobie żadnej zasługi ani odpowiedzialności w podniesieniu sprawy pomienionej, zostawiam rozstrzygnięcie tejże mądrości ojcowskiej Wielmożnego Pana Dobrodzieja, dla którego zostaję z rzetelnem poważaniem

Sługa życzliwy

Jan Matejko.

W Krakowie, d. 26. XI. 1872 rp."

Ten list pełen powagi, namaszczenia, nieledwie majestatu (jakże charakterystyczne owo: „niezawiedziony i niezawodzący") musiał zrobić na Juljanie Malczewskim wielkie wrażenie. Jakaż radość, jakie poczucie tryumfu! Wielki Matejko, najwyższy autorytet orzekł. Wątpliwości pierzchają. Ustępuje twarda dotychczas opozycja ojca. Pisze do Jacka: „Mój drogi Jacku, posyłam Ci nareszcie list do p. Matejki, którego zapewne z upragnieniem oczekujesz. Chociaż już wiesz od p. Adolfa jaka stanęła decyzja — powiedzieć Ci muszę, że ta decyzja kosztowała mnie wiele pasowania się z samym sobą. Krok to stanowczy w Twojem życiu: mając lat 17 obierasz sobie stan — stan bardzo trudny, pełen zawodów i z którego już później prawie cofnąć się niepodobna. Ja sam marzyłem nieraz, że zostaniesz artystą, sam jeśli pamiętasz Twoje lata dziecięce, co mogłem czyniłem, by w Tobie budzić miłość sztuki, poczucie piękna, ale gdy przyszła stanowcza chwila, a jeszcze przyszła wbrew moim życzeniom zaprędko, — zawahałem się i tysiące obaw ogarnęło moje serce. Lecz stało się. Wierzę, że Bóg wskazuje Ci obraną drogę życia. Jemu Cię więc polecam, do Niego się modlę ze łzami, by Ci błogosławił, by rozwijał Twe zdolności, by Cię umocnił na pracę i przeciwności, a kierował krokami Twemi. Ty zaś mój Synu drogi pamiętaj przez całe swe życie, że prawdziwe natchnienie, że siła twórcza prawdziwa z Nieba tylko, z wiary wielkiej, wielkiej miłości i nadziei pochodzi — tam ich więc szukaj zawsze — tam po nie sięgaj zawsze Twym duchem i nie wierz tym, co by Ci mówili, że je gdzieindziej znaleźć można. — Na dziś dość już o tem, rozrzewniony jestem mocno, mówić więcej nie mogę — może jeszcze Bóg mi pozwoli pomówić z Tobą obszerniej w tej materji".

Spełniły się więc marzenia Jacka. Od lutego 1873 ma opuścić gimnazjum i zapisać się jako zwyczajny uczeń do Akademji Sztuk Pięknych. Jeszcze robi ostatnie wysiłki, by chlubnie zakończyć swą gimnazjalną karjerę: „żeby — jak pisze — nikt nie zarzucił mi w przyszłości, że z powodu lenistwa ze szkół wyszedłem". Zdobywa na cenzurze półrocznej upragnione laury prymusa i już w dzień rozdania świadectw, cały ranek spędza w Akademji.

Do roboty zabiera się odrazu nie na żarty. Oto jego program:

„Rano od 8 do 11 w zimie, a w lecie od 6 do 9 rysowanie z gipsów i modeli w Akademji. Następnie w Akademji dalej będę rysował z gipsów z różnych stron i będę kreślił same kontury węglem do 2-ej. Zjadłszy obiad będę w domu komponował lub zbierał po kościołach i po zbiorach archeologiczne zabytki. Wieczorem od 5 do 7 będę rysował anatomię z natury żywej w Akademji i będę słuchał wykładów perspektywy i historji. Powróciwszy o 8 do domu będę studjował anatomię martwą, mianowicie rysunek czaszki i rąk. Między temi zatrudnieniami mieścić się jeszcze będą wykłady w Uniwersytecie archeologji i historji polskiej, a w domu francuskiego języka".

Ten plan wygląda trochę fantastycznie, trudno zwłaszcza znaleźć chwilę czasu „między zatrudnieniami" w Akademji na owe studja uboczne. Coś tam zapewne będzie musiał Jacek z tego maksymalnego programu opuścić. Ale w ogólnych zarysach zostanie on urzeczywistniony. Nie są to tylko, tak częste u młodzieniaszków, dobre intencje i słomiany ogień. Jacek projektów niespełnianych nie układa. Nieraz wypadnie jego opiekunom: ojcu, Dygasińskiemu, Matejce powstrzymywać go od zbyt wytężonej pracy.

Te radosne plany pokrzyżowała na pewien czas choroba. Zaraz na wstępie pracy w Akademji zapadł Jacek na ciężkie zapalenie płuc, w czasie którego przechodził kilka chwil niebezpiecznych. Dygasiński otoczył go w czasie choroby najczulszą opieką. Dzień w dzień wysyłał do przestraszonych rodziców szczegółowe biuletyny o stanie zdrowia wychowanka „nieraz w noc późno czuwał nademną" — pisze Jacek. Ale po paru tygodniach mógł już „pan Adolf" donieść tryumfująco „Stan zdrowia Jacusia jest bardzo dobry", a zaraz dodawał z rozczulającą troskliwością: „Obawiać się przychodzi, aby pilność jego w pracy nie rujnowała organizmu fizycznego, który i tak nie jest w harmonji z organizmem czystej, sprawiedliwej i zdrowej duszy". Nie tylko Dygasiński zresztą przejmował się stanem zdrowia pupila „Matejkę nawet obeszła moja choroba — donosi ojcu Jacek — i powiedzieć mi kazał przez p. Dobrzańskiego, żebym sobie tę chorobę za dobry omen uważał".

Matejko na każdym kroku daje dowody, że wziął głęboko do serca rolę przewodnika i opiekuna. Odnosi się do świeżo odkrytego talentu z powagą i pieczołowitością. Odrazu zdał sobie sprawę z jego możliwości, odrazu też nabrał dla chłopca szczególnej przyjaźni. Matejko nie był profesorem Jacka na pierwszym roku Akademji. Ale jego stosunki z młodym Malczewskim wykraczają nawet poza kontakt nauczyciela z uczniem. Jest w nich coś z ujmującego tonu ojca. Jacek ze swej strony z synowskiem uczuciem oddaje się mistrzowi. Notuje

w listach każde z nim spotkanie, każde słowo cieplejsze, każdy żart, czy pochwałę. Spotkał Matejkę na podwieczorku u Cynka. Matejko dolewa mu wina, skromny chłopczyna wymawia się z zażenowaniem. Matejko udaje nadąsanego: „Pan masz mnie tu słuchać, bo ja w Krakowie ojca Panu zastępuję — pij Pan". Jacek zerwał się z krzesła i wypił: „Za zdrowie Pana Dyrektora".

Ominęła Jacka nagroda przy pierwszym konkursie rysunkowym w Akademji. Matejko wezwał go do siebie, pociesza i wywodzi, że właśnie ci, którzy przegrywają na konkursach, wyrastają na najtęższych rysowników.

W sercu ucznia rośnie uwielbienie dla mistrza. W sercu ojca, wdzięczność dla opiekuna i promotora syna. Ojciec pragnie syna bez zastrzeżeń oddać opiece artystycznej Matejki. Jacek odnosi się do Matejki z całą swoją delikatną nieśmiałością. Juljan Malczewski swoim zwyczajem chce go pchnąć do osobistego zbliżenia z mistrzem. Pragnąłby wykorzystać świetną dla syna sposobność. „...nie wiem — pisze — czy p. Matejkę widziałeś już po moim liście, p. Akademik powinien koniecznie nabierać więcej śmiałości do ludzi i sam się starać o zbliżenie z tymi, których wysoko ceni — a p. Matejko dał Ci dowód takiego przychylnego zainteresowania się, że przez samą wdzięczność należało koniecznie być u niego lub go spotkać i uczucia mu swe objawić. — Trzeba czasem lody łamać, żeby się wody napić"...

Wydaje się, że obok czułego, mądrego i stanowczego kierownictwa ojca, znalazł Jacek równie pewne kierownictwo w wykształceniu artystycznem, które wytknie mu prostą niezmienną linję rozwoju.

Obaj przewodnicy stają obok siebie i chcą iść ręka w rękę. Można niemal wyobrazić sobie tę gładką drogę, po której Jacek teraz może kroczyć do celu — może, i powinien, myślą obaj jego opiekunowie.

Jacek istotnie bez zastrzeżeń daje się prowadzić. Matejko jest dla niego słońcem bez plamy. W listach wciąż wzmianki o Matejce — choć nie często go spotyka.

Obaj, syn i ojciec dzielą się entuzjastycznemi uwagami o powstających obrazach Matejki. Jacek pisze do ojca: „Batory zjechał do Krakowa, a wkrótce i Kopernik będzie wystawiony. Nowy ten obraz Matejki stawiają znawcy najwyżej. Kopernik w chwili jakiejś ekstazy, zsuwa się ze swojego siedzenia na ziemię, ręce rozkrzyżowane świadczą o niemym zachwycie, oblicze podniósł w górę, z oczu szeroko rozwartych, z zaciśniętych ust, z radości jakiejś tajnej znać, że człowiek ten odkrył coś nieśmiertelnego..."

Nie była to ogólnie uznana opinja, o tym świetnym, choć trochę może afektowanym obrazie. Juljan Malczewski notuje zastrzeżenia, ale gorąco staje po stronie Matejki: „Kopernik zrobił w Warszawie furorę — to co po pismach piszą pseudokrytycy — nie jest wcale wyrazem wrażenia, jakie ten obraz wywarł na ludziach umiejących czuć piękno. Pani Mareneè [1]) np. i wiele podobnych osób opowiadało mi bez końca zachwyt jakiego doznali. Kiedyż ja go zobaczę?"

O każdym z kolei, malowanym w tych czasach, obrazie Matejki znajdujemy wzmianki w listach Jacka. Każdy jest arcydziełem — czasem nawet na kredyt: „Dyrektor zabiera się do malowania „Bitwy pod Grunwaldem"... To nowe arcydzieło Dyrektora ma być trzy razy większe jak Batory".

Za pośrednictwem przyjaciela, Piotra Dobrzańskiego, chce Jacek dotrzeć do „majsterszuli" Matejki. Matejko odmawia — w formie najprzyjaźniejszej. Oto co pisze Jacek w tej sprawie: „Matejko powiedział mi, że teraz nie uważa za stosowne brać mnie pod swój kierunek, że później obaczy co zrobić wypadnie ze mną, ale, że do ojca napisze w danym razie i zarazem powiedział mi, że tem bardziej stara się o mnie, że ojciec tak pełen ufności list do niego napisał".

Nie zdołali zamącić tej ufnej, pogodnej atmosfery ludzie, którzy (ci życzliwi, czy ci zazdrośni) nie ominęli sposobności do podglądania i do plotek. „Kochany Ojcze — pisze Jacek — nie mów o moim stosunku z Matejką w Radomiu z nikim, niech to co do Was piszę zostanie między mną a Wami, nawet niech dalsza rodzina o tem nie wie. Bajki z Radomia tu dochodzą, jedna taka bajka wprawiła mnie w nieprzyjemne położenie względem mojego kolegi. Takie bajki rozchodzą się tutaj, że ja jestem na koszcie Matejki w Krakowie, że ja pracuję w jego atelier"...

„Matejko jest najpoczciwszym człowiekiem, ale nie lubi, aby to co czyni wszyscy wiedzieli i trąbili. Naturalnie powiedziałem koledze, że nie znam tak dalece Matejki, aby brać od niego nie rady i lekcje, ale pieniądze i zwaliłem to na małe oświecenie niektórych naszych pań, które myślą, że jak kto kształci się na artystę w Krakowie, to u Matejki, że jak kto chodzi na uniwersytet to słucha Kremera i t. d.". Rzecz dalszych złych skutków nie miała, ale echo tych plotek usłyszymy w pełnym goryczy wykrzykniku Jacka za lat kilka.

Wiemy, że Jackowi już dawniej nie trzeba było nic więcej do pełni szczęścia, jak kartonu, węgla i 8, czy 10 swobodnych godzin do rysunku. Podniecony atmosferą Akademji i zaufaniem Matejki rzuca się do pracy z tym większym zapałem. Rysuje, jak było wówczas regułą przedewszystkiem z gipsów. Trudno wyobrazić sobie bardziej suchą i zimną robotę. Nieprawdaż? Ale prawdziwa artystyczna wrażliwość ożywia tę bezduszną pracę: „po świętach robiłem głowę

---

[1]) p. Mareneè-Morzkowska, znana literatka.

Aleksandra Wielkiego... prześliczny antyk — na twarzy nieco ściągłej, okolonej kędziorami gęstemi włosów mistrz umieścił wyraz taki nieokreślony, a zarazem imponujący, iż przeczuwasz w nim wyższego człowieka nad pospolitość ludzką. Oczy otwarte zupełnie i rozszerzone zdają się spozierać od Macedonji po Hifaxis rzekę i upatrują nowe jeszcze zdobycze poza granicami starożytnego świata; nos rozdęty tchnie żądzą bojów, zwycięstw, krwi. Jest coś lwiego w tym nosie, oczy i nos po usta nie są ludzkiemi członkami. Grek bogom tylko w takich kształtach je przypisuje. Ale spójrzmy nisko poza nos na usta, a zobaczymy w tych odchylonych grubych wargach wyraz namiętności i gwałtów, któremi ział ten bohater. I oto wyrazy przeciwstawione sobie, na twarzy posągu rozlały coś nieokreślonego, wyryły jakąś zagadkę na Alexandrze i mistrz w ten sposób wyrobił nam geniusza". Tych kilka słów pozwala zrozumieć lepiej niż całe tomy traktatów naukowych dlaczego ten sam przedmiot odtwarzany przez 20 artystów, na każdym rysunku wyglądać musi inaczej. I jasne jest, że różnice nie wyczerpują się w tem, iż jeden z rysowników ma lepszą od drugiego technikę. Chodzi jeszcze o to, co dojrzał w kopiowanym modelu. To będzie dopiero jego własnym wkładem w dzieło sztuki. W tym punkcie zaczyna się twórczość. Nie wystarczy tu sama fizyczna wrażliwość oka na formę, bystrość w chwytaniu stosunków brył i ich powierzchni, linji i plam, gry świateł i cieni.

To coś, co jest poza tem wszystkiem dopiero — to indywidualność artysty. Składają się na nią najgłębsze, zawikłane uwarstwienia jego duszy.

Z opisu Jacka pada wyraźny promień światła na istotę jego artyzmu. Identycznego opisu głowy Aleksandra nie znaleźlibyśmy napewno u żadnego z tych jego kolegów, którzy wraz z nim stali wówczas przy sztalugach. Wiemy już skąd to pójdzie, że Malczewski będzie kiedyś jednym z najświetniejszych mistrzów wyrazu człowieka. Stanie się, jak nikt może przed nim, malarzem duszy ludzkiej.

Klasycyzm Akademji, którego się tak kiedyś obawiał, umie sobie Jacek przyswoić i wykorzystać: „Rysunki mnożą się, kontury antyków zatapiają się w moim umyśle, całe ciało ludzkie w coraz piękniejszym konturze przechowuję w sercu".

Drugą podstawą nauki w Akademji jest potęgujący się historyzm. U wielbiciela Matejki nie może on budzić niechęci. Akademja wkrótce zostanie, jak ktoś powiedział, pół-rupieciarnią — pół-muzeum. Jacek z zapałem przyczynia się do wzbogacenia tej rupieciarni: „Żeby to ojciec, mając tyle znajomości, zbierał dla mnie kawałki starych materji, obić, dywanów, to byłbym bardzo kontent" — pisze. Kiedyindziej donosi, że poza szkołą wziął sobie jako obowiązek „zbieranie

starych ubrań i uzbrojeń". Kopjuje „ze starych rycin i nagrobków" i opracowuje dzieło Matejki „ubiory w Polsce" „na większy rozmiar".

Dużo ma do roboty — tłomaczy się — i dlatego mniej listów pisuje, bo „rysuję jedną twarz z natury u siebie". „Kompozycje w szkole zadawane także czasu wymagają i zastanowienia i badania źródeł". Ostatnio „zadana była kompozycja: „Sprzedaż trzewików w jatkach szewskich". Miejsce tylko było ograniczone, reszta dowolna była; ja wziąłem „Sprzedaż trzewików w jatkach szewskich w połowie XV wieku". — Sień, na stołkach, wpodłuż szaf starych gotyckiej struktury, rozsiadły się bogato odziane szewcowe i szewcy. Przed jedną z nich stanął jakiś młody szlachcic i ręką robi gest młodej pannie, stojącej tuż z ojcem, aby raczyła wybrać jaką parę wedle upodobania. Młoda narzeczona uśmiecha się i wodzi oczyma po trzewikach i wątpi i waha się, które to wybrać, gdy jedne nad drugie ładniejsze, a wszystkie ładne. Kupcowa patrzy z pod okularów, snać trochę ją to niecierpliwi. Ojciec stary uśmiecha się, patrząc na swą córkę, i na jej zakłopotanie, malujące się rumieńcem na pięknem liczku. W głębi szewczyk, gwiżdże, niosąc buty, a jakichś dwóch dandysów, w których każdy wiek obfitował, idą na przód odrazu. Jeden z nich ciekawie przygląda się scenie wyż opisanej i trąca ręką przyjaciela na piękność nieznajomej, podczas gdy jego koleżka najswobodniej podnosi nogi w górę i patrzy z zadowoleniem próżnem na nowy sprawunek, na nowe paradne buty swoje". Z opisu kompozycji widać, że Jacek dobrowolnie nadał tematowi charakter historyczny. Zarazem uderza to, ile życia i wdzięku umie wlać w szkolarskie zadanie. Ale w tym samym liście czuć, że mu czasem ten historyzm za skórę załazi. Jakżeż



20. STAŃCZYK UDAJE BÓL ZĘBÓW

szczere to westchnienie młodego chłopca, który chciałby się wybrać „za labę", a zarazem i westchnienie skrępowanego artysty: „Dziś taki piękny dzień, aż dusza rwie się rysować na dworze, tem bardziej, że w odpust oryginalne twarze i ubiory na jaw wychodzą, a ja zabieram się do kończenia nowej kompozycji zadanej na sobotę „Król Kazimierz na łowach śmierć znajduje". Tak, gdy jest „taki piękny dzień", to dusza wyrywa mu się na słońce, na listy nie ma czasu, ale nie traci otuchy. Wszystkiemu podoła, nie daje się przygnieść szkolarstwu: „To praca codzienna, lecz przecież w mojej głowie, jeżeli przypuścić, że jest artystyczna, nieraz się snuje i to i owo, jakaś kompozycja, jakaś fantazja, więc i z tem na papier". Zdał już w Akademji mijologję (część Anatomji) perspektywa, choć „zawiła" dobrze mu idzie, w rysunku nagiego modela „wielu przeszedł" — gorzej jest z nauką krajobrazu. Uroczy, wielki w przyszłości pejzażysta „do lekcji widoków... wielkiego pociągu nie czuje". Czy można się temu dziwić? Jakże to wygląda ówczesna nauka pejzażu? „Rysujemy teraz ze wzorów Calamia". Pejzaż kopiowany ze wzorów! Niełatwo sobie to w głowie pomieścić. Profesorem krajobrazu jest Grubiński, to także zapewne nie dodaje im uroku i choć „profesor... bardzo mnie lubi i wiecznie powtarza przy robocie — wolniej, wolniej, przecież Paolo Calami (sic) sam tak szybko nie robił", choć wkrótce mają chodzić malować pejzaż z natury, Jacek długo na tych lekcjach nie wytrzyma i po kilku miesiącach pomykania, ucieknie ostatecznie ze studjów krajobrazowych. Będzie to pierwszy buntowniczy krok Jacka wobec Akademji (nie wobec Matejki).

Tymczasem, z końcem wiosennego półrocza 1873 r. przygotowują się w Akademji wielkie zmiany. Dotychczasowa szkoła szumnie nazywana „Akademją" stanowiła jeden z zakładów uniwersytetu krakowskiego. Grozi teraz zamknięcie szkoły krakowskiej lub przyłączenie jej do lwowskiej politechniki. W związku z tem rozeszły się pogłoski, że Matejko przyjmie proponowaną mu dyrekturę akademji w Pradze. Budzi się protest krakowskiego społeczeństwa i młodzież bierze w nim udział. Jacek z przejęciem przeżywa te perypetje: „Matejce urządziliśmy, to jest nasza szkoła, pochód z pochodniami (fakelzug), więcej jak 150 młodzieży dorosłej z pochodniami w ręku ruszyło od Collegium Juridicum ku mieszkaniu Matejki na ulicę Krupniczą. Ładny to był widok. Wąż ognisty sunął się poważnie i cicho. Przybywszy przed dom



21. KARYKATURA DO KOMEDJI: „STRYJ PRZYJECHAŁ" (1880, lub 1881).

mistrza, tysiące głosów wrzasło trzykroć: vivat Matejko, nasz mistrz! Deputacja z kilku naszych udała się do niego i dziękowała mu, że pozostaje w kraju. Na drugi dzień podano memorjał do Wiednia, domagając się założenia Akademji sztuk pięknych w Krakowie z dyrekturą Matejki i cesarz chętnie na to zezwolił". Wkrótce, zapewne w deputacji składającej życzenia, dostał się Jacek do Matejki. „Dyrektor przyjął nas łaskawie, rozmawiał z nami o przyszłej Akademji, mającej się zorganizować od wakacji i o swoich projektach na przyszłość".

W początku lata zrobił Jacek z ojcem wycieczkę na wielką wystawę do Wiednia. Resztę wakacji spędza w swojem ukochanem radomskiem, dzieląc czas między dom rodzinny i deskami zabitą wieś. Tam używa chłopięcych rozkoszy konnej jazdy, polowań, balików z rówieśnikami. Rysuje i maluje co mu się pod rękę nawinie: raz jeszcze „nasiąka i rozpływa się" w otaczającej naturze.

Entuzjazm, jakim Jacka natchnęło wejście do Akademji, jak gdyby osłabł po wakacjach. Kraków wydaje mu się zimny i pusty. Ten cień niechęci do Krakowa nie osłabia zresztą zapału do pracy. Prawda — Akademja przestała już być dla niego podniecającą nowością. Ale w samej Akademji wiele nowego i coraz większe otwierają się widoki. „Teraz wieczorne rysunki odbywają się wzorowo, bardzo wielu skończonych artystów przychodzi, jak Lipiński, Pruszkowski, Abrahamowicz, Piccard i t. d. Matejko był sam i robił swoje uwagi nad rysunkiem każdego". Ale Akademja jest dla niego tylko warsztatem pracy. Z kolegami nie umie się zżyć. Już w samych początkach swojej karjery w Akademji, tak pisał o nich do siostry: „Koledzy moi nie zasługują na miano artystów, dobre chłopcy, ale dosyć ograniczone, a przytem lamparty, nie bój się jednak Siostrzyco droga, żeby mnie popsuli, jestem dla nich wprawdzie grzecznym, ale od koleżeństwa prawdziwego daleko". Nie słychać też, by zawarł z którym z nich bliższą przyjaźń. Przyjaźni się z pośród malarzy ze znacznie starszym od siebie Cynkiem (bliskim przyjacielem Matejki). Solidarność z rówieśnikami mieści się w ramach szkolnego tradycyjnego obyczaju. Będąc teraz na II roku zarówno jak jego koledzy „nie zadaje się z młodszymi" zapisanymi na rok I-szy. Niełatwo, wyniosły i zamknięty zawiązuje przyjaźni, ale jest dobrym, szczodrym, wspaniałomyślnym kolegą. Ma już ten gest, którym się całe życie odznaczał. „Wygrałem konkurs na figurę anatomiczną, dostałem nagrody 30 guldenów. Z tych koledze dałem 15 guldenów, bom widział, że biedny i żyć z czego nie ma. Resztę zachowałem przy sobie. Ucieszyłem się bardzo z tego wygrania, ale nie z pieniędzy, bo zawsze pierwsza nagroda na konkursie to nie żarty. Z tych pieniędzy jednak muszę siostrom posłać jakie prezen-

ciki". Kiedyindziej, gdy już poczuł płótno w kieszeni, pisze Jacek, że mu wypadnie przycisnąć kolegów, bo jeden mu winien 10 guldenów, a dwaj inni po guldenie — „ale lepiej chyba pójdę do pana Adolfa" — kończy.

Zabrakło mu widać odwagi do egzekwowania pożyczek.

Trzeba pamiętać, że te dziesięcioguldenowe sumki, to były na owe czasy i na studenckie kieszenie kwoty nie tak całkiem bagatelne. Takich wypadków bezzwrotnych pożyczek, czy poprostu podarunków było więcej. Z korespondencji dochodzi nas zwłaszcza jeden szczególnie charakterystyczny odgłos: „Kochany Ojcze, tak często przez święta obijało mi się o uszy, że „Malczewski psuje Jacka, posyła mu bowiem tyle pieniędzy", że doprawdy drogi Ojcze szczerze i po ojcowsku powiedz mi czy ja Ciebie bardzo targam i kosztuję. Boć przecież już zarabiać śmiało mógłbym i ciężar zrzucić ci z głowy, tę ciągłą troskę o pieniądze dla mnie. Wierzaj mi drogi Ojcze że pieniądze szanuję, nie zbytkuję, nie szastam, że wtedy tylko może wydaję za dużo gdy widzę że temi lichemi kilkoma florenami ocalę czyj honor albo wstrzymam od rozpaczy. Nigdy przed Tobą żadnych tajemnic nie miałem i mieć nie będę, pytaj się więc, lub sam wszystko mówić będę. Ale Ty mi nadto ufasz drogi Ojcze, ażebyś takiej ode mnie wymagał spowiedzi — ale Ty wiesz drogi Ojcze, że zawsze pamiętam być godnym Twoim synem, że zawsze widzę przed sobą Matkę, Ciebie i Siostry święte moje. — Ale dziś drogi Ojcze zdaję rachunek z tych 100 rubli, które mi przysłałeś bo jakoś ciągle sumienie mi mówi — źle niemi rozporządziłeś, więc niech od Ciebie usłyszę naukę potrzebną, a będę spokojny". Tu następuje wyliczenie wydatków, zakończone taką pozycją: „30 fl. które tym samym sposobem poszły — jak pójść musiały, inaczej i ojciec by z niemi nie postąpił".

A obok objawów szczodrości, wciąż powtarzają się wymówki pod adresem ojca: „Zanadto mi przysyłasz dużo pieniędzy... nie to, żebym nie wiedział co z niemi zrobić, bo je nie przetrwaniam, ale wielu ludzi bez tego się obchodzić musi co ja mam za rzecz konieczną". Jacek miał co jeść — na garderobę już nie zawsze mu obficie starczyło, a i z przyrządami malarskiemi bywało kuso. W tych warunkach dopiero uwydatnia się w pełni wspaniałomyślny gest wobec kolegów i skromność wobec ojca. Ojciec wzrusza swoją nieograniczoną ofiarnością tam, gdzie idzie o sztukę Jacka.

„Nie turbuj się o pieniądze — pisze — wydatków nie żałuję wcale, nie były marnotrawione. Napisz gdy Ci potrzeba będzie sukursu pieniężnego, a postaram się byś miał żyć za co i uczyć się, nie odrywając się od Twych studjów dla zarobków, masz Ty i tak dość pracy, a pamiętaj, że się zapracować nie wolno". Dopiero też teraz, wobec dorastającego już syna można w całej pełni docenić naprawdę niepospolitego ojca. Jego opieka nie ogranicza się do stworzenia Jackowi objektywnych warunków, umożliwiających dojście do celu. Jest to ciągłe, serdeczne, ciepłe obcowanie z duszą chłopca. Delikatne, ale mocne kierownictwo. Wszystko czego potrzeba, by wykwitła najpiękniejsza przyjaźń na ziemi, przyjaźń ojca i syna. Nie łatwo o nią, ale Juljan Malczewski zdobył wreszcie syna. Jacek pisze do ojca: „Każdy list Twój, to nauk pełna księga dla mnie.... nauk tych nigdy skąpić nie powinieneś, a zawsze wszystko wypowiedzieć co ci na myśl przyjdzie, bo wtenczas tylko stanę się takim, jakim Ty mnie chcesz widzieć, bo wtenczas tylko zrozumiem i pojmę, że na świecie całym jednego mam człowieka, który jest moim największym przyjacielem, a tym jest mój ojciec.... co to jest przyjaźń mieć i ufność w ojcu — ja to rozumiem.... i poznałem teraz. Dlaczego teraz? spytasz się drogi Ojcze — ja sam nie wiem ale tak jest w istocie... jeszcze podczas wakacji nie miałem takiej odwagi, aby Ci wszystkie tajniki wyjaśnić i oświecić rzeczywistem światłem. Obawa pewna gniewu Twego i szacunek względem Ciebie był do tego powodem. Teraz zaś, przekonawszy się jak ludzie inni obojętni są na wylania takie i mało odczuwają myśli moich, przejrzałem, że Ty jeden tylko czujesz i odgadujesz mnie i starczyć mi powinieneś za wszystkie przyjaźnie. Przeto otwarte to serce moje i czyny moje przed Tobą Ojcze, a dotąd niczego niema czegobym się mógł zrumienić przed Tobą"....



22. JULJAN MALCZEWSKI (SZKIC OŁÓWKIEM)

W odpowiedzi pisze Juljan Malczewski: „Obiecujesz mi przynajmniej kiedyś ufność i zwierzenia. Czekam ich niecierpliwie z otwartemi rękoma i sercem. Bóg tyle łaskaw na mnie, że mi pozwolił dotąd zachować całą zdolność pojęcia i poczucia młodocianych serc poczciwych, zrozumienia ich marzeń i aspiracyj, podzielenia współczuciem ich trosk, zapałów, exaltacyj, bolów i radości. Jakżebym się obszedł z Twojemi dopiero, mój synu drogi, mój jedynaku!

„Zdaje mi się, żeśmy powinni stać naprzeciw siebie jak dwa zwierciadła, by co się odbije w jednem — powtórzyło zaraz w drugiem.

Jedno z nich wprawdzie zczerniałe czasem — zakurzone, popękane od upałów lub chłodów życia, ale potrafi jeszcze powtórzyć obrazy, w drugiem, jasnem, słonecznem odbite, i samo się rozjaśni od tych obrazów".

W obu tych prześlicznych listach niema ani słowa frazesu. Marzenia o szczerości, o zaufaniu, o dzieleniu uczuć wypełniają się najbardziej konkretną treścią. Dziwny to, rzadki, wyjątkowy wypadek. Boć najtrudniej o to właśnie wobec takiego syna, jakim był Jacek. Wobec tej wrażliwości i drażliwości, wobec kiełkującego artysty, wobec, co więcej, potężnej, odrzucającej obce wpływy, indywidualności artystycznej.

Ojciec obejmuje go całego. Pamięta o drobiazgach, troszczy się o to czy ma całe buty i ciepłe rękawiczki, wypytuje co jada na obiad, myśli o tem, by się dalej kształcił, by nie odcinał się od ludzi, ale co najważniejsze, nie umywa rąk od oddziaływania na artystę. W jego listach coraz więcej uwag o sztuce, zadziwiających wytrawnością sądu, głębokością myśli i odczucia: „do olejnego bazgrania bierz się już mój chłopcze, kiedy i dyrektor pozwala — niezważaj, że pierwsze próby nie zadowolnią Cię, wyrzucimy je potem za okno, ale czas już może zdobywać sobie technikę malowania i tajemnice kolorów. Z prób dawnych wnosząc sądzę, że będziesz kolorystą oryginalnym, świetnym — trzeba próbować. Cobym ja też dał, bym zobaczył Twe prace akademickie. Ten dyskobol, ta Venus śnią mi się. Z próbki żydów widzę, żeś postąpił w rysunku. Ale i kompozycji nie zaniedbuj mój Jacusiu — jeśli w szkole teraz nie zadają tematów, to sam przy chwili natchnienia zesnuj Twe myśli na papier — bo się obawiam, by Twa zdolność w tym kierunku nie ustąpiła przez zaniedbanie.

„Nadchodzą dni dłuższe mój drogi synu, czybyś Ty nie mógł znaleźć jakiej godziny na słuchanie w uniwersytecie którego z przedmiotów historycznych, lub literackich? Boże zachowaj, bym cię chciał przeciążać pracą, ale pamiętaj zawsze, żeśmy nie dokończyli nauk, że brak ten uzupełniać koniecznie potrzeba, że z pustego nie naleje, że im więcej nazbierasz w siebie wiedzy, tem wyobraźnia Twa, płodność Twego umysłu stanie się bogatszą i obfitszą. A jednego chociaż obcego języka nauczmy się w Krakowie. Możeby przychodził do Ciebie jaki Francuz rodowity — chętniebym za to płacił — tylko poszukaj nie jakiego chłystka lub komunistę.

„Mój Jacusiu kochany, ojciec ci zawsze namarudzi — ale ojciec chciałby cię mieć gwiazdą między artystami, chciałby cię mieć człowiekiem między ludźmi. Zdaje mu się, że Bóg dobry dał ci przymioty zdolne Cię uczynić jednem i drugiem! Więc wymaga od Ciebie więcej jak wszyscy"....

Jakże Jackowi potrzeba tego mądrego wpływu, zachęty i wytrawnej rady. Bo choć tęskne i zgorzkniałe nastroje przycichną w ciągu tego roku studjów, choć dobrze mu się w akademji powodzi, ale wkrótce niechęć do Krakowa i opozycja w stosunku do akademji wybuchną ze zdwojoną siłą.



23. ALINA I BALLADYNA

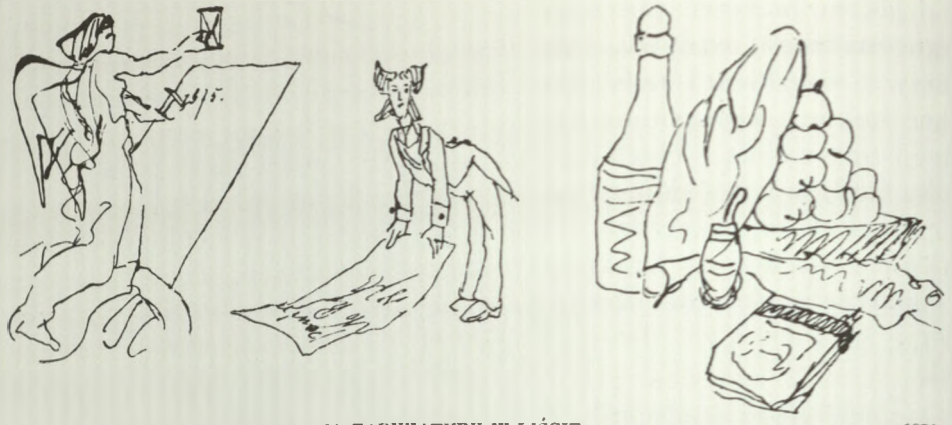
Tymczasem przeszedł od półrocza na wyższy kurs — malowania z natury, czego się zresztą nieco obawiał: „teraz rysuję grupy antyków i pojedyncze figury naturalnej wielkości, w czem niezmiernie wiele się uczę, gdy mię przesuną będę malował głowy z natury, wtedy mniej korzyści, a rysunku dużo mi jeszcze brak".

„Rysunek kochani Rodzice to grunt, a rysunek doskonały jest rzeczą bardzo rzadką, bardzo trudną, i wiele pracy wymagającą".

Poza akademją zabiera się Jacek do ilustrowania Lilli Wenedy. Wpłynął na to jego profesor Siedlecki, który jak pisze Jacek: „widząc moje rysunki zapalił mnie do ilustrowania naszej poezji". Im bliżej wyjazdu z Krakowa, tem Jackowi lżej na duszy. Opisuje wesoło wycieczki do Niepołomic i do Ruszczy (do Pawła Popiela) w towarzystwie Asnyka, profesora Sokołowskiego, muzyka Bylickiego i kilku kolegów, majówkę na Bielanach i w Tyńcu z Matejką i profesorami, i kończy swoją korespondencję z Krakowa takim radosnym akordem: „Dopiero to będę malował podczas wakacyj, da Pan Bóg doczekać! Przyjadę z olejami, z farbami, płótnami i zarzucę cały przedpokój temi akcesorjami sztuki".

Przyszły i przeszły wakacje pełne słońca, wsi, uśmiechów lata, a może także, nieśmiałych uśmiechów pierwszej miłości. W listach Jacka spotykamy jej ślady dopiero później. Ale już teraz rodzą się podejrzenia. Jacek wyjeżdżając do Krakowa mniej chętnie żegnał strony, gdzie pozostawiał tę, która była towarzyszką jego zabaw dziecinnych, a stanie się wkrótce jego pierwszym młodzieńczym ideałem.

*



24. KARYKATURY W LIŚCIE 1874.

Początek roku szkolnego, to spotkanie dawnych ludzi i kątów, to zmiany w szkole i w Krakowie — w sumie — moc nowych wrażeń i planów. Odbijają je pierwsze listy, pełne faktów i rzeczowe. Ale w jednym z nich spotykamy pierwszy raz wiersz Jacka. Wiersz równie wzniosły w intencjach, jak niedołężny formą. Wystarczy jedna zwrotka, by odczuć jego typowo młodzieńczy charakter:

„W społeczeństwie ludzi
Bądźmy niepojęci.
Gdy ono się brudzi
Zawsze świećmy biało
A dla przekonań konajmy jak święci
Toby się nam zdało".

Jacek tłumaczy się z tego „rozwierszowania", które „tak się jakoś zrobiło" i dodaje: „A zresztą drodzy moi wypada mi poetyzować trochę to życie nasze prozaiczne strasznie i monotonne. Bo wtedy tylko wzniesiemy się nad stronnictwa i małości..., a jaśniej widzieć będziemy nad sobą Opatrzność boską i życie pozagrobowe".

Podobne oznaki „Weltszmercu" zaczną się mnożyć. Jacek przegrał konkurs na rysunek z nagiego modela, choć z początku wszyscy mu wróżyli nagrodę. Uznaje, że rysunek mu się nie udał, twierdzi, że przegrana będzie bodźcem do większej pracy, ale w tym samym liście pisze, że jest zmęczony i smutny, że „źle samemu" że, to „może dzień dzisiejszy na spleen działa". Szkoła coraz to mniej mu dogadza. Prawda, pociechą bywa zetknięcie z Matejką. „Pan Dyrektor był dzisiaj w szkole — pisze — nagadał nam bardzo dużo mądrych rzeczy o rysunku, poprawiając nasze prace". Ale kiedyindziej mówi z nutą zwątpienia o sobie — maluję „surowo i drewniano", niepokoi się, że

malując może zapomnieć rysunku. Ojciec dodaje mu otuchy: „Co do kolorytu mój Jacku, to ja sądziłem, że będziesz miał raczej za jaskrawy, niż płowy i drewniany, jak nazywasz. Czyś ty sobie w głowie nie utworzył jakiegoś systemu koloryzowania, jakiejś manjery, którą chcesz urzeczywistnić — a nie idziesz za natchnieniem własnem i własnem poczuciem natury. Pamiętam przecież twą kaczkę, kuropatwę, dziewczynkę zaglądającą na stół, tam nędznemi środkami i nie umiejąc, chwytałeś śmiało prawdę i obiecywałeś świetność w kolorycie. Czemuż dziś miałoby być przeciwnie, wróć tylko do swej samodzielności, odrzuć jakieś zgóry powzięte uprzedzenia, maluj jak widzisz, nie jak sobie ułożyłeś — a bądź pewnym, że będzie dobrze, jeśli nie zaraz, to bardzo niedługo".

Jacek rozwija przy tej sposobności swoją teorję formy. Po ładnem postawieniu zagadnienia uderza naiwność ultra-naturalistycznych wniosków: „Nie obawiaj się drogi Ojcze, bym miał w sobie jakąś manjerę wyrabiać, maluję tak jak widzę, ale inaczej widzi te kolory człowiek, inaczej artysta, inaczej początkujący, a inaczej człowiek co dosyć już choćby rysował, tak, że zawsze robota równać się naturze nie może. Ale ten co bardziej do natury się zbliży, tem lepszym mistrzem. Czyż więc ja mogę być zadowolony z mej pracy? — nigdy — wiecznie naprzód, wiecznie w drodze, a cel nigdy nie osiągnięty, to prawdziwy postęp i nauka".

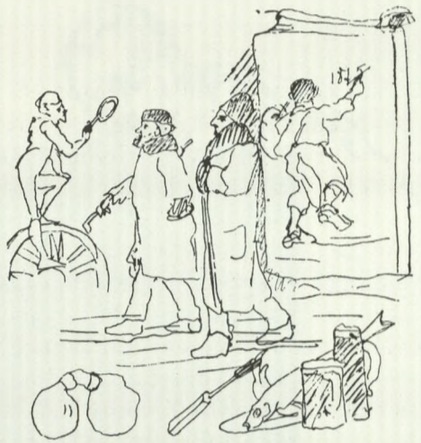
Fala zniechęcenia podnosi się najwyżej w początku roku 1875-ego. Wszystko Jackowi złe, a szkoła najgorsza. Jeszcze tylko Matejko i nadzieja dostania się do prowadzonej przez Matejkę „majsterszuli", to jedyne co Jacka zatrzymuje w szkole. „Na przyszły rok, to jest we wrześniu, jeżeli nie pójdę do majsterszuli, to się na gwałt wynosić stąd muszę".

Być może, że w związku z tem Juljan Malczewski prosił Dygasińskiego o zdobycie informacyj o stosunkach Jacka w Akademji. Dygasiński pisze co następuje: „Wczoraj widziałem się z Dyrektorem p. Matejką, jest on jak najgoręcej zajęty waszym Jackiem, pyta się o każdy szczegół jego życia, o każde stąpnięcie w życiu. Jacuś pracuje ogromnie, jak olbrzym prawdziwy wystąpi do walki w to życie, z bogatą aż do zbytku duszą we wszystko, co pomyśleć sobie można. Miłość u ludzi ma wielką, a sam jest mimo to tak czystym, tak wolnym od wszystkich pragnień bezczeszczących pierś młodzieńców dzisiejszych. Jacuś czyta dużo i czyta poważnie: Göthe, Szyller, historja, kroniki, Homer, Mickiewicz i mistrze naszego słowa wychowują idealną duszę waszego syna, którą i ja kocham tak bardzo, że gdy te piękne, pogodne oczy jego całuję, wtedy więcej niż przyjaciel odzywa się we mnie.

Żegnając syna możecie być zawsze pewni, że wam powróci większym i piękniejszym. Czemuż nie każdy ojciec taką pewność mieć może, gdy często nie umie się zorjentować, co się z dzieckiem na świecie stało".

Niemożna się dziwić, że ojciec chciałby Jacka zatrzymać w tej atmosferze. Mimo to jednak szeroko, poważnie, trzeźwo rozważa projekt wyjazdu Jacka z Krakowa: „...pytasz czy zostać jeszcze w Krakowie, czy jechać w świat dalej? Stanowczo ja ci dziś nic jeszcze nie wyrzeknę, ale zrobię niektóre uwagi. Naprzód powiem Ci, że na rok przyszły, to jest na czas powakacyjny, snułem w mej głowie takie projekta, by z Tobą wyjechać razem na jakiś miesiąc — zwiedzić Drezno, Monachjum, Wenecję, a może i Florencję, byś tam ujrzał nieznane Ci arcydzieła i szkołom się przypatrzył, a potem odwieźć Cię na rok jeszcze do Krakowa. Zdawało mi się, że nim do innej przejdziesz szkoły, dobrzeby było, byś w swojej nabył władania pędzlem, do czego przez tak krótki czas dojść jeszcze nie mogłeś — byś w nowych szrankach wystąpił już nie jak giermek, lecz jak kandydat na rycerza. Dałoby Ci to samemu więcej pewności w siebie i łatwiejszy dostęp do mistrzów i inne uważanie. Matejko jest dziś uznany w całej Europie za jednego z pierwszych malarzy. Uczeń, coby z chlubnem od niego poświadczeniem ukończył studja akademickie, byłby pewnie przez wszystkich prawdziwych artystów wyżej stawiany, lepiej traktowany, bliżej dopuszczany. Akademja paryska wysyła do Rzymu tych dopiero swych elewów, co już za obraz dostaną medal złoty. Widać w Rzymie nie lubią z uczniami od a. b. c. zaczynać. Tam się trzeba douczać, oduczać, ale nie sylabizować. Takie to były moje uwagi co do Ciebie, zawsze snute na tej nadziei, że za rok dostaniesz się do majsterszuli — pod wyłączny kierunek i oko samego Dyrektora, od którego, sam przyznaj, nauczyć się czegoś warto.

„Twoje znowu spostrzeżenia mają także za sobą część prawdy. Szkoła wasza uboga pod każdym względem. Koledzy wisusy, profesorowie rutyniści bez wyższego polotu. Ale czyż wiesz jakich kolegów spotkasz gdzieindziej? Widywałem szajkę artystyczną w Rzymie, przepędzającą dnie całe w kawiarniach. Przy mnie z pijaństwa i rozpusty umarł Gerdziejewski, jedna z najwięcej obiecujących zdolności. Nie musi być lepiej w Paryżu. Wszędzie tylko wyjątki prowadzone łaską Bożą wytrwają niepokalani w miłości piękna i dobra — i ci też świecą ludzkości. Reszta o mniejszym harcie ducha karleje, lub martwieje w brudach i błocie. Profesorowie, wierzaj mi, są prawie wszędzie ludzie rutyny, metody skrystalizowanej w jednym kierunku. Niedawno czytałem prawdziwą anegdotę, jak jeden z profesorów paryskich, żegnając się z uczniem wyjeżdżającym do Akademji Rzymskiej, powiedział mu: „proszę cię tylko jeśli chcesz być sławnym, nieodstępuj ani na krok od tej metody, którąm ja w ciebie wpoił".



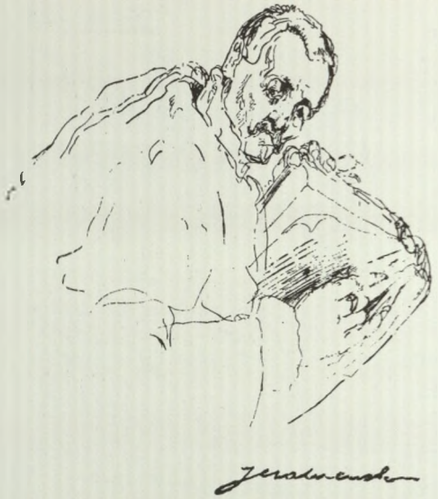
25. PIOTR DOBRZAŃSKI I JACEK MALCZEWSKI KARYKATURA W LIŚCIE 1874.

„Lękasz się uronić swą indywidualność — ja nie mam tej obawy! Wierzę w daną Ci z nieba iskrę talentu, którą jeśli tylko tak jak dotąd pielęgnować i żywić w sobie będziesz, to ona kiedyś z konieczności swoim własnym, samoistnym zajaśnieje blaskiem. Szkoła żadna, jak nie zrobi wielkiego artysty — tak też i nie zabija zdolności wrodzonych, chybaby była szkołą umyślnego skażenia smaku, sfałszowania pojęć, a przecież znowu wasza taka nie jest. Z niej już wychodzili artyści wtedy nawet, gdy nie mieli takiego, jak wy macie przed sobą wzoru w Matejce.

„Z tego wszystkiego com tu wypisał nie sądź przecie, że jestem wprost przeciwny twemu przeniesieniu w inne miejsce. Proszę Cię tylko rozważ dobrze wszystko co za tem i co przeciw temu przemawia. Wywiedz się stanowczo czy po wakacjach zajmiesz miejsce w majsterszuli, czy wejdziesz w bliższe stosunki z Dyrektorem, czy będziesz mógł korzystać częściej z jego rad i opieki — czy będziesz przypuszczony do jego pracowni. Znajdź koniecznie sposobność z nim pomówić w tym względzie, wyłuszczając mu swoje i moje uwagi — a po tem wszystkiem w czasie wakacyj ostatecznie obadwa zawyrokujemy co dalej robić. Tymczasem ja popiszę listy do Paryża i Rzymu, by się coś o tamtejszych szkołach i stosunkach dowiedzieć".

Ujmująca troska o syna, powaga i trzeźwość sądu biją z tego listu.

Jedno może się pozornie wydać naiwne: przekonanie, że szkoła pod Matejką powinna wydać więcej, aniżeli wówczas gdy Matejko nią nie kierował. Wspólny to zresztą pogląd ojca i syna. Jacek boi się rutyny Łuszczkiewicza, a pragnie się dostać pod kierownictwo Matejki. Okaże się że rozumuje błędnie. Będzie musiał walczyć i wyłamać się z pod Matejki. Inna rzecz że ta walka jest może właśnie potrzebna. Mówi się szeroko o tem, że dopiero po ustąpieniu Matejki świeży powiew przegnał zaduch klasztorny. Gdybyśmy jednak zestawili bilans tego co Akademja krakowska wydała w epoce matejkowskiej i po nim, to kto wie, czy nie okazałoby się, że właśnie ten na-



26. SZKIC PIÓREM

cisk, rygor, przymus, połączony z kultem pracy wydobywał więcej energji, wykuwał silniejsze indywidualności. Wszak uczniami Matejki byli i Malczewski i Wyspiański i Mehoffer i tylu innych.

Jacek broni swoich projektów wyjazdu: „Widać ten wyjazd... ojcu się nie podoba. niech ojciec mną rządzi jak chce, a ja zawsze będę posłuszny, wyjawiłem tylko mój sposób myślenia".

„Smutno mi bardzo, tak samotnie żyję, koledzy mnie nie rozumieją i przyjaciółmi szczerymi nie są. Znajomości stare zapominają o mnie, serca ludzkie coraz bardziej obojętnieją, a ja sam, samiuteńki, z sercem miłości pełnem, pracuję na tak nieżyznym gruncie, jak szkoła krakowska — a czas leci — leci — widzę cienie oślich uszu na tym papierze i one mi dużo zasłaniają — dużo — a dużo. — I boję się abym się sam nie dostroił do otaczającego świata i nie został powszednim, zwyczajnym fabrykatem malarzy".

Na ten pełen zwątpienia i kwasów list odpisuje ojciec, zdobywając się nietylko na mądrość życiową, ale i głębokie, do dna prawdziwe ujęcie spraw twórczości.

„Radbym byś odpoczywał niekiedy umysłowi i wyobraźni w gronie ludzi ukształconych, przyjemnych, dobrze wychowanych byś się przyuczył do pewnych względem świata obowiązków, byś mi nie wyszedł na dziwaka, jak np. Słowacki, na człowieka co wszystkiemu przygania, co nie ma w duszy wyrozumienia, na pyszałka i samoluba, drażniącego się sam swemi przywidzeniami i pretensjami.

„Te ostatnie uwagi są skutkiem listu Twego z końca lutego, który mnie zmartwił, bo był pełen jakiejś chorobliwej irytacji i symptomatów niedobrych. Chowam ten list, byś się z niego sam kiedy naśmiał. (Nie napisał Jackowi ojciec, że chowa najskrzętniej wszystkie co do jednego jego listy). Co tam dziecinnych z przeproszeniem grymasów i dziwactw. Masz w Krakowie przychylnego sobie mistrza europejskiej sławy — postąpiłeś przy nim znakomicie w sztuce. Masz wielu przyjaciół prawdziwych i zacnych. A Tobie pilno uciekać gdzieś po nieznane,



Tablica 7 PORTRET ALEKSANDRA MROCZKOWSKIEGO 1902

wł. J. Kuczyński, Kraków

po niepewne. dlatego, że stróż mieszka obok Twej pracowni, że pokój ciasny itp.

„Lękasz się nabrać manjery, zostać naśladowcą. Próżne strachy!

Jeśli masz w sobie własny ideał, jeżeli siła Twego talentu jest odpowiednią Twoim pragnieniom, na dziełach Twoich odbije się koniecznie Twa indywidualność — Twoja dusza — może nie w pierwszych, to dalszych pracach. Tylko w kształceniu się w sztuce nie można iść skokami, zawczasu dziś mieć pretensję malować Sykstynę.

„Do manjery zaś, do zwichnięcia talentu nic tak nie prowadzi zgubnie, jak żądza oryginalności. Ona zwichnęła niejedne już wielkie zdolności, tak w malarstwie, jak w literaturze. Oryginalność przejawi się koniecznie, sama z siebie, własną siłą naturalną, bez uganiania się, bez forsowania u każdego artysty z rzeczywistym talentem i siłą ducha. Gdzie zaś tych niema, oryginalność przemieni się w dziwolągi cudaczne, potworne. Kształcić się koniecznie trzeba na wzorach i u mistrzów — innego środka niema. Trzeba iść spokojnie naprzód z wiarą w siebie, a reszta sama się zrobi".

Jacek nastaje na swojem w sposób coraz bardziej stanowczy i rzeczowy. „...Nie wiem jak tam zadecyduje Dyrektor, ale to co czuję, to powiadam. Po wakacjach już nie mam co robić w Krakowie, powinienem wyjechać gdzieś do Drezna, i tam jeszcze potrochu rysować, a potem wziąć się do malowania. Bo tutaj na przyszły rok, jeżeli pozostanie takie jak dotąd status quo, to niewielebym się nauczył, a mianowicie malowania i o pojęciu kolorytu nie miałbym żadnego wyobrażenia, bo tutaj dwóch profesorów, co uczą malować, oba słabo malują, a oba inaczej [1]), tak że niezgodą ich zbałamuceni uczniowie nie wiedzą kogo słuchać mają. Piszę o tem... nie żebym się miał tutaj nudzić, ale tak wyrażam moje zapatrywania, które mogą być dobre, albo złe, ale zawsze są o tyle warte zastanowienia, że decydują o mojej przyszłości".

Jest to już wyraźne wypowiedzenie wojny szkole (status quo) — nie Matejce. Matejko, to wciąż autorytet przed którym Jacek się korzy — Dyrektor ma o jego losach zadecydować.

Ten nastrój buntu wobec szkoły, zniechęcenia i rozgoryczenia do ludzi, mija niespodziewanie. Przychodzi serja listów pogodnych i pełnych otuchy.

Jacek nabiera rozmachu. Rozszerza swoje stosunki towarzyskie, wchodząc w koło krakowskich luminarzy: „u pana Pawła Popiela bywam na literackich wieczorach co czwartek, gdzie taki jak ja chłystek

---

[1]) Łuszczkiewicz i Szynalewski.

obracam się w towarzystwie Asnyka, Łepkowskiego, Sokołowskiego, Siemińskiego, Skrochowskiego itd." Zabiera się nawet do działalności społeczno-filantropijnej. — „Jestem członkiem Tow. Św. Wincentego à Paulo, mam moich ubogich, których odwiedzam i których polecam opiece Towarzystwa. Posiedzenia nasze odbywają się co środę od 7-ej do 8-ej i to cała czynność, która czasu wiele nie zajmuje, a jednak wielce umoralnia i uszlachetnia człowieka, bo mu każe zapominać o swoim ja".

Cóżto sprawiło, że Jackowi świat się rozjaśnił, że zdobywa się na wysiłki, by swoją morale w garść chwycić?

Pan Juljan zaniepokojony, napisał, zdaje się, w tym czasie do Matejki. Matejko wezwał Jacka, obejrzał jego szkice wakacyjne: „bardzo mu się niektóre podobały i zachęcał mnie do postępowania dalej na tej drodze — pisze Jacek — wyściskał mnie i pocałował, tak że aż się rozczuliłem i dziękując mu za łaskę tak wielką, miałem łzy w oczach".

Samego tego starczyłoby, by Jacek spojrzał na świat innemi oczami. Ale co więcej, Matejko obiecuje spełnić jego marzenia: „Zostaję tu na rok przyszły, przechodzę pod wyłączny kierunek Matejki i wchodzę do Majsterszuli. To mi powiedział Dyrektor, wezwawszy do siebie i radząc mi po ojcowsku, żebym jeszcze choć rok w kraju został"...

Matejko zaniepokojony buntowniczemi zamiarami Jacka bodajże specjalnie dla niego zmienia porządek studjów w Akademji: „Dyrektor... przedłużył mój wyjazd, chce bowiem, abyśmy dwa studja namalowali pod nim. Takiej sposobności nie godzi się opuszczać". Jacek zachwycony oczywiście tym bezpośrednim kontaktem z Matejką, ze wzruszającą atencją pisze o pierwszej pracy, robionej pod jego kierownictwem: „Pod Dyrektorem ostatnie studja idą daleko prędzej i lepiej, jak zwykle. Dyrektor ostatnie studjum sam mnie podmalował, tak, że przez kilka dni wahałem się, czy robić na tem podmalowaniu, czy nie, ale Dyrektor przyszedł drugą razą i kazał mi kończyć na tem dalej, czyli to co zrobił popsuć nieco".

Do Juljana Malczewskiego wysyła Matejko równocześnie list następujący:

„Wielmożny Panie Dobrodzieju!

„Przy wysyłanych przez pana Sekretarza dokumentach dotyczących Syna pańskiego p. Jacka, uważam za konieczne parę słów dodać, której zechciej szanowny Panie przyjąć jako dług zaległy. — Sądzę,

że czynię dobrze oświadczając: Niepewność przyszłości artystycznej Syna pańskiego dziś powinna ustąpić prawdziwej nadziei, słusznie spodziewanej przed laty dwoma. Pan Jacek przy wykształceniu jakie już dziś posiada przebył pierwsze lody, postąpił znakomicie w zawodzie stale obranym. Słowa te nie są czczą mżonką, lecz prawdą, jaką w tej chwili z zadowoleniem sumiennem wypowiadam. W Synu pańskim, da Bóg doczekać, doczekam się kontynuatora własnego imienia. Dla pewności radzę niechaj Syn pański nie dręczy się przywidzeniami, te bowiem zwykle towarzyszą prawdziwej zdolności i postępowi. Szanując zdrowie nikłe niechaj postępuje spokojnie dalej, na raz wytkniętej drodze prawdy, jaką mu się podaje. Niech się nie łudzi ścieżkami krótszemi, prędzej niby doprowadzającemi do celu; one z pozoru krótsze, w rzeczy dłuższemi. Droga prawdy długą z pozoru i mozolną, zdaniem mojem najkrótsza. Wspominam o tem wiedząc, że zaraza łatwych zdobyczy uśmiecha się z zagranicy, powtarzam, trza pójść naturalnie a prosto. Zagranica jeszcze przedwczesna dla pana Jacka, później będzie konieczną. Krakowska szkoła w porównaniu z zagranicznemi jest biedną, lecz pozornie; w istocie tem samem co tamte. Narodowe pojęcia winny wzróść na ziemi rodzinnej, inaczej karłowacieją one w cieniu rozłożystej, bujnej wegietacji zagranicznej sztuki.

„Na dziś ograniczam się na tych paru uwagach, winszując WPanu Syna, którego pragnę widzieć czemś większem ponad poziom rówieśników. Do opieki nad nim się nie dobijam, wiedząc, że i w innych warunkach może niezwykle się pokierować, ale sumieniem się rządząc piszę co czuję, zwłaszcza pisząc do Ojca. Jeżeli Syn wróci do Krakowa, nie troszcząc się bardzo o niego, mam go więcej na pamięci i uwadze, niż by to się zdawać mogło. Przemówienie za nim w chwili pierwszej t. j. gdy w gimnazjum zostawał, to powinno być rodzicom rękojmią dalszej opieki. Proszę przyjąć zapewnienia prawdziwego poważania, z jakiem mam honor zostawać WPana Dobrodzieja sługa życzliwy

Jan Matejko

W Krakowie, dnia 6. 8. 1875 r."

Toż to się pan Juljan musiał ucieszyć! Tak. Serce ojca musiało głośno bić, gdy czytał te słowa: „Nie czcza mrzonka, lecz prawda" — kontynuator Matejki — „większy nad poziom rówieśników"... Najśmielsze marzenia, największe ambicje urzeczywistniały się całe, pełne, bez zastrzeżeń.

Jednej rzeczy może nie dostrzegł Juljan Malczewski w tym liście: że jest on jak gdyby programem. Matejce jest Jacek potrzebny do

urzeczywistnienia jego zamysłów. Ta strona listu, której dopatrzeć się można między wierszami, nie pozostanie bez następstw. Ale następstwa wyjdą na jaw dopiero później.

*

Już wcześniej można było podejrzewać, że serce Jacka zadrżało pod promieniami pierwszej miłości — teraz podejrzenie zmienia się w pewność. Poprzednio bywały smętne nastroje, narzekania na samotność, niedomówienia w listach, zapytania o „gardzienickie panienki" — teraz oznaki są wyraźne i nieomylne. I choć ciągle jeszcze ideał występuje incognito, choć nawet niektóre ślady mogłyby kierować przypuszczenia w innym kierunku — wiemy napewno, że to rozwija się jedyna wielka, młodzieńcza miłość Jacka.



27. SZKIC DO LILI WENEDY 1875.

Jacek już dawno rysował ilustracje do Lilli Wenedy. Jakiż to temat nasuwa mu się teraz, zamiast tylu innych patrjotyczno-krwawych okropności??

„Obmyślam jakby zrobić tę scenę, kiedy Lilla mówi do Lelum:

Pamiętasz jak my dziećmi maleńkiemi
Z obu stron ojca harfy uklęknieni
Przez złote struny dawaliśmy sobie
Pocałowania....

A zaraz dalej pisze w tym samym liście: „postanowiłem teraz być spokojnym, nie mazgaić, roztkliwiać się, ale iść naprzód pracą i cierpliwością". Oho! Uśmiechnie się czytelnik, choćby nic więcej nie wiedział. Dwudziestodwuletni, wrażliwy, a czysty jak gołąb chłopiec nie darmo rozmarza się Lillą Wenedą i Lelum.

Ale my wiemy ponadto, że tam, w stronach rodzinnych dorasta śliczna dziewczyna, towarzyszka lat dziecinnych. Dziewczyna, z którą właśnie tak może nieraz klęczeli oboje przy ojcu, „dziećmi maleńkiemi"...

Zakochanemu niesposób zamykać się w sobie, musi się komuś przyznać, z kimś nadmiarem uczuć się podzielić.

Komuż pierwszemu przyzna się dumny, skryty samotnik? Ojcu — nie! Siostrze. Jakżeby mogło być inaczej.

I za tłomacza swoich intencyj weźmie — oczywiście — poezję. Zaczyna od takiej przygrywki:

Co pospolity gmin cieszy i nęci
Nierówno bywa na świecie cenione
I tak niejeden w wybuchu niechęci
Co drugim słodkie — powie, że mu słone.

Lecz też i często trzeba Ci pozornie
Z surowym tłumem iść sfornie
I z nim się cieszyć choć dojrzeją smutki,
Płakać, choć niema pobudki.

Mnie w mych cierpieniach to jedno pociesza,
Że nie wyczyta nikt na mojej twarzy
Z czego mi serce pęka, o czem marzy,
Bo nikt odemnie mniej sobie nie waży
Bądź czci, bądź pochwał, bądź gniewów tej rzeszy
Co najwierniejszą bywa dla przewrotnych.
Więc się dróg trzymam dzikich i samotnych.

„Przytoczyłem Ci ten sonet Buonarottiego, żeby Ci okazać stan mojej duszy. Idę prosty i bez zatrzymania się do moich celów i ideałów. Nic mnie z tej drogi nie zrzuci, ani Matejko, ani całe Akademje Europejskie.

„Tak pragnąłbym być szlachetnym i wielkim artystą, chociaż nie sławnym całkiem. Chciałbym dokształcić mojego ducha do pewnej doskonałości nieziemskiej, by łatwiej wzlatywać w kraje ideałów. O ile sądzę, to wewnętrzna praca duchowa i zaparcie się wielu rozkoszy świata dać mi to może. Miłość także święta jakaś i nieziemska wielką dźwignią do tego by była. Miłość taką przechowuję w sercu mojem, bo mi nikt tego zabronić nie może — i jej samej to nic nie zawadza w życiu, bo o mnie myśleć jej nie wolno... Zakończę jeszcze Buonarottim:

Stokroć sam siebie drożej teraz cenię
Odkąd jej obraz mam w sercu zamknięty
Wszak drogi kamień misternie wycięty
Wartością dzikie przewyższa kamienie,

Jak zapisany lub pomalowany
Papier cenniejszy niż szpargał śmietnika,
Tak i mnie różni to od śmiertelnika
Żem strzałmi spojrzeń Twoich piętnowany“ [1])

Tak, to prawdziwa miłość. Uczucie, które staje się dźwignią. Przynosi ono ze sobą typowo młodzieńcze, najszlachetniejsze egzaltacje, niesie zapewne niejedno też złudzenie, ale zwielokrotnia siły, uzbraja do walki. „Stokroć sam siebie drożej teraz cenię“, — chłopiec, młodzieńczyk wyrasta w mężczyznę. Gotów jest walczyć ze sobą samym i z każdym kto mu stanie na drodze. Jakże charakterystyczne, że teraz właśnie odczuł tę swoją drogę, że zrozumiał, iż musi się bronić, i że gotów zacząć zapasy z całym światem, nawet z olbrzymem pod którego skrzydła się chronił — z Matejką.

Bo niema się co łudzić, walka się rozpoczyna. Zgrzyty i sarkania zeszłoroczne powtarzają się, mimo że Jacek pod bezpośrednią opieką Matejki, czy może właśnie dlatego, że pod jego ręką. Nie powraca już skwaszony nastrój tamtego roku, ale raczej gorzki opór i bunt. Niema w tem zresztą lekceważenia Matejki. Jacek słucha dalej z przejęciem każdego jego zdania o sztuce: „Przedwczoraj Dyrektor zaprosił mnie do siebie i moich kolegów i tam dużo nam bardzo mówił ciekawych rzeczy wobec Grunwaldu i Wernyhory, który już znacznie jest pod-

[1]) Tłómaczenie Lucjana Siemińskiego.

malowany“. Słucha też bez apelacji Matejki poleceń i zakazów. Dostał zamówienie na wielkie obrazy kościelne. Przyjął je, a później dopiero wygadał się przed Matejką: „...zrobiłem bardzo źle że tak późno mu o tem powiedziałem. Dyrektor tak powiedział: Pan jesteś pod moim szczególnem czuwaniem, nie pozwalam panu robić tych dwóch wielkich obrazów tak prędko, pan malujesz dopiero rok drugi. Zniechęcenie w pracy najłatwiej przychodzi, gdy rzecz narzucona przez kogo i gdy rzecz nad nasze siły. Zatem ustąp pan tę robotę koledze któremu, a sam pan kończ zaczęty karton. Pana inne czekają zadania jak takie. Napisz pan to ojcu — on mnie wierzy, a ja w panu duże pokładam nadzieje. Jeść pan jeszcze ma co, a reszta wkrótce się znajdzie. Wytraw się pan — gorączkujesz mi się pan bardzo, a w życiu trzeba iść rozważnie i poważnie. Korzystaj pan z tego, że pan studjować masz jeszcze tak długo czasu. To panu szczerze i serdecznie radzę. Nieprzyjaciel pański pozwoliłby chyba panu robić takie rzeczy... niema co innego robić, jak koledze oddać robotę i wziąść się do klasycznej ziemi Hellady“....

Jacek ma zaufanie do doświadczenia Matejki, dlatego jest posłuszny. Deklaruje nawet wyraźnie w którymś z listów, że póki jest pod



28. SZKIC PIÓRKIEM, SCENA Z ODYSSEI

opieką Matejki, póty go będzie słuchał, ale nie waha się już pomyśleć, że Matejko nie jest ewangelją, nie waha się nawet głośno tego powiedzieć: „Lipiński wyniósł się z majsterszuli, przez co lokal się rozprzestrzenił i karton postępować będzie mógł, bo tak to miejsca niema co robić. Zawsze ten rok nie bardzo korzystny w Krakowie dla mnie. O manjerę najłatwiej, a prawdy n i g d z i e s i ę n i e d o w i e s z, ale to chyba już tak na całym świecie".

Jest w zakończeniu tych refleksyj pewna rezerwa i rezygnacja. Nie śmie Jacek przypuścić, że od kogoś mógłby się „dowiedzieć prawdy" lepiej jak od Matejki — jeśli od niego się nie dowie — to już chyba i nigdzie na świecie.

Ale taka rezygnacja u młodego nie może być trwała. Niedługo też zacznie się Jacek dobijać wolności, by pociągnąć w świat — szukać prawdy: „Jeżeli chcesz — pisze do ojca — żebym prawdziwy zrobił postęp za rok, to wyślij mnie do Paryża, a zaręczam Ci i mam nadzieję w Bogu, że za dwa lata na wystawie paryskiej odznaczę się swoim obrazem".

Maluje wiele poza akademją. W akademji od dawna rozpoczął karton „Bryzeida w namiocie Achillesa" ale ta praca idzie mu opornie: „kartonowi dałem pokój, bo z radami Dyrektora i niechęć mnie ogarnia i własne poczucie zabijają". Krytycyzm w stosunku do szkoły przechodzi w ostre potępienie jej metod: „Tutaj dłużej stanowczo siedzieć nie będę, dlaczegóż mam przez źle zrozumiany patrjotyzm dłużej się uczyć, a do tego źle uczyć, bo my w porównaniu do Francuzów, to karli jesteśmy w malowaniu i w rysunku".

Jakiż to nowy ton! Karli jesteśmy... czyżby i Matejko zeszedł w oczach Jacka na karła? I skąd to uwielbienie dla Francuzów? Słychać tu echa cudzych słów. Istotnie, ludzie z poza akademji wpływają na Jacka. „Namawiają mnie bardzo... abym jechał do Rzymu. ale mnie drogi Ojcze ogromnie a ogromnie Paryża potrzeba, żebym nabrał gustu i tego gruntu solidnego, jaki posiada teraz francuska szkoła".

Od kogo te wiadomości o solidnym gruncie i guście szkoły francuskiej? W Krakowie jej Jacek nie mógł poznać, chyba — w jakże rzadkich i słabych podówczas — reprodukcjach. Musiał raczej wierzyć na słowo przyjaciołom. Największą rolę odgrywa tu zapewne książę Marceli Czartoryski. On mu potem ułatwia korespondencję z paryską École des Beaux Arts, wyrabia mu naprzód stosunki w Paryżu, a potem za rok najczulej i najprzyjaźniej w Paryżu się nim opiekuje. Pierwszy to z tej gromadki ludzi, którzy otoczą Jacka. już dojrzałego artystę. Starszy od Jacka o dobrych kilka lat, syn słynnej księżny Marceliny Czartoryskiej, trochę epikurejczyk. trochę

artysta bez teki. Człowiek o najpiękniejszych aspiracjach, zdający sobie sprawę ze swojej bezsilności twórczej — idealny materjał na mecenasa sztuki. Cóż dziwnego, że ten wielki pan, o europejskim zakroju, chce wyrwać Jacka z krakowskiego partykularza.

Juljan Malczewski patrzy na sprawę inaczej: „Z rozporządzeniem co do wyjazdu paryskiego wstrzymaj się. Gorączkujesz, gorączkujesz znowu.... Matejko dobrze Cię dotąd prowadzi — miej więcej ufności w jego życzliwość szczerą, w jego poglądy na sztukę i Ciebie — aniżeli w słowa przyjaciół różnych i publiczności. Pamiętaj, że takiego przewodnika przychylnego, kochającego Cię — nie łatwo znaleźć. Pamiętaj, że mu się pewna wdzięczność i uczucie uznania od Ciebie należą. Policz wielu zdolnych młodzieży zwichnęło się — czy zwichnięto zagranicą. Pamiętaj wreszcie, że takiego życzliwego świata jak w Krakowie nigdzie pewnie mieć nie będziesz. Poczujesz się dopiero samotnym i opuszczonym wśród całkiem obcych ludzi. Ja jednak przeciw Twemu wyjazdowi nic nie mam, ale daruj, ja bez zgody z Matejką nic nie postanowię. Ja w niego wierzę, jako artystę wielkiego, jako także człowieka znającego Cię i najprzychylniejszego, pragnącego szczerze, byś wyszedł na coś niepospolitego. Raz więc jeszcze proszę, nie gorączkuj.... W tym roku, o ile się znam, zrobiłeś postęp wielki. Ta więc d r o g a p r o s t a, jaką dotąd idziesz nie jest mylną. Moje dziecko drogie! wszakże kiedym Cię poświęcił sztuce wierzysz, że pragnę widzieć Cię na szczycie. Boga proszę o natchnienie jak Tobą pokierować".

Jackowi nie trzeba było przypominać wdzięczności i uznania dla Matejki. Buntuje się przeciw jego kierownictwu, ale dla człowieka jest z największą atencją. Poprzednio już kilkakrotnie domagał się od ojca odesłania swoich studjów, które mają być na szkolnej wystawie, bo gdyby ich brakło, zmartwiłby się Matejko. Teraz prosi ojca, by koniecznie przyjechał do Krakowa Matejkę udobruchać.

Ojciec przyjechał. Po dłuższych pertraktacjach, które chyba nie zupełnie udobruchały Matejkę wyjeżdża Jacek w jesieni do Paryża na rok szkolny 1876—1877.

BUNT

Drogę ma Jacek utorowaną, grunt w Paryżu przygotowany. Zadbał o to ojciec, ks. M. Czartoryski i inni krakowscy Jacka przyjaciele. Poszły naprzód listy i polecenia. Aż do Paryża eskortuje go starszy przyjaciel Piotr Dobrzański, który szczegółowy raport o tej podróży i pierwszych krokach Jacka w Paryżu zda ojcu.

Może kogoś zdziwić, że tyle tych starań i zabiegów, i że się im dorosły młodzieniec tak chętnie poddaje. Ale Jacek nie pozwoli sobie wchodzić w drogę tylko w swojej sztuce. A te nudne drobiazgi praktycznego życia niechże mu inni załatwiają. Przyuczył się tego trochę w młodości i to mu przez całe życie zostało. Zawsze miał przy sobie jakiegoś bardziej, lub mniej bezinteresownego cicerone, impressarjo, czy factotum.

On chciał malować i tylko zawsze malować.

Staraniami ojca i przyjaciół zyskał Jacek wcale rozgałęzione i znaczeniem na gruncie paryskim poważne stosunki. Z pośród kolonji polskiej trafia do pułkownika Bronisława Zaleskiego, do hr. Bronisława Uruskiego, do Konstantych Branickich, do Chodźki, do p. Kamockiej, szczególnie opiekują się nim pp. Gronkowscy. Poznaje też dwa wybitne domy francuskie: pp. De la Roche (syn znakomitego malarza) i panią Marjolin, córkę Ary Sheffera. Na wiosnę przyjedzie co raz bliższy przyjaciel X. M. Czartoryski, który w niezwykle miły, ujmujący sposób ciceronuje go po Paryżu.

Jacek korzysta z tych stosunków, choć ojcu jego wciąż tego za mało i „pychę demokratyczną“ mu wyrzuca. Z listów uzyskuje się wrażenie, że Jacek śmiało wchodzi między ludzi i wdzięcznie przyjmuje każde z ich strony zbliżenie.

A Paryż? Jakże wygląda to wymarzone miasto w listach Jacka? Kogoś, ktoby się spodziewał uniesień, wykrzykników, zachwytu, spotka zawód. Dziwnie mało jest w listach z tego czasu pierwiastka opisowego. Spotyka się krótkie wzmianki, że „Paryż ogromnie ożywiony i ruchliwy“ — że to takie wielkie, piękne i czyste miasto. W którymś z listów do siostry, wyraźnie by jej zrobić przyjemność, opisuje wystawy wspaniałych sklepów paryskich, zabawnie wygląda dziś wzmianka, że w tłusty wtorek wolno trąbić na ulicach, kiedyindziej wspomina, że kwiaty (w późnej jesieni) kwitną jeszcze w paryskich ogrodach — ot i wszystko, co z listów można o Paryżu wyłowić. Nie więcej, a nawet raczej mniej, notuje Jacek wrażeń z zabytków i sztuki paryskiej. Chodzi do Luwru i do Luksemburskiej galerji, był na wernisażu Salonu 1877 — to wszystko. O romantycznych cudach Nôtre-Dame, Sainte Chapelle, Cluny, wspaniałych, w błękitnej mgle tonących perspektywach Paryża, ani słowa. Wersal, St. Cloud zaledwie wspomniane. Niemal nic o teatrach, ani o rozrywkowych lokalach, choć pisze, że z tym czy innym z przyjaciół „doskonale się bawił“.

Dzielił się może z rodziną wrażeniami po powrocie — zapewne. Nie musiały one być jednak oszałamiające, skoro nie wyrwały mu z serca wyrazu zachwytu w listach. Tem bardziej że pisze dużo i rozpisuje się o rzeczach, na których mu naprawdę zależy. Więc przedewszystkiem o swoich studjach malarskich: „...nie wystawisz sobie (ojcze), jak pouczający jest pobyt w Paryżu, jaki zapał do pracy, i jaka praca. Młodzi, jak my jesteśmy, pracujemy po dwanaście godzin dziennie, nic dziwnego, że czas niezmiernie szybko leci“. Nad tą „francuską werwą“ do pracy parę razy jeszcze unosi się Jacek i wywodzi z niej słusznie sumienność i wysoką technikę mistrzów francuskich.

Werwa odrazu udzieliła się Malczewskiemu. Pracuje dużo i z zapałem. Zapisał się do Académie des Beaux Arts, gdzie zresztą nie znalazł już miejsca u profesorów, do których pragnął się dostać: Gérome'a lub Cabanel'a i uczęszcza na kurs Lehmana. Lehman (klasycyzujący autor wielkich kompozycyj dekoracyjnych i ceniony portrecista) przyjmuje ucznia z dalekich stron z niedowierzaniem. Nie dopuszcza go z początku do malowania — każe przedewszystkiem rysować. Jacek trochę sobie z tych ostrożności dworuje: „Z panem Lehmanem jestem bardzo dobrze, od nowego roku pozwala mi malować w pracowni, chociaż tak jak między nami mówiąc, nikt w pracowni ze mną się nie może równać w sztuce manier la brosse, jak Francuzi nazywają pendzle szczeciaki. Ale to już tak wszędzie i we wszystkich szkołach, że nowicjuszom nie dowierzają“.

Paromiesięczny post malarski w Académie nagradza sobie Malczewski w domu. Zaprzyjaźnił się z kolegą, Vauquelin'em „bardzo wiele obiecującym kolorystą“, w którego pracowni maluje dwie godziny dziennie akty i modele w kostjumach, traktując te studja jako zagadnienia malarsko-kolorystyczne. Bliska znajoma z radomskiego



29. TYPY PARYSKIE

hr. Ledóchowska poleciła Jacka pannie Marji Krasińskiej, córce Zygmunta. P. Krasińska zamawia swój portret u Jacka, oświadczając mu, że chce by się na niej nauczył portrety malować. Jacek zachwycony tą znajomością. Pisze o „wyższym umyśle", delikatności i wdzięku p. Krasińskiej. Skarży się tylko, że za mało mu dano czasu do wykonania portretu. Zaledwie głowę zdążył namalować z modela, resztę wykańczać musi po wyjeździe p. Kr., z pamięci. Dlatego nie przywiązuje większego znaczenia do tej pracy.

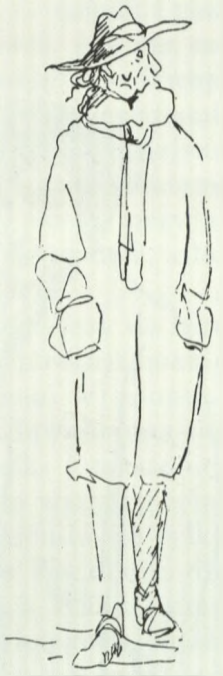
Pobyt w Paryżu, jak pisze Jacek, bardzo jest dla niego korzystny, zrobił bowiem „w pojęciach postęp znaczny", ale sama nauka w Akademji nie bardzo mu dogadza. Myślał, że większy nacisk będzie tam położony na wykańczanie prac. Nauka tymczasem ogranicza się do studjum ruchów, które „już mu kością w gardle staje". Przez dwie godziny, jak pisze, korzysta dużo, ale nie dłużej.

Lehman go także zniecierpliwił. Podobno gdy mu Jacek jakiś swój szkic kompozycyjny pokazał, miał mu powiedzieć „vous êtes fou, mais vous avez un grand talent". Że ma duży talent, o tem Malczewski jest przekonany. Mniej naturalnie trafia mu do przekonania, qu'il soit fou, choćby to staruszek-profesor pół żartem powiedział.

Skarży się ojcu na rutynizm Lehmana i dostaje taką admonicję: „Pojmuję ja dobrze cały Twój stosunek do Lehmana — lecz to inaczej być nie może. Każdy profesor staje się z czasem rutynistą, pedantem — ale dlatego z każdego skorzystać coś można. Może też to na złe Ci nie wyjdzie, że on czasem zimnej wody i chłodnych swych uwag na Twoją rozbujałą fantazję naleje... Mają oni (starzy) swoje racje, zdobyli pewne tajniki, których lekceważyć nie należy, ale owszem wyssać z nich trzeba wszystko i obrócić na swoje".

Skargi się widać powtarzają, bo ojciec z naciskiem powraca do tego samego tematu: „Że Cię Lehman znudził to bardzo rozumiem, aleć przecież nie wziąłeś z nim ślubu, może od jesieni przeniesiesz się do innego mistrza, więcej dla Ciebie sympatycznego... Ja sobie wyobra-

żam mój Jacku, żeś Ty znowu popadł w jakąś gorączkę artystyczną podobną do tych jakie Cię czasem napadały w Krakowie. Widać znowu, że zaczynasz się niecierpliwić, zżymać, dręczyć żeś dotąd jeszcze nie namalował Sykstyny lub Przemienienia. Jacku mój! spokoju, cierpliwości, wytrwałości — to wszystko jeszcze namalujesz! Dziś rób to, co robić możesz, jak umiesz — paulatim summa petuntur — to w odniesieniu do sztuki wielka prawda. Trzeba pisać Sonety — Wallenrodów, zanim się napisze Tadeusza. Trzeba malować Janów Kazimierzów, Urszulkę, zanim się namaluje Grunwald. Pragnienie gorączkowe doskonałości może spalić Twe siły. Jacku mój, pokoju ducha i jeszcze raz pokoju! Módl się o niego do Boga. Wybijesz się jeszcze na wierzch na czas. Przez miłość dla mnie nie chciej galopem dobiegać do Twoich celów; daleko pewniej dosięgniesz ich krokiem zwyczajnym, a śmiałym i dosięgniesz nie zmęczony, niezużyty. Moje dziecko słuchaj mego głosu".



30. TYP PARYSKI

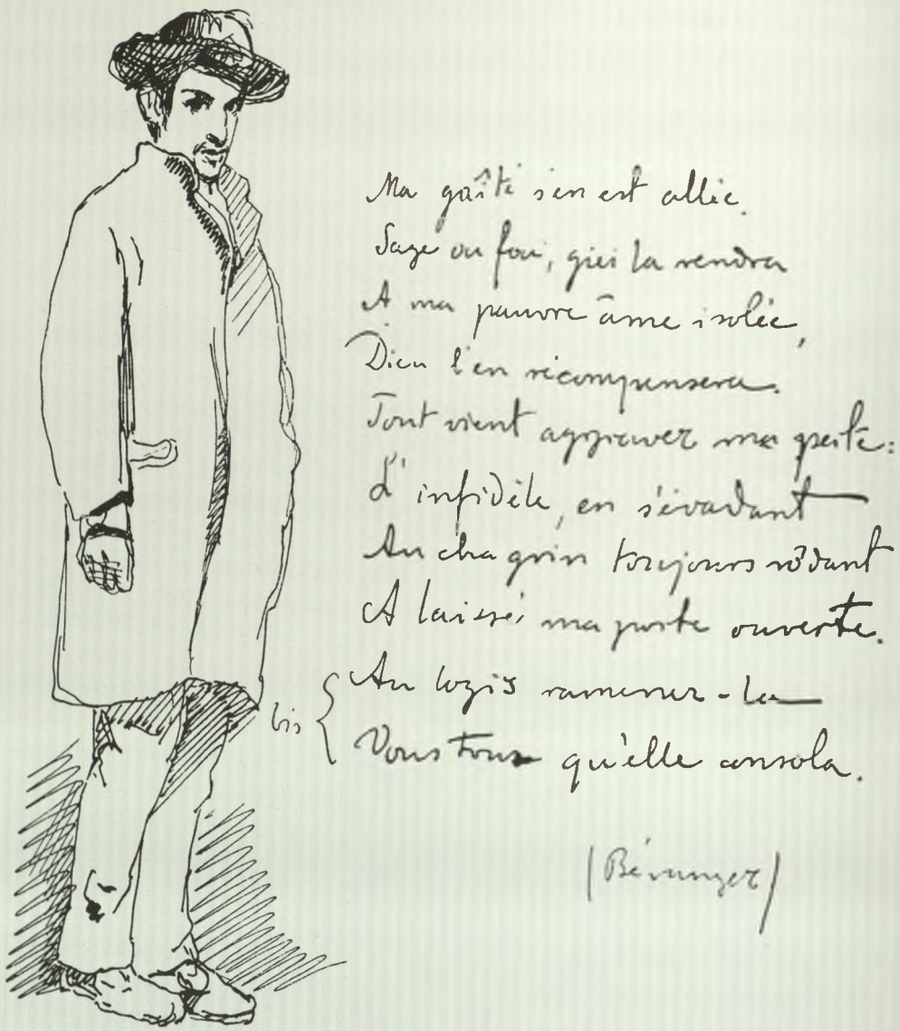
Tak, czy inaczej, punkt ciężkości pracy Jacka przenosi się poza akademję. Co więcej, punkt ciężkości jego życia jest wciąż poza Paryżem. Ma się wrażenie, że Jacek błąka się tam po paryskich trotuarach tylko ciałem:

„Nie przeminie, co minęło
Nie wydrzeć z pamięci,
Choćby człowiek rad zapomnieć
Wraca mimo chęci
Tyle czasu przeminęło
Mój Ty mocny Boże
Pług zaorał ludzkie kości
A serca nie może".

Oto motto jednego z jego listów. Jego myśli, jego uczucia, jego fantazja wraca wciąż uparcie, natrętnie, do domu, do miejsc rodzinnych, do Polski. Widać to z planów artystycznych, widać z listów i wierszy.

Jacek bowiem nagle się „rozwierszował" i chwali się ojcu, że tak mu łatwo nieraz przychodzi wiersz napisać. Ojciec, którego możnaby czasem posądzać o zaślepienie w ukochanym synu, okazuje raz jeszcze swoją trzeźwość i wytrawność sądu:

„Pisaniem wierszy nie zajmuj się na serjo — lękam się dla Ciebie zbytniego rozmarzenia, rozstrojenia nerwowego. Jeśli Ci dusza wzbiera



31. AUTOPORTRET W LIŚCIE 1876

jakimś uczuciem i koniecznie ono się z Ciebie wylewa — usiądź i pisz dla ulżenia sobie i to niekoniecznie w rymowanej mowie. Ale nie zasiadaj nigdy inaczej, z postanowieniem „napiszę poezję" — Twoje dwie próbki, któreś mi przysłał są gorące najświętszemi uczuciami, ale jako wiersze są słabe w formie i w harmonji. Daleko piękniejszy był Twój list na imieniny mamy, lub jeden do mnie ze wspomnieniami wielickiemi. Pisz więcej podobnych, nietylko do nas, ale do przyjaciół swoich, rzucaj w nich swe myśli, poglądy, wrażenia, uczucia, a ludzie je kiedyś drukować i wielbić będą".

Sąd Juljana Malczewskiego wzbudza zaufanie. Zajrzyjmy do tego listu do matki: „droga moja Mateczko" zaczynały się powinszowania moje.... gdy będąc maleńkimi, winszowaliśmy Ci zebrani w salonie... jaki to był dzień weselny i pogodny, rzewny i ciepły. Zdawało nam się, jak dziś jeszcze przypominam sobie, że to dzień wielki i uroczysty dla całego świata, że wszystkim w tym dniu wesoło, że wszyscy winszują matkom swoim... Teraz minęło to złudzenie i zmieniło się tylko do tyla Matko moja, że Ty nam wszystkiem jesteś... że Wy oboje, dla mnie przynajmniej, jesteście całym światem... w Was, z Wami i przy Was cała siła do pracy, całe szczęście moje. Jest coś świętego, niebiańskiego, niepojętego, cudownego, coś, co otacza czoła matek w oczach dzieci aureolą świętości, coś, co je od ziemi odrywa, do świętych zbliża, co je umacnia, uszlachetnia, na czele społeczeństw kładzie, to miłość do dziecka, i staranie o dzieci, ażeby wyrosły na obraz i podobieństwo Boże. Otóż ja droga Matko moja, w tym dniu dla nas tak uroczystym zapewniam Cię, że staram się zachować w sobie to podobieństwo Boże, tę iskrę i łaskę Ducha św. ażeby spuścizny Twojej nie roztrwonić, i ażeby każdy we mnie widział Ciebie, widział posiewy ręki Twojej... Matko moja najdroższa, u nóg Twoich składam serce i duszę moją, miłość moją do sztuki, to co we mnie jest zacnego i w dniu imienin Twoich dziękuję Ci za wszystko, co mam i co kiedy w ciągu lat otrzymać mogę. Tak mi dobrze Drodzy moi, że Wy mnie kochacie, zdaje mi się, że przez wieki miłość taby wystarczyła i wysnuła obrazy wrażeń jasnych i czystych. Zdaje mi się, że dopiero przy Was, przy sercach i twarzach Waszych będę dobrze pojmował sztukę... że w tem cichem familijnem narodowem cieple wyrosną, jak już zakiełkowały najlepsze dzieła moje".

A może warto zatrzymać się chwilę nad szkicem tego rodzinnego ciepła, który Jackowi z wyraźnym zamiarem osłodzenia mu rozłąki posyła ojciec, w obrazie na wsi spędzonych Świąt Wielkanocnych. Przebija w tym prostym opisie jędrny, pełen plastyki talent literacki, większego niż u Jacka kalibru. Czyż ten napół humorystyczny obrazek perypetyj świątecznych nie dorównywa anegdotycznej literaturze



32. OLEJNY PORTRET SIÓSTR 1878.

Wilkońskiego, Jordana, lub Chodźki? „Przyjechaliśmy do Gardzienic w sobotę, czas był piękny, tylko droga błotnista i wyboista. Zastaliśmy już przyrządzone całe święcone i Ciocię z pannami spoczywającą jak wódz po zwycięstwie. Swobodnie więc pogwarzywszy o wszystkiem, co nam dolega i co nas raduje, nasłuchawszy się przy tem muzyki Brońci i Heli, nocowaliśmy w mej ulubionej oficynie. Niedzielę naturalnie rozpoczęliśmy nabożeństwem, a potem za przybyciem Wuja Feliksa, Dziadzi Franciszka (z drewnianą fajeczką z 31-ego roku i z ówczesnemi dykteryjkami) i Józia — dalej do dzielenia się jajkiem i śniadania. Po obiedzie zjechał ks. Kanonik we wszystkich swych złocistościach, ksiądz proboszcz wielicki w swej ogromnej łysinie i „panie dobrodzieju" Litwos z Ciepielowa. Swoboda towarzystwa niewiele na tem wprawdzie skorzystała, aleć zawsze placków i szynek coś ubyło — a to dla gospodyni niemała pociecha.

W poniedziałek daleko więcej rozmaitości. Naprzód na sumę wyprawa ogromna. Z sumy prosto namawiam wuja Feliksa na wizytę do Kroczewa. Jedziemy tedy, klapiąc się po błocie i rozbijając po kamieniach. — Przyjeżdżamy, Państwa niema w domu — z kościoła wstąpili do Miechowa. Wuj chce czekać, widzi już stół nakryty, czuje woń obiadu — ja się upieram by odjeżdżać i raczej wstąpić także do Miechowa. Wuj z bólem serca ulega. Ruszamy tedy. A tu zaraz za bramą,

jak sypnie śnieg z gradem, jak się zerwie wicher mroźny, czapki zlatują, kolana mokną, ręce marzną, policzki nabrzmiewają. My nic — jedziemy dalej. Czemprędzej obracamy do domu, gdzie przecież o trzeciej stajemy zziębli, przemokli, źli, i śmiejący się razem z samych siebie. Ledwie gorący buljon (dla wuja w połączeniu z szynką i indorem) zdołały nam przywrócić normalny humor.

Nad wieczorem wypogodziło się znów prześlicznie — niebawem też — paf! zajeżdżają Rutkowscy z cukierkową idealną Janiną i kilkoma sztukami narybku. Potem — paf! znowu — państwo Miechowscy i trzej dorodni synowie z Antkiem na czele.

Po chwili mama siada do fortepianu, rżnie od ucha walca i rozpoczynają się pląsy. Antoś dokazuje cudów gimnastycznych, gnie się w dziesięcioro, piętami twarzom panieńskim zagraża, koła olbrzymie zatacza, główką jak chorągiewką wykręca; poczciwy Józio podskakuje i przytupuje jak może. Panny, a szczególniej Hela i Brońcia śmieją się jak szalone. I tak schodzi do godziny drugiej. Dziś przecie już jesteśmy sami i może tak zostaniemy do końca. Panny grają, śpiewają, czytają, swawolą, pustują i bardzo nam dobrze".

Na stęsknionego Jacka musiało z tego listu buchnąć zapachem wilgotnego śniegu i wiatru, poczuł pod nogami zamiast bruków paryskich, polskie błota, roztopy i grudy. Błogie ciepło drzewem opalonego, drewnianego dworu musiało mu się wydać rajem, przy paryskich żelaznych piecykach. Oparł się na ręce i szeroko, jak u dziecka otwarte oczy błądziły po dalekich, cichych radomskich równinach i opłotkach. Wychylały się miłe twarze najbliższych, a wśród nich twarzyczka ukochanej dziewczyny.

Wtedy to może próbował wyśpiewać niezręcznym rymem swoje uczucia:

„Smutno mi, tęskno za krajem, rodziną
Za tymi dniami, co w niewoli płyną
I za tem sercem, co się ciepłem dzieli
I za tym dworem, co się nocą bieli"

Za tym kościółkiem, co zgarbiony laty,
A choć drewniany — to taki bogaty
Mojej rodziny świętemi modlitwy,
Że mi jest zwycięstwo arką, w czasie bitwy.

Czyż więc po latach, co w obczyźnie lecą
Więc czyż po pracach, co zwątpienia niecą
Wszystko, com kochał, czy zastanę przecie?
Tak mi źle jakoś na świecie!"



33. KOŚCIÓŁ W WIELGIEM 1887.

Tak — tęsknił do Polski, marzył, myślał tylko o Polsce, o tym biednym, szarym, przyduszonym kraju, w którym życie płynęło leniwie i sennie — tam we wspaniałej, kipiącej stolicy świata.

Co więcej, po kilku miesiącach pobytu nie chciał już patrzeć na nieznany mu przecież piękny, słoneczny kraj. Stosunek Malczewskiego do Paryża, do Francji jest antytezą punktu widzenia turysty. U młodego, żywego chłopca wygląda to niemal dziwacznie: „Jeżeli nie wyjadę do Galicji — pisze — to nigdzie nie pojadę, nie jestem ciekawy Francji i jej okolic. Chciałbym odetchnąć tylko naszem powietrzem i nasze zobaczyć twarze". Co to jest? Czy to może owa „Sopliców choroba, że im oprócz ojczyzny nic się nie podoba". Nie. To coś więcej. Ujrzenie kraju „byłoby.... wielką pomocą i nowem nabraniem sił do moich kompozycyj, które... opierają się głównie na naszych typach i na naszych pejzażach w głębi". Jest w tem jakby opętanie, idée fixe manjaka. Miewają je najwięksi twórcy. Ci samotnicy, rozkochani w swojem życiu wewnętrznem, w swojej wizji, jak głuszce znieczuleni są i ślepi na wszystko, co ich otacza.

Paryż więc nie poddawał i nie mógł poddawać Jackowi tematów, tematy przywiózł gotowe pod czaszką z ojczyzny. Także i na formie

Malczewskiego nie odbiły się w Paryżu żadne trwalsze i głębsze wpływy. Mimo to rok paryski ma zasadnicze, przełomowe znaczenie dla rozwoju twórczości Jacka. Wtedy bowiem po raz pierwszy zaznacza się z całą siłą jego twórcza samodzielność. Tam nabiera ona (tematowo zwłaszcza) kierunku, któremu Jacek wierny będzie przez długie lata, który cechuje całą epokę jego twórczości, do którego powracać będzie niejednokrotnie niemal do końca życia.

Jacek przyjechał do Paryża jako uczeń i to wyraźnie jako uczeń Matejki. W Krakowie, przygniatany genjuszem i autorytetem mistrza nie czuł się jeszcze pewnie na nogach. Tu poczuł swe siły i wartość, porównując się ze wszystkiem, co było najświetniejszego w malarstwie dziewiętnastego wieku.

To też bodaj już w Paryżu rozegrała się bitwa z Matejką, mimo że stoczył ją ostatecznie dopiero parę lat później. Jacek jeszcze sobie tego nie uświadomił. Ma przecież wdzięczność dla Matejki — pisał do niego z Paryża, co więcej, zawiódł się na Lehmanie — Matejko zdaleka wygląda pociągająco.

Ojciec wspomina mu o pochwałach Matejki: „Siemiradzki parę tygodni temu, przejeżdżając przez Warszawę, był u pani Pawłowej i mówił tam, że Matejko pokazywał mu rysunki swego ucznia Malczewskiego z wielkiemi pochwałami i wróżbą wielkiej przyszłości. Pani P. zawołała zaraz Helcię do salonu. Siemiradzki ją uściskał za ręce i komplementów naprawił. Poczciwy Dyrektor! nie zapominaj Ty o nim". Kiedyindziej pojawia się w Warszawie jakiś egzotyczny gość, Holenderka, p. Sturm, zbieraczka autografów. Była ona u Matejki i rozgłasza jego opowiadania o jedynym, ukochanym uczniu, który go zapewne przewyższy, ale którego on serdecznie kocha — o Malczewskim.

Pełen projektów, rozmachu, ze szkicami, z napoczętemi obrazami, ze wzbogaconem doświadczeniem, wraca Jacek do Polski, do Krakowa, do Matejki.

Ale teraz stają naprzeciw siebie dwaj inni ludzie. Niegdyś, przed Paryżem, to byli — surowy, poważny, silny, dojrzały mąż i miękki, wrażliwy, łagodny, a bardzo ambitny chłopiec. Rozgłośny, wielbiony mistrz i początkujący, gorączkowo rwący się w górę adept.

Względy Matejki wywoływały zapał, oddanie się, uwielbienie. Postępy ucznia budziły w mistrzu głęboką radość i na nich fundował wielkie, wypieszczone nadzieje. Matejko ma dla Jacka gotowy plan, ma przewidzianą „posadę" — Malczewski ma być „kontynuatorem jego imienia". Chce go mieć narzędziem swoich wielkich celów. Matejce nie wystarczała jego własna sztuka. Nie chciał zejść do grobu bezpotomnie. Marzył o pozostawieniu po sobie szkoły historycznego

malarstwa. Pragnął się zwielokrotnić w uczniach. Wierzył, że oni dopełnią, czego on zrobić nie zdoła, nie wydąży. Spodziewał się, że nie będzie już zakątka polskiej przeszłości, której nie wydobędą wspólnym wysiłkiem z ciemności i nicości. Każda scena, każda chwila dawnej Polski powróci świetna, barwna, dotykalna, „prawdziwa".

A pewnie też wierzył, że już nie będzie osamotniony na swym gościńcu i w swojem posłannictwie. Musiał zwłaszcza ufać, że ten kto, według jego słów, miał się stać „dwa razy Matejką" [1]) pójdzie z nim razem ręka w rękę.

Jacek jest długo uległy. Matejko wydaje mu się słońcem bez skazy. Czasem tylko wymknie mu się słowo wątpliwości, czy malarstwo religijne lub rodzajowe więcej go nie pociąga. Pierwsze objawy opozycji spotkaliśmy już przed Paryżem, w roku krakowskiej majsterszuli. Już wtedy „rady Dyrektora" zniechęcały go nieraz do pracy. Wyrwał się, za kwaśną zgodą Matejki, do Paryża. Mimo pewnego ochłodzenia, nic się jednak jeszcze wówczas w stosunku Jacka do Matejki, jako do artysty, nie zmieniło. Wrócił też do niego z dawnemi uczuciami. Matejko musiał ze zdwojoną serdecznością powitać marnotrawnego syna. Na jego życzenie zapisuje się Jacek raz jeszcze do Szkoły, ale już tylko „urzędownie", bo głównie w swojej własnej pracowni chce malować. Matejko podsuwa mu pomysł historycznego (naturalnie) obrazu: „Śmierć Ludgardy, żony Przemysława, uduszonej przez niewiasty służebne". W oczach Matejki taka propozycja, to zaszczytne odznaczenie — sam wszakże świeżo wymalował „Zabicie Przemysława". Wygląda poprostu, że Matejko wyobraża sobie obraz Malczewskiego jako małżeńskie pendant do swojego nieboszczyka.

Jacek zabiera się do pracy. Niesporo mu ona idzie, nie może się zdobyć na naszkicowanie obrazu. Matejko wyznaczył mu termin, a praca nie jest nawet rozpoczęta. W ostatnim dniu, w ciągu paru godzin, narysował wreszcie Malczewski wielki szkic na ścianie. Matejko pewny, że szkicu nie zastanie, wszedł gniewny do pracowni — spojrzał na ścianę i — zachwycony rysunkiem wyszedł udobruchany.

Ale tyle było jego radości. Wprawdzie jeszcze przed Wielkanocą roku 1878 pisze Jacek list, świadczący o dobrych intencjach: „Chciałbym jeszcze popracować tutaj przez te trzy tygodnie i podrobić mój obraz zaduszenie Ludgardy, który na gwałt potem kończyć i studjować trzeba będzie".

Ale łudzi tem nie tylko Matejkę lecz i siebie.

Póki Malczewski idzie Matejce na rękę, póty stosunki osobiste najczulsze: „(Matejko) bardzo na mnie łaskaw i bardzo mi dobrze

[1]) K. Górski (rękopis odczytu o Jacku Malczewskim we Lwowie w r. 1903).



34. ZŁOŻENIE DO GROBU

obok niego" pisze: „z Matejką żyję w harmonji wielkiej" — donosi kiedyindziej. Ale tak już będzie niedługo: „Ludgarda nie wiadomo czy przyjdzie do skutku, *ça ferait beaucoup de tapage* — ale że historyczna, więc jeszcze nie myślę, może co innego zacznę w tych czasach, aby z Matejką być w harmonji".

Tej harmonji w dziedzinie twórczości nie da się już zestroić. Stosunki osobiste przechodzą różne falowania, ale wszystkie wysiłki pogodzenia poglądów, zamierzeń, ideałów artystycznych muszą pójść na marne. Rozbieżność dróg zarysowuje się coraz wyraźniej w korespondencji Jacka. Już zaraz z początku roku szkolnego Jacek pisze, jak bardzo cieszy się na własną pracownię: „Czy roboty moje wyszłe (z tej pracowni) będą co warte, to druga rzecz. Zawsze się będę starał, by one były wiernem odbiciem pojęć i przekonań moich.

W cudzych chomątach nie mogę jakoś maszerować".

Samodzielność staje się świadomym programem: „Z tym nowym rokiem (1878) zaczynam nowy perjod w mojem życiu, z samego siebie czerpać zacznę i swoje rzeczy malować".

Próbuje Jacek różnych sposobów, by się nie poddać, a zarazem, o ile się da, Matejki nie zrazić: „Z Dyrektorem jestem dosyć dobrze, ale muszę go zwodzić, że pracuję w szkole, bo ja tam nic robić nie będę, a on sobie tego gwałtem życzy, choć niewyraźnie".

Bunt przestał być wreszcie programem na przyszłość, staje się faktem: „zaczynam duży obraz, nieodwołalnie, bo już zaczęty i niezmiennie, bo już nikogo w sztuce nie słucham". Rok zaledwie upłynął, a już sama obecność Matejki w Krakowie Malczewskiemu przeszkadza: „Pan Dyrektor z Piotrusiem wojażują po Italji — co bardzo dobrze dla mnie, że go niema. Jakiś czas rzecz swoją spokojnie prowadzić będzie można i doprowadzić do takiego punktu, przy którym i uwagi Dyrektora nic mi nie zepsują moich myśli i pojęć".

Stało się to, co przyjść musiało. Zaciasno im obu w jednem gnieździe. Jacek z pisklęcia wyrósł na zrywającego się do szerokiego lotu młodego orła. Wrócił z Paryża jako samodzielny, bardzo niezależny, bardzo oporny na wpływy artysta. Znalazł własną drogę, poddać się nie chce, wykonywać cudzych zamierzeń nie może, służyć do obcych sobie celów nie jest zdolny.

W dziedzinie twórczości pozostała tylko walka. Ale ta walka, to nietylko pojedynek między Matejką i Malczewskim; po stronie Jacka nieświadomie i wbrew własnej woli, staje niespodzianie ojciec, a za ojcem połyskują całe hufce romantyzmu, wspomnienia dzieciństwa, pobrzękują rosyjskie kajdany.

Walka toczy się między historyzmem Matejki, a poezją polskich udręczeń XIX wieku. Walka była rozegrana już w Paryżu, do tej epoki trzeba też wrócić, by ją w całości ogarnąć. Jacek zaczął tam w paryskiej pracowni snuć wielkie plany kompozycyjne. O radę zwraca się (jakże już samo to znamienne) nie do Matejki, ale do ojca: „...Od Ciebie tylko czekam decyzji co zacząć i co robić. — Czy godzi mi się robić rzeczy klasyczne czy nie? np. czy król Edyp, pojęty po mojemu jest treścią do obrazu czy nie, czy np. śmierć Ellenai, albo Elsinoe sama — nie byłaby dla mnie rzeczą stosowniejszą?"....

Na te pytania, dwukrotnie z naciskiem stawiane, odpowiada Juljan Malczewski listem, który świadczy, że on teraz staje się doradcą, przewodnikiem, niemal mentorem sztuki syna:

„...Pytasz mnie, jaki wybrać przedmiot. Idź w tem za własnem natchnieniem. Co do mnie, ja umyślnie teraz odczytałem Anhellego po raz może setny. Jakaż to urocza fantazja, to jakby senne jakie widzenie wypowiedziane muzyką słów — albo jakby jakaś ilustracja słowna do jakiegoś muzykalnego dzieła, do jakiejś symfonji wielkiej, a rzewnej, a polskiej. Czy więc obrazy przesuwające się tam, jakby za mgłą świetlaną, perłową, jakby poza pryzmatem z łez tęsknoty i bolesnej miłości dadzą się znowu ilustrować pendzlem — o tem ty sam lepiej odemnie osądzisz. Mnie się zdaje, że przynajmniej obrazów na to przydatnych jest tam bardzo niewiele. Tyś już odtworzył z nich trzy zdaje mi się, ja gdybym umiał rysować, odtworzyłbym jeszcze śmierć



ODPOCZYNEK W KOPALNI 1882

wł. hr. Marja Sobańska, Kraków

Tablica 8



35. SZKIC DO ODPOCZYNKU W KOPALNI PARYŻ 1876.

Szamana do słów „Aniele mój". — Może jeszcze w chwilach wielkiego rozigrania się fantazji, Eloe zabierającą ciało Ellenai. A reszcie dałbym pokój, wolałbym odtwarzać coś bardziej wyraźnego, realniejszego, choćby to było ze świata legend. Szkice Twoje obadwa, które doskonale pamiętam, oba mogą być bardzo zajmującemi obrazami. Na pierwszy obraz przecież jabym wybrał ten szkic, któryś zostawił w Łaziskach, a który zapewne natchnęły słowa: „doiła reny wieczorem... serce jej od modlitwy ciągłej, oczy rozpromieniły się blaskiem" itd. W jej figurze powinno być to wszystko widnem. Reny a przynajmniej jeden niech ją miłują jak opiekunkę. Scena niech nie będzie na śniegu, ale raczej w lesie przy zachodzącem słońcu, lub zaraz po zachodzie, — ubrać ją należy jakoś fantastycznie, ażeby znać przecie było, że to biedna wygnanka, a jednak umiejąca łachmanom wdzięk nadać. Na szkicy, o której mówię, ona była bardzo udana, niechby się tylko podobna olejno udała. Na piersiach jej uwidoczniłbym szkaplerz, lub medalik z Matką Boską. Okrywka futrem podszyta jak było na szkicu mogłaby może pozostać. Jeśliby jakie drzewo na drugim planie było potrzebne, to w Syberji około domów najczęściej sadzą jabłonie dzikie, lub jarzębiny. W ręku niech trzyma skopek — drugą może renom podawać garść trawy. Obmyśl to wszystko dobrze i naszkicuj na nowo z takiem uczuciem, jakie przebija w szkicy dawniejszej.

„Co do śmierci Ellenai: „I położyła się na łożu liścianem pomiędzy renami swojemi — a był zachód słońca — i właśnie wymówiwszy: Różo złota — skonała — upadła żywa róża na białe piersi umarłej" itd. chwilę tę dobrze przedstawia Twój szkic. Jabym tylko okno zamknął, puszczając przez nie tylko promień czerwono-zachodzącego słońca. Anioł chociaż jeden niech koniecznie zostanie, niech będzie lekki jak duch być winien — niech upuszcza różę. Na obliczu zmarłej niech widnieje jeszcze zachwyt modlitwy do Matki Bożej, której obrazek niech trzyma w zastygłych rękach. Anhelli niech płacze, bo traci ostatnią na ziemi bratnią istotę — ale niech boleść jego będzie męską — niech będzie pięknym — ma z lat trzydzieści, rysy polskie, brodę, możeby jedną rękę trzymał na swem czole, a oczy łez pełne wznosił ku niebu, jakby goniąc za duchem siostry, lub żaląc się do Boga. Ubrałbym go w kożuszek pospolity, ale z polska przykrojony, z kołnierzem wywiniętym, a pod spodem białą bieliznę uwidoczniłbym. Inne wszystkie akcesorja, pies, ren, dzbanek, niech zostaną. Ściany chaty niech będą z okrągłych grubych drzew, ze szparami mchem i gliną zalepionemi, — łoże jak najprostsze, usłane jak na szkicu, okryte kołdrą z flaneli jakiejś grubej, w azjatyckiego gustu pasy, może być futrem renów podszyta. Niech będzie znać, że się rzecz dzieje w krainie zimy.

„Twoja młoda fantazja i uczucie lepiej stokroć odemnie wszystko obmyśli. Ja tylko tak piszę moje uwagi, byś w zapale wielkim nie pominął czegoś najprostszego, co się często zdarza".

List przytoczony był dla mnie rewelacją. Jakto! więc Ellenai na łożu śmierci, Ellenai z renami, Eloe wynosząca na skrzydłach umarłą, to pomysły ojca, a nie Jacka Malczewskiego? Więc ojciec tak głęboko sięgał w natchnienie syna? Tak dokładnie i drobiazgowo dyktował mu kompozycję? Jakaż to była malarska wyobraźnia! I co za siła narzucania swoich koncepcyj!

Ojciec wyrasta wysoko w oczach czytającego ten list — na wielkość Jacka pada lekki cień — cień cienia.

Ale trzeba bliżej rozpatrzeć sprawę tych wpływów i zależności. Wpływ był oczywisty, o ile chodzi o zainteresowanie Jacka poezją i Słowackim w szczególności. Juljan Malczewski był wielbicielem Słowackiego. Ale konkretne pomysły do obrazów, nie od ojca pochodzą! Już przed tym listem rysował Jacek sceny z Anhellego „trzy zdaje mi się" — według słów ojca, który widać nie całkiem jest pewny ich liczby. Jeden z nich, jak pisze Juljan Malczewski: „z a p e w n e natchnęły słowa" — „doiła reny wieczorem..." Tu zatem ojciec nie był u wezgłowia kolebki pomysłu. Śmierć Ellenai była już także na jednym z tych dawnych szkiców.



36. SZKIC DO ŚMIERCI ELLENAI PARYŻ 1877.

Szczegółowe rozpatrzenie kompozycyj Jacka wskazuje, że nie szedł niewolniczo za radami ojca. Ani układ ogólny, ani akcesorja, ani typ nadany postaciom nie są wierną kopją pomysłów malarskich Juljana Malczewskiego. W żadnym z pięciu obrazów, przedstawiających śmierć Ellenai nie występuje anioł, którego radzi wprowadzić ojciec. Jacek nie uwzględnił tej rady, mimo późniejszych nalegań ojca i siostry, mimo zarzutów, że bez anioła poezja z obrazu uleci, a śmierć Ellenai zmieni się w śmierć zwykłej wygnanki. Pewien ogólny ton obrazów Jacka i rad ojca jest niewątpliwie wspólny. Tonację pozwalał sobie Jacek poddawać. Ale w tej tonacji tworzył swoje własne melodje i harmonje. Czy pierwszy pomysł obrazów z Anhellego wyszedł z głowy ojca, czy Jacka? Nikt tego nie dojdzie i dochodzić tego nie warto. Wracał Jacek Malczewski do tych tematów kilkakrotnie. Być może, że splątane ze wspomnieniami ukochań ojca, jego rad, jego listów były mu te tematy szczególnie drogie. Oto wszystko, co wolno i należy o roli ojca w jednym z przewodnich motywów twórczości Jacka przypuszczać. Nie trzeba skądinąd zapominać, że kierunek nadany przez Juljana Malczewskiego dostarczy pokarmu dla wielkiej połaci sztuki Jacka na długie lata. Że ten wpływ, wraz zapewne z wewnętrznem powinowactwem, przeważył wszystkie inne wpływy, idące ze strony współczesnej Jackowi sztuki.

Ojciec i Słowacki zwyciężą. Czy stał w tym zastępie i Grottger? Wydaje się dziwnem, gdyby było inaczej. Malczewski w latach dojrzałych Grottgera uważał za największego malarza polskiego. Etapy i pochody sybirskie Jacka Malczewskiego uchodzą za bliskie echo twórczości Grottgera. Uderza jednak, że o Grottgerze nic niemal w korespondencji Jacka nie słychać. Ot, dwa czy trzy razy z szacunkiem wspomniany. Nasuwa się natomiast inna hipoteza. Dotyczy ona stosunku Matejki do Grottgera i Malczewskiego. Antoniewicz zwrócił już uwagę na wpływ grottgerowskiego Zygmunta z Barbarą na znany obraz Matejki. Dołączyć by tu jeszcze bodaj można obraz, który nie tylko tematem, ale i kompozycyjnie, jest jakby wynikiem skrzyżowania się twórczości trzech malarzy: Grottgera, Matejki i Malczewskiego — to „Polonja" Matejki. Kompozycyjnie i charakterystyką szeregu postaci przypomina ona żywo Grottgera, zwłaszcza kartony z „Wojny". Dobitny realizm formy, a może nawet koloryt zbliża ją do sybirskich utworów Malczewskiego. Ten jedyny obraz w jakim Matejko sięgnął do styczniowego powstania, malowany jest w roku 1879-tym. Czy nie odbiło się w nim jakie echo rozmów z Malczewskim? Czy nie jest to refleks wpływu młodego malarza na Matejkę? Możnaby także skądinąd przypuścić, że ten obraz skierował Malczewskiego od tematów zapożyczonych z poezji, bezpośrednio do scen sybirskich.

Stosunki osobiste Jacka z Matejką to psuły się, to znów naprawiały, ale ogólnie biorąc, ochładzały się coraz bardziej. Wmięszali się w to ludzie, ci zazdrośni i ci przyjaźni. Dawno opowiadała plotka po Krakowie, że Matejko wziął Jacka na swoje utrzymanie. Potem zapewne wyróżnianie i szczególna opieka nie pomagały Malczewskiemu w jego stosunkach z kolegami: „Przyjaźń Matejki na wiele złego mnie w życiu naraziła", wyrywa się kiedyś rozgoryczonemu, czy może przedrażnionemu Jackowi. Doszło nareszcie do zupełnego zerwania. Powodem była błahostka i nieporozumienie: Matejko wszedł do pracowni Malczewskiego, pod jego nieobecność i znalazł, narysowaną na podłodze, przez jednego z przyjaciół Jacka, swoją karykaturę. Musiała być złośliwa i impertynencka, skoro Matejko — myśląc, że ją Jacek rysował, obraził się ostatecznie.

To było naturalnie tylko ostatnia kropla, która na tle poprzedniego rozdrażnienia mogła przepełnić miarę.

Głęboki zawód i załamanie się jednego z marzeń życia Matejki, poczucie nieznośnego nacisku u Jacka — były prawdziwemi przyczynami konfliktu.

Matejko zachował zresztą nadal objektywność sądu o talencie Malczewskiego. W 1883-cim roku, po obejrzeniu na wystawie „Śmierci Ellenai" portretu p. Radzimińskiej, zawołał z zachwytem: jeszcze parę



Tablica 9

PODSZEPTY SZTUKI
wł. min. Stanisław Patek, Warszawa

1899

takich obrazów a sława zapewniona! Jeszcze na rok przed śmiercią wybrał się Matejko w odwiedziny do Malczewskiego, chcąc widocznie dawne nieporozumienia załagodzić. Ale Malczewski nie pozbył się nigdy swojego rozgoryczenia. Niewdzięczność? czyż można mówić o wdzięczności tam, gdzie namiętność twórcza porywa i niesie ludzi, jak wiatr liście. Tam gdzie najbardziej bolesnem, przeraźliwem uczuciem, jest strach o własne marzenia, o to, że ktoś mógłby je zwichnąć, okaleczyć, rozwiać w nicość. Namiętność twórcza wlecze za sobą to wszystko, co związane jest z każdą namiętnością: zazdrosne strzeżenie skarbu, niesprawiedliwość sądu, ślepe oddanie i ślepą nienawiść.

Malczewski niemal do końca życia z niechęcią odzywał się o Matejce. Tłomaczył godzinami jednemu z młodszych malarzy, że Matejko kazał mu malować „rzeczy, których on nigdy nie widział". Jacek całe życie malował harpie, fauny i aniołów „których nigdy nie widział", ale te przeżył od wewnątrz, te widział, bo były j e g o wizjami, Matejko chciał mu swoje wizje podsuwać i narzucać. Cudzej wizji dojrzeć nie sposób.

O obrazach Matejki mówił Malczewski z przekąsem, że to barok, chcąc przez to uwydatnić ich pompatyczny przerost formy. Wolał wyraz wydobyty, z większą prostotą środków. „Grottger widzisz, namalował Chrystusa, a Matejko Grunwald — a to łatwiej namalować Grunwald, jak Chrystusa".

Powiedział mi wreszcie kiedyś rzecz, która mnie najbardziej zabolała: „polichromja kościoła marjackiego jest paskudna — jeszcze w Polsce ludzie nie dojrzeli, żeby to zrozumieć". Osłupiałem. Wnętrze kościoła marjackiego uważałem zawsze za największą świątynię świata. Nie mogłem więc nie tylko uznać, ale zrozumieć podstawy, dojrzeć punktu zaczepienia tego sądu. Raz — zachwiała się moja pewność. Wprost z dworca niemal, po powrocie z Paryża, zaszedłem do marjackiego kościoła. I... z żalem stwierdziłem, że mi zmalał w oczach. Wobec surowego, dostojnego piękna nagiego zczerniałego ciosu, połączonego z klejnotem starego witrażu, polichromja matejkowska wydała mi się mniej szlachetna. Szlachetność dzieła sztuki jest wyrazem ilościowego stosunku treści i formy. Im więcej treści wyrażono oszczędną, skąpą formą, tem dzieło sztuki szlachetniejsze. Polichromja wydała mi się nieco gadatliwa, za ozdobna — barokowa — wpadłem wreszcie mimowolnie na Jackowe określenie.

A jednak — nie był sprawiedliwy wobec Matejki (sprawiedliwy być zresztą nie mógł, skoro był wielką indywidualnością, więc patrzał i n a c z e j). Polichromja jest wielka i Matejko jest wielki. Trudno jest mierzyć i ważyć — może Malczewski szczytów Matejki w swojej sztuce nie doszedł. Ale nie o tem chcę mówić. Nie był sprawiedliwy,

bo samo słowo barok Matejki nie wyczerpuje. Matejko miał głębię, siłę i wyraz, których brakowało barokowi. Miał ponadto styl tak indywidualny, że wyrasta nim zupełnie z ram XIX wieku. Nic tu nie daje żadna analogja, żadne porównanie. Tak samo zresztą jak porównania najdalsze i z największymi. Powiadają Matejko-Rubens. Rubens miał dużo większy talent. Rzucał swe obrazy z niespotykaną, wirtuozowską łatwością. Ale Matejko miał więcej genjuszu — jeżeli przez talent rozumiemy zdolność wypowiadania się, a przez genjusz, tę wizję malarską, którą artysta ma do wypowiedzenia.

To, że Malczewski wymknął się, wyłamał z pod nacisku tego olbrzyma, świadczy o jego własnej wielkiej sile. Innych uczniów nie przygniatał do tego stopnia Matejko swoją wolą. Pozostawiał im więcej swobody. Jeden był tylko dramat Matejko-Malczewski.

Ale też żaden z tamtych uczniów nie miał się stać w zamierzeniach Matejki „kontynuatorem jego imienia".

Matejko chciał jeszcze widzieć Malczewskiego „większym od jego współczesnych". Czy spełnił Jacek to drugie marzenie Matejki? Porzućmy to próżne pytanie. Był jednym z największych i jednym z największych pozostanie.

PRÓBA ŻYCIA

Motyw mistrza ucichł w życiu Jacka. Przygłuszał on cicho i zrzadka tylko dotychczas dźwięczącą, inną słodką melodję: motyw miłości.

Jeszcze przed dramatycznem rozwiązaniem sprawy Matejki — w chwili, gdy mistrz staje mu się coraz mniej potrzebny, obojętny, a nawet uciążliwy, coraz więcej miejsca zajmuje ta druga sprawa. Wybuchnie ona kilku jasnemi, radosnemi akordami i zamilknie, zduszona ze zgrzytem. Echa tego zgrzytu będą się powtarzać przez całe życie, coraz bardziej harmonijne, coraz czystsze.

Rzecz przygotowywała się oddawna. Poczęła się jeszcze w chłopięcych latach pobytu Jacka w Wielgiem. Tak jak w Wielgiem zgromadzono rówieśników, by ich wspólnie do szkół przygotować, tak w sąsiednich Gardzienicach, pod opieką ciotki, wychowywała się sierota po matce Wanda Karczewska, razem ze swoją kuzynką-rówieśniczką.

Ciotka, wioząc kiedyś te dwunastoletnie dziewczynki i trzecią ich przyjaciółkę, Janinkę, do Wielgiego, powiedziała Janince: „Pamiętaj że jesteś już duża, nie powinnaś się całować z chłopcami na powitanie". Dziewczynki bardzo były przejęte. Z godnością odsuwały się od chłopców zaznaczając swoją „dorosłość", za co dostały nadliczbową serję kułaków: „Jesteś duża... masz!" — mścili się chłopcy. Ale one znosiły to godnie, czuły się nadal „duże" i uradziły, że powinny się zakochać. Wanda nie mogła się przecież kochać w braciach, toteż braci odstąpiła przyjaciółkom — „a ja się będę kochać w Jacku".

Zapisały ten ślub panieński na chropawym tynku za piecem. Napisy odkryli starsi, dziewczynki dostały burę, krzywe litery wymazano. Janinka i Niunia wymazały też szybko „miłość" z serca. Ale z „miłości" Wandy do Jacka miało niejedno wyniknąć dla młodej dziewczyny, dla chłopca, dla artysty.

Miały być uniesienia, nadzieje, zachwyty — sprężyny pracy i am-

bicji. Miały też przyjść bolesne zawody, rana długo nie przyschnięta i blizna odzywająca się bólem niemal do końca życia. Miała z niej płynąć gorycz, pobudzająca wrażliwość tego tak bardzo czułego serca.

Jacek nastrojony był na ton romantyzmu od najwcześniejszej młodości. Wanda była ładna, dobra, prosta, łagodna i trochę egzaltowana. Jakże łatwo i wcześnie musiała się pomiędzy dwojgiem dzieci wytworzyć amitié amoureuse. Jacek nadsłuchiwał pewnie nieraz, czy na moście nie słychać znajomego, głuchego turkotu gardzienickiego powozu. Wypatrywał, czy dojrzy w powozie kapelusik Wandzi, której miał tyle do powiedzenia, której zwierzał swoje sekrety. Po „ciuciubabkach" przychodziły „arbuzy" i „sekretarz" i nieraz pewnie wypadło Jackowi być kawalerem Wandzi, niejedną kartkę pod jej adresem wysyłał.

Ta dziecinna przyjaźń nabiera coraz bardziej romantycznego rumieńca, w miarę jak chłopiec wyrasta na młodzieńca, a podlotek rozkwita w śliczną dziewczynę.

Jeszcze przed Paryżem zwierzał się Jacek siostrze, że „idealną miłość piastuje w sercu" i... w egzaltacji wmawiał sobie, że ta miłość musi zostać idealną, „że mu o niej myśleć nie wolno". W Paryżu romantycznie fantazjował:

„Wśród starych olch
Wśród nocy cieni
Na łodzi — osamotnieni
Płynąłem z nią

A księżyc drgał
Na wód topieli,
Czasem nenufar się zabieli
Zaszumi daleki młyn.

Ona . . . . . .
Milcząca wstała
Swoje mi wiosło w rękę podała
Mówiąc mi — płyń.

Wiosło oburącz schwyciwszy płynę,
Patrzę się na jej oczu głębinę
I na niknący brzeg
Daleki brzeg.

Mówi mi blada
. . . . . .
. . . . . .
„Mam ci coś rzec".

Za starych olch
Ścianą ponurą
Schował się księżyc, jakby za chmurą.
Ja czułem w sercu szloch.

„Tyś mnie ukochał,
Lecz nadaremno,
Innego kocham, wróćmy, już
Porastają mgły". *ciemno*

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

„Ha wróć się, wróć!
I z wiosłem w dłoni
Wyratuj mnie z mych uczuć toni
Gdziem wzrósł i żył!"

„O chętnie!" Wraz
Schwyciła wiosło i z całych sił
Nazad płynęła, lecz chwast się wił,
Wciąż koło czółna wzdłuż.

Wśród nocy mar, wśród nocy cieni
Jeszcze ją widzę, jak mi się bieli
I jak wiosłuje w morzu z promieni
Księżycem świecących fal.

Tylkoż więc żal
Na zawsze złamane wiosło
W sercu mi tylkoż chwastu przyrosło
Z miłości jej?

A ona?! Wciąż
Gdy księżyc się promieni
Wśród starych olszyn cieni
Żegluje biała!

Lecz na tę głębinę tam
Nigdy nie wpłynie ostrożna,
Czyż w toni grobu dopatrzeć się
Ja nie wiem sam". *można*

Wszystko to było fantazją. Nie było jeszcze ani tych wyznań, ani odmowy. Wiersz pokazywał siostrom i kuzynkom, kokietując raz jeszcze wybraną, nietylko jako malarz, ale także jako „poeta". Bo oczywiście portretował ładną kuzynkę, bo pyszniła się już malowanym przez niego wachlarzem.

Ale wciąż jej się wyrzeka.

Wkrótce po powrocie z Paryża pisze o Wandzie w liście do siostry, z jakimże radosnem ożywieniem, jakim miękkim, niespodziewanym zwrotem stylu; pisze z prośbą o listy — „...bo samemu tak ciągle egzystować to nie najweselsze, a bez wiadomości od drogich osób, to czasem nie do zniesienia. Ale już ja tak skazany na to mi się zdaje, ażeby mocować i szamotać się sam z sobą i z myślami mojemi. Od czasu do czasu promyk światła jakiś oświeca mnie z góry, gdy chmury się trochę rozrzedzą, ale to nie na długo. Szczęśliwym jest taki dzień gdy mi całkiem niebo się zaśmieje, jak wczorajszy przyjazdem Wandy. Ciotka Heydel bowiem z Wandzią wczoraj bawiła cały dzień w przejeździe do Lwowa i Karlsbadu. Naturalnie że im towarzyszyłem przez całe pół dnia. Wanda jaka ładniutka, jaka poczciwa i słodka; jak zawsze Ona jest punktem dośrodkowym moich wspomnień dzieciństwa, przepędzonego w Wielgiem. Jak to dobrze dla mnie, że ja ją tak rzadko widuję i widywać będę.



37. WŚRÓD STARYCH OLCH

Przedemną tyle marzeń, tyle zamiarów niedopełnionych i niedoścignionych może, spokój aż gdzieś może w grobie przywrócony, a Ona już taka rozkwitająca i życia chciwa, taka miłująca i rozkoszna i miłości godna. Sztuce wiele będę musiał poświęcić.

Wy drogie siostry starczyć mi zatem powinnyście za wszystko co na świecie człowiek sobie buduje, za dom i rodzinę własną, bo pamiętajcie, że przecież coś kochać muszę na świecie, że potrzebuję kogoś, na którego sercu wypłakaćby mi się wolno było, w przekonaniu, że tajemnica serca mojego zachowaną będzie".

Czy zwierzył tę tajemnicę ojcu niewiadomo, pisze jednak do ojca zawsze tylko ogólnikami i domyślnikami: „kochaj mnie (ojcze) bardzo, bom ja wiele ukochał — może za wiele. Zbyteczna dobroć, jak i zbyteczna miłość, to szały niepotrzebne. Otrząsnę się z nich, poczekaj, niech troszkę skamienieję, ustalę się, skrystalizuję. Zdaje mi się, że to niedługo nastąpi".

Ojciec myślał pewnie inaczej. Panna była miła, dobra, dobrze wychowana i posażna. Daleka krewna Jacka, przez którą jeszcze mocniej zacieśniłyby się węzły z tą rodziną, do której tak był przywiązany. Jacek, niepospolity młodzieniec, dojrzewający już artysta na progu sławy. Czemuż miałby się wyrzekać Wandy dla sztuki? Jakiejże to panny miał być jedynak pana Juljana niegodny?

Więc z boku patrząc na rozkwitające uczucie, roił już radosne marzenia i układał plany. Niechętnie widział, że rodzina chce Wandę w świat wprowadzać, że w Wielgiem (poco?) bal wydają...

Może też kiedy zachęcił Jacka, może Wandzie jakąś szczególną grzeczność i serdeczność okazał.

Jacek raz jeszcze wyjechał na lato do Wielgiego i Gardzienic w roku 1878. Wanda była coraz piękniejsza, a Jacek coraz bardziej rozkochany. Doszło wreszcie, do czego dojść musiało — do wyznań i pokryjomych zaręczyn.

„Słońce w wodzie gdzieś ostatnie płókało promienie,
Olch wierzchołki i staw długi ubierał się w cienie,
Z pola wiejskie robotnice cicho szły znużone
I mijały nas z ukłonem, patrząc się zdziwione,
Że ja, znany z wesołości, pustak całej wioski
Miałem czoło zapisane w tajemnicze głoski
. . . . . .
. . . . . .
Nie wiedziały, że niedawno z twoich ust wypadło
Słowo „kocham", co się w głębię moich uczuć wkradło,
Bo spełniły się marzenia mych dziecinnych dni
O! szaleję chyba tylko! albo mi się śni!"

Tak, delikatna, nieśmiała bo prawdziwa, pierwsza miłość Jacka zdawała się znajdować wzajemność i najpomyślniej dojrzewać.

W tę słoneczną, pogodną sielankę padł nagle z najmniej oczekiwanej strony grom i brutalnie ją przerwał.

Po okolicy włóczył się od kominka do kominka szlagon, były oficer gwardji rosyjskiej, z bakami nad fatermörderem, trochę karciarz, trochę plotkarz — Niemirycz. Na jakimś zjeździe sąsiedzkim, podczas preferansa ofuknął popędliwy Feliks Karczewski Niemirycza.



38. WANDA KARCZEWSKA

Niemirycz nie zapomniał języka:

— „Tutaj to ty jesteś dziarski — a w domu nie wiesz nawet co się za twojemi plecami dzieje..."

Karczewski zerwał się z krzesła. Uderzył pięścią w stół: „Co się u mnie w domu dzieje? — mów co się u mnie dzieje!"

— „Co się dzieje? — To ty nie wiesz, że Malczewscy ukartowali żenić Jacka z twoją Wandą?"

Karczewskiego krew zalała. Jak stał, porwał się do Wielgiego.

— Bez jego wiedzy! — podstępnie! Niewdzięczność za świadczone dobrodziejstwa! Jacek, chłystek bez grosza — Wanda jeszcze dziecko.

— Wstyd przynoszą domowi. Jego samego na śmieszność wystawiają!

Nie ostygł przez drogę. Wpadł w nocy do Wandy jak burza — „Nie pozwalam! — odmówię błogosławieństwa! Posagu nie dam!"

— „Boso za nim pójdę" — szlochała Wanda.

— „Jacek hańbi mój dom, pokryjomu rozkochuje pannę. Wyjechać ma natychmiast!" — musiał Jacek wysłuchać wujowskiego piorunowania. Ciężka była noc. Nazajutrz rano wyjechał.

Wyjechał obolały, rozgoryczony na ojca Wandy, ale z sercem wciąż jeszcze pełnem nadziei. Wkrótce też, raz po razu dopominać się zacznie o wiadomości o Wandzie.

Zaczyna list od spraw potocznych, a potem pisze: — „Miałbym tyle pytań do stawiania, dalej i dalej, ale dam temu pokój. Nic a nic roztkliwiać się nie będę. Będę jak skała z ogniem wewnątrz, ale nieczułym na zniechęcenie i słabości. Więc modlitwa i praca... Dobrze się urządziłem, oszczędnie i spokojnie sobie żyję. Może w ten sposób

przestanę być wam takim ciężarem, familji rękojmi więcej dawać będę. Cóż słychać? cóż słychać?

Ale nie piszcie mi nic lepiej, zostawcie mnie tak samego — nie donoście mi o Niej żadnych nowin i wiadomości. To co chowam w mojem łonie wystarczy na całe życie jako cel pracy, jako pobudka do wytrwałości. Nie obrywajcie także nic z idealnego wieńca, co mnie otacza. Tyle życia co człowiek prześni, tyle szczęścia, co jest w pieśni. Albo raczej — jeżeli już coś pisać będziecie — to coś o Niej takiego, co mnie budować dalej i utrwalać będzie".

Do listu dołącza wiersz (Mme d'Arbouville), który sobie wybrał za motto życia:

Mon âme, calme toi, reprend un vol plus doux,
Et passe sous le joug d'un sort commun à tous,
Accepte cette vie, ainsi qu'on nous la faite,
Melange fatigant d'agonie et de tête;
Cueille en passant la fleur qui va s'epanouir
Sans songer, que le soir, tu la verras mourir!
Quand l'aurore du jour et pure et sans nuage
Réspire, sans prevoir, quand grondera l'orage...
Et si l'amour t'apelle — aime — et benis ton sort
Sans prononcer les mots, ni d'oubli, ni de mort!

Nie zapomina istotnie: w następnym liście, po czułościach przesyłanych najbliższym dodaje: „...tylko Jej jednej nic powiedzieć nie mogę. Więc na Twoje rodzicielskie ręce schylam głowę i kroplę łez, które Ci je zwilżą, niech k i e d y ś! za dotknięciem Jej dłoni ożyją, zmartwychwstaną i świadczą o tym roku.

Egzaltowany syn Wasz drodzy moi, to też nie przyznawajcie się do niego bardzo, choć sztuka moja nigdy się mnie nie wyprze, nigdy".

I znowu w innym liście: „Cóż tam u Was słychać? Jakże się bal udał, czy bardzo tańczono? Czy dla mnie jest coś z słonecznego blasku, czy bezbarwna noc? Bądźcie spokojni o mnie i dobrej myśli — jestem spokojny i cichy jak nigdy — modlę się dużo i pracuję nad sobą — powoli może krystalizować się zacznę i stwardnieję i hartu nabiorę, a tak teraz potrzeba mężczyzn prawdziwych, bo tak ich mało naokoło. Nic w młodych życia, zdrowia, energji i siły".

We wszystkich tych odezwaniach się Jacka jest dużo wstrzemięźliwości i godności. Nie myśli, a przynajmniej nie wspomina o zranieniu miłości własnej. Boli go dotkliwie posądzenie, że pokryjomu bałamucił Wandę, ale chodzi mu nadewszystko o jedno i z drżeniem wyczekuje odpowiedzi: czy Wanda kocha go nadal.

Zupełnie inny ton znajdziemy w listach ojca. Juljan Malczewski dotknięty jest do żywego. Żałuje syna, współczuje mu, mądrze i roztropnie, jak zawsze, próbuje łagodzić jego ból, ale zarazem nie może i nie potrafi ukryć rozdrażnienia zawiedzionej ojcowskiej ambicji. Całą irytację skupia na rodzinie Wandy. Rodzinie, którą tak kochał, i z którą, jak sam nieraz wspominał, było mu tak dobrze: „W ostatnim liście pisałeś „nie piszcie mi o Niej", usłuchałbym tego, gdybym Cię miał za człowieka, co tylko z zewnętrznych wrażeń czerpie uczucia i niemi je karmi. Gdybyś był takim, dawno już o niejbyś zapomniał. Przestanę Ci o niej pisać, albo wtedy, gdy ona przestanie być warta Twojego uczucia, albo gdy Ty sam uczucie to stłumisz, lub przed innym uklękniesz ideałem. Dopóki jedno z tego dwojga nie nastąpi — sądzę, że Ci ulżę w tęsknotach Twoich, mówiąc o niej. Oburzysz się pewnie mój drogi na moje przypuszczenia niedobrej zmiany w Wandzi... nie mam dotąd żadnego, najmniejszego śladu, by się ta zmiana już rozpoczęła... Ależ mój Jacku drogi i jam za młodu miał ideały, co się zdawały prosto spadłemi z nieba, którem czcił jak bóstwa, a potem widziałem je tarzające się w kałużach, lub zeszłe do powszedniości klucznicy. Pomyśl-no jakie istoty otaczają Wandę... wśród takich, gdybyś Ty sam pożył lat parę, zostałbyś pewno ekonomem, lub pachciarzem. Szanowne zapewne i te zawody, ale dla kastratów duchowych.



39. JACEK MALCZEWSKI OKOŁO R. 1878

„Cud byłby prawie gdyby.... W. utrzymać się zdołała na tej wysokości idealnej, na jakiej dziś stoi. Nie widziałem nigdy, by róża wykwitła kiedy pięknie wśród kapusty lub brukwi. Prędzej wykwitnie na skale, lub wśród cierni. Podobnego cudu był wprawdzie jeden przykład w tej rodzinie. Droga ciotka Bona do śmierci była aniołem, była kwiatem, ależ, czy się ten cud powtórzy? Boże daj! Ja się przyzwyczaiłem kochać ją, jakby córkę — jakby Twoją".

Tak to ci wszyscy, których niedawno serdecznie kochał, z którymi było mu tak miło i dobrze, stali się nagle w oczach pana Juljana kapustą i brukwią. Gwałtowny afekt dyktuje mu słowa.



40. DUMKA 1878.

W dwa miesiące potem próbuje on pohamować swój gniew, ale zraniona ambicja znowu nie pozwala mu milczeć: „Ja już ochłódłem, nic sobie z tego nie robię. Niech dmuchają sobie!... Zobaczymy kto będzie górą!“ Jackowi nic na tem nie zależy kto będzie górą. Wciąż chodzi mu tylko o to „czy ona pamięta“. Wydaje się nawet, że próbuje mitygować popędliwego ojca. Chciałby — mimo wszystko — doprowadzić do załagodzenia stosunków rodzinnych: „choćby zaszły jakie rozczarowania dla mnie i dla Was — jakieś wielkie cierpienia na moją



41. NOC 1879.

głowę spaść miały — nie oszczędzajcie mnie ich. Spadną na moją głowę — w sercu na długo pustki zostawią, ale mnie nie wykolejają, nie zagłuszą tego szlachetnego popędu, który się tak doskonale przyjął w mojem sercu. I choćby mnie kochać przestała, kochać nie mogła, lub nie chciała, zawsze obowiązki wobec Rodziny położę na pierwszem miejscu, a jej wdzięczny zostanę za tę jedyną chwilę. Jabym tak chciał wiedzieć prawdę o stosunku Waszym z Wielgiem“.

Jacek zaczął się już liczyć z tem, że Wanda przestanie go kochać. Wanda rzeczywiście, bierna i miękka, nie stworzona do walki, ku zdziwieniu, a nawet jakgdyby rozczarowaniu ojca, otrzeźwiała, przestała melancholizować, przebolała.

Juljan Malczewski o Wandzie przestał wspominać, coraz wyraźniej dając synowi poznać prawdę. Na koniec pisze, mądrze podejmując i rozwijając własną myśl Jacka: „Zapomnijmy o tem! Nie śmiałbym Ci tak śmiało mówić — zapomnijmy, gdyby chęć zapomnienia nie była dla mnie gorzką boleścią. Wszystkie warstwy uczuć, co się ułożyły w mej duszy przez lat przeszło trzydzieści, poszarpał, wyrzucił z łożysk ten kataklizm. Sam się poznać nie mogę. Czuję jednak, że najłatwiej przebaczę Feliksowi i W., pierwszemu bo ojciec.... drugiej, bo Ci dała chociaż chwileczkę złotego szczęścia, niebiańskiego zachwytu. Takich to świetlanych kilka pyłków, to suma całego ludzkiego szczęścia serdecznego, którą z radością jeszcze przy schyłku życia oblicza. Złóż tę chwilkę do skarbca najdroższych pamiątek — przebolej najpierwsze rozczarowanie czemprędzej — i idź dalej po męsku Twoją zacną, szlachetną drogą...“

Jacek zamyka wreszcie stanowczym listem ten rozdział swojego życia: „O pannie W. K. nie myślę już wcale, życie takie krótkie i tak trzeba je umieć zapełnić, a z zapełnienia korzystać, że rozmazgajać się nie myślę. To nie przeszkadza, że wiersze piszę do niej z przekleństwami, lub z przebaczeniem, ale cóż to mnie, lub jej szkodzi, a w wieczór dobrze czasem jest coś napisać“.

Jacek chronił się pod skrzydła swojej sztuki, bardziej bezpośre-

dnio jeszcze wyzwalał się wypisując swój ból, lub gniew mową wiązaną. Wyzwolił się. Wychodzi z tej bitwy nienaruszony w mocy, przeorany do dna, zmężniały, lepiej do walki z życiem uzbrojony żołnierz.

*

Jacek Malczewski ukończył lata terminowania. Wystawia już (od r. 1877) pierwsze obrazy [1]), jego nazwisko pojawia się w gazetach. Wyzwolił się z pod ciężkiej ręki mistrza, przebolał pierwszą miłość. Dojrzewa. Wchodzi w życie jako jego współtwórca. Dobiegł dwudziestu pięciu lat, zawsze równie młodzieńczo naiwny, uczuciowy, zapalny. Coraz mocniejszy, coraz bardziej skupiony.

Na ten czas przypadają Wander-Jahre Jacka. Krótki uczniowski jeszcze, spędzony w czterech ścianach pracowni, pobyt paryski uzupełni się dwukrotną wyprawą do Włoch, paromiesięcznym pobytem w Monachjum i dłuższą podróżą do Azji Mniejszej.

W Paryżu zamykał oczy — teraz pozwala sobie patrzeć, czy może musi patrzeć.

Do Włoch północnych wyjeżdża pierwszy raz w maju 1880 wraz z ks. Marcelim Czartoryskim. Zaczyna podróż od Wenecji. Trzeba wiedzieć, choćby w skrócie, co go olśniło w tej kopalni klejnotów, w mieście zaczarowanem. Oto jak opisuje przyjazd:

„Drogą ciągłą i gorącem byłem zdenerwowany i rozgorączkowany, kurzem okryty, w głowie czułem szum, w rękach bicie arteryj, myśli skupić nie mogłem. Wiedząc, że to już Wenecja, śpieszyłem się, bo miejsce odpoczynku i noclegu już tak blisko mnie oczekiwało.... Przedzierałem się za moim towarzyszem, pudełkiem z farbami rozdzierałem szeregi i wypadłem na peron z drugiej strony.

„Tu oniemiałem. Spojrzałem w górę i przed siebie, na tle nieba rysowała się kopuła kościoła i pałace krzywą linją sylwetkowo występowały na szafirze; spojrzałem na dół: stałem na jasnych kamiennych schodach, które lekko schodziły ku szerokiej wodnej płaszczyźnie...

„Naokoło kilku ludzi rosłych, silnych już nas otaczało, w czarnych kapeluszach i fałdzistych koszulach. Niżej, równo z poziomem kamiennym czerniły się, a lśniły od lamp, długie i zczerniałe dzioby (gondoli)....

„Jak po wielkich wzruszeniach, lub namiętnościach, cierpieniach przebytych, człowiek mający jaką taką duszę, dziwnego i świętego

[1]) Znachor słowiański („studjum z natury") i Kabyl („studjum z natury").

doznaje uczucia, gdy wejdzie do cichego i wielkiego kościoła.... takiego doznawałem wrażenia. Tak jak malarz, gdy po kontorsjach fantazji i techniki teraźniejszej sztuki przyjdzie przed arcydzieła mistrzów renesansu i uspokojony zapyta sam siebie — warto tak szarpać i mozolić się, a węża niezadowolenia i rozpaczy hodować w piersi..., gdy dzieła moje wrażenia tego nie zrobią, co te kilka głów tajemniczych, a zawsze małą techniką odznaczających się — tak i ja zapomniałem o bólach i cierpieniach głowy rozgorączkowanej mojej i zlałem się z naturą cichą i uroczą, zapomniawszy o świecie.

„Przede mną Canale Grande się rozszerzał, pałace zczerniałą sylwetą i okna; księżyc płynął spokojnie, wody jak lustra gładkie odbijały świat otaczający — gondola nie płynęła, ale się suwała, jak łyżwa pod nogą dzielnego łyżwiarza.

„A ja byłem tylko i istniałem jako ciało materjalne, duch mnie mój odbiegł. Byłem wielkim reflektorem natury i milczałem.

„A kanał się niezmiernie rozszerzył — to przechodziło zakres mojej nadziei i oczekiwania.... gondola była czarnym ptakiem na wielkiem niebie wodnej płaszczyzny.

„Ptak ten skręcił raptem.... wśliznął się w ciasne ulice, mosty łukowe wiązały kamienne ściany domów nad nami, każde okno było inne, a każde dziełem sztuki.... Inne gondole zaczęły nas mijać, gondoljerzy podawali sobie hasła na rogach ulic.... Oprzytomniałem...."

„Zasnąłem wkrótce, potem zdawało mi się we śnie.... że jestem gondolą czarną z dziobem oblanym księżycowem światłem, że boki moje trąca ciepła woda Adrjatyku, i że płynę prosto przed siebie w księżyc, który stoi nade mną, by o niego zaczepić jak o punkt stały na tej modrej płaszczyźnie i tak czekać gondolą cichą na każdą białą falę, idącą z muzyką rytmu na bok mój jeden, i zataczającą kręgi po rozbiciu na drugiej stronie. Że tak cicho i czarno stoję w tem migotaniu się świateł i cieniów, w oczekiwaniu, oczekiwaniu się gubiąc..."

O malarstwie włoskiem mówi Malczewski niewiele, ale tego co pisze nie wolno pominąć; w szkole weneckiej „Bellini jest (dla niego) duszą, Tycjan i Weronez ciałem, a Tintoretto fantazją", wspomina „zachwycenia pełne i rozmodlone twarze Sansovinich, Czimy, Belliniego i Palmy", rozkoszuje się sztuką pełnego, rozkwitłego Odrodzenia. „Ty — pisze w jednym z listów — nie lubisz renesansu, ascetyczne, naiwne, pełne grozy i świętości postacie Giotta i Mantegni więcej ci się podobają, nie odczułabyś więc tak jak ja natury włoskiej. Ale ja, co lubię piękne kształty i formę cenię bardzo, nie mogę być zimny, gdy widzę obrazy Tycjana i Weroneza, tembardziej, gdy każdy gondoljer, każda dziewczyna, idąca po wodę do studni, może tym mi-

strzom, i mogła, służyć za model. Co za gracja ruchów i prostota u tych Włochów, to się rozegzaltować można".

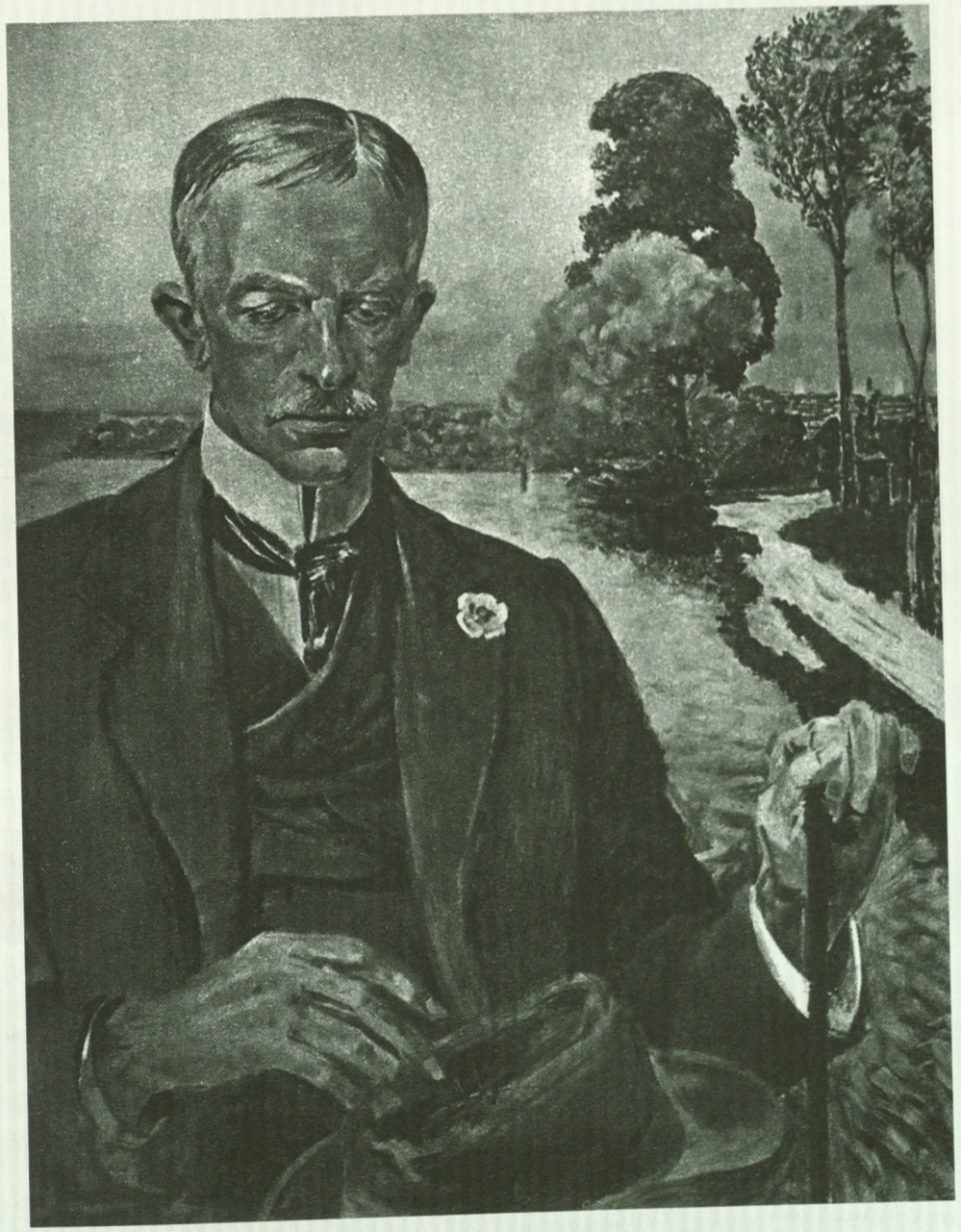
Ten kult dla malarstwa włoskiego zachował zawsze. Opowiadałem mu, w ostatnich latach jego życia, o pobycie w Medjolanie.

— „Widziałeś Brera — powiedział — pocóż ci patrzeć na nową sztukę, jeśliś widział galerję Brera, oni umieli malować, cóż my dzisiaj..."

Niedługo tym razem bawił we Włoszech, zwiedzając tylko Włochy Północne. Wraca do Krakowa, który staje się jego stałym punktem oparcia.

Tu życie Malczewskiego rozwija się bujnie w tych latach. Rozszerza się wciąż koło bliskich mu ludzi. Grymaśny i kapryśny, niewielu zebrał był uprzednio — w latach szkoły — przyjaciół. Z rówieśników pozostał w zażyłych stosunkach bodaj z jednym Piotrem Dobrzańskim. Ze starszych pogłębia serdeczną przyjaźń z ks. Marcelim Czartoryskim. Teraz zacieśniają się węzły z Ludwikiem Michałowskim i synem jego Tadeuszem, przybywają Guyski i Włodzimierz Tetmajer, dorasta przyrodnio-cioteczny brat Jacka, Karol Potkański, zjawia się przedewszystkiem, najbliższy chyba Jackowi, Konstanty Górski. Dobór to ludzi nie podyktowany przypadkiem koleżeństwa, czy pokrewieństwa. Dobór pokrewieństwa duszy. Kto zna tradycje bogatego Krakowa tych lat, ten wie, że to grono bodaj najświetniejsze talentami i kulturą. Dom Ludwika Michałowskiego był na długie lata jednem z najjaśniejszych i najcieplejszych zarazem ognisk życia artystycznego i umysłowego. Guyski, jedyny z tego pokolenia wysoki talent rzeźbiarski, Karol Potkański, (którego niektóre rysy utrwalił Sienkiewicz w postaci Płoszowskiego) to nie tylko Petronjusz polskiej kultury, ale i świetny, twórczy uczony, głęboki myśliciel, cichy, delikatny mędrzec i artysta życia, Konstanty Górski, marzyciel, znawca sztuki o kobiecej wrażliwości na piękno, nieprzeciętny przytem poeta.

Odchodzili jedni z tego koła — przybywali inni. Władysław Natanson tak odmalowuje nieco późniejszą fazę współżycia tych ludzi: „...Konstanty Górski wiódł nas przez najwyższe arcydzieła piśmiennictwa i sztuki z zapałem młodości, ze smakiem i wytrawnością znawstwa, ze swobodą i delikatnością wysokiego obyczaju, z przywiązaniem przyjaźni, z wesołością, dobrocią i wdziękiem, które próżno silę się tutaj słowami opisać; ale nawet i on bywał niekiedy przez Karola wiedziony; rzut oka Potkańskiego był taki daleki, tak nieomylny! Potkański, Konstanty Górski, Prof. Kazimierz Kostanecki, „pan Napoleon" (Cybulski), „pan August" (Witkowski), Jacek Malczewski, Oj-



Tablica 10 PORTRET KAROLA POTKAŃSKIEGO 1907

wł. Henryk Sienkiewicz jun. Oblęgorek

ciec Pawlicki, pan Ludwik Michałowski, inni jeszcze — ile wspomnień, ile czystego zadowolenia, ile bogactwa.

Żyliśmy bez niskich rachub, bez lęku, bez jeszcze niższych zazdrości. Ile było uroku, ile cichej radości w bliskiej przyjaźni, w zaufaniu wzajemnem, w obcowaniu łatwem, prostem, krzepiącem, w rozmowach śmiałych, po których pozostawało mi niekiedy wrażenie odegranego koncertu. Pan August rzucał myśli garściami, „Kocio“ po mistrzowsku deklamował wiersze, drogi niezapomniany Ojciec Pawlicki zarazem miękko i mocno, a zawsze dobrotliwie, pogodnie, wytwornie kładł zagadnienia przed nami; Ludwik Michałowski serdecznie do umysłowej gonitwy zachęcał; pan Napoleon niepokoił dręczącem pytaniem; Jacek żartobliwą przekorą wstrzymywał, niekiedy popychał; „Kazio“ trzeźwo prostował, mądrze drogę wskazywał. Ile było mocy i pomocy w tej spójni, ile w dążeniach rozpędu, ile nadziei“! [1])



42. KARYKATURA H. SIENKIEWICZA I K. POTKAŃSKIEGO

Ile — dodajmy — uczucia. Konstanty Górski przechował zbiorek listów Jacka Malczewskiego, Karola Potkańskiego, Czartoryskiego. Malczewski wylewa w nich każde drgnienie swojego

[1]) Oblicze Natury. W Krakowie 1924, str. 172—173.

serca, spowiada się z najbardziej osobistych marzeń, zawodów, nadziei i udręczeń. Chce z przyjacielem przeżywać wszystkie wrażenia, dzielić się każdą myślą.

Z Horodyszcza na Podolu, gdzie w r. 1883 razem z Ludwikiem Michałowskim spędza lato u hr. Husarzewskich, pisze do Górskiego:

„Są rzeczy, drogi mój, których się na świecie ani nie wypisze, ani nie wymaluje i których nikt, oceniając, nie przeceni — a przeceniając nie wyrazi. I zostają nigdy nie ujawnione ani nie upostacione — a jednak są jak złote pajęczyny łączące rżyska na jesieni — jak tony nieuchwytne śpiewów nadpowietrznych, jak drgnięcia strun równobrzmiących — jak echa uczuć, znajome nam i drogie. — Widziałeś pajęczyny jesienią, lecące gdzieś sznurami w błękitne niebiosa — tak łączą ludzi wspólne myśli, wspólne sympatje. Równomiarowe liście serc muszą tak po śmierci jednostek wędrować ku błękitom i są może najszczytniejszą modlitwą dla Stwórcy — są może duszy naszej najdoskonalszym upostaciowieniem i ujawnieniem. — W harmonji tej światowej, która z dysharmonji tworzy dzieła doskonałe i dostroiwa akordy najśpiewniejsze w hymn dziwnie uroczy i potężny, są pieśnią liryczną, są pieśnią bratnią. — Piszę Ci to z Horodyszcza, gdzie już list Twój czekał na mnie — zdawał mi się być uściśnieniem ręki brata, a co więcej przyjaciela. — Ty jesteś za dobry dla mnie — czem ja mogę Ci to wynagrodzić — fantasta jak ja — ciągle pod innemi zostający wrażeniami — muszę Ci jednak to napisać, żebyś był pewny, że w każdej chwili mego życia zawsze dla Ciebie serce moje jednakowe, zawsze miłości i przyjaźni pełne. — Ale okazywać tego tak miło i przyjemnie jak Ty to umiesz, nie umiem, więc przyjm to za wszystko i pamiętaj na zawsze. — Drogi Kociu! w Horodyszczu bardzo ładnie — las dębowy, w nim pałacyk — państwo bardzo uprzejmi, pan Ludwik kochany i zacny i kochający mnie. — Lud, który mnie ubiorem i typami przenosi w myśli do Siczy i Zaporoża. — Cóż więcej mogę żądać. — Zresztą spokój jakiś mnie owładnął, czuję, że jesień niedaleko być musi — już mój duch do produkcji się sposobi. Mój kochany, piszę to wieczorem — okno daje gdzieś na pola rozległe — noc ciemna, ciepła, księżyc nad lasem zawisł swą połową prawą — psy naszczekują po wsiach — świerszcze się kłócą i cisza. — Chciałbym tak z Tobą po śmierci latać i bujać nad łanami tej polskiej ziemi i draperjami uduchownionych kształtów ocierać łzy i niedolę ludu naszego i wiecznie powietrzem naszem oddychać! oddychać! — Ale Bóg nam tego nie dozwoli, bo na niebo chyba nie zasłużyliśmy, jak dotąd..."

Po dwóch tygodniach leci już list drugi, pełny romantycznych, jakże młodzieńczych uniesień:



43. DZIEWKA Z JARZYNAMI 1879

„...Dosyć tutaj odpoczywam i namalowałem, sił nowych zaczerpnąłem no i trochę się zakochałem... — Naturalnie, że młoda panna strzał teraz we mnie umieściła. Bo tak odpowiada ideałowi mojemu i temu, który to w znanej pieśni swojej dla mnie wytwarzać chciałeś. — Ale wiem jak to się skończy — milczeniem z mojej strony, uważając na stosunki — finanse — pozycję i t. d. — Jednak chwila promienna w życiu może jest potrzebną, czyż ja co wiem? — A młodość jeszcze tak gra w mej duszy na strunach pięknych i czystych, że o zapał nie trudno. Mogę jednak powiedzieć ze Słowackim. Jeżeli Ty Boże! wiesz jak mi trudno było — do tego życia coś mi dał przywyknąć — i nie przeklinać i drogą bezludną iść po tym świecie szalonym i zniknąć. — Ale dosyć już i poezji... — Mam śliczny temat do nowelki, wysnuty na tle rzeczy słyszanych tutaj, może Ci to napisać, korci mnie coś, więc słuchaj: Wieś Pszeniczniki rozsiadła się po jarach i urwiskach i stacza się drogami błotnistemi i obrosłemi wikliną i krzewami ku rzece — wyżej ponad wsią rozciągają się bory dębowe — skąd pyszny widok na dalekie pasmo Czarnohory i łany Pokucia. — Na tym jednym wzgórku stoi cerkiewka — zapadła w ziemię, z nieoddzielną dzwonnicą — szara, koloru pajęczyny srebrnej — tak słońce poetyzuje nawet gonty, któremi cała jest opatrzona i wybita; cmentarz goły, źle ogrodzony, gdzieniegdzie w kątach rosną dzikie burzany. — Z pagórka tego widoki na wieś tonącą w kukurydzy i sadach, a jak oko dalej podniesiesz i wyżej, łany pszenicy falują i Czarnohora.... seledynowym kolorem odcina swój profil na widnokręgu. — Jak dotąd mój drogi nic ciekawego i szczególnego — ale to niech Ci za tło służy. Słuchaj dalej: Młody pop jest proboszczem tej biednej parafji i niedawno, po sześciomiesięcznem pożyciu, stracił młodą, bardzo piękną żonę. — W rogu więc cmentarza mogiłka jedyna, zarosła, zaledwie ogrodzona, jest grobem tej żony — przerywa monotonność kwadratu cmentarza i jest spoczynkiem lichym, ubranym w rumianki, jaskry

i burzany, co szumią w dal z tej wysokości dzieje może tego serca — co tam w głębi spoczywa, rozsiewając wonie i puchy naokoło. Z niewygód, z zimna na probostwie, które jest lichą chatką, źle opatrzoną, umarło to młode stworzenie, zostawiając młodego męża stroskanego i niepocieszonego. — On bardzo sympatyczny, chudy, zawiędły, młody jeszcze, ale już złamany — wdający się w politykę duszą i ciałem — popadł w niełaskę we Lwowie i idzie na Bukowinę, het za góry. — Otóż przypadkiem byłem w cerkwi w ten dzień, gdy on żegnał się z parafją po raz ostatni i ze swojemi owieczkami. W tej pięknej nieupostaciowanej jeszcze ruskiej mowie — głos jego miał coś rzewnego i prostaczego, mówił przez łzy. — Dawno nie byłem tak wzruszony. W końcu polecał grób tej ukochanej, tę lichą mogiłkę pamięci parafian, ten skarb ze świata, który już go opuścił — załkał nagle i zapłakał jak dziecko. — Mnie dawno już tak płakać się nie chciało, jak wtedy i no! nie odmówiłem sobie. — Grób tej pięknej, młodej, biednej kobiety zdawał mi się piękniejszym nad marmurowe mauzolea — a ten ksiądz nieszczęśliwszym od wielu — rozdarte serca noszących. — To też wyszedłszy z cerkwi ukląkłem przed tym grobem biednym, niezadługo całkiem opuszczonym i zapomnianym i wieczny odpoczynek zmówiłem.

„Zdawało mi się, że jakaś skarga odzywa się z szelestu zeschłych burzanów — na to życie przerwane, jakiś wyrzut ciśnięty niebiosom unosi się z tego grobu. — Lecz się uspokoiłem, zwróciwszy oczy na widok jaki się stąd roztaczał. Teraz, latem, świat lśni się kukurydzą, a czerwieni jabłonią i jarzębiną naokoło — chaty kurne dymią się wśród drzew zieleni, a powietrze ciepłe, mgliste, rozwiewa się w horyzonty szare i niebieskie, dalej i dalej, odkrywając coraz nowe łany zbóż uprawnych, coraz nowe wioski po jarach osiadłe, odrzyna horyzont błękitem gór, zbliża chmury bałwaniaste białe, coraz bliżej, bliżej — rozrywa błękit ciemny mi nad głową i tonie w las tuż za mną złoty i milczący. W zimie inne ta mogiłka musi mieć widoki, ale cóż, w lecie ją tylko widzę. Rzucam więc ją z żalem i upragnieniem aby móc jeszcze tutaj kiedyś się pomodlić — i zstępuję wąską ścieżyną wijącą się coraz niżej i niżej, schodzę na dolinę prowadzącą mnie do domu. — Myśląc o tem i o owem, i pragnąc trochę — kiedyś, wcześniej, czy później — takiego miejsca spoczynku. — Nie chciałbym jednak aby przyjaciele moi w grobie moim widzieli jakiś wyrzut na Opatrzność — ale łaskę Boską, która jest nieograniczona i nieodgadniona".

— Jakaż panieńska, chciałoby się powiedzieć, sentymentalność, jakże im łatwo o łzy, o rozrzewnienia, o zapały! Czyż dzisiaj czują tak trzydziestoletni mężczyźni? Czy to może tylko styl epoki?... A może jednak trzeba tak drżeć i płonąć i płakać, żeby nabrać w siebie tyle ludzkiej niedoli, tyle słońca i chmur i mgieł i smętków i zachwytów — i napoić, przesycić niemi każdy fibr — na to by zostać Malczewskim? Nie trzeba przecie znać tych listów, wystarczy patrzeć na obrazy, by wiedzieć, że Jacek mocniej czuł jak inni, inaczej bodaj jak wszyscy.



44. KS. M. CZARTORYSKI I J. MALCZEWSKI (1863).

Z następnych listów, pisanych z Krakowa, warto wyjąć parę ustępów znamiennych dla Malczewskiego jako pejzażysty, oraz refleksje dobrze odmalowujące jego przyjaciół:

Ze spaceru z X. Czartoryskim posyła Górskiemu parę następujących impresyj:

„Czas jest okropny, jesień jest tuż za plecami, pokazuje swoją bladą twarz, ubrana w mgły i z wiankiem liści złotych na głowie i pod stopami.

„Opisywać mógłbym Ci obecnie pola szare i horyzonty jesienne i błota roztaczające swoje pletwy żółtawe po drogach i suche łodygi chwastów dzwoniące martwo o siebie za powiewem wiatrów — ale po co — ten sam pejzaż Cię otacza i sam go lepiej czujesz. — W czasie spaceru przyszło mi na myśl (dodam to tylko), że jednak przyjaźń X. Marcelego i opieka jaką nade mną roztacza, są dla mnie rzeczą zbawienną — bo nieraz gdy duch mój załamie się sam w sobie, pchany nadto wyobraźnią, a podsycany ogniem sztuki i wpadnie w melancholję i zniechęcenie — spokojna jego natura i więcej klasyczna umie zażegnać tę burzę szklanki wody, umie rozkołysaną wyobraźnię uspokoić i utulać. Na tle więc jesiennego nieba teraz zdawał mi się Virgilem prowadzącym Dantego przez polskie niwy i błota w świat spokoju, równowagi i harmonji".

„...Bądź dobrej myśli, idź naprzód do swoich celów z pogodą i wdziękiem Tobie właściwym. — I nie martw się, że Tetmajer jeszcze słaby, że Guyski także na to samo cierpi, że jesteś zdaleka od Krakowa, że Malczewski nie maluje tak, jakby powinien. — Nie ci, to tamci dojdą do ideałów i trzeba wyzbyć się egoistycznych pragnień w pogoni za prawdą, pięknem i cnotą, chociaż ludzie noszący te sztandary — szczęśliwi, nie są nasi znajomi i przyjaciele".

Nawiązując do listu Górskiego z Berlina pisze:

„List Twój niezmiernie mnie ucieszył — a to dlatego, że od Ciebie — że już jesteś w Berlinie, i że jest taki spokojny i wesoły. — Spokój i równowaga Twego ducha uchroni Ciebie od nostalgji i melancholji. — Bo i pocóż masz przechodzić jak inni rówieśnicy (nieszczęśliwi) przez burze zwątpienia i rozpacze. Cel masz jasno wytknięty przed sobą — środków Ci nie brakuje — więc z drogi nie schodź i marzeniom się nie poddawaj. Ta droga, po której dążysz, sama jest ozłocona duchem klasycznego świata i Ty z nią jesteś w zupełnej równowadze i harmonji. Na bok więc romantyków, vae victis — które mimowolnie na czołach naszych nosimy — Polacy. My przedewszystkiem, jedyni romantycy Europy, powinniśmy w młodszej generacji starać się o tego ducha spokoju i równowagi klasycznej i marmurowo biali, pewni, a spokojni, kiedyś sterować tą nawą ojczystą skołataną — a duchów zrozpaczonych i nadziei zawiedzionych pełną.

„Frideryk z uśmiechem wiosennych powątpiewań, a nabytą sumą mądrości rozmaitych — jest Ci wstrętnym. Nie dziwię się całkiem i on dla mnie nie jest sympatyczny. Nagradza to Hellas jaśniejąca i słońce tonące za smutnemi oddaleniami listopadowemi. Wczoraj słońce nie miało listopadowych kaprysów i wstało jaśniejsze, umyte mgłami, z któremi się koło południa ledwo uporało — aby darzyć nas tutaj ostatnim swoim uśmiechem. Dzień był prześliczny, około 2-giej popołudniu poszliśmy z Marcelim do Bielan, a stamtąd na chatę i opustoszałą Wolę wróciliśmy do Krakowa już o zmierzchu. — Las był dziwnie piękny i malowniczy — drzewa rysunkiem tylko się odrzynały od mas gąszczów, na których gammy szaro różowych tonów przechodziły od żółto zwarzonych, bronzowych liści, do jasno popielatych prątków leszczyny, do zimno białych brzóz. — W górze błękit był jasny — głęboki, trochę ciemno szarym tonem, nie taki jak letni. Gałązki wierzchołków koronką swoich rozgałęzień krzyżowały się na tym błękicie wyraźnie i mocno, gdzieniegdzie tylko koronki te rozdzielał jaki liść uschły, pozostały z lata i był jako świadek minionego życia, chorągiewką, hasłem przyszłych nadziei.

„Taki jestem dumny, że mam przyjaciela, który jest rozumny a spokojny, uczuciowy, a nie zaszargany ziemskim błotem, tak mi jest on potrzebą i podporą w życiu — że gderam jak starszy brat — ot i koniec. — Idź więc śmiało naprzód, pracuj z zapałem — a równowaga materji z duchem jaką masz w sobie, prędko doprowadzi Cię i ułatwi poznanie tego świata klasycznego, który się w Tobie jak w zwierciedle żywem odbił, a kiedyś i jasności wystarczy dla otoczenia — a może i kraju".

*



45. K. GÓRSKI I J. MALCZEWSKI 1886.

Te szerokie i wysokie stosunki przyjacielskie i towarzyskie nie odciągają Jacka od rodziny. Pewnie, że łatwiej mu się dzielić myślą i marzeniem z wybranym przyjacielem, wie także, że tam w Radomiu nie potrafi nikt z fachowem znawstwem ocenić jego obrazów, ale mimo to nic się nie mąci, nie psuje w tym ślicznym, prawdziwie synowskim stosunku, jaki miał do rodziców, nic nie zdoła wyrwać mu z serca głębokiego sentymentu do dalszych krewnych, wśród których spędził dzieciństwo. Jest w tem coś v o u l u — poczucie solidarności, którą c h c e utrzymać. Dostało się z okazji stosunków z rodziną coś niecoś nawet Dygasińskiemu. Pisze o nim:

„Więc pan Adolf jest w Wielgiem! dobry to i zacny człowiek — ale miękki strasznie. Będąc w Warszawie rozmawiałem z nim długo pod wrażeniem wyjazdu od Niej i od Was. Dużo rzeczy bredziłem, zwyczajnie młody i zagorzały, on mi dużo wtórował — ale ze mną .....trochę zagalopował się. Myślał o mnie — że ja nowa szkoła, ale tak nie jest. Jam prawy syn ducha naszej ziemi i naszej rodziny".

Musiał Dygasiński, biorąc asumpt z zajścia z Wandą, ostro zaatakować w rozmowie warstwę szlachecką, a kiedyś potem... skusiły go dawne uczucia przyjaźni i wielickie wspomnienia i wybrał się na Boże Narodzenie ogrzać serdeczną atmosferą wiejskiego dworu. Jacek nie radykalizował, nie bajronizował, przez parę lat unikał Wielgiego, ale wkońcu uścisnął podaną mu rękę. — „O wszystkiem chcę zapomnieć — pisze — do Wielgiego i Gardzienic — pojadę zobaczyć grób pierwszych czystych natchnień i uniesień".

Był w Radomskiem prawie przez cały rok 1882. Życie zrobiło swoje. Już Wielgie nie będzie mu teraz tak bliskie. Została w sercu bolesna zadra. Ale przecie prócz krewnych są tam kąty, do których tak przywarło serce dziecinne i gazony i drzewa i horyzonty i kochana stara Karolowa. To się nie zmieniło i nie zmieni się stosunek do nich Jacka, ani teraz, ani nigdy w życiu.

Korespondencja z ojcem jest zawsze równie ożywiona, bliska, serdeczna. Ale i tu — nie zmieniają się uczucia, ale życie zmienia ich ramy. Ojciec, mocny, dzielny, bystry, czasem napastliwy mężczyzna, zaczyna się powoli starzeć i kruszeć. Jacek z potulnego i zależnego

chłopca wyrasta na męża. Znać, jak stopniowo uniezależnia się od ojca, jak szala przewagi zaczyna się chylić na jego stronę.

Ojcu w życiu coraz ciężej. Dostał dymisję ze swojego urzędu, zadłużył się na wychowanie dzieci, lekkomyślni krewni nie spłacają mu długów. I oto do Jacka, z jakimże pewnie upokorzeniem, wysyła pierwsze wezwanie i prośbę: dopomóż, ratuj, załóż za mnie!

Potem tych wezwań i próśb coraz więcej. Jacek pomaga, ile może. Obok materjalnych, walą się na Juljana Malczewskiego klęski moralne. Czuje się stary, słaby, znękany.

W listopadzie 1883 roku wyznaje: „Zrzekam się sterować rodziną. Ty radź, Ty prowadź, zrobisz to lepiej ode mnie".

Doczekał triumfów syna: Przyjęcia jakiego doznały „Odpoczynek w kopalni" i „Śmierć Ellenai" w Warszawie. Widział fotografje tych obrazów: — „Odpoczynek" zachwycił mnie „Na łożu" bardzo pochlebnie ocenia Warszawa" — jeszcze się troska, jeszcze radzi i pyta: „Czy nie czas już zakończyć cykl Syberyjski?"

Czeka z radością przyjazdu Jacka na Boże Narodzenie.

W miesiąc potem pisze drżącą ręką list ostatni: „Jacku mój najdroższy! coś ty z nami zrobił? Obiecałeś przyjechać... my czekamy dni i noce, Ciebie niema i niema. Ja od soboty nocy jednej spać nie mogę, a od wigilijnej wieczerzy w niepokojach i trwogach żyję. Jacku, takich zawodów nie godzi się dopuszczać względem stęsknionych starych rodziców! Tysiące smutnych przypuszczeń ciśnie nam się do głowy — Boże! oby one były urojonemi. Na wszystko proszę — daj znać zaraz, ale to zaraz, co się z Tobą dzieje. O mój synu, mój Jacku — mnie się aż w głowie mąci — jam tak pragnął i tak był już pewnym Ciebie uściskać! ...Całe towarzystwo pojechało do kościoła — ja i modlić się nie mogę, póki nie ukoisz trwóg moich".

W dwa tygodnie potem zmęczone serce Juljana Malczewskiego bić przestało. Nam pozostał po nim: „Pogrzeb ojca" i „Thanatos".

*

„Źlem sobie widać postępował w życiu i na starość ciężko za to pokutuję" — pisał w jednym z ostatnich listów zgnębiony Juljan Malczewski. Jego życie kończyło się pozornie ruiną, a jednak nie zmarnował życia! Bo choć trudno twierdzić, że bez pomocy ojca Jacek nie byłby został artystą, ale taki Jacek jakiego znamy, to w dużym stopniu dzieło ojca.

Raz jeszcze trzeba spojrzeć na Juljana Malczewskiego i na jego życie. W niedostatku materjalnym, wciśnięty na partykularzu radomskim między parafjańską małomiasteczkowość i ucisk moskiewski,



46. POGRZEB OJCA (SZKIC OLEJNY) 1884.

umie ten człowiek żyć na skalę europejską. Potrafi obcować z najwyższymi duchami, z tymi co budowali cywilizację i co ją prowadzą. Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Mickiewicz nietylko ozdabiają jego półki, czyta ich, obcuje z nimi na codzień. Tu w Polsce na mniejszą skalę umiał sobie stworzyć duchowy warsztat pracy. Został korespondentem warszawskiego pisma „Ekonomista", członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Zasila te instytucje korespondencjami i propaguje ich działalność. Zawiązał bliską intelektualną przyjaźń z jedną z wybitniejszych kobiet swojego czasu p. Marenèe-Morzkowską. Dyskutuje z nią i koresponduje o wszystkiem, co ogarnia umysłowe życie epoki. Razem z nią też podejmuje tłumaczenia z poezji włoskiej i, niedoprowadzone niestety do końca, tłumaczenie „Harmonies Économiques" Bastiata. Próbuje także sił we własnych literackich utworach.

Nie można się oprzeć wrażeniu, że dziś stałby Juljan Malczewski gdzieś wysoko w hierarchji polskiego życia umysłowego, i w jednej z jego stolic, zaprzęgnięty do pracy, nie byłby marnował swoich nieprzeciętnych zdolności. Jego życie to dobitny przykład i wyraźny dokument zduszenia polskich możliwości i aspiracyj za czasów niewoli.

Prawda — dał nam Jacka — to bardzo wiele. I ile duszy, ile sił, ile napięcia włożył w wyrzeźbienie z syna niepospolitego człowieka. Z jaką śmiałością i zdecydowaniem położył wszystko na jedną kartę. Bo przecież to cieplarniane pędzenie Jacka w górę, było eksperymentem bardzo zawodnym, bardzo ryzykownym. Chować syna na wielkiego człowieka, nie ukrywać tego przed nim, bezustannie wskazywać mu najwyższe szczyty — a co będzie, jeśli zabraknie zdolności, jeśli (co jeszcze częstsze) charakter zawiedzie?

Gdy go nawołuje do cierpliwości — to mu mówi, że trzeba wpierw pisać ballady, by potem napisać Pana Tadeusza, gdy go ostrzega przed zwichnięciem, to mu powiada: wyjdziesz na dziwaka jak Słowacki. — Obiecuje mu, że i Sykstynę kiedyś wymaluje! Nie ukrywa przed nim pochwał obcych, nie kryje swoich nadziei i zachwytów. Ryzykowna metoda, przed którą cofnie się niejeden ojciec. A przecież nie zawiodła! I kto wie czy otwieranie oczu na wszystkie możliwości, drażnienie ambicji, budzenie poczucia posłannictwa, nie jest społecznym obowiązkiem i społeczną zasługą. Prawda — wykoleić może niejednego i niejednego unieszczęśliwić. Ale ci, którym rozepnie skrzydła do najwyższych lotów, odpłacą te straty społeczeństwu.

Czem ma się kierować ojciec — szczęściem syna, czy służbą dla ogółu? Juljan Malczewski wybrał to drugie i dobrze się zasłużył.

*

Jesienią 1884 roku organizuje hrabia Karol Lanckoroński wyprawę naukową do Azji Mniejszej, dla zbadania zabytków sztuki greckiej. Głównym celem podróży jest Adalja, stolica starożytnej Pamfilji. Do wyprawy tej, obok uczonych niemieckich, powołuje Lanckoroński prof. Marjana Sokołowskiego, jako historyka sztuki i Jacka Malczewskiego, który ma być kronikarzem rysunkowym i malarzem ekspedycji. Uczestnicy jadą przez Tryjest, morze Adrjatyckie, Pireus, archipelag Grecki. Piękna marszruta, nieprawdaż?

Malczewski tak pisze o perspektywach tej podróży: „Okazja się nadarzyła, jedyna może w życiu, zobaczenia kraju tak drogiego dla artysty jak Grecja, więc wyfrunąłem, ale insouscience moja nic sobie z tego nie robi, i gdyby w wigilję wyjazdu na kolej, powiedział mi ktoś tylko, że nie jedziesz do Grecji — bez żadnej przykrości pojechałbym wprost w przeciwną stronę — do Radomia". — Czytelnik nie uwierzy tak zupełnie Malczewskiemu, zwłaszcza kto zna drogę z Krakowa do Radomia, będzie miał wątpliwości. A jednak... na chwilę byłby się pewnie Jacek zmartwił — ale nie na długo. Trzeba bowiem pamiętać o jednem: Jackowi jest piękne dopiero to, do czego się przywiązał.



Tablica 11 THANATOS I 1898

wł. p. Smolarska Kraków

Ma sentyment do starożytnego świata, ale jakże porównać to uczucie, z temi, które go wiążą z piaszczystą podradomską płaszczyzną!

Malczewskiemu samemu wydaje się niekiedy, że Grecja wywrze na niego i jego sztukę wpływ głęboki i długotrwały. Ale to będą złudzenia: „Hellada przede mną — jakże jej spokój i rytm nie ma zamieszkać w mojem ciele gotyckiem co prawda, ale młodem jeszcze. Może figury wyobraźni mojej już się pozbędą czół pomarszczonych i pochylonych i rąk szarpiących niewolnicze kajdany — i oczów osłupiałych z przerażenia".

Tak pisał z Wiednia do Górskiego, ale już w Tryjeście czuje, że ten świat, w który wchodzi, nie jest jego światem, nie jest jego własnością jako artysty: „Miano naszego parowca Argos, więc jak argonauci jedziemy po złote runo wiedzy, my ludzie tużurków, czarnych kapeluszy i cygar austrjackich — w poszukiwaniu piękna już umarłego, a powstającego niby po studjach doktorów niemieckich i po wykładach w zimnych salach europejskich uniwersytetów. Ale, jak myślisz, czy piękno, uczucie — przefiltrowane przez teorje i poglądy — zmartwychwstanie? i w życie wejdzie? Ja nie sądzę tutaj, błogosławieni będą ludzie prostego umysłu i serca, którzy je odczują wszędzie na ziemi, tak dobrze w Atenach jak w Pacanowie. Rozumieć piękno i czuć, to co innego, jak wszędzie je widzieć i we wszystkiem je oddać.

„Dziś rano na targ szły z wiktuałami kobiety z Gorycji, niosąc na głowach kosze, silne jak karjatydy, jak Viktorje powiewne w kibici. To nie przeszkadza, że w Krakowie ta i owa mleczarka ma inny styl coprawda, ale także piękny i zapamiętania godny. Więc cóż z tego za wniosek? Oto ten, że genjalny artysta wszędzie znajdzie pole do rozwoju swego talentu — a niezdolny, nie czujący piękna — nigdzie.

„Ale sztuka działa jak haszysz na swoich adeptów, błądzący myślą, że prostą idą drogą — a idący prostą drogą, myślą, że błądzą. Brak wiary we wszystkiem — oto cecha wieku, krytycyzm zabija natchnienie — a może i nauka przeszłości".

Budzą się naturalnie zachwyty czysto malarskie: „Pogoda ciągle przepyszna — „niebo, ziemia jeden cud — i rzeczywistość się pomału..." itd. Ta błękitność morza jest zadziwiająca. Przysiągłbym, że czysta farba niebieska kobaltu położona tak i wlana została między te górskie wyspy i wybrzeża Albanji".

Przyłącza się do tych malarskich wrażeń sentyment wyniesiony jeszcze ze szkoły dla klasycyzmu: „Z niecierpliwością wielką czekam przybycia naszego do Pyreus... Świat dziecięcych moich marzeń klasycznych otacza mnie wokoło — z poza lin i kominów statku widzę i podziwiam te cudowne linje horyzontów, te granitowe skały rozrzucone w szafirze morza — słowem ten cały świat Homera, który dotych-



47. LANCKOROŃSKI I J. MALCZEWSKI NAD JEZIOREM EJERDŻIR 1895–1900.

czas tylko postaciami we mnie się wytwarzał, nabrał tła i otoczenia. Może Bóg da, że coś z tego wyjdzie... Jutro rano będziemy mijać o 5-tej Itakę! ten mój ukochany cel marzeń, więc wstać koniecznie trzeba. Może w mgle rannej ujrzę gdzie na skałach Świnopasa, lub Oddysseusza w podartych łachmanach, zdążającego w górę wyspy do wiernej żony. Jakże taką chwilę opuścić!"

Wkrótce oswoił się ze światem, który go otacza. Jak wrażenia zewnętrzne nie dotarły do rdzenia jego duszy, widać już z następnego listu — z Rodos: „Tak mi trudno nieraz pisać o rzeczach zwykłych i o życiu zwykłem i o strapieniach, które mnie jak obręczą ściskają. A narzekać na co się zdało! Chciałbym tylko spokoju ciszy, zapomnienia, a trwania jeszcze przez jakiś czas, aby wyśpiewać co mam na dnie duszy mojej. A potem się rozpłynąć i zginąć.

„Dziwi Cię to pewno, że z klasycznej ziemi, że dysząc ziemią bogów o spokojnych kształtach, że z pośrodka gajów świętych i akropolów słonecznych, te skargi i boleści Ci wysyłam, ale co robić? Już się nie poprawię, a może jestem jakim jękiem narodowym, ucieleśnionym i skazanym na życie smutku pełne i narzekania. Nie zważaj na mnie i na to, ale kochaj mnie równo i jednakowo — tak mi dużo serc i wsparć na świecie potrzeba, aby dociągnąć do końca".

Do tego listu dołączony jest długi niezbyt udatny wiersz, zaczynający się od słów: „Już tonę cały w blasku, w szafirze..." — cały ten



Tablica 12 ZE WSCHODU wł. Jan Mazaraki, Warszawa 1888

wiersz w pseudo-klasycznych przenośniach o Apollinie opiewa słońce południa; patrzy ono:

„Jak się liść figi skręca pod żarem
Jak turkus morza błyszczy opalem"

Cytuję tych kilka słów, bo kontrast tonącego w blasku Południa i chmurnej, ciemnej Polski, który mu teraz stanął w oczach, nieraz jeszcze będzie motywem, podejmowanym przez Jacka.

Z Azji Mniejszej mamy dwa listy; do Górskiego pisał: „Sypiam w namiocie — mijam konno karawany wyciągnięte na płaszczyznach skalistych, parskam śmiechem w oczy wielbłądom, które śmieszny bardzo mają wyraz ust, ale one idą dalej cicho, miękko, miarowo uderzają dzwonki ich siodeł — przeszli, jak majaka jakaś — cisza znowu, nowe nadciągają karawany. A ja jadę dalej by być w Alaji, w Balkis, w Sylejon, w Perge itd. a w tych miejscach malować to stary amfiteatr, to wodociągi, to łuki po Hadrjanie, to morze wkradające się w zatoki, miękkie, lub ostre, u spodów gór, co mają linje to prawdziwie sztuczne, to naprawdę niepojętnie miękkie i fantastyczne"...

„O kraju nie zapominam i nie rzucę go nigdy w obrazach moich, już zapóźno"!

W drugim liście, pisanym do siostry, uderza znana nam już obserwacja drobiazgów, okruchów przyrody. Malczewski odłącza się nieraz od karawany i dla malowania pozostaje sam jeden na miejscu po parę dni.

„Możesz więc sobie wyobrazić jak w tej ciszy i samotności badam dobrze kraj, ludzi i faunę, jak każda roślina i każde zwierzątko zwraca moją uwagę, tembardziej jeżeli coś nowego i nieznanego, więc skorpjony, węże, jaszczurki, motyle, które tak niegdyś z pasją wielką zbierałem, zwracają moją uwagę. A świat roślinny dopiero buja tu, rozkrzewia się, strzela w górę i pnie.

„Strumienie zaległy oleandry w kwiecie i wysokie trzciny, a kraj cały pokrywają mirty, figi, pomarańcze. Czasem znowu jaki skromny kwiatek ziemi naszej przenosi mnie do naszych okolic. Tak wczoraj... blady kwiat niebieskiej cykorji rozczulał mnie, zagłuszony swymi podzwrotnikowymi towarzyszami".

Ten list zamyka Jacek melancholijną nieco refleksją, do której asumpt dały mu przejścia sercowe siostry, ale którą podsunęły wrażenia podróży: „Serce człowieka i dusza w młodych latach rwie się do rzeczy nieznanych i niezwyczajnych, do przestrzeni wszechświatowych, z doświadczenia przekonasz się, że serce ludzkie i dusza potrzebuje ograniczeń i kółek rozlicznych nierozdzielonych, bo świat nawet



48. PRZEJŚCIE PRZEZ TAURUS 1887.

cały i wielki to nic innego, jak wiecznie to samo, ramy tylko się zmieniają i przestrzenie obrazu".

*

Jacek był bardzo niesfornym towarzyszem podróży. Nawet Lanckoroński, ten rudobrody olbrzym-despota, nie mógł go poskromić. Podróż szła konną karawaną pod strażą żołnierzy tureckich, którzy jej strzegli przed napadami grasujących tubylców. Malczewski gubił się po drodze, wymykał z obozu, narażając siebie na niebezpieczeństwo, a na niepokój uczestników wyprawy. To już leżało w jego naturze. Nie umiał się podporządkowywać, i ulegać lubił tylko kaprysom swojej muzy. Widać to w artystycznym plonie wyprawy.

Plon stanowi szereg dosyć pobieżnych akwarelowych pejzażów, około 40-tu rysunków, robionych z pamięci, w których doskonale scharakteryzował swoich towarzyszy i przygody podróży, oraz pięć w następnych latach malowanych dużych obrazów olejnych. Obrazy robione na zamówienie hr. Lanckorońskiego są, przy wszystkich zaletach wykonania, niezbyt zajmujące. O całe niebo przewyższają je dwa inne, które Malczewski malował z własnej inicjatywy. Te są pełne życia i swoistej romantyki. Przedstawiają wspomnienia z „wagarów" Malczewskiego. Odłączył się od obozu wraz z jednym z eskortujących



49 JACEK MALCZEWSKI DOGANIA KARAWANĘ. 1895—97

wyprawę tureckich żołnierzy i przepadł gdzieś ku zaniepokojeniu towarzyszy na cały dzień. Droga nie była pewna, to też doganiający wyprawę jeźdźcy przemykali wśród uzbrojonych tubylców, z palcem na cynglu.

Sytuacja zabawiła widać i zajęła Malczewskiego i jego niesforności zawdzięczamy dwa doskonałe obrazy, które odkrywają nam w twórczości Jacka zupełnie nie przeczuwane akordy. Jeden (il. 49) świetny w ekspresji gwałtownego ruchu koni i jeźdźców w szybkim galopie, ma nastrój rycerskiego rapsodu, czy ballady. Nie mogę niestety nic powiedzieć o jego kolorycie, znam go bowiem tylko z fotografji, sam światłocień robi jednak bardzo dramatyczne wrażenie. Drugi obraz przedstawia pejzaż, malowany pod światło. Chmurne popołudnie, po deszczu. Słońce biało prześwieca siwo-bure chmury. Zielono płowa, wzburzona woda jeziora szkli się pod tem światłem zimnym połyskiem. Fale gęstemi rzędami idą na brzeg. W dali, okalające jezioro wzgórza, ciemno-szafirowe, prawie czarne pod słońce. Pod nogami koni czekoladowe błoto i lśniące kałuże. Konie, jak zwykle u Malczewskiego, nieco ciężkie, ale kapitalne w konstrukcji i ruchu. Zwłaszcza mistrzowsko chwycone, przerzucanie się z nogi na nogę i kołysanie w wyciągniętym kłusie, gniadego wierzchowca Malczewskiego. Turek, w błękitnym z czerwonym stroju, który jaskrawo odbija od ciem-

nego tła, ogląda się z niepokojem na stojących w głębi jeźdźców. Jacek przysłania twarz kapturem.

Jeżeli co możnaby zarzucić temu obrazowi, to nieco ciężkie wykończenie, podziw wzbudza za to świetne traktowanie wody jeziora, godne najwybitniejszych marynistów, głębokość kolorytu, dramatyczność kompozycji. (por. Tablica „Ze wschodu").

Obrazami z Azji Mniejszej staje Jacek Malczewski obok całej plejady polskich koniarzy, „orjentalistów", czy batalistów, jako godny i poważny ich rywal. Konie Malczewskiego w pewnych partjach (budowa nóg i kopyta) przypominają manjerę Brandta. Malczewski przestawał wiele z Brandtem w Monachjum w r. 1883. Wspominał też, że w Orońsku u Brandta nauczył się konie malować. W szczegółach są one mniej zgodne z rzeczywistością, aniżeli konie Kossaków. Fachowy znawca koni mógłby im niejedno zarzucić. Jako bryła natomiast, jako mechanizm i wyraz ruchu, bodaj że przewyższają konie wszystkich innych polskich malarzy.

Obrazy, o których wspomniałem w związku z podróżą do Azji Mniejszej, powstają między rokiem 1885 a 1900. Są one jedynym ważniejszym śladem wędrówek Jacka, bo to wszystko co maluje między jedną podróżą a drugą, to rzeczy, na których nie znać wpływu wrażeń, płynących od obcej natury i starej, wielkiej sztuki. Jego twórczość rozwija się niezwykle szybko między rokiem 1880 a 1885, ale postępuje wciąż po drodze, na którą wszedł jeszcze w czasach paryskich. Z dziwną stałością podejmuje wciąż te same tematy, a co ważniejsza, ujmuje je malarsko nadal w sposób zupełnie podobny. Ten główny gościniec sztuki malarskiej, to obrazy syberyjskie. Obok niego biegnie parę bocznych zaułków.

Powstaje w tych latach kilka portretów i mniejszych „rodzajowych" kompozycyj, malowanych na sprzedaż („Man muss leben", jak ze smętkiem pisał kiedyś do rodziców), nastawionych na kolor i nastrój („rekonwalescentka", portret p. Dobrzańskiej, artystki Marcello), maluje też portreciki sióstr. Są w tych pracach duże wartości, „rekonwalescentka" jest bardzo ciekawa w kolorze i mimo twardego rysunku głowy, jest wybitnym obrazem.

Maluje Malczewski w r. 1880 duży obraz religijny z czterema postaciami naturalnej wielkości, przedstawiający pocałunek Judasza, maluje także między rokiem 1877, a 1891 szereg obrazów o tematach ludowych. Debiutował na wystawie krakowskiej w r. 1877 „Znachorem słowiańskim", próbował rozwiązywać problem barwy w bajecznie kolorowej „Dziewce z jarzynami" (il. 43), „Dumka" (il. 40) jest pierwszym z jego bardziej znanych obrazów. W obrazie „W szkodzie" (1883—85) grupka chłopów przygląda się wypędzaniu koni z pola. Po-



Tablica 13

REKONWALESCENTKA 1882

wł. Galerja Miejska, Lwów

zostały wreszcie z tych lat szkice z wesela chłopskiego, studja wiejskich chłopców i dziewcząt. Wszystkie o zacięciu etnograficznem.

Malczewski myślał (i pisał w jednym z listów, zaraz po powrocie z Paryża), że powołaniem jego będzie malować lud polski w formie klasycznej. Te tetmajerowskie ujęcia nie na długo jednak zatrzymały jego uwagę. Już w obrazach o tematach ludowych z lat następnych („Jasełka" i „Warjat wiejski" z r. 1888) cały nacisk położony jest na wyraz i nastrój. Tak samo będzie w „Rusałkach" i w jeszcze wyższym stopniu, w późniejszych obrazach Malczewskiego. Rzadko tylko odezwie się zainteresowanie etnograficzne. Ludowe postacie obejmą inną rolę. Pastuszki w polu, podradomskie dziewczęta w prążkowanym kilimie (zapaśniku), zarzuconym jak kaptur peleryny na głowę, mają swoje szczególne zadanie i znaczenie w sztuce Malczewskiego. Zajmują jakby pośrednie miejsce między fantastycznemi zjawami, a postaciami z realnego świata. Pastuszki spotykają rusałki, aniołów, chimery. Dziewczęta przynoszą pustą skorupę ślimaczą, skowronki, które śpiewać mają grajkom do ucha; razem z aniołami stroją ołtarzyk Matki Boskiej, albo same jako symbol sztuki znajdą się na ołtarzu. Są



50. PORTRET SIOSTRY 1881.

łącznikiem między człowiekiem, a żywiołem, między artystą, a sztuką i naturą. Nie patrzy Malczewski na te postacie, ani jak na swoich, jak patrzałby artysta, który wyszedł z ludu, ani z ciekawością etnografa. Jest w tych postaciach coś egzotycznego. Ludowe stroje, fantastycznie często wymięszane, rozchełstane, podkasane, stawiają te postacie poza realnem życiem, poza czasem i przestrzenią, podobnie jak w innych obrazach zbroje, lub średniowieczne ubiory.

Tak pojęte i z tem znaczeniem pozostaną ludowe elementy w sztuce Malczewskiego do końca. Ale w latach, o których mówię „ludowość" uprawia Malczewski tylko na marginesie głównego prądu twórczości. Cały zaś wysiłek skierowuje na tamte „wielkie tematy", które go opętały jeszcze w Paryżu.

Porównanie paryskiego szkicu do „Odpoczynku w kopalni" (il. 35) z wykończonym w pięć lat później (1881) obrazem, pozwala dostrzec, mimo identycznego ogólnego ujęcia, całą rozpiętość drogi jaką przebył w tych latach. Kompozycja, w zasadzie zachowana, uszlachetniła się przez swobodniejsze, bardziej przejrzyste ugrupowanie postaci. Usunął Malczewski typowo młodzieńcze błędy (splątanie nóg starca i młodzieńca), wzbogacił obraz światłocieniowo. Wyraz rozpaczy i tęsknoty pogłębił, uwydatniając go nie przez gwałtowne ruchy (jak u starca na szkicu), ale przez skupienie i wyraz twarzy. Na szkicu paryskim są postacie, które można wziąć za bezmyślnie drzemiących, w obrazie nastrój bardzo urozmaicony (rozpacz, tęsknota, rozmarzenie, osłupienie) przemawia z każdej postaci. Głowy już na szkicu były pełne charakteru i dobrze chwytały polskość postaci. Nie ma tam jednak ani jednej tak pięknej, jak jasnowłosy młodzieniec zapatrzony w górę, lub przysłaniający oczy — Matejkowskim nieco gestem — ciemnobrody mężczyzna. W szkicu występuje w niektórych postaciach typowo młodzieńczy błąd rysunkowy, wprost przeciwny późniejszej manierze Malczewskiego — zbyt duże głowy na wątłych korpusach. Tego błędu uniknął w obrazie. Nie spotykamy w nim także źle rozwiązanych skrótów, które psuły szkic paryski.

„Odpoczynek w kopalni" nie jest jeszcze arcydziełem, rudawe cienie jednolite na całym obrazie (tak samo malowane były ciała w olejnym szkicu paryskim harfiarzy z Lilli Wenedy), brudny koloryt, świadczą, że technicznie to wciąż jeszcze epoka prymitywu. Ale obraz ma już ogromne wartości wyrazu i charakteru. Ma też doskonałe traktowane partje tła (wnęki piaszczystego usypiska) i bardzo piękne efekty światłocienia.

Jeszcze większa różnica między paryskim szkicem do „Śmierci Ellenai" (il. 36) i obrazami, które się z niego wywodzą. W szkicu jest dosadność charakterystyki, energja, rozmach. Są jednak i błędy kar-



Tablica 14 ŚMIERĆ WYGNANKI 1882

wł. Uniwersytet Nôtre Dame. St. Zjedn. A. P.

dynalne (stosunek wielkości głowy Ellenai do wątłych rączek). Ellenai bez wyrazu. Anhellego wyraz wydobyty zewnętrznym sposobem gwałtownego ruchu, który jednak nie wywołuje właściwego wrażenia. Anhelli może rozpacza, a może ma torsje żołądkowe. Jakże inaczej wyrażać będzie Malczewski rozpacz w latach następnych.

W ciągu dłuższego pobytu w Radomiu w r. 1882 maluje Jacek duży obraz — jeden z warjantów na temat „Śmierci wygnanki". Obraz to w Polsce mało komu znany, o romantycznych dziejach. Sprzedany do Ameryki, utonął — jak głosiła fama — w oceanie. Na parę lat dopiero przed śmiercią, otrzymał Malczewski niespodzianie z Ameryki jego fotografję. Wisi w galerji obrazów uniwersytetu Notre Dame w stanie Indiana. Mówić o nim mogę tylko na podstawie fotografji. Wydaje się być obrazem o niemałych zaletach. Kompozycja jasna i pełna wyrazu. Światłocień bogaty i konsekwentnie przeprowadzony. Duża technika malowania. Rysunkowo nie jest bez zarzutu, biją w oczy za małe głowy stojących wygnańców, skrzywienie osi twarzy umierającej, niepewny rysunek nachylonego z książką starca. Trzeba jednak podkreślić szlachetną, typową dla Malczewskiego charakterystykę twarzy męskich [1]) i nastrój jaki wieje z obrazu.

Ustępuje on oczywiście tak bardzo popularnej „Śmierci Ellenai" z roku 1883. Ten obraz jest do tego stopnia opatrzony, że niesłychanie trudno spojrzeć nań świeżem okiem i zdobyć się na jego bezstronną ocenę. Malowany po mistrzowsku, prócz może ciężko nieco traktowanej twarzy i rąk Anhellego. Akcesorja — mata na ścianie, futra, świeca — znakomite. Mimo szerokiej, śmiałej techniki, osiągnął Malczewski to do czego dążył, wrażenie optycznego złudzenia. A wyraz? Wyraz rozpaczy Anhellego jeden z najgłębszych, a zarazem najsubtelniejszych w polskiem malarstwie. Uwydatniony niedostrzegalnemi, delikatnemi środkami. Anhelli siedzi na pozór spokojny i obojętny. Tylko napięcie, skupienie malujące się na twarzy świadczy o tem, co przeżywa. Wydobyć więcej duszy nie potrafi już nigdy Malczewski, a tak ją wyrazić mało kto wogóle potrafi. Nieco przesłodzona i beztreściwa wydaje się w zestawieniu z Anhellim — Ellenai. Przesłodzona w swojej banalnej trochę piękności, mało treściwa, bo niema w niej ani okropności trupa, ani tragedji konania, ani majestatycznego spokoju śmierci.

Kolorystycznie jest to jeden z najtypowszych obrazów dla tej epoki — ciemnych „monachijskich sosów" Malczewskiego. Mroczne oświetlenie izby podniesione do brunatno-brązowego natężenia, szlachetnie, choć może znów nieco za słodko, zharmonizowane. „Czekolada

[1]) Do środkowej postaci wygnańca pozował Juljan Malczewski.



50. ŚMIERĆ ELLENAI 1883.

z pianką“ nazwał ten obraz jeszcze w pracowni, któryś ze złośliwych przyjaciół Jacka. Brak mu istotnie tej męskiej cierpkości i jędrności, którą będą miały późniejsze obrazy Malczewskiego. Bodaj temu właśnie zawdzięcza obraz swoją wielką popularność.

Mimo wszystkich tych zastrzeżeń, obraz jest znakomity. Wystarczy powiedzieć, że powieszony obok „Hołdu Pruskiego“ Matejki, wytrzymuje w pełni jego sąsiedztwo, że przy nim nie traci, i nie ginie, by zmierzyć wysokość na jaką wspiął się już Malczewski. Jest to już niewątpliwie jedno z jego arcydzieł.

Czy oddaje wiernie nastrój poematu Słowackiego? Raczej chyba nie. Surowy realizm obrazu nie wiele ma wspólnego z tą „mgłą świetlaną, perłową“, z tym „pryzmatem łez tęsknoty i bolesnej miłości“, o którym tak trafnie pisał Jackowi ojciec. Lekkością, zwiewnością, tęczowością bliższy jest Słowackiemu Witold Pruszkowski [1]), ale mocą i wyrazem Malczewski przewyższa Pruszkowskiego. Trzeba się pogodzić z tem, że „Śmierć Ellenai“ nie jest ilustracją do Anhellego. Jest odrębnem, potężnem dziełem sztuki, osnutem na jego kanwie, poczętem pod wpływem Słowackiego.

W rozwoju talentu Malczewskiego ten obraz stanowił olbrzymi, niespodziewany krok naprzód. Nic dziwnego, że zachwycał się nim Matejko — „jeszcze parę portretów dla wprawy, a sława zapewniona“ zawołał, ujrzawszy obraz na wystawie.

[1]) Anhelli z 1888 r., Śmierć Ellenei z r. 1892.



ZESŁANIE STUDENTÓW 1884

Tablica 15

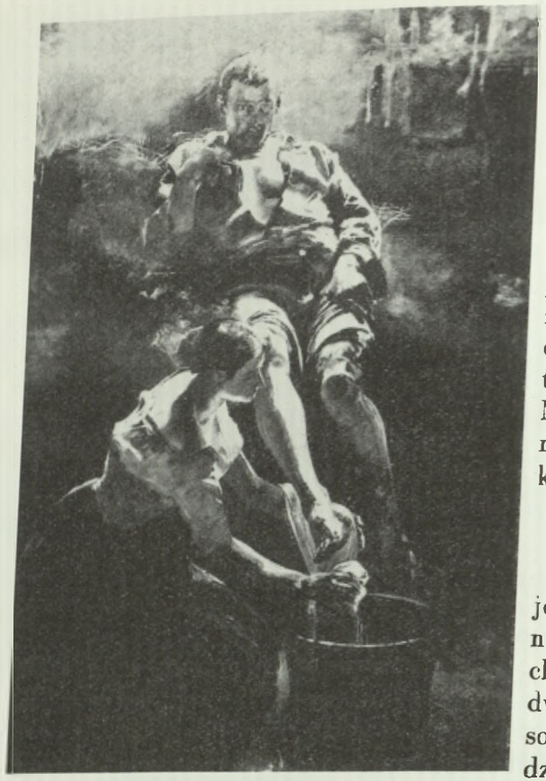


52. CAR JEDZIE (SZKIC OLEJNY) 1885.

Nic dziwnego też, że zaraz po Śmierci Ellenai maluje Malczewski drugie przepyszne dzieło „Wygnanie studentów". Jakiż to uroczy obraz! Co za genjalny, pełen prostoty i poezji pomysł, owa mapa Rosji na ścianie. Tym, którzy pamiętają lata niewoli, którzy czują jeszcze odruchową niechęć do liter rosyjskiego alfabetu, dla których tajemnicza olbrzymia, bezkresna Rosja była synonimem ciemnego zła i rozpaczy — ta mapa otwiera najszersze perspektywy, porusza najgłębsze pokłady uczuć. Jest to jedno z najbardziej udanych zastosowań symbolu w sztuce Malczewskiego. A kompozycja jakaż prosta i naturalna, jak nic w niej nie czuć modela. A ci cudowni chłopcy — znowu jeden z najpiękniejszych motywów w sztuce Malczewskiego.

Są może w cyklu syberyjskim Malczewskiego inne, malowane z jeszcze większem mistrzowstwem. Żaden nie przewyższa tego niewielkiego obrazka głębią sentymentu, który przemocą porywa widza.

„Odpoczynkiem w kopalni", „Śmiercią Ellenai", „Wygnaniem studentów" Malczewski zdobył szturmem polską publiczność. — „W piętnaście, czy dwadzieścia lat po powstaniu 1863 r. przypomniał, że duża część ojczyzny jest poza krajem, na Syberji. I tak było jeszcze podówczas" — pisał naoczny świadek tego wrażenia, Konstanty Górski. Wzruszenie ogarnia także i dzisiaj, gdy w pożółkłym Kurjerze Warszawskim z przed pół wieku czytamy opis Śmierci Ellenai pod zmienioną dla rosyjskiej cenzury nazwą „Na łożu śmierci", opis, w którym o Anhellim mówi się tylko „On", a o Ellenai „Ta, którą przywykł na-



53. UMYWANIE NÓG 1887.

zywać siostry imieniem“ lub „Ta, na której pierś spadła w chwili zgonu róża cudowna...“

Najszlachetniejsza kontrabanda z Krakowa musiała do głębi poruszyć serca Warszawy. Ale nie poddajmy się złośliwemu, łatwemu sceptyzmowi, że obraz poruszał serca tematem. Nie! Umiał je zdobyć Malczewski, bo zdołał temat narzucić powagą wielkiej sztuki.

*

W końcu 1885 roku wyjechał Jacek Malczewski na parę miesięcy do Monachjum. Pociągnęły go tam dwa magnesy: obiecywał sobie, że „pracować się będzie i naprzód się pójdzie w technice“, a czuł tego potrzebę: „chciałbym... już całkiem skrystalizowany i wykończony być w technice... i kierunku być pewnym, całkiem pewnym“. Drugi magnes był w domu jednego z przebywających w Monachjum polskich malarzy. Był to nowy ideał serca, który nie nadługo zresztą zaprzątnął mu uczucia i wyobraźnię.

Mieszkał razem z kilku młodymi malarzami polskimi — Rozenem, Kleczyńskim, Heimannem. Wieczory spędzał u Brandta, lub Wieruszа-Kowalskiego. Tam musiał nieraz spotykać niemieckich artystów, pisze, że nurza się w sztuce niemieckiej „ale tylko po kostki“ i maluje (znów, jak kiedyś w Paryżu) Syberję: jeden z Etapów.

Warto zanotować, że już w tym czasie kiełkują widać pomysły, które stanowić będą punkt zwrotny w tematach jego twórczości. Donosi bowiem siostrze, że: „Wacio (Karczewski) pisał do mnie dużo bardzo rozsądnych rzeczy i trzeźwych, ale w sztuce rozsądek nie zawsze dobry doradca, a trzeźwość zawsze na końcu się znajdzie, jako ostateczny środek. Słyszał pewnie od Karola (Potkańskiego), o rozmaitych moich planach i szkicach i krytykuje mój literacki kierunek

w sztuce — ma rację, ale to choroba głowy, ręka zawsze szuka tonów i form, a o sławę moją się nie troszczy“.

Może to już zapowiedź „Melancholji“ i „Błędnego koła“? Może zaznacza się wpływ symbolizmu niemieckiego, przedewszystkiem Böcklina? Od rozbrzmienia tej struny twórczości dzieli jeszcze Malczewskiego kilka lat. Ale wiemy już jak długo nosi w sobie zarodki obrazu, z jakim uporem trzyma się pomysłów, jak nie odstępuje przez całe lata od powziętych zamierzeń.

*

Jacek Malczewski wytrzymał próbę życia — został wielkim artystą — zdobył serca ludzkie, uznanie, sławę. Z całym zapałem młodości, z całą tężyzną dojrzałego mężczyzny, idzie walczyć o nowe, coraz to bogatsze zdobycze.

RADOŚCI, TROSKI, TRIUMFY

Na najbliższe lata przypada narzeczeństwo Jacka i jego ślub z panną Marją Gralewską. Ten przełomowy fakt dla każdego człowieka, jest niejako koniecznym etapem życia Jacka, zamknięciem jego młodości, początkiem dojrzałości.

Dawno się na to zanosiło. W parę lat po pierwszym zawodzie miłosnym, podkochiwał się romantycznie raz i drugi. Sprawę małżeństwa stawiał pozatem programowo. Już w czasie, gdy otrząsał się z pod hipnozy pierwszej miłości, pisał do rodziców, że „panien ładnych i dobrych tyle wszędzie"... Konstantego Górskiego także zapewniał: „ożenić się zawsze ożenię", a wśród rysunków z tych lat jest kilka humorystycznych fantazyj, przedstawiających „żonę Jacka" i „żonę Kocia", oraz sześcioro „dzieci Jacka kiedyś".

Toteż, gdy się raz jeszcze zakochał i spotkał wzajemność, zdecydował się szybko. Zaczęło się od sielanki na romantycznem tle Zakopanego w lecie 1886 roku, a już w listopadzie donosi matce o zaręczynach, które „odbyły się niespodziewanie nagle i prędko" i tak narzeczoną opisuje: „panna jest prześliczna blondynka -- poczciwa, naturalna, miła i nadzwyczaj dystyngowana, nazywają ją tutaj „die verzauberte Prinzessin". — Jakże malarz nie miał ulec tylu urokom!

Przyszedł rok służby narzeczeńskiej, w czasie którego namalował Jacek znany portret narzeczonej. Malowany z profilu, w 3/4 postaci, piękny w rysunku i uśmiechu. Kolorystycznie pojęty on był jako symfonja białości: narzeczona w białej sukni z białym wachlarzem na tle białej ściany. Złote włosy i złoty haft na sukni. Karnacja nagiego ramienia i dekoltu. Pod tym względem wypadł obraz nieco zimno i ciężko. Francuzi lepiej takie karkołomne sztuki wykonywali.

Na lato wybrał się w Radomskie „gdzie — pisze — włóczęgę artystyczną zacznę po tych ukochanych polach, na których tak dawno noga moja w lecie nie postała... Cieszę się niezmiernie na te wakacje ostatnie kawalerskie". Minęły wakacje, a w październiku 1887 stanął Jacek na ślubnym kobiercu.



54. PORTRET NARZECZONEJ 1887

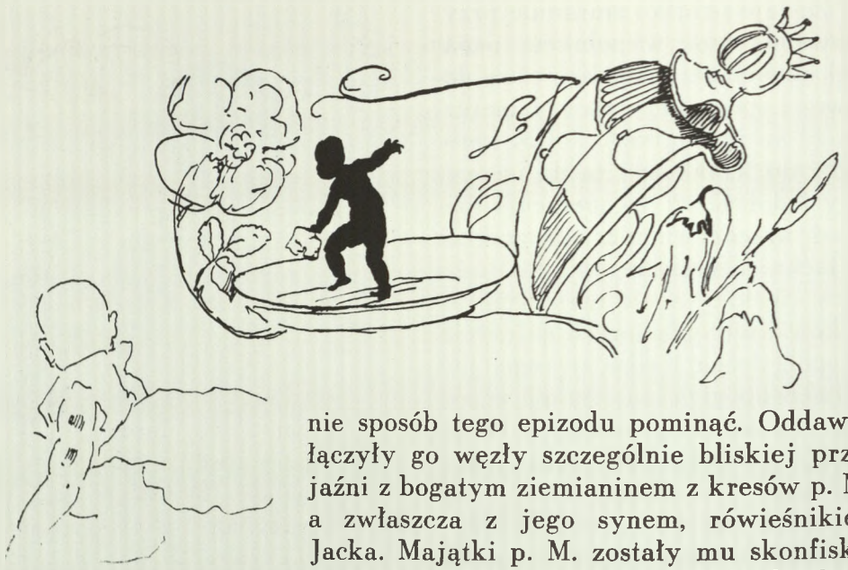
Zastaje ognisko starannie przygotowane, suto wypełnione penatami, przychodzą miesiące ciszy domowej i spokojnej pracy. I marzenia, że swoją matkę i siostry sprowadzi do Krakowa i tu da im wygody i dobrobyt. Te marzenia niełatwo urzeczywistnić; przygnębia to Jacka: „Straszny jest los ludzi pracy ciężkiej, a nie mających dostatków i nie opłacanych należycie, a wogóle droga Matko, straszny jest los ludzi ubogich materjalnie, a mających duchowe aspiracje wysokie. Łamią się i łamią, a z czasem się złamać muszą, nie wypełniwszy najdroższych i najświętszych obowiązków. Ale Ty mnie przebaczysz to, że ubogi jestem, mimo tylu lat pracy, ustawicznej pracy".

Ubóstwo Jacka to nie była ani nędza, ani niedostatek. Raczej poziom średniego mieszczańskiego dobrobytu. Ale nie może go dać matce i siostrom, niełatwo mu je teraz odwiedzać. Czuje się skrępowany i bezsilny „myślę o Was nieraz — pisze — i przyznam się, że nieraz gorzko płaczę w samotności nad losem ciężkim i twardym".

Życie tymczasem, bardziej jak dotychczas zamknięte i odosobnione, toczy się dalej. Przybywa córeczka, potem syn. Przychodzą radosne rozkosze ojcostwa, przychodzą choroby i troski domowe. Trzeba je opędzać, trzeba, by na wszystko starczyło. Sam Jacek chorował — opóźnił się w pracy — będzie musiał „doganiać i robić, aby wystarczyć robocie i rozchodom".

Zjawia się nastrój przygnębienia w nowej, nieznanej nam jeszcze postaci: „wspomnijcie czasem o tym, co w walce o byt chętnieby broń złożył i ze wszystkich zaszczytów, dostojeństw i sław rezygnował, by mógł zaznać spokoju i ciszy i zapomnienia".

W tym właśnie czasie zachodzi wypadek, który mógł decydująco zaważyć na życiu Jacka, a może i na jego sztuce. Stanowisko, jakie Malczewski zajął wobec tego zdarzenia, maluje go tak wymownie, że



nie sposób tego epizodu pominąć. Oddawna łączyły go węzły szczególnie bliskiej przyjaźni z bogatym ziemianinem z kresów p. M., a zwłaszcza z jego synem, rówieśnikiem Jacka. Majątki p. M. zostały mu skonfiskowane po powstaniu, a potem w drodze łaski cesarskiej rząd rosyjski zwrócił je jego synowi. Młody M. umarł na suchoty, a ojciec znalazł w jego papierach testament, legujący całość majątku Malczewskiemu.

Oddał testament Jackowi, ale ten mu go zwrócił, nalegając, by do śmierci nic nie zmieniał w swoich sprawach majątkowych i prosząc o zachowanie dotychczasowej przyjaźni. — „Niech mnie pan traktuje jak przybranego syna, ja pana będę uważał za przybranego ojca".

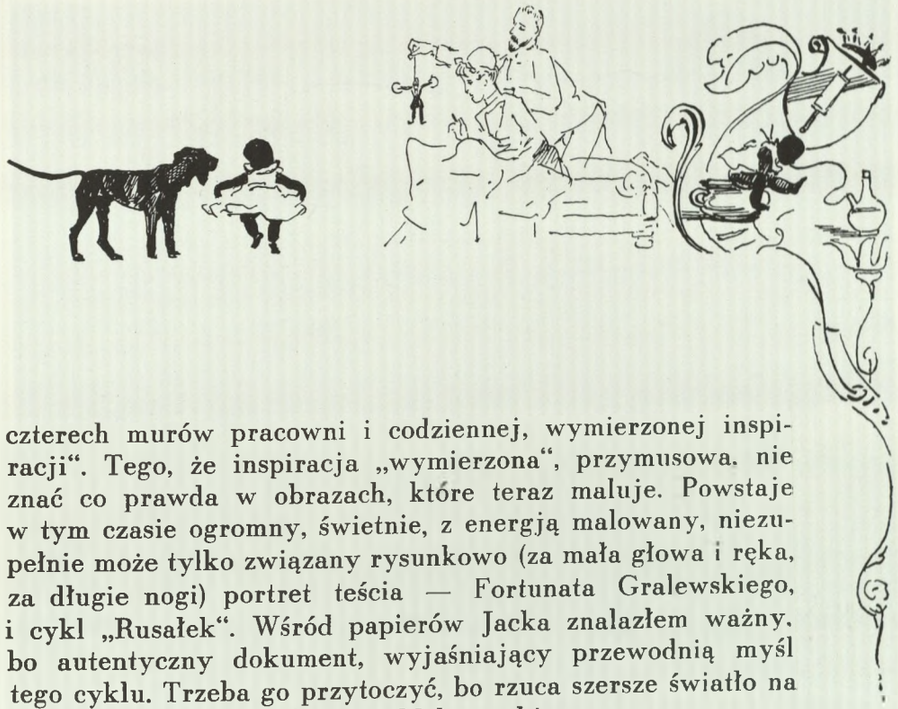
Po paru latach umarł p. M. Zjechała z kresów jego dalsza rodzina. O testamencie nikt nie wspomniał.

Dwaj poważni ludzie, przyjaciele zmarłego, zwrócili się do Malczewskiego z propozycją, że upomną się o jego prawa, o których od zmarłego M. wiedzieli. Odmówił. Podczas pogrzebu podszedł do niego jeden z tych dwóch przyjaciół — „je vien voir si tu joura bien jusqu'à la fin ton rôle"... Tak, zagrał rolę. Był przecie na tyle artystą, że umiał docenić i nacieszyć się piękną linją swojego gestu. Ale — panowie sceptycy — ilu się znajdzie, których stać na taki gest wielkopański?

Niejeden-to raz w życiu zajął Malczewski takie dumne stanowisko, odrzucał wszelki kompromis, już nietylko z honorem, ale z niedosyć, jego zdaniem, wspaniałem rozwiązaniem sprawy.

Nie umiał pójść na „życie ułatwione".

A biorąc sprawę utylitarnie, może i szkoda, bo oto sztuka jego zaczyna odczuwać więzy życia. Skarży się Malczewski, że go z wiejskiego odpoczynku „zajęcia na codzienną strawę powołują nazad do



czterech murów pracowni i codziennej, wymierzonej inspiracji". Tego, że inspiracja „wymierzona", przymusowa, nie znać co prawda w obrazach, które teraz maluje. Powstaje w tym czasie ogromny, świetnie, z energją malowany, niezupełnie może tylko związany rysunkowo (za mała głowa i ręka, za długie nogi) portret teścia — Fortunata Gralewskiego, i cykl „Rusałek". Wśród papierów Jacka znalazłem ważny, bo autentyczny dokument, wyjaśniający przewodnią myśl tego cyklu. Trzeba go przytoczyć, bo rzuca szersze światło na literacką koncepcję obrazów Malczewskiego.

Dokumentem jest list, pisany w odpowiedzi Wacławowi Karczewskiemu, który chciał na temat tych obrazów pisać nowelę. Malczewski tak szereguje i wyjaśnia swój cykl:

„1. Obraz. Dawniej wystawiony:
Chłopiec był sobie i pasał świnie.

2. Na pastwiskach widywał jakąś panią, jakiś ideał.

3. We mgłach raz jesiennych ujrzał ją wyraźniej, kołyszącą się na łodygach chwastów.

4. Dorosły, łapiąc ryby, ujrzał rusałkę i sądził, że to ta sama (ten ideał) i tembardziej szukał jej ciągle.

5. Raz, spławiając drzewo wodą Dunajca, ujrzał ją na brzegu między wiklinami.

6. W pełnej sile młodości, wróciwszy na wieś do siebie, poszedł jej szukać po polach i mokradłach. Wtem, opętany przez rusałki, na śmierć załaskotany został.

7. I powstała i została baśń po jego śmierci we wsi rodzinnej, że był młody człowiek, który szukał jakiegoś ideału kobiecego



55. RUSAŁKI (III) 1888

i że ten ideał po śmierci znalazł, bo wieczorami ukazuje się ten topielec w uściskach dziwożony, wśród oparów i mgieł i praczki, biorące wodę wieczorem, widują ich czasem.

Słowem ideału nie znalazł, bo on w nim był i z niego szedł, a po śmierci opromienił go, zlawszy się z nim, jako nieśmiertelny i nieuchwytny cel".

Oczywisty jest autobiograficzny charakter całego cyklu. Malczewski zastrzega się, że nie przywiązuje wagi do tych „długich ręczników", pisze — „obce one już dla mnie i nie obchodzą mnie nic, a nic" i dodaje taką refleksję: „Przedzierając się przez ostre krzaki zostawia się na kolcach cierni to szmaty z odzienia, to czasem krew z ciałem własnem; szmaty zostawia się częściej i częściej je na wystawach spotykasz obrazów. Kawałki mięsa i krwi serdecznej rzadziej, a nawet bardzo rzadko, i na wystawach także mało obrazów, któreby z krwi i serca płynęły. Może to i lepiej, bo dłużej żyją ludzie, którzy w po-



56. RUSAŁKI (VI) 1888.



Tablica 16 INTRODUKCJA 1890

wł. hr. Marja Sobańska, Kraków

dartych szatach chodzą, jak ludzie, którym krew z ran cieknie żywych — po cierniach i drogach".

Może to było akcentowanie skromności, może — o co tak łatwo u artysty — te obrazy stały mu się naprawdę „obce", w rok czy dwa po wymalowaniu. Dla nas mają one duże znaczenie. Te pastuszki w polu z dziewanną i łęcinami kartofli i rusałki na stawach świadczą, że Malczewskiemu otworzyły się oczy na pejzaż. Na czarowne, tajemnicze ustronia stawów, zarośniętych trzcinami, na zielone cienie rzucane na wodę przez olchy, na blaski księżyca na fali. Nie jest to jeszcze natura taka, jaką będzie Malczewski malował w epoce najwyższego rozkwitu swojej sztuki, nie jest to jeszcze ten, tak bardzo odrębny, jedyny, własny pejzaż Malczewskiego. Jeszcze kolor nie rozwinięty, jeszcze słońce świeci zimno, choć ostro, ale jakież już, na ścisłej obserwacji natury oparte zrozumienie, jakie wydobycie charakteru ziemi i wody, kwiatów polnych, trzcin, tataraków i nenufarów. Mistrzowsko malowane też w tych obrazach ludzkie postacie. Dobitny realizm nie pozbawia Rusałek niesamowitego uroku. List Jacka wyjaśnia także, tyle razy dyskutowany pomysł, przedstawienia ich, jako zwykłych wiejskich dziewczyn. W jakiejże postaci miał je dojrzeć, goniący za ideałem chłopiec? Wszak to rusałki, widziane jego oczyma.

Pomijam mniej ważne obrazy malowane na marginesie wielkich natchnień — które nachodzą w tym okresie Malczewskiego.

W roku 1890 wykańcza on „Introdukcję" i w tym samym roku zaczyna pracę nad „Melancholją".

„Introdukcja" (malarczyk w parku) to znowu jeden z głazów milowych na drodze wielkiego malarza. Ogromny, przeszło 3 metry wysoki około 2 metry szeroki obraz, należy do tych, których pojawienie się wywołało wielkie wrażenie.

Obraz jest istotnie niepospolity.

Trudno sobie wyobrazić wyższy poziom techniczny, jak ten, z jakim namalowany jest chłopiec, jego zachłapane ubranie, cebrzyk, garnki z farbami. Wyjątkowo świetne rzemiosło malarskie!

Ale całą wartość obrazu stanowi właśnie to, że się rzemiosła zupełnie nie dostrzega. Z obrazu płynie do nas wielka poezja i ona robi go prawdziwem dziełem sztuki. Nastrój płynie z głębokiego, mgłą jesienną otulonego pejzażu i rozmarzonej twarzy chłopca. Od tej twarzy nie sposób oderwać wzroku. A cała poezja wydobyta z ogromną prostotą, z wielką oszczędnością środków.

Trzebaby być zawziętym rygorystą, by zakwestjonować brzozową (troszkę pretensjonalną) ławeczkę — by dojrzeć cień sztuczności, mały figiel kompozycyjny w tem, że kapelusz przysłania oko chłopca i cały wyraz twarzy skoncentrowany jest w j e d n e m oku.



57. MODLITWA NA ETAPIE 1890.

Kompozycja „Introdukcji" stanowi pewnego rodzaju osobliwość. Obraz na pierwszy rzut oka jest fałszywie zbudowany. Chłopiec siedzi na dole obrazu i zajmuje trzecią część wysokości płótna. Nad nim, dwie trzecie, wypełnia rozległa perspektywa parku. Pozornie wydaje się, że obraz składa się z dwu, nie powiązanych ze sobą części. Możnaby z niego wykroić dwa różne obrazy. Chłopca — i pejzaż. Wystarczy jednak przysłonić dłonią górną część płótna. Poezja ulatuje z obrazu. Około malarczyka robi się ciasno. Jego rozmarzony wzrok nie znajduje odpowiednika w głębokości przestrzeni. Okazuje się, że właśnie połączenie motywów malarczyka i parku było konieczne. Można tylko zapytać, czy nie dałoby się uzyskać tego samego wrażenia przy ujęciu perspektywy mniej z góry, tak, by park rozciągał się raczej za chłopcem, aniżeli ponad jego głową. Ale i w ten sposób straciłby coś artysta z rozległości głębi, która występuje wyraziściej przy pejzażu z góry oglądanym.

O tem, jak natchnienie nie opuszcza Jacka, świadczy namalowana w rok później: „Śmierć na etapie". Obraz to z serji Syberyjskiej za-



ŚMIERĆ NA ETAPIE 1891

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin

Tablica 17

pewne technicznie najświetniejszy. Nie trzeba chyba specjalnie uwydatniać głębokości tragicznego wyrazu sceny śmierci, która się rozgrywa w prawej części obrazu, nie trzeba zwracać uwagi na świetny rysunek, zwłaszcza skrótów, śpiących na pryczach, po lewej stronie. Te rzeczy były i we wcześniejszych obrazach. Ale należy podkreślić bardzo zrównoważoną harmonję oliwkowo-niebiesko-pąsowego kolorytu, świetny światłocień, minjaturową prawie technikę, miękkość dotknięcia pendzla.

W następnym roku powstanie: „Wigilja Wygnańców". Podobny pod względem tematu i kompozycji, ale mniej rozwinięty obraz maluje raz jeszcze Malczewski w 1893 r. W 1895 wykańcza niewielki warjant „Śmierci na etapie". Te obrazy zamykają cykl Syberyjski. „Wigilja" jest dziełem bardzo wybitnem. Nad wszystkiem góruje nastrój tęsknoty i rozpaczy, udzielający się widzowi. Nastrój wydobyty ogromnie dyskretnemi, delikatnemi sposobami. Wygnańcy nie odczuwają żadnych cierpień fizycznych. Nie zamarzają na śniegu, jak wygnańcy Grottgera, nie znoją się w kopalni, śmierć nie wchodzi w ich szeregi, jak na innych obrazach Malczewskiego. Odwrotnie, samo otoczenie — pokój, stół jadalny, syczący samowar — nasuwa raczej wrażenia ciepła i domowej zaciszności. Tem silniej działa wyraz tych przepysznych twarzy. Cały ich ból, wszystkie ich cierpienia są duchowego porządku. Nad stołem unosi się przeraźliwa tęsknota, wywołana, jakby zaklęciem, datą dnia, listami z domu, okruchem opłatka w liście. Myśli tych obłąkanych nostalgją nieszczęśliwców lecą w dal, ich oczy widzą to, czego niema w obrazie. Umieć namalować te myśli, umieć namalować te widziadła było ogromnym triumfem artysty.



58. PRZY UMARŁEJ (FRAGMENT SZKICU) 1890.

Wszystkie głowy są interesujące, niektóre zupełnie wyjątkowo

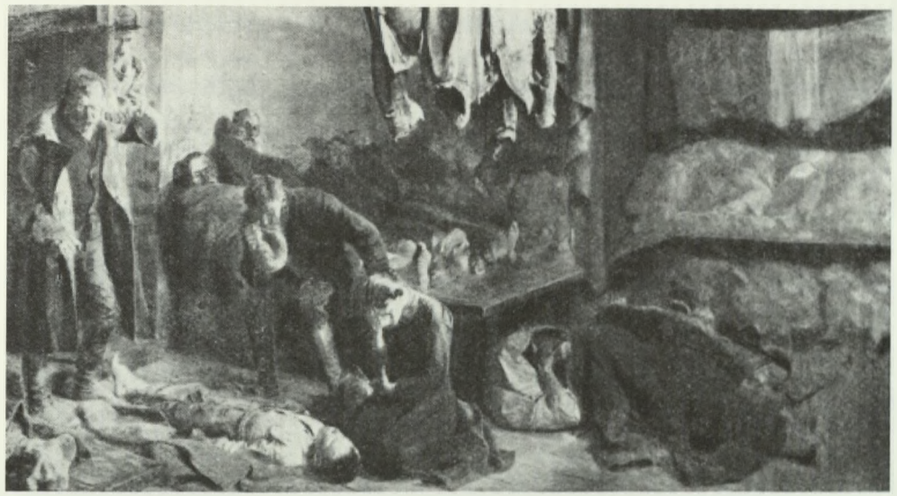


59. WIGILJA WYGNAŃCÓW 1892.

świetne w charakterze i w wyrazie: brodaty starzec, który podnosi oczy jakby modląc się w zachwyceniu do swoich marzeń, jego sąsiad zapatrzony niewidzącemi, szklanemi oczyma w światło świecy, chłopiec po drugiej stronie, zasłaniający twarz talerzem. Gamma wyrazów najsubtelniejszych niesłychanie bogata. Parę ślicznych, poetycznych epizodów, jak wysypywanie okruchów opłatka z listu, przypiekanie opłatka nad świecą — takie proste, bez znaczenia czynności, ale z jakiem jednak dla tych ludzi znaczeniem — wzbogacają raz jeszcze nastrój obrazu. Świetne malowanie zarówno postaci jak akcesorjów (talerze, sztućce, samowar) robi znowu z obrazu arcydzieło malarskiego rzemiosła.

Słowem, dzieło o ogromnych wartościach i z jedną przykrą wadą. Kolorystycznie źle zharmonizowane. Malczewski postawił sobie trudne zadanie podwójnego oświetlenia — zimnego światła z okna i ciepłego, idącego od świecy. Przeciągnął o włos czerwoność światła świecy i obraz robi wskutek tego wrażenie przejaskrawionej dysharmonji. Jest pod tym względem typowym obrazem z przejściowej epoki Malczewskiego. Do tej epoki należą naogół dzieła zgoła odmienne pod względem treści i tematu — przedewszystkiem Melancholja i Błędne Koło.

*



60. ŚMIERĆ NA ETAPIE (II) 1895.

W 1892 roku był Jacek powtórnie przez parę miesięcy w Monachjum. Zaraz potem wykańcza swoje najbardziej reprezentatywne symboliczne obrazy — co więcej, wchodzi zdecydowanie na drogę symbolizmu, lub fantastyczności, z której już nigdy nie zejdzie, wkracza w świat, w którym wiąże się i miesza bezustannie rzeczywistość, z motywami zaczerpniętemi z wyobraźni. Nie był to początek ani fantastyczności, ani symbolizmu Malczewskiego. Fauny i najady malował od lat kilkunastu pod wpływem klasycyzmu i poematów Asnyka [1]). Symbolizm krył się i w n i e f a n t a s t y c z n y c h obrazach (Zapóźno z pieśnią), albo w takich jak Rusałki. Niemniej trzeba podkreślić, że teraz dopiero zanurza się Malczewski cały w prądzie symbolizmu. Łatwo było wpływologji dojść do pozornego źródła tych tematów Jacka. Böcklin, słynny na cały świat Böcklin malował fauny, Malczewski maluje też fauny, Böcklin malował autoportret ze śmiercią, Malczewski namalował także autoportret ze śmiercią. Malczewski przejął symbolizm od Böcklina, Malczewski jest wybitnym malarzem, Malczewski jest polskim Böcklinem. Ten łańcuch przesłanek jest tylko pozornie logiczny, a wniosek jest nietrafny. Nie chcę bynajmniej bronić twierdzenia, że symbolista Malczewski powstał z niczego. Sam Malczewski powtarzał zdanie Carrière'a, że niema malarzy bez ojców. Każdy twórca kultury stoi na czyichś barkach i tkwi w swojej epoce.

[1]) Konstanty Górski stwierdza w swoich notatkach, że „faunizm" Malczewskiego wywodzi się z Asnyka. Miał na myśli „Freska Starożytne" tego poety, zwłaszcza zapewne wiersze „Fresk Pompejański", „Dzieje piosenki", „Orfeusz i bachantki".

Na tem polega ciągłość i organiczność rozwoju cywilizacyjnego; ale w twierdzeniach, że Malczewski naśladował Böcklina, lub, że jest polskim Böcklinem, jest równie dużo przesady, jak błędu. Böcklin miał naśladowców — przedewszystkiem Stucka. W jednym, w dwu obrazach Malczewskiego wyczuwa się echa Böcklina, ale Malczewski ani na włos nie jest nietylko naśladowcą, ale nawet synem duchowym Böcklina. To, że Malczewski, tak jak i Böcklin, malował fauny i nimfy, nic, a przynajmniej bardzo niewiele mówi o ich wewnętrznem pokrewieństwie. Juljusz Kossak malował historyczne obrazy i Matejko malował historyczne obrazy (jeden i drugi np. malował wjazd Sobieskiego do Wiednia), czyż stąd wynika, by któryś z nich naśladował drugiego, lub, by Matejko miał być synem duchowym Kossaka? Wszak chodzi o to j a k malarz ujmuje temat, czy jest pokrewieństwo f o r m y tj. kompozycji, rysunku, koloru, wyrazu, nastroju, między dziełem jednego, a drugiego artysty.

I tu trzeba powiedzieć, że Malczewski jest akurat tak samo oryginalny jak Böcklin i toto coelo od niego oddalony. Porównując obrazy Böcklina i Malczewskiego z punktu widzenia formy, trudno bodaj znaleźć jakiekolwiek podobieństwo. Inny jest rysunek, kolor, kompozycja. Te same elementy grają w twórczej koncepcji zupełnie różną rolę. Bryła Böcklina jest miękka i mniej plastyczna, jak twarda i sękata bryła Malczewskiego, w rysunku ciała ludzkiego przewyższa Malczewski Böcklina. Głęboki, nasycony kolor Böcklina niczem nie przypomina Malczewskiego, w żadnej z kilku różnych faz jego kolorystyki. Böcklin jest wielkim pejzażystą, tak samo Malczewski. Ale cóż ma wspólnego, romantyczny, pełen patosu pejzaż Böcklinowski, jego złotem oblane, tajemnicze święte gaje, jego turkusowe nieba południa, jego groza nagich skał, jego grające wszystkiemi połyskami szmaragdów i szafirów, przejrzyste tonie morza, z prostym jak dźwięki fujarki, ubogim, a tak polskim w wyrazie krajobrazem Malczewskiego?

Böcklin oddychał, upajał się, zarówno w życiu, jak w sztuce, mitologją i przyrodą Grecji i Rzymu. Jacek Malczewski wyrywał się ze swoich wędrówek na południe, na skrzydłach tęsknoty do kraju. I przywiózł z nich zaledwie kilka obrazów, w których pejzaż przepełniony jest smętkiem północnej jesieni.

Nawet fantastyczne twory: fauny, syreny i centaury Böcklina, czy fauny, chimery i harpje [1]) Malczewskiego, odgrywają w twórczości

[1]) Warto zanotować, że Malczewski niemal zupełnie nie posługuje się najbardziej ulubionym motywem Böcklina — centaurem. Znam tylko jeden obraz, w którego tle namalował Malczewski dwa małe centaury.



Tablica 18 WODNIK I SYRENA (około r. 1900)



61. TRZY MALARSTWA 1889.

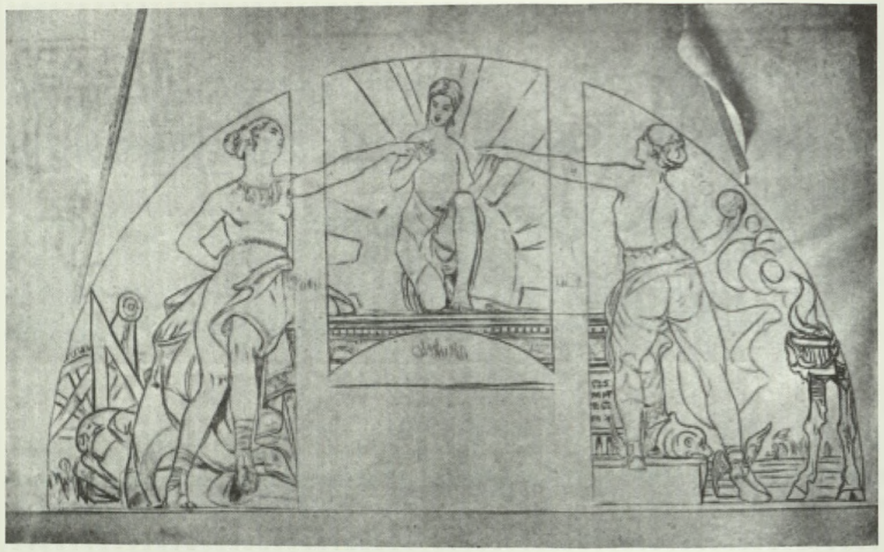
każdego z tych artystów zupełnie odrębne role. U Böcklina są one jakby wzbogaceniem, uzupełnieniem nastroju pejzażu. Maluje on, po grecku pojętą, wspaniałą bajkę przyrody. Dla Malczewskiego będą te widziadła przedewszystkiem dopowiedzeniem wyrazu duszy ludzkiej.

Jedną z najbardziej odrębnych, własnych cech symboliki Malczewskiego jest to, że zestawia on postacie fantastyczne z ludźmi z codziennego życia w ich zwykłych ubiorach, kołnierzykach, krawatach.

Rzadko bardzo robi tak Böcklin. Stąd wynika zasadnicza różnica w nastroju dzieł obu artystów. Wyraz obrazów Böcklina jest łatwy do odcyfrowania. Przeskok z płaszczyzny rzeczywistości w fantastykę, nadaje obrazom Malczewskiego nutę mistycznej, zagadkowej niesamowitości.

Powiedzieć „Polski Böcklin", to trochę tak, jak nazwać Warszawę polskim Paryżem, jest w tem pochlebna protekcyjność. Trzeba ją odrazu odrzucić. Böcklin był wielkim malarzem, przewyższał Malczewskiego pewnemi stronami swojego talentu. Malczewski przewyższa go innemi wartościami. Trzeba poczekać 200 lat, by ustalić hierarchję tych obu ogromnych artystów. A już porównanie Malczewskiego ze Stuckiem, lub nawet z Klingerem jest zestawieniem rzeczy oczywiście niewspółmiernych. Malczewski przewyższa znacznie talentem Klingera, odległość zaś między poziomem Malczewskiego i Stucka jest niemal tak duża, jak między Matejką, a Janem Styką. Nie wynika stąd, powtarzam, wniosek, że sztuka Malczewskiego nie wyrosła z tej samej gleby, nie rozkwitła w tem samem powietrzu, którem oddychało malarstwo europejskie końca XIX stulecia [1]).

[1]) Profesor Władysław Podlacha napisał w przedmowie do Katalogu wystawy obrazów Jacka Malczewskiego we Lwowie (1926): „Próby wprowadzenia do sztuki symbolu w postaci figur alegorycznych lub figur wziętych z mitologji, a tak charakterystycznych dla Malczewskiego, wystąpiły w malarstwie europejskiem wcześniej u Böcklina, Klingera



62. SZKIC DO FRYZU NA GMACH TOW. PRZ. SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE 1900.

Chcę tylko z naciskiem uwydatnić, że dzieło artysty jest wynikiem skrzyżowania się jego duszy z wpływami epoki i środowiska. Własnej odrębnej duszy było w Malczewskim tak wiele, jak w mało którym z jego współczesnych. Trzeba o tem pamiętać i starać się jego swoiste, własne elementy od obcych oddzielać. Obcych elementów znajdziemy więcej we wczesnych obrazach Malczewskiego tj. tych, które maluje prawie do końca lat dziewięćdziesiątych, przed ostatecznem skrystalizowaniem się jego, tak bardzo odrębnego, spojrzenia na świat.

Są, w traktowaniu zwłaszcza symbolicznych postaci z tego okresu, silne echa, błądzących po całej sztuce europejskiej prądów. Niektóre fantastyczne postacie z jego obrazów, o akcesorjach wziętych ze sztuki klasycznej, malowane z realizmem XIX wieku mogłyby stać na cokołach lub stopniach każdego pomnika, budowanego w tym czasie, czyto we Francji, czy w Niemczech, czy w Polsce. Są to wszystkie te

i Stucka i one to oddziałały na fantazję młodego artysty, ukazując jej możliwości skombinowania tworów mitologicznych z sytuacjami codziennego życia".

To twierdzenie — jeśli je pojąć ogólnie jako wskazanie na związek jaki istnieje między symbolizmem Malczewskiego, a jego epoką — jest słuszne. Może tylko zbyt wąsko ujęte, bo znaleźć można podobny symbolizm nietylko u tych trzech malarzy i nietylko w malarstwie niemieckiem. Wątpliwości budzi natomiast twierdzenie o wcześniejszym symboliźmie Klingera i Stucka. Malczewski już od powrotu z Paryża malował fantastyczne i symboliczne szkice i obrazy. Obaj tamci, młodsi od Malczewskiego malarze (Klinger ur. 1857, Stuck 1863) rozpoczynają dopiero w parę lat później swoją karjerę.

symbole wiosny, zimy, sztuki, albo prawdy, w powłóczystych szatach, z wieńcami, palmami, albo mieczami w ręku. Znać na nich rękę Malczewskiego w mocnym, jędrnym, dosadnym rysunku, ale stylizacja bardzo przypomina tamte muzy i boginie. Przykładem takiego ujęcia mogą być „Trzy malarstwa" (il. 61) albo trącący secesją szlak dekoracyjny na pałacu Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (il. 62). Naturalnym biegiem rzeczy, styl ten powoli się zdewaluował. Boginie zeszły z czasem z cokołów pomników i odnalazły się na postumentach w restauracjach i aptekach, albo jako „artystyczna" galanterja ozdabiały kałamarze i biurka. Znudziły się też gruntownie w malarstwie. Ale Malczewski nie był wśród artystów, którzy pozostali w kręgu tej zimnej, bo obcej manjery. Szybko otrząsnął się z naleciałości i zdąża do własnego, indywidualnego stylu.

Twórczość Malczewskiego w latach 1890—1900 charakteryzują przedewszystkiem: „Melancholja", „Błędne Koło" i parę pokrewnych im kompozycyjnie, mniej znanych obrazów.

Są one wszystkie pomyślane niewątpliwie oryginalnie. Nie da się znaleźć obrazów innych malarzy, zupełnie do nich podobnych. Ale i one tkwią mocno w pewnej ogólnej filjacji motywowej i w pewnej epoce sztuki. Trudno pomyśleć, by dziś przyszedł komuś do głowy podobny pomysł kompozycyjny. Historycznie wywodzą się bodaj jeszcze od owych wirów postaci w średniowiecznych tańcach śmierci, czy wyobrażeniach mąk piekielnych. Motyw skłębionego tłumu lecących, czy unoszących się w powietrzu postaci spotykamy w obrazach Tintoretta, w Sądzie ostatecznym Rubensa. Powraca ten motyw nieraz i potem w malarstwie europejskiem. W XIX wieku podejmuje go Cornelius, posługuje się nim szczególnie często symbolizm drugiej połowy XIX stulecia.

W powietrzu unoszą się tłumy „wspomnień", „marzeń", „pokus", symbole wojny i klęsk elementarnych. Maluje tak Böcklin swoją „Wojnę" i „Florę", maluje głośny Hiszpan José Benlliure y Gil („Widzenie w Colosseum", „Sabat czarownic"), malują Francuzi — Paul Chenevard („Divina Tragoedia"), Maignan („Songe de Carpeaux"), Béroud („Eternelle chaine"), Rochegrosse („Les muses réveillent l'âme humaine").

Z polskich malarzy, komponuje tak kilka obrazów w swojej ostatniej epoce Podkowiński („Szał", „Taniec szkieletów", „Marsz żałobny Szopena"). Ba, znaleźć można podobne ujęcia nawet u Siemiradzkiego („Kuszenie św. Hieronima").

Malczewskiemu odpowiadał symbolizm, jak mało któremu z artystów. Nic dziwnego, że i on sięgnął po ten schemat kompozycyjny.



63. W TUMANIE 1893.

Kształtuje go jednak bardzo indywidualnie i owiewa niespotykanym u innych malarzy czarem.

Na czem polega oryginalność Melancholji i Błędnego Koła? Przedewszystkiem na owym surowym, twardym, granitowym realiźmie Malczewskiego. Wyśnione postacie, ucieleśnienia marzeń, pojawiają się w formie niemal brutalnej rzeczywistości. Nic w nich niema ze zwiewności, przeźroczości, lekkości fantastycznych tworów innych malarzy. Szczegółowo opracowane anatomicznie, rysowane z zaciekłym naturalizmem, raczej przerysowane, aniżeli niedorysowane, o twardej, ciężkiej nawet plastyce, w ostrem świetle, które wydobywa drobiazgowo każdą wypukłość muskułu, rysę zmarszczki, nabrzmienie żyły — wszystkie te postacie miotają się, w epileptycznem jakby, napięciu. To nietylko żywi ludzie, to ludzie żyjący życiem spotęgowanem do ostateczności. — Dziwnym tylko czarem, rzuceni, jakby wybuchem wulkanu, w wiry powietrzne. Podobny potężny realizm był w Wojnie Böcklina: ale znacznie słabiej osiągnął Böcklin wrażenie unoszenia się w powietrzu swojego potwornego orszaku.

Drugi akcent, bardzo dla Malczewskiego swoisty, to akcesorja tych scen. W obrazach innych symbolistów podobne widziadła pojawiają się w ultra romantycznem otoczeniu: skały i piany morza, burze, pracownie alchemików, to bywa najczęściej spotykane tło tych obrazów. Jacek wtłacza swoje zjawy między puste, zimne ściany pracowni malarskiej, lub każe im się kłębić w obrębie odnawianego, zachlapanego farbą pokoju. Sztalugi i stołki malarskie, albo cebrzyk, garnki z farbami i patrony do ściennego malowania — w tej całej codziennej,

roboczej szarzyźnie rozgrywa się fascynujący dramat widziadeł. Prawem kontrastu, nastrój działa z tem większą siłą. Teatralność wypędzono z tych obrazów daleko, dlatego właśnie są one tak dramatyczne.

Na odwrotnej stronie płótna „Melancholji" jest napis „Prolog widzenia (wiek ostatni w Polsce, tout un siécle)". Melancholja, to opętańczy taniec życia narodowego w XIX wieku. Napoleońscy żołnierze wokoło upadającego sztandaru, dzieci i młodzież powstańcza, kosynierzy, niewolnicy w kajdanach, żałobne wdowy, ksiądz namaszczający umierającego, skrzypek, malarz, człowiek z otwartą księgą, ludzie wszystkich pokoleń i zawodów skłębili się pod działaniem ponurego czaru.



64. PORTRET L. WYCZÓŁKOWSKIEGO (OKOŁO 1895)

Ciekawy jest stosunek tego malarskiego dzieła do literackiej syntezy polskiego życia, która powstanie w najbliższych latach — do „Wesela". Stanisław Przybyszewski napisał [1]), że Wyspiański tworzył „Wesele" pod wpływem obrazu Muncha. Jacek Malczewski zaprzeczył temu i podyktował p. Bronisławowi Preidlowi (z prośbą o opublikowanie po jego śmierci) notatkę, w której stwierdził związek Wesela z Melancholją i Błędnem Kołem [2]). Oba te twierdzenia dadzą się po bliższem wejrzeniu uzgodnić. Obraz Muncha, którego reprodukcję widział nieraz Wyspiański u Przybyszewskiego, przedstawia tań-

[1]) Stanisław Wyspiański, dzieła malarskie, Bibl. Polska 1925, str. 11.

[2]) Il. Kurjer Codz. 28/IV. 1930 r. — „twierdzę — powiada Malczewski — na podstawie tego, o czem niejednokrotnie z Wyspiańskim mówiłem, że moje dwa obrazy „Błędne Koło" i „Melancholja"... zrobiły ogromne wrażenie na Wyspiańskim (i) były bodźcem dla Wyspiańskiego do napisania Wesela.

Wyspiański pisał do L. Rydla 24/V, 97 r. o I. wystawie „Sztuki": „Są.... Malczewskiego obrazy, bardzo ładne, mistyczno-realistyczne, ogromnie śliczne, wierz mi, to są poprostu cudowne rzeczy". (W. Trojanowski: St. Wyspiański, 1928, str. 20).

czące pary, którym przygląda się, oparty o framugę drzwi mężczyzna — to mogło być punktem wyjścia pierwszego aktu Wesela. Melancholja była niewątpliwie natchnieniem ostatniej, tragicznej sceny zaklętego tańca. Wspólny ton dzieła malarskiego i obrazu scenicznego jest tak uderzający, że nie znając jeszcze notatki p. Preidla, zwracałem nań uwagę w artykule o wystawie jubileuszowej Jacka Malczewskiego [1]). Zeznanie Malczewskiego rozstrzyga sprawę ostatecznie. Należy tylko rozpatrzyć w jakim stopniu elementy twórczości Jacka weszły do genjalnego dramatu Wyspiańskiego. Niema w Melancholji najważniejszej osoby dramatu, organizatora opętańczego tańca — Chochoła. Jego rolę odgrywa, stojąca za oknem, żałobna i zadumana melancholja.

Jest to zasadnicza różnica w symbolice obu utworów. Chochoł, którym owinięto krzew na zimę, by nie „zwiądł róży krzak", to poezja romantyczna, która uchroniła Polskę przed zastygnięciem uczuć i zanikiem świadomości narodowej, ale zarazem usypia i każe kręcić się w krąg, w bezwolnym, zaczarowanym tańcu. Melancholja Malczewskiego, to tragizm dziejów rzeczywistych, rzucający swój żałobny cień na całe życie Polski. Malczewski wykarmiony romantyzmem, żył nim do końca i rzadko mu się przeciwstawiał. Wyspiański programowo zwalczał romantyzm w jego popularnej, zwulgaryzowanej postaci. Drugą ważną różnicę stanowi to, że Wesele jest syntezą czasów Wyspiańskiemu współczesnych. Punktem zaczepienia jego koncepcji był epizod (wesele Rydla), który tkwił w poczynającym się prądzie ludowym, tak charakterystycznym dla tej epoki. Tego socjologicznego elementu niema w „Melancholji" — jest ona wszakże syntezą ubiegającego XIX wieku. Ważne te różnice nie przekreślają pokrewieństwa ogólnego tonu.

A prócz tej wspólności można w obrazie znaleźć i inne elementy, grające dużą rolę w dramacie Wyspiańskiego. Są w nim kosy, ta rozpaczliwa broń rozbrojonych, jest nawet berło błazeńskie — kaduceus Stańczyka. Kaduceus w „Melancholji", to jakby znak herbowy łączący Malczewskiego i Wyspiańskiego we wspólnocie wielkiego, od Matejki wywodzącego się rodu. Malczewski wypierał się tego pochodzenia. Ale cóż byłby wiedział o kaduceusie, gdyby nie Matejko?

Stańczyka i jego berło spotkamy jeszcze dwukrotnie w obrazach Malczewskiego. W „Polskich Jasełkach" i w portrecie Rudolfa Starzewskiego. Do tego portretu wraca Kaduceus poprzez Wesele. Portret jest bowiem wyraźnie i świadomie na kanwie Wesela malowany.

Jest w „Melancholji" aluzja do apostolstwa sztuki dla „Sprawy".

---

[1]) „Czas" 8.XII. 1924.



Tablica 19

MELANCHOLIA

1894

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin



65. SKRUCHA 1896.

Z pod pendzla malarza, dumającego w głębi pracowni, z jego płótna, wymyka się i spływa do wirującego orszaku tłum młodziutkich, ślicznych chłopaków. Uzbrojeni, jedni w przyciężkie kosy, inni z dziecinnemi szabelkami, biegną przyłączyć się do rycerzy niepodległości.

Malczewski marzył zapewne o tem, że jego obraz, że jego sztuka powoła nowe szeregi zbrojnych obrońców. Jeżeli Melancholja nie wywarła bezpośrednio tego wpływu, to, dając początek ostatniemu akordowi Wesela, odegrała w historji polskiej ogromną rolę.

Pierwiastek literacko-symboliczny zajmuje w „Melancholji“ tyle miejsca, a „Wesele“ jest tak wielkiem zdarzeniem w polskiem życiu, że trzeba było szerzej omówić łączące je nici.

Wróćmy jednak do analizy malarskiej obrazu.

Prócz tego, że jest wielkiem dziełem sztuki, jest Melancholja także niezwykłym okazem wirtuozerji malarskiej. Nie będę powtarzał, że problem przedstawienia lotu, unoszenia się, wirowania, jest świetnie rozwiązany. Najtrudniejsze, najnieprawdopodobniejsze położenia ciał chwycone są tak łatwo, ujęte tak przekonywująco, że dopiero refleksja budzi zdziwienie nad tem nadnaturalnem zjawiskiem. Plastyka, wydobyta świetnym światłocieniem, sprawia, że poszczególne postacie wy-



66. MOI MODELE 1897.

stępują naprzód niemal przesadnie, jak w podwójnem. przez stereoskopowe szkła oglądanem, zdjęciu.

Bogactwo i siła wyrazów — od rozmarzenia, aż do spazmów rozpaczy i szału gniewu, niespotykane. Nad wszystkie te wrażenia wybija się jednak jeszcze inne: wrażenie niewidzialnej jakiejś siły — jakby magnesu o tym samym znaku prądu, który odpycha te tłumy od pół-otwartego okna, od światła, słońca, od swobody. Rażeni tym prądem, sparaliżowani, z wyciągniętemi naprzód rękoma, nie mogą przedostać się, przebić przez niewidzialną zaporę, o którą tłuką się bezwładnie, jak motyle o szybę.

Za oknem, widoczna tylko po pas, drobna, nieznaczna postać w czerni, postać śmierci — melancholji. Witkiewicz zarzucał Malczewskiemu, że ten motyw użyty jest za dyskretnie. Dowodził. że treść obrazu byłaby jaśniejsza, gdyby melancholja zasłoniła skrzydłem swojego płaszcza całe okno w pracowni. Nie wiem. czy to słuszna krytyka. Obraz jest tragiczny samą wymową ruchów i wyrazu niewolników. Tragizm ten nie wymaga osobnej alegorji. Rozpaczliwe jest samo beznadziejne szamotanie się i błędne krążenie zaklętych postaci. Tamta, z chłodnym spokojem wpatrzona w dal melancholja, dodaje tylko jakby czarną kroplę trucizny, jest jakby żałobną obwódką uzupełniającą, dopełniającą goryczy. Jeżeli co można zarzucić obrazowi, to to, że jest kompozycyjnie nieco po matejkowsku przeładowany. Wirujący tłum jest tak zawikłany, że trudno rozeznać niektóre postacie. Nie rozbija to jednak ogólnego wrażenia, które jest potężne i głębokie.

Z tem wszystkiem, trzeba powiedzieć, że obraz robi większe wrażenie w jednobarwnej reprodukcji, aniżeli w oryginale. Kolorystycznie bowiem nie jest bez zarzutu.

Obraz składa się z trzech głównych plam koloru. Prawa dolna część, aż po żałobną chorągiew kościelną, tonie w błękitno-fioletowym cieniu. Lewa strona jasna: wybija się zwłaszcza jaskrawo-ceglasty ton

posadzki. Góra obrazu zgniło-zielono-oliwkowa, przerwana amarantowo-purpurowym sztandarem. Ogród za oknem, to blady, mało słoneczny, typowo dziewiętnastowieczny, preimpresjonistyczny pejzaż. To całe oświetlenie, (zwłaszcza fioletowo-błękitne tony cienia) jest i sztuczne i niezupełnie zharmonizowane. Choć jasne, przejrzyste światło, oblewające pacholęta przed malarzem — świetne.

Drugi to już przykład d y s h a r m o n j i, w jaką wpada Malczewski, przełamując konsekwentną dotychczas mroczność swoich obrazów, a nie zdobywszy jeszcze tęczowej i świetlnej harmonji, swojej następnej epoki.

W jeszcze wyższym stopniu zasługuje na ten sam zarzut „Błędne Koło". Obraz ogólną barwą, jak i jej rozmieszczeniem, przypomina Melancholję. Napięcie kontrastu między niebieskim cieniem prawej dolnej części obrazu, a różowo-czerwonem oświetleniem górnego lewego rogu (grupa bachiczna) jest w tym obrazie jeszcze silniejsze. Psuje to obraz jako barwną plamę, a zarazem ujmuje mu tej surowej powagi, jaką Malczewski tak genjalnie osiągnął kompozycją i rysunkiem. Obraz robi wrażenie sceny, oświetlonej bengalskiemi ogniami — to znaczy jest w kolorze nieco teatralny.

Błędne Koło przewyższa Melancholję kompozycją — jest bardziej przejrzyste, nie ma w niem owego zawikłania i zapchania obrazu postaciami. Robi wrażenie bardziej chłodno obmyślanego i bardziej na zimno wykonanego dzieła. Być może tylko, że te duże, z dotykalną plastyką namalowane postacie, przysłaniają nieco drobną, pod górną ramą umieszczoną, postać malarczyka. Zwłaszcza pierwszo-planowa



67. 1897 (?)

grupa, z ryczącym jak bawół z bólu ogromnym starcem, tak przyciąga wzrok, że chłopca trzeba szukać w obrazie. Ta wada występuje silniej w reprodukcji. W obrazie łagodzi ją, skupienie na chłopcu jasnego promienia światła. Niemniej, zwidzenia, jakgdyby wyłamały się z pod władzy chłopca. Nabrały własnego życia, stały się wobec malarczyka autonomiczne. Całość mniej jednolita w nastroju, robi też na pierwszy rzut oka, mniej silne, aniżeli Melancholja, wrażenie. Ale wystarczy wpatrzeć się w obraz, by zaczął działać bardzo mocno. Z każdego ogniwa żywego łańcucha patrzą się jakieś oczy, takie żywe i pełne wyrazu, że aż niesamowite. Wystarczy spojrzeć na grupę dwóch dziewek wiejskich i parobka, na lewo od malarczyka, na wabiącą śmiechem bachantkę, na tragiczne postacie na prawo od drabiny, by odczuć jakie bogactwo życia zamknął Malczewski w tym obrazie.

Obraz jest rysunkowo od Melancholji — jeśli tak można powiedzieć — bardziej dekoratywny. Wieniec nagich ciał musi mieć więcej klasycznego piękna, aniżeli tłum przybrany w szare łachmany.

Wszystkie te ciała są pyszne w konstrukcji (mimo takich uchybień, jak przerysowana i skrzywiona noga młodzieńca w grupie środkowej). Niektóre zaś ciała, wprost wyjątkowo świetnie malowane. Taka jest wspaniała bachantka (obok satyra) o rudych, nieomal czerwonych włosach i perłowo mieniącej się karnacji, taki starzec po środku obrazu, o zawiędłem, ale potężnem jeszcze ciele.

Symbolika, jak często u Malczewskiego, w szczegółach nie zupełnie jasna, wyraża splot wszystkich porywów, marzeń i twórczych popędów, które wstrząsają i kołyszą duszę malarczyka. Grają w nim zmysły i podziw dla plastycznego piękna i wspomnienia i tragicznie zawikłane najwyższe natchnienia przyćmione żałobnym całunem ze słomianą koroną, symbolem doczesnej marności i jakieś prometejskie porywy ku skruszeniu pęt — pęt życia?... Błędne koło skupia, jak w soczewce, ten cały wir myśli i uczuć, który kłębić się będzie około Malczewskiego aż do śmierci.

Obraz, od którego dzieli nas czterdzieści lat, niepokoi, może nawet zraża współczesnego widza, swoim niemodnym dziś stylem. Wystarczy jednak porównać Błędne Koło z bezmyślnemi, schematycznemi kompozycjami innych, choćby najlepszych malarzy, żeby odczuć, jaką siłę i ile poezji umiał z tych samych elementów wydobyć Malczewski.

Wśród kilku innych obrazów o podobnym motywie, unoszących się w powietrzu zjaw, trzeba wyróżnić, w 1893 roku malowane płótno „W tumanie" (il. 63). Malczewski malował je w Rogalinie u hr. Edwarda Raczyńskiego. Gospodarz, w obawie grasującej w okolicy cholery, zabraniał Malczewskiemu jeść owoców. Malczewski, przekomarzając się, namalował idącą na Rogalin zarazę, Zjawy, bardziej



BŁĘDNE KOŁO 1895—1897

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin

Tablica 20



68. SZTUKA NA WSI 1896

utartym sposobem, są tu zamglone, niejasne. Naśladują wznoszący się tuman kurzu. Obraz to szczególnie interesujący kompozycją tła. Te trzy poziome, długie, wąskie pasy, stalowego nieba, czarnego prawie, sosnowego lasu i żółtawego pustkowia, mają niezwykłą, melancholijną wymowę i wyrażają dobitnie smętek polskiego nizinnego krajobrazu. W traktowaniu sosnowego lasu jest już coś z pejzażu Malczewskiego z lat późniejszych, niema jeszcze jego kolorytu. Obraz jest nieco blady i mdły w kolorze.

W roku 1896 maluje Malczewski jedno z najbardziej znanych i lubianych z pośród jego dzieł: „Sztukę na wsi".

Popularność tego obrazu łatwo zrozumieć, ma on dziwny, tajemniczy urok. Składa się na to i zabawna, pełna humoru kompozycja i jasna, prosta symbolika i prześlicznie uchwycony nastrój tego zakątka za kuchnią, czy oficynką dworską, w ciepły, pochmurny dzień wczesnej wiosny. Reprodukcja mało niestety może oddać z wdzięku tego obrazka. Trzeba widzieć to czekoladowo-różowe błoto z mokremi palczastemi śladami indyków i raciczek faunika, delikatne, jasno zielone piórka, wschodzącej zrzadka, widać świeżo posianej, trawy na gazonie, żółtawo zielone pączki na koronce gałązek krzewów, żeby odczuć całą poezję, którą Malczewski owiał to wiejskie podwórko.

Z tego właśnie względu jest to obraz bardzo znamienny, bo przygotowuje i poprzedza późniejszy rozwój pejzażu Malczewskiego.

A indyczki, jakże świetne w swoich skromnych, a afektowanych ruchach pobożnych kleryków, jakże komicznie, a przemądrze kręcą głowami nad niezrozumiałą piosenką. Zdawałoby się, że Malczewski umie rozkroić także i duszę indyczki, tak przekonywująco przedstawił ich małą ptasią psychologję.



69. 1897.

W roku 1898 umiera Jackowi Malczewskiemu matka. Miłość do ojca, miała, prócz synowskiego przywiązania, podkład serdecznej intelektualnej przyjaźni. Miłość do matki, była uwielbieniem jej świętości. Rzadziej pisywał do matki, ale jakże czule i z oddaniem. Toteż śmierć odczuje głęboko. Postać matki występować będzie wiele, wiele razy w późniejszych jego obrazach, zawsze w aureoli, w roli świętości. Teraz, pod wrażeniem śmierci, maluje dwa bardzo piękne obrazy, stanowiące warjanty na ten sam temat — to Thanatos I i Thanatos II.



Tablica 21 NIEŚMIERTELNOŚĆ 1900

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin



70. THANATOS II. 1899.

Obie śmierci stoją w nocy na zajeździe przed wiejskim dworem. Thanatos I. (str. 110) na tle dworu w Gardzienicach, gdzie umarł kilkanaście lat temu ojciec Jacka, druga na tle Wielgiego, gdzie pochował matkę.

W nocy, w jasną księżycową noc, przychodzi dziwny, groźny gość — śmierć. Jak zzieleniały spiż połyska jej ciało, tęczowe barwy, przyciszone światłem księżyca, odbijają motyle skrzydła, błyska ostrzona osełką kosa. W dali, w seledynie skąpane, białe kolumny dworu, czernieje dach, majaczą ciemnobrunatne ściany ze starego modrzewia, świecą fosforycznie szyby w oknach.

Stróż nocny, (a może ten mieszkaniec, po którego śmierć przyszła) podchodzi, patrząc z niepokojem na niezwykłego gościa. Psy wyją — zwęszyły śmierć.

Druga Thanatos unosi się naga w powietrzu. Zczerwieniałe, jesienne dzikie wino rzuca na białą ścianę dworu przepyszne, tajemnicze cienie. Skłębione chmury nad dworem wzniecają niepokój.

Śmierć próbuje palcem ostrze kosy.

W postaciach śmierci, bardzo podobnych na obu obrazach, jest siła, powaga i niespotykana w późniejszych jej wyobrażeniach surowość. Ta kobieca postać ma w sobie coś z kobiet Michała Anioła — kobiet z rasy olbrzymów. Thanatos jest tu posłem jakichś niezmiernych potęg, przychodzi spełnić swój obowiązek, wsłuchana w ich rozkazy. Mechanicznie ostrzy nóż kosy, doświadczona, mądra, wszechwiedząca.

WIELKI PAN

Malczewski zbliża się teraz do zenitu swojej twórczości. Dziwnie to pomyśleć, skoro mamy już za sobą dwadzieścia lat pracy dojrzałego artysty. Iluż innych załamało się, lub stanęło na miejscu po krótszym okresie dorobku, ilu nie dożyło dwudziestolecia swojej pracy. I jakże mówić o zenicie, który się zbliża, po tylu już dziełach niepospolitych, o których wypadało powiedzieć, że technicznie nie sposób je przewyższyć.

Tak jest jednak niewątpliwie. Wszystko co było dotąd, to potężna uwertura — ale to jeszcze przygrywka. Dopiero teraz zaczyna się prawdziwy i jedyny Malczewski.

Żaden ton, żadna plama, żadna kreska we wcześniejszej twórczości nie była ukradziona, ani zapożyczona — to prawda.

Ale sztuka Malczewskiego tkwiła dotychczas mocno w powszechnem, wspólnem dobrze ludzkości, oddychała atmosferą swojej epoki, z niej czerpała soki żywotne.

W jego twórczości znać było krzyżowanie się różnych, czasem bardzo rozbieżnych, prądów. Sprawia to wrażenie, że Malczewski nie posiadł jeszcze własnego stylu. Bo malował przecież równocześnie tak różne w ujęciu obrazy, jak „Odpoczynek w kopalni", portrety sióstr i „Rekonwalescentkę", maluje później w tym samym czasie „Błędne koło" i obrazy z Azji Mniejszej. Można spotkać w dorobku tych lat dwudziestu, niejeden obraz, o którego autorstwo niktby Malczewskiego nie posądzał.

Wspominałem już o niektórych wpływach, czy pokrewieństwach. Malczewski ulegał jako uczeń niewątpliwie urokowi Matejki. Od niego przejął kult bryły, ale i sposób traktowania bryły i szarpana, niespokojna linja Matejki, odbija się we wczesnych rysunkach Malczewskiego. Wyraźne tego ślady widać zwłaszcza w il. 20 i il. 26.

Po powrocie z Paryża można dopatrzeć się pewnych ech, refleksów sztuki francuskiej. Konserwatysty Jacka nie pociągnął rewolucyjny



71. WACHLARZ 1900.

wówczas impresjonizm. Wpływa natomiast na jego formę preimpresjonistyczny realizm. „Rodzajowość", to odpowiednik w dziedzinie treści, realizmu, w ujęciu formy. Toteż w obrazach o rodzajowych tematach najwyraźniej słychać echa tego kierunku.

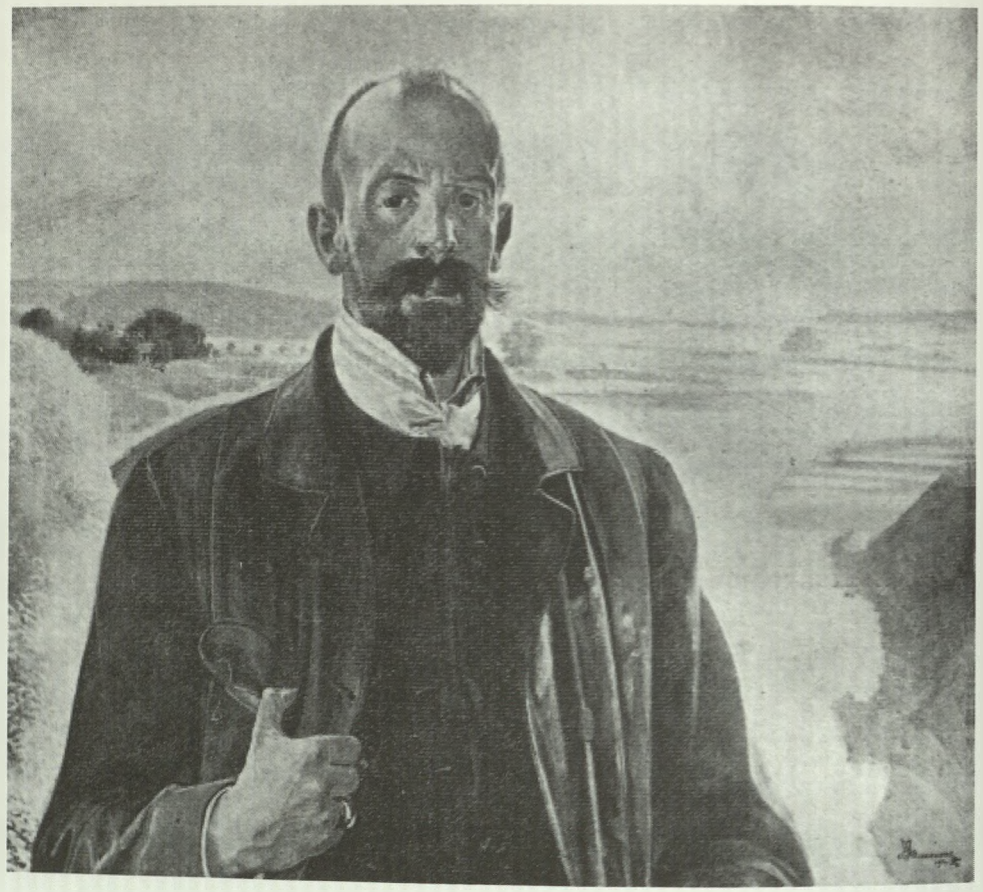
Nastrój wnętrz, kompozycja, przypomina Fantin-Latour'a. Traktowanie bryły, ostre przeciwstawianie płaszczyzn, kontrasty walorów, zdają się wskazywać na wpływ wcześniejszych obrazów Manet'a.

Zdarzają się w niektórych alegorycznych kompozycjach z tego czasu analogje z typem malarstwa Cabanel'a, lub Baudry'ego. Ten wpływ jest jednak powierzchowny i przejściowy.

Założenia realistyczne natomiast grać będą ważną rolę także i w późniejszej sztuce Malczewskiego. Paryż ułatwił Malczewskiemu wyłamanie się, w traktowaniu formy, z pod manjery Matejki. Sztuka Matejki jest jak patetyczny, aleksandrynami pisany poemat, forma Malczewskiego, to jakby opowieść, jasną, rzeczową, zwięzłą, logiczną prozą.

W „wielkim repertuarze" Malczewskiego krzyżuje się to trzeźwe spojrzenie z idealizmem Grottgera. „Kto jest idealistą w sztuce, ten najwięcej się musi opierać na najsurowszym realiźmie" — mawiał Malczewski. Tragiczne napięcia nastroju i wyrazu w tych obrazach wzbogacają, pogłębiają, owiewają poezją, realistyczną formę.

Skądinąd, zwiewny nieco, mało męski Grottgerowski romantyzm, zyskuje w realiźmie u Malczewskiego granitową podstawę. Ta synteza romantyzmu z realizmem (może nawet naturalizmem) zaznacza się wyraźnie także i w Melancholji i Błędnem kole.



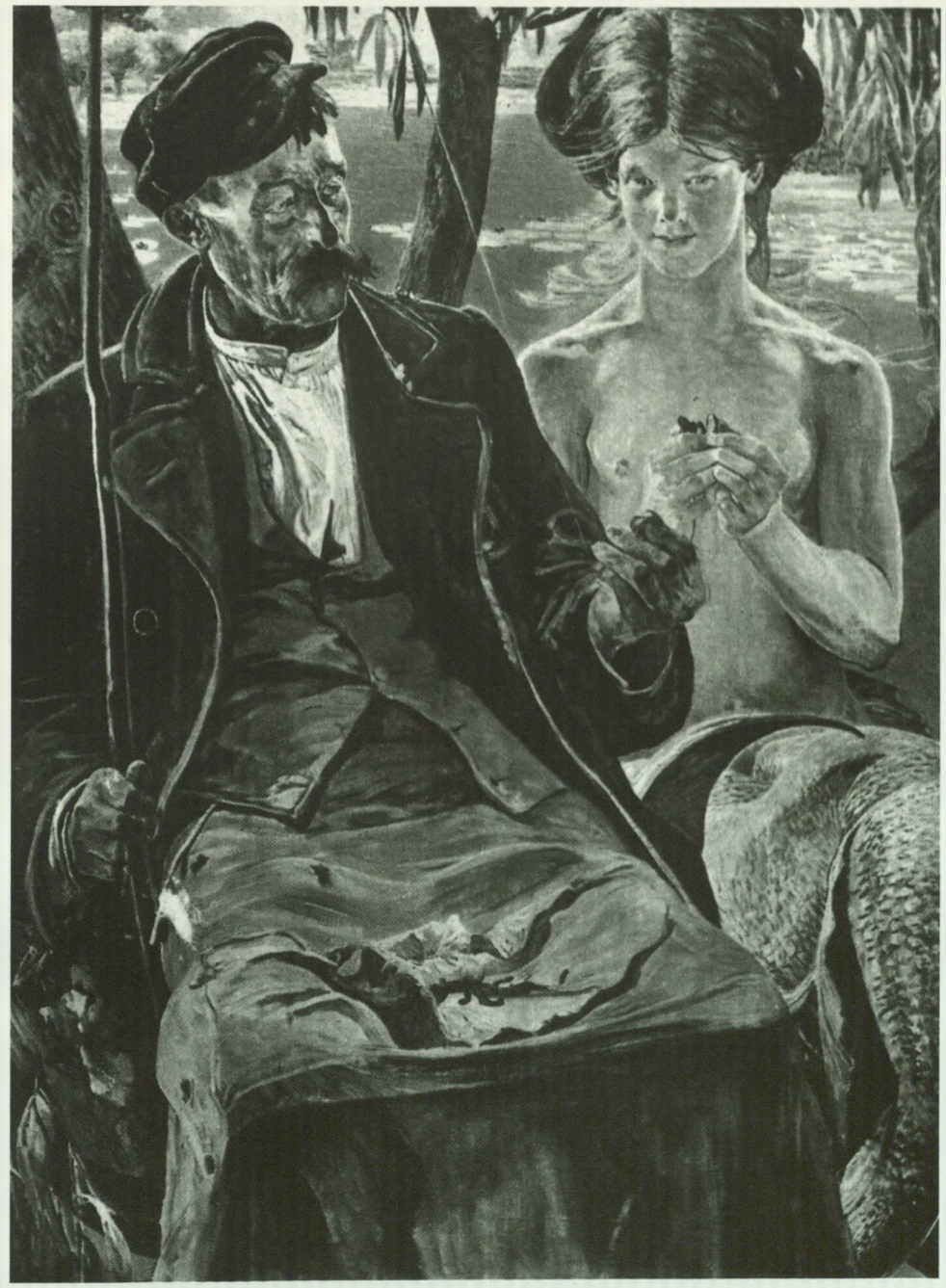
72. AUTOPORTRET 1901.

Ale te echa, to jeszcze nie wszystko. W „Introdukcji“ [1]), a bodaj i w obrazach o tematach ludowych można się doszukać analogji z Bastien-Lepage'm. Pomysł Rusałek nasunął może Pruszkowski. Nie podobna zaprzeczyć wpływów niemieckich w rozwoju symbolizmu [2]). Sam Malczewski wyprowadzał swój sposób operowania światłocieniem od Niemców. Pośrednio monachijskie wpływy szły także przez Brandta. Nie należy ich jednak przesadzać. Malczewski nie cenił malarstwa niemieckiego. „Pierwszorzędny malarz niemiecki rysuje gorzej od trzeciorzędnego Francuza“ — powtarzał.

---

[1]) Zawdzięczam tę uwagę p. Vlastimilowi Hofmanowi.

[2]) Szczególnie niemiecki w ujęciu wydaje mi się „Spłoszony koń“ z r. 1898 (muzeum w Katowicach), są też szkice, przedstawiające igraszkę nereid i trytonów, skomponowane wyraźnie á la maniere de Boecklin. Malczewski robił podobne eksperymenty; portret Wyczółkowskiego malował á la Wyczółkowski, Lentza, á la Lentz, namalował także obraz z konnymi powstańcami, á la Maks Gierzymski



Tablica 22 OSOBLIWY POŁÓW 1901

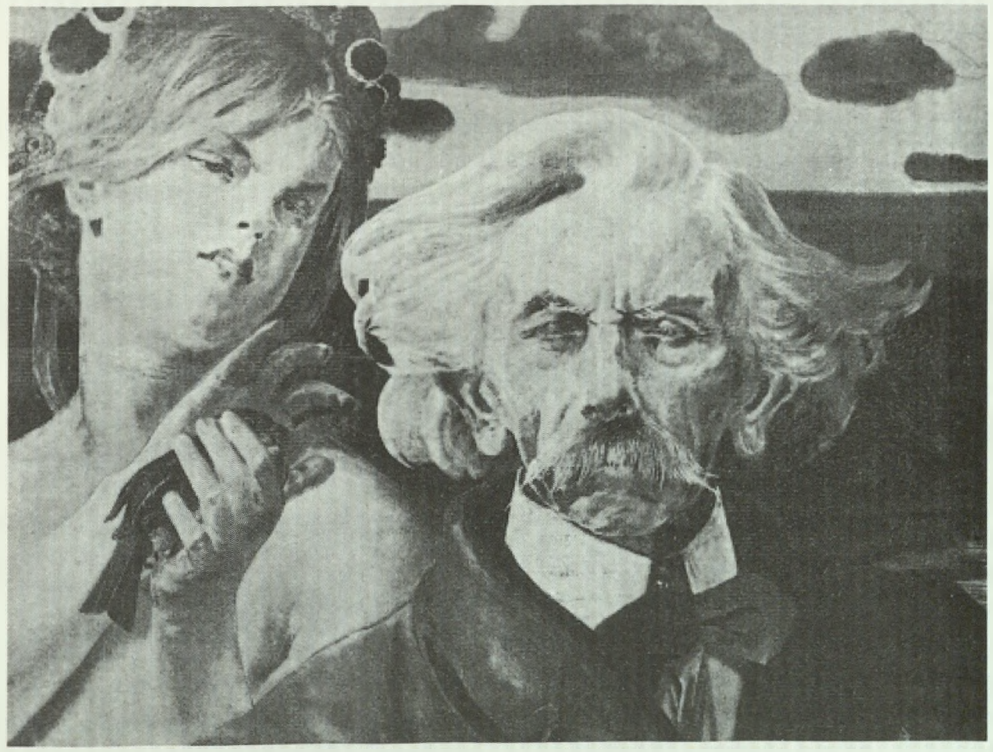
Nad tym chaosem krzyżujących się prądów, góruje oczywiście owa linja romantyczno-realistyczna, która tak dobitnie wyraziła się w cyklu syberyjskim. Przejął się tym kierunkiem dlatego, że mu istotnie odpowiadał. Tu jest własny wyraz duszy Malczewskiego.

Niemniej, Malczewski w tym okresie, to już artysta wybitny, ale jeszcze niezupełnie skrystalizowana indywidualność twórcza.

Teraz dopiero (między rokiem 1898 a 1900) znajduje, oczyszcza do końca swój własny styl. Jego twórczość staje się tym jedynym na świecie akordem, którego nikt jeszcze nie słyszał, i którego nikt nie powtórzy — bo nikt nie ma tak właśnie splecionej duszy, nikt nie ma takiego spojrzenia, takich upodobań, zachwytów nad temi samemi elementami świata, jak właśnie Malczewski. Nikt też nie rozporządza takiemi środkami wyrazu.

Doszukał się samego siebie, odskrobał swój rdzeń ze wszystkich nalotów otoczenia, a zarazem rozszerza, rozwija swoją sztukę, znajduje struny, których jeszcze nie potrącał, o których dotychczas nie wiedział.

Staje teraz przed nami ten kapryśny, dziwaczny, tajemniczy, czasem trochę upozowany i przekorny, zawsze rozmarzony, najczęściej



73. ARTYSTA I MUZA 1901.

gorzki i zbolały, wielki poeta. Zaczyna swoje zaklęcia czarownik, który rzeczywistość zamienia w bajkę, owianą nieziemskim urokiem mistyki.

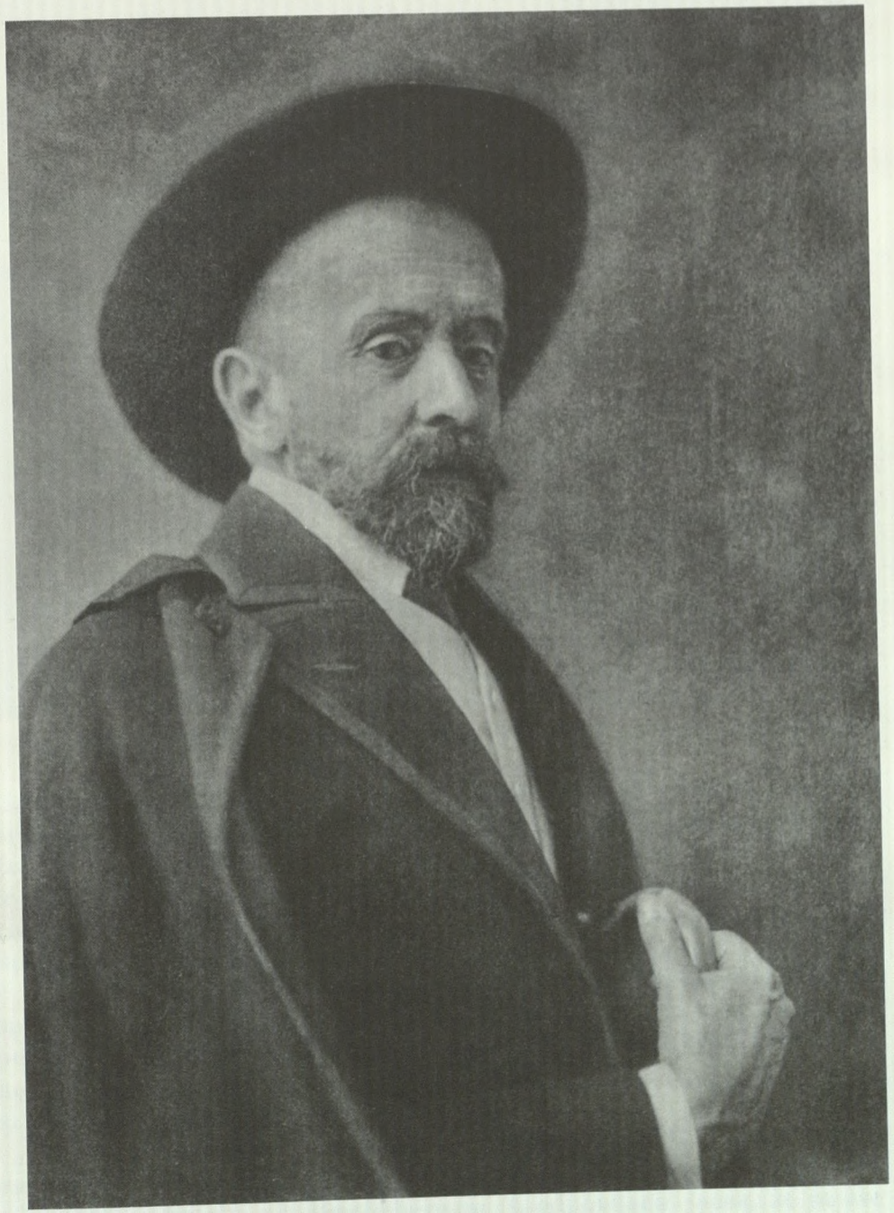
Staje majster, rozlewając światła, tęcze, mroki i mgły, blaski i migotania klejnotów, ze swojej stubarwnej palety.

Staje Jacek Malczewski, ten który nas zachwyca, niepokoi, drażni i wzrusza, ten właśnie Malczewski, bez którego niesposób pomyśleć sobie Polski, bez którego o tyle uboższe byłoby nasze dzieciństwo, młodość, życie.

Znałem Malczewskiego od bardzo dawna, ale z tych lat wyraźnie go pamiętam. Drobny i szczupły, delikatnej, bardzo harmonijnej budowy, rozprostowany zawsze hardo i sztywny w karku, zdecydowany w lekkich, młodzieńczych prawie ruchach. Wysoko sklepione, niemal naprzód wysunięte czoło, łysa, jakgdyby pionowo postawiona, ale szlachetnie zaokrąglona czaszka. Czarne, duże, szeroko, jak u dziecka otwarte oczy, oczy zmęczone, jakgdyby patrzące gdzieś w dal, jakgdyby nie widzące, a takie machinalnie czujne. I wyraz, niekiedy groźny w swojej oziębłości, a kiedyindziej kobieco miękki, z pełnym słodyczy, smutnym uśmiechem. W długich, nerwowych palcach drży papieros. Cicho, urywkowo zaczynał rozmowę. Mówił trochę jak dziecko. Nie tyle słowami, co wyrazem oczu, gestem ręki. Nieraz słuchałem go z nabożeństwem — wyrostek w gimnazjalnym mundurku. Miałem wtedy wrażenie, że przenoszę się w inne światy, w światy, gdzie niema starszych, „myślących o rzeczach poważnych", gdzie można i trzeba myśleć o pięknym kolorze chmury, o plamach na skrzydłach motyla, o wszystkiem co tylko cieszy i tylko jest radością, a do niczego niepotrzebne. Dziwiło mnie, że starszy, dorosły człowiek może przebywać w tym, dziecinnym — zdawało mi się — świecie.

Mieszkał wówczas Malczewski w pełnej uroku, oplecionej dzikiem winem willi, nad brzegiem Wisły, na Zwierzyńcu. Za willą był ogród, pnący się stromo pod górę, pełen zakątków i kryjówek, w których może przebywały jego fauny. Z przodu szeroki widok na burą Wisłę i dokoła krzywo stawiane domki zwierzynieckiego przedmieścia.

„To w pancerzu, to w sweaterze, to profesor, to znów pan" — żartowała z Jacka szopka Zielonego Balonika. Malczewski był takim udzielnym panem w sztuce, był sobie-panem w życiu. U szczytu swojej sławy i powodzenia, jeździ po Krakowie powozikiem, zaprzężonym w parę doskonałych kurtyzowanych jukerów. Czupurny i trochę prowokujący dziwactwami, pojawia się w mieście w fantastycznej, czarnej, z czerwoną podszewką i kapturem, hiszpańskiej pelerynie. Zapisał się już dawno do „Końskiej" (to znaczy najbardziej s e l e c t) resursy, gdzie gorszy klubowców swojemi dziwacznemi strojami.



Tablica 23 JACEK MALCZEWSKI

(fot. J. Kuczyński)



74. 1902.

Czarny anglez, krótkie spodnie w krateczkę, żółte sztylpy, biały, miękki plastron kawalerzysty zamiast kołnierzyka i krawata, miękki, czarny kapelusz z wielkiem rondem, takie i inne kombinacje ubiorów, to jego wynalazek i jego styl. Umie mu zresztą Jacek nadać swojego rodzaju wykwintność. Jest w tym stylu trochę kokieterji i trochę pokpiwania z konwenansu.

Oddawna szło ku temu, a teraz stosunki towarzyskie tembardziej sprawiają, że Malczewski stał się ulubionym malarzem — zwłaszcza portrecistą — arystokracji. Najmniej się zresztą nadaje na nadwornego malarza. Niema salonowej układności i przysłużności, ani w jego sztuce, ani w jego charakterze.

Jeden z największych panów w Polsce przyjechał do Krakowa zamówić portret. Posyła list do Malczewskiego z propozycją, by go odwiedził w hotelu. — „Powiedz panu N. odpowiada Jacek, że ja nie jestem żydowski faktor, co do hotelu przychodzi — jeśli pan N. ma interes niech mnie tu poszuka". Zrobił mu potem za 500 koron taki portret, za jaki zagranicą byłby magnat zapłacił pięć tysięcy.



75. JACEK MALCZEWSKI W PRACOWNI W R. 1904

Do pracowni Malczewskiego dobija się któryś z krążących koło niego pośredników. Jacek jest przy pracy — nie znosi, by mu przeszkadzano — nie pozwala służącemu otworzyć. Pośrednik puka powtórnie: „proszę powiedzieć panu Malczewskiemu, że tu jest hrabina X" — „wyrzuć go za drzwi!" — mówi Malczewski lokajowi — „pani hrabina chce zamówić portret" — woła przez uchylone drzwi, zrozpaczony pośrednik — „Niech idzie do Krzesza — krzyczy Malczewski — za trzysta tysięcy nie będę tej gęby malował!"

Na prawo i na lewo rozdarowuje Malczewski obrazy. Płaci niemi za grzeczność, za przysługę, za sfotografowanie obrazu, za ramy, farby, płótna. Płaci z niesłychaną, lekkomyślną hojnością. — Stać go na to. Ma szlachecką słabość do gestu. Znają go wszyscy dorożkarze, kłaniają mu się do ziemi, bo Jacek rzuca im, co ma w kieszeni, zamiast 20 halerzy, koronę, dwie, pięć koron. Wiedzą o tem żebracy i „nieszczęśliwi podróżni". Nachodzą, jęczącym głosem starają się go znudzić. Im bardziej go kto zirytuje, tem lepiej. Masz, masz mój kochany, idź, idź już. wciska mu Jacek do ręki papierek. Są także tacy co wyżebrują obrazy.

Na przedmieściu zwierzynieckiem tworzy się legenda o tym, nie całkiem do rzeczy, panu, co maluje świętych i bezbożne potwory. Któżby go nie znał. Jedni witają go z uśmiechem, inni mają żale i pre-



76. MOJA PIEŚŃ 1904.

tensje; jakaś sąsiadka, żona stolarza dowodzi nawet, że jej pan Malczewski ukradł kanarka. Zna go cały Kraków i mówi o nim, trochę ze wzruszeniem ramion, trochę z bojaźnią, trochę z podziwem i miłością. A on wita serdecznie, całuje w ramię, ściska obie ręce, a czasem umyślnie nie dojrzy, oburknie, zostawiając zdziwionego i stropionego natręta. Im ważniejsza figura, im większe pretensje, tem chętniej kokietuje Jacek swoją wyniosłością. Jakiś nadęty pół-panek przypomniał sobie nagle rodzinne koligacje i zaczyna Jacka tytułować kuzynem. „Jaki ja tam pana kuzyn — ucina krótko Malczewski — dziesiąta woda po kisielu".

Na dnie tych wszystkich żartów, przekory, prowokacji, lekceważenia ludzi, niemal pogardy utartych sposobów myślenia, jest ogromna powaga. Są rzeczy, w których Jacek nie znosi kompromisu, jego poglądy na honor są godne średniowiecznego błędnego rycerza.

Niedwuznaczny wielbiciel pewnej pięknej pani chciał u Malczewskiego zamówić jej portret. „Niech mnie jej mąż o to poprosi" — odparł Malczewski. Mąż pani przyszedł prosić. Malczewski namalował dwa portrety, jeden dla wielbiciela, drugi dla męża zadarmo. Mąż

przyszedł po skończeniu dziękować. „O nie! Łapa precz!“ powiedział mu Malczewski.

*

Sztuka Malczewskiego nietylko się wzbogaca i rozwija, ale zasadniczo się przekształca około roku 1900.

Trzy elementy odróżniają przedewszystkiem późniejsze dzieła Malczewskiego, od tych, które malował dotychczas.

Malczewski inaczej komponuje teraz swoje obrazy, inny jest jego stosunek do pejzażu, inaczej operuje kolorem.

Cóż charakteryzowało najczęściej kompozycję wcześniejszych obrazów Malczewskiego?

Są to przeważnie obrazy tłumne. Występuje w nich po kilkanaście, czasem kilkadziesiąt osób, malowanych w całej postaci. Malczewski rozsypuje tę grupę przed widzem w najbardziej realistycznym, przypadkowym nieładzie. Postacie leżą, stoją, klęczą wzdłuż poziomej osi obrazu, ugrupowanie wgłąb mało rozwinięte. Płótna wąskie, a długie. Ugrupowanie naogół przejrzyste, sytuacja uwydatniona rozrzuconemi akcesorjami. Ten schemat kompozycyjny podpowiedziała Malczewskiemu treść jego pierwszych obrazów. Harfiarze z Lilli Wenedy, Odpoczynek w kopalni, Etapy, Zesłanie studentów, wszystko to tematy grupowe. Brak w nich postaci centralnej, któraby kompozycyjnie skupiała obraz, grupa jest bowiem tematem, równouprawnienie uczestników uzasadnia takie skonstruowanie całości.

Podobny schemat zachowują obrazy z cyklu „Rusałek“ — niektóre oparte również na tłumie luźno ugrupowanych postaci. Odrębny, choć analogiczny schemat stanowi śmierć Ellenai, w kilku swoich warjantach. Jednym z wyjątków jest „Introdukcja“ z samotną postacią marzącego malarczyka w pejzażu, ale te marzenia artysty, czy malarczyka, rozmnożyły się znów w wirujący tłum w Melancholji i Błędnem kole. Teraz — w następnej epoce — typ kompozycji zasadniczo się zmienia. Znikają niemal zupełnie obrazy tłumne. Rzadkie bywają niewielkie obrazy, które przedstawiają postacie w całości, w jednej trzeciej, lub jednej czwartej wielkości naturalnej. Schemat staje się bardzo skrystalizowany, może nieco swoją monotonją nużący. Setki razy powtarza się obraz, lub tryptyk, którego głównym motywem jest postać ludzka, lub dwie, trzy, cztery postacie, malowane do pasa, czasami tylko w popiersiu. Prawie zawsze wymięszane są postacie rzeczywiste z widmami wyobraźni, jedne i drugie najfantastyczniej zazwyczaj poubierane. Głowa ludzka, wyraz ludzkiej twarzy, staje się nietylko, jak dawniej, zasadniczym składnikiem, ale dominującym motywem twórczości. Jest tak zarówno w portretach, jak i w innych kompozy-



PORTRET DRA AUGUSTA KWAŚNICKIEGO 1902

Tablica 24



77. PORTRET STANISŁAWA LENTZA 1899

cjach, gdzie zawsze ze szczególnym naciskiem i mistrzostwem opracowuje Malczewski głowy. Ich ruch, nachylenie, grymas, spojrzenie, to główne środki wypowiedzenia myśli artystycznej.

Te postacie, zapatrzone, zasłuchane w jakieś odgłosy z zaświata,



78. DERWID 1902.

o wyrazie najczęściej tragicznym, o wspaniale wydobytej, pięknej polskiej rasie, występują z reguły na tle pejzażu.

Pejzaż, nieraz znakomity, bywał już motywem twórczości Malczewskiego, ale był zupełnie inaczej traktowany i odgrywał zasadniczo odmienną w jego obrazach rolę.

Dawniej malował Malczewski nieraz krajobraz z natury. Są to pejzaże dzielnie, dosadnie malowane i rysowane, nieco może ciężkie w fotograficznej wierności szczegółów. Tam gdzie krajobraz występował w obrazach, o innym głównym temacie, był zawsze uzasadniony sytuacyjnie. Tak było w cyklu Rusałek, lub w Introdukcji. Przeważały jednak kompozycje na szarem, neutralnem tle wnętrz. Na takich tłach malował najczęściej portrety, takie były tła większości sybirskich obrazów, i obrazy fantastyczne. Teraz wyprowadza Malczewski wszystkie swoje modele na szeroki słoneczny świat, na pola i łąki, nad brzegi rzek i między zarośla, nad drogi i miedze, pomiędzy budynki i obejścia gospodarskie. Pejzaż pojawia się pozornie bez żadnego uzasadnienia, oprócz uzasadnienia najważniejszego — odczucia artysty. Krajobraz staje się wtórem, akompanjamentem wyrazu człowieka. Jest on uzupełnieniem obrazu, mówiącego o człowieku, o jego życiu i jego duszy. Dlatego Malczewski traktuje pejzaż nieco pobieżnie. Wykańcza go tylko na tyle, ile potrzeba do porozumienia się z widzem. Maluje pejzaż prawie zawsze z pamięci. Powstaje stąd jakgdyby skrót stenograficzny krajobrazu, jakgdyby jego streszczenie. Motywy pejzażowe, to raczej znaki, niż ściśle skopjowane fragmenty rzeczywistości. Malczewski wskazuje: to jest łąka, to są wierzby, a to płot przydrożny! Tkwi w tem ujęciu, nietylko w treści obrazów, pewnego rodzaju symbolizm. Zarazem pejzaż Malczewskiego nabiera bardzo odrębnego stylu. Malczewski stylizuje krajobraz nieświadomie i mimowolnie. Nie pozbył się „pokory wobec natury" — którą głosił



PORTRET Bar. JANA KONOPKI 1904

wł. bar. J. Konopka

Tablica 25

i nie przestał się nią zachwycać. Ale natchnienie spłatało figla zawziętemu realiście. Bo nietylko zatraca jego pejzaż cechy realizmu, ale temu właśnie zawdzięcza swój główny urok. To czem się Jacek zachwycił w krajobrazie, to co zapamiętał z kształtu i barwy sosny, wierzby, zagonu, płotu, stodoły, czy gazonu, jest tak nowe, nieznane, żywe, głębokie, metafizyczne, jak niezwykły i głęboki jest jego talent, jak niepospolita i głęboka jest jego dusza.

Malczewski, malując z pamięci, daje formuły krajobrazu, ale właśnie te formuły nabierają pod jego pendzlem niewypowiedzianego wdzięku.

Na czem polega ów własny, niespotykany u innych ton, który wprowadza Malczewski do pejzażu?

Wiemy, że jego krajobraz ma głęboki sentyment, że jest zarazem szczególnie — wyjątkowo wprost polski. Jest w nim ponadto pewna nuta naiwności, jakby prymitywizmu. I jeszcze jedno: pejzaż Malczewskiego nie jest ściśle, czy wyłącznie malarski. Chcę się wytłómaczyć. Mówił ktoś o Kochanowskim, że jego stosunek do wsi jest raczej utylitarny, aniżeli ściśle artystyczny. Kochanowski cieszy się wsią, nietyle jako naturą, ale jako źródłem i skarbnicą rozlicznych pożytków, wygód, rozkoszy i radości. Cieszy się wsią taką, jaką zrobił ją człowiek. Możnaby powiedzieć, że w innem znaczeniu, także i stosunek Malczewskiego do krajobrazu nie jest wyłącznie stosunkiem malarza do przyrody. Jest to raczej stosunek człowieka do bardzo ukochanej cząstki świata, która się nazywa wieś polska.

Malarz pur sang (i tylko malarz) szuka na wsi swobodnej, nieskrępowanej przyrody. Ucieka od człowieka. Woli puszczę od sadzonego zagajnika, woli stepy od grządek. A wycinek tej dziewiczej przyrody jest dla niego tylko pretekstem; chodzi mu o barwne plamy, o grę słońca wśród liści, czy na śniegu, o tę całą harmonję i jedność, w jaką układa się sama z siebie przyroda, w swoim pozornym nieładzie i różnolitości. Człowiek i rzeczy ludzkie są mu tylko sztafażem, wtopionym w całość obrazu.

Malczewski patrzy inaczej. Maluje nie wrażenia barwne i świetlne, jakie odbierał od rzeczy, ale same przedmioty. Malując z pamięci, poddaje niejako wyobrażenia, chciałoby się niemal powiedzieć, pojęcia tych przedmiotów. Tak malowali krajobraz mistrzowie szesnastego wieku, tak malują świat rzeczywisty dzieci. Tam, gdzie malarz impresjonista namalowałby jedną plamą wiechę ulistwionej gałęzi, Malczewski osadza listek za listkiem. Plama impresjonisty byłaby wrażeniowo bardziej prawdziwa. Malczewski narzuca jednak, na drodze sugestji pozawzrokowej, intelektualnej, swoje ujęcia. Są one przekonywujące.

Malczewski maluje każdy listek na gałęzi, wiązania płotu, koleiny na drodze, nawet tam, gdzie wrażeniowo nie byłyby dostrzegalne, bo bardziej mu zależy na tych drobniutkich elementach całości, jaką jest polska wieś, aniżeli na plamie, na świetle, czy na prawdzie wrażeniowej obrazu.

Maluje kraj — nie krajobraz.

Czasami jego tła pejzażowe, to jakby geograficzne zdjęcia całej rozległej okolicy. Mieści w nich zadziwiającą wielość motywów. Bywają w nich pagórki i doliny, całe zagajniki i wsie i dwory z bukietem drzew i zabudowaniami folwarcznemi. Nie wiemy, czy taki lasek, albo taka wieś gdzie naprawdę istnieje. Ale wystarczy rzut oka, by rozpoznać co oznaczają te formuły.

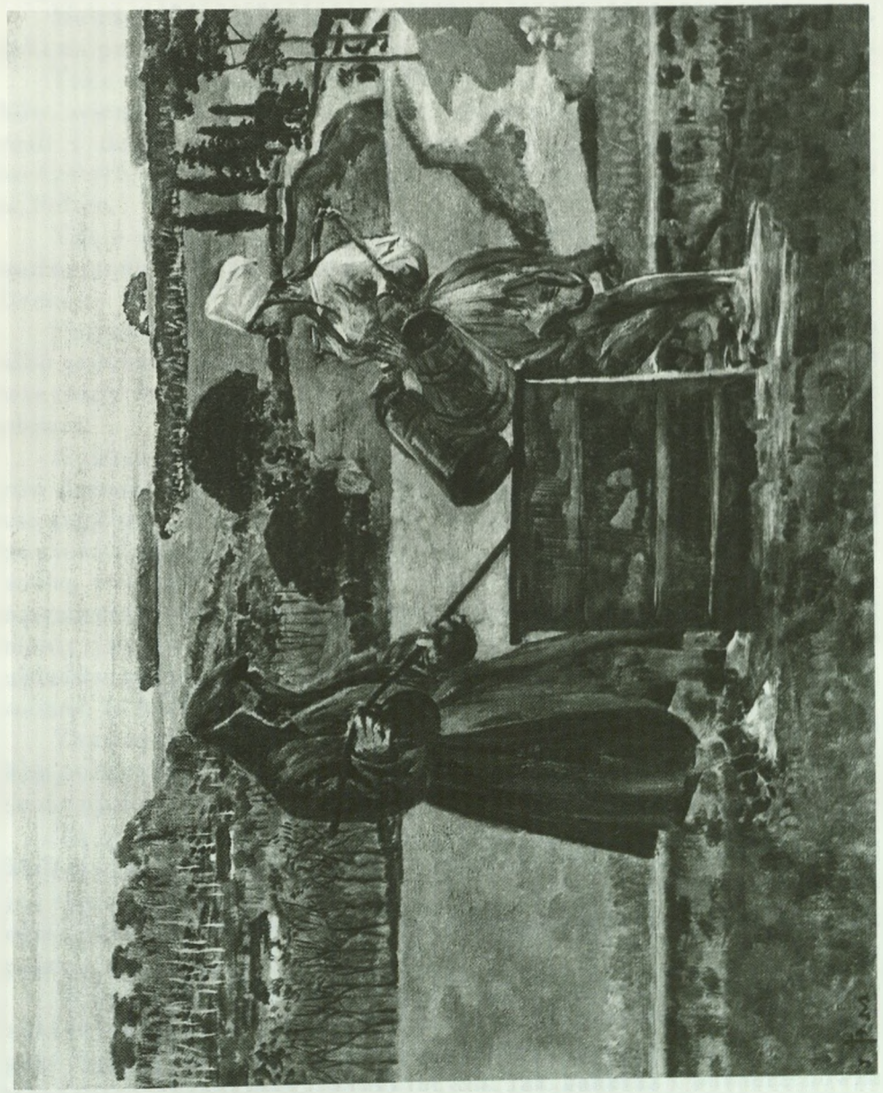
Czasami pejzaż Malczewskiego nie jest, już nietylko kopją, ale nawet wspomnieniem, wycinka rzeczywistości. Malczewski komponuje poprostu fantastyczny pejzaż, zestawiając dowolnie różne elementy krajobrazu. Jego genjalna intuicja i głębokie zrozumienie logiki i harmonji, w którą się układają te cząstki, sprawia, że stwarza w ten sposób świetne syntezy. Wiąże ze sobą istotne, nieprzemijające cechy, ujmuje je w typ: polskiego dworu, polskiej wsi, polskiego lasu, czy polskiego pola. Być może, że tego dworu, czy tego pola, które Malczewski namalował niema, ale jest w obrazie polski dwór wogóle, czy polskie pole wogóle.

Malczewski, wychodząc poza, czy ponad wyłącznie malarskie zainteresowanie krajobrazem, nie obawia się tematów „niemalowniczych". Nie ucieka od natury przekształconej, czy nawet zepsutej przez człowieka. Proste dróżki, ostrzyżone i nędzne drzewka, poletka zbóż, zagony, stodoły i płoty, słupy telegraficzne, sterty i pługi, przewijają się nieustannie przez jego obrazy. Z każdym z tych motywów zrósł się Jacek uczuciem, lub wspomnieniem. Maluje stodołę, ale to dla niego znaczy „wspomnienie dzieciństwa", albo, „tęsknota".

I na tem właśnie, na wypełnieniu jego obrazów owemi codziennemi, praktycznemi rzeczami, polega specyficzna polskość krajobrazu Malczewskiego.

Bo polska jest w jego obrazach nietylko rzeźba ziemi, drzewa, krzewy i światło słońca. Możnaby powiedzieć, że w jego pejzażu przegląda się socjologja, ekonomja, historja tego zespołu zjawisk, które nazywamy wsią polską.

Na charakter kraju składają się bowiem nietylko czynniki przyrody. Klimat, oświetlenie, roślinność, warunkują typ krajobrazu. Ale jest on kliszą, która ponadto odbija i notuje warunki bytowania człowieka. Dwa szmaty kraju, o takiem samem słońcu, glebie i klimacie, mają różny wygląd w poszczególnych epokach historji, albo w tym



Z JESIENNYCH DNI (skrzydło tryptyku)

Tablica 26

samym czasie, jeśli przeszły różne dzieje ludzkiego społeczeństwa. Wystarczy przejechać granice byłych zaborów, by dostrzec te różnice. Jakże ostra jest linja odcinająca Poznańskie od Kongresówki. Inaczej wygląda droga, płot, szachownica pól, chaty, miasteczka, lasy.

Malczewski z całą pasją wydobywa na jaw tę siatkę, ten płaszcz, jaki na przyrodnicze podłoże narzuciło życie polskiego społeczeństwa.

Taka właśnie konfiguracja domostw, otaczających je sadów i parków, wierzb rozrzuconych nad brzegami strumieni, jałowcowych zarośli i dziewan na ubogich pustkowiach, dróg wyboistych i piaszczystych, jaką spotykamy u Malczewskiego, występuje tylko w Polsce.

Takie zachody słońca, potoki, śniegi, bory, jakie malował Fałat, można znaleźć wszędzie pod tym samym stopniem szerokości geograficznej.

Pejzaż Malczewskiego, to prawie zawsze podkrakowskie pagórki, albo radomska płaszczyzna. Dwa szmaty kraju, które lepiej może niż wszystkie inne, łączą w sobie szczególnie istotne cechy polskiego krajobrazu.

Kultura wprowadza w pejzaż formy obce. Szosa, tor kolei żelaznej, rów drenarski, przekreślają, sztywną — prostą, lub wężową linją, zbocza pagórków i doliny. Człowiek kraje polami i zagonami jednolitą powierzchnię, sadzi pod sznur aleje i zagajniki. Wszystko to wprowadza w organizm przyrody — w którym bieg rzek i kształt jezior, rozrzucenie drzew i zarośli, dostosowały się logicznie do siebie — elementy innego logicznego systemu. To wymięszanie dwóch różnych układów sprawia, że narosty kultury odczuwamy w naturze jako dysonans, to także zniechęca do nich artystów.

Zharmonizować te dysonanse można dopiero na wyjątkowo wysokim poziomie. Dopiero tam, gdzie się przyrodę i ludzkie jej przekształcenia ujmie w nową jedność i syntezę.

Tą syntezą jest pojęcie wsi jako wytworu przyrody i kultury. Malczewski taką właśnie wieś — polską wieś — malował i znalazł jej swoiste piękno. Zdołał to zrobić, bo równie mu były drogie i zachwycające, polskie niebo, słońce, ziemia, kwiaty polne i drzewa, jak polskie drogi, zagony, domostwa i opłotki.

W doborze elementów, z których składa się pejzaż Malczewskiego, znać człowieka zżytego od dziecka z wsią — człowieka wsi. Inne szczegóły zajmą i zachwycą mieszczucha, jego interpretacja wsi będzie zawsze nieco ogólnikowa i pospolita, tak jak banalna i powierzchowna jest interpretacja miasta przez wieśniaka. Znać także, że to wieś widziana z okien dworu, a nie z chaty. Ale przedewszystkiem odczuwa się, że to wieś oglądana przez polskie, tak bardzo polskie oczy. Inaczej



79. 1901.

patrzałby Anglik, Niemiec, Francuz, Rosjanin. Stąd ów polski sentyment, tkwiący w ujęciu każdego szczegółu krajobrazu.

Pejzaż, tam gdzie występuje u Malczewskiego jako tło, poza głową, czy kompozycją figuralną, bywa przygłuszony, przysłonięty, przez świetnie malowaną, plastyczną, dużą bryłę postaci ludzkiej. Czasami trzeba wyszukiwać w obrazie cudownych skrawków, kawałeczków na kilkudziesięciu kwadratowych centimetrach. W znanym obrazie „Harpja uśpiona", na którym całe prawie płótno zajmuje duży, różowy leżący pół-akt kobiecy, jest w lewym górnym rogu obrazu, kawałek zoranej roli, wieś i złote kopuły ruskiej cerkiewki, oblane zachodzącem słońcem. Cały ten pejzażyk nie zajmuje więcej jak 200 centimetrów kwadratowych powierzchni, jest jednak z pewnością największą ozdobą, doskonale zresztą malowanego obrazu. Inny, niedokończony niestety obraz, przedstawia trzech aniołów w naturalnej wielkości, prowadzących małego Tobjasza. Oko widza zatrzymuje się na doskonałym rysunku, szlachetnej charakterystyce tych postaci. Ale pomiędzy niemi, gdzieś poza ich nogami, przeświituje ogromna dal, a w niej pagórki i doliny, łany i lasy, rzeka, dwór i stodoły — wszystko



MŁODY TOBJASZ (fragment)

Tablica 27 wł. Marja Malczewska. Kraków

to tak świetnie namalowane, jak tylko Malczewski potrafi. Trzeba jednak uważnie obraz studjować, by zauważyć te piękności.

Czasem trzeba wyszukiwać pejzaże w obrazach Malczewskiego, zawsze trzeba o nich pamiętać i zwracać na nie uwagę tam, gdzie same nie wysuwają się naprzód. Niewiele jest obrazów, w których krajobraz jest głównym tematem, a człowiek występuje tylko jako drobna cząstka pejzażu, jako sztafaż.

Taki jest „Młody Tobjasz" reprodukowany kolorowo. Malowany na przedwiośniu, wiosenny obraz. Fałdami zbiegają się w kotlinie wysychające, rozgrzane kwietniowem słońcem, role. Na prawym skłonie, pośród roztopionych na pół grudek gliny, podnosi się delikatna jak piórka, jasno-zielona ruń pszenicy. Na lewym stoku, złocą się rozrzucone kupki nawozu. Grają te pola delikatną różowością i fioletem, z oddali świecą perlisto-popielatemi odcieniami. Nad niemi wilgotne, wiosenne, chmurne niebo. Bielejąc płynie bocian. Za wzgórzami dachy folwarku, wśród puchem pączków okrytych wierzb i topoli. W kotlinie prosto wycięty rów, zarośnięty trawą i kwieciem. Nad rowem trzy wybujałe, anemiczne młode drzewiny, puszczają pierwsze listki. Brzegiem rowu idzie anioł z młodym Tobjaszem. Któżby wątpił, że takie anioły o szkarłatnych skrzydłach chodzą gdzieś ścieżkami, wśród pól na wiosnę?

Dziwny to, jakiż dziwny obraz! Malowany z doskonałością mistrza i jakby z naiwnością dziecka. Listek za listkiem osadzał Malczewski na cienkich gałązkach wierzb. Nie dba, czy kolor jasnych, żółto-zielonych, wiosennych liści nie zleje się z tłem pola, czy nie za jasny na tle nieba.

O niczem nie zapomniał Jacek — dobry gospodarz. Równo, starannie zorał najbliższy stok, świeże, chłodne, gliniaste bryły aż pachną chlebem razowym. Naznaczył bruzdy przegonów. Wszystko w tym krajobrazie bardzo rzeczowe, a t e m s a m e m, bardzo nierealne.

Obraz zarazem ogromnie nowoczesny i jakgdyby malowany kilkaset lat temu. Wyszedł z niego Rafał Malczewski, jest w nim także coś z Piotra Breughela. Zaklął w nim Jacek Malczewski poezję wiosny, poezję koloru i coś, co najtrudniej wyrazić — poezję tkwiącą w rzeźbie, w sfałdowaniu płaszcza ziemi. Czuje się prawie ruch tych fal, które zastygły. Cóż to za świetny pomysł kompozycyjny, owe dachy zabudowań folwarcznych, zaledwie wychylające się z poza pagórka! Gdyby był Malczewski postawił na szczycie całe stodoły, zamknąłby tem horyzont. Dzięki temu, że horyzont przysłania te budynki, przybywa nam jeszcze jeden — domyślny — skłon, jeszcze jedna fala. Malarz uzyskał wrażenie ogromnej głębi. W obrazie jest więcej pejzażu, niż go namalowano. Zaczyna się on tu, pod naszemi stopami, tam,

za stodołami jest cały kraj, poorany kotlinami, wypukły krągłością pagórków.

Ten tak bardzo uproszczony, nierealny, fantastyczny krajobraz, to jeden z najbardziej syntetycznych i najgłębszych pejzażów Malczewskiego i jedno z jego arcydzieł.

*

Wydobywać wyraz człowieka umiał już Malczewski z największą potęgą, w poprzedniej epoce swojej twórczości. Miał po temu cały arsenał środków, w rysunku mocnym, a wrażliwym na najdelikatniejsze odcienie i załamania linji, w umiejętności operowania światłocieniem. Tworzyć taki pejzaż jak ten, który maluje teraz, można tylko kolorem. Zasadnicza zmiana w operowaniu kolorem, to trzecie główne znamię ewolucji sztuki Malczewskiego. Dawno, już od dziesięciu lat, porzucił Jacek monachijskie brunatne sosy. Jego późniejsze obrazy, malowane w latach 1890 — 1900, robią wrażenie celowego otrząsania się z tej manjery, wysiłku w kierunku barwności.

Nie zawsze się to udaje. Mówiłem już o jaskrawem, ale nie zupełnie zharmonizowanem oświetleniu Melancholji, a zwłaszcza Błędnego Koła. Zdarzają się w tym czasie Malczewskiemu lapsusy jeszcze przykrzejsze. W świetnym, charakterystyką i wyrazem, portrecie Asnyka z muzą, muza w krakowskim stroju ma gryzącą fioletową spódnicę, jaskrawo niebieski gorset i czerwone korale, a siedzi przy stole, okrytym surowo-zielonem, biurowem suknem. Zestawienie tych czterech barw jest niesłychanie ryzykowne; być może, że przy odpowiedniem otoczeniu, możnaby je zharmonizować. Tło w opisywanym obrazie, brunatno-szare, nie rozwiązuje bardzo przykrego dysonansu.

Bywają coprawda także w tym okresie obrazy doskonale trzymające się w kolorze. Taki jest, reprodukowany barwnie portret p. M. H. Potraktowany w niektórych partjach szkicowo, ma typowe dla Malczewskiego przerysowania i błędy kompozycji. Kolorystycznie jednak, może rywalizować z najbardziej smakoszowskiemi harmonjami barwnemi Francuzów. Dobry w kolorze jest jasny, przejrzysty portret hr. Tyszkiewiczowej [1]). Te próby kolorystyczne, nie są jednak ani jednolite, ani typowe dla Malczewskiego. Dopiero około 1900-go roku znajduje on, równoważy i ustala swój własny koloryt.

Co sądzić o Malczewskim jako o koloryście?

Malczewski uchodzi powszechnie za znakomitego rysownika. Sam zawsze kładł na rysunek szczególny nacisk. Wyszedł ze szkoły, która

[1]) Własność hr. Raczyńskiego w Rogalinie.



MŁODY TOBJASZ 1904

wł. Wiktor Wawreczko, Kraków

Tablica 28



80. CÓRKI HR. K. LANCKOROŃSKIEGO 1905.

rysunek szczególnie pielęgnowała. (Matejko i tradycje Ingres'a u Lehmana). Mniej ogólnie uznawany bywa jego koloryt. Nieraz troszczy się i niepokoi sam Jacek, jako młody jeszcze adept sztuki, o swoje kolorystyczne uzdolnienia. W pamięci wielu utkwił jako autor ciemnych obrazów syberyjskich, jako zapóźniony maruder, w czasie, gdy malarstwo europejskie skąpane było w słońcu i barwach dzięki impresjonizmowi. Inni kwestjonują także jego tęczową barwność z lat późniejszych.

Trzeba przedewszystkiem podkreślić, że tak samo jak w kompozycji i rysunku, tak również i w operowaniu kolorem, Malczewski nie przystał do żadnej szkoły, że i tu żłobi sobie swoją, nie przetorowaną przez nikogo, drogę. Bo choć, pod wpływem wołania o światło i kolor, które głośno rozbrzmiewa w tym czasie, rozjaśnia coraz bardziej swoją paletę, choć zaczyna coraz obficiej używać barw nie złamanych ani czernią, ani brunatnemi tonami, to jednak jest to ewolucja, która nie idzie niewolniczo śladami impresjonizmu. Daleko mu do „naukowej" możnaby powiedzieć logiki i konsekwencji impresjonistów, którzy odkrywszy optyczne zasady kolorystyki, stosują je najściślej do malowanych wycinków rzeczywistości. Malczewski maluje najczęściej swoje portrety, głowy, kompozycje figuralne, w pracowni, a potem dodaje, domalowuje z pamięci, słoneczny, albo chmurny, wiosenny albo zimowy, plenerowo traktowany pejzaż. Tak namalowany obraz (cóż za grzech raz jeszcze przeciw realizmowi!) nie wiele ma wspólnego z wycinkiem rzeczywistości. Popiersie człowieka widziane w plenerze byłoby odmiennie oświetlone, odbijałoby inne refleksy otoczenia, wyglądałoby inaczej. Obraz Malczewskiego składa się, z punktu widzenia optycznej, fizykalnej prawdy, z dwóch niezależnych części. Tak jak obrazy XV, czy XVI stulecia. Tak, na tle pejzażu, malował nieraz swoje portrety, lub madonny Rafael, tak malował Leonardo Giocondę.

Trzy elementy składają się na efekt barwny obrazu: kolor, walor, to jest intensywność koloru i światło, które zarazem wiąże i wpływa na oba tamte składniki, i nieraz zasadniczo je przeinacza.

Malczewski rzadko używa efektownych kontrastów walorów. Szuka naogół jasnych zestawień, używa kolorów o niezbyt intensywnem nasyceniu. Operuje bardzo wydatnie światłocieniem. Jest to logiczne następstwo jego zainteresowania formą (bryłą). Światłocieniem

operuje z wielką ścisłością i logiką. Dlatego uzyskuje efekt wyjątkowej plastyki. Jego postacie „wychodzą z ram obrazu". Nie znaczy to jednak, by sposób w jaki Malczewski stosuje światło, był bez zarzutu, z punktu widzenia doktryny impresjonizmu. Światło słoneczne bowiem nietylko zmienia walor koloru lokalnego, rozjaśniając jedne partje, a przyciemniając drugie, ale zarazem przesuwa pewne plamy w kierunku barw ciepłych (żółtych), a inne (cienie), kąpie w zimnych tonach. Zależnie od natężenia, odległości, pory dnia, te przesunięcia są bardziej, lub mniej wyraźne.

Zdobyczą impresjonizmu, a zwłaszcza neo-impresjonizmu, było konsekwentne i ścisłe przestrzeganie następstw takiego, lub innego oświetlenia. Obraz zbudowany logicznie nietylko światłocieniowo, ale także ze względu na rozkład plam ciepłych i zimnych, robi wrażenie jednolitości, jest jakby oblany harmonizującym całość, złotawym, lub srebrnym, albo czerwonawym płynem. Wywołuje też efekt nietylko barwności, ale i światła. Taki obraz jest par excellence malarski.

Możnaby powiedzieć, że obrazy Malczewskiego są natomiast czasami jakby kolorową rzeźbą, lub jeszcze lepiej, kolorowemi rysunkami. Współczesne malarstwo, a przynajmniej pewne jego prądy, idące z Paryża, lekceważą światłocień, każą szukać tylko koloru. Jest to doktryna, jak każda inna, mająca swoje wartości i swoje braki. Niema żadnego powodu, by odrzucać w malarstwie te wszystkie wartości, jakie tkwią w bryle. Poezja bryły, czyto żywego organizmu, czy, wyrażająca się w perspektywie, poezja przestrzeni, poezja bryły pejzażu, daje z pewnością nie mniej wzruszeń, jak poezja koloru. Byłoby kastrowaniem malarstwa odrzucanie tych elementów i przekazywanie ich rzeźbie. Rzeźba zresztą nie może wyjść poza bryłę ciała ludzkiego, czy zwierzęcego i wszystkie uroki, które tkwią w głębi, w niknących w nieskończoności dalach, byłyby w ten sposób wygnane ze sztuki. W przeciwieństwie do prądów paryskich, kierunek „nowoczesnej rzeczowości" reprezentowany w Polsce głównie przez sztukę artystów wileńskich i niektórych warszawskich, ma pewne punkty styczne ze sposobem rozwiązywania tych zagadnień przez Malczewskiego. Idzie jednak jeszcze dalej w operowaniu wyłącznie światłocieniem i jest bardziej konsekwentny. Oczywiście ani jedna, ani druga doktryna nie może wystarczyć jako kryterjum do oceny kolorystyki Malczewskiego, która się z żadną z nich nie zgadza, tak samo jak nie zgadza się z niemi kolorystyka Boticellego, Leonarda, albo malarzy XVIII wieku. Inna rzecz, że koloryt Malczewskiego bywa nieraz bardzo ryzykowny. Jego niechęć do tonów złamanych (zbrukanych), która jest zapewne reakcją wobec poprzedniej fazy twórczości, prowadzi go do używania samych niemal barw tęczowych, co zawsze grozi niebezpieczeństwem przejaskrawienia, lub przesłodzenia harmonji. Istotnie, jego obrazy graniczą niekiedy z drażniącemi dysonansami, lub czasem zaczepiają o cukierkową „kolorkowość".



81. 1902.

Nie wolno jednak tych zastrzeżeń odnosić do całej twórczości Malczewskiego, po roku 1900, ani też traktować jej jednolicie, bo w tym okresie wyróżnia się wyraźnie kilka odmiennych faz kolorystycznych. Jeden typ kolorystyki obejmuje obrazy malowane w ostatnich latach XIX stulecia, aż mniej więcej po rok 1904. Panuje w tym czasie kolorystyka wstrzemięźliwa, trochę cierpka, oparta najczęściej na chłodno-żółtych i zielonych tonach. Zdarzają się niekiedy dysonanse, o przesłodzeniu niema mowy.

Ten typ harmonji nasyca się powoli barwą, obrazy są ciemniejsze i zarazem bardziej kolorowe w latach następnych. Przeważać zaczyna chłodna opalizująca gamma. Ze szczególnem upodobaniem operuje Malczewski karminem nachylonym ku fioletowi i zielonością przesyconą barwą niebieską. Ewolucja od cytrynowo-żółtych zestawień, do tych właśnie harmonij odpowiada logicznie ciemniejszym walorom obrazów. Z nauki optyki znany jest fakt, że w miarę wzrastania natężenia światła, zwęża się oddalenie barw w pryzmacie. Znaczy to, że wszystkie kolory zbliżają się do żółtego. Czerwień staje się pomarańczowa, kolor pomarańczowy nabiera odcienia żółtego, fiolety — które leżą na drugim krańcu widma słonecznego stają się bardziej niebieskie, barwa niebieska nasiąka zielenią, zielenie są żółtozielone. — Tak były malowane jasne obrazy Malczewskiego w pierwszych latach XX wieku.

Odwrotnie, im światło słabsze, tem bardziej rozszerza się skala barw pryzmatu. Z jednej strony więc czerwienie nabierają odcieni karminowo-fioletowych, a w pomarańczowych wzmacnia się odcień czerwonawy. Z drugiej, zielenie oddalają się od kolorów żółtych, a zbliżają do niebieskich, a niebieskie przechodzą w fiolety. Tak właśnie zabarwiają się kolory tęczy w późniejszych obrazach Malczewskiego, mniej więcej między rokiem 1905, a 1912. W tej właśnie epoce zdarzają się obrazy przejaskrawione.

W latach późniejszych powraca harmonja bardzo rozjaśniona,

ale w skali opalizującej. Możnaby ją porównać z barwami macicy perłowej. Oczyszczenie barw ze wszystkich „ziemskich" przymieszek, operowanie samemi półtonami, w połączeniu z rozjaśnieniem, unikanie kolorów podstawowych, a stosowanie złożonych, sprawia, że obrazy robią często wrażenie nieco mdłej harmonji, bywają „kolorkowe", przesłodzone.

Szczególnego charakteru nadaje obrazom Malczewskiego, jego sposób operowania światłem. Malczewski, nietylko uwydatnia ostro światłocień, ale obok tego przesadza połyski i refleksy. Wskutek tego przedmioty na jego obrazach robią nieraz wrażenie błyszczących, zrobionych z blachy, lub majoliki. Ileż tęczowych połysków na łysinach jego portretów, na ramionach i skrzydłach chimer, na oświetlonych zorzami krajobrazach. Co więcej, przedmioty na obrazach Malczewskiego, są czasem jakgdyby napół przeźroczyste, jakby zrobione z barwnego, mlecznego, od wewnątrz oświetlonego szkła. Odbiera im to realność, mimo całej dobitności i naturalizmu rysunku. Te efekty powstają dzięki nowym sposobom malowania. O ile w swoich obrazach, aż do roku 1900, malował Malczewski gęstą, nieprzejrzystą farbą, używał często inpasta, o tyle potem zaczął stosować lazerunki i ucieka się do używania przedewszystkiem przejrzystych laków, a zarzuca nieprzejrzyste „ziemie". Idzie w tem za doktryną impresjonistów i twierdzi, że laki nie czernieją z upływem czasu w tym stopniu, jak ziemie. Twierdzenie jest, jeśli chodzi o zachowanie koloru obrazu, wątpliwe, laki bowiem wprawdzie nie czernieją, ale bledną. Metoda lazerunków, jaką stosuje Malczewski, daje szczególnie szczęśliwe wyniki, tam, gdzie chodzi o uzyskanie zarazem przejrzystości i głębi, naprzykład w partjach nieba. Malczewski maluje niebo lazerunkami na ciemnym podkładzie, co ściśle odpowiada optycznym podstawom kolorystyki ciał napół przejrzystych. Istotnie też głębie, czy to nieba, czy pejzażu Malczewskiego, są szczególnie świetne w efekcie [1]). Ciekawe, że zarówno metoda lazerunków, jak i doktryna laków, zbiegają się z wewnętrzną ewolucją twórczości Malczewskiego. Przejście od ścisłego realizmu pierwszej epoki jego twórczości, do fantastycznej bajkowości lat późniejszych, to zarazem przejście od szarych, ziemskich, złamanych barw, do czarodziejskich oświetleń i kolorów, jak z bańki mydlanej. Czy ten zbieg okoliczności to tylko przypadek? Może Malczewski poddał się podświadomie nowym sposobom malowania właśnie dlatego, że go one zaczęły nęcić i odpowiadały jego wewnętrznej potrzebie?

Trudno to rozstrzygnąć. Fakt, że na tej drodze dochodzi Malczew-

[1]) Trzeba jednak zauważyć, że ta ciemna, z reguły czarna farba, którą Malczewski szkicuje kompozycję może niekiedy sprawiać, że kolor obrazu z upływem czasu się zmienia. Czernieją zwłaszcza obrazy Malczewskiego z lat 1900—1904.



PORTRET P. STANISŁAWA LARYSZ-NIEDZIELSKIEGO 1904

wł. Wydział Powiatowy, Kraków

Tablica 29

ski do kolorytu bardzo oryginalnego, bardzo czasem dziwacznego, z którym nie zawsze łatwo się pogodzić.

Przykre bywają zwłaszcza ponsowo-fioletowe — powiedzmy buraczkowe — ciała i głowy. Być może, że nadmierna ich czerwoność pochodzi stąd, że malowane były na neutralnem tle pracowni, a przejaskrawia je, w drodze kontrastu, dodane potem, zielone tło pejzażu. Są to, zdarzające się niekiedy, błędy w kolorystyce Malczewskiego. Czy wynika stąd, że Malczewski nie był kolorystą?

W tem, dosyć rozpowszechnionem dzisiaj mniemaniu, jest, jak sądzę, bardzo wiele przesady. Koloryt Malczewskiego nie odpowiada ściśle żadnej recepcie. Bywają jego obrazy, w których kolor nie dorównuje formie. Ale wiele jest kolorystycznie przepysznych! Dwa są kryterja wartości koloru w obrazie: pierwsze bardzo proste i naiwne, ale chyba zupełnie rzeczowe. O tem, jaką rolę gra kolor w obrazie, łatwo rozstrzygnąć, porównując obraz i jego jednobarwną reprodukcję. Niema zaś wątpliwości, że obrazy Malczewskiego naogół w jednobarwnej reprodukcji tracą.

Ileż miałem niespodzianek, oglądając oryginały obrazów, które znałem poprzednio z fotografji. Ileż rozkosznych, niespodziewanych wzruszeń.

Drugie kryterjum jest wyższe. Trzeba sobie obraz pomyśleć jako barwną makatę, dywan, albo emalję. Czy makata, dywan, lub emalja, o takiem zestawieniu kolorów, byłaby kolorystycznie wartościowa? Czy obraz jako plama barwna gra? Czy jest barwnie zharmonizowany i skomponowany, czy tylko odtwarza przypadkowy wycinek rzeczywistości, lub co gorzej jeszcze, rozbija kolorystycznie naturalną harmonję. I znowu — nie zawsze — podkreślam to słowo, ale wiele, wiele razy, obraz Malczewskiego mienił mi się w oczach, jak drogocenny klejnot najpiękniejszej, bogatej harmonji.

Są wśród nich dyskretne, stonowane, przyćmione, są zuchwałe w swojej barbarzyńskiej orgjastycznej jaskrawości. Czasami trudno ogarnąć i oswoić się z tym wybuchem, pożarem kolorów. Ogromny św. Jan z Salome [1]) tonie w szkarłatach, szmaragdach, szafirach i złocie. W tem rozkrzyczanem fortissimo tle, wąskie, wychudłe, oliwkowozielonawe ciało św. Jana, jakby dotknięciem palca, przycisza, wiąże, harmonizuje, zbyt głośno brzmiące struny. — Obok tego obrazu trzeba postawić chimerę grającą na gitarze w jasnym pokoju, w bladem świetle, padającem z okna wprost ku widzowi [2]). Światło białawym

---

[1]) Własność prof. Łepkowskiego w Bronowicach.
[2]) Własność Dra Blumenfelda, Lwów.



82. PORTRET HR. ALEKSANDRA WIELOPOLSKIEGO 1903.

połyskiem muska jej ramiona, odbija się w posadzce, rozjaśnia refleksami ściany pokoju. Najdelikatniejsza perłowa poświata przesyca kwiaty na oknie, meble, drga w całej atmosferze. W wąskiej skali białawych tonów jest zarazem ogromne bogactwo i przepyszna, spokojna jedność — harmonja.

Ostatnio wymieniony obraz jest do pewnego stopnia wyjątkiem w malarstwie Malczewskiego. Naogół bowiem te obrazy, w których posługuje się tylko złożonemi, pochodnemi tonami, bywają nieco mdłe w kolorze. Przykładem innego, świetnego rozwiązania kolorystycznego jest portret hr. Aleksandra Wielopolskiego (il. 82). Tło utrzymane w stalowo szarych i rdzawych jesiennych półtonach, w dali ruń młodego żyta barwy starego zzieleniałego turkusa. Strój portretowanego mężczyzny ciemno-zielono-oliwkowy, starucha przybrana w zgaszone, złamane fiolety. Nad całością obrazu dominuje szarawo-oliwkowa, spokojna, cicha harmonja. Wdziera się w nią, jak przeraźliwy krzyk, purpurowa chustka, łachmany i wieniec z maków napół nagiej dziewki. Ten pełny, prosty, elementarny ton cynobru robi wrażenie niespodziewanego, pełnego dramatyczności akordu. Podnosi kolor obrazu do wyższej harmonji, poprzez rozwiązanie dysonansu. Zlewa wreszcie w jedną całość kompozycję figuralną i barwną, wyraz

i symbolikę obrazu. Nie zapomnę olśnienia, którego doznałem, widząc w oryginale obraz, znany mi od lat z jednobarwnej reprodukcji [1]).

*

Obok zmian w kompozycji i kolorycie, które występują w sztuce Malczewskiego na przełomie XIX i XX wieku, zaznacza się także ewolucja jego techniki malarskiej, w najwęższem tego słowa znaczeniu. Artysta zmienia sam sposób kładzenia farby, operowania pendzlem.

Jacek Malczewski nigdy nie był wirtuozem w tej dziedzinie. Był zawsze solidnym majstrem techniki. Na techniczną doskonałość, na wykończenie obrazów kładł większy nacisk we wczesnej epoce swojego malarstwa. Są z tego czasu obrazy, zwłaszcza mniejszych rozmiarów, lub zupełnie małe, jak np. etap (il. 57) po mistrzowsku minjaturowo wykończone, choć nie przegładzone, ani wylizane. Położenie farby jest śmiałe i pewne, dotknięcie pendzla zmienia się posłusznie, zależnie od tego, czy pokrywa szerokim rzutem większą płaszczyznę, czy lekko i z precyzją kładzie maleńki błysk w oku, albo cień na twarzy. Oddaje z całą subtelnością miękkie zamglone kontury i twarde granice ostro przeciwstawionych płaszczyzn.

Technika sprawna, dzielna, mądra, umiejętna, rozwija się ciągle i daje wrażenie owego minimum wysiłku, koniecznego do uzyskania efektu, jaki artysta chce widzowi narzucić.

Ale Malczewski nie przywiązuje do niej większej wagi. Nie jest ona sama przez się celem jego sztuki. Jest zawsze w służbie twórczych dążeń artysty.

Malczewski nie interesował się nigdy — tak jak to robią nieraz specjaliści „kuchni malarskiej" — tajemnicami różnorodnych sposobów, różnych środków plastycznego wyrazu. Nie uprawia właściwie żadnego innego, oprócz olejnego malarstwa. Akwarele Malczewskiego, to raczej studja lub notatki, w których posługiwał się łatwym, szybkim sposobem malowania: w czasie wojny używał tempery, zrobił kilka pasteli, pozostawił parę, doskonale naturalnie rysowanych, litografij, nie rozwinął jednak tej techniki, próbował rzeźbić, ale twier-

[1]) Historja tego portretu jest ciekawa ze względu na stosunek koncepcyj symbolicznych Malczewskiego do ściśle malarskich zagadnień. Postacie kobiece oznaczają — staruszka Polskę niewolną, młoda, rewolucyjną Polskę, rwącą kajdany, pojętą w duchu Grobu Agamemnona. Portretowany, estetyzujący malarz-dyletant (stąd w pasie tubki farb zamiast naboi) nie dostrzega dramatu. Bawi się margerytką. Malczewski, chcąc podkreślić ostrość ironji, namalował go pierwotnie w czarno-białym stroju arlekina. Strój potem przemalował. Jasność symboliki nieco się wskutek tego zatarła. Ale to ustępstwo pozwoliło wzamian osiągnąć świetny efekt kolorystyczny.



83. PORTRET ŻONY 1905.

dził, że ma za mało poczucia formy(!) (to, że tych prób nie powtarzał, świadczy tylko oczywiście, że nie interesował się eksperymentem). Pod koniec życia rysował czasem kolorowemi kredkami. Żadna z tych technik nie ma większego znaczenia w jego twórczości. Ten brak zamiłowania do techniki sprawia, że jego sztuka nie wywołuje nigdy podziwu żonglerską zręcznością. Są malarze, którzy nonszalanckiem, pozornie niedbałem chlapnięciem uzyskują od jednego rzutu efekt malarski. Wtedy, do zachwytu nad wywołanem wrażeniem estetycznem, dołącza się podziw widza dla karkołomnej, a udanej akrobatyki. Umiał tak malować Rubens. W wiedeńskiem Kunst-historisches Museum jest na jego obrazie pancerz, absolutnie skończony — rzucony na płótno kilku fenomenalnemi dotknięciami pendzla. Matejko potrafił namalować pancerz równie świetny i równie łudzący (a to jest kryterjum sprawności techniki, skoro dążył do tego, by uzyskać złudzenie) — ale osiągał to solidną, mozolną robotą.

Fałat w akwareli, Wyczółkowski w grafice, Konrad Krzyżanowski, lub Weiss w malowaniu olejnem, są nietylko znakomitymi artystami — są także wirtuozami. Narzucają podziw dla swojej techniki. Podziw ten, (występujący obok podziwu dla ich artyzmu) graniczy zawsze ze zdziwieniem i dlatego jest wrażeniem niższego rzędu.



84. PORTRET SIOSTRY (P. H. KARCZEWSKIEJ) 1903–04.

Toteż to, że Malczewski takiego podziwu nie wywołuje, tak jak nie wywołują go Leonardo da Vinci, ani Rembrandt, ani tylu innych największych, nie stanowi ujemnej pozycji w jego artystycznym dorobku. Inna rzecz, że technika Malczewskiego ma pewne słabe punkty. Jego sumienność realisty każe mu niekiedy mozolnie dążyć do oddania naiwnie pojętej prawdy, środkami, które tej „prawdy" nie są zdolne uchwycić, a których nadmiar wywołuje wrażenie jakby ociężałości, braku lotności w wykonaniu. Młodemu malarzowi, dumnemu z brawurowo rzuconej na powiece plamy światła, powiedział Malczewski: „to trzeba dokładniej, bo to widzisz nie jest prawda. A tylko tam gdzie jest prawda, tam jest Pan Bóg". Imponująca rzetelność rzemiosła przebija z tych słów. Ale ta doktryna czasami zawodzi. Widać to szczególniej, w bardziej drobiazgowo opracowanych portretach. Malczewski, chcąc oddać portretowaną głowę możliwie „prawdziwie", rozbija ją na szczegóły malowane, czy raczej rysowane, cienkiemi, starannemi pociągnięciami pendzla. Mimo, to w późniejszej zwłaszcza epoce, nie doprowadza do zupełnego wykończenia. Wykończenie, o ile nie jest przegładzeniem, wylizaniem obrazu, wykazuje, tak samo jak

brawurowa niedbałość, mistrzostwo techniczne; to wrażenie dawały też wcześniejsze obrazy Malczewskiego.

Teraz jednak zatrzymuje się nieraz artysta pośrodku, między zupełnem wykończeniem, a brawurowym szkicem. Ten sam stopień wykończenia byłby osiągnął, malując bardziej szeroko, a wówczas nie hamowałaby polotu, owa, niekiedy trochę drobiazgowa dłubanina.

Zauważyć można ten proceder zwłaszcza w traktowaniu partji włosów, brody i t. p. Ująć je można w kilku miękkich plamach, albo, jak to robią inni i jak Malczewski umiał robić we wcześniejszej epoce, dostosowując w zupełności do przedmiotu delikatne, pajęcze dotknięcia pendzla. Malczewski rysuje pendzlem trochę ogólnikowo i z grubsza poszczególne włosy, znowu, jak w pejzażu, bardziej rzeczowo, aniżeli impresyjnie je traktując. Tak malowane włosy wyglądają na niektórych obrazach jak druciki. Artysta nie osiąga zatem w pełni swojej „prawdy", a pozostawia wrażenie zbytecznej i mozolnej roboty [1]). Nie można oczywiście uogólniać tego zarzutu. Wysiłek, solidną robotę, pracę, widać we wszystkich obrazach Malczewskiego. Naogół nietylko ich ona nie psuje, ale odwrotnie nadaje im cechę męskiej tężyzny i powagi. Tam jednak (jak w przytoczonych przykładach), gdzie zbyt już wyraźnie wychodzi na wierzch, odbiera nieco rozmachu jego sztuce. Widz nie lubi widzieć wysiłku, któremu zawdzięcza swoją radość. Nie lubimy go widzieć w tańcu, w popisach gimnastycznych, w strukturze kościoła. Sztuka powinna, zdaniem widza, przełamywać prawa ciążenia, tańcząc przechodzić przez życie. Malczewski nie wstydzi się wysiłku, nie chce go ani omijać, bo to prowadzi do efekciarstwa i blagi, ani ukrywać.

Jeżeli czasem ta robota jest zbyt widoczna, to także z innych powodów: Malczewski celowo nie wygładza swoich obrazów, rysuje grubą kreską, i maluje twardo, to znaczy mocno uwydatnia przeciwstawienia płaszczyzn, nie uwzględnia delikatnych, łagodnych przejść pomiędzy niemi. Twierdził, że tak malowane obrazy lepiej znoszą działanie czasu. Drugi wzgląd to to, że Malczewski po roku 1900 zaczyna malować niesłychanie wiele i szybko. Dawniej już malował po kilkadziesiąt obrazów rocznie, teraz maluje ich setki. „Ja byłem taki pan, że na jednem posiedzeniu kończyłem portret — teraz już nie mogę" powiedział mi melancholijnie w późnej starości.

Istotnie — najbardziej opracowane, wykańczał po dwóch, trzech posiedzeniach. W tem powiedzeniu było westchnienie żalu za minioną sprawnością, a w tej niesłychanej sprawności była potęga. Godne

[1]) Jeden ze złośliwych kolegów mawiał, że Malczewski ze szczególną predylekcją maluje dziurki w nosie.



1902

wł. Abe Gutnajor, Warszawa

Tablica 30



85. CHIMERA I ARTYSTA 1899.

najwyższego podziwu, że mimo takiego sposobu pracy, Malczewski tworzył setki obrazów i świetnych i nowych. Nie maluje nigdy replik, a choć często opracowuje po kilka razy te same tematy, nigdy się nie powtarza, nigdy nie staje na utorowanej i wydeptanej ścieżce, wciąż niepowstrzymanie prze naprzód. Ale ta wyjątkowa płodność, (Malczewski jest jednym z najpłodniejszych malarzy w historji malar-

stwa wszystkich krajów i wszystkich czasów) — ta płodność musi się odbić i odbija się na tem, że poziom obrazów bywa nierówny. Nie odnosi się to jeszcze do lat, które omawiam obecnie. W tym czasie natchnienie pracuje z ciągłem, niesłabnącem napięciem. Odbije się jednak w epoce następnej.

*

Około 1900-go roku krystalizuje się ostatecznie rysunek Malczewskiego. Rysował on znakomicie już poprzednio, ale teraz jego ujęcie formy nabiera indywidualnego wyrazu, nabiera, jeśli tak można powiedzieć, odrębnego stylu, po którym łatwo poznać każdy jego rysunek, czy obraz. Na czem polega ta forma Malczewskiego? Tak jak Matejko z upodobaniem wzbogacał, rozwijał, niekiedy rozbijał formę, doprowadzając ją do stylu baroku, tak Malczewski formę upraszcza, nadaje jej cechy surowej powagi. Widać to zwłaszcza w traktowaniu ciała ludzkiego. Ma ono zawsze u Malczewskiego doskonały wyraz ruchu, jest świetnie zbudowanym mechanizmem. Malczewski potęguje nawet ten wyraz. Uwydatnia kościec i muskulaturę, przedłuża i pogrubia nogi, powiększa stopy modela.

Malczewski w tym okresie nie rysuje niemal zupełnie szkiców przygotowawczych, conajwyżej czasem bardzo pobieżną notatkę. Szkicuje obraz czarną, lub brunatną farbą wprost na płótnie. Ta metoda pociąga za sobą niekiedy pewne braki i w kompozycji i w rysunku. Całość robi czasem wrażenie formy niedosyć przetrawionej i przygotowanej. Bryła nie zawsze „trzyma się“ rysunkowo, mimo świetnego rozwiązania fragmentów. To tu, to tam, widać m i m o w o l n i e zbyt przedłużoną nogę, zanadto zmniejszoną głowę, za ciężką rękę. Naogół jednak ciało ludzkie w interpretacji Malczewskiego jest mocne, stoi pewnie na potężnych odnożach, które unoszą skrócony tułów i małą lekką głowę. To samo upodobanie do wzmacniania podstawy widać w jego rysunku zwierząt (konie, indyki w „Sztuce na wsi“) i fantastycznych widziadeł. Fauny a zwłaszcza Chimery mają olbrzymie potworne zady, aniołowie stąpają pewnie po ziemi, na mocnych, długich, grubych nogach.



86. 1901.



87. 1903.

Ruch tych postaci miewa różny wyraz, bywa twardy, to znów elastyczny i miękki, zawsze jest dobitny i jasny. Energicznie modelowane ciała i głowy są przeważnie jędrne i kanciaste. Bardzo szlachetne są zwłaszcza ciała męskie.

Ten sposób interpretowania ciała ludzkiego sprawia, że kobiety Malczewskiego są mało kobiece. Można wśród nich wyróżnić dwa typy: jeden bardziej rozlany, zwierzęco zmysłowy — który często występuje jako kobieta-zwierzę — Harpja, lub Chimera, i drugi typ, jakgdyby greckiej amazonki, czy Nike. Potężne, silne ciało, o grubych kościach i wydatnych mięśniach; wydaje się, że skóra z trudnością opina ich piersi i uda. Oba te typy mają w sobie coś maskulinicznego. Niema w tych aktach delikatnego, niedostrzegalnego przepływania jednej płaszczyzny w drugą, gładkości powierzchni ciała, zamaskowania drobnego szkieletu, tych cech, które tak wyraźnie odróżniają ciało kobiece od męskiego, są to raczej efeby o kobiecej budowie.

To samo odnosi się do głowy kobiecej. Rzadko oddaje Malczewski urok młodocianej dziewczęcej twarzyczki, częściej maluje twarze o ostrych, zdecydowanych rysach i wyrazie. Piękność tych kobiet to to, co się nazywa popularnie b e a u t é d e d i a b l e.

Jacek Malczewski stworzył i zdołał nam narzucić dwa zwłaszcza typy głów i twarzy: wspaniałych, majestatycznych starców i ślicznych chłopców — wyrostków. Twarze starców wyszlachetnione i wyrzeźbione głębokością przeżyć, chłopcy rozmarzeni, z wszystkiemi porywami wiosennej młodości, z aureolą złotawych refleksów na krótko ostrzyżonej łepetynie. Stworzył wreszcie to chłopskie, zamorusane dziecko, ze strzechą włosów koloru słomy, o szeroko otwartych oczach, bladych jak wiosenne niebo, z wypiętym brzuchem, w podartej koszu-

linie, albo rozpiętych „portkach" — to dziecko, które na drugim końcu świata pozna każdy jako polskie, jakby wyrosło razem ze zbożem, z chlebem razowym, z polskiego zagonu.

*

Ten cały tłum, cały lud Malczewskiego, odprawia na łanach, gościńcach, wśród opłotków, dziwne, tajemnicze misterja. Wszędzie mają spotkania z jakiemiś dziwotworami, które włóczą się po tym zaklętym świecie. Dawno, jeszcze w 1888 roku, wymalował Malczewski „swój sen": malarz usnął na skraju lasu przy sztalugach, z zarośli skradają się cicho na palcach fauny i nimfy, uśmiechnięte, ciekawe, zdziwione. Mogłoby się zdawać, że Malczewski nie rozbudził się już nigdy z tego snu. Tak śnią w każdym razie wszystkie jego późniejsze modele. Fantastyczny lud leśny rozmnożył się i rozrósł w najróżniejsze gatunki i rasy zjawisk, które trapią, prześladują, czasem chronią i otaczają opieką tamten lud — lud polskich domów i chałup.

Na gliniastem urwisku usiadł wiejski chłopak nad dwojakami. Zapatrzył się w dal, opadła mu głowa pod ciężarem marzeń, a już zleciała do niego na złotych skrzydłach potworna chimera. Łasi się i łaskocze, ocierając głowę o zwierzęcym wyrazie o jego policzek, łapę zbrojną w pazury wyciąga do niego z pieszczotą, nęci miękkiemi kobiecemi piersiami, cała aksamitna, po kociemu zwinna, drapieżna, podstępna. Zdawałoby się, że lada chwila chłopiec zerwie się i skoczy ku niej, zwabiony pokusą rozkoszy.

Kiedyindziej potwór tej samej krwiożerczej rasy wtargnął do pracowni malarza. Malarz — niewolnik w rosyjskim szynelu, o nogach skutych w kajdany, uznojoną głowę oparł na dłoni, przymknął zapadłe zmęczone oczy. Chimera podsuwa mu zwierciadło i patrzy się w nie poważnie i z napięciem. Na innym obrazie śmiać się będzie szyderczo, wpatrując się w omdlałego artystę, któremu głowa opadła w tył a ręce z paletą i pendzlem bezwładnie obwisły. Czy to chimera wyssała mu krew i mózg? Czy przychodzi jak hjena sycić się trupem?

Spotkamy ją znów w polu, gdzie przyszła kusić pastuszka złotem, spotkamy jesienią na kartoflisku, dmuchającą groteskowo w gorące pieczone ziemniaki. Groteska to pozorna — wystarczy spojrzeć w ponure, zpodełba spojrzenie siedzącego obok chłopczyny.

Nad wodami błąkają się syreny. Młodziutką, dziewczęcą, zagadkowo uśmiechniętą złowił stary rybak i teraz — miast łapać ryby — rozmarzył się i zapatrzył przed siebie. Kiedyindziej na dnie płytkiego, ledwie sączącego się strumienia rozwaliły swoje śliskie cielska trzy syreny-bachantki, na brzegach fauny stare i potworne, przygrywają



Tablica 31 »ANIELE PÓJDĘ ZA TOBĄ« 1901

im na fujarce. Po wąskiej kładce prowadzi dziecię-anioł pochylonego starca-niewolnika.

Do ludzi Malczewskiego zlatują na skrzydłach anioły. Przybywają z góry, by ich pocieszać, by im być ku pomocy. Anioł osłania swem skrzydłem, łagodzi słodyczą uśmiechu kamienną rozpacz, straszliwą mękę, dla której już zabrakło słów i łez. Przynosi temu, którego ból ogłuszył, łodygę słonecznika — symbol zapomnienia.

Młodzieńcze anioły, ubrane na pół w ornaty i stuły, na pół z chłopska — więc właśnie wiejskie anioły — przychodzą, tak jak je wymarzył Lenartowicz, do małych chłopskich dzieci. Anioł schyla się nad dzieckiem ze słodyczą, by je zabrać w nadziemską wędrówkę, albo z prometejską, wyzywającą potęgą otacza skrzydłami, chroni pod piórami przed „ciemną gradową chmurą". Stają wreszcie za plecami portretowanej pani małe, śmieszne, z chłopska przystrojone polskie aniołki-chochliki, o motylich skrzydełkach. Wybiegły może z zielonego żyta i przyniosły skowronki, co jej zanucą dawną piosenkę dzieciństwa.

A czasem znów mięszają się z żywymi ludźmi inne zupełnie postacie; brak im skrzydeł, rogów, zwierzęcych tułowi, zjawiają się, niby równie realne, jak ludzie rzeczywiści, tylko wieje od nich jakby zapachem z zaświatów. Ich wyraz twarzy, spojrzenie, ich stroje, świadczą, że przyszły gdzieś z krainy wieczności.

ZACIASNE RAMY

Nie zawsze łatwo się porozumieć z dziwnemi tworami, widziadłami Malczewskiego. Postacie na jego obrazach, zasłuchane, zapatrzone w siebie, nie dostrzegają się nieraz nawzajem, a jednak jakgdyby działa na nie niesamowity czar. Cóż się dzieje pomiędzy temi grupami ludzi i widziadeł? Co chciał nam o nich powiedzieć Malczewski? Jaki jest sens jego obrazów?

Stawiając te pytania, przechodzimy na nowy teren, pytamy o treść literacką sztuki Malczewskiego. Zanim wejdę w tę dziedzinę, trzeba sobie zdać sprawę, czy warto ją badać.

Inaczej mówiąc należy rozpatrzyć znaczenie tak zwanej „treści" w sztuce plastycznej.

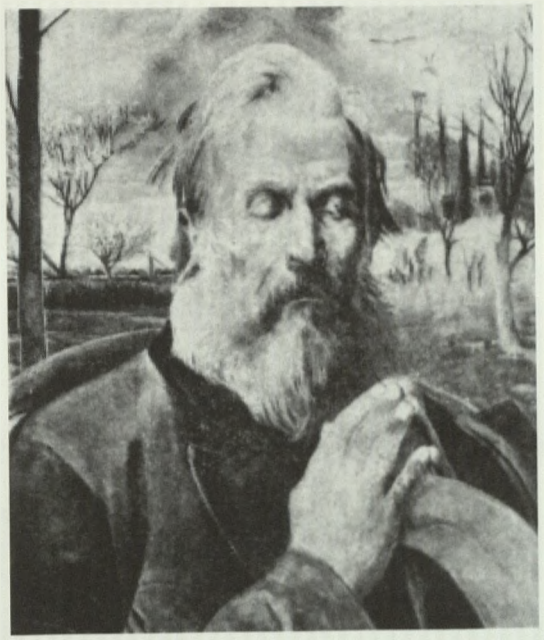
Nie jest to ani proste, ani łatwe zagadnienie. Nie będę się wdawał, w zbyt daleko prowadzące, filozoficzne analizy pojęcia „treści" i jego stosunku do pojęcia „formy".

Malarz maluje przedmioty świata zewnętrznego. Maluje je tak, lub inaczej, zależnie od talentu, umiejętności, wpływów otoczenia itd. To c o maluje będę nazywał t r e ś c i ą, to j a k maluje, f o r m ą malarską. Do formy więc wchodzą elementy rysunku, koloru, kompozycji, w najszerszem znaczeniu tych pojęć.

Dawno już ustalono, że nie treść — choćby była ciekawa, wzniosła, budująca, albo odwrotnie, banalna, czy odrażająca — nie treść, ale forma rozstrzyga o wartości dzieła sztuki. Nie chodzi więc o to c o malarz maluje, ale o to j a k maluje. Nie wynika stąd naturalnie, by malarz mógł się treści zupełnie pozbyć, czy od treści oderwać. Tak pojęte hasło czystej formy, albo malarstwa abstrakcyjnego (oderwanego) jest nieporozumieniem. Nie sposób malować n i c, tak samo jak nie sposób napisać wiersza, lub powieści, o n i c z e m. Rzeczywistość optyczna musi być zawsze punktem wyjścia malarstwa, ale zarazem nie jest w sztuce niczem więcej.

Mimo, że tak jest napewno, treść nie jest jednak rzeczą zupełnie

obojętną. Są bowiem przedmioty, które dają większą skalę możliwości artyście, można je pojąć i interpretować bardziej indywidualnie, czyli będzie w nich większa różnorodność owych „j a k" i są takie, których interpretacja jest bardzo ograniczona.



88. 1902.

Wyobraźmy sobie z jednej strony możliwości jakie stają przed artystą, malującym twarz ludzką, a z drugiej strony te, które ma przed sobą, gdy zechce namalować kamień, albo łyżkę. Można oczywiście namalować kamień, czy łyżkę, źle, i można je namalować dobrze. Namalować jednak któryś z tych przedmiotów tak, by wzbudziły w widzu prawdziwe wzruszenie — nie sposób.

Ktoś powiedział, że nie mniejsze cuda koloru i światła dzieją się w każdej chwili na powierzchni listka, lub na sierści drzemiącej w słońcu krowy, aniżeli w najbardziej patetycznej scenie historycznej. To prawda. Refleksy na łyżce, kolor pomidorów, połysk łuski śledzia, mogą nam dać tyleż rozkoszy kolorystycznych, co najwspanialsze złotogłowie, purpury i zbroje na królach i wojownikach. Co więcej, w srebrnej łyżce, czy w pomidorach, odbija się słońce według praw równie wielkich, tajemniczych i wzruszających, jak te, które rządzą grą wyrazu proroka, wodza, czy poety.

To wszystko prawda: niema objektywnej hierarchji przedmiotów, związanej z treścią poza malarską, to jest ze znaczeniem tych przedmiotów w życiu. W sztuce każdy z nich może nas doprowadzić zpowrotem do największych zagadnień bytu i niebytu, stworzenia i Boga.

Ale jest hierarchja psychologiczna. Ta droga od szczegółów do wszechświata, od przysypanego kurzem przypadkowości indywiduum do jedności, harmonji, absolutu, ta droga może być bliższa lub dalsza.

To, co z rzeczy wielkich można dojrzeć w łyżce, kałamarzu, aparacie telefonicznym, to są rzeczy przypadkowe. Jeżeli malarz zajmie się refleksami światła, w którymś z tych przedmiotów, to maluje słońce, ale nie łyżkę, nie telefon. Sam ten przedmiot jest tu obojętny, można



89. OJCZYZNA 1903

go zastąpić każdym innym. Jest on co najwyżej pretekstem. Te wszystkie cuda światła, barwy i kształtu, które się dzieją co chwila na listku, na sierści drzemiącej w słońcu krowy, w szklance wody, te wszystkie dzieją się także na twarzy człowieka. I ona może być pretekstem do malowania słońca, cienia nocy, lub światła księżyca. Ale prócz nich wszystkich, zawiera i wyraża głowa ludzka jeszcze wielokroć więcej; wyraża tę całą zagmatwaną głębię zjawisk, które stanowią prawdziwe ludzkie życie. Listek będzie inny w cieniu i w świetle, tak samo człowiek, ale ponadto inna jest twarz ludzka w spokoju, w gniewie, w rozpaczy, w radości, czy zachwycie. Dlatego stanowi bez porównania bogatszą kopalnię formy malarskiej. Dlatego też, oparty na tym temacie obraz, więcej nam mówi o tem j a k malarz widzi i j a k potrafi, to co dostrzegł przedstawić.

Łatwiej jest zainteresować m a l a r s k o, obrazem opartym o bogatszą treść. Na to by zainteresować martwą naturą trzeba wyższego poziomu artyzmu. Ale ten sam poziom formy daje więcej, gdy ma bogatsze tworzywo treści.

Niech więc nikt nie próbuje dowodzić, że oddanie psychologji, lub dramatu człowieka nie jest zagadnieniem malarskiem!



90. SKRZYDŁO Z TRYPTYKU OJCZYZNA 1903.

Ileżby straciło malarstwo Leonarda da Vinci, gdyby mu odjąć wyraz człowieka? Rembrandt cudownie malował pozłociste tkaniny, cienie, refleksy i światło izb i sprzętów. Są w tych przedmiotach Rembrandta prawdziwie mistyczne pierwiastki. Czy jednak zdołałby tak wzruszać i zachwycać, gdyby nie był równie głęboko sięgnął w najbogatszą dziedzinę — dziedzinę ludzkiego wyrazu? Malczewski umiał świetnie malować futro, krzesła, samowar, rogożę na ścianie. Czy jego twórczość robiłaby jednak to wrażenie, jakie nam daje, gdyby jego obrazy składały się tylko z martwych natur? [1])

Tak rozumiem zagadnienie treści i formy. Jest ono jeszcze bardziej skomplikowane, gdy chodzi o malarza takiego, jak Malczewski. Malczewski jest malarzem symbolicznym, jego malarstwo jest par excellence literackie.

Co to znaczy „literatura" w malarstwie? Dlaczego literackość obrazu uchodzi powszechnie za wadę? Dlaczego nie uważa się za złe, jeśli odwrotnie, literat pisze obrazowo? Zdaje mi się, że nie znajdziemy odpowiedzi na to pytanie, dopóki nie postawimy sprawy nieco inaczej. Nie każda literatura w obrazie, jest zła. Wadą obrazu jest li-

[1]) Tę uwagę zawdzięczam p. Drowi Tadeuszowi Dobrowolskiemu.

teratura nieudana. Tak samo nie każda obrazowość opisu jest jego zaletą. Opis obrazowy jest dobry, gdy jest udany.

Nieudany jest obraz o treści literackiej, wtedy gdy cel nie odpowiada środkom. Jeżeli malarz zamierzał środkami malarskiemi poddać, podsunąć widzowi treść literacką, która się temi środkami oddać nie da — tak, że obraz wymaga słownego komentarza, wtedy literatura ciąży na dziele sztuki i jest jego wadą. Jeżeli pisarz pokusił się o obrazowość, która nie znajduje oddźwięku u czytelnika, jeżeli, mimo najbardziej malarskich określeń i opisów, widz nie uzyskuje plastycznych wyobrażeń, tak, że dopiero umieszczona obok ilustracja wyjaśnia intencje pisarza, to przeładowanie takim opisem jest błędem literackim.

Mistrzem w harmonizowaniu treści i formy w malarstwie był wybitny artysta rosyjski Riepin. Dwa jego wyraźnie literackie obrazy mam w pamięci: Jeden, to „Powrót Dostojewskiego z Syberji". Przez drzwi, uchylone w głębi, wchodzi do pokoju blada, zarośnięta, wynędzniała postać wygnańca. W pokoju zebrana rodzina. Żona nagłym, niedowierzającym ruchem obróciła się w stronę wchodzącego. Staruszka-matka zrywa się z krzesła, odsuwając je gwałtownie wstecz, wyciąga drżące ręce ku wchodzącemu. Za stołem dwoje dzieci: dwunastoletni chłopiec już poznał ojca — widać to z błysku oka. Siedmioletnia dziewczynka, ze splecionemi pod stołem nóżkami, patrzy zaniepokojona zpodełba. Trudno więcej w obrazie powiedzieć.

Prawda — i tu nie cała treść się zmieściła. Nie wiemy, że to powrót z Syberji. Mógłby to być powrót z więzienia, powrót po wojnie — wiemy napewno, że to powrót niespodziewany, prawie zastraszający swoją radosnością. Nie wiemy, że to wraca Dostojewski, ale wiemy, że to ktoś, na którego twarzy wyryły się nietylko męki wygnania, ale także głęboki dramat ducha. Nie obojętny to, szary człowiek powraca!

Drugi obraz: Iwan Groźny uderzył w szale gniewu syna czekanem w czoło. Syn padł umierający. W strasznym carze obudził się człowiek — ojciec. Klęknął przy synu, podtrzymuje mu głowę, tuli do łona. Oczami wychodzącemi z orbit, w przerażeniu śledzi ostatnich śladów uciekającego życia. A syn... syn pierwszy raz może poczuł miłość ojca. Blady, z krwią broczącą z czoła, z uśmiechem wydaje ostatnie tchnienie.

Malarz potrafił malarsko opowiedzieć wszystko co zamierzał. Jedno spojrzenie na każdy z tych obrazów mówi nam tak wiele, nietylko o wyglądzie, środowisku, epoce, ale i psychologji malowanych osób, i o ich wzajemnym dramacie, że opis literacki nie więcej by nam



Tablica 32

ŚMIERĆ

1902

powiedzieć potrafił. A same obrazy żadnego literackiego dopełnienia nie potrzebują.

Mimo zatem bogatej literackiej treści, nie są literaturą w złem tego słowa znaczeniu.

Środki literackie malarstwa są bardzo ograniczone. Nie może ono oddać następstwa wydarzeń. Daje conajwyżej migawkowe przecięcie ruchu i wyrazu twarzy. Nie może powtórzyć słów, nie może ująć abstrakcyj myślowych. Musi się ograniczyć do rzeczy dziejących się w jednej chwili, w jednem miejscu, pod jednym optycznym kątem widzenia. Obraz musi być jednolitym akordem, działającym współbrzmieniem formy i koloru.



91. PIERWSZE ŚNIADANIE 1904.

To bardzo wiele, bo ten akord może budzić najsilniejsze uczucia, wywoływać piorunujące wrażenie, ale to zarazem bardzo mało, w zestawieniu z bogactwem życia.

Artysta, który jest nietylko okiem, nietylko sercem, ale i mózgiem, który jest przedewszystkiem żywym, całym człowiekiem, dusi się w tych wąskich ramach. Szuka sposobu, by je rozepchać. Chce przecież opowiedzieć w obrazie coś z tego nieprzerwanego pasma, ciągu życia zewnętrznego, czy wewnętrznego. Wtedy sięga do symbolu. Symbolizm pozwala mu wcisnąć w formę malarską treść szerszą. Symbol wzbogaca obraz o tony, zaczerpnięte z poza plastycznej formy życia. Tak jak muzyka wzbogaca w pieśni wyraz, osiągnięty przez poezję.

Co to jest jednak symbolizm? Jaką rolę, jakim sposobem odgrywa w sztuce plastycznej. Symbol jest umówionym znakiem, zastępującym wyobrażenie, lub wrażenie, którego z tych, czy innych powodów nie możemy wywołać, wyrazić środkami, jakiemi rozporządzamy. Takim symbolem jest litera A dla oznaczenia pewnego dźwięku. Takiemi symbolami są ceremonje religijne, lub obyczaje towarzyskie (np. zdejmowanie kapelusza w ukłonie). W literaturze podaje on w zwartej, plastycznej formie wyobrażenie, czy pojęcie skomplikowane. W sztuce plastycznej pozwala niekiedy oddać abstrakcje, które właśnie dlatego, że są abstrakcjami, nie mogą być wyrażone bezpośrednio ani kształ-

tem, ani barwą. Symbol jest wtedy trafnie użyty, jeżeli wywołuje takie skojarzenia myślowe i wyobrażeniowe, że to pojęcie, które artysta chciał nam poddać, automatycznie się nam niejako narzuca. Wtedy jest w z b o g a c e n i e m sztuki. Ale trzeba pamiętać, że na symbolizm czyhają dwa niebezpieczeństwa, z których jedno jest przeciwieństwem drugiego. Symbol, jako znak umówiony, staje się z wielką łatwością wytartym liczmanem: młoda dziewczyna, jako symbol wiosny, kościotrup z kosą, symbolizujący śmierć, oto wskutek zbyt powszechnego użycia dziś już nie obrazy, ale znaki, podobne do znaku wiolinowego w nutach, lub znaku § w kodeksie prawnika. Takie symbole wywołują wprawdzie bardzo ściśle i łatwo odpowiednik pojęciowy, ale nie zdolne są worać się głębiej w uczuciową sferę człowieka. Nie mają już znaczenia dźwigni, która porusza całe bogactwo nastrojów i afektów. Być może że niegdyś kościotrup z kosą wywoływał uczucie zgrozy i atmosferę, otaczającą straszny fakt śmierci. Dziś, zbanalizowany nawet na flaszkach z apteki, jest klawiszem bez dźwięku. Tak samo jest w literaturze, każdy symbol i przenośnia banalizuje się i „dewaluuje" — jak to trafnie nazwał Boy. „Wulkan uczucia", „gwiazdy oczu", „usta, jak korale" dziś już nie „grają". Nowe symbole, wchodzą na miejsce dawnych, już wytartych. Czasami całe zdania, przysłowia, stają się takim znakiem umówionym.

Drugie — odwrotne — niebezpieczeństwo, które grozi symbolizmowi, to niezrozumiałość symbolu. Obrazy użyte w znaczeniu zupełnie dotychczas nie spotykanem, wprowadzają niejasność do dzieła sztuki, n i e m o g ą natomiast wywołać tych skojarzeń pojęciowo-wyobrażeniowych, o które artyście chodziło. Sprawa granic, w jakich symbolizm sztukę wzbogaca, a od których staje się obciążającym balastem, jest raczej problemem psychologji poznania, aniżeli problemem artystycznym. Jest jednak kwestją taktu i intuicji artysty takie użycie symbolu, by „przemawiał" do widza t. j., by artysta mógł, przy jego pomocy, wywołać w widzu to wrażenie, jakiego sobie życzył. Czy symbol jest dość „przekonywujący", to oczywiście rzecz względna, zależna także od widza, tak, jak zależy od widza wogóle, czy sztuka na niego działa. Ale w zakresie symboliki szczególna ostrożność jest konieczna.

Trudno wychodzić daleko poza, do pewnego stopnia utarte sposoby przemawiania. Można je wzbogacać, kombinować, przekształcać. Tam jednak, gdzie artysta zerwie z zasadniczą logiczną podstawą symbolu, tj. z tem, że jest on znakiem u m ó w i o n y m, tam, zamiast wzmocnienia wrażenia, osiąga nieraz dotkliwe jego osłabienie. Obraz przestaje być jasny, jego treść trzebaby odczytywać z przyczepionej do obrazu kartki z „kluczem" symbolów. Obraz staje się rebusem.

Stanisław Witkiewicz tak pisał o sztuce Malczewskiego: „W twór-



Tablica 33 ŚMIERĆ 1905

czości Malczewskiego występują dwa wybitne pierwiastki życia ludzkiej duszy: głęboka poezja myśli i uczuć i potrzeba uplastycznienia jej zapomocą obrazowości. Każdy jego obraz jest zmaterjalizowanym momentem wielkiego ciągu myśli, które poprzedzają powstanie widzialnego obrazu, i które występują za nim, jako dalszy ciąg myślowego założenia, jego dopowiedzenie i wyjaśnienie. Jeden z pierwszych obrazów, noszący tytuł: Zapóźno z pieśnią, przedstawiał lirnika, który spieszył na jakąś ucztę, czy wesele i znajduje tylko dymiące się zgliszcza i blade trupy, walające się w trawie. Malczewski poeta wie zapewne, co było przedtem, kto przerwał tę ucztę weselną słowiańskich przodków, ale Malczewski malarz odtwarza jeden, doskonale po malarsku sformułowany epizod poematu, który dla widza dopowiada tytuł obrazu". „Obraz ten jest ilustracją poematu, którego Malczewski nie wypowiedział i takiemi ilustracjami głębokiej, niekiedy za głęboko ukrytej myśli, są wszystkie jego obrazy".

Obraz „Zapóźno z pieśnią" to przykład szczęśliwie wyrażonej środkami malarskiemi treści literackiej. Na czem jednak polegała trudność oddania treści w tym wypadku? Tkwiła ona tylko w tem, że malarz nie może oddać ciągu zdarzeń, ich następstwa w czasie. Dlatego całą sztuką było tak skomponować jeden odcinek, jedną chwilę z tego pasma wypadków, by jak w soczewce skupiała wyraz całości. Innych poza-plastycznych elementów tu nie było. Toteż treść literacka dała się ująć bez rusztowań symboliki. Takie tematy nie wystarczały Malczewskiemu [1]).

Malczewski wykarmiony na liryźmie, przepojony liryzmem, romantyk i mistyk, chciał swoją sztuką wyrażać, chciał w niej zamknąć wszystko co czuł i przeżył jako człowiek, jako artysta, jako Polak. Bywają mu tematem zagadnienia bytu i śmierci, miłości, grzechu i cnoty, zmysłów i ascetycznych wzlotów, sztuki i szczęścia, piękna i obowiązku, prawdy i kłamstwa, Polski, jej nieszczęść i jej przyszłości, są wreszcie zagadnienia Bóstwa i stworzenia.

Malarz nie posiada środków, któremi mógłby bezpośrednio wyrazić swój uczuciowy, czy myślowy, stosunek do tych przedmiotów, któreby mu pozwoliły mówić o tych zagadnieniach.

---

[1]) Należy zwrócić uwagę na stosunek symbolizmu Malczewskiego do tego prądu, który szeroką falą rozlał się w sztuce polskiej, około r. 1900, a który wywodzi się od Przybyszewskiego i Wyspiańskiego. Konstanty Górski, tak mówi o tej kwestji: „Malczewski ani nie przewodniczył temu ruchowi, ani nie szedł za nim: drogi ich spotkały się przypadkowo. U twórcy „Zmartwychwstania" był symbolizm naturalnym, niemal nieuniknionym momentem rozwoju, etapą, podczas, gdy wśród młodych poetów i plastyków, wśród publiczności, zwłaszcza wśród młodzieży, nastąpiło jakby oberwanie chmury symbolistycznej, zwianej wichrem z Monmartre i Belgji". (Odczyt o J. Malczewskim, Lwów 1903).



92.

Artysta, który tak szeroko chce rozepchnąć ramy swojej sztuki, by pomieściły te tematy, musi sięgać do środków pośrednich, użyć znaków umownych — symbolu.

Trzeba się z tem pogodzić, że są wśród malarzy takie indywidualności, którym nie wystarczają same zagadnienia formy i koloru. Dla tych koniecznością psychologiczną jest takie „pogłębienie" i rozszerzenie ich twórczości, na dziedziny, trudno dla malarstwa dostępne.

Dlatego niewarto dysputować nad tem, czy dobrze jest, że w plastyce pojawia się literatura i symbolizm. Trzeba uznać fakt i wydobyć z niego jak najwięcej. Dążenie do rozszerzania twórczości w tym kierunku, nie dla każdego jest dostępne. Gdzie symbolizm padł na mały talent, nie mógł mu dopomóc, jeśli trafił na duszę, dla której te pozamalarskie tematy nie były treścią życia, dawał wyniki płaskie i pretensjonalnie; tam jednak gdzie padł na talent nieprzeciętny i na duszę przepojoną poezją, stwarzał nieraz dzieła niezwykłego, niesamowitego uroku.

Böcklin pozostanie na zawsze jednym z największych poetów w malarstwie, tak samo pozostanie nim Malczewski. — Mówiąc poetów w malarstwie, nie myślę o tem tylko, że malowali poetyczne pomysły literackie. Nie — umieli oni malarstwem wyrazić poezję, bo byli niezwykłymi malarzami o duszy poetów.

*

Skoro tak jest, skoro symbolizm wzbogacił sztukę Malczewskiego, to trzeba w miarę możności rozpatrzyć zawikłaną mowę, którą się posługuje i odczytać to, co nam ona pozwoli dowiedzieć się o jego duszy.

Symbolika Malczewskiego opiera się na kilku różnych, nierównej mocy podstawach. Niektóre sposoby przemawiania są pełne głębokiego, oryginalnego wyrazu, inne nieco banalne, bywają także zupełnie niejasne, lub takie, które już w swojem założeniu, poprzez malarstwo działać na widza nie mogą.

Niekiedy czerpał Malczewski motywy do swojej symboliki z tradycyjnego lamusa literacko-artystycznego. Pegaz, jako symbol sztuki, postać z kosą — symbol śmierci, wieniec laurowy, jako znak sławy, to symbole utarte, o konwencjonalnem znaczeniu.

Czasami obok tych najbardziej znanych, niemal oczywistych, wprowadza Malczewski bardziej wyszukane, mniej popularne symbole — takie są: słonecznik — symbol zapomnienia, konik polny — symbol nieśmiertelności.

Wyjaśnienia tych symbolów trzeba szukać w mitologji klasycznej, lub w podaniach hinduskich [1]).

Te wszystkie symbole o konwencjonalnem, umówionem znaczeniu, same przez się nie są jeszcze wzbogaceniem sztuki. To, że postać z kosą przypomina nam śmierć, że pojęciowo nam ją podpowiada, nie ma żadnej wartości artystycznej, tak samo, jak nie posiada wartości literackiej sam zespół liter z których składa się ten wyraz.

Można napisać wyraz śmierć i nie wywołać żadnego wrażenia, ale ten sam wyraz w otoczeniu innych, postawiony we właściwem miejscu, może w poemacie działać jak piorun. Tak samo w malarstwie, symbol nabiera wartości dopiero wtedy, gdy nietylko podpowiada swoją treść literacką, ale gdy jest tak skomponowany, że wywołuje odpowiedni nastrój uczuciowy, wzrusza, przeraża, każe się rozmarzyć, czy rozrzewnić. Malczewski po mistrzowsku operuje swojemi symbolami. Wzbogaca je akcesorjami, które wzmacniają ich wymowę, nadaje im wyraz, przemocą narzucający się widzowi. Śmierć tyle razy malowana przez Malczewskiego, bodaj raz jeden tylko występuje pod postacią kościotrupa. Odrażająca trupia czaszka może mieć tylko jeden jedyny wyraz, szczerzącego zęby, złośliwego, ironicznego uśmiechu. Ileż najróżniejszych wyrazów — surowej powagi, słodkiej pociechy, miłosierdzia, miewa śmierć Malczewskiego!

Półzwierzęce postacie greckich faunów, lub harpij czy chimer [2]), automatycznie nasuwają nam pojęcie zmysłowości. Ale gdyby były tylko schematycznie ujęte, byłyby właśnie ową lichą literaturą w malarstwie. Czyż trzeba jednak wiedzieć cośkolwiek o mitologji greckiej, na to, by odczuć gorący, duszny opar zmysłów i zarazem okrucieństwo, którem dyszą te dziwotwory w obrazach Malczewskiego?

Fantastyczne stroje, kajdany, pancerze, żelazne zaciśnięte na czole korony niewolników, bolesne korony z cierni i słomiane wieńce marności, — wszystkie te akcesorja komplikują i przez to czasem zacierają wyrazistość myślową symboliki Malczewskiego, ale zarazem

---

[1]) Konika polnego wprowadza Malczewski z mytu o Titonosie, małżonku Aurory, bogini jutrzenki. Aurora uprosiła Zeusa o nieśmiertelność dla Titonosa, zapomniała go jednak prosić o zachowanie Titonosowi młodości, toteż nieśmiertelny Titoons, starzejąc się coraz bardziej, wychudł jak cień, a głos jego zamienił się w szept, przypominający ćwierkanie konika polnego. Wkońcu bogowie zamienili go w tego owada.

[2]) Te pół-kobiety, pół-zwierzęta są w greckiej mitologji warjantami egipskiego sfinksa.



93. TRYPTYK „MOJE ŻYCIE" 1911.

potęgują nastrój uczuciowy, wiejący z jego obrazów. Odsuwają one gdzieś daleko jego widmowe postacie. Stawiają je poza czasem i przestrzenią, w krainie wieczności.

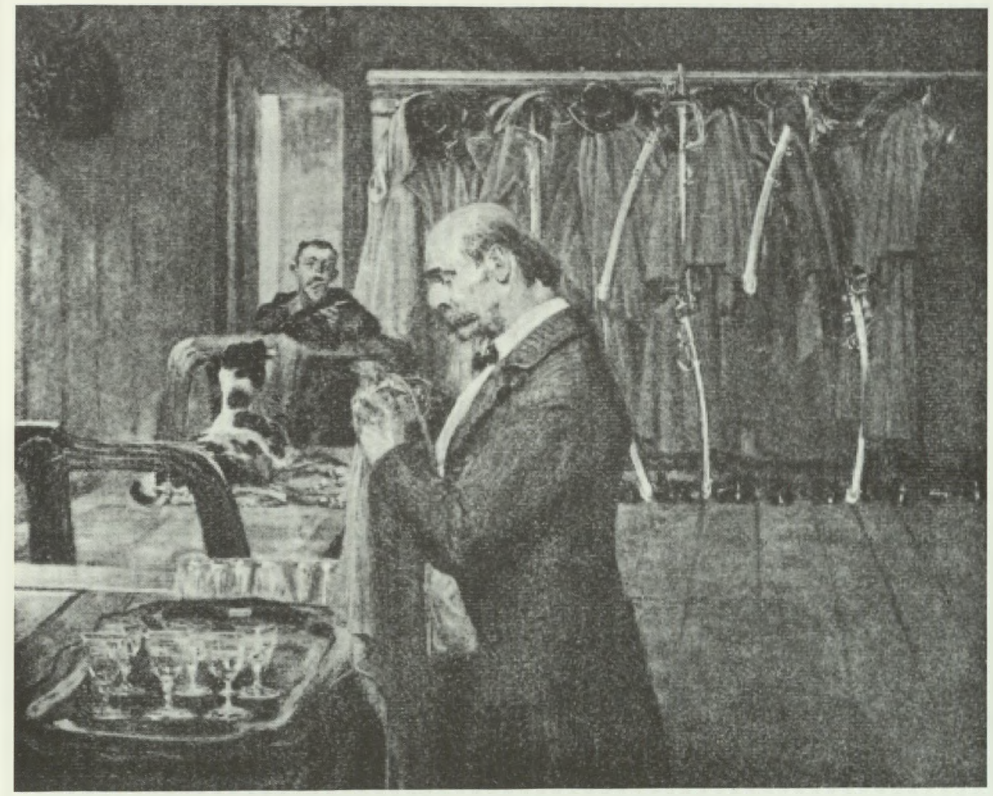
Inną podstawą symboliki Malczewskiego są bardzo osobiste przeżycia i nieraz samemu tylko artyście znane zdarzenia. Uogólnia je, podsuwając im drugą, głęboką, syntetyczną treść. Dom gdzie przeżył dzieciństwo — to zarazem dzieciństwo, szczęście, spokój, czasami ukojenie, do którego prowadzi śmierć-powrót. Te obrazy pełne najczęściej niewysłowionego uroku i sentymentu, pozostają dla niewtajemniczonego widza księgą zamkniętą, pod względem swojej treści literackiej.

Taki naprzykład jest tryptyk „Moje życie". Na jednym obrazie skulona, zgarbiona postać przedziera się przez bagnistą, błotną łąkę. Na drugim (środkowym) mały chłopiec przygląda się zadumany, jak służący przeciera kieliszki, w głębi, na szaragach, wiszą szynele, czapki i stoją kalosze rosyjskich oficerów. Na trzecim, w noc księżycową,



1906

Tablica 34



94. TRYPTYK „MOJE ŻYCIE" 1911.

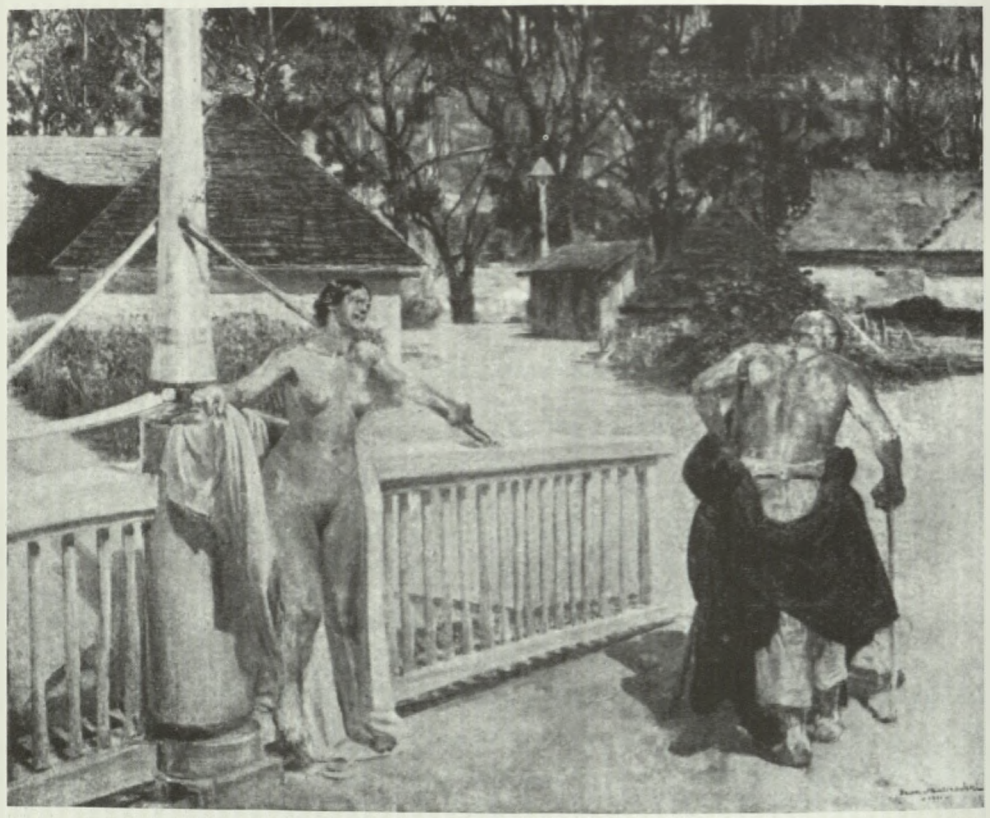
naga dziewczyna z kosą otwiera wędrowcowi wrota typowego polskiego folwarku.

Całość niejasna dla każdego, kto nie zna anegdotycznych, autobiograficznych szczegółów kompozycji. Wystarczy wstawić parę objaśnień faktycznych, by tryptyk otworzył przed widzem swoją treść symboliczną.

Cóż oznacza dziwaczny nieco motyw przecierania kieliszków?

Trzeba wiedzieć, że zdarzenie odbywa się w czasie powstania, w przedpokoju, w Wielgiem. Oficerowie rosyjscy zjechali na kwaterę. Byli widać we dworze na obiedzie. Mały chłopiec, to sam Jacek Malczewski. Zamyślony, patrzy na tę scenę. Staje przed nim jakieś zagadnienie, uświadamia sobie i przeczuwa zawikłanie położenia. Budzi się pierwszy raz świadomość Polaka. — Ten obraz zatem, to początek życia. Zgarbiona postać na drugim obrazie, to stary warjat wiejski „głupi Tomek" z Wielgiego. Wyraz tragedji, czy autoironji artysty. Przepycha się z trudem przez bagno — bagno życia.

Trzeci obraz najprostszy i ze względu na swoją symbolikę i dla-



95. TRYPTYK „MOJE ŻYCIE" 1911.

tego, że należy do często przez Malczewskiego poruszanych motywów. Śmierć, to powrót, to młodość, to cisza i spokój polskiego folwarku. Budynki folwarczne, to znowu naturalnie budynki gumna w Wielgiem.

Brakiem tej drugiej grupy symbolicznych obrazów Malczewskiego jest to, że przy ich pomocy może się artysta porozumieć z bardzo tylko nieliczną grupą widzów, przypadkowo czasem zorjentowaną, w znaczeniu dla życia Malczewskiego, anegdotycznej treści tych obrazów.

Tym, którzy znają tę treść, obraz tłómaczy się jasno i tłómaczy się środkami plastycznemi. To jest zasadniczym warunkiem, rozstrzygającym o artystycznej wartości symbolów. Dlatego takie obrazy jeszcze nie są literaturą w złem tego słowa znaczeniu.

W twórczości Malczewskiego trafiają się niewątpliwie także i obrazy, w których symbolika nie przemawia na drodze malarskiej, a tem samem jest albo obojętna dla wartości obrazu, albo nawet przeszkadza odbierać czysto artystyczne wrażenia.

Klasycznym przykładem może tu być obraz następujący: Rdzawo-



Tablica 35 Z CYKLU ZATRUTA STUDNIA 1905

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin

żółty trawnik, z którego śnieg spłynął na przedwiośniu, ztyłu parę nagich jeszcze krzewów i wielkie drzewa. Buro-ołowiane chmurne niebo prześwieca z poza nagich pni i konarów. Wzdłuż trawnika zbliżają się polscy wygnańcy, żołnierze, czy więźniowie w kajdanach. Każdy nachyla się nad pękiem kwiatów, które rozsadzono symetrycznie wzdłuż brzegu gazonu. (Tabl. 47).

Jeden z najpiękniejszych kolorystycznie obrazów Malczewskiego, dzieło pełne tajemniczego czaru i uroku. Poco nachylają się nad kwiatami wygnańcy? — może witają ojczyznę? Może czerpią nowych sił z zapachu kwiatów, wyrosłych na polskiej ziemi? Taka, czy inna odpowiedź łatwo nas zadawalnia. Nie szukamy objaśnień, skoro obraz jest taki piękny, a przejmujący nastrój tak silnie udziela się widzowi. Przypadkiem dostałem bliższe informacje o historji obrazu. Kwiaty, nad któremi nachylają się polscy żołnierze, zowią się „Corona imperialis" — Malczewski jeździł specjalnie do botanicznego ogrodu, by je studjować. I oto okazuje się, że ta nazwa gra decydującą rolę w symbolice obrazu. Obraz powstał w okresie wojny i oznacza co następuje: Polacy szukają korony cesarskiej — jedni w tej, inni w tamtej stronie. Obraz nie jest niczem innem, jak próbą plastycznego wyobrażenia politycznych orjentacyj polskich z okresu wojny. Próbą już w swojem założeniu chybioną. Przypadkowa nazwa kwiatu staje się punktem wyjścia symboliki. Ale wymalowanie tego kwiatu nie podpowie, nie podszepnie treści obrazu, a zwłaszcza — i to najważniejsze, nie narzuci nastroju. Pomijam naiwność literacką pomysłu. Ale artysta raz jeszcze zapomniał, że jako symbolów wolno używać tylko przedmiotów, które z koniecznością wywołują odpowiednie skojarzenia pojęciowe i podsuwają tem samem przenośne znaczenie obrazu. Nieśmiertelnik, lilja, pierwiosnek, łatwo (niekiedy już zbyt łatwo) podpowiadają treść symboliczną. Nie zdoła jej wyrazić „Corona imperialis".

Obraz, o którym mówię, wskazuje, że zbyt dociekliwe badanie symboliki Malczewskiego może czasem odebrać część uroku jego dziełu. Jest zarazem żywym przykładem tego, że czar, który płynie ze sztuki Malczewskiego, nie tkwi w literackiej koncepcji, w anegdocie, że może on działać niezależnie od treści obrazu, wynika bowiem przedewszystkiem z wartości malarskich.

Pejzaż, wyraz twarzy, ruchy — oto co w tym obrazie składa się na przejmującą, tajemniczą harmonję. Mógłby ktoś pomyśleć, że tajemniczość ma urok, dopóki pod nią doszukujemy się głębokiej, oryginalnej treści literackiej, że urok pryśnie, jeśli literatura nie okaże się zajmującą. Niezupełnie miałby rację. Tajemniczość pozostała w obrazie, mimo wyjaśnienia jego niezbyt interesującego literackiego



96. 1906.

motywu. Tajemnica tkwi w napięciu uczuciowem, w nastroju, który niezależnie od treści, umiał zakląć Malczewski w tem płótnie.

Tajemnicze, olbrzymie, perspektywy nastroju i zadumy, prawdziwe okna na nieskończoność, otwierają się przed nami w każdym prawie obrazie Malczewskiego. W każdym odbywa się jakieś misterjum. Chce się przy nich cicho mówić. Źródło tego działania sztuki Malczewskiego leży, obok napięcia emocjonalnego, które z niej promieniuje, w wieloplanowości motywów jego dzieł. Każdy jego symbol, podsuwający pozornie tylko jedno, czasem niezbyt ciekawe tłumaczenie, nawiązuje do najgłębszych kompleksów myśli i uczucia.

Polacy wybierają koronę — to najbliższy plan symboliki omawianego obrazu, ale dla Jacka Malczewskiego to zarazem tragedja niewoli, tragedja niepewności, błąkania się, błądzenia po bezdrożach, może także tragedja słabości i upadku. Niewolnik w kajdanach i w rosyjskim szynelu, to powstaniec, lub sybirak. Ale to zarazem nieraz niewolnik obowiązku, albo grzechu. Chimera występuje jako zmy-



Tablica 36 Z CYKLU ZATRUTA STUDNIA 1906

wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin

słowa pokusa, jako zagadka kobiety, ale można ją pojąć jako pokusę, którą jest dla artysty-apostoła idea czystego materjalnego piękna, albo którą jest sława, lub złoto. Jako ucieleśnienie tego wszystkiego co odwodzi od posłannictwa, wreszcie jako sztukę, która kusi, zniewala, i zamordowuje artystę. Faun to znowu wyraz zmysłowości, ale zarazem wyraz wszystkich pierwotnych instynktów, może sił, czy praw przyrody, którym człowiek nie może się oprzeć.

Zatruta studnia, z której czerpie się gorycz, w której wyłowić można gady i ropuchy, to czasem życie polskie, zatrute jak w Melancholji, jakby czarnym płynem mątwy, czasem to wogóle tragedja życia, albo błoto życia [1]).

A tła pejzażowe, o których znaczeniu wspominałem, czyż to nie ta odwiecznie polska tęsknota do wsi, jako do ukojenia i ciszy? „Wsi spokojna, wsi wesoła" pisał Kochanowski, „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna" — boleśnie ironizował krakowski mieszczanin Wyspiański.

Cóż dziwnego, że wieś — zwłaszcza wieś rodzinna, jest zmęczonemu Malczewskiemu symbolem tęsknoty, pociechy, młodości — i cichego śmiertelnego snu.

Tak zachodzą na siebie różne plany wzruszeń i myśli, które Malczewski ukrywa pod swojemi symbolami.

I jak wszędzie, gdzie perspektywy rozciągają się w niezmierzoną dal, tak i tu pokrywa je mgła, mącąca ich zupełną przejrzystość. Każdy z symbolów jest wieloznaczny, nie dlatego, że nie jest zrozumiały, ale przedewszystkiem dlatego, że pod nim leżą te głębie uczucia, jakie Malczewski nosił w duszy. To samo przymglenie jest w tylu

---

[1]) Do tego motywu powracał Jacek Malczewski wielokrotnie. Pierwsze obrazy na ten temat powstały jeszcze przed rokiem 1900.

W Weselu Wyspiańskiego pozostał ślad obrazu Malczewskiego p. t. „Rycerz nad studnią" w następujących wierszach:

(Akt I, scena 24).

„...Zbroją świeci, zbroją łyska
postać dawna, coraz bliska,
dawny rycerz w pełnej zbroi,
co niczego się nie lęka,
chyba widma zbrodni swojej.
A serce mu z bólów pęka,
a on z takim sercem, w zbroi,
zaklęty u źródła stoi
i do mętów studni patrzy
i przegląda się we studni.
A gdy wody czerpie ręką,
to mu woda się zabrudni,
a pragnienie zdroju męką,
więc mętów czerpa ze studni;
u źródła, jakby zaklęty:
taki jakiś polski święty"

Wyspiański przysłał Malczewskiemu egzemplarz Wesela, w którym te wiersze były zakreślone i dodał, że miał na myśli Malczewskiego, pisząc te słowa. (Br. Preidl l. c.).

największych arcydziełach świata. „Wenig Klarheit" radził artystom Goethe.

Podobnie mrok wieczorny, noc księżycowa, sprawiają, że każdy przedmiot zarazem jest sobą i staje się czemś innem. Przeciwnie zaś, gdy, jak mówił Norwid:

„...światło zetrze mary senne, gdy porozsednie zdarzenia myśli zakłopoczą, to i życie na jawie, pewne, jasne, dzienne, zmartwieje, jako odłam wypłowiałej kości"...

Nie trzeba zapominać, że zupełna jasność towarzyszy najczęściej płytkości. Bo może być tylko tam, gdzie za nawias wyrzucono to, co jest i na zawsze pozostanie tajemnicą — zagadkę metafizyki. Od takiego poziomego racjonalizmu, czy pozytywizmu, był Malczewski oczywiście jak najbardziej odległy.

Taine pisał w „Philosophie de l'art", że sztuka południa jest sztuką idealistyczną, a sztuka północy sztuką realistyczną. Przeciwstawiał tak malarstwo włoskie z jednej, a flamandzkie, holenderskie, niemieckie, z drugiej strony. Myślał o idealizowaniu formy przez Włochów, a lubowaniu się w odtwarzaniu życia, wraz z jego nieregularnością, przypadkowością, dysonansami, u malarzy północy. Sztuka północna, zwłaszcza niemiecka, skandynawska, słowiańska, przesiąknięta jest jednak innym jeszcze elementem. Jeśli go uwzględnić, to można niemal odwrócić twierdzenie Taine'a.

Słowo „Stimmung" najłatwiej poddaje, (choć zarazem najtrudniej wyjaśnia) na czem polega ten pierwiastek.

Mroczne kościoły gotyckie, czy wcześniej jeszcze sagi i legendy północne, pełne są tego co nazywamy Stimmung, a co oznacza schwycenie i wyrażenie przez formę artystyczną niejasnych, smutnych, tęsknych, romantycznych stanów duszy. Jeśli romantyzm jest, jak to powiedziano, odrywaniem się od rzeczywistości, która niezadawalnia, boli, dusi człowieka, i poszukiwaniem innych, idealnych światów — to tu tkwi właśnie idealizm sztuki północnej.

Wyrósł on bodaj z leśnych mroków i mgieł północy, z tęsknoty za słońcem, z melancholji północnej przyrody.

Ten idealizm jest w wyrazach twarzy średniowiecznego malarstwa niemieckiego, w mrokach i płochliwych półcieniach Rembrandta, w muzyce Schumanna, Chopina, Griega, czy Czajkowskiego, w „Dziadach" Mickiewicza, w Słowackim i Norwidzie, w Wyspiańskim i Żeromskim, jest wreszcie w ogromnem napięciu w twórczości Jacka Malczewskiego. Sztuka południa błyszczy świetnie polerowaną powierzchnią. Sztuka północy prześwieca od wnętrza, przez pełną skaz nieraz skorupę. Taka jest sztuka Malczewskiego, mimo klasycznej nieraz doskonałości i prostoty w traktowaniu formy.



BAJKA (około 1906)

Tablica 37

Malczewski jest jak park zapuszczony i zarośnięty, pełen ciemnych zakątków, zarośli, zachwaszczeń i niespodziewanych perspektyw. Jest w nim owa niejasna, dręcząca zagadkowość, zaplątanie, tajemniczość. Antyteza jasnego, prostego w kompozycji, racjonalistycznego klasycyzmu.

NA DRUGIEJ STRONIE PAGÓRKA

Upływa dziesięć lat świetnej epoki, najpełniej rozwiniętej twórczości Malczewskiego. Nowa jej faza zarysowuje się między rokiem 1906-tym, a 1910-tym. Znakomity, ale trochę już zbyt skrystalizowany i dlatego monotonny schemat kompozycyjny, zaczyna się przełamywać. Pojawia się coraz więcej dużych obrazów, z postaciami ludzkiemi w 3/4-tych, albo en pied, w naturalnej wielkości. Typ kompozycji, który otwiera cykl „Zatrutej studni" z lat 1905—1908.

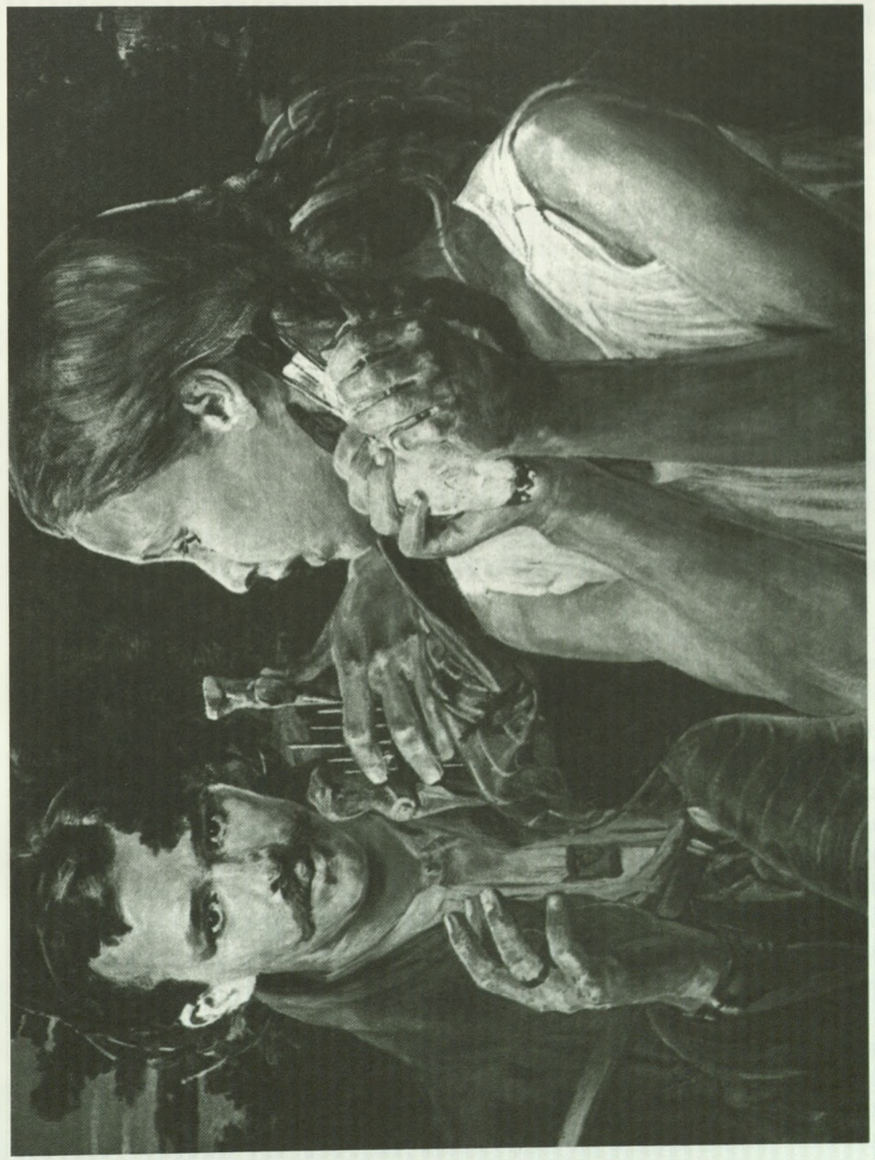
Wspominałem już o tem, jak w tym czasie koloryt Malczewskiego nasyca się coraz bardziej barwą, jak wcześniejsze chłodno-żółte zestawienia wypierane są teraz coraz częściej przez fiolety, karminy i głębokie niebieskawe zielenie. Wspomniałem o ewolucji rysunku. Zmieniają się także powoli tematy.

Nie znaczy to, by zanikały zasadnicze motywy, osnute na wewnętrznych przeżyciach, na treści własnych niejako poematów Malczewskiego. Podejmuje je wciąż artysta w nowych warjantach. Coraz więcej jest jednak znowu, jak niegdyś w młodości, obrazów opartych na treści zapożyczonej — obrazów o charakterze ilustracji.

Wraca serja Anhellego: Ellenai pasąca reny, Ellenai na łożu śmierci, Eloe wynosząca na skrzydłach Ellenai. Maluje Malczewski w tych latach długi szereg obrazów na tle biblijnem: Grosz czynszowy, Kuszenie Chrystusa, Chrystus przed Piłatem, Chrystus w Emaus, Święty Jan, Salome; te wszystkie tematy podejmuje po kilkakroć.

Maluje Dantego z Wergiljuszem, Orfeusza z Eurydyką do słów Asnyka, sceny z Beniowskiego. Każdy z tych motywów tak bardzo przeinacza się pod pendzlem Malczewskiego, że więcej w nich wszystkich jest jego własnego stylu, aniżeli zgodności z treścią, która była kanwą obrazu.

O tyle też, te obrazy są wypowiadaniem samego siebie, pieśnią liryka-artysty, tak samo jak te wszystkie, w których nie zapożycza od nikogo tematu.



Tablica 38 PIOSNKA JESIENNA 1906

wł. Włodzimierz Lipoński, Kraków

Ale zmienił się styl tych wypowiedzeń, skoro zmieniła się ich malarska forma.

Malczewski, minąwszy swój okres klasyczny, staje teraz na progu baroku.

Chcę się wytłumaczyć. Każda sztuka przechodzi historycznie od niezręcznego prymitywu do klasycznej pełni, równowagi, siły wyrazu, by zkolei przetworzyć ten klasycyzm, w bogaty, kipiący nadmiarem ozdobności barok.

Było tak nietylko ze sztuką XV-go, XVI-go i XVII-go stulecia. Analogiczny rozwój miała, czy to architektura grecka, (styl dorycki — joński — koryncki), czy rzeźba klasyczna, od Polykleta, poprzez Fidjasza i Praksytelesa, do sztuki Aleksandryjskiej. Podobnie rozwijał się gotyk, od wczesnej, surowej prostoty, do przesytu stylu flamboyant. Jest coś podobnego w rozwoju każdego artysty. Tak jak żywy jednostkowy organizm powtarza ontogenetycznie, w ogólnych zarysach, filogenetyczny rozwój gatunków całej żywej przyrody, tak i artysta przeżywa jakby cały rozwój sztuki: ma swój okres naiwnego, niezręcznego prymitywu, okres klasycznej pełni, a zarazem umiaru, i okres przepełnienia — baroku.

Barok Malczewskiego zaczyna się właśnie między rokiem 1906-tym, a 1910-tym.

Świetny to barok. Dzieła powstają łatwo, lotnie, bez wysiłku. Dzieła pełne rozmachu, potężne, na wielką skalę. Czy jednak już tej łatwości nie zawiele?

Przed techniką, przed kompozycją Malczewskiego niema już nowych, nierozwiązanych zagadnień. Malczewski nazbierał takie nieprzebrane zasoby wiedzy, doświadczenia, środków malarskich, że starczyłoby mu na niespotykane jeszcze cele, niepodejmowane dotychczas zadania. Ale już napięcie wewnętrzne nie rozsadza, jak dotychczas, ram jego sztuki. Nie potrzeba upartego znoju dla przerąbywania się przez przeszkody, dla tworzenia nowych światów. Dawniej znać było w traktowaniu każdego, najdrobniejszego szczegółu, jakby entuzjazm odkrycia, teraz — bywa — że odczuwa się obojętność, niemal zniechęcenie.

I tak, jak zawsze i wszędzie, gdzie konstrukcja już gotowa i można ją mechanicznie niejako powtarzać, tak i tu, twórczość kieruje się ku o z d o b n o ś c i dzieła. Stosunek ilościowy środków do celu zaczyna się psuć. Środków jest nadmiar, dzieło traci na szlachetności, w wyraz wkrada się retoryka.

Tematy odnawiał Malczewski, zapożyczając się u cudzej treści, jego własne pozostawały wciąż te same. Podobnie w zakresie formy

pozostaje w obrębie dawnych swoich celów, dodając im jeszcze ozdoby i bogactwa.

Podnosi świetność koloru, potęguje jeszcze siłę wyrazu, igra wirtuozowsko z rysunkiem. Obrazy z tej epoki są piękne, bardzo piękne, może nieco za piękne. Zbytnio wygładza się rosochata kanciastość konturu, stał się on płynny i trochę kaligraficzny. Dysonansowe, cierpkie, wstrzemięźliwe zestawienia kolorystyczne, przechodzą w bogate, zbyt łatwo przyjemne i zharmonizowane akordy.

Ciała i głowy mają mniej charakteru, wyciągnięte, wyszlachetnione, podprowadzone pod bardziej szablonowy kanon piękna.

Poziom dzieł z tej epoki jest mniej równy. Obok znakomitych, bywają obrazy, mimo technicznej doskonałości, nieudane. Ale nawet najlepsze straciły nieraz trochę z prostoty, z owej — jak mówił Norwid — „doskonałości Peryklejskiej", która była w obrazach z lat 1897—1906. Późniejsze obrazy bywają bardziej wspaniałe, wcześniejsze robiły większe wrażenie.

W kompozycji Malczewskiego teraz dopiero z całą siłą występują pewne dziwactwa i sztuczności, pojawiają się figle, które tyle humoru napsuły widzom jego obrazów. Raz będzie to słynna miska z żabą w mleku, kiedyindziej pozorne dziwactwo w kompozycji całego obrazu. (Ellenai na łożu śmierci, widziana w skrócie od strony nóg), innym jeszcze razem tryptyk, z Chrystusem pośrodku i dwoma uczniami w bocznych obrazach, będzie tak skomponowany, że aureola Chrystusa przechodzi na boczne obrazy, przecięta ich ramą.

Wszystkie te dziwne, czy dziwaczne chwyty kompozycyjne, mają głębokie uzasadnienie w psychologji tworzenia. Są to wysiłki odświeżenia twórczości. Odpowiadają one głębokiej, palącej potrzebie wewnętrznej. Można je także nieraz uzasadnić objektywnie.

Motyw Ellenai widziany w brawurowym skrócie, (nie zawsze — mówiąc nawiasem — równie dobrze rozwiązanym) opracowuje Malczewski parokrotnie. Musi być coś na dnie tego ujęcia, skoro tak uporczywie do niego powraca, nie próbując podjąć dawnej, trzy razy powtarzanej kompozycji z lat 1882—1890. P. Mieczysław Sterling wyprowadza ten schemat ze zdjęcia z krzyża Mantegni (w galerji Brera). Malczewski sam już malował podobne skróty w „Śmierci na etapie" (z r. 1891). Dlaczego odżył teraz ten motyw kompozycyjny? Nie wystarczy chyba powiedzieć, że namalowawszy trzy razy Ellenai na łożu, z profilu, szukał poprostu odmiennego rozwiązania problemu. Może nie będę na złej drodze, jeśli raczej przypuszczę, że chodziło Malczewskiemu o wydobycie przykrego wrażenia martwoty. Zależało mu na wprowadzeniu do obrazu twardszego, bardziej ostrego tonu i nastroju,



1907



ZATRUTY NAPÓJ



Tablica 39

aniżeli ten, jaki udało mu się osiągnąć w dawnej „Śmierci Ellenai" z roku 1883.

Ellenai malowana z boku, może także przedstawiać śpiącą. Ellenai namalowana tak, że wprost na widza sterczą nogi, które zakrywają, perspektywicznie zmniejszone ciało, jest jakby bryłą martwego mięsa. Postać niepokoi nienaturalnością położenia, zgóry odsuwa przypuszczenie snu, daje przykre, ale dobitne wrażenie trupa.

Można także, tym razem literackiemi motywami, wytłumaczyć tamte dziwactwa, o których wspominałem. Żaba w misce mleka, którą niesamowicie patrząca dziewczyna podsuwa zakutemu w zbroję rycerzowi, to jeszcze jeden warjant „Zatrutej studni". Tym razem obślizgły płaz wpełzł do najprostszego posiłku, obrzydzając rycerzowi napój [1]).

Literacko również można próbować objaśnić kompozycję tryptyku z Chrystusem: dwaj Jego uczniowie — to może chciał powiedzieć Malczewski — nie dostrzegają Chrystusa, lub przynajmniej nie dostrzegają Jego Boskości. Do nich dociera tylko łagodna, tęczowa poświata z aureoli świętości. Widzą nad głową jasność, nie wiedzą skąd płynie. Ramy, oddzielające uczniów od Chrystusa, wciągnięte są w ten sposób między elementy symboliki. Grają rolę ścian odgradzających ludzi od Boga.

Tak, czy inaczej, te pomysły kompozycyjne trzeba uznać za bardzo wyszukane. Brak w nich tej prostoty, jaką błyszczało tyle innych dawniejszych obrazów Malczewskiego.

Osobliwością kompozycyjną jest także, namalowany w latach 1909—1912, największy rozmiarami (około 3 metrów szerokości, a 6 me-



97. PORTRET HR. ZYGMUNTA ZAMOYSKIEGO

[1]) Znam anegdotę, że asumptem do tego obrazu było opowiadanie jednego z przyjaciół, któremu podano na wycieczce dzbanek mleka z żabą. Nie podważa to mojej hipotezy. Malczewski nieraz brał za punkt wyjścia błahe, najchętniej dziwaczne lub groteskowe zbiegi okoliczności i przetwarzał je, nadając im sens symboliczny.

trów długości) obraz Malczewskiego. Jest to obraz pod tytułem „Szkoła". Za trzema długiemi, wąskiemi, wgłąb obrazu idącemi stołami, siedzi w jasnej, dużej sali dwudziestu sportretowanych uczniów Malczewskiego. Siedzą zwróceni w prawo, wpatrzeni w podjum. Najbliżsi, których przecina dolna rama, są więcej jak naturalnej wielkości. Po podjum, wprost na widza, idzie pięć nagich modelek, z barwnemi skrzydłami aniołów, z zielonemi gałęziami w ręku. Najbliższa schodzi poza dolną ramę, prawie do pasa. Wśród modelek zabłąkany polski wędrowiec-niewolnik w kajdanach. Podjum i podłoga sali umajona gałęziami i tatarakiem, jak na Zielone Święta.

Myśl obrazu nietrudno odcyfrować — to pewnie święto, misterjum sztuki, inicjowanie młodych w jej tajemnice.

W zachwyt nad nagiem, zmysłowem pięknem plastycznem, wplątuje im się, wszechobecna, natrętna myśl o polskiej niewoli-niedoli.

Znaczenie symboliczne obrazu można odcyfrować. Nastrój jednak nie narzuca się tak, jak to bywało kiedyindziej. Malczewski zestawił rzeczowo te same elementy, jakie występowały już w jego obrazach, wzbogacił je ilościowo, rozbudował na ogromną skalę. Zestawienie jednak tych elementów kompozycyjnych, tych znaków symbolicznych, zawiodło. Obraz jest raczej chłodną alegorją, aniżeli żywym, na uczucie działającym symbolem. Największy obraz Malczewskiego nie należy do dzieł największych.

Pozorne, lub rzeczywiste dziwactwa sztuki Malczewskiego z epoki 1906 do 1913 wysunąłem umyślnie na czoło. Daleki jednak od prawdy byłby, ktoby przypuszczał, że Malczewski schodzi na bezdroża sztuczności czy dziwactwa. Wśród obrazów tej epoki — raz jeszcze powtarzam — spotykamy całe falangi dzieł (nawet mimo dziwactwa) potężnych i znakomitych.

Nie ulega wątpliwości, że np. Śmierć Ellenai z r. 1907 (il. 38) (własność hr. R. Raczyńskiego), jest jednym z najlepszych obrazów Malczewskiego. Malowana z ogromnym rozmachem i mistrzostwem techniki, pełna przejmującego wyrazu w postaci przygniecionego nieszczęściem Anhellego, szlachetnie zharmonizowana w brunatno-żółtawych i szaro-niebieskich zestawieniach koloru, z cudownemi światłami na złotych włosach umarłej, ma wszystkie wartości malarstwa Malczewskiego w największym wymiarze. Czy ma znowu to skoncentrowanie nastroju, jaki bywał w dawniejszych obrazach? Czy niema w niej pewnych partji (deski tapczanu) malowanych jakby niechętnie, bez zainteresowania przedmiotem i dlatego nieco „puszczonych".

Prześliczny jest niewielki obrazek: „Adoracja Matki Boskiej" z r. 1910. Wędrowiec z tobołem na plecach, półzwierzęca Chimera,

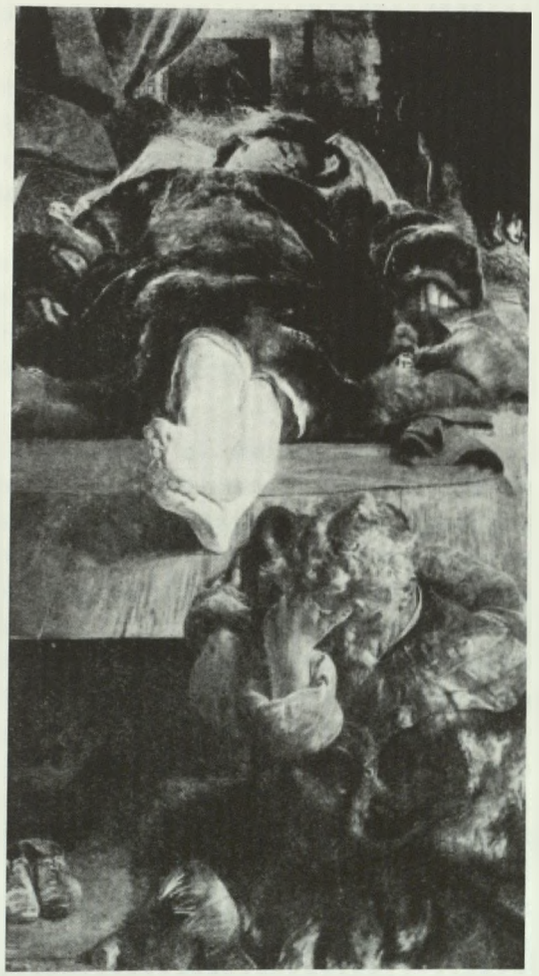


Tablica 40 ADORACJA MATKI BOSKIEJ 1910

wł. p. Goldberg, Warszawa

fauny, padają na kolana, przed figurą. Muza prowadzi za uzdę pegaza.

Tak korzą się przed Marją Panną żywioły, człowiek, piękno. Cały obraz gra jak emalja, przyciszonemi, jasnemi, różowo-zielonawo-niebieskiemi półtonami. Czerwona z niebieskiem suknia Matki Boskiej odcina się od blado popielatego nieba i szaro-zielonawego pejzażu. Jak zwykle u Malczewskiego, przepyszna głębia i plastyka szerokiej, lekko sfałdowanej równiny.



98. ŚMIERĆ ELLENAI 1907.

Parokrotnie maluje Malczewski w tych latach wygnankę, (czy Ellenai) czytającą list z Ojczyzny. W jednym z tych obrazów jako tło, Polska — dom rodzinny, to znaczy oczywiście dwór w Wielgiem, na drugim (1910) poza wygnanką zielony stok leśny, gęsto zarośnięty fioletowemi kwiatami, siadają na nich czerwone w czarne plamy motylki — daleko w głębi śliczne jasno-zielone, z lekko ozłoconemi wierzchołkami brzozy, ogromna błękitna rzeka z szuwarami — przez które gdzieś na krańcu horyzontu przegląda niebieskawy pas boru. Na tej symfonji wiosennej zieleni cudownie występuje złoto-bronzowe futro Ellenai. Krajobraz — owo morze bujnej zieloności — to świetna wizja syberyjskiej wiosny, nad olbrzymią, szeroko rozlaną rzeką.

Kto wie, czy pejzaż, to nie ten właśnie element sztuki Malczewskiego, który wciąż jeszcze i coraz pełniej rozwija się w tej epoce. Jest on coraz bardziej wizyjny, coraz bardziej syntetyczny, pełen poezji i fantazji.

Kilka obrazów powstaje na tle wierszy z Beniowskiego:

Idź nad strumienie, gdzie wianki koralów
Na twoje włosy kładła jarzębina
Tam siądź i słuchaj tego wichru żalów,
Które daleka odnosi kraina.

I w pieśń się patrzaj tę, co jest z opalów
A więcej kocha ludzi, niż przeklina.
I pomyśl, czy ja duszę mam powszednią?
Ja, co przebiegłszy świat, kochałem jedną!

Te obrazy należą do najbardziej uroczych pejzażów Malczewskiego. Typowo „niemalownicze" w pospolitem znaczeniu słowa, fałszywie pozornie skomponowane w natłoczeniu różnych motywów, mają w sobie zaklęty dziwny, trudny do wypowiedzenia czar. Płynie on chyba z przejrzenia nawskróś, do samego dna, z głębokiego wyczucia zasady, według której powstaje i układa się taki właśnie zakątek nad strumieniem, otulony olchami, przesiany wierzbami i jarzębiną. Bo choć te drzewa i krzewy rosną w pozornym nieładzie, choć nie wiadomo, czemu to obsunęło się usypisko, a tam wyrósł pagórek, przecięty drogą — ale wydaje się, że nie można usunąć, ani ruszyć z miejsca żadnego drzewa, krzaku, zarośli, lub stoku wzgórza. Chwieją się, odwinięte przez wiatr, srebrno-seledynowe czupryny wierzb. Ciemną zieleń listowia gęsto przetykają jarzębinowe korale. Jak delikatna koronka szarzeją w głębi przejrzyste korony olch, bielą się białodrzewy. Burozielona trawa wyściela dno dolinki — z pomiędzy koron drzew przeglądają z dalekiej wyżyny żółto-bronzowe ścierniska i siny las na horyzoncie. Obrazy mają taką powietrzność przestrzeni, takie przejrzyste światła i cienie, cienkie pnie drzewin na pierwszym planie wyginają się i pną w górę z takim wyrazem rytmu wewnętrznego życia, że te z pamięci malowane pejzaże, robią wrażenie prawdy o wiele głębszej, od najbardziej naturalistycznie skopjowanego krajobrazu. A zarazem mają całą nieokreśloność i zwiewność marzenia.

O parę strof wyżej, przed przytoczonym ustępem, pisał Słowacki:

„...z ziemi stworzę kraj podobny snowi..."

Taki właśnie kraj stworzył Malczewski.

Ulubionym schematem kompozycyjnym staje się w tej epoce, występujący już także wielokrotnie uprzednio, tryptyk. Tryptyki te nie



Tablica 41 IDŹ NAD STRUMIENIE (I) 1909

wł. p. Goldberg, Warszawa



Tablica 42 IDŹ NAD STRUMIENIE (II) 1909

wł. p. Goldberg, Warszawa

zawsze i niekoniecznie stanowią jedność pod względem treści. Profesor Podlacha słusznie zaznaczył, że często związek poszczególnych elementów w obrazach Malczewskiego jest raczej uzasadniony malarsko — formalnie, niż rzeczowo — literacko. Taki, czy inny przedmiot pasuje poprostu Malczewskiemu do innych, z punktu widzenia kompozycji, „pozostając w luźnym związku z ideą obrazu“ [1]). Tak bywa zwłaszcza niewątpliwie w tryptykach. Niejednokrotnie malowane są poszczególne ich części w różnych latach, czasem Malczewski, namalowawszy trzy różne obrazy, mawiał: „może ja z tego zrobię tryptyk“. Inne, są skomponowane zgóry jako całość i treść ich daje się łatwo odcyfrować. Główna myśl zawarta jest wówczas w środkowym obrazie, boczne, to jakby wtór, który wzbogaca, lub dopowiada treść środkowego obrazu.

Powtarzającym się bezustannie motywem tryptyków, jak i oddzielnych obrazów, staje się autoportret Malczewskiego. W tryptyku, raz zajmuje środkowy główny obraz, podkreślając jakby, że artysta chce mówić o sobie, kiedyindziej dwa autoportrety (w profilu, lub en face) zajmują boczne obrazy, dopowiadające treść głównego. Myślą literacką jest zapewne wówczas stosunek Malczewskiego do zasadniczego tematu środkowego obrazu.

Autoportret — który pojawia się poprzednio raczej epizodycznie, staje się teraz jednym z ulubionych przewodnich motywów sztuki Malczewskiego. Malczewski pojawia się, to w bluzie malarskiej, to w fantastycznej koszuli o bufiastych rękawach, kiedyindziej znowu w pancerzu, habicie franciszkańskim, albo w błazeńskiej czapce z dzwonkami. Autoportrety są naogół szczególnie barokowe. Dramatyzuje artysta swój wyraz, rysy i postawę. Wyraz najczęściej tragiczny; w tragiczności zbolały, albo wyniosło-pogardliwy, drwiący, to znowu pokorny. Czasami jest w tych autoportretach gallicki jakby pióropusz i afektacja, kiedyindziej akcenty męczennictwa.

Tak odsłania Jacek różnorodne — może nawet sprzeczne — oblicza swojej duszy. Malczewski pracownik, wojownik, rycerz, błazen-satyryk, apostoł i wyznawca świętego Franciszka.

Jedno tylko łączy te tak bardzo rozbieżne tony: stosunek do pospolitości życia. Stosunek to negacji, walki, potępienia.

We wczesnych autoportretach Malczewski studjował raczej swoją głowę, starając się oddać jej prawdziwy i głęboki, ale codzienny wyraz. Teraz najczęściej upozowuje się do portretu, odgrywając niejako przed lustrem rolę. Maluje się w roli apostoła, albo rycerza. Wyraz jest przybrany umyślnie do autoportretu, ale Malczewski czuje się istotnie takim, jakim się przedstawia.

---

[1]) l. c str. 9.



99. 1903.

Co więcej, zaczyna w tym czasie Malczewski malować swoją głowę, jako głowę Chrystusa. Poza Rembrandtem, wyjątkowy to chyba fakt w sztuce. W jednym z młodzieńczych listów, pisał Jacek, że koledzy znajdują w nim świętokradcze podobieństwo do głowy Chrystusa. Wszystkich, którzy znali głęboką religijność Malczewskiego, dziwiło to wielokrotne przedstawianie siebie samego jako Boga. Powiedział to ktoś Malczewskiemu.

— „Chcielibyście, żebym jako Chrystusa malował N...“ odburknął. I wymienił jednego ze swoich famulusów.

Istotnie trudno było z pana N... brać wzór na Chrystusa. A kogoś musiał mieć za modela, on, który postaci ludzkiej nigdy prawie bez modela nie malował.

Najprostsze też to chyba rozwiązanie dziwacznej napozór zagadki, jeśli przypuścimy, że Malczewski uważał swoją twarz, za dogodny model do głowy Chrystusa. Głowy szczególnie trudnej, ze względu na wyraz, który jej chciał nadać Malczewski. Trzeba zresztą przyznać, że w peruce miedziano-rudych włosów, twarz Malczewskiego, tak uduchowiona, tak przepojona wyrazem, była zupełnie wyjątkowym modelem na Chrystusa, dla każdego malarza.

W jedynym kościelnym obrazie Malczewskiego (krucyfiks z r. 1903, il. 99) uniknął artysta trudności oddania wyrazu Chrystusa przez opuszczenie w dół głowy, tak, że twarz widzi się tylko w dużym skrócie.

Siebie traktował jako model do Chrystusa między rokiem 1908, a 1913. Później, gdy mu już nie odpowiadała własna twarz starca, malował Chrystusa z innych modelów; między innemi pozowała do Chrystusa kilkakrotnie córka Malczewskiego, p. Meisnerowa.

Nie z każdym z Chrystusów Malczewskiego łatwo się widzowi pogodzić. Więcej jest w nich bólu, goryczy, żółci, aniżeli łagodnej miłości. Wyraz wydaje się czasem przesadnie patetyczny.

Jakże jednak piękny, w swojej prostocie, wszechwiedzącej mą-



Tablica 43 UCZEŃ W EMAUS (skrzydło tryptyku)



100. NIEWIERNY TOMASZ 1910.

drości i cichym smutku, jest Chrystus w tryptyku „Grosz czynszowy", ile ma dramatycznej potęgi w „Niewiernym Tomaszu".

Żaden z Chrystusów Malczewskiego nie jest chyba ściśle hagiograficzny, ale jest w nich nadludzka potęga, bywa wyraz prawdziwej Boskości. Kilka pierwszych zwłaszcza obrazów z Chrystusem, znowu przedewszystkiem „Grosz czynszowy", to jedne z najbardziej skończonych, zrównoważonych, klasycznych dzieł Malczewskiego. Obmyślane i skomponowane w każdym szczególe, świetnie zharmonizowane w kolorze. Jako przeciwwagę miedziano-rudych włosów Chrystusa, kładzie Malczewski chłodne popielato-niebieskie i zgniło-zielonawe plamy pejzażu i czasem czerwono-karminowe zorze wieczorne. Walory silne, gama kolorów wąska, barwy złamane i przygaszone. Na ich tle mocno, choć łagodnie, występuje postać, zwłaszcza głowa Chrystusa.

Wyjątkowy poziom tych obrazów łatwo zrozumieć, gdy się zważy nowość artystycznego pomysłu, przejęcie się, tak bardzo pasjonującym Malczewskiego tematem, po tylu, już nieco monotonnych portretach, autoportretach, faunach i chimerach.

Zainteresowanie się motywem Chrystusa, które tak opanowuje wyobraźnię Malczewskiego w tych latach, to, jak mi się zdaje, niewątpliwy wpływ Grottgera. Na miesiąc przed pierwszym Chrystusem pokazywał mi Jacek Malczewski reprodukcję grottgerowskiego Chrystusa w książce Antoniego Potockiego, wtedy też mówił, że trudniej namalować Chrystusa, aniżeli bitwę pod Grunwaldem. Przedtem, o ile wiem, trzy razy tylko opracowywał ten temat — w młodzieńczym Judaszu (1880) i dwóch krucyfiksach z r. 1898 i 1903. Teraz już nie porzuci tego motywu do końca życia. Wśród ostatnich jego, niewykończonych już obrazów, powtarzać się będzie Chrystus „bonus pastor" i Chrystus

na krzyżu, a w latach wojny zjawia się Chrystus kilkakrotnie w symbolice pola kości.

Te obrazy należą do nowej — ostatniej — epoki malarstwa Malczewskiego. Różnią się od poprzednich zarówno techniką, jak i kompozycją i wyrazem. Epoka, którą omawiam, kończy się około roku 1913-ego. W następnych latach zacznie się długotrwały zachód wielkiego twórcy. Zachód coraz ciemniejszy, coraz bardziej bezbarwny. Skupiają się i gęstnieją szare mgły i chmury. Ale jeszcze czasami przerwie je snop olśniewających promieni i ozłoci je niespodziewanym, niespotykanym dotychczas blaskiem.

Malczewski zdawał sobie sprawę z tego, że przekroczył już swoje szczyty.

W listopadzie 1913 r. pisał:

Ogołocona
Płaszczyzna pól
ze zbóż i ziół.
A suchy liść
o drugi trąca,
w szeleście mrąca
drzew zżółkłych kiść
rozchwiana
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Osamotniony wśród pola
w zachodu krwawe idę zorze.
Już za mną zorana rola
przede mną rżysk pustych morze.

A nagle klangor żórawi
pod nieba bije sklepienie.
Rozstanie pieśnią ktoś sławi
znośniejsze wspólne cierpienie
. . . . . .
. . . . . .
rezepnę też skrzydła ducha
. . . . . .
do słońca, do Ciebie Boże,
uniosą mnie siłą woli,
którąm piastował uparcie,
z tej polskiej nieszczęścia roli,
Gdziem kiedyś stawał na warcie.
Upuszczę piastunny kamień
ktoś drugi obejmie wartę.
Żegnam cię sfero omamień
Prawdy słońce przede mną otwarte".

O rok wcześniej wypowiedział Jacek Malczewski mowę, otwierając uroczyście rok szkolny jako rektor Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. W mowie tej, do której przykładał dużą wagę, ujął swoje najbardziej osobiste, najgłębiej przeżyte poglądy na sztukę i na powołanie artysty:

Mówił co następuje:

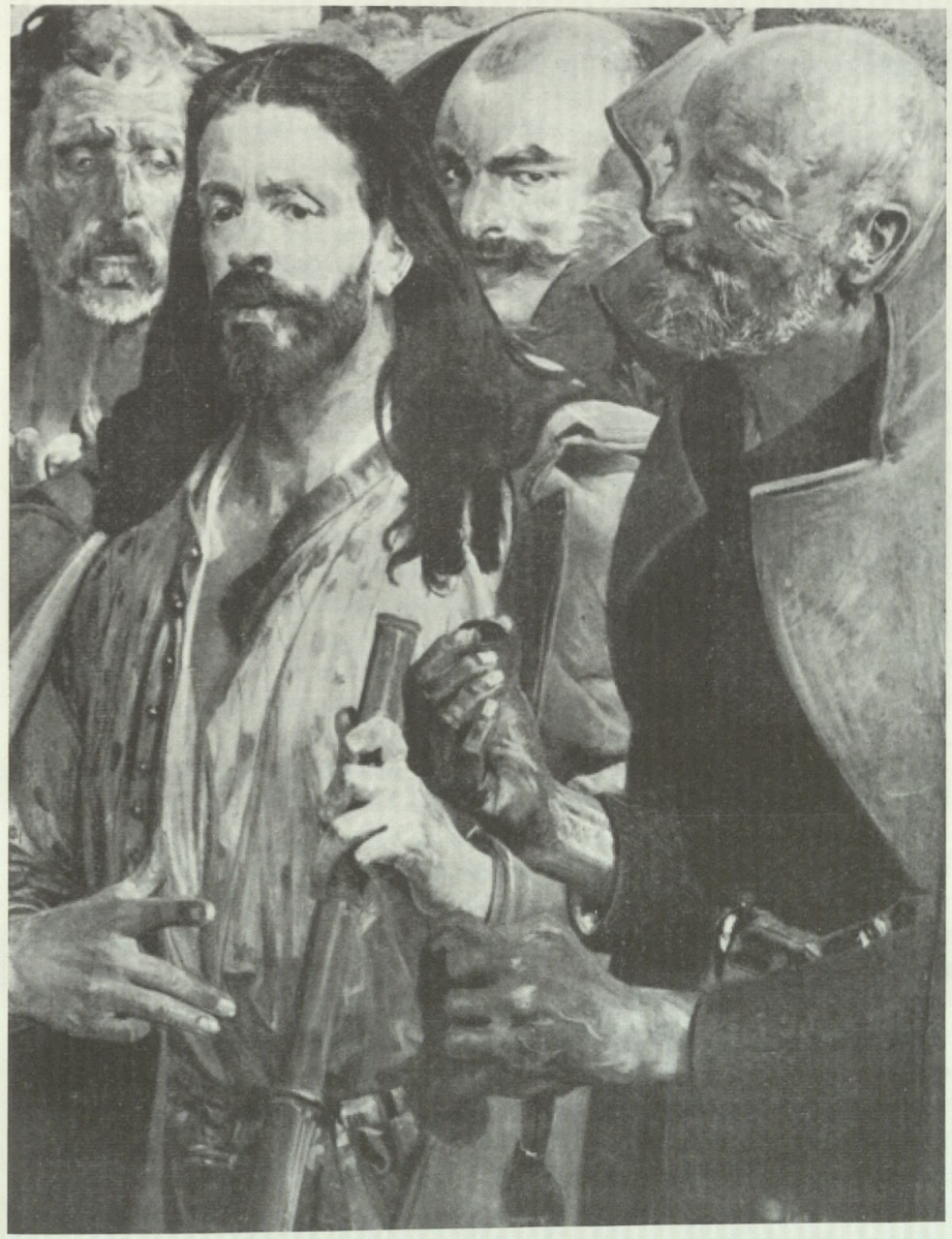
„Szanowni panowie, a przyszli artyści polscy!

Miałem od dawna zamiar zainicjować otwarcie roku szkolnego — w jedynej Akademji sztuk pięknych na ziemi polskiej mową witającą:



Tablica 44 DANTE 1914

wł. bar. Antoni Götz-Okocimski, Kraków



101. GROSZ CZYNSZOWY (ŚRODKOWY OBRAZ TRYPTYKU) 1908.

nowy rok szkolny, nowo zapisanych słuchaczy, już uczęszczających i tę Akademję kończących. I zamiar ten mój spełniam w poczuciu obowiązku, jaki mam względem samego siebie, mego posłannictwa i mojej obecnej godności. Myśl pierwotna moja była, żeby na to otwarcie roku

akademickiego zaprosić i reprezentantów ciał naukowych i historyków sztuki. Ale tej myśli zaniechałem. I sam stoję tutaj wobec Was, otoczony kolegami teraźniejszymi i Wami, kolegami w przyszłości. I tak jest lepiej, jesteśmy bowiem: rodziną, stowarzyszeniem, sektą wtajemniczonych. Każden z nas w duchu swoim postawił za cel, pracować na polu sztuki. Cel ten wspólny łączy nas w rodzinę, a praca ustawiczna na polu sztuki odkrywa nam powoli tajemnice naszego zawodu i świętość uczucia sztuki, jaka w niej samej spoczywa.

„Te uczucia wyodrębniają nas z reszty społeczeństwa, gdzie walka o byt pisze historję: polityki, przemysłu, finansów i socjalnych zagadnień poszczególnych narodów. Te uczucia powtarzam, wyodrębniają nas, bo nie w walce o byt, ale w beztrosce bytu doczesnego możemy tylko dążyć do ideałów w sztuce, która to sztuka dla reszty ludzkiej społeczności jest przedewszystkiem zabawą, nim się stanie z biegiem czasu i historją i nauką szczególną i jedną z największych modlitw ludzkości. Dlatego jesteśmy sami na dzisiejszym zebraniu — sami, jak każdy z nas będzie sam przez całe życie.

„Trzy są drogi do udoskonalenia Ducha i zbliżania tegoż do Tronu Boga: Droga modlitwy (Askeza), Droga miłości i Droga Wiedzy (czyli poznanie prawdy). Na drodze miłości jest szlak sztuki. Tym szlakiem idąc, dochodzimy bliżej do poznania Wszechpotęgi Stwórcy, z wolą się Jego łacniej jednoczymy.

„Śpiewamy bowiem my artyści „Magnificat" na widok dzieł, stworzonych przez Boga na ziemi i we Wszechświecie.

„Uwielbiamy Ducha Najwyższego, podziwiając czy obłok — czy kwiat — czy kryształ najdrobniejszy. A zachwyceni cudami, jakiemi nas otoczył, żądamy nieśmieli być równi Jemu — by Go lepiej rozumieć i ukochać, więc poważamy się odtwarzać twory ręki Jego: na płaszczyźnie bez wymiarów, lub w bryle w pełności wymiaru.

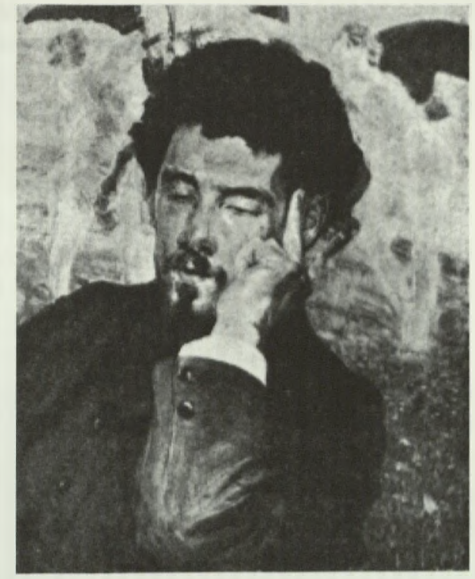
„Zapatrzeni tak, a pokorni — przy pracy odtwarzania śpiewamy w duchu hymn uwielbienia, hymn miłości dla Najlepszego Ojca, za tyle cudów i łask i dobrodziejstw.

„Z tą chwilą naraz łączymy dwie drogi, dwa szlaki, dwie drabiny, po których się wznosi duch ludzki ku doskonaleniu i osiągnięciu swojej istotnej Jaźni: Drogę Modlitwy z Drogą Miłości.

„A gdy modlisz się (kolego mój) to się nie modlisz — aby Cię widział sąsiad Twój — ani się modlisz — byś dostał nagrodę czy doczesną czy wieczną: ale modlisz się, bo kochasz Boga — bo on Twój Ojciec najdroższy, a jedyny ducha Twojego i Znawca i Sędzia i Opiekun. Zatem w Mądrość Jego ufny, w uczuciu miłości nieprzebranej streszczasz modlitwę: Niech się Wola Twoja święta stanie.

„Tak i sztuki, która jest modlitwą naszą, nie będziemy czynili: ani

dla świata, który nas otacza, ani dla pieniędzy, których do życia nam pozornie potrzeba, ani dla pychy rzemiosła, w którem staliśmy się biegli, ani dla podziwu tłumów, które jeszcze słyszeć nie chcą głosu wołającego na puszczy. Ale uprawiać Ją (sztukę) będziemy z miłości zbliżania się i łączenia z Najwyższym Duchem Ojcem przedwiecznym, w ciszy, w pokorze i osamotnieni.



102. PORTRET MIECZYSŁAWA DUNINA 1912.

„A jak modlitwy najszczerszej — najżarliwszej, najgłębszej, z głębi głębin ducha pochodzącej, ani powtórzyć drugi raz nie można, ani nauczyć jej nie można, bo u każdego człowieka inną i wciąż inną będzie.

„Tak my Was tutaj tej modlitwy — tej najszczerszej — najgłębszej, najprawdziwszej sztuki, jako całości modlitwy Waszej — nie nauczymy. Nie możemy Was nauczyć arcydzieła modlitwy (sztuki), która Was wznosi, w prochu leżących, pod stopy Ducha Wszechmocnego, z sercami przebranemi łzami od wezbranych uczuć.

„Arcydzieła modlitwy Was nie nauczymy — arcydzieła w sztuce jak czynić, Was nie nauczymy!

„Ale starać się będziemy Wam pokazywać Wielkość Boga — czy w budowie kości najmniejszej istoty, czy w zarysowaniu formy przedpotopowego olbrzyma — uczyć Was będziemy patrzeć na te cuda — Światła, Cienia, Półtonów i Blasków, jakie Prawodawca Najwyższy roztoczył i zakreślił w Wszechświecie. Uczyć Was będziemy byście byli: dumni w ducha całości, a pokorni w każdej chwili życia.

„Będziecie bowiem sami i samotni — jeżeli wytrwacie i zostaniecie artystami, to jest jeżeli żyć będziecie chcieli modlitwą sztuki, klęcząc przed tronem Miłości Bożej.

„Świat obecny, tak klęczących Was samotnych zostawi. Świat przyszłości, tak klęczących Was widzieć będzie żądał! Ale Wy nie będziecie samotni, ale Wy nie będziecie sami. Będziecie klęczeli, zapatrzeni w Miłość Najwyższą — i widzieć Ją będziecie i odczuwać w wszechświecie nieskończonym, a śpiewając Magnificat — pomrzecie.

„Przedtem jednak niejedni z Was (tak tuszyć pragnę) na skrzydłach

Łaski uniesieni, harmonję całej przyrody zrozumiawszy, odwagą Bożą obdarzeni, zdołają, poważą się: stworzyć harmonję całości z uczuć swych własnych, nakształt harmonji Wszechświata — i poczniecie stwarzać Arcydzieła.

„Boście — Synami Bożymi.

„Wtedy wiedzieć będziecie, że są harmonje wieczne, w Bogu początek mające, które dla ludzkości całej, dopóki do tego globu przykuta — nieraz zasłoniętemi bywają. Tylko w chwilach łaski widoczne, przez prawdziwe modlitwy sztuki wywołane, nieśmiertelnemi zostają, a drogowskazami są i będą — dla ludzkości całej wszechludzkiemi.

„Wobec mniejszych kręgów rzekomych harmonij, które zacieśnia materjalizm społeczeństw, albo zaślepienie egoistyczne tychże wobec światła prawdy, z Ewangelji płynącej.

„Te kilka słów chciałem powiedzieć, te parę twierdzeń proszę zapamiętać. Może na tem przemówieniu ograniczy się cała skuteczna działalność moja w tej Akademji.

„Jestem już na drugiej stronie pagórka pochyłości, idę ku zachodowi. Poglądy moje wysnułem z własnego przeżycia, a nieubłagalność skutków dźwigam jako ciężar przewinień na grzbiecie moim".

*

Te lata przedwojenne, lata, w których Malczewski zyskał najszerszy rozgłos, w których zgarnia złoto, zbiera same tryumfy, hołdy i nagrody, nie są, wbrew pozorom, latami spokoju i szczęścia.

Nie pozbył się nawet trosk materjalnych. A przecież inni artyści, gdzieindziej, w innych warunkach, umieli sobie stwarzać nietylko spokojny, ale nawet złocony dostatek. Książka o takim malarzu kończy się ryciną, przedstawiającą wspaniałe marmurowe atrjum, lub fasadę, jakiejś „Villa Stuck", czy „Böcklins-villa".

Nie potrafił tego Malczewski. Spieniężać swoją popularność? — On? Któremu wystarczy jedno niezręczne słowo kupującego, by go za drzwi przepędził.

Zgłaszają się do pracowni dwie panie, chcą kupić obraz dla księżnej X. — „jako prezent na imieniny".

— „Na imieniny?" — przedrzeźnia Jacek przymilnym dyszkantem — „a to do Smidowicza, proszę pani, do Smidowicza!" [1]).

Malczewski najchętniej nie sprzedałby żadnego obrazu, a wszystkie darował. Pozwala sobie też na to, gdy tylko może. Ale nie zawsze może. Potrzebuje dużo pieniędzy. Sam niema za grosz zapobiegliwości, brak też zapobiegliwości około niego. Utrzymanie domu i rodziny jest kosztowne. Malczewski lubi dla odpoczynku zagrać w karty. Gra w bridge'a, czasem znośnie, najczęściej fatalnie. I mimo, że zarabia dziesiątki tysięcy, nieraz, gdy przegra dwadzieścia, lub pięćdziesiąt koron, musi szukać pieniędzy. Bierze zaliczki na obrazy, pożycza.

[1]) Sklep z galanterją damską w Krakowie.



103. SŁAWA 1914.

W ciągłej pogoni za groszem, musi przez cały dzień, po sześć, po osiem godzin stać przy sztalugach. Malować, czy chce, czy nie chce, malować obrazy czasem z przekonania, a czasem na odrobek.

Odczuwa także i przykrą stronę sławy i powodzenia.

Skupia się około niego wir szczerych wielbicieli, snobów, kolekcjonerów.

Ale Malczewski to nietylko znakomitość, to także ktoś na kim można wiele zarobić. Jego obrazy stały się artykułem mody. Można na nich spekulować, jak na akcjach giełdowych. Zbiera się więc także krąg interesów, złożony z najrozmaitszych elementów. Jedni przychodzą z przyjaźnią, inni z pochlebstwem, jeszcze inni z przysłużnością. Wyciągają ręce po płótna na blajtramach.

Malczewski, tak daleki od wszystkiego, co pachnie pieniądzem, z naiwną potrzebą wiary w ludzi, z całem zaufaniem oddaje się w ich ręce. A oni nawzajem sobie przeszkadzają, zwalczają się, chcą Jacka

i jego twórczość wziąć w monopol. Dochodzi do brutalnych, wstrętnych scen kłótni, niemal bójek, w pracowni, lub w mieszkaniu.

Malczewski jednym gestem może rozpędzić i rzeczywiście, co jakiś czas rozpędza tę zgraję, ale nanowo dostaje się w jej sieci.

Szczególny to tragizm człowieka, który chciałby o niczem nie wiedzieć, nie słyszeć i żyć tylko w świecie swoich wizyj. Dusi się w tem otoczeniu, w tym splocie chciwości, podstępu, szacherek.

Trudno mu wreszcie rozpoznać, kto przychodzi z sercem, a kto po zarobek. Gorzknieje, odsuwa się coraz bardziej od ludzi. Jest w tem smutek, tem większy, że ciepła, uznania, oddźwięku, potrzebuje jak każdy artysta, to znaczy więcej od nie-artysty.

Gdzież to odeszły lata najpiękniejszych młodzieńczych przyjaźni? Gdzie Konstanty Górski, Ludwik Michałowski, Potkański?

Malczewski żyje w natłoku wciąż zmieniających się twarzy, ale coraz dotkliwiej czuje pustkę dokoła siebie.

W 1914 roku pisał:

W tej pracowni zamknąłem me życie
Tutaj lata mi zbiegły jak chwila
Jak obłoki na niebios błękicie
Jak pył barwny na skrzydłach motyla.

Wieczór — ciemność już kąty zaległa,
Siadam wreszcie — wokół płócien tarcze,
Ramy świecą złotem jeszcze z brzega
Puste wewnątrz — wypełniać nie starczę.

Szyba okna wielka, ciemna, sina
Deszcz w nią dzwoni miarowemi tony
Liść lecący z góry, ją przecina
Listopadowe poza progiem szumią akwilony.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Samotność — na kominie już się nic nie pali,
Ciemność otula płaszczem mnie i moje dzieła
Gdzież są ci ludzie co mnie otaczali?
Pamięci! Wzywam Ciebie — tyś mi nie spłonęła!

Tak jestem sam!
Patrzę dokoła, wszak z pustych ram
Nie wyjdą . . . . . .
. . . . . .

Nikt nie zawoła — synu!
Ani — kochanku!
— Przyjacielu!
A miałem ich tak wielu
W dobie poranku!
Zostałem sam i patrzę w ramy.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Tak. Nietylko w sztuce, ale i w życiu zeszedł Malczewski na drugą stronę pagórka.

ZAPADA ZMIERZCH

Malczewski dobiegł lat sześćdziesięciu. Doczekał — starcem — wielkiej wojny. Trzeba raz jeszcze zebrać, przypomnieć, uprzytomnić sobie, czem były dla Jacka Malczewskiego słowa: niewola, wygnaniec, zaborca, by zrozumieć jaki nawał uczuć — nadziei, radości, zwątpień i rozpaczy, musiał runąć na niego z chwilą wybuchu wojny.

Bo ten starzec ma wciąż jeszcze równie młode, żywe, rozżarzone serce. Wyraz P o l s k a znaczy mu tyle co jasność życia, co szczęście.

Więc — legjony — p o l s c y ż o ł n i e r z e! Więc zwątpienie w Austrję i strach przed Niemcami. Moskale we Lwowie, Moskale bombardować mają wieże Marjackie i Wawel! Potem masowe egzekucje Fryderyka, potem krwawią się i idą w poniewierkę legjoniści. Zewsząd zniszczenie, dymy pożarów i kurz krwi bratniej.

A zarazem jakże dotkliwe w starości utrapienia i udręki osobiste. Kraków ewakuowany, Malczewscy wyjeżdżają do Wiednia.

Tam — bieda, niewygody, uprzykrzone braki w życiu codziennem. I potem, już przez całą wojnę brak farb, płócien, pendzli, do których przywykł, które opanował i podbił.

Maluje niewiele, szkicuje, walczy z techniką tempery, z tekturą. Zarazem cierpi, marzy, wspomina.

Jeszcze w 1914 roku malował „Sławę", która przypina sandał, by uciec przed artystą, jeszcze pociągała go tragedja miłosna Orfeusza i Eurydyki i Franceski da Rimini w piekle Dantejskiem, ale teraz już staje przed nim tylko męka Polski i męka ludzkości.

Nike legjonów, anioły podnoszące poległych na skrzydłach, tak jak niegdyś Eloe wynosiła Ellenai, żałobna Pytja, wróżąca przyszłość Polski, rowy strzeleckie i druty; a potem dręczące pytanie, straszliwa zagadka pobojowiska, na które patrzy, na które zezwala Opatrzność.

Tragiczne, zasypane szkieletami, ciągnące się w nieskończoność, gdzieś, aż poza horyzont p o l e k o ś c i. I znowu, po raz drugi, trzeci, czwarty, dziewiąty, pole kości, pole kości, pole kości...



WIDZENIE EZECHJELA 1917

wł. p. Wehl, Kraków

Tablica 45



104. POLE KOŚCI 1917.

Tyle męczarni, tyle skoszonych młodych żyć, tyle zgnilizny; Malczewski patrzy osłupiały z rozpaczy. A nad nim Chrystus, kładzie mu rękę na głowie. Nad Chrystusem tęczowy trójkątny pryzmat — Opatrzność, która jednoczy, harmonizuje, oczyszcza, wszystko co się w świecie wydaje złem i zbrodnią.

Szukał Malczewski rozwiązania straszliwej zagadki i znalazł je w proroctwie Ezechjela. Ezechjelowi położył Bóg rękę na czole i dał mu moc uczynić, aby zbiegły się, zrosły i zmartwychwstały kości poległych. W co się obróci ich śmiertelna ofiara, jakiem życiem zakwitnie pobojowisko? Malczewski kurczowo chwyta się wiary, że życie — piękniejsze życie — powróci.

Przejmująca jest ta symbolika klęsk wojennych. Bywają w tych obrazach akcenty wielkiego wyrazu. Ale jest i omijanie trudności technicznych — świadectwo zmęczenia.

Maluje Malczewski w tych latach długi szereg portretów. We wszystkich aluzje do wojny, do Polski, do wolności. I tu także, obok mistrzostwa technicznego, bywają ślady znużenia. Nie zawsze dociąga Malczewski obraz do końca, maluje coraz szerzej, coraz bardziej pobieżnie i szkicowo. Zatracać się zaczyna twarda dobitność charakterystyki, kształt jest coraz łagodniejszy, przeciągnięty, gładki, kolor coraz-to słodszy i łatwy w harmonji. Brak często w obrazach jakiegokolwiek mocniejszego malarsko akcentu. Przeważają jasne półtony, perliste harmonje. Obrazy bywają mdłe w ogólnym wyrazie.

Od lat 1917—18 zwłaszcza, plastyka bryły zaczyna się chwiać. Cienie (może to wina farb wojennych) nasycają się czernią. Kontur i plama nie padają już na płótno z tą nieomylną, jak dawniej, pewnością i śmiałością. Teraz już — odwrotnie, jak w poprzedniej epoce — nie ciąży wybujałość, nadmiar techniki, grozić zaczyna powolne jej kurczenie się i więdnięcie.



105. PORTRET TADEUSZA STARZEWSKIEGO 1918

Ale natchnienie rozżarza się raz jeszcze pod wpływem tęsknoty. Przychodzi nowa fala wspomnień dalekiej młodości, owego raju dzieciństwa, do którego wyrywa się teraz Jacek poprzez śmierć — powrót.

Starzec chciałby utulić zmęczoną, pooraną zmarszczkami twarz u kolan matki, chciałby odetchnąć raz jeszcze powietrzem stron rodzinnych.

Powstaje, obok tamtych, tragicznych obrazów, obok obojętnych czasem portretów, długi cykl przepysznych, wyśnionych, wymarzonych wizyj krajobrazowych. Dwór w Wielgiem, wielickie drzewa. gazony. kwiaty, wielickie horyzonty w oddali, odradzają się, oblane czarodziejską poświatą marzenia. Czyste, jasne, malowane kolorami jakby z bańki mydlanej — baśniowe.

Ciągnie się ten cykl przez wszystkie, długie, ciężkie, pełne napięcia lata wojny od roku 1914 do 1921.

Wraca w tych obrazach Jacek — strudzony wędrowiec, do ciszy wiejskiego dworu. Prowadzi go piękna, naga dziewczyna-muza, czy może młodość, z gęślikami na ramieniu. Wychodzą mu na spotkanie matka, siostry, babka. Za stawem, ponad wsią rozciągają się ukochane



Tablica 46 NA JEDNEJ STRUNIE 1915
wł. p. Z. Ziembicki, Kraków

pola, stoją, jak stały niegdyś, trzy włoskie topole. Przeżył Jacek Malczewski te topole, jak przeżył mieszkańców rodzinnego domu. W jego pamięci zostało wszystko, jak było. Jak było w jasnych dniach dzieciństwa.

Czy może, jak jest w snach o dzieciństwie? Bo te obrazy, to raczej marzenia o krajobrazie, niż rzeczywisty krajobraz.

Słońce oświeca zakątki ogrodu bardziej złocistem, jak prawdziwe, światłem. W nieskończone dale rozsuwa się niezbyt szeroki horyzont. Drzewa podniosły wyżej swoje wyniosłe korony. Krzewy obsypane tak gęsto kwieciem, kwiaty tak różowieją, błękitnieją, bieleją, jak nigdzie na świecie.

Ta bajka, ta bańka mydlana nie ma w sobie nic z przesłodzenia, ze zbytniej łatwości niektórych wcześniejszych obrazów. Zbudowana jest na granitowym rysunku, przepojona głęboką powagą. „Jacek nad stawem" (Tablica 4) i „Corona imperialis" (Tablica 48) to arcydzieła, bardzo odrębne, bardzo swoiste, ale równe najwyższym, szczytowym dziełom Malczewskiego. Czyste, jasne, tęczowe harmonje w pierwszym obrazie, grają jak słodka, cicha muzyka. W „Corona imperialis" surowe zestawienie posępnego, groźnego nieba przedwiośnia, rdzawo-żółtego trawnika, z którego zaledwie śnieg spłynął, rudych wierzchołków drzew, z jaskrawą zielenią purpurowo kwitnących kwiatów, jest wstrzemięźliwe, cierpkie, świeże, jak ostry wiatr kwietniowy.

Jędrnie, mocno w rysunku scharakteryzowane postacie wędrowców.

Ale jest w tym obrazie zwłaszcza jeden fragment stanowiący arcydzieło sam dla siebie — długa kępa krzewów, okalających trawnik.

Przez przejrzystą koronkę bezlistnych gałązek prześwieca daleki horyzont. Klomb krzewów ciągnie się linją falistą. Niektóre krzaki występują nieco naprzód, inne cofnięte są wstecz. Światło, padając z lewej strony, oświetla miejscami silniej ścianę gałązek, miejscami chowają się one w półcieniu. Jakim chwytem technicznym, jakim wirtuozowskim sposobem zdołał Malczewski wydobyć tę grę światła na koronce bezlistnych gałązek, zbudować plastyczną bryłę kępy krzewów, trudno w pierwszej chwili zrozumieć. Ten popis technicznej zręczności świadczy o niespotykanej, żelaznej logice w ujęciu problemu światła, świadczy o nieprawdopodobnej precyzji wyobraźni i pamięci malarskiej.

Na tej dopiero, matematycznej ścisłości, w wyrażaniu praw przyrody, powstała owa fantastyczna architektura, pozornie lekka i jakby z pianki morskiej utkana.

To wszystko, co w traktowaniu rysowanego z natury ciała ludzkiego, raziło niekiedy w ostatnich latach banalnem przeidealizowa-

niem, te same cechy rysunku i koloru, ta sama stylizacja, podnosi raz jeszcze urok malowanego z pamięci pejzażu.

Natchnienie rozgrzane tęsknotą wróciło i rozpięło skrzydła do najwyższych, podniebnych lotów. Ale te wzloty coraz krótsze, tchu coraz mniej, coraz częściej brakować zaczyna oddechu.

Jeszcze rok, jeszcze dwa lata, dają parę świetnie zakrojonych, niezawsze już skończonych obrazów, a potem już dłoń coraz bardziej chwiejna, pamięć coraz mniej świeża, oko coraz mniej pewne.

Lata 1923—26 spędza Malczewski na wsi, w Lusławicach, w prześlicznej naddunajcowej okolicy. Już i poprzednio często w te strony do córki przyjeżdżał. Z westchnieniem żalu powiada, że „u nas w Radomskiem najładniej", znać jednak podnietę płynącą od pogodnej, pięknej przyrody.

Jeszcze przecież zapas wiedzy malarskiej nie wyczerpany. Jeszcze pozwala świetnie narysować głowę, jeszcze z natury maluje Malczewski śliczne, jasne, pełne powietrza, czyste pejzaże. Tylko coraz mu trudniej dociągnąć, wykończyć, dotrzymać.

Fantazja nie gra mu już do ucha. Wracają autoportrety i portrety na tle szarych wnętrz, tak jak je malował w młodości, wraca, porzucone od tak dawna, kopjowanie całego obrazu z natury.

Malował pół wieku temu portret sióstr, uroczych młodych dziewcząt, grających na fortepianie. Maluje je tak znów teraz — siostry staruszki. Nad fortepianem rozwieszone stare dagerotypy, litografje, rysuneczki — rodzinne pamiątki. Na odwrotnej stronie płótna notuje Jacek starannie, kogo który z tych obrazków przedstawia, wracając, kołując wciąż około jednej myśli — wspomnień dzieciństwa.

I około drugiej jeszcze — około śmierci. Ta myśl natrętna prześladuje go coraz uporczywiej. Na każdem przedwiośniu patrzy Jacek żałośnie na topniejące śniegi, na nabrzmiałe pąki gałęzi. „Znowu będzie wiosna, znowu będą liście na drzewach, znowu kwiaty zakwitną, a ja już tego nie zobaczę" — powtarza.

Śmierć maluje teraz inaczej. Jego to własna śmierć. Jacek na marach, Jacek niesiony w trumnie, Jacek schodzący ze schodów, w drogę, z której niema powrotu.

Epilog.

I to się wreszcie rwie. Szkicuje jeszcze z rozmachem i siłą, ale przy wykańczaniu kształty zaczynają się rozlewać, brakuje farb na palecie, obraz rozpływa się w nieokreśloną plamę. Ostatnie obrazy maluje w roku 1926. Pięćdziesiąt lat upłynęło od pierwszych, siedemdziesiąt dwa lata życia.

Jesienią tego roku wyjeżdża z Lusławic do Krakowa. Samochód czeka przed dworem Lusławickim. Pochylony starzec w futrze wysuwa



CORONA IMPERIALIS 1918
wł. p. Z. Ziembicki, Kraków
Tablica 47



106. EPILOG 1921.

się na ganek. Spojrzał wokoło, przystaje. Woła gorączkowo o ołówki i papier. Siada, próbuje notować. Rzuca z goryczą. — „Narysuję jak wrócę... Wszystko narysuję".

Ale już do Lusławic nie miał powrócić.

*

Zamknęła się księga twórczości. Więcej już plonu Jacek Malczewski do spichrza polskiej kultury nie wniesie. Rzućmy raz jeszcze okiem na rejestr jego dorobku, spróbujmy podsumować plony.

Niełatwe to zadanie. Mało było takich pracowników na niwie ludzkości.

Już same cyfry bardzo trudno zebrać. Obrazy Malczewskiego rozsypane są po całej Polsce; nikt nie próbował ich zliczyć. Może się przyda choćby przybliżona, szacunkowa, ocena ilościowa produkcji Malczewskiego.

Konstanty Górski w swoich bardzo starannych, ale niekompletnych zapiskach, zestawia około 200 obrazów, które widział w pracowni Malczewskiego między rokiem 1877, a 1902. Było ich więcej. Jaką ilość przyjąć dla tych 25 lat pracy?

Jeśli zważyć, że lata 1877—1882, to dopiero początki twórczości, jeśli dalej uwzględnić, że w tym okresie maluje Malczewski kilka wielkich obrazów, nad któremi pracuje długie miesiące, a nawet lata, (Śmierć wygnanki, Śmierć Ellenai, Dwa pokolenia, Melancholja, Błędne koło), to może nie należy zbytnio podnosić cyfry Górskiego. Sądzę, że będę blisko prawdy, przyjmując 300 o b r a z ó w dla okresu do roku 1903.

W następnych latach, aż po wojnę, wzbiera prawdziwy potop twórczości. Nie mam żadnych cyfr pod ręką. Licząc w przecięciu po 100 obrazów rocznie, dochodzę do cyfry 1200 o b r a z ó w dla tych lat dwunastu.

W latach 1914—1920 malował Malczewski mniej, zapewne około 50 obrazów rocznie. Dawałoby to 300 o b r a z ó w.

Jeżeli przyjmiemy jeszcze między rokiem 1921, a 1926 — 100 płócien, to okaże się, że w sumie wymalował Malczewski o k o ł o 2000 o b r a z ó w. Myślę, że to obliczenie jest raczej za niskie, aniżeli zbyt wysokie [1]). Nie liczę stosów szkiców rysunkowych, akwarelowych, olejnych, które idą w tysiące. Jest to jedna z największych ilościowo twórczości w dziejach sztuki.

Jakościowy poziom dzieł Malczewskiego nie jest równy, to prawda. Ale rozpiętość amplitudy wahań jest dlatego tak duża, że szczyty są niezmiernie wysokie. Bywają obrazy nieudane, obrazy z wielkiemi błędami, obrazy „puszczone", ale z każdego przegląda niepospolity talent. Obrazów, któreby potrafił namalować drugorzędny, albo trzeciorzędny malarz, w tym dorobku niema.

Gdy się zważy ilość, jest to zdumiewające. O ileż większe różnice znaleźć można między poziomem poszczególnych dzieł, wybitnych, a mniej płodnych artystów.

Ale — mimo to — trzeba powiedzieć: Jacek Malczewski malował zawiele. Znać w jego kompozycji improwizację, wyraźnie odcinają się te obrazy, którym poświęcał więcej zapału, namysłu i wysiłku. A z tych możnaby ułożyć ze dwie, trzy setki arcydzieł.

*

Linję rozwoju Malczewskiego warto rozpatrzyć raz jeszcze, w zestawieniu z twórczością innych wybitnych artystów.

Malczewski nie należał ani trochę do typu cudownych dzieci. Jego dojrzałość artystyczna przychodzi stosunkowo późno.

---

[1]) W kilkunastu większych kolekcjach, które zawierają powyżej 10 obrazów jest ich około 600. Na setki zaś można liczyć domy, w których się znajdzie po jednym, lub po kilka obrazów Malczewskiego.

Matejko, zanim dobiegł do lat trzydziestu, wymalował już „Stańczyka" (23 lata), „Kazanie Skargi" (25 lat), „Rejtana" (28 lat), nie mówiąc już o dziesiątkach, mniej ważnych, ale doskonałych, obrazów. Mając trzydzieści lat skończył Matejko najdojrzalszy może swój obraz — „Unję Lubelską".

Grottger, taki, jakim go znamy, wypowiedział się do 30 lat życia.

Chełmoński, między 25, a 30 rokiem życia, malował już arcydzieła, których nigdy później nie przewyższył.

Ambicje kompozycji na większą skalę budzą się w Malczewskim w Paryżu. Pierwsze skończone obrazy maluje między rokiem 1878, a 1880. Pierwszy obraz wykazujący już całą siłę jego talentu — „Śmierć Ellenai", wykańcza w roku 1883. Ma wtedy lat dwadzieścia dziewięć.

Gdyby Matejko był umarł w wieku Grottgera, byłby umarł nietylko jako wielki malarz, ale jako artysta, który wyraził już niemal w całości swój styl, swój charakter, swój ogromny talent.

Trzydziestoletni Malczewski, to bardzo wiele obiecujący autor „Wypoczynku w kopalni", „Śmierci Ellenai", „Dwóch pokoleń", to już doskonały malarz, ale to jeszcze nie — wielki twórca.

A przytem to zupełnie kto inny, aniżeli ten Malczewski, który potem, przez parę dziesiątków lat, czarować będzie Polskę.

Prawda, są już w tych obrazach pewne cechy sięgające głęboko w rdzeń sztuki Malczewskiego: jest głęboka poezja wyrazu, osadzona na jędrnym, surowym realiźmie, są typy starców i chłopiąt z owego ludu Malczewskiego, który tak bujnie się potem rozrodzi, ale ileż jeszcze brak z późniejszego Malczewskiego. Wciąż to dopiero, przeglądający z za szarej zasłony mroku, blady zaledwie świt. I jaki jeszcze szmat czasu, zanim rozbłysną pierwsze złociste promienie jego południa.

Malczewski ma już lat czterdzieści. Zamknął kilkunastoletni cykl syberyjski. Maluje „Melancholję" — obraz o ogromnem napięciu, owoc potężnej siły twórczej, dzieło do którego warto podróżować, by je zobaczyć. Można w niem przeczuć wiele z przyszłego Malczewskiego, ale wciąż jeszcze całe połacie jego późniejszej sztuki są pod zasłoną.

Niema jeszcze pejzażysty Malczewskiego, tak jak niema j e g o pejzażu w malowanych w tym czasie krajobrazach.

Powoli, mozolnie, własną drogą, wytacza się ku zenitowi ta gwiazda pierwszej wielkości. Ale też linja rozwoju Malczewskiego. to łuk rozpięty na ogromny przeciąg czasu.

Ostatnim obrazem Matejki, stojącym na równi ze szczytami jego twórczości, jest „Hołd Pruski". Matejko ma wówczas 43 lata. Potem zaczyna się, dziewięć lat trwający, zachód wielkiego malarza. Znaczą



107. PORTRET PROF. KAZIMIERZA KOSTANECKIEGO 1920.

upływające godziny „Dziewica Orleańska", „Kościuszko pod Racławicami", „Konstytucja 3-go Maja".

Malczewski w okresie czterdziestu do pięćdziesięciu lat życia znalazł dopiero swoją właściwą drogę. Droga ta wiedzie wciąż wgórę. Kamienie milowe na tej drodze to „Błędne Koło", autoportret z roku 1901, Skrzypek ze skowronkiem, Tobjasz z 1904 roku.

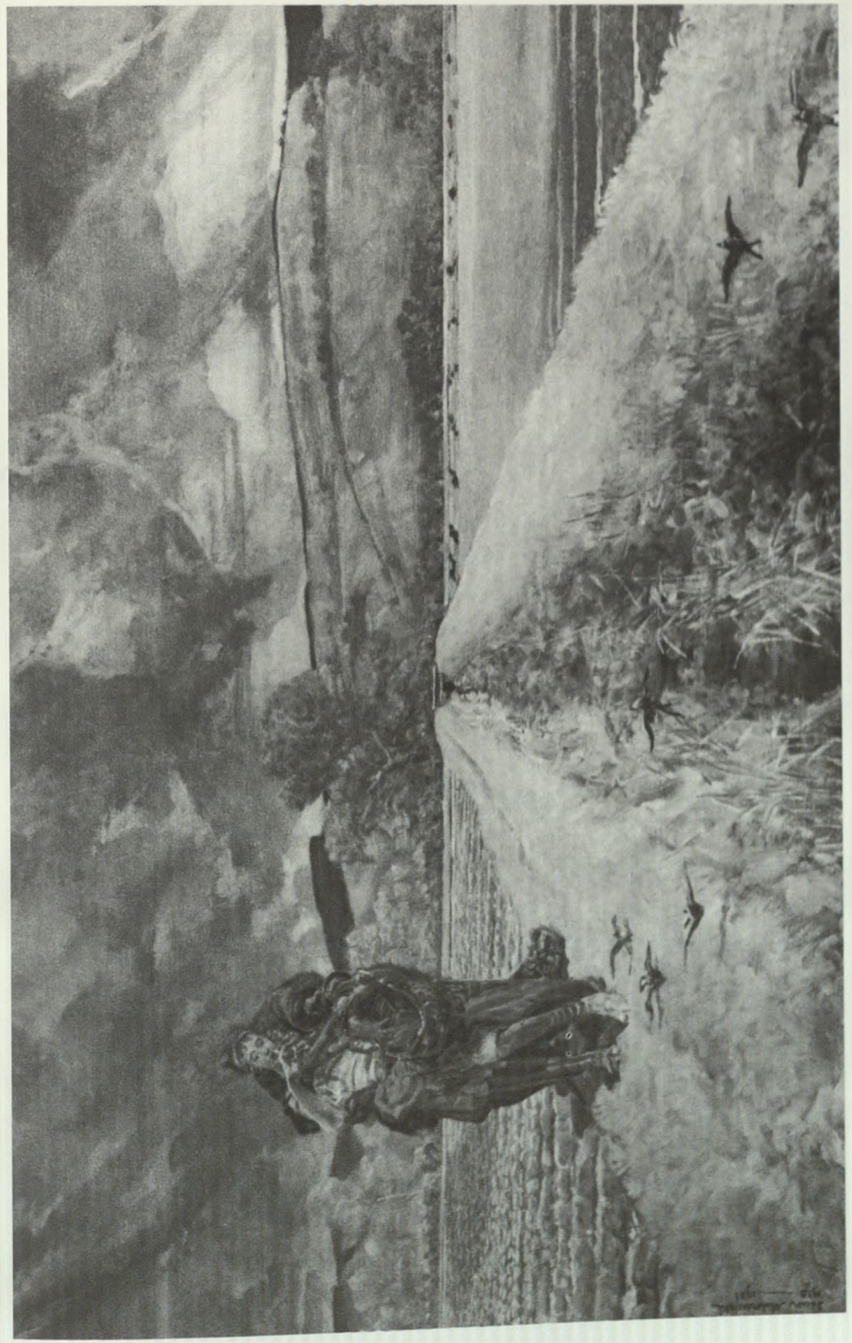
Dobiegając sześćdziesiątki maluje Malczewski cykl „Zatrutej studni", nową serję obrazów do Anhellego, „Grosz czynszowy", maluje przepyszne pejzaże.

Świetność, pewność, wirtuozostwo techniki, obniża się dopiero, gdy przekroczył sześćdziesiąt lat. Ale właśnie wtedy daje najbardziej może natchnione arcydzieła pejzażowe.

I jakie jeszcze potrafi malować portrety!

Wreszcie po roku 1921 przychodzi drugie zaklęśnięcie wielkiej twórczości; zamknęła się w r. 1926-tym. W ciągu tych ostatnich pięciu lat rzadko już odzywa się dawna prężność i energja. Wyczerpały się jej nieprzebrane zasoby, czas było spocząć śmiertelnie znużonemu pracownikowi.

*



Tablica 48 Św. AGNIESZKA 1920—21

wł. Helena Karczewska, Charzewice

Sztuka Malczewskiego była żywa od początku do końca. Nigdy nie stanął w miejscu, nie zaczął kopjować sam siebie.

Jeżeli podejmował te same motywy i tematy, to dlatego, że drążył do dna, wgryzał się z wysiłkiem w postawione sobie zadanie. Wciąż szukał. Dlatego taka jest różnorodność ujęć w jego twórczości, taka zmienność formalnego wyrazu.

Mimo całej szerokości skali, mimo pozornej rozbieżności poszczególnych epok, czy obrazów, są w malarstwie Malczewskiego głęboko zakorzenione cechy, które wiążą je w całość i wyodrębniają od sztuki każdego innego artysty.

Malczewski wyszedł z formy Matejki, przejął się naturalizmem z jednej, romantycznym idealizmem, z drugiej strony.

To były podstawy jego malarstwa aż po rok 1890. Potem zaznaczają się w jego twórczości pewne wpływy tego, co dzisiaj nazywamy ogólnie „Secesją". Pod tą nazwą kryje się raczej charakterystyka okresu czasu, aniżeli jednolitego kierunku rozwoju sztuki.

Nutę Secesji wyczuć dziś można u Malczewskiego, tak jak wyczuwa się ją u Klingera, Prerafaelitów, albo Segantiniego. Secesyjność stylu Malczewskiego tkwi jednak raczej w kompozycji jego obrazów, (zwłaszcza malowanych około roku 1900), aniżeli w ujęciu formy. W traktowaniu formy pozostaje on wierny założeniom realistycznym i jeżeli od nich odbiega, jeśli, zwłaszcza w latach 1910—1920, stylizuje kształty brane ze świata zewnętrznego, to raczej mimowoli, wskutek przychodzącej z koniecznością maniery, przyzwyczajenia do pewnych chwytów i przeinaczeń, upodobania do takich, a nie innych elementów formalnych, oświetleń, gestów, wyrazów.

Realizm formy w traktowaniu ciała ludzkiego, podporządkowywał Malczewski w pewnym stopniu klasycznym kanonom sztuki greckiej. Miał prawdziwy kult dla greckiej rzeźby z V i IV w. przed Chrystusem i dla wczesnego renesansu.

Secesyjną stylizację formy reprezentuje raczej w Polsce (mimo paryskich wpływów) Wyspiański. Malczewski — wielbiciel poezji Wyspiańskiego — ostro zwalczał jego sposób traktowania formy malarskiej. Nazywał go „artystą bez ojca", ironizował jego malarstwo, jako „poprawianie Pana Boga".

Heroldem drugiego potężnego prądu malarstwa — Impresjonizmu, był w Krakowie przedewszystkiem Stanisławski.

Malczewski przyznawał Stanisławskiemu, że jest „mistrzem tonów", ale ostrzegał uczniów [1]) przed rozpłynięciem się rysunku w migawko-

[1]) Malczewski był dwukrotnie profesorem w Krakowskiej Akademji sztuk pięknych. Pierwszy raz od r. 1896 do 1900. Powtórnie, jako pierwszy obieralny rektor objął profesurę w r. 1912, a ustąpił w r. 1921-ym.



108. PORTRET P. FROMMER 1920

wem chwytaniu wrażeń barwy i światła, które zwłaszcza wczesny impresjonizm uważał za alfę i omegę sztuki.

„Stanisławski jest z pośród nich wszystkich najbardziej niebezpieczny — powtarzał — bo jest najinteligentniejszy". Jak trafnie (pomijając ocenę) przewidział wpływ Stanisławskiego, świadczy cała szkoła pejzażystów, wywodząca się od tego wielkiego artysty.

Sam Malczewski nie uchronił się bodaj przed tym wpływem. Jako profesor Szkoły Sztuk Pięknych „programowo" i z właściwą sobie przekorą lekceważył pejzaż, wyśmiewał malarzy wędrujących z kasetkami i parasolem za miasto. W tym samym czasie zastał go któryś z uczniów nad studjum krajobrazowem: „Pan profesor maluje pejzaż?!" zawołał.

— „Na złość Stanisławskiemu" mruknął przez zęby Malczewski.

Nie były to pierwsze pejzaże Malczewskiego, ale być może, że reakcja i chęć współzawodnictwa spotęgowały jego zainteresowanie pejzażem.

— „Kolor to rzecz drugorzędna, kolor się z czasem zmienia, wartością wieczną jest tylko rysunek", mawiał uczniom. A potem — ileż robił wysiłków dla wydobycia, spotęgowania, utrwalenia koloru!

Stanisławski, odpłacając Malczewskiemu pięknem za nadobne, wyśmiewał go, jako tego, który „myśli, że malarstwem Polskę zbawi" — „malarstwo ma co innego do roboty" — mawiał.

A jednak... choć pozornie miał rację, choć to co powiem może wyglądać na naiwność, albo paradoks, w t e m, ż e M a l c z e w s k i c h c i a ł m a l a r s t w e m z b a w i ć P o l s k ę, t k w i ą n a j w i ę k s z e w a r t o ś c i j e g o s z t u k i.

Bo jeżeli co stanowi najważniejsze, najodrębniejsze wartości polskiego malarstwa, to patos Matejki i tragizm Malczewskiego. Michałowski, Rodakowski, Gierymscy, Podkowiński, Stanisławski dali nam malarstwo o bardzo wysokim poziomie — to prawda. Ale są w swojej sztuce równymi z wielu, bardzo wielu Europejczykami. Takiego napięcia uczuć, takiego męskiego bólu, siłą przeciskającego się przez zaciśnięte



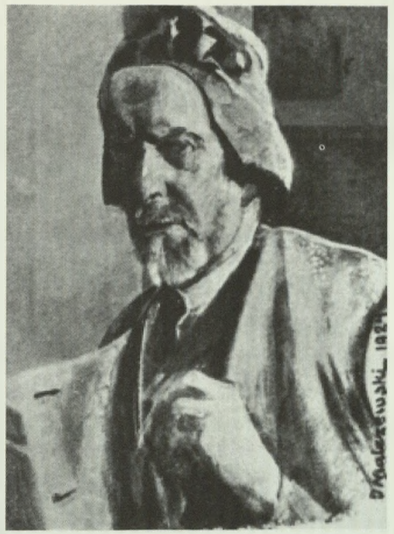
Tablica 49

wł. prof. Władysław Natanson, Kraków

usta i zwarte pięści, jak ten, którym żyją ludzie Malczewskiego, nie wyraził nikt w sztuce XIX stulecia.

Obrazy największych mistrzów robią obok obrazów Malczewskiego wrażenie smakoszowskich — prawda — ale miękkich, dekoracyjnych inscenizacyj, bukietów, czy fajerwerków.

Te wartości, które wnosi Malczewski do sztuki, wynikły z historycznych polskich warunków i dlatego nikt ich gdzieindziej nie mógł ani dać, ani powtórzyć. W jednej może Rosji są ślady w malarstwie podobnej tragedji, ślady i rzadsze i mniej wymowne.



109. AUTOPORTRET 1924.

Na to, żeby się zdobyć na akcenty o takiej wymowie, nie wystarczało mieć talent. Trzeba było tak wrosnąć uczuciem w ciało i krew polskiego społeczeństwa, by czuć każde drgnienie jego nerwów, każde uderzenie serca.

Malczewski był z tych, którzy szczęścia nie znaleźli „bo go nie było w ojczyźnie". I to właśnie zrobiło go nietylko wielkim, ale jedynym artystą.

Nie chodzi tu o to, że malował kajdany i szynele. Chodzi o to, że radość, jasność, słońce życia, dochodziło do niego załamane, jakby przez kosz przysłaniający okna więzienne, czy przez szarą, matową szybę smutku.

Ta szyba sprawiała, że całe życie stawało mu się niewolą. Nietylko niewolą w znaczeniu politycznem. Niewolą moralną, niewolą artystyczną.

Człowiek, który tak przesiąkł ideologją romantyzmu, jak Malczewski, stawał wobec radości życia, jako wobec czegoś, z czego mu nie wolno czerpać bezkarnie. Wszystko mu było z a t r u t e m e l a n c h o l j ą, woda w studni, powietrze, chleb codzienny.

Wytwarzało to napięcia uczuciowe i etyczne ogromnej siły. Trafnie ujął Malczewskiego prof. Tadeusz Szydłowski, nazywając zasadniczy nastrój jego duszy „heroiczno-sentymentalnym" [1]).

Sentymentalne podłoże, tak widoczne w młodzieńczych listach,

[1]) Jacek Malczewski, 1925, str. 7.

wspomnieniach i wierszach, przesyca się coraz bardziej, męskim pierwiastkiem heroizmu. To połączenie daje nietylko zdolność wczucia się w tragiczne przejścia duchowe człowieka, daje także zwartość, prostotę, oszczędność formy, w najlepszych latach twórczości. Kto szczerze, głęboko kocha i cierpi, ten unika wielomówności, mówi prosto i bez ornamentów.

Malczewski mówił swoim uczniom, że na to jest potrzebny, by wprowadzić do polskiego malarstwa monumentalność.

Była istotnie monumentalność w tej powadze i prostocie, z którą wypowiadał wielkie uczucia swoją sztuką.

Barokowa teatralność, w którą wpadał niekiedy później, świadczy o osłabieniu owych naprawdę bohaterskich napięć emocjonalnych.

Jeśli przez ten pryzmat spojrzymy na t e m a t y obrazów Malczewskiego, to ułożą nam się one w harmonijną, jednolitą całość.

Obrazy syberyjskie, to zawsze rozpacz. Ale to nie tyle klęska niewoli, co ból oderwania od czegoś co się najbardziej, najbezpośredniej kocha — od kobiety (Śmierć Ellenai), albo od polskiej ziemi. Wypoczynek w Kopalni, Zesłanie Studentów, Wigilja Wygnańców — to przedewszystkiem nostalgja.

Ten sam pierwiastek elementarnego, zmysłowego zrośnięcia się z polską ziemią, wystąpi w późniejszych pejzażach Malczewskiego.

Tragizm klęski, tragizm socjologiczny, to dopiero Melancholja, z jej beznadziejnem szamotaniem się w walce o wolność.

Konflikt jednostki ze społeczeństwem pojawia się w serji malarczyków. Marzenia i twórcze porywy z Introdukcji i Błędnego Koła będą bezpłodne. Malarczyk zostanie przy swoim cebrzyku i patronach. Jest w symbolice tych obrazów coś ze społecznikowskiego tonu ówczesnej literatury — Asnyka, Prusa, Konopnickiej.

Zagadnienie twórczości opanowuje coraz bardziej myśl Malczewskiego. Malarczyk występuje jako symbol samego artysty w „Trzech malarstwach". Odwraca się on od nagiego klasycznego piękna, od sztuki historycznej, od rozpasanej sztuki baroku — idzie, zapatrzony, ku polskiemu niewolnikowi-tułaczowi.

Natchnienie płynie artyście do ucha z prostej piosenki skowronka, ale sztuka — zagadka, sfinks, harpja, dręczy go, kusi, krew wysysa. Okrutna, bezlitosna, przemocna.

Faun gra Malczewskiemu pieśń zmysłów. Artysta i człowiek czuje się omotany siecią pragnień, popędów, instynktów, z któremi próbuje podjąć heroiczną walkę. Ta walka przyniesie mu klęski i zwycięstwa, nie da mu ukojenia i spokoju. Spokój, ciszę, wytchnienie, znajdzie dopiero w śmierci.

Śmierć jest olśniewająca, łaskawa, miłosierna. Śmierć dotknięciem



1904

TOBJASZ

Tablica 50

dłoni koi ból, przyrzeka inne, pogodne życie, obiecuje zlanie się z tem, co człowiek w życiu najgoręcej i najczyściej ukochał.

„Niech śmierć nadejdzie"...

wzywał ją młody jeszcze, ale już zmęczony i zbolały życiem Malczewski.

„Proch się rozleci, rozproszy, rozpyli,
a nad nim wianek stubarwnych motyli
cieniem zawiśnie, zabuja, przeleci,
niech stopki polskich mnie rozniosą dzieci" [1])

A potem, w czasie wojny, na obczyźnie marzył:

„Próchnem się cały kształt mój rozleci
Z ziemią się złączy i zespoli,
Kurzem okryje stopy małych dzieci
co biegną tańczyć po roli.
Świeże ligawki z młodej wierzbiny
Wykręcą ich drobne ręce
I pieśń popłynie na przestwór siny,
niepamięć o życia męce".

Śmierć nie będzie końcem życia:

„Żyć będę wiecznie, żyć będę długo
w melodji, co kraj okala,
czy to się błąka nad wiejską strugą
czy w burzy, co bór obala" [2]).

Owo apoteozowanie śmierci, jako ukojenia, jasności, powrotu do kraju lat dziecinnych, wynikało z pojmowania życia jako ciężkiej walki, jako niewoli, nieraz jako bagna. Harmonja, szczęście, nie były dla Malczewskiego „z tego świata", ze świata, gdzie tak trudno o dobro i prawdę.

Zagadnienie prawdy, to bezustannie powtarzający się w malarstwie Malczewskiego motyw Tobjasza: dziecko przywraca wzrok ojcu. Tajemnica przejrzenia odkryta przez anioła, wysłańca zaświatów. Znowu, jak i w innych motywach, rozczepia się treść tej przypowieści na kilka różnych wątków. W dużym Tobjaszu z r. 1904, stary Tobjasz — to zarazem stare pokolenie przybrane w szynel rosyjski, młody, z prześlicznym wyrazem pytania, zwraca się do anioła o radę. W tle, tłum robotników układa olbrzymie sterty na polskiem podwórzu. Alu-

[1]) 1892. [2]) 1915.



110.

zja wydaje się jasna: młode pokolenie otwiera staremu oczy na to, że praca uzdrawia, że Polskę trzeba budować pracą, jak budują sterty robotnicy. W innym „Tobjaszu“ chłopiec występuje w wyszywanej chłopskiej koszuli — może to alegorja ludu, który ma Polskę uzdrowić. Kiedyindziej obie postacie, anioła i młodego Tobjasza zlewają się w jedno — tak chłopczyk-anioł prowadzi starca przez kładkę żywota. Na dnie tych różnych ujęć jest symbol odkrycia prawdy, prawdy o Polsce, czy o życiu — mniejsza, prawdy uzdrawiającej i oczyszczającej. To zatem walka ze ślepotą i błędem.

W sztuce Malczewskiego zdarza się groteska, jest czasem uśmiech ironji — mało jest radości. Nie porusza też Malczewski tematu miłości, jako dodatniego, twórczego pierwiastka w życiu ludzkiem. Bywa miłość tragiczna, bywa pokusa i zmysłowość, niema ani jednej idylli, pogodnie patrzącej sobie w oczy pary ludzi, brak uśmiechu, który przelewa duszę w duszę. Miłość u Malczewskiego to klęska, to grzech, to chłopiec „załechtany na śmierć“ przez rusałki, to żywioł co niszczy, zabija, wysysa człowieka i natchnienie.

Tem to pozornie dziwniejsze, że on — uczuciowy, czasem sentymentalny, skłonny do entuzjazmu, był, zdawałoby się, stworzony, by wyśpiewać pieśń miłości. Ale nietrudno to wyjaśnić. Natura i kierunek wychowania Jacka przesądzały z góry jego stosunek do spraw miłości. Brał je surowo i poważnie. W takiem nastawieniu etycznem, gdy się ono łączy z bujną uczuciowością i wrażliwością, tkwią z koniecznością zarodki tragicznych konfliktów.



111. SZKIC OŁÓWKIEM

Wiemy, że młodzieńczyk marzył o „dokształceniu ducha... do doskonałości nieziemskiej, by łatwiej wzlatywać w kraje ideałów“. Myślał, że dźwignią mu będzie „miłość święta... i nieziemska“.

Ascetyczne marzenia o świętości życia pozostały marzeniami. Przeszedł Malczewski przez pokusy i upadki młodości, pozostała mu tęsknota za świętością, pozostało głębokie poczucie winy i grzechu. To właśnie odróżniało go od tylu młodych.

Nagłe załamanie się „dźwigni“, jaką miała być jego pierwsza miłość, pchnęło go, przez reakcję, tam, gdzie w jego mniemaniu był upadek i błoto.

„Grzeszyłem zawsze, ale w grzechu nigdy nie kochałem się...“ „Występki dla mnie były kolącą obrożą szyi mojej, ale obroży tej zdjąć nie miałem siły, choć mnie raniła i krwawiła serce“ — pisał w swoich wspomnieniach [1]). Sprawy ciała, w oderwaniu od duszy, były mu i zostały czemś niskiem i odrażającem. Uznawał tylko wielkie uczucia, znał tylko zmysły, albo idealną miłość, nie znosił pospolitości.

Zgrzyt, jakim zakończyły się jego czyste, młodzieńcze uniesienia, sprawił, że nie dotykał w sztuce tej struny.

W życie Malczewskiego, w późnej już dojrzałości, weszła raz jeszcze kobieta. Ku niej biegły jego myśli, jego wzruszenia i zachwyty. Przedewszystkiem zachwyty artysty.

Piękna jak misternie wyrzeźbiony klejnot, jak djament rzucająca świetne, różnobarwne, migocące blaski. Samo życie, radość, słońce. Rozjaśniła mu ciemne godziny. Z szumem, pędem, jak meteor wdarła

[1]) „Luźne kartki“. 1882.

się w jego życie i jak meteor przeleciała, zagasła. Pozostał ślad po tym przelocie w sztuce Malczewskiego, dlatego nie sposób tej sprawy pominąć.

„Jak klejnot drogi, twoje ciało
w coraz-to inną wprawiam ramę"

pisał Malczewski do tej, którą tyle razy portretował, szkicował, której przepyszna dumna głowa bywała motywem niejednego obrazu. A potem, gdy już czar prysnął, tak malował ją słowami, usprawiedliwiając się niejako, że poddał się jej czarowi:

Kłaniają jej się kwiaty, drzewa
Obłok co sunie na przestworzu,
Każdy skowronek jej jedynie śpiewa
Podnoszą się pianami morza
By dotknąć się jej warg.
Z pszenicznej fali Afrodyta
Stanęła w całym swym uroku,
W mych oczach już modlitwę czyta
I wiąże mnie w pożądań mroku
Przy ołtarzu swej świątyni.

Rozstanie nastąpiło w czasie wielkiej wojny. Malczewski pisał, że nie mogąc poświęcić Polsce życia — poświęca swoją miłość — miłość, która była wyłomem w linji jego życia — życia apostoła. Nie nam grzebać w faktach i fakcikach. Wystarczy, że tak myślał. Wystarczy, że potem do końca życia uważał sobie tę miłość, za sprzeniewierzenie się obowiązkowi i za winę.

Wystarczy wreszcie, gdy powiem, że z obu stron uczucie było duże i wysokie. Z jego strony nadewszystko zachwyt nad żywem wcieleniem piękna — u niej zachwyt nad jego „wielką duszą".

Istotne jest, że jak Malczewski sam przyznawał, od chwili, gdy ją poznał — „kształtem już dla mnie, kształt Fidjasza", że (jak się łudził) zniknąć miały od tego czasu z jego obrazów poorane zmarszczkami czoła i rozpaczliwe spojrzenia.

Tragizm wyrazu nie zniknął z obrazów, był przecież najgłębszym tonem twórczości Malczewskiego i jedną z największych jej wartości, ale umiar, pełnia rozkwitu, klasyczny okres sztuki Malczewskiego, zbiega się w czasie, z tym właśnie rozdziałem wewnętrznego jego życia.

Rozmiłowanie się w słońcu, w barwie, w pejzażu przypada na tę epokę. I kto wie czy to, że Malczewski nie stanął w swoim rozwoju, — że szczyt jego twórczości przypada dopiero około pięćdziesięciu lat życia — nie mamy do zawdzięczenia ożywieniu się jego uczuć i wrażliwości, które musiało być następstwem miłości.



112. 1917

Więc może najgłębszy instynkt twórczy pchnął go ku temu uczuciu. Ale sumienie buntowało się wciąż i rodziło konflikty. Było to jeszcze jedno zawikłanie, jeszcze jedno starcie, między etosem Malczewskiego, a porywem do piękna. Konflikt, który jest jednym z podstawowych tonów jego życia i jego sztuki.

*

Jest w duszy Malczewskiego pewna dwuwarstwowość. Do pogańskiego, radosnego, ziemskiego piękna pociągają go niektóre fibry serca. Jest przecie malarzem, artystą plastykiem. Ale to plastyk osadzony na wyjątkowo namiętnem, gorącem sercu. To serce zaś nie kocha tego, co piękne, piękne mu jest to, co ukochał.

Piękno ubóstwa, smutku, tęsknoty, niewoli, stanie się jego dziedziną. Ma zostać jego apostołem. Czasem ciąży mu to apostolstwo.

Do Ks. Marcelego Czartoryskiego pisał:

„Znowu, znowu w Apeninie,
U wrót Romy, w Taorminie
Stajesz cichy, upowity
W niebios blaski i błękity,
Poraz drugi tłem ci szczyty
Apenińskich gór.
A ja tutaj senne, blade,
nieba za tło sobie kładę,
zmrużę oczy, to jedyny
w oczach las mi staje siny
i cmentarny łan...
Czarna rola, czarne drzewa,
ptak po sosnach dziko śpiewa,
dziki sosen szum.
Gdy się wsłucham w wichrów wycia,
to z mgieł wstaje, jak z ukrycia
zrozpaczony tłum.
Ręce mają, wyschłe, krwawe,
czerep w bruzdy poorany,
płacz zagłuszą im kajdany,
gdy swój płaczą los.
. . . . . .
. . . . . .
Ha, gdy kiedyś z mgieł rozpaczy
błyśnie światło, przeinaczy
oczu moich błąd...
Jak Ty ujrzę, jasno, błogo...
Nieś mnie łódko złotą drogą
w obiecany ląd.
Wtedy pełna kras i blasku
wyjdzie do mnie jak z obrazku,
z wód kąpieli modrych senna,
żywa, wieczna i promienna,
z krwi i ciała
Venus biała...“

Więc może został Malczewski owym apostołem, owym piewcą żałobnym nie z upodobania, nie z instynktu, ale z poczucia obowiązku? Tak i nie. Bo jeśli nawet chciał kiedy odrzucać ze swej sztuki kajdany, choć je uważał za „oczu błąd“ — to łudził się, gdy myślał, że jako piewca formalnego, beztreściowego piękna byłby szczęśliwszy.



Tablica 51 NADZIEJA WIARA (Tryptyk) MIŁOŚĆ 1902
wł. hr. Roger Raczyński, Rogalin

Napewno zaś nie byłby większy. Bo dopiero połączenie niezwykłej wrażliwości plastycznej, z gorejącem sercem i z porywem ku temu co kochał, dawało mu tę jedyną wizję malarską świata, która stanowi o wartości jego sztuki.

Bo wielki artysta, to przedewszystkiem pełny, cały, niepospolity człowiek.

*

W ostatnich latach życia uduchawia się Jacek Malczewski i przeaniela. Wyrzeka się wszelkiej radości, którą uważa za grzeszną. Nie znosi koło siebie krzywdy ludzkiej, fałszu, brudu. Zwalczył w sobie niejedną ambicję, staje się pokorny i cichy.

Odwiedza go, ciężko już chorego, wybitny pisarz czeski Vondracek. Przychodzi złożyć mu hołd. Malczewski unosi się na łóżku. — „A czy wy tam w Czechach znacie moją sztukę?“ pyta. — „Matejko i Pan, to najbardziej znani u nas polscy malarze“ — odpowiada Vondracek. — Vlastimil Hofman chce zatrzymać mówiącego. Wie przecież, jak nerwowo Malczewski Matejki nie znosi. Ale Malczewski zwraca się poważnie do gościa. — „Ja jestem nad grobem — mówi — niech mnie pan nie porównuje z Matejką... Matejko był większy odemnie... Większy jako człowiek... Matejkę Bóg Polsce przysłał...

Matejko był taki wielki, że Polska to dopiero kiedyś zrozumie“.

Tak wyrównał Jacek Malczewski rachunek z największym ze swoich opiekunów, a potem rywali. Wyrównał, wznosząc się sam na wyżyny prawdziwej wielkości.

. . . . . .

Przychodzi koniec. Przychodzi powoli, za wolno, z okrutną bezlitosnością. Malczewski ślepnie. Ślepnący malarz to o wiele tragiczniejsze od głuchego Beethovena. Beethoven mógł komponować. Ślepnący malarz staje się inwalidą, bezczynnym.

Bezczynny Malczewski, ten wulkan nieporównanej pracy! Artysta dla którego tworzenie było bezustannym wysiłkiem, ciągłem łamaniem przeszkód, przerąbywaniem się przez nie, ciągłem, niezahamowanem parciem naprzód, wgórę, nieznaną, nieutorowaną, własną, samotną drogą.

Ślepnący orzeł siedzi osowiały w fotelu, bezczynne dłonie wodzą po poręczach, na stole szkicownik z napoczętym, niezdarnym rysunkiem — kilka rozlanych plam akwareli. Oczy patrzą tak strasznie boleśnie. Oczy patrzą gdzieś w dal, czy w głąb, myśli kołują około najwcześniejszej słonecznej młodości i około śmierci. Zdarty łachman ludzkiego ciała. Śmierć przyciąga i odstrasza.

Źle mu, strasznie mu żyć. Strasznie, okropnie umierać.

Życie nie szczędzi mu dotkliwych, drobnych, niskich goryczy. Jacek Malczewski się przeżył, odsunięty, zubożały, zapomniany.

Będzie miał jeszcze dzień triumfu, ale ten dzień zaświta mu już po śmierci.

. . . . . .

Kiedyś, w młodości, powiedział bratu Albertowi (Chmielowskiemu), że chce się zapisać do tercjarzy. Chmielowski się roześmiał — „Ty Jacku taki łobuz jesteś, że już teraz myślisz o tem jak ci będzie ładnie w habicie w trumnie!“ — „A masz rację“ odpowiedział Malczewski. I nie zapisał się wówczas.

Potem zaś widać uznał, że już mu wolno. I ładnie mu było w trumnie w tercjarskim habicie. Śmierć wyostrzyła mu szlachetny, piękny profil. Z szerokich rękawów wychylały się drobne, schudzone, przejrzyste jak wosk, do modlitwy złożone ręce.

Nie cały Jacek mieścił się w tym tercjarskim braciszku. Ale było w nim coś z samego dna duszy Jacka.



113. JACEK MALCZEWSKI W R. 1929 (FOT. J. KUCZYŃSKI)



8 PAŹDZIERNIKA 1929 114. FOT. J. KUCZYŃSKI

Leżał wśród zieleni, pozłocony światłem gromnic. Pokój był czernią obity, stróżowali nad zmarłym jego aniołowie, prowadzący małego Tobjasza. Tłumy schodziły do trumny.

. . . . . .

A nazajutrz, w chłodny, słoneczny, październikowy ranek, był pogrzeb ogromny i pełen żalu. Karawan szedł wśród roju świec, nad ulicami stłumione, miedziane światło siały przysłonięte kirem latarnie. Za trumną tłumy, wzruszone i kochające. Z Wawelu płynęły dźwięki Zygmunta.

Przed Skałką przystanął pochód i polski minister przemówił głosem nabrzmiałym uczuciem. Żegnał Jacka Malczewskiego w imieniu Rzeczypospolitej. Zaczął słowami, któremi Szaman mówi o Anhellim:

> „Wybieram więc jednego z nich i ukocham go jak syna, a umierając, oddam mu ciężar mój i większy ciężar niż mogą unieść inni, aby w nim było odkupienie. I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego, w ciemności wielkiej, z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu“.

Tak, dźwigały te wątłe barki „większy ciężar. niż mogą unieść inni“. Samotny przeszedł przez życie, „z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu“.

Ale z tych tęsknot, z tego brzemienia, są nasze radości, nasze zachwyty, nasze wzruszenia — jest nieśmiertelność Jacka Malczewskiego w sercach polskich.

Brzóza — Chołoniów — Kraków. 1930—1932.

Miejska Biblioteka Publiczna Czytelnia Regionalna w Radomiu

SPIS TREŚCI

I. Kraj lat dziecinnych	str.	9
II. Szkoła	„	25
III. Przewodnicy	„	40
IV. Bunt	„	70
V. Próba życia	„	89
VI. Radości, troski, triumfy	„	124
VII. Wielki pan	„	148
VIII. Zaciasne ramy	„	180
IX. Na drugiej stronie pagórka	„	198
X. Zapada zmierzch	„	216

SPIS WŁAŚCICIELI RYSUNKÓW I OBRAZÓW
REPRODUKOWANYCH W TEKŚCIE.

Ilustracja

1 — 5 Helena z Malczewskich Karczewska, Charzewice, p. Zakliczyn n/Dunajcem.
6 Marja Jackowa Malczewska, Kraków.
7 — 8 Helena Karczewska.
9 Marja Malczewska.
11 Władysławowa Wolertowa, Warszawa.
12 — 18 Helena Karczewska.
20 Jadwiga Ehrenpreisowa, Kraków, Dunajewskiego 6.
21, 22 Helena Karczewska.
23 Jadwiga Ehrenpreisowa.
24, 25 Helena Karczewska
26 Jadwiga Ehrenpreisowa.
27 Adam Heydel, Kraków.
28 Jadwiga Ehrenpreisowa.
29 — 33 Helena Karczewska.
34 Jadwiga Ehrenpreisowa.
35, 36 Muzeum Narodowe, Kraków,
37 Helena Karczewska.
40 Podkóliński, Warszawa, Marszałkowska 33.
41 Zofja Frommer, Kraków, Kremerowska 12.
42 Helena Karczewska.
43 Antykwarjat dekoracyjny K. Kaniewski i Ska, Warszawa, Nowy Świat 64.
44, 45 Antonina Górska, Poznań.
46 Marja Malczewska.
47, 48, 49 Hr. Karol Lanckoroński, Wiedeń.
50 Helena Karczewska.
51, 52 Muzeum Narodowe, Kraków.
53 P. Kościelski, Miłosław.
54 Muzeum Narodowe, Kraków.
55, 56 Hr. Ks. Pusłowski, Kraków.
57 Jadwiga Ehrenpreisowa.
58, 59 Muzeum Narodowe, Kraków.
61 Dr. Keh, Wiedeń.
63 Hr. Roger Raczyński, Rogalin.
64 Muzeum Narodowe, Kraków.

66 Muzeum Narodowe, Kraków.
68 Antonina Górska.
70 Drowa Smolarska, Kraków.
71 Paweł Stelzer. Kraków.
72 Muzeum Narodowe, Kraków.
78 Muzeum Narodowe, Kraków.
80 Hr. Karol Lanckoroński, Wiedeń.
81 Hr. Roger Raczyński.
82 Muzeum Narodowe, Warszawa.
83 Moderne Galerie, Wiedeń.
89, 90 Hr. Leon Piniński, Lwów.
93 — 95 Stanisław Holenderski, Zawiercie.
98 Hr. Roger Raczyński.
100 Prof. Maksymiljan Rutkowski, Kraków (Bronowice).
101 Stanisław Holenderski, Zawiercie.
102 Mieczysław Dunin, Warszawa.
103 P. Lauterbach, Kraków.
104 Stanisław Holenderski, Zawiercie.
105 Dr. Maciej Starzewski, Kraków.
106 Bar. Antoni Götz-Okocimski, Okocim.
107 Jan Kostanecki, Warszawa.
108 P. Frommer.
109 Adam Heydel.
110 Bar. Konstanty Brunicki, Lwów.
111 Marja Malczewska.

Obecni właściciele ilustracyj niewymienionych nie są mi znani.

ZAUWAŻONE BŁĘDY DRUKARSKIE.

	wydrukowano	ma być
Str. 42, podpis pod il. wiersz 2 od dołu	Bieszcza	Bieszczad
Str. 58 wiersz 8 od dołu	Gerdziejewski	Gierdziejewski
Str. 64 podpis pod il.	Lili Wenedy	Lilli Wenedy

Mazowieckie babie lato 2003 r. Późnowrześniowy dzień dobiegał końca wrzosowym zachodem słońca. Na trzcinowych, suchych badylach stawów we Wielgiem srebrzyste przędziwo łapało łapczywie refleksy światła, aby potem szybko zatulić się w miękką poduchę wstających oparów. Wielgie było i pozostanie na zawsze wsią cudownie mistycznej magii barw, nastrojów, nieuchwytnej, a stale przecież obecnej poezji. Cudem tego, co nasze, polskie, gdzieś z głębi pól idące, najgłębiej schowane w dnach przepastnych „zatrutych studni".

Wracaliśmy wieczorem z Wielgiego z panem Henrykiem Bednarczykiem, gdzie odbywała się promocja skromnego tomiku opowiadań Adolfa Dygasińskiego (wydanego przez Stowarzyszenie Oświatowe Sycyna) w wiejskiej szkole jego imienia. Za rok wielki jubileusz!

Od słowa do słowa – powstał pomysł wydania reprintu znakomitego dzieła profesora Adama Heydla. Potem sprawy potoczyły się szybko.

Pomysł przedstawiliśmy szefowi Instytutu Technologii Eksploatacji w Radomiu, Panu Profesorowi Adamowi Mazurkiewiczowi. Po wysłuchaniu (z ogromną uwagą) naszych propozycji, głębokie oczy profesora A. Mazurkiewicza wypełniły się iskierkami odległych wspomnień. Musiały być dla niego tyle ważne, co piękne jednocześnie. Krótka decyzja – robimy!

Zacząłem poszukiwania egzemplarza książki A. Heydla. Dziś to rzadkość okrutnie trudna do zdobycia. Oczywisty biały kruk. Egzemplarz książki był nam potrzebny na długo i do wyłącznej dyspozycji. W sukurs przyszedł nieoceniony przyjaciel, przepastny a zarazem zawzięty wielbiciel Jacka Malczewskiego, znakomity krakowski antykwariusz Konstanty Węgrzyn. W parę dni po moim telefonie raportował radośnie: „jest, oddaję do dyspozycji... nie będę gadał, jak się cieszę...".

Potrzebna zgoda spadkobierców profesora A. Heydla na druk. Dzwonię do jego córki Pani Barbary Heydel-Sołtys. Pani Barbara daje oczywiście zgodę. Radość nas wszystkich – będzie wznowienie!

Pomyślałem wtedy: jak dobrze, że wszyscy piliśmy wodę z „zatrutych studni".

Janusz Pulnar



Jacek Malczewski z siostrami i Adamem Heydlem w Lusławicach
(fot. ze zbiorów Barbary Heydel-Sołtys)



Jacek Malczewski z siostrami i Anną Heydlową
(fot. ze zbiorów Barbary Heydel-Sołtys)

DZIĘKUJEMY
najserdeczniej jak można naszym wspaniałym realizatorom reprintu:
Panu Marcinowi Olifirowiczowi – kierownikowi Wydawnictwa Instytutu Technologii Eksploatacji w Radomiu, za jego stale „pochyloną troskę" nad wszystkim,
co robi dla polskiej książki,
oraz, a pewno najwdzięczniej, niezmordowanemu tytanowi pracy, wrażliwemu artyście i wspaniałemu towarzyszowi sztuki drukarskiej Panu Krzysztofowi Bartodziejowi.

Adam Mazurkiewicz
Henryk Bednarczyk
Janusz Pulnar

Radom, 30 września 2004 r.

Miejska Biblioteka Publiczna
Czytelnia Regionalna
w Radomiu
2928

Reprint
wydania z 1933 roku – Wydawnictwo Literacko-Naukowe w Krakowie (Wojciech Meisels).
Oryginał drukowany na papierze kredowanym, górna krawędź barwiona
kolorem złotym, oprawa twarda (płótno bordowe) z tekstami i ornamentami
tłoczonymi kolorem złotym. 47 tablic wykonanych w rotograwiurze
i 4 barwne w postaci jednostronnych wklejek, w tym tablica 9
umieszczona dodatkowo na szarym kartonie.

Wydano nakładem:
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Instytutu Technologii Eksploatacji w Radomiu
Stowarzyszenia Oświatowego Sycyna

Wrzesień 2004

ISBN 83-7204-403-1

Wydano za zgodą Barbary Heydel-Sołtys

Przygotowanie reprintu:
Krzysztof Bartodziej
Marcin Olifirowicz

Opracowanie, druk i oprawa:
Wydawnictwo Instytutu Technologii Eksploatacji w Radomiu

ISBN 83-7204-403-1