



JULJUSZ KOSSAK











Rysował St. Witkiewicz.

Ryt. J. Holewiski.

*Juliusz Trojacz*





ŚWIATŁODRUK J. LÓWY w WIEDNIU

SOBIESKI POD WIEDNIEM

1882





# JULJUSZ KOSSAK

PRZEZ

STANISŁAWA WITKIEWICZA

---

260 RYSUNKÓW W TEKŚCIE  
8 ŚWIATŁODRUKÓW  
6 FACSIMILI KOLOROWYCH Z AKWAREL  
PORTRETY PODŁUG L. WYCZÓŁKOWSKIEGO I S. WITKIEWICZA



WARSZAWA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA  
KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA

1900



Дозволено Цензурою.  
Варшава, 9 августа 1899 года.





ODSIECZ.

1879.

# JULJUSZ KOSSAK.

1824—1899.

## I.

Raz przyszedł do mnie pewien bardzo mądry góral i pyta: — »Panie, powiedzcie mi, jako ja się mam utrzymować, co bym był ciekim cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostal?«

W pytaniu tem, leży istota kwestyi bytu narodów. Być cywilizowanym, to jest żyć na równi z resztą ludzkości, a nie zatrzeć, nie zatracić swojej własnej odrębności plemiennnej, — to znaczy dla narodów — żyć. W ludzkości nurtują stale te dwa prądy: powszechnej, wszechludzkiej cywilizacyi i dążenia do odrębności jednostek plemiennych.

Z pod fali ogólnie ludzkiej wylania się pierwotna indywidualność rasy, gromadzi się jej własny dorobek cywilizacyjny i stopniowo utrwala się typ człowieka, który, żyjąc i tonąc w morzu ludzkości, współczując wszystkiemu co ludzkie, zachowuje jednak swój własny, odrębny i niezależny charakter, własną, szczególną treść ducha i właściwą sobie formę życia.

Między temi dwoma biegunami ciągle się chwieją kierunki, w których rozwija się życie umysłowe społeczeństw.

W pewnym czasie, dany naród dąży do jak najściślejszego zespolenia się z resztą ludów, najwszechstronniejszego przyswojenia sobie cudzych zdobyczy umysłowych i form bytu; to znowu zwraca się do swego wnętrza, do swoich własnych zasobów cywilizacyjnych i wszelkimi siłami stara się czuć i myśleć, — żyć po swojemu. Wtedy ten zasadniczy, szczególny pierwiastek rasowy, skryształizowany w jakimś dodatnim ideale społeczno-narodowym, jak i to wszystko, co nim jest nacechowane, nabiera szczególnego uroku i znaczenia, porywa i opanowuje umysły, i czasem prowadzi do szkodliwego zacieśnienia, wycieńczenia, martwoty i ciemnoty; niekiedy zaś, jest ze wszechmiar zdrowym i pożytecznym fermentem umysłowym, nie tylko dla danego społeczeństwa, ale i dla ludzkości w ogóle.

Nie tak dawno, można było u nas obserwować bardzo wyraźnie, kolejne występowanie i zmianę tych dwóch prądów: ogólnocywilizacyjnego i wyłącznie narodowego kierunku umysłowego.





JULJUSZ DZIEDUSZYCKI NA POLOWANIU.

1844.

Reakcja, która nastąpiła po szalonym naprężeniu świadomości narodowej, objawiła się jako Niemilosierna samokrytyka, jako gwałtowne dążenie do wyjścia za kopce swojej wsi, jako największe pragnienie przyswojenia sobie tego, co inne społeczeństwa europejskie zdobyły w zakresie cywilizacji. Ruch ten, pod hasłem: *pozytywizmu*, był poddaniem krytyce surowej, zaciekłej, często ciasnej i niesprawiedliwej, lecz zawsze mającej u podstaw wysokie wszechludzkie ideały, własnej przeszłości i teraźniejszości; był gwałtowną i Niemilosierną rewizją wszystkich podstaw, na których spoczywały etyczne i umysłowe pojęcia polskiego społeczeństwa. Był to przejaw tego »stanu katylinarnego«, o którym mówi Nietzsche, — mściwej nienawiści przeciw wszystkiemu, co już było, co jest, co nie może już więcej być w przyszłości, »Na wylomie« stawali wielkiego talentu i temperamentu polemici, zatykając na zdobytych rumowiskach dotychczasowych ideałów, sztandar *Wiedzy*, wiedzy takiej, jaka wówczas obowiązywała świat naukowy europejski, i była dla owego pokolenia kryształem ostatecznej prawdy.

Rozpaczliwy zgrzyt Słowackiego: »Choć pióro moje w twojej krwi zaszargam, sięgnę do wnętrza trzewi twoich i zatargam«, był zwykłym, przez powołanych i niepowołanych, używanym hasłem, w artykułach społecznych; inni pisali o wszystkim, zaczynając od słów: »Światła, światła! wołał umierający Goethe...« »Nagi trup Leonidasa«, „*bez czerwonego kontusza, bez złotego pasa*“ porywał wyobraźnią... Czysta i wielka, nadludzka jakaś, niezależna od ras i klimatów zorza wszechwiedzy, miała objąć wszystkie ludy i stopić je w jedną olbrzymią wszechludzką duszę...

Jednocześnie jednak, zanemizowane społeczeństwo przykrywało swoje sobkowstwo i zmaterjalizowanie temiż hasłami pozytywistycznymi. Żydowski handel i Niemiecki przemysł, i cała ta robota nad zdobywaniem grosza stawały się cnotą społeczną pod znakiem: „*Pracy organicznej*“. W społeczeństwie tworzyło się pewne zamieszanie pojęć, i występowało wyraźnie obniżanie się ideałów życia.

Łatwy i popularny ideał, z przed niewielu laty, zanikał, rozlewał się w kosmopolitycznym

3,45 071  
Joo 152





SOMOSIERRA.

1864.

ciędlającym wszystkie jej stany, więc obraz, posąg, muzyka, tak dobrze jak książka, będą raz wyrazem roztapiania się duszy narodowej w morzu ludzkości, to znowu skupiania się jej w sobie, wylamywania z własnych głębin, swoich szczególnych kryształów myśli i uczucia.

Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał — jest Juliusz Kossak.

Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka.

Był on malarzem wsi polskiej, tej wsi, gdzie na miedzy »ciche grusze siedzą«, i z której wyszło to wszystko,

co było cnotą i zbrodnią, co było wielkiem i małym, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowi rdzeń i istotę polskiego życia.

Dziś, mogąc zajrzeć w całkowitą działalność Kossaka, dopiero się widzi cały ogrom tego, co on zdziałał, całą mnogość objawów życia, które odtworzyła jego niezmordowana ręka, nigdy niewyczerpana, świeża, jasna i żywa wyobraźnia.

Rzeczywiste życie ludzkie nie rozegrywa się



Szkic piórem.





«STUKU PUKU W OKIENECZKO».

1863.

żenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze, przepojone zapachem łąk skoszonych, wód świeżych, żywicą sośniny, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która trwa i łączy się z tem, co tętni życiem dokoła.

Odtwarzając przeszłość Kossak bezwiednie, czy z samowiedzą, trzymał się sposobu, którego czasem używa nauka, wyjaśniając dawne formy

w próżni, lub wśród kartonowych dekoracyj — otacza je i warunkuje świat zewnętrzny również żywy, i jak z jednej strony człowiek od niego zależy, tak z drugiej znowu narzuca mu swoją wolę, nagina lub łamie dla swojej potrzeby, wygody i fantazyi. Wszystko to napelnia obrazy Kossaka. Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach.

Od traw i kwiatów łąkowych, od badyli burzanów, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla, grzebiącego na podwórku Wojtkowej chalupy, do potężnych żubrów, beczących w ciemnych ostępach puszczy; od wydm piaszczystych i grzęskich topielisk, do szczytów skalnych, od biednych chłopskich szkapek, do bohaterских koni bojowych; od oplotków cichego zaścianka, do huraganów bitew, — gdzie tylko się przejawilo życie polskie, wszędzie szedł za niem talent Kossaka, skupiał jego promienie i odtwarzał w swoich dziełach z niesłychaną prawdą i siłą.

Całkowity zbiór jego prac robi wra-



JÓZEF KENIG.



bytu tem, co w życiu dzisiejszem jest najpierwotniejszym, najprostszym, najdalszem od poziomu nowoczesnej kultury. Brał on dzisiejsze formy życia tam, gdzie one zdają się najbliższe tego, co mówią naoczni świadkowie przeszłości i przenosił je w dalekie okresy historii; znajdował w świecie go otaczającym żywą, dającą się bezpośrednio obserwować formę dla objawów życia, którego ducha poznawał z dziejów. Młodością swoją zresztą sięgał Kossak w czasy, w których było jeszcze mnóstwo i ludzi żywych i stosunków i sposobów życia i obyczajów nacechowanych archaizmem dawnych wieków.

Z tą samą samorzutnością i szybkością obserwacyi i świadomości z jaką poznawał życie współczesne, Kossak odrazu zrozumiał, co z niego daje się przenieść w dawne czasy, bez pozawienia ich właściwego charakteru.

Jeżeli podróżnicy arabscy, opisujący lud Mieszka I-go, widzą w nim cechy, przymioty lub wady, w których my, ludzie dzisiejsi, możemy się przejrzeć, z wszelką pewnością można przypuszczać, że w naszych oczach połyskuje ten sam ogień, że w naszych ruchach powtarza się ten sam, z przed wieków, rytm życia. Jeżeli czytając Paska, spotykamy się ze sposobem bycia i czucia, który dziś jeszcze ma te same cechy, jeżeli odnajdujemy zwroty mowy, wyrazy, żarty lub klątwy, które dziś brzmią tak samo, z zupełną słusnością można twierdzić, że treść i duch owych czasów da się wyrazić formami, w jakich się objawia życie dzisiejsze. Lecz ponad tą względną prawdą odtworzenia różnych czasów musi się unosić bezwzględna prawda życia, która jedynie przekonywa, która dziełu sztuki nadaje trwałą wartość, niezależną od czasu, miejsca, okoliczności, w jakich się ono ludzkiemu umysłowi ukazuje. Tak też tworzył Kossak i w jego rękę ożyła przeszłość tak, jak żeby w tej chwili jeszcze była zjawiskiem niezgasłym.

Był on tak dalece malarzem życia, że do czego się dotknął, wszystko zaczynało się skrzyć, mienić i ruszać, jak drgająca woda górskiego potoku.



GENERAŁ KRUSZEWSKI.

1866.



HUCUŁ. Szkic z natury. Akwarela.





Szkic piórem.



Szkic z natury. Akwarela.

Całości życia żaden pojedynczy talent objąć nie może, Kossak jednak przedstawia taką mnogość zjawisk, taką ich różnorodność i taką wielostronność charakteru, iż zdumiewać się trzeba, że to wszystko, co zrobił, wyszło z pod jednej ręki, że jedne i te same oczy mogły widzieć tak krańcowo różne zjawiska.

Wartość dzieła sztuki jest wieloraką — bezwzględna mierzy się tylko cechami artystycznymi. Lecz dzieło sztuki jest wyrazem ludzkiej duszy, czasem tylko duszy tego człowieka, który je stworzył, czasem zaś żyje w nim zbiorowa dusza pewnego narodu.

Kossak obok bezwzględnej wartości, jaką sztuce nadaje wielki talent i silna indywidualność, ma dla nas szczególną wartość jako malarz najwybitniejszych cech naszej duszy i naszej ziemi.





LEGENDA O MATCE BOSKIEJ KOPRZYWNICKIEJ.





KOŃ CIĘTY PRZEZ BAKI.

U PRZEŁAZU.

## II.

Krytyka dąży do wyjaśnienia wszystkich przyczyn, warunkujących powstanie i istnienie talentu. Zagadnienie to, jest niewyczerpanym wątkiem przypuszczeń i rozumowań, prób zajrzenia w duszę artysty, które często prowadzą do marnego i płaskiego plotkarstwa i pod pozorem wyjaśnienia twórczości przez osobiste stosunki i warunki życia poety, zadawałnają niską ciekawość tłumu, do wdzierania się w tajemnice cudzych czynów, a nadewszystko uciec... Od czasu zaś postawienia teorii wpływów otoczenia, jako jedynej siły urabiającej duszę każdego szczególnego człowieka, piszący o sztuce i literaturze mają szerokie pole do badań nad »środowiskiem« i odnajdywania w niem wszystkich przyczyn, dzięki którym tak dziwne zjawisko jak geniusz, lub talent powstaje i działa.

Nie ulega wątpliwości, że nikt nie może pozostać całkowicie po za wpływem współczesnych mu stosunków w otaczającym go tłumie ludzkim. Zakres jednak i kierunek tego wpływu jest nadmiernie przeceniony. Przedewszystkiem, człowiek na tym stopniu kultury, na jakim ludy europejskie już się od tysięcy lat znajdują, nie rodzi się jako bierna bryła gliny, którą jego otoczenie dopiero ulepia na jakiś kształt wyraźny

i nadaje mu, sądząc z tego, do czego teorya *środowiska* doszła, duszę. Tak nie jest. Nietylko człowiek genialny, ale zwykły nawet Jan lub Paweł, jeżeli nie jest zupełnym niedolęgą bez woli i temperamentu, już w samym zarodku jest indywidualnością, zetknięcie się zaś różnych indywidualności z jednym i tem samem otoczeniem prowadzi do różnych, wprost przeciwnych wyników. Co najwyżej można powiedzieć, że rezultat życia człowieka jest wypadkową starcia się dwóch sił: duszy jednostki i duszy tłumu i, można dodać, materialnych warunków istnienia w danym czasie.

Żeby każdy geniusz był tylko najwyższem streszczeniem, skryształizowaniem tego, co się dokola niego dzieje, geniusze i w ogóle ludzie niezwykli byłiby zawsze w absolutnej zgodzie ze swoim czasem i otoczeniem; nie istniałby dramat »zapoznanych geniuszów«, kolizye umysłów wyższych, szczególnych z popolitością i nizkością otoczenia nie wypełniałyby pesymi-



1865.









LISOWCZYCY NAD RENEM.

1866.

zmem dusz wybranych i każdy prorok byłby prorokiem między swemi. A tymczasem życie mówi przeciwnie. »Lud morduje proroki marnie«. »Nie jest prorok beze czci jedno w ojczyźnie swojej, a w domu swoim«, i mało jest »mądrości narodów«, któreby miały tak prawdziwą treść w sobie, któreby były zbudowane na bardziej powszechnem doświadczeniu.

Dotąd nie opanowaliśmy ani praktycznie ani nawet teoretycznie hodowli ludzi. Nie wiemy nie o tem, w jakich warunkach powstaje geniusz, w jakich zaś człowiek pospolity, co się złożyło na utworzenie Napoleona, a co na wydanie tych setek tysięcy rekrutów, które szły za nim, jak drobiazg planetarny za potężnym słońcem.

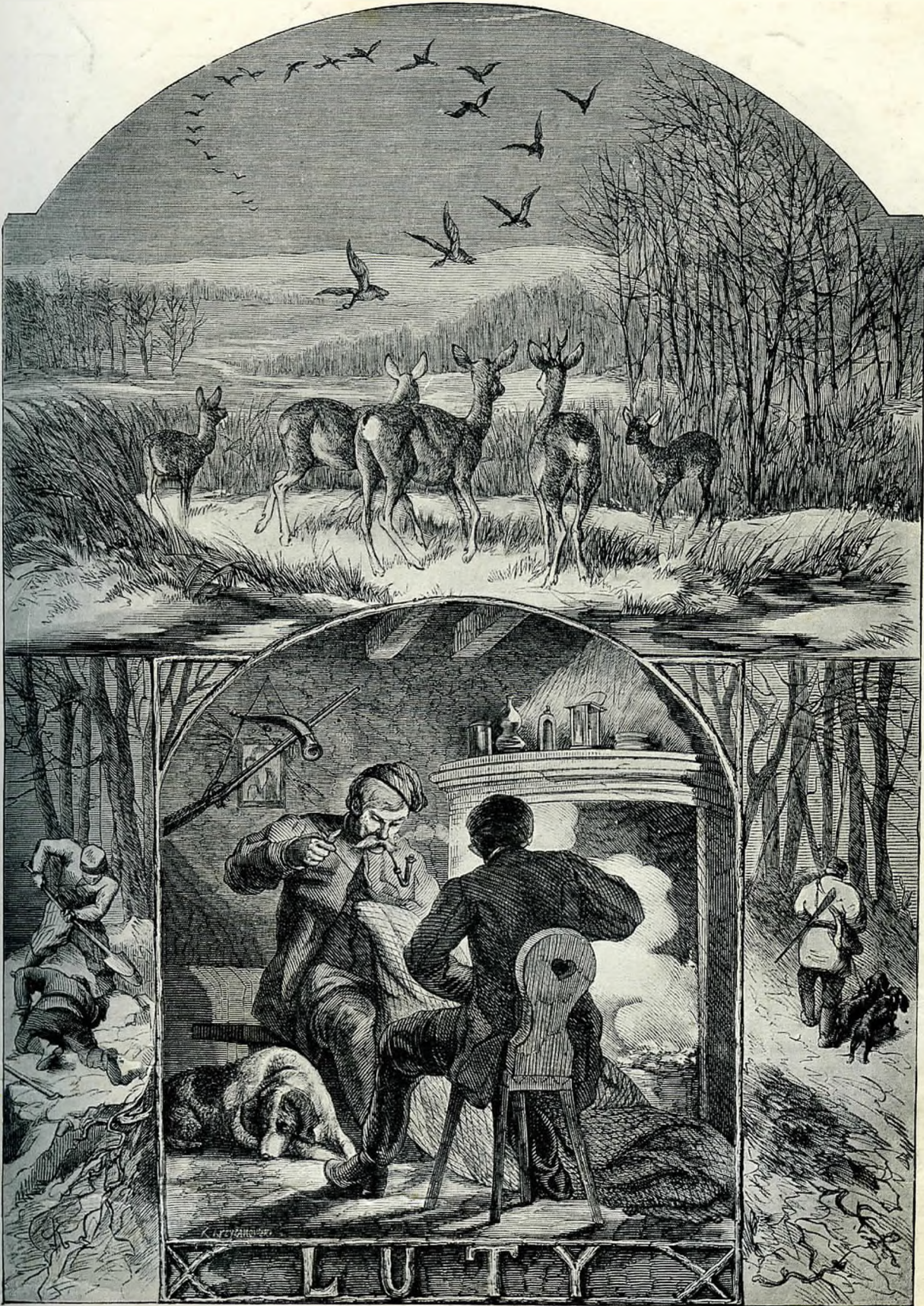
Lecz jeżeli w stosunku do celów życia człowiek niezwykle może być i bywa w zgodzie ze swoim otoczeniem, to, już ta siła, która go czyni niezwykłym, to, przez co on jest geniuszem, jest zupełnie niezależnem od wpływów jakiegobądź otoczenia, jest w nim bez względu na to, czy jego czyny są w zgodzie, czy w rozterce z dążeniami otaczającego go tłumu. Geniusz jest takim sam przez się, przez swoją

indywidualną organizacyę, przez ten nadmiar siły, który nadaje jego myślom, czuciom i czynom miarę niezwykłą... »Er strömt aus, er strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht, mit Fatalität, verhängnissvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist«. — Nietzsche.

Zdolność, to jest niezwykłą doskonałość mechanizmu duszy i wielki charakter indywidualny, oto, co musi przynieść bezwzględnie ze sobą na świat ten, którego potem klasyfikują jako talent lub geniusz. Do czego będą wprężone te siły, to do pewnego stopnia, zależy od tych warunków, w których się one znajdują przy zetknięciu ze światem. Nie trzeba jednak myśleć, że naprzykład całe Włochy XV i XVI wieku były tylko cieplarnią, w której hodowały się wyłącznie geniusze i talenta sztuk plastycznych.

Na miarę siły czynu, na potęgę woli, na niespożyty hart ciała, były to czasy wszechstronne. Geniusz sztuki stykał się tam z geniuszem zbrodni, a nadewszystko z geniuszem życia, objawiającego się z nieokiełzaną siłą we wszystkich kierunkach.





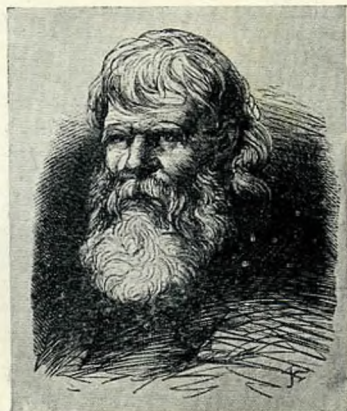




Hańczar.



Kalo Śmielec.



Pasiecznik.



Jarniecy odmówili »Kto się w opiekę«.



Jarniecki.

O tem, dlaczego dany człowiek zaczął rzeźbić lub malować, decydują często mniejsze daleko wpływy, niż się na pozór zdaje, wpływy, wychodzące nie ze »środowiska« w pojęciu stanu społeczeństwa w danej chwili, tylko z bezpośredniego, najbliższego otoczenia jednego lub paru ludzi, z wrażenia wywołanego jakimś nieprzewidzianem i niespodzianem zdarzeniem, z jakiegoś stanu duszy, o który potrafiła czyjaś szczęśliwa ręka... Jakaś bajka, opowiedziana w dobrą chwilę przez starą niankę, ma często większe znaczenie dla przyszłości dziecka, które się urodziło z dziwną duszą, niż społeczeństwo, wiek

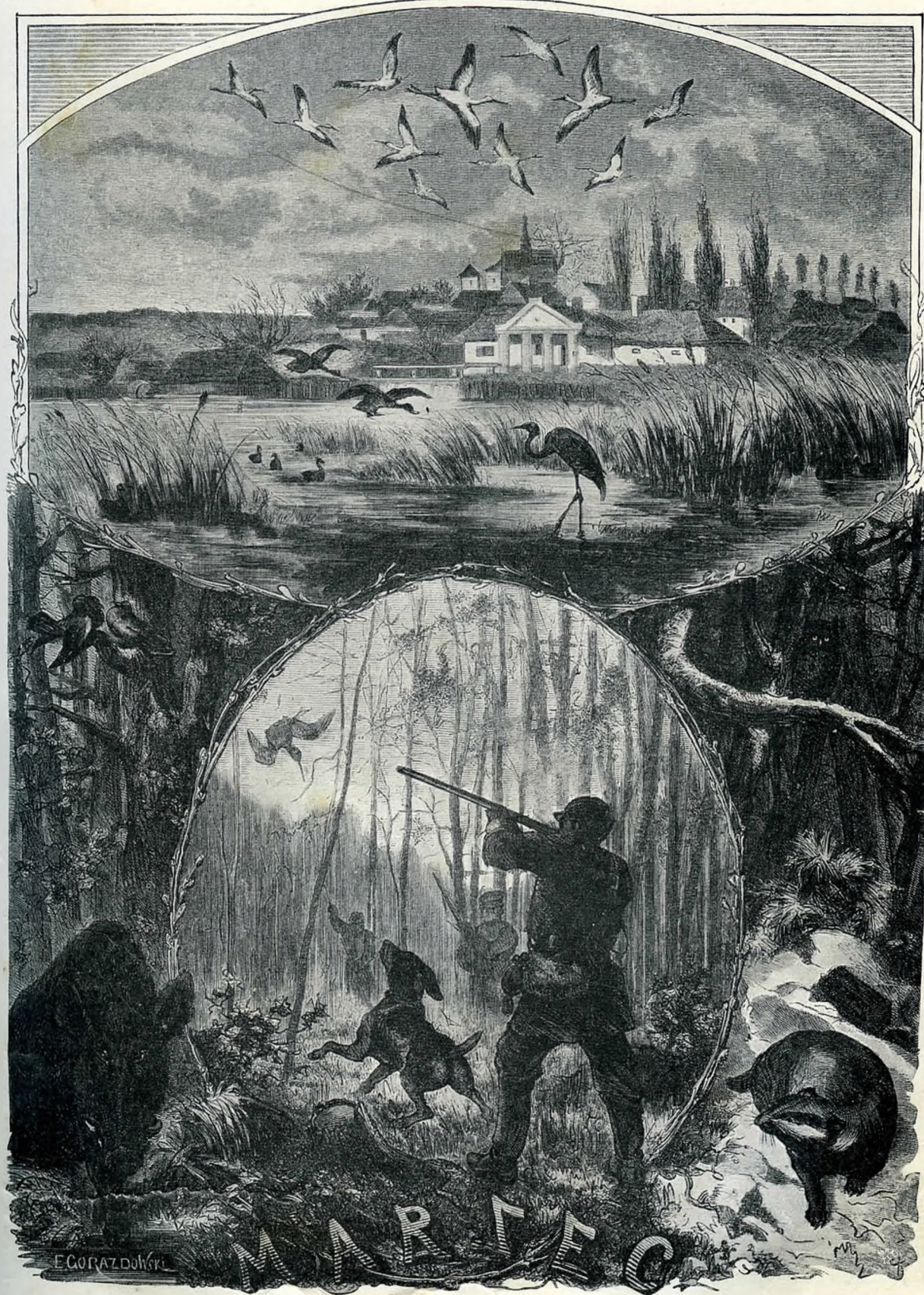
współczesny i cała »temperatura moralna« otaczająca kołyskę przyszłego słońca ludzkości.

Gustaw w *Dziadach* cudownie mówi o tym rozstrzygającym w życiu wpływie przypadkowych zdarzeń. Kiedy dzieci szkolne bawią się w wojnę i identyfikują się do zupełnego złudzenia tożsamości z osobami wodzów, nagle:

»Tam... ona wyszła patrzeć na igraszkę dzieci,  
Tam, gdy ją przy chorągwi proroka ujrzałem,  
*Natychmiast umarł we mnie Gotfred i Jan trzeci».*

Szukać w społeczeństwie otaczającym Koszaka przyczyn, dla których był on tak niezwykłą organizacją artystyczną i dlaczego został





E. GORAZDOWSKI

MARTEC





Rodzina Podhorskich.



»Była słuszną, powiewną, czarnooką«.



»Schodzili się tam sprzedający i kupujący«.



Mordko.

malarzem, byłoby to rujnować wszelkie podstawy teorii »środowiska«. Natomiast bezwzględna łączność między nim a jego krajem i ludźmi jest tak bijącą w oczy, że nie potrzebuje głębokich dowodzeń, żeby być jasną dla każdego, kto umie obserwować życie i sztukę.

Kossak przyniósł na świat te wszystkie właściwości psychiczne, które go zrobiły wielkim artystą i które go od razu postawiły w harmonii ze światem przez niego odtwarzanym. Nie oto-

czenie go urabiało, on szedł poprostu za swemi skłonnościami, jak woda za pochyłością gruntu i dziwnem szczęściem trafiał na świat, na ludzi, stosunki, obyczaje, na formy życia i zjawiska przyrody, które w sposób cudowny łączyły się z jego duszą i naturą jego talentu.

Rzadko można widzieć twórczość artysty tak jednolitą, tak bezpośrednio wynikającą z jego duszy, będącej w najbezpośredniejszym zetknięciu z tem, co stanowiło materiał twórczy ta-









Kupiec uklonił się jarmulką.



Jarnicki w karczmie na Szpakowym trakcie.



Chrzcziny Onuferka.

lentu, co stanowiło zgłoski i słowa, któremi ta dusza miała się wypowiedzieć.

Łączność między wypadkami życia artysty, a jego całkowitem dziełem nie zawsze jest wyraźną. Nieraz nie można znaleźć żadnej prawie analogii między tem, jak się artysta wypowiada w swojej sztuce, a tem, jak się ten sam człowiek innym ludziom przedstawia. Często artysta prowadzi jakby dwa żywoty: ten zwykły,

codzienny, który zdaje się być tylko spełnianiem funkcji, warunkujących życie, i ten drugi, w którym przebywa i tworzy jego dusza. I jak z jednej strony można nieraz widzieć człowieka, który »jedząc ze łzami chleb powszedni«, szarpiąc się i dręcząc, walcząc przeciw nędzy i ludziom, wystawia pogodne obrazy, tak również na odwrót, człowiek prowadzący życie zwykle, zgodne na pozór z przeciętnymi wymaganiami ludzi średnich, jako artysta objawia się w sposób dziwaczny, przedstawia czyny bohaterskie, lub męki duszy i szarpnięcia się myśli, które zdają się być obce jego dniom powszednim... Wogóle życie jest daleko dziwniejsze, bardziej tajemnicze, bardziej niezrozumiałe, niekonsekwentne, sprzeczne, okropne lub

cudne, niż to jest w stanie przedstawić sztuka, lub niż może objąć ludzki umysł, skłonny zawsze do szukania zbyt prostej loiki wypadków i budowania szematycznych teorii.

Muszą jednak być i są bezpośrednie związki między życiem, między duszą artysty, a jego dziełem. Dla niedawnej estetyki leżały one zawsze w tem, co ona uważała za treść obrazu, lub posagu: w anegdocie, w tytule, w scenie przed-









Sędzia.



»Cóż teraz będzie?... Chyba go ożenimy«.



Sędzina.



»Po drodze wszędzie nas tytułowano«.



Pan hr. Kobyłański i pani baronowa Dolańska.

stawionej. Bliższe jednak poznanie historii sztuki wskazuje, że tak nie jest, że jedne i te same temata wyrażają różnie rozmaici artyści, i że pokrewieństwo między artystą i jego dziełem leży we wspólności charakteru, często nawet w pewnych sposobach technicznych.

Życie Kossaka przeszło w zupełnej zgodzie z tem, co mówią jego obrazy. To, co miał przedstawić w swoich dziełach, z tem żył, nie dla tego jedynie, żeby studyować dla celów artystycznych, tylko dla tego, że sfera jego obrazów, była poprostu najwłaściwszą, najbliższą,

najodpowiedniejszą na świecie sferą dla jego natury osobistej.

Odnalazłszy w otaczającym go życiu, najdoskonalszy materiał twórczy dla swego talentu i odkrywwszy w nim formę dla wyrażenia przeszłości, Kossak obracał się jak w domu w wielkim zakresie czasu i wypadków. Raz dojrzawszy zasadniczą łączność temperamentu i typu między szlachtą, szczującą wilki i dropie na stepach Ukrainy, a dawnym rycerstwem, poszedł z temi szlacheccami i dojeżdżaczami na stare pola bitew, zdejmował z nich myśliwskie kurty









Balik rzemieślniczy.



Bal salonowy



»Były tam buty i trzewiki, butynki i atlasowe trzewiczki wydeptane i nowe, dziurawe i całe, ogromne i malutkie«.

i baranie czapki, nakładał pancerze i helmy i szedł z nimi jak wichur na tureckie obozy, kosze tatarskie i kobylice szwedzkiej piechoty.

Tak było niegdyś w życiu. Szlachcic polski był tyleż myśliwym, co rycerzem. Myśliwska bystrość oka, jasność i szybkość pojmowania położenia, nagłość postanowienia i piorunowa stanowczość wykonania zamiaru, jest równie potrzebną szczerwaczowi dla puszczenia w porę smyczy chartów, jak i rotmistrzowi, żeby wiedział, kiedy z okrzykiem: Bij! zabij! — skoczyć z chorągwią na nieprzyjaciela.

»Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska »wyglądała przed rokiem 1850, — było po prostu nic!« pisze jeden z przyjaciół Kossaka pan Marcin Olszyński.

W tej nicości talent Kossaka zjawia się, jak meteor, a świeci przez lat pięćdziesiąt, jak słońce.

Kossak urodził się 15 grudnia 1824 r. w Wiśniczu, gdzie ojciec jego był urzędnikiem w Sądzie. Wkrótce potem rodzice przenieśli się do Lwowa, mieli tam domy, posiadali też nad Sanem wieś Kniehinin. Kossak miał lat dziesięć, kiedy odumarł go ojciec, zostawiając pięcioro dzieci. Matka, Antonina z domu Sobolewska, była kobietą nadzwyczajnej dobroci i wzniosłości. Przywiązana bez miary do dzieci, poświęciła im siebie bez zastrzeżeń. Podobno psuła je bezwzględnie dogadzaniem, co nie wszystkim wyszło na dobre. O Juljuszu mówiła, że jego zepsuć nie zdołała, gdyż zawsze był »rozsądny i dobry«. Dobrym pozostał na zawsze — jest to jeden ze znamienitych rysów jego charakteru.

Kossak, jak tyłu innych, wśród szkolnych kolegów, znalazł pierwszą publiczność, która uznała i oceniła jego talent. To jest właśnie to »środowisko«, które nieraz najbardziej stanowczo





L I P I E C

E. COPELAND





•Zasiedliśmy do preferansa•.



•Brzając na fortepianie, marzyłem o niej...•



•Jesteś panią mego losu•.



•Mój Boże, czy to ja jeden robię głupstwa...•



Pan Onufry w metamorfozie.

wplywa na kierunek przyszłej działalności człowieka. Zdolność obrazowego, albo ideowego pojmowania i wyobrażania świata, zależną jest od wrodzonych, organicznych właściwości. Bez względu na to, czy ktoś będzie, czy nie, malarzem, lub myślicielem, świat zewnętrzny przemawia do niego, albo zewnątrz stroną swych form, albo wewnętrzną treścią praw, które w nim umysł odnajduje. W szkole, przy zetknięciu się tylu zaczątków rozmaitych charakterów, te szczególne właściwości ujawniają się, wyodrębniają i wytwarzają sferę, która je pielęgnuje i popiera.

Każda wybitna cecha charakteru, lub zdolność tak, jak każda wada, lub śmieszność, bywa tam podkreślana w sposób, który zmusza obdarzonego nią chłopaka uświadomić ją i uznać za swoją. Tak też było z Kossakiem. Jego zdolność do rysunku była natychmiast w szkole Bazyliańców uznana i przez kolegów i przez ojców profesorów. Wtenczas jednak, jak i do niedawna, »temperatura moralna« społeczeństwa w obec sztuki stała poniżej zera, i ktokolwiek dobrze życzył dziecku, to jest chciał z niego zrobić »zjadacza« »spokojnego kawalka chleba«, był





SIERPIEŃ





»Pan Onufry dzielnie wyglądał na karym rumaku«.



»Stałem przed zwierciadłem«.



»Przez cztery prawie wiorsty trzymaliśmy się na równi«.

przeciwym artystycznym porywom. Matka też Kossaka, troszcząc się o przyszłość syna, nie od razu zgodziła się z jego pragnieniami.

Kossak poszedł na wydział prawny do Uniwersytetu we Lwowie. Sztuki jednak nie zapomniał i nie porzucił. Jednocześnie z prawem uczył się trochę rysunku u Jana Maszkowskiego. Trzeba sobie wyobrazić ówczesny stan sztuki w zakątku tak dalekim, jak Lwów, od ogniska

nowego artystycznego ruchu, od Paryża, żeby wiedzieć, jaką mogła być sztuka, której się Kossak uczył. Na retrospektywnej wystawie we Lwowie znajdował się własny portret Maszkowskiego. Rysowany starannie, modelowany twardo, rudy i konwencyonalny w kolorze, przedstawia on pana o ostrem spojrzeniu, z twarzą urzędnika, okoloną bokobrodami, w małej, sztywnej, czerwonej krakusce na głowie, w krawacie w paski białe i błękitne i tabaczkowym surducie. Bądź co bądź trzeba stwierdzić, że Maszkowski nie zrobił żadnej talentowi Kossaka krzywdy. Zdolność i indywidualność ucznia były wyższe, niż nauczyciela. Kossak obeznał się zapewne trochę z najmateryalniejszymi warunkami pracy malarzkiej, i na tem, ta pierwsza nauka się zatrzymała. Po skończeniu Uniwersytetu, Kossak postanowił wyrzec się na rzecz rodzeństwa resztek ojcowizny, jaka nań przypadła i na własne ryzyko, nie obciążając matki troską o swój byt i środki na kształcenie się, zostać malarzem.

W owych czasach poznał się on z Kazimierzem Dzieduszyckim, jednym z ludzi, należących do tej dziwnej rodziny, która jednoczy w sobie najbardziej nowoczesne potrzeby i dążenia umysłowe i społeczne z najwybitniejszymi i najsympatyczniejszymi cechami polskiego, wiejskiego życia. Poznawszy się z Dzieduszyckimi, Kossak od razu trafił na ludzi, którzy, z jednej









«Zemdlala!...»



«No, stryjasku! Cóż będzie teraz?»



«Co za nieszczęście, panie Onufry!»

strony ocenili i uznali jego talent i prawo do rozwijania tego talentu, z drugiej zaś, wprowadzili go w sferę życia, obyczajów i charakterów, pełną oryginalności, pełną upodobań i form dawnej, starej wsi polskiej, sferę życia, którego jednym z najważniejszych składowych pierwiastków był — koń.

Jak trudno jest wyodrębnić i określić to, co się ma uważać za środowisko, tworzące talent i nadające charakter sztuce, doskonałym przykładem jest Kossak, jego sztuka i współczesny mu stan społeczeństwa.

Między latami 44—48, kiedy Kossak zosta-

wał malarzem, prężność sił społecznych doszła w całej Europie do najwyższego stopnia. Straszny, krwawy rok 46 w Galicyi; poza nią wrzenie rewolucyjne na całym obszarze Europy wstrząsało i umysłami i podwalinami państw i społeczeństw; »reszta świata tonęła w krwi i we łzach«, a jednocześnie z obrazów Kossaka przemawia życie wsi polskiej »pijące gardła, wąsy, psy, kontusze«, ani śladu tego »zabijającego liryzmu«, co »na parnasy szczyt prowadzi stromy«.

Wspominając owe życie, o ile się je jeszcze zdołało widzieć, lub patrząc na obrazy Kossaka, my, ludzie dzisiejsi, nie możemy nie odczuwać tej rany społecznej, którą i wten czas tylu najlepszych w społeczeństwie ludzi już uświadamiało. Dziś nie można się wstrzymać od myśli o poddaństwie ludu, o całej nędzy i potworności samej zasady, a cóż dopiero objawiania się jej w życiu... Z poza buńczucznych zabaw, wspaniałych i malowniczych polowań, szlacheckich zjazdów, junactwa i awantur wiejskich paliwodów, wychyla się blada twarz chłopa, widmo *pańszczyzny*, tych »dusz«, które były jednostką miary bogactwa klas wyższych... Wszystkiego tego w Kossaku niema. Malarz Kossak jest optymistą; zdrowym i pogodnym człowiekiem, do którego życie śmieje się dzielnością i siłą, fantazyą i ruchem, szerokim rozmachem temperamentu i całym czarem, jaki ma w sobie roztapianie się w naturze.

— Dodajmy, że Kossak miał dobrą i współ-

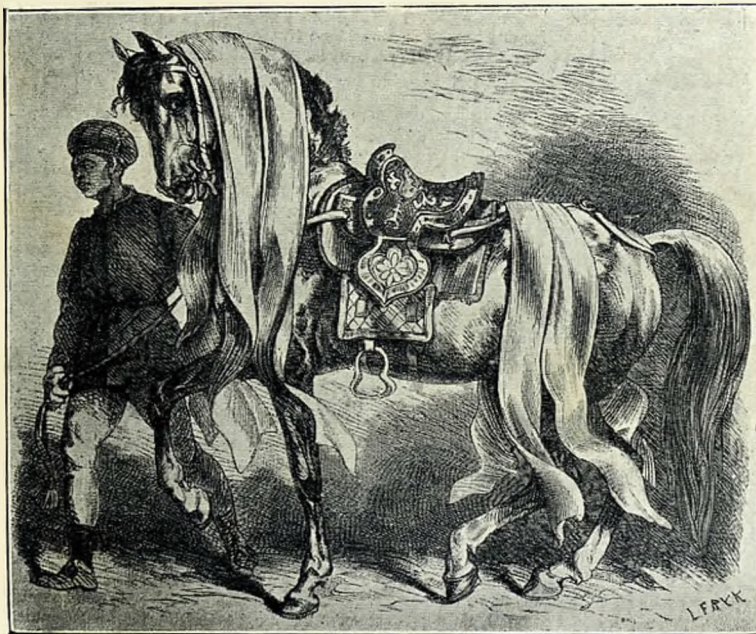




A. KARMAŃSKI

# PAZOZIERNIK





czującą naturę, a jednak ponure środowisko społeczne z całą grozą ówczesnych wypadków, nie oddziaływa na stan jego duszy, — jego indywidualność, od owej chwili, do ostatniego tchnienia, pozostaje jedna i ta sama.

Postanowiwszy zostać malarzem, Kossak pojechał z Kazimierzem Dzie duszyckim, nie do Rzymu, ani Paryża, ani Monachium, pojechał do Niesluchowa a stamtąd do Jarzowiec, wsi Juliusza Dzie duszyckiego i zaczął poprostu malować obrazy tak, jak umiał, a umiał bardzo mało — nie prawie — zaczął odtwarzać bezpośrednio wrażenia swoje z życia, otaczających go ludzi i natury.

Kiedy Burne Jones porzucił teologię w Oxfordzie i poszedł za tem, co go ciągnęło do sztuki, ktoś zaprowadził go do Dante Rossetiego. »Chcesz pan malować? — rzekł mu Rosseti — więc niech pan maluje«. — »Nie nie umiem«, odrzekł Burne Jones. Wtedy Rosseti powiedział mu mniej więcej tak: — »Jakto? przecież pan rozpoznaje kształty i barwy. Proszę wziąć moją paletę i malować tu, na moim obrazie. Trzeba malować zawsze tylko to, co człowiek chce malować, co chce z siebie wyrazić. Niema nauki, niezależnej od duszy danego artysty — malarz potrzebuje tylko tego się uczyć, co służy bezpo-









średnio do wypowiedzenia stanu jego duszy». — Burne Jones usłuchał tej rady i po kilku latach zaczął wystawiać obrazy, zadziwiające oryginalnością i charakterem.

Nikt Kossakowi nie sformułował w ten sposób tej jedynie mądrej pedagogii artystycznej. Życie samo i temperament Kossaka zajęły się wykładem najwłaściwszej nauki malarstwa. Na stepach, ubielonych rosą, w lasach, złotych jesienią, w stajni, wśród cudownych koni, przyprawionych z Arabii, nie było nudnych profesorów, antyków, śpiących modeli, tego całego szablonowego martwego ducha owoczesnych szkół i akademii. Był świat szeroki, koń lotny, jak wiatr, smycz ścigłych, jak myśl chartów, dobrzy i dziwacznicy towarzysze, młoda, świeża irwająca się do życia dusza, wszystko to załamywało się w talencie Kossaka i prowadziło najprzód do *twórczości*, a potem do uczenia się samej roboty.

Całe niedołęztwo tych pierwszych robót Kossaka, nie może zatrzeć tego poczucia życia,

które wydziera się z pod nóg cienkich i krzywych, źle modelowanych kadłubów, przerysowanych łbów końskich, lub skarykaturowanych naiwnie postaci ludzkich. Było to dziecinne, biedne, koszlawe, ale w tem wszystkim tkwił cień, isierka prawdy, podobieństwo do tego świata, który się skrzył życiem dokola. W tych niedołącznych rysunkach i akwarelach dziś jeszcze starsi ludzie poznają i nazywają po imieniu, znanych sobie z młodości szlachciców i ulubione ich konie.

Między tem, jak Kossak widział i co czuł, a tem, co był w stanie namalować, leżała przepaść. Lecz pierwszą nauką malarza jest nauczyć się patrzeć — nauczyć się obserwować. Umysł jest, jak soczewka, tem dokładniejsza dająca obrazy, im doskonalszą jest jej powierzchnia, im lepszą jest kombinacja materiału szkła. Doskonałość szkła — to jakość talentu — szlifowanie, to nauka. Uczyć się patrzeć, obserwować, poznawać, zapamiętywać, porównywać, porządkować otrzymane od natury wra-

żenia i formułować je w obrazy — oto jest ta pierwsza nauka, której szkoła nie uczy i uczyć nie powinna, która musi się dokonać w bezpośrednim stosunku między artystą, a światem zewnętrznym. Drugą częścią nauki, jest przystosowanie, zawsze niestety konwencyonalnych środków danej sztuki, do swojej duszy tak, żeby się ona temi środkami mogła w zupełności wypowiedzieć, gdyż sztuka w ogóle niczem innym nie jest, tylko pewnym zbiorem znaków, za pomocą których objawia się na zewnątrz ludzka dusza.

Środki więc artystyczne będą tem doskonalej przystosowane do danej indywidualności, tem zupełnie będą wypowiedziały danego artystę, tem subtelniej będą się naginać do wszystkich płaszczyzn i załamywań jego duszy, im będą bezpośrednio z nią związane, im samodzielniej, bez pośrednictwa szkoły i cudzego doświadczenia będą zdobyte.

Faktem, po niezliczoną ilość razy obserwo-









MODY LETNIE.

1865.

wanym jest to, że między artystą, a jego środkami istnieje pewien rozbrat, — nie proporcjonalność między tem, co i jak artysta czuje i myśli, a tem, co jest w stanie wykonać jego ręka.

Wynika to stąd, że albo nauka przyszła z drugiej ręki i wtoczyła w umysł ucznia, zanim jeszcze jego indywidualność się uświadomiła, formy i środki, które się z nią nie łączą, albo też stąd, że samodzielnie tworzący artysta, nie opanował jeszcze tych materialnych trudności, które się przeciwstawiają każdej próbie uzewnętrznienia się, jakimikolwiek środkami ludzkiego ducha.

Kossak, dwudziestoletni chłopak, inteligentny,

wykształcony, gdyż skończył uniwersytet, i który zapewne widział nie jedną dobrą robotę malarzką, pozostałą po miastach i dworach z dawnych czasów, który napewno interesował się i zastanawiał nad mnóstwem sztychów angielskich i francuskich, rozchodzących się i u nas, głównie z racyi konia, którego przedstawiały; Kossak, który nadewszystko sam, z natury, miał nadzwyczajną zdolność obserwowania i pojmwania kształtu; Kossak niewątpliwie więcej chciał wyrazić, niż wyrażał swemi akwarelami, między czterdziestym czwartym, a pięćdziesiątym rokiem, w czasie pobytu u Dzieduszyckich.

Mechanizm tworzenia obrazów jest dość złożony i zawily.

Malarz, przypuśćmy, doznaje wrażenia, obserwując naturę, lecz obraz, który pada na jego mózg już się spotyka tam z pewnemi pierwiastkami umysłowemi, które go przelamują i modyfikują. To, co malarz widzi w naturze, pod wpływem gotowego, uprzednio nabytego stanu duszy, pod działaniem już obecnych myśli i uczuć, przybiera pewien szczególny charakter; następnie, taki wynik załamania się zjawiska zewnętrznego w duszy, musi w umyśle zamienić się na obraz, na zamkniętą całość uwarunkowaną kształtem, barwą i światłem; dalej następuje czynność uzewnętrznienia tej roboty psychicznej, która wymaga nadzwyczajnej koordynacji oka i ręki z temi stanami mózgowemi, żeby się obraz odbił na płótnie lub papierze w tym kształcie, z tą jasnością, z tym charakterem, jaki malarz widzi w swojej wyobraźni. Dla dopełnienia tego procesu trzeba dodać pracę zwalczania trudności materialnych, niepodatności farby, pędzla, płótna, papieru; całą tę kuchnię techniczną, która się płacze i gmatwa ze środkami czysto artystycznymi.

Kossak w Jarczowcach więcej wiedział, czuł i lepiej widział, niż był w stanie to wyrazić. Było w nim więcej treści, niż formy, która dopiero się urabiała.

Za to otoczenie, sposób życia, rodzaj ludzi, wszystko to było cudownie przystosowane do talentu i temperamentu Kossaka; nappełniało jego wyobraźnię tak bogatym materiałem form i zjawisk, że mu z tych czasów na długie lata pozostał niewyczerpany skarb zawsze świeżych i żywych wspomnień i obrazów.

Juljusz Dzieduszycki był jednym z tych niezwykłych ludzi, którzy się rodziły z duszą nad-









JARMARK W HABELSWERDZLE. »PAMIĘTNIKI Ks. DĘBOŁĘSKIEGO«.





RODAKOWSKI POD CUSTOZZA.

1868.

miernie dzielną i szeroką na stosunki, w jakich wówczas społeczeństwo nasze żyć musiało. Kraj się roił od oryginałów i dziwaków, których dziwactwa wydają się wypaczeniem silnych indywidualności, zmuszonych zużywać swój nadmiar sił w ciasnych warunkach, w jakich je zamykało życie. Są to ludzie, stworzeni do życia w wieku naprzykład XVII, stworzeni do uganiania się po niezliczonych owoczesnych polach bitew, do awanturnicznych wypraw, do życia bez norm i granic, którzy muszą dokola siebie czuć kraj otwarty na wszystkie strony, step bezmierny i swobodny, w których drga lekkomyślna samowola żołnierza z fantazyi, junaka i wielkiego pana, nieliczącego się z fortuną, gdyż ma jej jeszcze za dużo, lub nie ma już jej wcale...

Juljusz Dzieduszycki był zakochany w koniu. Odbył z trudem niebezpieczną wyprawę do Arabii po konie. Sam żył prostym życiem koniucha i myśliwca, podczas gdy jego Beduiny otaczał zbytek i wygodą. W Jarczowcach drzwi salonu otwierały się pro-

sto do stajni, gdzie kilkadziesiąt przepysznych koni wschodnich żyło bez troski i pracy, tylko dla fantazyi swego pana i sługi, lub dla swego zdrowia ścigając się z wiatrem po polach. Przypomina się Słowacki: »Tabun koni niekielzanych, pięć-milowe wokół jary — czym nie pan?«

Dla przyszłego malarza wsi polskiej zetknięcie się z tymi ludźmi było nieocenionym skarbem. Przechodził przez Dzieduszyckich, Kossak wszedł w sto-



ULANI RODAKOWSKIEGO. Szkic z natury.



sunki z tem wszystkim, co żyło w podobny sposób, uganiając się po stepach za chartami, nurkując w lasach za zwierzem, tłukąc się bez wytchnienia o ściany klatki, zużywając się często bezcelowo i lekkomyślnie, lecz zawsze malowniczo, z fantazją i niepohamowaną dzielnością.

O większości tych ludzi można powiedzieć, co mówi Słowacki o Beniowskim, że »żyli potrójnie«, — a że to była »epoka krwawa«, więc w owych czasach nie jeden, ale całe ich setki szły bić się do Siedmiogrodu, na równinach

wyrazem wszystkiego, co się z nim działo, co cieszyło jego i jego towarzyszy. Sztuka jego znajdowała bezpośrednie zastosowanie — była i jemu i tym, z którymi żył, potrzebna.

Juljusz Dzieduszycki chciał mieć portrety swoich ukoehanych koni arabskich, inni również żądali malowania ich czynów myśliwskich, anegdod rodzinnych, stadnin i psiarni.

Sztuka Kossaka łączyła się ściśle z życiem; on ciągle myślał obrazami i szkicami, które bez przerwy sypały mu się z pod ręki. On śmiał się wesolą karykaturą, wyrażał swoją dzielność



TOMASZ LUBIENSKI POD WAGRAM.

1867.

Lombardyi, na barykadach Paryża, lub uczyć Niemców w Berlinie, jak się robi rewolucya...

Kossak miał brata Leona, który z wojska austriackiego przeszedł do pułków węgierskich, a następnie bił się w szeregach włoskich. Był to jednocześnie wielki talent malarski; jego szkice obozowe, ilustracye codziennego życia żołnierskiego, cechuje nadzwyczajne poczucie charakteru, ruchu i ogromna zdolność wydobywania światła z kartki akwarelowej.

Kossak jednocześnie uczył się elementarnych podstaw swojej sztuki, tworzył jak samodzielny artysta i bawił się nią, gdyż była ona prostym

porywem stojącego dęba konia, swoją żywość pomknięciem smyczy chartów, swoją dobroduszość, malując przyjaciół i towarzyszy; służyła mu ona, jako wyraz dobrych uczuć dla ludzi, których obdarowywał swemi szkicami. W sztuce tej, od początku, do końca nie było rzemiosła, nie było martwej nauki, nie było rutyny — był to ciągły, szczery wylew życia, najszczerzy wyraz młodej, kipiącej czynem duszy.

W tej szlacheckiej sferze Kossak zyskiwał sobie sympatyę jako człowiek i wziętość jako malarz. Stosunki się rozszerzały; Kossak pojechał na Wołyń, poznał Ukrainę, której poezya





JONTEK I HALKA. Szkic ołówkowy.

promieniała swoją naturą i tradycją na wiele naszych pokoleń.

Z całego mnóstwa różnorodnych typów ludzkich, wylania się wyraźnie grupa ludzi o instynktach wiejskich, ludzi, którym dobrze jest tylko tam, »gdzie żaden płot, rów żaden drogi nie utrudza, gdzie przestępując miedzę, nie poznasz, że cudza«; ludzi, którzy nie uświadamiając nawet przyczyny dla czego tak jest, czują się u siebie, na swobodzie, gdy im zapachnie świeże powietrze borów, gdy usłyszą miękki szum ławic oczeretów, gdy widzą fale zbóż płynące z wiatrem po wzgórzach, gdy słyszą jęk czajki nad zielonem morzem łąk, gdy patrzą na dalekie widnokregi, obramione

siną wstęgą lasów. W instynktach tych ludzi leży życie bliskie natury, życie nieunormowane, nieukrócone, tak, jak w ich pragnieniach i tradycjach, leży podnieta do czynów, wychodzących po za spokojne, regularne, ciche i pracowite wytwarzanie i zjedanie chleba.

Dla wszystkich takich natur Ukraina była ziemią marzeń. Wyrazy: step, kozak, czumak, porohy, futur, jar, mogiła, czajki, miały szczególny urok i pociąg. Przy owoczesnym stanie sztuki ilustracyjnej, przy braku fotografii, gdzieś na Żmudzi i Litwie albo Mazowszu, rzeczy, do których te nazwy należały, nie dały się nawet wyobrazić konkretnie, — jednak wiał z nich jakiś czar tęskny, »jakaś woń upajająca«,





STADO MOHORTA.

1869.

i »Matka Ukraina« dla dziecka urodzonego gdzieś nad Dubissą lub Wilią zdawała się naprawdę matką...

Kossak w owych czasach dal się nieść fali życia tam, gdzie sama chciała. Z Ukrainy, z Białocerkwi pojechał w r. 1851 z Władysławem Branickim do Petersburga. Ceniono tam wtenczas szczególnie malarzy wojska, Kossak też ze swoją znajomością konia, łatwością komponowania, ilustracyjną zdolnością opracowania każdego przedmiotu, znalazł tam duże uznanie i zarobek. Był w Petersburgu przez półtora roku, poczem obliczywszy kasę i widząc, że mu na to starczy, postanowił pojechać do Paryża, o czem od dawna marzył.

Po drodze miał na dni kilka wstąpić do Warszawy — wstąpił, i zabawił w niej kilka lat.

Kossak trafił tu, na pierwszy brzask rzeczywistości polskiego malarstwa. Przedzieranie się jednak tego brzasku, przez okalające go ciemności, było bardzo utrudnione.

Jeżeli ludzie mego pokolenia mieli jeszcze dokola siebie chwilami zupełną pustkę, w której bez współzucia, mało komu potrzebni, bili się o twarde i ciężkie warunki życia — cóż mówić o tych pierwszych pionierach polskiej sztuki, którzy przedzierali się ze swymi pragnieniami i idealami przez życie, po prostu jak przez las dziewiczy, lub bezludną pustynię. Szczęściem, że człowiek wtenczas jest za młody



PANI PUPARDOWA.

1867.





OMNIBUS WARSZAWSKI.

1869.

i tą siłą młodości, tą wiarą w bezwzględną prawdę i potrzebę tego, co ma dokonać, tak mądry, że nie psuje sobie życia rozmyślaniami nad podobnemi rzeczami. Młoda dusza nie schodzi nigdy do poziomu, na którym w sposób ponury i zgryźliwy uświadamia się nędzę. Jeżeli nędza nie zmoże zdrowia i nie zabije ciała, nie jest w stanie pokryć rdzą niechęci, goryczy i zwątpienia młodej i silnej duszy.

Kossak, po przyjeździe do Warszawy, został przez kogoś zaprowadzony do doktora Tryplina, autora nieporównanie naiwnych zmyślań, które jednak były wówczas z wielkim interesem czytane. Tam poznał się z Franciszkiem Kostrzewskim, a przez niego z całym kółkiem młodych artystów, którzy tylko co opuścili Szkołę Sztuk pięknych.

W Warszawie, po raz pierwszy właściwie wszedł Kossak w sferę życia wyłącznie artystyczną, sferę, mającą mnóstwo oryginalnych, własnych sposobów normowania wzajemnych stosunków, patrzenia na resztę świata, na cały filisterski kram drobiazgów życia, sferę, w której panuje nędza, traktowana z humorem, lub pogardą, i która ma swoją szczególną poezję,

dopóki nad nią unosi się najszczytniejsza zorza ludzkości — młodość.

Dziś istnienie sztuki i artystów jest normalną, składową częścią społecznych stosunków. Dziś społeczeństwo uświadamia do pewnego stopnia wartość dodatnią tej sily cywilizacyjnej, jaką ma w sobie sztuka, uświadamia i potrzebuje jej w życiu w znacznie większym stopniu. Życie też artystów staje się normalnem; prowadzą oni »produkeyę« obrazów, tak porządnie jak wytwórcy każdego innego przedmiotu handlu, mają »odbiorców«, znają się na akcyach i kuponach, nabywają dobra ziemskie, są dodatnim pierwiastkiem ekonomicznym, który nie ciężąc nikomu, z pełną kieszenią i sytem ciałem zajmuje szanowne miejsce między »zjadaczami chleba«. Mówię to bez żadnej ironii. Zamilowanie pieniędzy nie przeszkodziło Rembrandtowi być wielkim malarzem, jak posiadanie bogactwa Rafaelowi i Tycyanowi być tem, czem są w sztuce. Rozstrzygającym czynnikiem jest tu, nie ilość bogactwa, tylko jakoś człowieka, któremu się ono dostaje. Jak nędza prowadzi słabsze charakteru do poniżenia, przez przyjmowanie protekcyi, tak samo dobrobyt prowadzi do zatycia



w filisterstwie i marnem używaniu — jeżeli się dostaje ludziom marnym.

W czasach, kiedy Kossak przybył do Warszawy, a i długo potem jeszcze, było inaczej, niż dziś. Były to czasy *cyganeryi*, czasy, w których linia demarkacyjna między światem artystycznym, a filisterstwem, była tak wyraźną, że się zdawała przepaścią nie do zasypania kiedykolwiekby. Wtenczas jeszcze nie tylko w sztuce miała być poezya i fantazyja — samo życie artystyczne było poezya, bajką lub awanturą i dziwactwem.

»Oj twarde to były, twarde lata  
»tak od r. 1853-go po za 1855-ty« —  
mówi Józef Kenig, naoczny świadek tych lat i przyjaciel Kossaka  
(»Tygodnik Ilustrowany« 1889 r.). —

»Kossak jednak nie tracił otuchy. I to minie —  
»mawiał zawsze — trzeba tylko wytrwać, nie  
»dać się złamać; przed cierpliwością i pracą na-  
»wet dyabli pierzchną... Szerment, bracie, po-  
»myśl-no, jakby nam sprokurować jaki serdelek  
»na przekąskę; tyś na to majster«. »Szerment  
»był to później dobrze znany znakomity pejza-  
»żysta, wówczas uczeń i famulus Kossaka. I Szer-  
»ment praktyczniejszy od swego mistrza i bie-  
»glejszy w chodzeniu koło powszedniego chleba,  
»zawsze jakąś przekąskę upolował«.

»...Pisząc o tych czasach, mógłbym opowie-  
»dzieć dzisiejszemu pokoleniu artystów, jaka to  
»wówczas była dola ich poprzedników, jak tru-  
»dne życie. Wielka pu-  
»bliczność sztuki nie ro-  
»zumiała, nie znała się,  
»nie kochała jej i nie  
»nie kupowała. Tylko  
»chwalila lub ganila na  
»wiare, stosownie do te-  
»go, jak ktoś głośniejszy wy-  
»wrzeszczał pochwałę  
»lub naganę. Zachowy-  
»wała się, jak dziś. Bar-  
»dzo nieliczni prawdziwi  
»miłośnicy sztuki nie  
»mieli pieniędzy. Posia-  
»dający pieniądze nie  
»mieli zamilowania. Ku-



SIGLAWI. Ogier arabski.

1867.

»powala obrazy drobna garstka, prawie tych  
»samych nazwisk, co dziś kupujący. Nie było  
»ani Towarzystw sztuk pięknych, ani wystaw  
»stałych, ani wreszcie pism ilustrowanych, które  
»wprawdzie nieraz sztukę i talent wysokiego  
»pokroju przyduszają i na karła przerabiają,  
»ale go przynajmniej od głodowej śmierci jako  
»tako chronią. Przed czterdziestu laty nie było  
»nic, co podtrzymuje, ale za to na wszystkie  
»strony wyrastały dławiące siły«.

»Wytrzymało jednak«.

Kółko, do którego przystał Kossak, składało się z ludzi, od których też się zaczyna rzeczywisty, świadomy swojej odrębności rozwój polskiej sztuki.



JARMARK W HABELSWERDZIE.





WZIĘCIE DO NIEWOLI WOŁODARA.

1870.

Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Józef Brodowski, Gierdziejewski, Cegliński, Szermentowski, Bakalowicz, Henryk Pillati, Sypniewski, oto nazwiska ludzi, którzy w chwili przybycia Kossaka do Warszawy rozpoczynają zawód artystyczny, pracują wśród ciężkich warunków, tworząc i sztukę i budząc jednocześnie zamilowanie do niej wśród społeczeństwa; organizują oni materialne warunki jej istnienia, zakładają w końcu *Towarzystwo zachęty sztuk pięknych*, które było stwierdzeniem zdobytego miejsca w społecznym ruchu.

Między tymi młodymi ludźmi były talenta pierwszorzędne jak Gerson, Kostrzewski, Pillati Henryk, Szermentowski, Gierdziejewski i inni, których twarde życie zmiołło zanim zdolali się ostatecznie rozwinąć...

Towarzyską osią tego kółka był poczciwy pan Marcin Olszyński — nie malarz, nie rzeźbiarz, ale z dziejami sztuki polskiej związany nierozłącznie.

W roku 1850 zaczęli u niego się zbierać, oprócz wyżej wymienionych młodych malarzy, jeszcze Pecold, Lerue, Dąbski, Majewski, rzeźbiarz Święcki i kilku innych. Zbierano się codziennie; bawiono się, rysując; rozmowa była ciągle, natychmiast ilustrowana; krystalizowała się w kształt plastyczny, zanim jej słowa przebrzmiały i ścichły. Pan Marcin Olszyński ma album o ośmiuset stronicach, w którym jest przeszło 700 rysunków, akwareli i olejnych obrazków, nie licząc fotografii i wycinków z gazet. Jest to kronika pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki — dokument wielkiej wartości dla poznania jej historii. Oczywiście rzecz, że Kossak ze swoją dobrą naturą, pogodą, jasnością, humorem, uprzejmością i koleżeństwem poczuł się odrazu między tą młodzieżą, jak u siebie — niemięcej przez nią był przyjęty z otwartymi ramionami i uznaniem dla jego bardziej już wyrobionego, samodzielnego talentu. Album zostało wzbogacone dwudziestoma przeszło ry-





WOJEWODA MATCZYŃSKI WITA KRÓLA JANA NA STRUSOWYM STEPIE.





MICKIEWICZ W TURCYI.

1891.

sunkami Kossaka, oprócz szeregu szkiców, w których żartuje z Kostrzewskiego — na co mu ten ostatni odpowiadał natychmiast, drwiąc karykaturą z Kossaka.

Około tego Albumu zbierała się i łączyła ta garstka artystów aż do roku 1862...

Pan Marcin Olszyński trwał jednak dalej na swoim stanowisku uprzejmego łącznika wszystkiego, co żyć zaczęło w owych początkach lat pięćdziesiątych. Raz przynajmniej do roku na św. Marcin gromadzili się u niego wszyscy dawni towarzysze malarze i literaci, schodzili się też szeregi młodszej generacji, występujące kolejno w polskiej sztuce. Ponad niesłycha-

nemi bateriami butelek, ponad ciągle świeżo stawianymi dymiącymi się półmiskami, wśród kłębow dymu, od południa do północy, unosił się gwar rozmów, w którym dźwięczały echa z przed kilkudziesięciu laty i świeże, ledwie uświadomione hasła, tak jak siwe, przeredzone czupryny jaśniały obok ciemnych głów, po nowocześnie przystrzyżonych... Ci, których brakło, gdyż byli gdzieindziej, albo też już poszli tam — patrzyli na ucztujących ze ścian obwieyszonych szkicami. Gierdziejewski, kochający się w dyablach, czarownicach, widmach, północy i — wódce; Pillati Henryk, którego dwa symboliczne obrazy, przedstawiające historię młodości tych ludzi, którzy ucztowali za stołami pana Marcina, wisiały tuż



EMIR RZEWUSKI.





ŚWIATŁODRUK J. ŁÓWY w WIEDNIU

PŁOWCE

1883



nad ich głowami — i wielu innych, a z szafy wyglądała biała statuetka Kossaka w cylindrze na bakier, z wąsem do góry, szykowna i przesadnie elegancka, roboty Święckiego, który też za innymi poszedł tam...

Charakterystyczną cechą tego początku samodzielnego rozwoju naszej sztuki, jest brak w tej grupie młodych malarzy, którzy świeżo ukończyli szkołę — szkolarstwa. Odrazu zaznaczyły się wyraźnie różnice temperamentów i upodobań i pozostały do ostatka wyraźne w ich dziełach. Nie wszyscy mieli równej miary talenta, lecz wszyscy prawie mieli silną indywidualność, która nie dała się zatrzeć, a jednocześnie wszyscy uświadamiali swoją odrębność plemienną i wynikające stąd zagadnienia artystyczne i odrazu rzucili się do odtwarzania ziemi i ludzi, życia obecnego i przeszłości swojego kraju.

Kossak przyszedł pomiędzy nich już jako zdecydowany i określony charakter, a jednocześnie jako już samodzielny artysta, który żył



ALEKSANDER MORSZTYN POD CHOCIMEM.  
(Według »Wojny Chocimskiej« Wacława Potockiego).

1885.

bezpośrednio z naturą i potrafił umiejętnie i swobodnie używać artystycznych środków.

Jego umiejętność malowania akwarelą posłużyła mu w Warszawie, do zdobywania środków życia dla siebie i dla innych.

»Dla kawałka prawie suchego chleba musiał







DO POWIEŚCI K. SUFFCZYŃSKIEGO (BODZANTOWICZA).



»PRZYGODY IMCI PANA BENEDYKTA WINNICIEGO«, W. POLA.

retuszować liche fotografie niejakiego Gawartowskiego» — mówi Kenig.

Fotografie, które w owych czasach robiono, były rodzajem szkiców, wykonanych przy pomocy soczewki i chemicznego procesu. Dawaly tylko cienie, to jest plamy czarne, i światła, to znaczy plamy białe; resztę, półtony i wszelkie szczegóły kształtów dorabialo się ręcznie. Oprócz tak wykończonych portretów, publiczność żądała też fotografii kolorowanych.

Kloch, który zajmował się takim kolorowaniem, poznawszy Kossaka, dobrego już akwarelistę, zaczął mu dawać robotę. Z czasem, jak mówi Marcin Olszyński, mieszkanie Kossaka zamieniło się w jakieś biuro kolorowania fotografii, w którym i Kloch już stale siedział i pracowało kilku innych, między którymi Szermentowski. Roboty było dużo, zarobek względnie niezły. Kossak ważniejsze roboty wykonywał sam, dozorując jednocześnie całego warsztatu. Takie zastosowanie na-

razie znalazł jeden z największych talentów naszej sztuki w stolicy kraju, w środowisku życia umysłowego. W tym, jak w wielu innych wypadkach nadzwyczajna czynność i rzutkość Kossaka, połączona z jego życzliwą i przyjacielską naturą, nie tylko zapewniała jemu zarobek, ale pomagała innym, budziła dokola życie i zamiłowanie do przedmiotu, którym się on zajmował.

Poza tem Kossak, o ile tylko mógł, nie przestawał pracować jako malarz. Robił, o ile się zdarzyły, portrety konne kobiet i mężczyzn,



malował typy miejskie, komponował obrazy, przy-  
czem nieustannie uczył się i rozwijał, gdyż jego  
nauka była nieodłączna od życia i twórczości.

W owych też czasach i pod jego kierunkiem  
wykonano na zamówienie petersburskiego księ-  
garza, B. M. Wolffa rysunki do książki: *Plejada  
Polska*, a następnie Kossak zrobil ilustracye do  
*Pieśni o ziemi naszej*, które w bardzo zmaniero-  
wanych stalorytach wyszły u Żupańskiego w Po-  
znaniu.

Nie zawsze świadectwo współczesnych i przy-  
jaciół, lub kolegów, jest świadectwem pewnem.  
Opinie o ludziach zalamują się pod bardzo róż-  
nymi kątami, oświetlają nieraz bardzo sprze-  
cznymi promieniami życie, charakter i czyny  
danego człowieka. Czasem jednak pewne zdanie  
o kimś jest tak stale jednakiem, przez cały sze-  
reg lat i u rozmaitych ludzi, iż można mu  
ufać; zdanie takie jest jak wynik wielokrotnie  
powtózonego, przez różnych eksperymentatorów,  
doświadczenia — możliwie blizkie prawdy.



WINCENTY POL I K. SUFFCZYŃSKI.

1871.



KAJETAN SUFFCZYŃSKI. Szkic ołówkowy.

Oto, co mówią o Kossaku różni  
ludzie, w różnych czasach, a zawsze,  
przez lat pięćdziesiąt jednako.

Józef Kenig w »Tygodniku Ilustro-  
wanym« z r. 1884-go tak mówi o swo-  
jem poznaniu się z Kossakiem w roku  
1842-gim (zostawiam tę datę, chociaż  
jest tu wyraźna pomyłka): »Jeżeli ko-  
»nie Kossaka nie rozbudziły we mnie  
»wówczas podziwu, tylko chłodne uzna-  
»nie, za to osobistość mistrza (tego ty-  
»tulu jeszcze u nas podówczas nie  
»rozdawano tak szczerze, jak dzi-  
»siał), podbiła nas zupełnie. Tak skoń-  
»czonej piękności męskiej, a przytem  
»tak charakterystycznej, tak orygi-  
»nalnej, takiej jakiejś odrębnej nie zda-  
»rzyło nam się spotkać. Pan Juliusz  
»był wówczas młodzieńcem wysmu-  
»kłym, dobrego, ale nie zbyt wybu-  
»jalego wzrostu, doskonale zbudowa-  
»nym, o ruchach swobodnych i ela-  
»stycznych, z bardzo gęstą, ciemną  
»czupryną, którą nosił strzyżoną dość  
»krótko, wbrew naszym warszaw-  
»skim ówczesnym zwyczajom. Leci-  
»tki, puszysty wąsik ledwo się zary-





TARG NA KLEPARZU.

1870.

»sowywał, i nie zapowiadał weale owych su-  
 »miastych wąsów, zdobiących teraz tę twarz  
 »i dziś jeszcze piękną, bo pełną charakteru.  
 »Obejście też młodego artysty pełne uprzejmo-  
 »ści, ale wskazujące obytego już z dobrem to-  
 »warzystwem człowieka, odznaczającego się nie-  
 »zmierną skromnością, ale bez żadnej szty-  
 »wności, jednalo mu serca. W każdym razie  
 »zjednało mu serce moje, i to na zawsze«. »Zdzi-  
 »wił mnie zwłaszcza, zarozumiałca« — mówi da-  
 lej Kenig — »bo jak każdy młody, a do tego  
 »początkujący dziennikarz, strasznie byłem tra-  
 »piony tą głupią przywarą — zdziwił mnie sza-  
 »cunek, z jakim ten młodzieńcy i tak już wy-  
 »chwalany chłopiec przemawiał o starszych w je-  
 »go zawodzie, np. o Januarym Suchodolskim«.

Dalej cytuje zdanie jego o Kostrzewskim,  
 które maluje całą jasność i prawosć umysłu  
 Kossaka. »Co za ogromny talent! Zobaczysz, co  
 »on da, czem będzie, jeżeli... dotrzyma tego, co

»obiecuje... Kraj nasz nie zdobył się jeszcze na  
 »podobną bystrość spostrzegawczą, na podobną  
 »umiejętność chwytania i wypowiedzania chara-  
 »kterystryki, na podobną sztukę tworzenia typów.  
 »Będzie on pierwszym u nas człowiekiem, który  
 »potrafi krajowi doskonale o nim samym opo-  
 »wiadać, jak Tenierzy czy Brouwerzy opowiadali  
 »Holendrom o Holendrach. On sam nie wie czem  
 »jest i lekceważy siebie. A to szkoda. Bo gdyby  
 »wiedział co wart, gdyby się odpowiednio cenil,  
 »troskliwiejby się pilnował«. I Kossak słusznie  
 oceniał talent Kostrzewskiego i równie słusznie  
 obawiał się, że może się zwichnąć...

Wojciech Gerson w tym samym numerze  
 »Tyg. Il.« pisze, że Kossak zostawszy członkiem  
 Tow. zachęty sztuk pięknych — »zdrowymi,  
 uczciwymi i szerokimi poglądami na życie  
 sztuki i jej kierunek, pożytecznie się ogółowi  
 zasłużył«. Dalej mówi, że przeniósłszy się do  
 Krakowa, »wkrótce i tam ze swego zacnego,



po bratersku zgodnego charakteru poznany i oceniony został».

Ludwik Jenike, pisząc o udziale Kossaka w redakcji »Tyg. Ilustr.« tak mówi: »Okazalej postawy, twarzy »pelnej, ozdobionej wąsem za- »wiesistym, o rysach regular- »nych, z wyrazem lagodnym, »przypominającym nieco obli- »cze Sobieskiego, 37-letni Jul- »jusz był w owym czasie, pod »względem zewnętrznym po- »stacią iście typową. Cha- »rakteru przytem słodkiego, »wylanego i zawsze równego, »z odcieniem mocno optymi- »stycznym, umiał sobie jednać »ogólną sympatyę nietylko »w gronie kolegów, lecz także »w szerokich kołach towarzy- »skich«. Dalej, »jako dowód uczynności i dbałości Kos- saka o popieranie każdego ta- lentu« przytacza zajęcie się jego uczniem drzeworytni, Kryńskim, który dzięki po- parciu i pomocy Kossaka, mógł się dalej kształcić i był jednym ze zdolniejszych naszych rzeź- biarzy.

Z uwielbieniem i miłością mówi o nim Władysław Ma- leszewski w »Biesiadzie lite- rackiej«.

Zygmunt Sarnecki, w »Kuryerze Warszaw- skim«, pisze o Kossaku: »Tłem pięknego charak- »teru Juljusza Kossaka była dobroć, nie zamacona »nigdy ani krewkością, ani drażliwością nerwową, »ani broń Boże żadną brudną namiętnością. Zdrow »i silny ciałem, zdrową i silną miał duszę. Pół »wieku blisko patrzyłem na życie jego, płynące »pełnym, wezbrany, a czystym, jak woda źró- »dlana, strumieniem«. A dalej: »Chociaż wyprze- »dził bujny i wspaniały rozkwit polskiego ma- »larstwa, cieszył się niewymownie późniejszym »jego wzrostem i rozwojem. Każdy nowy ta- »lent, nie bacząc na to, że mu od ust odejmo- »wał kawał powszedniego chleba, tak ciężko »i skąpo zdobywanego u nas artystyczną pra-



POD CZĘSTOCHOWĄ.

»cą, budził w nim nie zawiść, lecz radość »i dumę«.

»Najżyczliwszym, najuprzejmiejszym aplau- »zem wital tryumfy: Grotgera, Matejki, Gie- »rymskiego, Brandta, Chelmońskiego, Siemiradz- »kiego i tylu innych. Każdy młody mógł liczyć »zawsze na jego pomoc i poparcie«.

»Wszystkiem, co umiał i wiedział, co posia- »dal i czem rozporządzał, dzielił się po brater- »sku, nie obrażając nigdy niczyjej miłości wła- »snej, nie stawiając się względem protegow- »nego na wyżynach profesorskich, lub na tronie »dobroczyńcy, lecz traktując go zawsze jak ró- »wnego sobie«.

»Gdym zwrócił na to kiedyś uwagę, rzekł





WYSTAWA KONI.





BERESTECZKO. Obraz olejny. J. Kossak i Józef Brodowski.

«skromnie: — »Widzisz, mój stary, chleba i dobrej rady nigdy szczerzyć nie należy, bo tylko tym sposobem możesz spłacić dług, jaki zaciągnąłeś u tych, którzy ciebie karmili i uczyli. Trzeba to jednak czynić uprzejmie, delikatnie, żeby jaki taki nie spostrzegł się, że chcesz burmi-strzować i nad nim przewodzić».

»Tym, co go uczyli, jakże sam był wdzięczny!«

Podpisany gwiazdką autor, wspomnienia o Kossaku w »Łowcu« z marca 1899 r. pisze: »Cóż to był za miły towarzysz, strzelby nie brał ze sobą (w tem się autor chyba myli, gdyż Kossak sam siebie rysuje ze strzelbą na tych polowaniach), ale do wszystkiego należał, na najwyższe poloniny się drapał, przez dziewicze knieje, gdzie siekierą czasem trzeba było drogę sobie torować, przechodził. Wszystko mu było dobre, wszystko go interesowało, wszystko widział i wszystko w tej zacnej i kochanej swej głowie notował. A ten humor złoty! biada strzelcowi, co kozę ustrzelil, albo do niedźwiedzia spudłował. Lepiejby sforami dostać, niż przy Kossaku podobnie się spisać. W jednej chwili

»rzecz uwieczniona *ad aeternam rei memoriam*, ku radości wszystkich i delikwenta także, bo dla niego rysunek«.

Przytoczyłem te zdania ludzi różnych, zdania, w których się streszcza pogląd na całkowite życie Kossaka, na jego charakter i które wymownie wyrażają tę dobroć i jasność, jaka z niego dokoła promieniowała, do końca życia.

W roku 1855 Kossak się ożenił z panną Zo-



Szkic z natury. Akwarela.





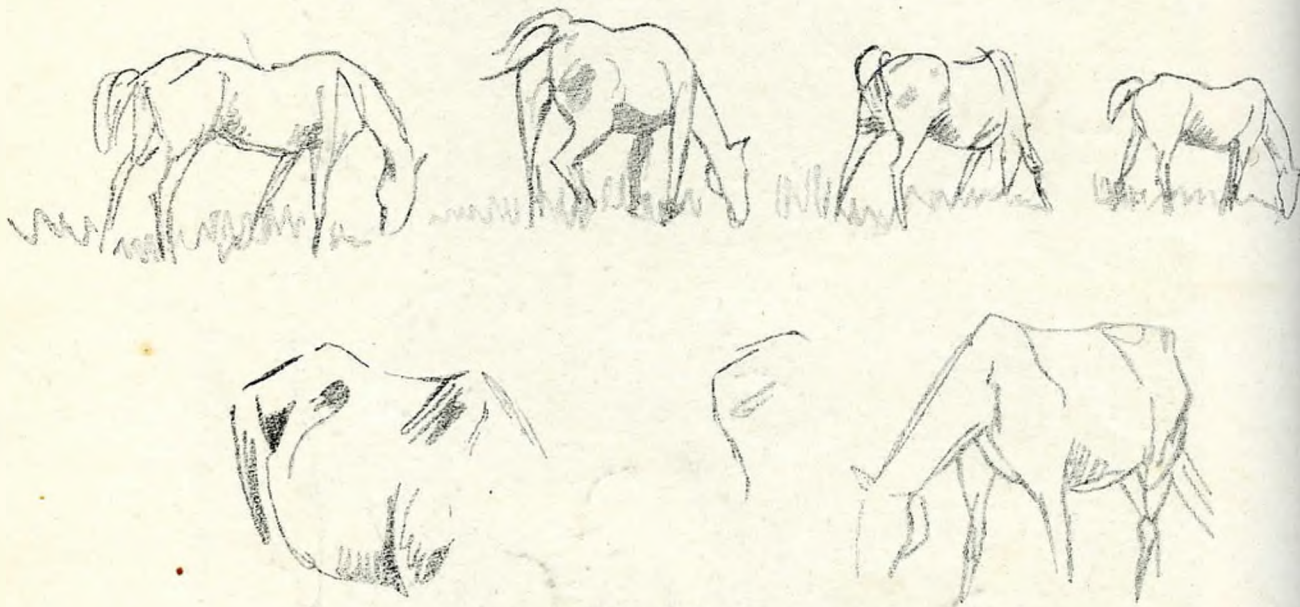
ROZBITKI Z ARMI BOURBAKIEGO.





PIERWSZY SZKIC DO OBRAZU »HETMAN«.





Studia z natury.

fią Galeczyńską i w tymże roku na jesieni oboje wyjechali do Paryża.

Dawne marzenia spełniały się. — Kossak dostał się do tego ogniska artystycznego, do którego dziś i dawniej ciągnie wszystkich fałszywe wyobrażenie, że gdzieś w Paryżu, Rzymie, czy Monachium są jakieś szczególne warunki rozwoju talentu, że jest coś, co jakby niezależnie od własnych przyniotów i pracy, wydobywa z człowieka jakiś wyższy stopień doskonałości. Prawda, że wskutek powszechności tego złudzenia, w miastach tych wytwarzają się pewne ułatwienia praktyczne: łatwiej o modela, o pracownię, czasem o zarobek, ale też to i wszystko, co dodatniego się »za granicą« znajduje. W gruncie jednak rzeczy, uczyć się można z równym skutkiem w najbardziej zapadłym zakątku własnego kraju. Wszędzie, gdzie jest światło, jest główny warunek nauki malarstwa. Ludzie tego jeszcze na ogół nie uświadamiają dobrze, do jakiego stopnia nauka szkolna jest zawadą dla każdego talentu, obdarzonego jaką taką indywidualnością. Fałszywe pojęcie, że istnieje jakaś *technika*, od której zależy mistrzostwo, i że ta technika jest jednaką dla wszystkich talentów i indywidualności, jest w znacznej mierze przyczyną tych wędrówek »za granicę«, tych marzeń o wyjeździe »do Paryża«. Charakterystycznym jest, iż podczas kiedy zewsząd wędrują tam czciciele sztuki, jednocześnie tacy: Corot, Millet, Daubigny i tylu innych ucieka z Paryża

do małych wsi okolicznych, mieszka w chatkach chłopskich i żyje tak, jak żeby ognisko sztuki było gdzieś w cieniu starych dębów Fontainebleau, na polach Barbison, wśród opłotków Auvers, wśród wierzb pochylonych nad Sekwaną i trzciny Oise'y. Herkomer ucieka z Londynu do małego miasteczka, czy wsi *Bushey* i tworzy tam ognisko oryginalnego i wielostronnego ruchu artystycznego, który dotyka malarstwa, rzeźby i teatru. Dzięki temu, pejzażyści francuzcy wy-



KLUCZNIK W PODIORCACH. Akwarela.

1874.



stępują w sztuce, jako nowatorowie i reformatorowie, wprowadzają do niej świeżą, w bezpośrednim stosunku poznana naturę, wyrażają swoją duszę w sposób szczególny, indywidualny, podczas kiedy napływowa ludność początkujących artystów ściera z siebie piętna rodzime, oryginalne i rozplywa się w płaskich komunalach.

Nie uczniom, nie początkującym należy jechać do Paryża, lub Monachium. Jeżeli już komu za ciasno, lub za głodno w domu, lub jeżeli chce widzieć, co się gdzieindziej robi, niech jedzie za granicę, jako artysta, który już samodzielnie włada swemi środkami artystycznymi,

że wypełni sobą to potworne rojowisko ludzkie. Tymczasem przybywszy tam, gubi się w tłumie, schodzi w ostatnie szeregi pracowników, i widzi tylko tyle nieba, ile go przeziernia z pomiędzy dachów w jego quartier; przechodzi nędzę, taką samą, jak w domu i ucząc się w jakiejś prywatnej akademii, lub w szkole sztuk pięknych, zdobywa taką samą naukę szkolną, ograniczoną, którą, zostawszy samodzielnym malarzem, musi z gruntu przewrócić i zmienić, gdyż jest ona tylko ciasną rutyną, nie przystosowaną do jego indywidualności. Co do emigracji samodzielnego talentu, to przynosi ona wpra-



U WODOPOJU.

który patrząc na cudzą pracę, lub dostając się w silny ruch artystyczny, w kierunku jak zwykle jednostronnym, zdola uświadomić sobie i swój do tego ruchu stosunek; zdola nauczyć się czegoś od *sztuki*, nie tracąc tego, co się nauczył od natury, co jest najważniejsze w kształceniu się. Chęć jednak tego »wyjazdu za granicę« staje się często tak dręczącym stanem psychicznym, że człowiek musi iść za tem pragnieniem, ponieważ ogarnięty niem, nie jest w stanie dojrzeć dokola siebie w domu nic, coby mu się wydawało interesującym i pożytecznym dla jego nauki. Przytem Paryż zdaleka wydaje się małym, a człowiek sam sobie wielkim; zdaje mu się,

wdzie czasem pożytek jednostce, gdyż na wielkim targowisku wszechświatowem łatwiej jest, zwłaszcza ludziom oryginalnym, znaleźć i czciocieli i dobrobyt, społecznie jednak emigracja taka jest szkodliwą. Zabiera ona społeczeństwu to, co stanowi istotny pożytek istnienia sztuki, pozbawia je możliwości doznawania wrażeń artystycznych, każe zadawałniać się na wiarę reklamy, kuponami od sławy swoich talentów, a podnosząc interes zagranicznych ognisk sztuki, przenosi do nich wszystkie dodatnie skutki jej powstania i rozwoju.

Kossak nie zatracił w Paryżu, ani swojej oryginalności artystycznej, ani swojej odrębności





HETMAŃSKIE STADO — JANA TARNOWSKIEGO.

1870.



narodowej. Przyjechał on tam, jako świadoma siebie indywidualność, z ustalonymi i określonymi dążeniami. Nie roztopił się w obcej sferze stosunków, owszem, starał się na bruk paryżki przenieść, choć mały promień tej ziemi, do której był tak bardzo przywiązany.

Kiedy dwaj synkowie państwa Kossaków zaczęli wychodzić na miasto, publiczność paryżka z ciekawością przyglądała się dwom małym krakusom, błyszczącym kólkami pasów, jaśniejącym białością sukmanek; niemniejszy podziw budziła na placu Inwalidów niańka w malowniczym stroju kujawskich chłopek.

Główną siłą, przyciągającą Kossaka do Paryża, był zapewne Horacy Vernet — niezależnie od tego powszechnego uroku i pociągu, jaki Paryż w ogóle miał i ma dla artystów. Z Vernetem łączyła go pewna wspólna strona upodobań: koń i bitwa. Imię Vernetów zresztą, było u nas bardzo popularne, gdyż przed Horacym już, większego talentu i temperamentu Karol Vernet napelniał dusze naszych koniarzy radością, swemi ognistymi arabami; a Horacy, ilustrator niezgasłej jeszcze legendy napoleońskiej, której byliśmy jednym z najświetniejszych promieni, był u nas prawie za swego uważany. Poznanie z Vernetem ułatwiła Kossakowi księżna Marcelina Czartoryska. Vernet przyjął Kossaka bardzo życzliwie, ale szkoły swojej nie miał, a zapytany, do kogo należy się udać po naukę, odrzekł:

— »Do nikogo« — »Observer la nature et produire, voila l'école qu'il vous fant. Je n'ai rien à vous apprendre. Du reste je descends vous montez, et vous irez loin« — i dodał z poczuciem wartości i powagi swego zdania: — »C'est moi qui vous le dit«. Zdanie to było słuszne, rada najmędrsza, jaką można było dać Kossakowi. Zresztą Kossak miał większy talent i bujniejszy temperament od Vernet; głębsze poczucie prawdy, jaśniejszą i ściślejszą obserwację i przeszedł już najlepszą szkołę tworzenia pod bezpośrednim wrażeniem natury — życia.

W pierwszym roku pobytu w Paryżu, Kossak kopiował w Luwrze konie Géricault, pejzaże Ruysdala, skopiował Maryję Medicis na koniu z jej apoteozy, malowanej przez Rubensa, kopiował też obrazy Troyona. Wieczorami cho-



KOSSAK z Hr. KRASIŃSKIM; jadą do pp. Gałęczyńskich.

1877.



KOSSAK i BRANDT w drodze do Bałty.

1872.

dział rysować modele z natury do którejs z szkół prywatnych. W r. 1857 pracował jakiś czas razem z Gersonem, Pillatim, Tepą, Sypniewskim, w pracowni, urządzonej przez Gersona. Zresztą, uczył się po swojemu, rysując w koszarach, na placach musztry, na ulicy; robiąc studia w rzeźni nad zabitymi końmi. Wisiał nieustannie u okna swojej pracowni, gdzie z czwartego piętra rozlegał się szeroki widok na ogrody i wielki obszar nieba, które Kossak ciągle «lapał», notując wszelkie zmiany kształtu, barw, światła na obłokach. Jak dawniej na stepach Ukrainy i wśród jarów Podola, tak dziś na paryżkim bruku, Kossak, przedewszystkiem uczył się, obserwując bez wytchnienia, w każdej chwili życie, — od lotu jaskółek do postaci starych weteranów »nieprzebrzmiałej chwały«. General Dembiński, Wysocki, Seweryn Gałęzow-





ONGI.



1880.

DZIŚ.

ski i cały zastęp młodszych, »jak bajeczne żurawie na dzikim ostrowie«, »znosili słowo po słowie«, którem się żywiła wyobraźnia Kossaka i krzepił jego talent.

Naturalnie, tu, jak gdzieindziej, Kossak żył w dobrych, serdecznych stosunkach koleżeńskich z całą młodzieżą polską, która tak, jak on, przybywała do Paryża po mądrość, której w kraju uczył każdy oblok, przeglądający się w wodach jeziora, każda sosna, szumiąca nad piaskami...

W r. 1856, oprócz Kossaka, mieszkali w Paryżu Rodakowski, Kapliński, Tępa, Chlebowski, Straszyński i inni. Namówił ich Kossak, żeby wysłali do Warszawy swoje obrazy. Szukali potem po gazetach warszawskich jakiejś o nich

wzmianki, nie znajdując żadnej, a czytając natomiast ogromne artykuły o orkiestrze Bilsego, któryś z nich, pół żartem, robił wyrzuty Kossakowi. Kossak radził w odpowiedzi, żeby cała kolonia utworzyła orkiestrę, którą też zaraz uszkicował. Rodakowski gra na wiolonczeli, Kapliński, malarz i poeta, na arfie, Tępa, który świeżo wrócił z podróży na Wschód w fezie na głowie, uderza w tam-tam, wszyscy, aż do miodela kręcącego katarynkę, grają na różnych, symbolizujących pewne przymioty każdego, instrumentach. Na pólce biust Delacroix ma wbity kapelusz na oczy, a Ingres tonie w kupach papieru — natomiast głowa Kątskiego uwieczona laurami wznosi się na postumencie.

W anegdocie tej tkwi potwierdzenie faktu, że powstanie sztuki u nas nie było wynikiem odpowiedniego stanu społeczeństwa, tylko było ochotniczą wyprawą jednostek, które różne bliższe, osobistsze wpływy, wywabily na pole artystycznej pracy; jednostek, które swoje zamiłowanie do sztuki społeczeństwu narzuciły; wartością swoich talentów, siłą przekonania, wytrwałością, a w znacznej mierze sławą, zdobywaną za granicą, wytworzyły te warunki, w których następnie pokolenie rzeczywiście znalazło przyjaźniejszą atmosferę.

W roku 1861 Kossak wraca do Warszawy, a w 1862 r. obejmuje kierownictwo »Tygodn. Ilustrowanego«.





Przeoglądając roczniki tego pisma z owych czasów, ma się wrażenie, jak żeby jakieś smugi światła błyszczały tam, gdzie się spotyka rysunek Kossaka. Jego niepojęta czynność, inteligencja, talent, jego wpływ budzący i ożywiający udziela się zresztą wszystkim pracownikom. A przytem, dla ilustracji, co za nabytek taki niezmiernie obdarzony niewyczerpaną pomysłowością pracownik! Rysunki do powieści i poezji, studia nad archeologią, do której tak wielkie zamiłowanie było w społeczeństwie, ilustracje bieżących wypadków, portrety, mody, karykatury, wszystko sypało się z pod ołówka Kossaka z niesłychaną rozrzutnością — a zawsze z talentem i porywającym życiem. Kossak nie potrafił źle i niedo-



NACZELNIK.

leżnie rysować. Czujna, zawsze obudzona, świeża i młoda wyobraźnia kieruje każdym pociągnięciem pędzla i kreską ołówka. Oprócz obrazów,



UZBROJENIA Z XVIII. WIEKU.





Szkice do »Odysei«.

które jednocześnie maluje, tworzy on takie arcydzieła, jak *Rok Myśliwca* i *Pamiętniki starającego się* i rozpoczyna pracę nad *Panem Tadeuszem*. Przelewa się on przez brzegi pisma, stać go na ilustrowanie wszystkiego, co się dookoła znalazło do ozdobienia. »Przyjaciół Dzieci« drukuje jego rysunki do *Gabryela Hołubka*, ilustracje do historii polskiej; cieszy i rozwija wyobraźnię dzieci iskrami talentu Koszaka.

To był bezpośredni wynik jego talentu i indywidualności, lecz poza tem wpływał on na innych, pomagał do wytworzenia i rozwinięcia się tak ważnego składowego pierwiastka ilustracji, jak drzeworytnictwo. »Tygodnik Ilustrowany« założono, sprowadzając kilku drzeworytników Niemców z Lipska, Francuza De la Haye i Czecha Pokornego, przy nich zaczęli pracować nasi, jak: Styfi, Regulski, Gorazdowski, Szybeler i inni, których niejedną świetną pracę, dziś się z podziwem i żalem ogląda — z żalem, gdyż trzeba to wyznać, ilustracja u nas cofnęła się straszliwie.

Drzeworytnictwo upadło w skutek wynalezienia nowych, tańszych sposobów reprodukcji i w skutek taniości, z jaką się kupują galwanotypy zagraniczne, a artystyczna strona ilustracji nie nosi żadnego charakteru, nie wyraża żadnej indywidualności, nie przedstawia żadnego dążenia. Jest lepszy papier, lepsza farba drukarska, więcej prenumeratorów, ale niema duszy, niema temperamentu i talentu ilustracyjnego. To też lepszy druk i papier »Tygodnika« nie jest w stanie zrównoważyć tego blasku talentu jaki bije z dawnych, Koszackich roczników. Dzisiejszy »Przyjaciół Dzieci« jest niezdarną plachtą w porównaniu z latami 1861—1862. Stare roczniki tych pism, na swoich żółkłych kartach zachowały blask tej zorzy młodej i silnej, poczynającej żyć sztuki polskiej, na dzisiejszych widać lataninę i staranie o taniość.





NA PASTWISKU.

plotki nie mają nic wspólnego... Kossak tolerował takich towarzyszy pracy z pobłażliwością niczem nie zachwiana, skwapliwie też ofiarowywał szkice tym, którzy prosili: »O parę kresek i podpis do albumu«.

Był on przez długi szereg lat prezesem Koła literacko-artystycznego, które zresztą miało tylko tytuł tak wyspecjalizowany, a właściwie było miejscem zabawy, dostępnym dla wszystkich, klubem, w którym literaci i artyści stanowili mniejszość. Takt, uprzejmość, prostota i sama postać prezesa, poważna bez pedanteryi i napuszoności, była ozdobą zebrań i uroczystych posiedzeń w czasie jakichś zjazdów, lub przyjmowania wybitniejszych gości.

Poza bezwzględłą artystyczną wartością prac Kossaka, leżał w nich, wskutek ich bezpośredniego związku z życiem naszej ziemi, urok osobisty dla ludzi, którzy w nich znajdowali, bądź upostaciowanie swoich tradycyi rodzinnych, bądź odtworzenie ludzi i rzeczy, a szczególnie koni, nade wszystko umiłowanych. Jak dalece Kossak ściśle obserwował i odtwarzał życie i charakter takich ulubieńców, jaką radość spr-

wiało w wiejskim dworze zjawienie się obrazu Kossaka, małuje dostatecznie następny list, będący tem cenniejszem świadectwem, iż nie jest wprost do Kossaka pisany.

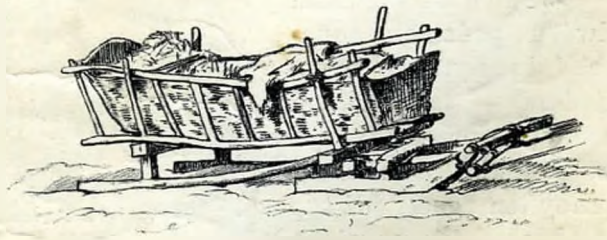
»Kochany Julku!

»Uzupełniam, co z powodu pośpiechu arendarza zamileczałem:

»*Ołbrzymią przyjemność mi sprawiłeś. Raz, posiadać podobne dzieło sztuki w domu — powtóre konie swego chowu, a tak oddane!!!*

»Bo najwybredniejszy badacz i krytyk musi przyznać: *Nic na włos nie ujął, ani dodał!!* W tym właśnie tkwi cała wartość tego obrazu dla mnie w szczególności!!

»Prócz wdzięczności dla Ciebie, takbym rad



Szkie piórem.





i Kossakowi udzielić: *Jak jestem zachwycony i przepelniony ekstazą! Jakaż pracę on sobie zadal! Co za wykończenie w każdym odcieniu!*

»Ja, który każdy włosk tych koni znam, dopiero oceniam to.

»Nie mi nie pozostaje, jak *nieustannie delektować się nad tym obrazem. Właśnie zamówilem sztalugę by go ustawić*«.

Wykrzykniki i podkreślenia są autora listu i dobitnie malują tę serdeczną osobistą sympatyę, jaka zawiązywała się między malarzem, między sztuką, a tą publicznością. Cóż może człowiek bardziej lepszego dać ludziom, nad taką chwilę radości. Ktoś inny pisze wprost do Kossaka:

»Szanowny Panie Dobrodzieju.

»Jestem we władaniu dwóch pańskich aquarel i dumnym, że je posiadam — tak bowiem szczytnie przedstawiają, w pańskiej genialnej pracy ten zgasły już typ starego polskiego wojaka

i niezmordowanego myśliwca, którego mój dziad wybitnym był przedstawicielem, wśród wiejskich zaciszy kochanej naszej Litwy. Winienem więc szanownemu Panu najserdeczniejsze podziękowanie, nie tylko jako miłośnik sztuki, lecz również jako i wnuk Pul-kownika«.

W jeszcze innym wypadku, ktoś dziękując za już wykonane obrazy, z historyi wojennej jego przodków, pisze:

»*Nowe dwa obrazy, o których jeszcze pomówimy, albo ja napiszę, proszę namalować; ośmieliłbym się jednak prosić przy tych złych czasach dla gospodarzy, przy wielkich ciężarach jakie mam, przyjmując cenę 650 zł. sześćset pięćdziesiąt zł. w. a. — którą po połowie za każdy obraz zapłacę*«.

»Proszę mi darować, że wobec *takiego artysty, tak szlachetnego męża, śmiem się targować. Ale wolę ten zarzut przyjąć na siebie, jak odmówić sobie tej przyjemności: mieć jeszcze dwa obrazy od Jul. Kossaka!!!*«

Nie wiem napewno, czy Kossak przystał, czy nie, na tę propozycję, sędzę jednak, że on, który



JARMARK POD ŚW. JURYM WE LWOWIE.



wobec targujących się miał zwyczaj mawiać: »Wszakże do wójta nie pójdziemy« i ustępować, i w tym wypadku uczynił zadość gorącemu, a przyciśniętemu »złemi czasami« wielbicielowi swego talentu i miłośnikowi własnych rodzinnych tradycyi.

Kossak był dobrym kolegą, stałym i wiernym przyjacielem i dobre stosunki, związane w młodości, pozostały mu do końca życia świeże i niezszarżane. Z rodziną Dzieduszyckich łączyła go zawsze przyjaźń, wdzięczność i zamilowanie artysty do sfery, z której czerpała jego wyobraźnia najżywsze i najpiękniejsze wrażenia, po której zostały wspomnienia najlepsze i najbliższe.

Oto list jednego z najzasłużeńszych obywateli kraju, pisany do Kossaka, a zdradzający charakter ich wzajemnych stosunków:

»Kochany panie Juljuszu.

»Wczoraj wieczór wręczyli mi Tępa i Młodnicki prześliczne Album z napisem W. Dzied. Malarze Polscy. Wiem, żeś Pan jednym z najglówniejszych sprawców tego. Podziękować Panom i Panu nie potrafię. Przywiązanie moje do sztuki polskiej, do wszystkiego, co nasze, swojskie, rodzime uznaliście Panowie sercem, ale przeceniliście o wiele działalność moją w tym względzie. Za to więc serce Wasze dla mnie i za prześliczne *klacze*, a takie nasze, i za *Ostatniego przyjaciela*, a najwięcej za pamięć tak serdeczną o mnie, przyjmcie takie nasze stare, a z głębi duszy wypowiedziane: Panie Boże zapłać.

Stary przyjaciel

Włodzimierz Dzieduszycki.

Lwów 25 Grud. 1880«.

Łagodny i zgodny Kossak tam, gdzie chodziło o jego sprawy osobiste, w rzeczach zasadniczych miał zdanie określone, swoje, którego bronil mówiąc szczerze to, co myślał w formie grzecznej, ale stanowczej. Dzięki temu usunięto go kiedyś z Komitetu Tow. P. S. P., motywując krok ten tem, że wiek jego nie pozwala mu iść z duchem czasu i t. d. Kiedy, w lat kilka później, znowu wezwano go do przyjęcia udziału



EUSTACHY SANGUSZKO. 1792.

1872.

w komisji rozpoznawczej, Kossak odpowiedział, że przez ubiegłe sześć lat, nie tylko nie odmłdniał, ale przeciwnie, bardziej się jeszcze zestarzał i tem mniej jest zdolny ocenić nowe kierunki w sztuce...

Kossak uważał się za szczęśliwego i można mu wierzyć — że nim był.

Nędza, podłość, płaskość i rozpacz ludzkich stosunków ogarnia każdą jednostkę, wkraczającą w życie. Ostateczny też rezultat życia jednostki, jest wynikiem stosunku właściwości psychicznych, jakie człowiek przynosi, rodząc się, z tą gotową sferą, która się ułożyła wskutek działania przyczyn, kryjących się w niepamięci, i która z fatalną inercją przeciwstawia się życiu indywidualnemu. Schopenhauer, jako konieczne, zasadnicze warunki szczęścia uważa: zdrowie i przyrodzoną wesołość. Mnie się zdaje, że ta ostatnia jest najkonieczniejszą siłą odporną, jaką jednostki, a nawet całe społeczeństwa, mogą przeciwstawić nieszczęściu, uciskowi i rozpacz. Zdrowie musi się zszargać, a i dla prze-





Wszystko Kossak znowa Mungu  
Co ma Bóg dać, to i tak da!  
Wiersz Pawła Hłaski, druk w Warszawie  
dnia 20<sup>tego</sup> Lipca 1875 • Złoty Włoch

trzymaniu choroby trzeba mieć duszę pogodną, jasną, zdolną do rozdmuchiwania każdej iskierej szczęścia do siły ogniska, opromieniającego i własną nędzę i rozpacz tych, co na nią patrzą...

Czasem, pod wpływem publicznych nieszczęść, całe społeczeństwo ogarnia poezja smutku, w nim tylko się widzi wyższe stany ludzkiej duszy; zniechęcenie, zwątpienie, rozpacz, stają się synonimem wyższości, cechą dusz wybranych... Melancholia zaraża »nawet szlachtę okoliczną«. Poezja i sztuka tworzą z lez i jęku najcudniejsze swoje klejnoty. Musset mówi: *Les plus desesperés sont des chants plus beaux, Et j'en connais des immortels qui sont des purs sanglots.*

W długim swem życiu, Kossak przeżył całe lata, otoczony duszną atmosferą, zachowując nietkniętą swoją przyrodzoną wesołość, jasność, pogodę i niepohamowany poryw do czynu, do życia.

Ludzie tacy, swoją sztuką, zdradzają tę nieugiętą siłę żywotną, jaką obdarzone są społeczeństwa. Wyrazu tego używamy zwykle w zbyt szerokiem znaczeniu, tak, jak mówiąc: burza morską, nie pamiętamy, że największe fale wzburzonego oceanu, są tylko drobnymi zmarszczkami jego powierzchni, malemi nierównościami, w porównaniu z pozostającymi w bezruchu, masami wód głębi.

Morze ludzkie, w różnych swych warstwach, bardzo rozmaicie odczuwa siłę działania wypadków. Najgwałtowniej, najbezwzględniej i najgłębiej szarpia niem przewroty ekonomiczne i społeczne — mniej silnie, na bardziej ograni-

czonej powierzchni, wstrząsają niem ruchy umysłowe. Lecz, jakiegokolwiek są siły i głębia tych ruchów, nigdy nie burzą one doszczętnie całego społeczeństwa, nie zogniskowują w sobie wszystkich sil, potrzeb, chęci i pragnień. Rdzeń ludzkiej duszy, albo to, co ze zwierzęcia jest w człowieku, czuje, że jeszcze poza tem, jest coś, dla czego żyć warto, lub po prostu żyć się chce.

Z potoków krwi, rozlanych przez wielką rewolucję, z tego cyklonu walk społecznych i narodowych, w którym, zdawało się, niema miejsca ani na » optymizm«, ani na żadne jasne czucie — tak samo odrywają się jednostki, które wynoszą z tych wulkanicznych kataklizmów pogodę duszy, miłość piękna i urok życia.

Kossak, wśród wielkich nieszczęść, pozostał optymistą; niepokonana jasność i siła życia bije do ostatka z jego sztuki, a jego postaci nadaje urok niewyczerpanego blasku młodości.

Nie złamały go wielkie nieszczęścia, i nie zjadły, często niszczące, choć drobne i marne, nędze powszedniego życia.

Małe zawiści, niepowodzenia, plotki, czepiają się każdego człowieka, jeżeli jednak nie zrobi on z nich bieża dla siebie i innych, jeżeli potrafi przeciwstawić im, albo obojętność, albo »przebaczenia anielską pogardę«, — nie mogą one mu zatruć i zepsuć życia. Tak też było z Kossakiem, który żył jak mu kazala jego dobra dusza i nie troszczył się o to, co i jak kto o tem myśli i sądzi.

Ostateczny, i w przybliżeniu przynajmniej, prawdziwy rachunek z czyjegoś życia, wten czas dopiero może być zrobiony, gdy tego kogoś ziemia przykryje, kiedy już wiadomo co zrobił i wiadomo, że nic więcej nie dokona.



ZAMIEĆ.

1893.



Lecz i wtedy jeszcze badacze takiego zakończonego życia, mylą się nieraz w sposób straszliwy.

Skutek i doniosłość ludzkiego czynu, są i wielostronne, i mają w sobie ukrytą siłę, której działanie sięga dalej, niż można na razie obliczyć.

»Ta siła fatalna«, o której mówi Słowacki, która rośnie z latami i pokoleniami, która ogarnia miliony dusz i oddaje je we władanie zaklętej w książkę, w muzykę, w posąg, lub obraz duszy geniusza — »ta siła fatalna« leży w każdym, nawet mniejszej miary, tworze ludzkiego ducha.

Działalność artystyczna Kossaka jest olbrzymia. Przeżył on siedm-dziesiąt pięć lat życia, z których przeszło pięćdziesiąt było wypełnionych niezmierną pracą, która zdumiewa ilością i zachwyca artyzmem dzieł dokonanych.

Praca, w znaczeniu trudu, nie jest wcale rozkoszą ludzką. Z ludźmi, o których pracowitości mówi sława, związane jest wyobrażenie bladych, zabiedzonych, zduszonych fizycznie istot. Kossak dźwigał swoją ogromną pracę tak, jak Rubens, albo ci niespożytej siły pracownicy *Odrodzenia*, zadziwiający ogromem dzieł dokonanych. Ta praca była dla niego koniecznością, była stanem normalnym, była mu potrzebna, jak oddychanie, nieodłączną od jego dziełnej, czynnej natury. Pracował, tworzył i rozciągał dokoła siebie szeroko i daleko promienie swojej sztuki. Wielkim i małym przynosił radość; niósł lepsze, wyższe, bezinteresowne wrażenia, mówił o dawnej chwale, potędze i nieustraszonem męztwie, o niewyczerpanym uroku ziemi, o głosach natury, o jasnych porywach życia.



CZARNIECKI PRZECHODZI WISŁĘ POD PŁOCKIEM.

1876.

Kossak przeżył swoje lata pracowicie, zdrów, z młodą i świeżą duszą, zawsze czynny, z postawą prostą i nieugiętą, wąsem do góry, jak bohaterowie jego obrazów; zawsze ożywiony dobrem uczuciem, życzliwością i uprzejmością dla wszystkich i wszystkiego, co dokoła niego żyło.

Złamany chorobą, w ostatnich dniach życia, był tym samym człowiekiem, który się nie poddaje, nie opuszcza... Kiedy przyszła ostateczna chwila i ksiądz z Panem Bogiem stanął na progu, Kossak dźwignął się z poduszek i musnął wąsa — jak był zwykły robić, witając uprzejmie gościa...

Ale poza dobrym i prawym człowiekiem, który przeżył w zgodzie z ludźmi i w pracy,





STADNINA.

1879.

życie, poza dobrym kolegą, miłym towarzyszem zabawy, dziadkiem, pieszczącym wnuki — jest wielki artysta o niesłychanie subtelnym poczuciu natury, o błyskawicznej szybkości obserwacji, o zadziwiającej zdolności odtwarzania ogromnego zakresu zjawisk życia. Ten Kossak, którego życie przeszło wśród puszczy czarnych, bezmiernych stepów, łąk wilgotnych, skrzących się kwiatami i który był obecny na polach Chocimia i Kirchholmu, który widział chorągiew hussarską w blasku złotej kurzawy, lecącą na namioty wielkiego wezyra, który gadał z ziemią i niebem, który obejmował wzrokiem niezmierny obszar od Tatr po Bałtyk, ten Kossak, po którym zostaje »sila fatalna« jego talentu — o tym Kossaku jest jeszcze dużo do powiedzenia.

### III.

Objawieniu się myśli ludzkiej na zewnątrz, przeciwstawiają się trudności, wskutek których, nie udziela się ona innym umysłom w swej czystej, pierwiastkowej jasności i ścisłości. W sztuce bezwzględna łączność idei i formy jest prawie niemożliwą. Ani mowa, ani dźwięk, ani linia, lub barwa, nie są w stanie w zupełności wyrazić tego, co się dzieje w ludzkiej duszy. Gdyby jeden i ten sam człowiek mógł naraz używać wszystkich odłamów sztuki, wszyst-

kich jej środków dla wyrażenia stanów swojej duszy, możeby wtenczas zdolal innym ludziom pokazać tę duszę taką, jaką ona jest naprawdę, zdolal ujawnić tę subtelną i zawilą pracę, która się odbywa ciągle w naszej świadomości. Wypadek to niemożliwy prawie, i w rzeczywistości



PORTRET.

1879.





ELEKCYA JANA KAZIMIERZA.





KAROL CHODKIEWICZ, HETMAN W. L.



1885.

STANISŁAW ŻÓŁKIEWSKI, HETMAN W. K.

każdy twórca, to jest każdy człowiek, dążący do nadania dotykanej, wyczuwalnej, stałej i określonej formy swoim ideom, ma do zwalczania, często niepokonaną, oporność, niepodatność, ociężałość, niezdarność wszystkich, znanych nam, środków uzewnętrzniania się ludzkiego ducha.

Carlyle dochodził do szaleństwa i wściekłości, szukając słów na wypowiedzenie zupełne swojej myśli; Balzac rujnował się na nigdy niezadawalną ilość korekt, w których czynił nieustanne poprawki; Rousseau opowiada, że mógł myśleć i komponować tylko chodząc — na dalekich wycieczkach — z chwilą zaś, gdy usiadł do pisania, myśl, przedtem jasna i ujęta w słowa i zdania, gdzieś się zatracala, i ciężko musiał pracować, żeby pozbierać w jakąś całość, szczątki rozpierchłych i potarganych pojęć, urywki zdań, strzępy przed chwilą loicznie zbudowanych okresów. Jeżeli to się dzieje w literaturze, której środki są tak bezpośrednio złączone z umysłem, że praca jego bez pamięci słów jest niemożliwą, to cóż mówić o sztukach, w których myśl i czucie trzeba przeprowadzić przez glinę, drzewo lub kamień, przez dłuta, pędzle, farby, płótno, lub papier, przez całą tę materyjalną, grubą ro-

botę rzemiosła — przez trud i wysiłek fizyczny. Trzeba się przyjrzeć pracy rzeźbiarza, chcącego wykonać posąg z drzewa, żeby zrozumieć, przez jaką twardą robotę rąk, przez jakie długie okresy czasu przechodzi to, co się poczyna w umyśle, jak błyskawica, co jest jednym drgnieniem czucia, jednym muśnięciem skrzydeł myśli.

Przyszły, może jakiegoś cudownego wyrazu, posąg, w pierwszej chwili jest pniem lipy, zaledwie oblupanym z kory. Lecz rzeźbiarz widzi, że, tu i ówdzie, pnia tego nie wystarczy na wystające części figury, przykleja więc kawały drzewa tam, gdzie ma być np. głowa, lub wyciągnięta ręka. Następnie, dłutem szerokim, jak dłoń, zaczyna tej potwornej bryle nadawać kształt pewien. Potwornieje ona przytem jeszcze bardziej. Przedtem była sękatym, dobrodusznym pniem starej lipy, teraz jest jakimś embryonem człowieka — barbarzyńskim, grubym odznaczeniem elementarnych części jego ciała. Kilka uderzeń ogromnego dluta, lub siekiery, podcięło szramę na szyi i zaznaczyło ramiona; inne uderzenie, szeroką, chropowatą wyrwę określa miejsce, gdzie z czasem ma być noga. I w ten sposób, stopniowo, pień lipy przybiera kształt



najpierwotniejszych rzeźb, jakie znamy. Potworne »Baby«, zostawione przez ludy, których imienia ledwo się domyślamy, na mogiłach zadnieprzańskiej Ukrainy; bałwany dzikich z wysp Oceanii, fetysze z głębi Afryki, oto okazy rzeźby, które w tej chwili mogą stanąć obok przyszłego posągu. Rzeźbiarz idzie dalej. Z bałwana najelementarniejszego, jego posąg wchodzi w fazę starych rzeźb katedr romańskich, lub chlopskich rzeźb, które i dziś jeszcze, po odludnych zakątkach, robią z całą pierwotną naiwnością wioskowi rzeźbiarze krzyżów przydrożnych. Robota idzie dalej, zdzierając warstwę po warstwie, coraz cieńszą, coraz delikatniejszą, w miarę zbliżania się do zamierzonego kształtu. Wreszcie, po miesiącach, czasem latach pracy, ostatnia cienka jak papier, warstewka drzewa, została z nadzwyczajną ostrożnością zdjęta — pień lipy zamienił się w posąg. Lecz i teraz jeszcze każde oko ma inny wyraz, twarz zdaje się krzywa, czoło w guzach, wskutek różnych odcieni słoju drzewa, rozmaitej jego miąższości, przekroju warstw na



MATEUSZ ROMER,  
Gen. Art. W. Ks. Litewskiego.



STANISŁAW LUBOMIRSKI POD CHOCIMEM.

1894.

sztore lub na płask. W końcu jednak wszystkie trudności i przeszkody pokonane — praca skończona — część pnia starej lipy, która szumiała gdzieś nad pochyloną strzechą, stała się dziełem sztuki, wyrazem duszy jego twórcy. Lecz czy w zupełności? Niestety — nigdy prawie. Niema takiej dyamentowej trwałości myśli, któraby, w pierwotnej czystości, mogła ciągle i stale, przez długie szeregi dni i trud ciężki, jednako przyswiceać. Człowiek, który, pod wpływem pierwszego wrażenia, porwał się na pień lipy, nie jest tym samym człowiekiem, który w ostatniej chwili, za pomocą drobnych pilniczków, wygładza szorstką powierzchnię skończonego posągu. Od pierwszego uderzenia siekiery, lub dłuta, do ostatniego dotknięcia gładzącego papieru, posąg przeszedł wszystkie fazy, przez jakie przechodziła rzeźba, w ciągu wielu dziesiątków wieków cywilizacyjnego rozwoju.

Jest jakaś fatalność w tej konie-





PORTRET KWESTARZA.

czności przebywania, przez nowoczesnego człowieka, całego łańcucha kolejnych stopni, na jakie wstępowała sztuka, w miarę zbliżania się do tego kresu, na jakim dziś się znajduje. Pokolenia ludzkie, w ciągu szeregu wieków, rozpoczynają tę robotę i rzucają w pewnym jej okresie, następnie, chcąc i mogąc pójść dalej, musi koniecznie przejść od początku najpierwotniejsze stany rozwoju, zanim dojdzie do tego szczytu, na jaki już samo wznieść się może. Tak dzieje się ciągle do naszych czasów. Michał Aniol, czy dzisiejszy Rodin, musi przebywać wszystkie te stopnie — od zaledwie określającego się pojęcia pierwotnego człowieka, do tej wyżyny arcyzmu, na jakiej sam stoi. Żeby przejść to wszystko, zachowując pierwotną myśl czystą i świeżą, trzeba nadludzkiej organizacyi; żeby nie zniechęcić się, nie rozpaczeć, patrząc przez całe setki dni na coś potwornego i wierzyć, że pod tem jest ta czysta i jasna myśl pierwotna, trzeba jakiejś bajecznej niewrażliwości, obłąkanego zacieśnienia myśli, na jakie, nie wiem, czy stać było kogobądź na świecie. Rzeźbiarz

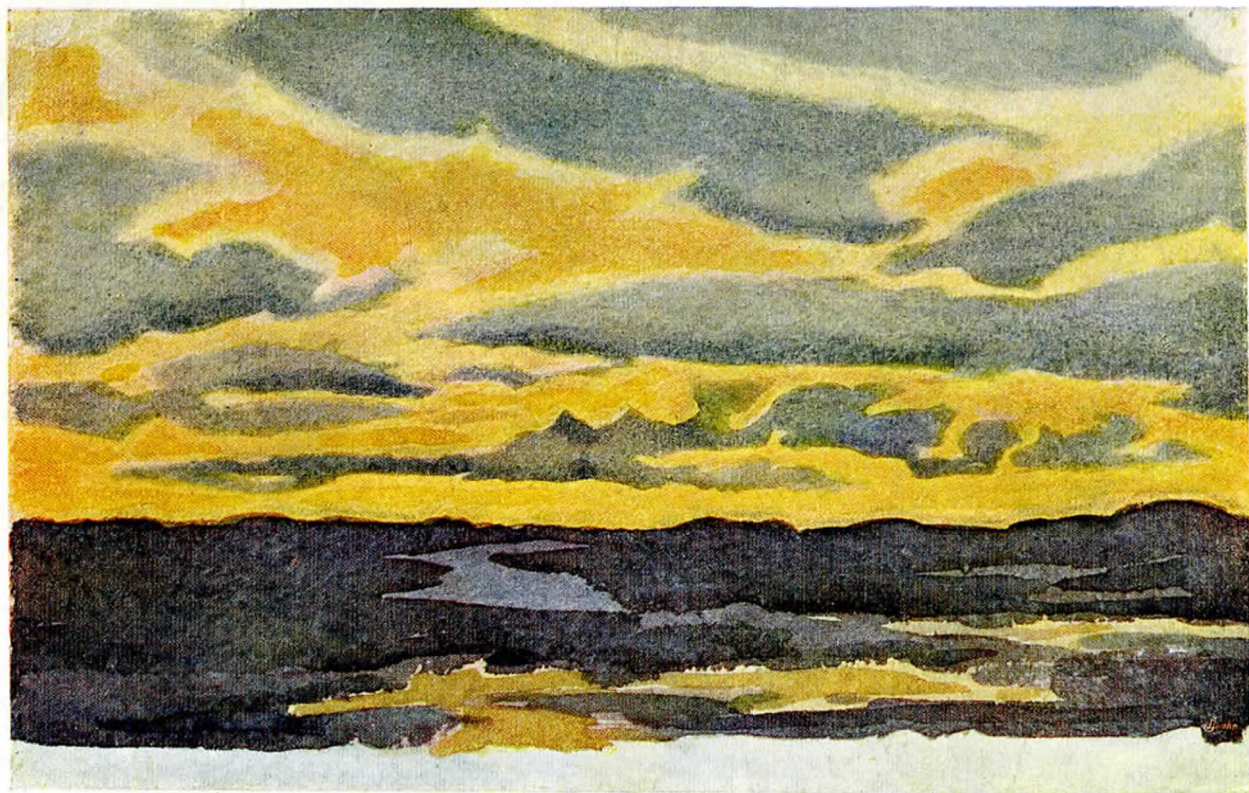
więc szuka materiału podatniejszego, dającego się łatwiej i prędzej zamienić w żądaną formę, i znajduje go — w glinie. Miękka, lecz ścisła i niesprężysta glina, poddaje się każdemu przyciśnięciu palców i zachowuje stale kształt, raz sobie nadany. Przechodzi ona te same fazy doskonalenia się, co posąg w każdym innym materiale, lecz znacznie szybciej, łatwiej i daje się ująć w kształt zamierzony, zanim pierwotne, najżywsze, najjaśniejsze jego pojęcie zniknie z umysłu rzeźbiarza — zanim przejdzie ta chwila cudownej jasności wyobraźni, którą nazywamy natchnieniem. Artysta w takiej chwili jest tak bardzo pochłonięty swoją myślą, tem, co widzi w wyobraźni, że najogólniejsze zarysy i płaszczyzny wypełnia i ożywia tą swoją wyobraźnią; jest on wpatrzony w ten kształt, który ma w umyśle, o nim tylko pamięta, podczas kiedy jego ręce gniotą glinę i, przy pomocy oczu, wytwarzają najogólniejszy, najtreściwiej sformułowany kształt tego, co chce wyrazić. Wynik tej pracy nazywamy szkicem, który też jest najtreściwszym, najsilniejszym, najbepośredniejszym i najszezerzszym objawieniem się duszy artysty. Jest on też dokumentem, kanonem, według którego modeluje się potem posąg; jest on skryzalizowanym momentem świadomości, zmateryalizowaniem niewracającego po raz drugi stanu duszy — tkwi w nim najistotniejsza treść sztuki.

To, co tutaj powiedziałem o rzeźbie, stosuje się również do malarstwa. Pewne różnice w szczegółach tego procesu, różnice w środkach technicznych, w jakości użytej do tworzenia materii, nie zmieniają zasadniczej identyczności zjawiska.



NA KRESACH.









Uowy.

KAFAREK.

1876.





TYPY Z BAŁTY. Szkice sepią.

Ogólne to prawo, u różnych indywidualności przejawia się z pewnymi zboczeniami, pewnymi szczególnymi zmianami, wynikającymi z różnic temperamentu i uzdolnienia. Podczas, kiedy jedni, w chwili szkicowania, mają najściślejsze pojęcie życia i w szkicu swoim formułują je najtreściwiej, najsubtelniej, kładąc mimowoli największy nacisk na to, co ich najbardziej w obrazie obchodzi, co najlepiej odczuwają; u innych pierwszy szkic jest tylko bardzo ogólnikowem, często chaotycznym oznaczeniem miejsc, które mają w obrazie zajmować przedmioty; jest nieraz najsilniejszym wyrazem manieri i dopiero dalsza praca, która jest jakby nieustannem, aż do ukończenia obrazu komponowaniem i szkicowaniem szczegółów, wyprowadza obraz z chaosu, z manieri i wydobywa na wierzch najlepsze strony talentu.

Kto widział np. szkice Matejki i porównał je z jego skończonymi obrazami, ten mógł obserwować ten drugi właśnie sposób tworzenia. Myśl jego powoli przedzierała się przez chaos, bardzo zmanierowanych, kształtów, przez zawilą płataninę pomysłów szczegółowych, aż doszła w ostatecznym wyniku do takich arcydzieł wyrazu, jak twarze w *Kazaniu Skargi*, do takiego pysznego sformułowania kształtu, jak figury w *Hołdzie pruskim*. Podobnie Meissonier, ten tak ścisły budowniczy kształtu, w szkicu pierwszym, zawsze prawie, widzi nieproporcjonalne stosunki pojedynczych części, i dopiero z mnóstwa różnych studyów, z całego szeregu prób, tworzy zadziwiająco, nieporównaną w swojej ścisłości i jasności syntezę kształtu człowieka i konia.

Przeciwnie Kossak. On w chwili szkicowania ma jasne, ściśle, określone wyobrażenie tego, co ma zrobić, on widzi przed sobą życie samo z całą dotykającą prawdą i subtelnością wyrazu i charakteru, jego ręka przytem jest tak posłuszna, tak delikatna, tak giętka, tak ściśle spójna z tem, co on widzi w wyobraźni, której oknem, o szkłe niesłychanej czystości, jest jego oko, że szkice jego robią wrażenie, jak żeby światło padło poprostu bezpośrednio, z mózgu, przez oko, na papier, nie potrzebując przechodzić przez pracę ręki.

Nadzwyczajna jasność wyobraźni i doskonałość pamięci, dzięki której, Kossak w umyśle widzi, *nie obraz, ale żywą naturę*, wpływa na to, że on, szkicując, zdaje się bać grubości, materialności środków, którymi musi to robić. Kładzie





JARMARK W BAŁCIE.





W STAJNI. Szkic ołówkiem.

on zwykle nadzwyczaj lekkie linie, które mają w sobie śmigłość i szybkość błyskawiczną, połączoną z geometryczną precyzją. Użycie tych linii oparte jest na niezwyklej poczuciu wartości bardzo delikatnych odcieni, na subtelnej wyzyskaniu znaczenia dla oka zgrubienia, lub ścienienia kreski.

Dla dokładnego pojęcia natury i środków talentu Kossaka, należy się rozejrzeć w całym procesie powstawania jego obrazu, od gromadzenia materyałów, do ostatecznego wyniku pracy.

Natura dla malarza jest tem, czem kwiat dla pszczoły. Jakiegokolwiek będzie jego dzieło, jakiegokolwiek daleko będzie ono odbiegać od świata zewnętrznego, który nas otacza, nie może ono całkiem się od niego oderwać, dlatego prosto, że przestałoby istnieć. Czy pszczoła urobi, z zebranych w kwiatkach pyłków i soku, miód, czy wosk, składowe części tych, tak dalekich z pozor, od kiści kwiatów, rzeczy, leżały na dnie kielicha lilii, wśród płatków róży, lub puszku lipowego kwiatu albo strzępiastych kulek białej koniczyzny... Podobnie w robocie malarza — cały surowy materyał twórczości leży w naturze. Cokolwiek on robi, jakkolwiek zmienia i wygina kształt rzeczywisty w swoim dziele — natura

stoi przed nim, jako wzór, jak wielki skarbiec form i zjawisk, otwarty dla wszystkich, a tak bogaty, że niema indywidualności, któraby w nim nie znalazła odpowiedniego sobie wyrazu. Chcąc więc poznać drogi, które idzie twórczość danego artysty, chcąc zbadać naturę jego talentu, trzeba podpatrzeć, jaki jest jego bezpośredni stosunek do natury.

To, co od razu uderza przy oglądaniu studyów Kossaka, to to, że on przedewszystkiem miał niesłychaną pamięć widzianego świata. Kształt i barwa, które raz się odbiły na jego mózgu, pozostawały w nim w pierwotnej określoności i czystości na długie czasy. Ponieważ Kossak był prawie zupełnym samoukiem, rutyna więc w studyowaniu natury mało, i to w pierwszych może latach jego twórczości — przeszkadzała mu w używaniu własnego, najodpowiedniejszego dla jego indywidualności, sposobu zbierania materyału. Z chwilą, w której Kossak jest zupełnie rozwiniętym i samodzielny człowiekiem, między jego umysłem, okiem i ręką nie staje żadna zapora. Przystępując do natury, ma on świadomość tego, że kilka subtelnych kresek, kilka błędnych, lecz harmonijnych plam barwnych, wystarczą mu dla wsparcia tego, co on zachował w pamięci;





WESELE KRAKOWSKIE.





NA KOŃSKIM TARGU W KRAKOWIE.

1891.

do rozświetlenia zaobserwowanego zjawiska, dla wzmocnienia blasku wyobraźni. Nie studjuje on natury *sumiennie*, to jest nie zasiada przed nią w okularach pedantyzmu i szkolnej teorii. On chwytą swoje wrażenia — wrażenia czyste i proste — a że w naturze nie widać, ani techniki takiej, ani owakiej, ani barw czystych, ani przelamanych, tylko widać: niebo, drzewa, góry, konia, lub człowieka, oblanych słońcem pogody, lub zatopionych w mroku jesiennej sloty, więc Kossak zatracą robotę, technikę, linie, plamy — z jakimś lękiem przed spłoszeniem życia notuje je nikłymi środkami technicznymi, lecz tak cudownie przystosowanymi do zjawiska, że dają one zupełnie wrażenie natury — życia.

Kossak rysuje z natury cienką i bladą kreską, często tak delikatną, jak najniklejsza pajęczyna, lecz tak pewną, stanowczą, tak wyrażającą dobitnie i silnie kształt widziany, a przytem tak ściśle loiczną, że przekonywa ona zupełnie i daje wrażenie żywego przedmiotu.

Podobnież z kolorami. W jednym z jego notatników jest studjum kolorowe podolskiego pejzażu, które następnie posłużyło za tło do obrazu. Wielkie fale ziemi zachodzą łukowatymi liniami w dal widnokręgu, w jarze, wśród kępy drzew

majaczej zabudowania wsi. Przez faliste pagóry ciągną się smugi pól różnobarwnych: żółtych rżysk, czarnoziemiu i zielonych ugorów; na wierzchołkach wyniosłości siedzą sterty zbóż; gdzieś z za chmur przedziera się słońce i rzuca zadreż zlotą na obszary pszenicznych ściernisk... Słowa moje nie mogą dać pojęcia tego obszaru świata, który rozlega się na tej małej kartce papieru — jak nie mogą dać wyobrażenia tej subtelnej harmonii barw i tonu, tego nadzwyczajnego poczucia wartości barwy lokalnej i siły nateżenia światel i cieniów. Ani słowa nie mogą wywołać w umyśle czytelnika tego wrażenia, ani europejskie sposoby reprodukowanych obrazów nie mogą wiernie tej kartki odtworzyć. Tylko jedni Japończycy swymi kolorowymi drukami, zrobionymi nie maszyną, lecz ręcznie, mogliby *fac-similować* tę subtelność linii i barwy, tę dążność do czystego oddania szerego, niezalamanego w żadnej rutynie, ani manierze, wrażenia. Japończycy przychodzą koniecznie na myśl przy oglądaniu Kossaka studjów z natury. Ta sama subtelność poczucia życia, ta sama chęć zapomnienia, zatracenia materialnych środków, ta sama czystość i szerość w odtwarzaniu widzianego zjawiska. Jego





NA UPATRZONEGO.

1883.



1885.

albumy, notatniki i luźne kartki, na każdej stronie pełne są takich studyów, zadziwiających subtelnością sformułowania w linii i planie barwnej zjawisk życia.

Kossak nie studyuje *bryły* przedmiotu, okrągłości, wszystkich połysków i refleksów, światłocienia, które dają się obserwować dokładnie i stają się interesujące przy spokojnym i dłuższym spostrzeganiu. Jest on malarzem ruchu, zmienności zjawisk, niepochwytnej chwili, która ledwo dotyka naszej świadomości.

Żeby słowa były zawsze właściwie używane, takich właśnie malarzy, jak Kossak, w swoich studyach i kompozycyjnych szkicach, takich, jak Japończycy, nazywanoby *impresjonistami*. Stosowanie tego wyrazu do tych, którzy roztańczają przed widzem całą kuchnię malarską, całą robotę techniczną, wydzierającą się na pierwszy plan, poprzed istotę obrazu — jest zupełnym nonsensem.

Kossak, który kilku kreskami wywołuje wrażenie żywego konia, Japończyk, który dla wyrażenia *Jesieni*, pokazuje z za brzegu obrazu jeden liść klonu, zczzerwieniały i wilgotny, i przecina blade-szare tło nieba kilku ukośnymi smugami deszczu — oto są rzeczywiści impresjo-

niści — artyści, którzy od natury doznają tylko wrażeń i tylko tych wrażeń chcą udzielić widzom — bez żadnej teorii i bez żadnych, dominujących nad wrażeniem życia, środków technicznych. Każda technika, którą widać — jest lichą techniką — tak, jak każda, która ułatwia zamienienie płaszczyzny płótna na wrażenie życia, na blask, na ruch, na czucie — jest doskonałą; od prostej kreski do najbardziej skomplikowanego układu barw, wszystko jest dobre, jeżeli prowadzi do tego wyniku, o który w sztuce idzie: do wypowiedzenia siebie i wywołania pokrewnego wrażenia w widzu.

Temperament Kossaka, jego pobudliwość, interesowanie się przedewszystkiem, życiem w ruchu, przelatującą szybko chwilą, potrzebowały, dla wyrażenia się, takich właśnie środków, jakimi Kossak tak cudownie władał.

Oto koń, którego trzeba sportretować. Wyprowadzony ze stajni, ośniony blaskiem słońca, rozogniony echem dalekiego rżenia, cięty przez bąki, rzuca się, ogląda, potrząsa łbem, strząsa płaty białej piany, chrapie, błyska okiem i krwawym nozdrzem, żuje niecierpliwie żelazo wędzidla, drze darninę gwałtownym uderzeniem kopyta... Proszę spróbować zrobić z niego szkolne





FLISACY.

studium na sztalugach, studyować płaszczyznę po płaszczyźnie, linię za linią, polysk za polyskiem, i tak dalej... może się zrobi w końcu, po wielu dniach pracy, strasznym nateżeniu uwagi i cierpliwości, *studium jakiegoś konia* — ale to nie będzie ten koń, z którego buchał nadmiar siły, życia i ognia. Kossak tymczasem, od jednego spojrzenia, zrozumiał jego charakter, potem, kilku kreskami, zaznaczył jego kształt i wyraz, na marginesie napisał jego notatkę o maści — i odszedł, bo z jego poczuciem życia, z jego pragnieniem zakłęcia go w obraz, wściekliby się, usiłując z tego wulkanu życia zrobić sumienne, spokojne studium.

Do odtworzenia każdego zjawiska natury, trzeba innego temperamentu, innej indywidualności malarza. Są malarze życia w spokoju i malarze życia w ruchu, i są takimi z urodzenia. I dziwnem jest, że nie zawsze to sami uświadamiają, tworząc nieraz w sferze dla siebie całkiem niewłaściwej.

Raz, przypominam, któryś z kolegów malował obraz, w którym, w półmroku przyémionej lampy, leżała na kanapie kobieta, a przy niej siedział na stołku młody człowiek; obraz ten miał wyrażać coś uczuciowego — jakąś romantyczną poezję życia... Do tej figury kobiecej pozowała mu, w przyciemnionym kącie pracowni, młoda, ładna, z iskierkami namiętnego ognia w oczach, dziewczyna, doskonale upozowana, z wyrazem twarzy i ruchem, tak blizkim tego, co obraz miał przedstawiać, że trudno było o doskonalszy, żywszy wzór... Malarz tymczasem zabrał się do sumiennego malowania fałdów

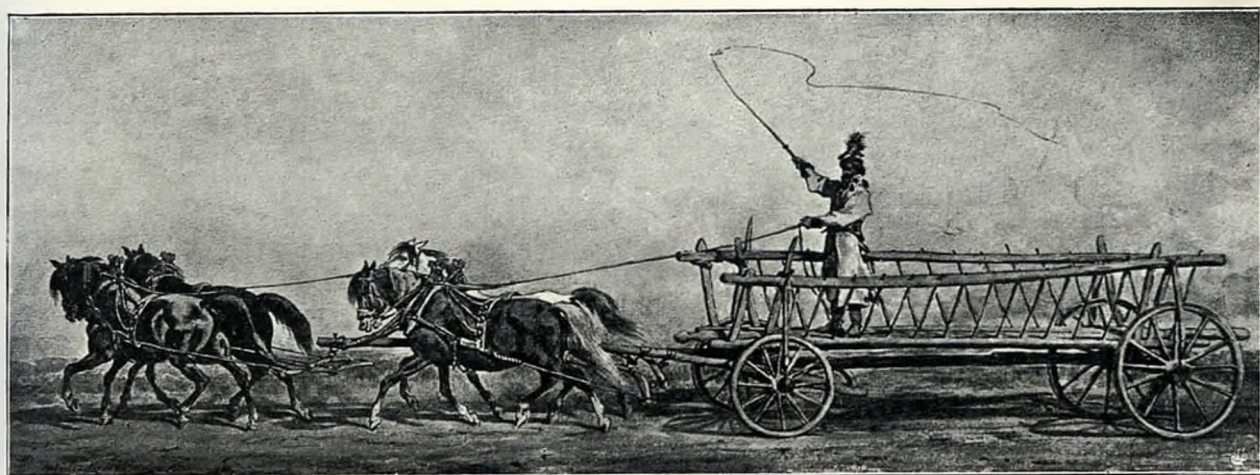
i obrąbków muślinowej sukni i patrzył na drgającą życiem kobietę, jak na manekin, obwinięty draperyą, przypiętą szpilkami do jego bawelnianego ciała... Oczywiście rzecz, że obraz nigdy na tej drodze nie doszedł do tego, co malarz zamierzał nim wyrazić. Jego temperament, jego środki artystyczne były w zupełnej niezgodzie, sprzeczności z jego założeniem.

Nie trzeba jednak myśleć, że malarz, studyjący żywą naturę, przypuścimy konia w ruchu, musi sam być wzruszony, że mu serce ma skakać w takt ruchów i rzucać się konia. Przeciwnie, tylko zupełny spokój, zupełne panowanie nad środkami badania, dają możliwość złapania i utrwalenia takich chwilowych zjawisk. Malarz, który chce je studyować, musi mieć nadzwyczajną szybkość spostrzegania i uświadamiania spostrzeżeń, nadzwyczajną dokładność, ścisłość spojrzenia oka i koordynację ruchów ręki — lecz tych narzędzi poznawania musi używać bez wzruszenia, inaczej zjawisko usunie się z pod jego obiektywnego sądu i wynik studyów będzie chybiony.

Inna rzecz przy komponowaniu — wtenczas właśnie malarz musi się identyfikować ze zjawiskiem, które maluje, musi być burzą, wyjącą w konarach jesionów; falą, roztrącającą się obrzeg skalny; koniem, stającym dęba, lub z trudem ciągnącym pług w zaschłej, gliniastej roli... Pewien malarz mówił: »Jestem szalenie zmęczony, byłem przez cztery godziny koniem...«

Kossak posiadał wszystkie te przymioty. Umiał on badać naturę w ruchu, z szybkością i ścisłością soczewki dzisiejszych, najdoskonalszych





ZAPRZĘG KRAKOWSKI.

szych aparatów fotograficznych a jednocześnie, tworząc, przerabiając, zebrany obiektywnie w naturze, materiał, na wyraz swojej duszy, żył, do ostatniego włókna nerwów, życiem, które przedstawiał.

Przeglądając jego książeczki z notatkami z natury i osobne kartki ze studiami i szkicami, znajduje się obok przypadkowo notowanych typów, ruchów, wyrazów ludzi i zwierząt, obok mnóstwa motywów pejzażu, szkicowanych gdziekolwiek się trafiły, bez z góry powziętego celu zużycia ich w jakiejś kompozycji, spotyka się notatki i szkice z natury do obrazów, które były następnie wykonane. Na takich dokumentach najłatwiej przestudować całkowity przebieg tworzenia się obrazu Kossaka.

Naprzykład notatki i studia do obrazu, przedstawiającego czyjąś stadninę. Więc pejzaż podolski z jarem na pierwszym planie, zanotowany akwarelą z tą subtelnością tonu, która przypomina Japończyków; dalej szkic figury Matki Boskiej, nieporównanie naiwnej, szkic ogólny, lecz charakterystyczny, z pisaną notatką o kolorach okalającego figurę płotka; dalej szereg szkiców koni, rozmaitych dwu i trzylatków, szkiców ołówkowych, w których widać trochę zniecierpliwienia, znużenia w linii szarpanej, niespokojnej, w nierównomiernej

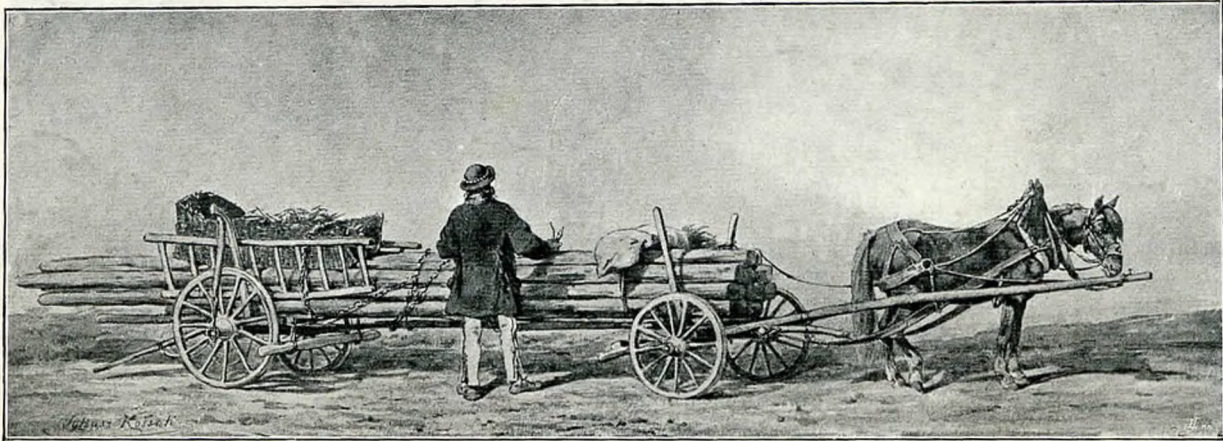
ścisłości wyrażenia kształtu; na marginesach notatki pisane, dotyczące maści, notatki, z których widać, jaki jest osobisty stosunek Kossaka do konia, widać, że on mówi o młodem i ulubionem zwierzęciu, np.: »Gniada, na łebku gwiazdka i między chrupkami plamka«; albo: »Jasno-różowo-siwy, ogon jasno-żółto-kasztanowaty, kolo pyszczka i zadu czerwonawy«. Dalej, jako materiał do tegoż obrazu, portret właściciela stada, doskonały, z nadzwyczajnym charakterem, zrobiony akwarelą i ołówkiem; nie studyowany, jako bryła, jako światłocien, lecz jako typ i charakter indywidualny; naznaczony z życiem i precyzją kształtu w całej postawie i szczegółach, a nade wszystko w wyrazie. Oto obiektywny mate-



WĘGLARZE.

1877.





WÓZEK GÓRALSKI.

ryal, z którego powstaje skończony obraz, rozwinięta kompozycja, chociaż motywem głównym jest tylko stado matek i młodzięży końskiej.

Innym razem, Kossak ma malować przyjęcie arcyksiężny Stefanii i arcyksięcia Rudolfa w Krakowie. Obraz przedstawia przejazd przez Blonia w otoczeniu banderyi Krakusów. W albumie Kossaka znajduje się szybka, ogólna notatka arcyksięcia, pochylonego, jak żeby się wital i arcyksiężnej, dalej sylweta Wawelu — i więcej nic, gdyż cała reszta motywów tego obrazu, ledwie mignęła przed oczami malarza — i znikła.

Lecz Kossak ma tę swoją bajeczną szybkość spostrzegania, ścisłość formułowania wrażeń i niesłychaną pamięć malarską. Pamięć ta jest jednym z największych skarbów malarza, bez którego nie można myśleć o malowaniu żywej

natury, niedającej się ustawić na podium w pracowni, na całe godziny w jednakiej pozie.

Różne teorie artystyczne, oparte na przymiotach i cechach indywidualnych wielkich artystów, wkraczając w sferę wychowania artystycznego, raz ograniczają pole widzenia i poznawania natury, do pewnych szablonów, utworzonych na modłę dzieł sztuki, uznanych za kanony, to znowu zaczynają wolać: — Wszystko z natury! — i przykuwają ucznia do modelu, obezwładniając najcenniejsze siły artysty, robiąc zeń niedołęę, który ciągle musi oglądać się za szczydlami w postaci modelu lub manekinu. Oczywiście rzecz, że indywidualność, oparta na silnym temperamencie, łamie takie teoryjki i przebija się w poprzek podobnych ścieżek szkolnego systemu, lecz traci przytem, co najmniej, dużo czasu. A tymczasem:

— *Wszystko z natury!* — w malarstwie, to nie znaczy bynajmniej *wszystko z modelu*. Model nie jest żywą naturą. Z natury, to znaczy z życia, ze swojej duszy, z żywego świata zewnętrznego. Trzeba mieć w sobie świat myśli, uczuć, wyobraźni i trzeba znaleźć dla niego żywą i odpowiednią formę w świecie rzeczywistym — w życiu.

Tego nie można inaczej dokonać, jak mając i kształcąc pamięć malarską. Najfantastyczniejsza wyobraźnia wyczerpie się, zubożeje, zbankrutuje, jeżeli nie będzie miała do żywienia się odpowiedniego bo-



KUBANCY.

1877.





KLUCZ BRON.

gactwa form i zjawisk w pamięci. Kształcenie więc i rozwijanie pamięci, powinno być uznane za jedną z zasadniczych części programu nauki malarza. Kossak miał ją z natury, a jego temperament i wynikający ztąd sposób tworzenia, pamięć tę rozwijały i zaostrzały coraz bardziej.

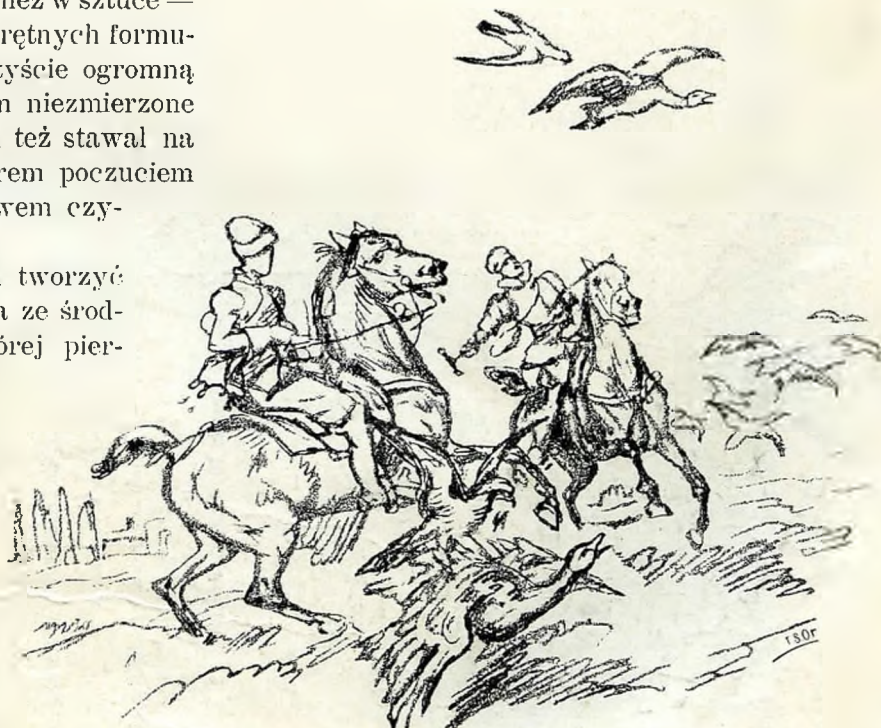
Dzięki tej pamięci, dzięki zupełnemu obiektywizmowi obserwacji i zupełnemu brakowi maniery w linii lub barwie, Kossak był w bezpośrednim, niezamąconym stosunku z naturą. Jak w nauce, z chwilą, w której umysł ludzki potrafił rozmówić się z naturą bezpośrednio, badając ją naukowo, otwarły się przed nim, nieobjęte obszary zjawisk, praw i pojęć, podobnież w sztuce — szczerze i proste, bez żadnych wykrętnych formułek, poznawanie natury daje artyście ogromną moc środków, otwiera przed nim niezmiernie światy zjawisk i wrażeń. Kossak też stawał na progu tworzenia obrazu ze szczerem poczuciem natury i z niesłychanym bogactwem czystych od niej wrażeń w pamięci.

Z chwilą, w której zaczynał tworzyć obraz, następowała pewna kolizja ze środkami technicznymi, wskutek której pierwotna, niepokalana czystość pojmowania natury, załamywała się i niekiedy bladła i traciła wiele ze swej subtelnej prawdy, ze swego nieokielzanego życia, traciła nieraz dużo, lecz tem, co zostawało możnaby jeszcze obdzielić rzesze...

Między pierwszym szkicem, a skończonym obrazem zachodzą nieraz wielkie różnice. Wpływa

na nie i to, co się dzieje z umysłem malarza, te kojarzenia się wyobrażeń, które, powstając obok głównego przedmiotu, wkraczają na pole świadomości i modyfikują myśl pierwotną; wpływa też czysto materialny stosunek do obrazu, strona techniczna — zmiana środków i materiałów.

Ta chwila, w której widziany w wyobraźni obraz, zamienia się na obraz materialny, ta chwila jest zwykle chwilą największego napięcia psychicznego, jakie artysta przeżywa, przy pracy nad jednym i tem samym dziełem. Nie powtarza się ona, aż znowu przy innym obrazie — jest



SOKOŁEM NA DZIKIE GĘSI. Szkic ołówkiem.



# Karta legitymacyjna

dla Pana *Kasiana Juliana artysty melano*

do głosowania przy wyborze pełnomocnika parafialnego na sześćoście od d. 15 Listopada 1879 do d. 15 Listopada 1885.

**Z Magistratu stoł. król. miasta Krakowa**

dnia 3 Listopada 1879.

*D. Kubiński*

Głosuję na pana \_\_\_\_\_

Kraków dnia \_\_\_\_\_ Listopada 1879.

Podpis głosującego



zamieszkanie pod L.



Dz.



Informacja na odwrotnej stronie.

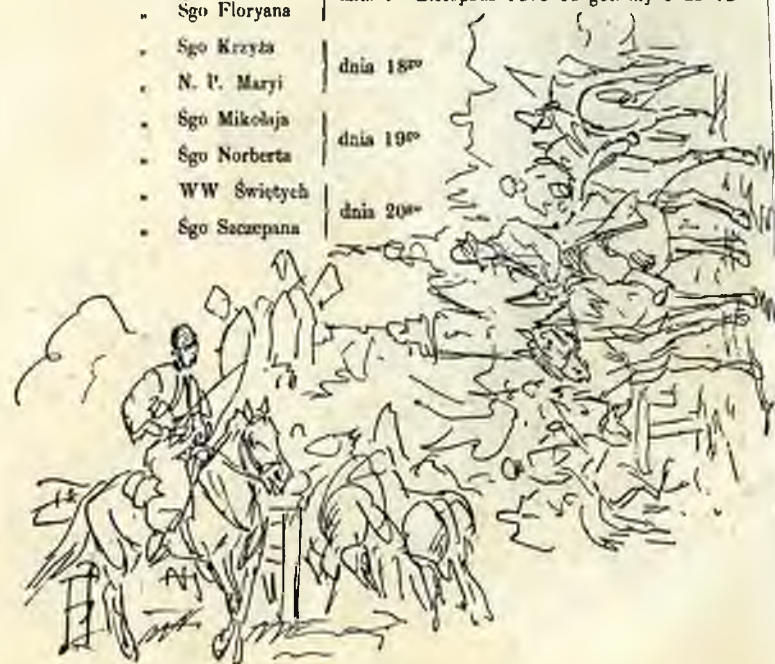


## Informacja.

Głosować należy w katolickiej parafii swego zamieszkania i obrządku i to na mezozy w tejsze parafii zamieszkałego i tamże czynne prawo wyboru mającego.

Wybory odbędą się w kancelarych właściwych parafii w terminach następujący

W parafii Stej Anny	dnia 17 Listopada 1879 od godziny 9 do 12
„ Sgo Floryana	
„ Sgo Krzyża	dnia 18 <sup>o</sup>
„ N. P. Maryi	
„ Sgo Mikobja	dnia 19 <sup>o</sup>
„ Sgo Norberta	
„ WW Świętych	dnia 20 <sup>o</sup>
„ Sgo Szczepana	







CESARZ FRANCISZEK JÓZEF NA BLONIACH.



jedyną. Są jednak obrazy i artyści, w których, po wiele razy, zdaje się przechodzić, taki stan najwyższej jasności wyobraźni — największego napięcia zdolności. Patrząc na *Kazanie Skargi*, zdaje się, że każda z tych cudownych twarzy, powstała, w jakiejś burzy natchnienia; są one, każda dla siebie, całością, której tworzenie wymaga szczególnego stanu duszy i osobnego czynu twórczości.

Czasem, pewna scena, może się przedstawiać rozmaicie malarzowi, może mu się układać w najrozmaitsze skombinowanych barwach i kształtach. Zdarza się to najczęściej wtedy, kiedy obraz powstaje z pobudek, nie ściśle malarskich, kiedy przedmiot, nastrój chwili, mającej być

nawet obce wzory — koń Vernet'a np., z jego wadliwym ustawieniem nóg. Ostatecznie robi z tego akwarelę, słabszą niż inne, a na stronicach albumów i osobnych kartkach pozostawia pełno prób i wątpliwości, pełno szkiców, z których niejeden o wiele jest lepszy od skończonego obrazu. U malarza tej jasności wyobraźni, tej czystości pamięci i takiej szczerości w tworzeniu, wypadek taki zdarza się rzadko — u innych, myśl na razie niejasna, przedziera się przez mnóstwo prób, szkiców, doświadczeń, nim się w ostateczną formę skryształizuje.

Nietylko u Kossaka spotyka się taki rozbrat między celem, a środkami.

Czem dla Kossaka *Pieśń o koniku*, tem dla



ZIMA.

1883.

przedstawioną, niezupełnie się zgadza z temperamentem artysty.

Między szkicami Kossaka, jest, po wiele razy, robiona, próba ilustracji do piosenki o żołnierzu, »który pada u nóg konika wiernego, a konik nogą grzebie mogiłę dla niego«. Dla Kossaka, z jego temperamentem silnym, żywym, ruchliwym, optymistycznym, temat ten był teoretycznym pragnieniem, które nie łączyło się bezpośrednio z najgłębszą treścią jego duszy. Chcąc przedstawić to, szkicuje on zabitego żołnierza i rzewnego konika po mnóstwo razy, z różnych stron, w najrozmaitszych kombinacjach układu. Wszędzie widać, że Kossak potrafi narysować i człowieka i konia, i wszędzie widać, że scena ta nie powstaje w jego umyśle, że zwykłą mu jasnością wyobraźni, że mu się czasem płaczą

Rubensa był *Sąd ostateczny*. Rubens, jako inteligentny malarz, rozumiał dobrze różnice charakteru i wyrazu, jakie muszą dzielić ten temat, oparty na przeciwstawieniu dwóch zasad etycznych i dwóch motywów psychicznych. Błogosławieni i potępieni przeciwstawiali się sobie w jego wyobraźni. Dla drugich miał od razu gotową formę, o szalonym życiu i bajecznym bogactwie kompozycji — pierwszych nie rozumiał wcale i w mnóstwie prób i szkiców usiłował wyjaśnić sobie, tę niedostępną dla jego indywidualności sferę uczucia.

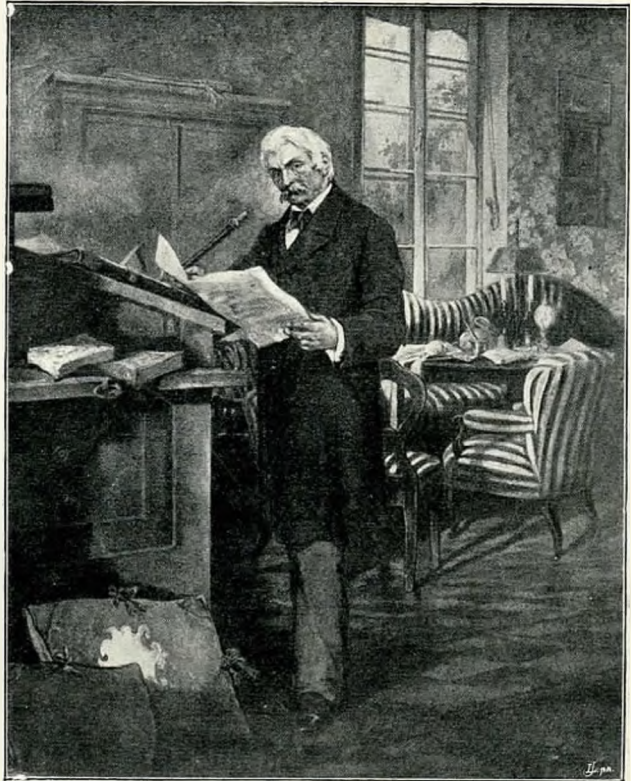
W Monachium, gdzie jest skończony obraz *Sądu ostatecznego*, znajdują się też rozmaite do niego szkice. Obraz ten jest powszechnie znany, i sędzę, że mało znajdzie się ludzi, którzyby nie uważali go za rzecz chybioną,



nieszczera niższą od zwykłej miary talentu Rubensa.

Natomiast szkic, na którym niema błogosławionych, tylko gdzieś, z za górnej krawędzi obrazu, leci chmura potępieńców, lawina ciał zmieszanych i skłębionych; ciał męzkich i kobiecych, drgających konwulsyjnie; wrzeszczących, z opętaniem przerażeniem, chwytających się rękami jedne za drugie; płaczących nogi w konwulsyjnych spazmach strachu; lawina tułowi zgietych, złamanych, wypinających się z wysilenia przeciw szalonemu pędowi, którym są porwane; wśród których szatani, obłąkani z wściekłości, odurzeni, pijani z tego nadmiaru, tego bogactwa lupy, rzucają się z pasyą, rwąc za włosy, czepiając się ciał lecących rękami, rwąc je stopami zginającymi się z jakąś złością, jak chwytnie dlonie... Wszystko to stanowi wspomnianą, nadzwyczajnej siły i charakteru kartę sztuki.

A błogosławieni? Co za niedoleżstwo! Szkic, na którym się niebo otwiera przed nimi, jest zapelniony, rozwieszonymi, jak bielizna na pło-



ALEKSANDER FREDRO.

1884.



ANDRZEJ FREDRO ODBIJA JEŃCÓW TATAROM 1498.

1880.





KSIĄŻĘ JÓZEF.

1882.

cie, lub jak wędlina w kominie, figurami. Są one w powietrzu, a ruszają się niedoleżnie, jak salamandry; czepiają się jedna drugiej, podają sobie ręce, pomagają wzajemnie wznieść się — wszystko napróżno! Duże, opasłe cielska holenderskie ciężą ku ziemi, zwisają bezwładne, niezdolne do wzlotu. Rubens absolutnie nie czuł ruchu ciała ku górze, nie rozumiał tej utraty ciężaru, tego lotu, który jest i wyrazem i symbolem duchowej wyższości. Napróżno też, po wiele razy, próbował to wyrazić — wszystkie próby stwierdzają tylko absolutne niedoleżtwo.

Tenże sam Rubens, malując pochód pijanego Sylena, otoczonego również pijanymi Satyrkami i Satyrkami, robi to z tak mistrzowską precyzją, z taką bezwzględnością, niezachwianym poczuciem prawdy i życia, że niepodobna ani na chwilę przypuścić, żeby się on miał w jakim wypadku zająknąć i niepodoleć zadaniu.

Lecz, oprócz trudności i wątpliwości w kom-

pozycji, które wpływają na to, że obraz skończony, może się zupełnie nawet różnić, od pierwotnego układu, na różny wygląd szkicu i obrazu wpływają środki techniczne, oddziaływania i przeszkody całkiem materialne.

Czasem umyślnie, czasem przypadkiem malarz szkicuje swoją kompozycję, zupełnie innymi środkami, innym materiałem, niż ten, którego używa przy wykonaniu obrazu.

Wszystkie nasze środki malarzkie są konwencyonalne, sztuczne, jakkolwiek służą do wydobycia wrażenia prawdy — życia. Względnie do tego, co w naturze szczególnie uderza wyobraźnię artysty, lub na czem w obrazie skupia się jego świadomość, inny środek służy do zaznaczenia tego na płaszczyźnie płótna, lub papieru. Zasadniczymi i przeciwstawianymi sobie środkami są: linia i plama. Ci malarze, którym przedewszystkiem chodzi o charakter przedmiotów pojedynczych, o ich odrębną indywidualną cechę kształtu, chwytają się linii, która wykreśla granicę zewnętrzną przedmiotu i od-

cina go od reszty otoczenia, z drugiej zaś strony, swoją podatnością, własnością zgrubiania się i ścienniania, przybierania tonu ciemniejszego, lub jaśniejszego, daje możliwość wyrażenia mnóstwa cech, wyrazów, szczególniejszego podkreślenia stosunku kształtów, wyrażenia najszybszym sposobem pewnych ich subtelności. Jest to środek konwencyonalny, i bardziej konwencyonalny, niż plama barwna lub świetlna. Plama, czyli płaszczyzna przedmiotu, odcina się swoim brzegiem od plam, płaszczyzn sąsiednich i tym sposobem wyraża to samo, co linia, to jest zewnętrzną granicę przedmiotów, wyraża ich kształt, a zredukowana coraz bardziej w wymiarze, aż do drobnego punktu, wypełnia przestrzeń, zajęta przez dany przedmiot, lub całą ich grupę i przedstawia całkowite zjawisko formy. Lecz jednocześnie wyraża ona sferę, otaczającą przedmiot, wyraża światło, bez którego świat malarski nie istniał, wyraża barwę, przedstawia całość zjawiska wzrokowego, daje zupełnie, na ile stać ludzkie środki, bezwzględne, wrażenie świata żywego.





JAN FREDRO ROZBIJA TATARÓW 1520.

1880.

Linia jest najpierwotniejszym, najprostszym środkiem malarskim; powstała ona wtedy, kiedy o malarstwie, w dzisiejszym pojęciu, nie śnił nawet mieszkaniec jaskiń, tylko uderzony kształtem przedmiotów, uczuł potrzebę odtworzenia, określając linią granicę zewnętrzną ich kształtu. Dlaczego to robił, nie wiemy, jak nie wiemy dlaczego się malują i rzeźbią najeudniejsze arcydzieła sztuki, na najwyższym szczeblu jej rozwoju.

Tak linia, jak i plama kolorowa służą, nie tylko do naśladowania i odtwarzania widzanego świata, lub tworów wyobraźni, lecz są także środkiem zaspokojenia potrzeby, doznawania wrażeń od pewnych kombinacji barw i kształtów, zadowolenia przyjemności w tworzeniu i oglądaniu ornamentyki. Przyczyny tej potrzeby i przyjemności, nie znamy, i zaledwie coś wiemy o samym procesie tego psychicznego zjawiska.

Otóż, użycie linii lub plamy, wynika z różnych właściwości talentu danego artysty. Kossak, którego przedewszystkiem interesował cha-

rakter kształtu i ruch przedmiotów, który musiał z niezmierną szybkością notować zmienne, chwilowe przejawy życia, Kossak musiał się uciec do linii, jako najszybszego, najpodatniejszego dla swoich celów, środka sztuki malarskiej, środka, który zresztą, jak pierwszy zjawia się u zaczątków sztuki, tak również pierwszy podsuwa



GRANAT.

1881.





POLOWANIE STEPWE NA WILKA.

1882.

się pod rękę dziecka, próbującego odtworzyć swój mały, dziecinny światek obserwacji i fantazyi.

Kossak, robiąc szkic do obrazu, to znaczy, będąc w stanie najjaśniejszego uświadomienia tego, co chciał wyrazić, najsilniejszego poczu-

cia treści swego obrazu używał za materiał zwykle ołówka, kreśląc nim nadzwyczaj szybkie, pewne, stanowcze i subtelne linie, wyrażające charakter i ruch przedmiotów i rozkład ich na płaszczyźnie obrazu. Linia więc tym sposobem stawała się materiałem, najbezpośredniej



POLOWANIE Z CHARTAMI NA DROPIE. †

1882.



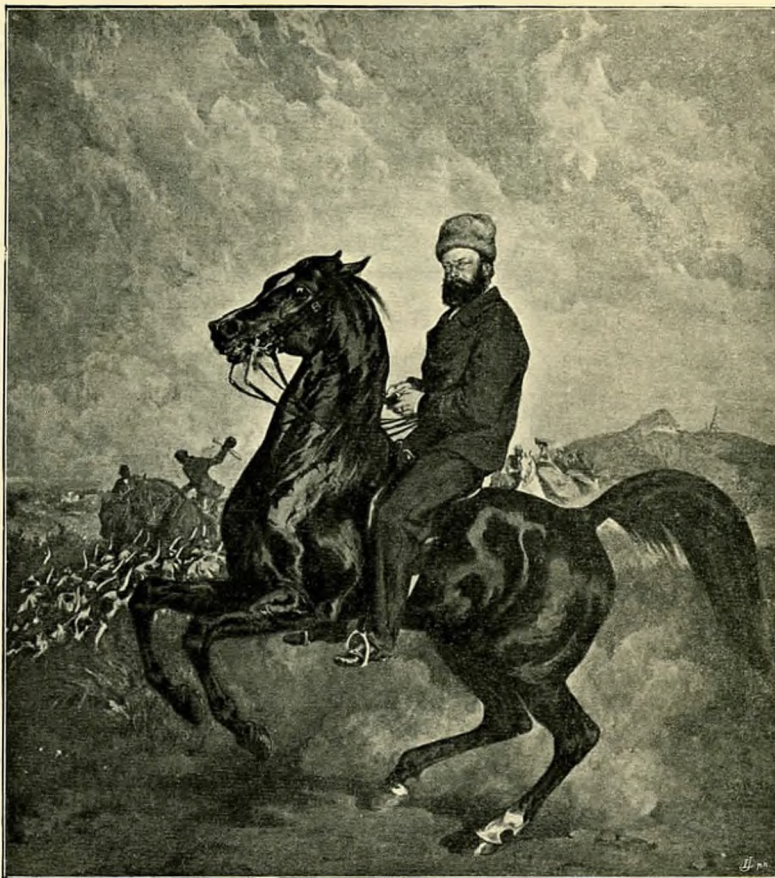
dziesiątego do końca osmdziesiątego roku, są też czasem powstania najświetniejszych kompozytów, rzeczy zdumiewająco żywych, charakterystycznych i różnorodnych.

W roku 72—73 był Kossak w Monachium, gdzie pracował razem z Józefem Brandtem, z którym łączyła go dawna, dobra i do końca życia niezamącona przyjaźń.

Wartość talentu pozostaje niezmienną bez względu na to, czy on jest, lub nie jest słusznie i sprawiedliwie oceniony.

Upodobania tłumów zmieniają się, i ktoś, do niedawna czczony, może naraz pójść w zapomnienie; mogą wystąpić nowe indywidualności, wytworzyć nowe gusta i odwrócić interes tłumów, a nawet znawców i krytyki od pewnych dzieł i imion. Odbić się to może na materialnych warunkach życia danego artysty, na jego stanie psychicznym, więc i na jego twórczości, jeżeli się przypuści w nim temperament zgryźliwy, pesymistyczny lub skłonność do zawiści. W świecie artystycznym, jak w każdej innej sferze, w której stykają się ludzkie egoizmy, dążące do jednego celu, zawiść nie jest objawem rzadkim, lecz nie jest też prawidłem. W czasach tak silnego wrzenia artystycznego życia i ścierania się tej miary ludzi, jakich wydawały Włochy czasów *Odrodzenia*, rywalizacya artystów rozstrzygała się ostrzem szpady, albo trucizną. Ribeira wysyłał swoich uczniów do bram Neapolu, których bronili oni szpadami i sztyletami, przed możliwym wtargnięciem jakiegoś nowego talentu. Śmierć Domenichina przypisują truciznie, zadanej przez Ribeię, na wiadomość, że Domenichino wybiera się do Neapolu.

Z Kossakiem różnie się działo w jego stosunku do publiczności, nigdy jednak, zwykle na targowicy ludzkiej próżności, niepowodzenia, nie zachwiały pogody jego umysłu, nie obudziły w nim zawiści do tych, którym się lepiej wiodło. Był



Hr. BRANICKI.

1872.

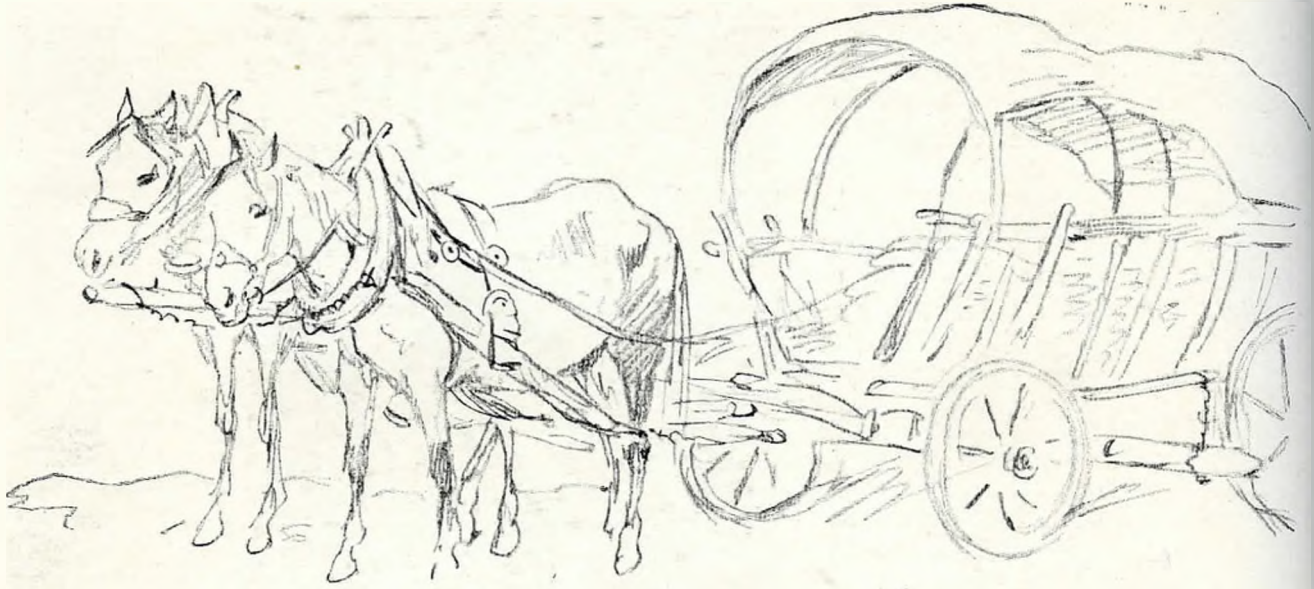
on wyższym ponadto. Zawiść, choć zabrania wszystkiego: sławy, bogactwa, miłości ludzkiej dla siebie, są usposobieniami wrodzonymi.

Młodość, ze swoim szerokim technieniem, ze swoją zdolnością do współczucia, potrzebą wspólności pożycia, skłonnością do zachwytu i radości, hamuje takie złe instynkta; z czasem



OGARY.





WÓZEK GÓRALSKI. Szkic ołówkiem.

jednak egoistyczna rozważa i poczucie własnego interesu bierze górę i ludzie poddają się manii posiadania, od której do zawiści krok jeden. Kossak do ostatniego tchnienia był człowiekiem, którego powodzenie ludzkie cieszyło, którego zmniejszenie powodzenia własnego nie napelniało goryczą, niechęcią i zgryźliwością. Trzeba zresztą przyznać, że dziś częściej tacy ludzie zdarzają się między artystami, niż się na ogół zdaje; pomimo, że cały system uczenia, oparty na współzawodnictwie, na konkursach, medalach i stypendyach, wpływa na rozbudzanie drażliwej próżności, na wszczepianie niskiego uczucia zawistnego mierzenia swojej wartości, nie jakimś ideałem artystycznym, tylko ilością i jakością zostawionych za sobą kolegów, lub wysokością nagród i zapłaty branej za obrazy lub rzeźby.

Z początku miał Kossak wielkie powodzenie w Krakowie; następnie, czy wskutek tego, że w mieście tak małym, jak Kraków, indywidualność i sława Matejki, przesłaniała wszystko inne, czy wskutek rozwinięcia się innych gustów, czy też w następstwie jakichś wpływów i stosunków towarzyskich, dokola Kossaka, robiła się pewna próżnia. Kossak, który stałe, wobec wszelkich takich, lub innych trosk i bied, zwykł był mawiać: »Abyśmy tylko byli zdrowi«... jakkol-

wiek odczuwał to, zwłaszcza tam, gdzie go spotkała przykrość od ludzi, na których liczył — nie wpadł jednak w żaden stan drażliwości i nie stracił nic ani na energii w pracy, ani też z jego obrazów nie ubyło nic z tej młodej, jasnej, gwałtownej siły życia.

Osoby, otaczające człowieka, mniej, lub więcej sławnego, lub utalentowanego, mają nieraz więcej próżności i drażliwości, wymagań od życia i ludzi — niż on sam. Cierpią i martwią się o każdą rzeczyswą, czy urojoną krzywdę, o brak



Ilustracja do »Odyssei«.





STANISŁAW REWERA POTOCKI PRZYJMUJE WYORANĄ BUŁAWĘ.





GÓRAL. Szkic ołówkiem.

uznania, o małą ocenę materialną jego pracy, o niedość szacunku, z jakim ktoś się o nim wyraża i tym podobne, podczas, kiedy on sam, zatopiony w sztuce, która mu daje tyle radości, nie odczuwa tego, i nie chce o tym wszystkim nie wiedzieć. Kiedy Kossakowi powtórzono lekceważące zdanie jakiegoś pana, który dzień przedtem był u Kossaka i udawał, że się zachwyca jego pracami, Kossak tylko się zaśmiał i powiedział, że zdanie tego pana jest bardzo słuszne.



PAN TWARDOWSKI.

Mniej ceniony w samym Krakowie, nie przestał Kossak mieć uroku dla reszty naszego społeczeństwa, jak nie przestawali go wyzyskiwać wiedeńscy handlarze obrazów. Kiedy zwracano uwagę Kossaka na zbyt wielkie zarobki, jakie ci handlarze mają w stosunku do tego, co on sam zarabia: — »Owszem, odrzekł, niech zarabiają, mnie to bardzo cieszy, a ja więcej brać nie mogę, bo to więcej nie warto«.

Przypomina się Corot, którego również przyjaciele namawiali, żeby podniósł niemożliwie niskie ceny, jakie mu placono, na co Corot odpowiedział: »Ja mam taką radość z tego, że maluję, że jak mi kto jeszcze do tego doloży kilka franków, czuję, że mi się to już nie należy, zdaje mi się, że go skrzywdziłem«.

Ludzie tacy są nie do zgryzienia przez życie; nie może ono ich obedrzeć z pogody duszy, która jest jedynym środkiem wydobycia choćby małej isierki szczęścia z nędznej ludzkiej doli.

Kossak, po a tem, co jako skończone obrazy widziała publiczność na wystawach, bez wycieńczenia pracował, robiąc ciągle studia, notatki, notując z pamięci wrażenia i widziane charakterystyczne typy ludzi i koni, sygnalizując szkice, którymi obdarzał każdego, kto okazał chęć dostania. Był on radością tego gatunku ludzi, których Francuzi nazywają »dżumą pracownianą«. Łagodny, grzeczny, uprzejmy, znośliwie i pobłażliwie natrętów, którzy wchodzą do pracowni, jak do menażeryi, przyglądając się malarzowi, jak małpie, chrupiącej orzechy, nie bacząc na to, że pracownia jest miejscem pracy, pracy szczególnej, wymagającej ciągłego utrzymania umysłu w jakimś stanie podniecenia, skoncentrowania władz psychicznych, jasności pamięci, skupienia uwagi myśli na rzeczach, lub uświadomienia uczuć, które z panem opowiadającym miejskie





DOBIESŁAW MIERZB. 1363.

1880.

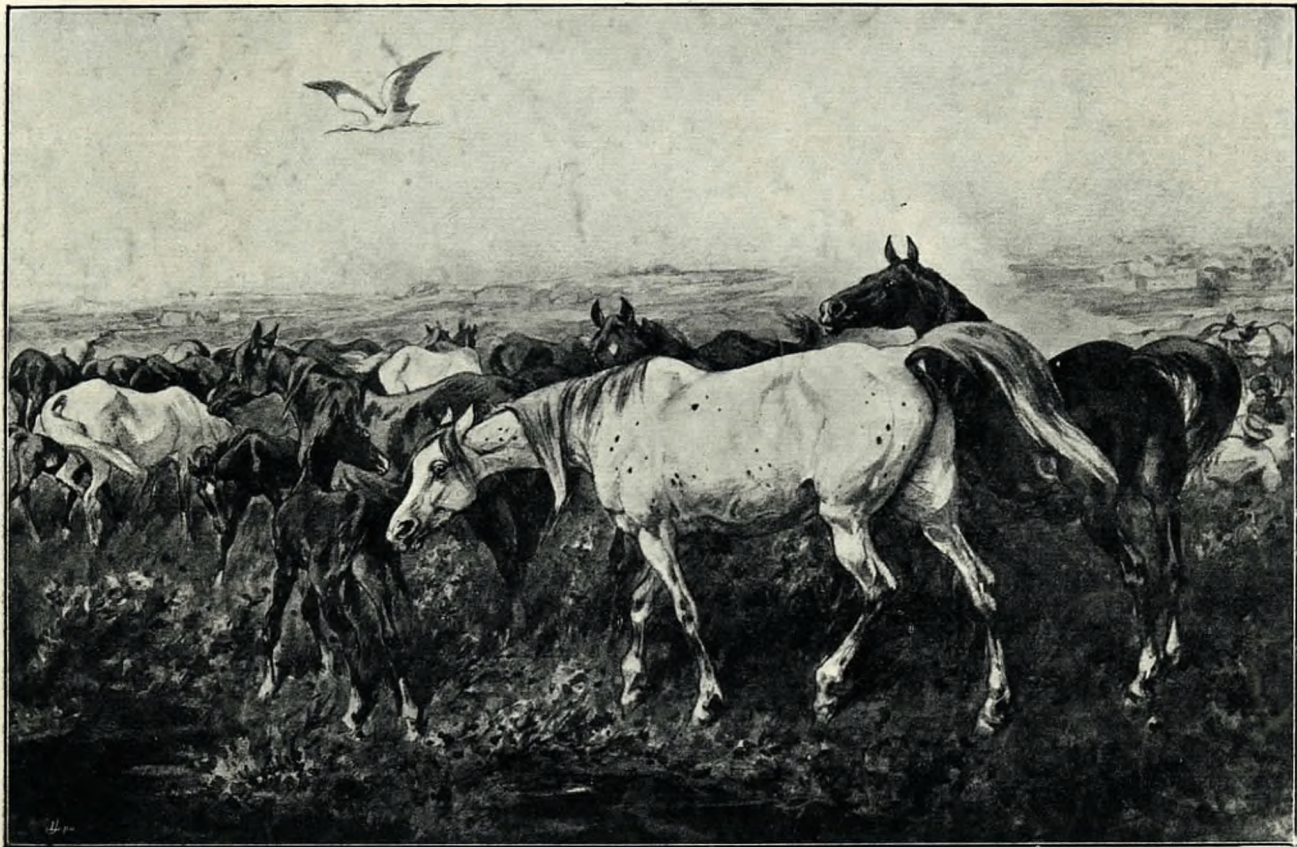
maluje, *podług takiego szkicu*, obraz, wszystkie wybitne zalety znikają. Widać, że malarz nie czuje już tego, co maluje, że jego przyrodzony przyrząd graficzny: — oko i ręka — kopiuje mechanicznie kształt, w który malarz nie może włożyć ani wyrazu, ani uczucia, gdyż go już niema. Włożył on wszystkie najistotniejsze właściwości swego talentu i temperamentu w szkic. Obraz zaś, robi całkiem już inny człowiek, który inaczej czuje i widzi.

Podobnież Burne Jones. Tylko, że ten ostatni, będąc bardziej refleksyjnym, bardziej rozumującym talentem, dochodzi w końcu do doskonałego obrazu, w którym są inne, niż w szkicu, lecz równie wielkie, zalety.

Skończone obrazy Kossaka, malowane są farbami wodnymi. Akwarela, jako materiał techniczny, różni się od farb olejnych tem, że wszystkie jej tony są przezroczyste, że więc nie można pokrywać ciemnych tonów, jasnymi, tylko naodwrot, należy zaczynać od słabych, jasnych i stopniowo zbliżać się ku mocniejszym. Ponieważ farby się nie pokrywają, nie można

więc w akwareli nie *zamalować*, to jest tego, co nie odpowiada zamiarom malarza, nie można pokryć innym tonem, lub poprostu zetrzeć ścierką, bez obawy jakichś złych następstw, jak to się robi w malarstwie olejnym. Akwarela wymaga pewnej rozwagi, uświadamiania jej własności technicznych, lub bezwzględnej pewności w rysowaniu kształtu i kładzeniu tonów barwnych. Jakkolwiek gąbka mokra może do pewnego stopnia pomódz w wygubieniu tego, co malarz chce z akwarelowego obrazu usunąć, jednak do pewnej tylko granicy daje się używać, gdyż papier nie wytrzymuje przewlekłego moczenia i tarcia, a tam, gdzie jego powierzchnia stanie się zbyt różną pod względem gładkości od reszty, będą występować tony brudne, nie przezroczyste, wrywające się z całości. Te właściwości techniczne akwareli, powodują konieczność zachowania pewnego porządku roboty, przedsiębrania ostrożności, których olejne malarstwo nie wymaga. Akwarelista musi mieć zupełnie zdecydowaną, określoną kompozycyę na czystym, białym papierze, nie może on na tym samym





STADNINA.

1885.

papierze szkicować i skończyć obrazu, ponieważ poza pewną granicą farby wodne i papier przestają działać — papier się niszczy, a niepokrywające się barwy, nie dają się swobodnie kombinować.

Farby wodne rozjaśniają się, nie za pomocą dodania jakiejś jasnej, np. białej domieszki, do tonu zasadniczego, tylko za pomocą rozcieńczenia farby, wodą, przyczem papier biały, przeświecający przez warstwę barwy, gra tu właśnie rolę jasnej domieszki — białej farby olejnego malarstwa. To zamknięcie jasnego papieru pod warstwą farby, który świeci z pod spodu, jak światło, przez kolorowe szkła okien kościelnych, jest jednym z wielkich przymiotów akwareli tam, gdzie chodzi o wydobywanie blasku światła przy słabych kontrastach i nikłych tonach barw lokalnych.

Ostatecznie akwarela, pod względem siły tonu i natężenia barw, może dochodzić do tej samej granicy, do której dochodzi malarstwo olejne. Różni się ona w procesie technicznym, w kolejności używania tonów, lecz cel jest ten sam i powinna dążyć do tych samych wyników.

U Kossaka porządek roboty był następujący: szkicował on ołówkiem swoją kompozycję; z całą finezyą, wynikającą z subtelności i jasności, z jaką obserwował i odczuwał życie. Następnie przez ten cudowny często szkic, rysował kratkę; na papierze zaś, na którym obraz miał być wykończony, rysował znowu kratkę z takiej samej ilości kwadratów, zwiększonych w stosunku do różnicy wielkości, między szkicem, a obrazem. Kwadraty te były dla ułatwienia w oryentowaniu się, zaopatrzone w odpowiednie liczby. Teraz *kopiował on swój szkic*, przeciągając w odpowiednich kratkach na obrazie kontury kształtów, według właściwego numeru kratki w szkicu. Robota okropna dla tak ścisłego obserwatora życia, dla tak wrażliwego, czulego na każde jego drgnięcie artysty. Jest to jeden ze sposobów. Dla uniknięcia tego kratkowania miał Kossak album o papierze *kratkowanym*, na którym szkicował — i jak szkicował! Co tam za życie bucha z pomiędzy tych brunatnych, przecinających się pod prostym kątem linii! A jednak chwilami czuć, że mu ta kratka przeszkadza, że mu przytrzymuje rękę, że swoją





SZEF SZWADRONU FREDRO W BITWIE POD PETERSWALDEM 1813.





KRÓL JAN TAŃCZĄCY Z KOWALICHĄ.

1887.

obecnością mąci tę jasność i stanowczość pojmowania przedmiotu, które stanowią zasadniczą cechę talentu Kossaka. Oczywiście rzecz, że obraz w ten sposób wykonany, był już kopią — *autokopią* — to prawda, zawsze jednak był już dziełem, z którego, co najmniej, jakaś odrobina pierwszego i czystego natchnienia zginęła. Był on tym samym w ogólnych zarysach, często równie silnym w ruchu, w całkowitym rzuceniu ciała naprzód, w szerokości wielkich linii pejzażu, często jednak w wyrazie, w subtelności poczucia miary ruchu, w niedających się dwa razy powtórzyć finezyjach kształtu, niższym od pierwszego szkicu. Każdy środek malarski jest konwencyonalny, lecz ten, którego malarz nie uświadamia prawie, używając, najbardziej się nagina do jego talentu, zrasta się z jego temperamentem, staje się najdoskonalszą formą wyrażenia się jego myśli. Kossak, malując obraz akwarelowy, musiał uświadamiać *obecność papieru, farby, wody, gąbki* — musiał się trzymać pewnego porządku — to go trochę krępowało. Oczywiście rzecz, że talent tej sily, temperament

tej żywości nie dal się zbić z tropu i ostatecznie opanowywał całą tę konwencyonalną skorupę akwareli i wydostawał się na wierzch, jak blask ognia po przez dym i popiół.

Żeby nie szkice Kossaka, nie jego studia i notatki, które pozwoliły zajrzeć do dna jego twórczości, przyjrzeć się całemu mechanizmowi jego pracy, rozmaitym jej fazom, nie byłoby miary na taką ocenę jego obrazów. Są one tak porywająco żywe, że tylko w porównaniu z samym Kossakiem, z najwyższymi przejawami jego talentu coś tracą na wartości.

Drugim sposobem, jakiego Kossak używał przy przerabianiu szkicu na obraz było: albo przekalkowanie i przeniesienie z kalki na papier, przeznaczony do malowania obrazu, albo też, posmarowanie oryginalnego szkicu ze strony odwrotnej czerwoną kredą lub węglem i przecięnię rysunku przez obwodzenie z naciskiem, twardym ołówkiem, konturów szkicu. Ta druga metoda była jeszcze szkodliwsza dla obrazów Kossaka. Obwodząc po wytwornych liniach szkicu twardym ołówkiem, w celu odbicia kou-





POLOWANIE NA LISA.

1882

związany, złączony ze stanem jego duszy. Nabierała ona nadzwyczajnej subtelności, swym zgrubieniem, lub cienkością, wyrażała oddalenie przedmiotów, wywoływała złudzenie przestrzeni, wyrażała światło, przedstawiała w streżeniu, nieraz w jakimś znaku, wiadomym

tylko Kossakowi — wszystko czem miał być obraz. Odbija się też w niej usposobienie artysty w danej chwili — jego wahanie się, lub zupełna pewność, jego odczuwanie siły gwałtownej, lub jakichś delikatnych i nikłych objawów świata zewnętrznego. Staje się ona najpodatniejszym,



POLOWANIE NA WILKI Z POWŁOKĄ.

1882.





SZTANDAR PROROKA.

1883.

najsubtelniej z istotą talentu i temperamentu związanym materiałem artystycznym i technicznym. W użyciu jej niema żadnego konwencyonalnego zastrzeżenia, Kossak o niej nie myśli, nie zastanawia się, dba o nią o tyle, o ile ona wyraża to, co się dzieje w jego wyobraźni i byleby nie była za wyraźną sama dla siebie, płynie ona i lata po papierze w takt tego, co malarz czuje — jak słowa z ust poruszonych silnem wzruszeniem. Tam, gdzie malarz miał zupełną jasność widzenia swego obrazu, jest ona stanowcza, lecz błada i cienka, gdyż nawet taka, jak jest, wobec tego, że Kossak chciał ciągle i zawsze wyrazić życie — już zdaje się mu za grubym, za ciężkim, za mało subtelnym materiałem. Tam, gdzie Kossak się waha, próbuje, widzi niejasno i niecierpliw się, linia grubieje, staje się poszarpaną, drżąca, bardziej kanciasta.

Kossak, jak wszyscy artyści jego pokolenia, przeżył różne w sztuce kierunki i jakkolwiek pozostał sobą do ostatka w rzeczach zasadniczych, odczuwał jednak do pewnego stopnia to, co się w sztuce z czasem zmieniło. Jego dawniejsze szkice kompozycyjne, są wyłącznie linią znaczone, później linia ta nie wystarcza, czuje on potrzebę zaznaczenia plamy barwnej, podkreślenia rozkładu światła. Czyni to bardzo dyskretnie, bardzo pobieżnie, na tyle jednak wyraźnie, stanowczo i umiejętnie, że szkic staje się pełniejszym wyrazem natury — życia. Są to też najżywsze, najszczerze, najdoskonalsze

przejawy talentu Kossaka. Ołówek, jako materiał techniczny, jest najwłaściwszym, najpodatniejszym dla Kossaka. Wielka skala tonów, nadzwyczajna czułość na najłżejsze przyciśnięcie, łatwość roztarcia kreski w plamę, łatwość zgrubienia, lub ściwienia linii, prostem zwiększeniem, lub zmniejszeniem nacisku — wszystko to stanowiło nadzwyczajne zalety ołówka, w stosunku do talentu Kossaka. Kossak używa go z taką finezyą, z takim poczuciem miary tego, co z niego się da wydobyć, że przy najbłedszej skali tonów, wywołuje możliwie pełne wrażenie zjawiska wzrokowego. Szkiecując konia, utrzymuje on całość w takim tonie, że, najłżejszem przyciśnięciem ołówka, wydobywa plamę oka, która jest najsilniejszym tonem, podniesionym jeszcze kontrastem połysku, robi to z takim poczuciem życia, że patrząc na taki szkic, zatracą się wrażenie, że to jest robota rąk, zdaje



POD WIEDNIEM.



się, że tam, z pomiędzy tych bladych kresek ołówka, lśni bystre spojrzenie pstroka, czy kasztana.

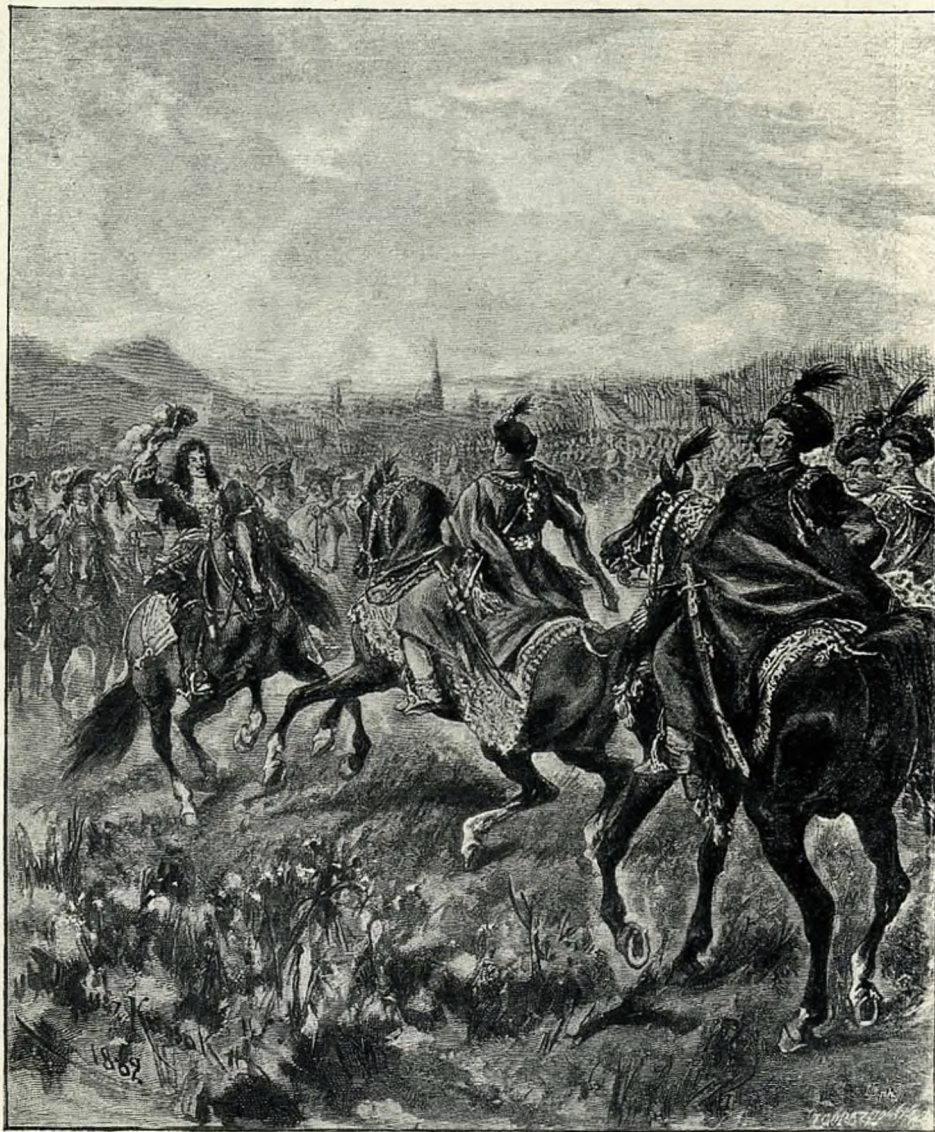
Lecz ostatecznym rezultatem, do którego dąży malarstwo jest nie szkic — jest obraz: przedstawienie całkowitego zjawiska świetlnego z całym bogactwem kształtu, światła i barwy. Wymaga to innych środków technicznych i artystycznych. Olejna technika jest inną od ołówkowej. Szeroka płaszczyzna pędzla i plama barwna, która z pod niej się wydobywa na płótno, różni się ogromnie od zaostrego ołówka i cienkiej kreski, która zostaje na papierze, za śladem jego przebiegu. Już w samej ich istocie materialnej zdaje się tkwić przeznaczenie, służenia różnym temperamentom artystycznym.

Otóż, w chwili przetwarzania szkicu na obraz, następuje pewien przełom w robocie malarskiej, pewna rozterka między celem i środkami, często szkodliwa dla ostatecznego rezultatu — dla obrazu. Wiele z najcenniejszych przymiotów, które cechowały szkic ołówkowy, lub węglowy zatracą się, lub w części się zaciera, występują wprawdzie niekiedy inne i wielkiej wartości przymioty, w każdym jednak razie *inne*; a nie-raz to najsilniejsze, najsubtelniejsze poczucie przedmiotu, lub nastroju, pozostaje w szkicu, kiedy w obrazie znajduje się tylko kopia ogólnikowa, jakżeby przez jakiegoś innego malarza wykonana.

Kto widział i pamięta szkice i studia angielskich malarzy Burne Jones'a i Leighton'a

i ich skończone obrazy, ten mógłby w sposób nadzwyczaj jasny, uprzytomnić sobie powyższe spostrzeżenia.

Leighton, skomponowawszy obraz, szkicował pojedyncze figury z natury, białą kredą wydobywając światła z ciemnego papieru i jeszcze



SPOTKANIE KRÓLA JANA Z CESARZEM LEOPOLDEM.  
Ilustracja do »Dyaryusza« Dyakowskiego. (Drzeworyt).

1882.

ciemniejszym ołówkiem, czy węglem znacząc cienie. Te studia odznaczają się nadzwyczajnym poczuciem kształtu, jasnością i siłą wyrażenia go w rysunku, wielkim wyrazem i charakterem, panowaniem nad prostymi środkami technicznymi, które w pewnym ręku dawały wynik mistrzowski. Z chwilą, w której Leighton





JAN FREDRO OCALA KRÓLA OLBRACHTA NA BUKOWINIE.



туру na papierze, przeznaczonym na obraz, Kossak, jakby zresztą uczynił każdy inny malarz, robił to ogólnikowo, z pamięcią jedynie o oznaczeniu miejsca przedmiotów. Wskutek tego linia szkicu delikatna, pełna subtelnego poczucia wyrazu, pełna finezyi w oznaczaniu kształtu, stawała się płynną linią kaligraficzną, okrągłą, jednostajną, zmanierowanym konturem, który obwodził wprawdzie dokładnie w głównych zarysach granice przedmiotów, zachowując ich ruch, lecz zatracając wiele z tego niesłychanie jasnego, prostego, szczerzego poczucia natury, które stanowi jedną z najistotniejszych cech talentu Kossaka. Nie zawsze Kossak trzymał się tego sposobu, który doprowadziłby w końcu każdy inny talent do zupełnej maniery.

Szalone poczucie życia, ciągła czujność wyobraźni, świeżość pamięci i ta dziwna pobudliwość, wrażliwość, która nie stępiała do końca życia, nie dały Kossakowi zmanierować się i zakantować w rutynie. Bądź co bądź, pewna ilość prac jego jest wyraźnie napiętnowana tą płynną, kaligraficzną linią, która nadaje całości pewną jednostajność wyglądu, pewną maniereczną harmonię całej roboty. O tych obrazach mówią, że są one *stylizowane* – w szkicach Kossaka znajdują się wskazówki i dowody, skąd owa stylizacja pochodziła, jak w pracach innych artystów dokumenta, wskazujące, skąd wogóle pochodzi wszelka stylizacja. Umysł



FARYS.

1880—90.

ludzki nie jest w stanie objąć i stale uświadamiać całej różnorodności zjawisk świata zewnętrznego, przywiązuje się więc do pewnej ich grupy, którą najłatwiej pojmuje i szuka najwygodniejszej dla siebie formy do ich odtworzenia. Ponieważ jednak nie może odtwarzać ich z całą ich nagą, surową prawdą, dochodzi więc do pewnych szematów, uogólnień, które, w miarę przeradzania się z wiekiem mózgu, stają się na logiem — rutyną. Kanciaste linie skal granitowych, powłóczyste, okrągławe linie młodego konia, strzępiaste brzegi chmur, miękka płaszczyna wody, szorstkowata powierzchnia murawy; delikatna i łagodna modelacja młodej



WYŚCIGI W KRAKOWIE.

1870.





SKRZETUSKI I PODBIPIĘTA. »Ogniem i Mieczem« H. Sienkiewicza.

1881.

twarży kobiecej i ostre linie zmarszczek na poranej bruzdami twarzy starca — całe to nie-przebrane bogactwo przejawów natury, wszystko to, wymaga dla wyrażenia środkami malarzskimi całkowitej ich zmiany za każdym zjawiskiem. Na takie ich bogactwo nie każdego stać — raczej mało jest takich, którzyby stałe z równą jasnością, te wszystkie zjawiska, mogli obserwować i zawsze znajdowali dla każdego nową i odpowiednią formę. Lecz należy jeszcze pamiętać, że cała praca myśli, wszystkie dziwne stany duszy, wszystkie wzruszenia uczuć, całe to życie, które w mózgu malarza drży i mieni się, musi przejść przez pracę ręki, która, chociaż jest cudownym narzędziem, jest jednak ograniczonem w możności rozwijania się, nużącym się, potrzebującym wypoczynku i szukającym ciągle ułatwienia w pracy, co prowadzi do nawyknień, nałogów, do pewnego ruty-

nicznego tempa ruchów, które nie każdy talent może i nie każdy chce przelamać. Obserwacja ruchów ręki malarza, w czasie roboty, jest nadzwyczaj ciekawa i pouczająca. U jednego jest w tych ruchach nadzwyczajna różnaitość, wynikająca z krótszych lub dłuższych przedstawień, które przebiega olówek, odpowiednio do kształtu przedmiotu; cała różnaitość zagięć linii, różnorodność kombinowania się płaszczyzn, wszystko to odbija się na ruchu ręki, który niema żadnych powtarzań się tempa, żadnej rytmiki, lecz ciągle jest posłusznym temu, co się dzieje w myśli malarza. U innych ręka chodzi po papierze, lub płótnie z pewnemi stale powtarzającemi się podrygami, z jakimś zakreślaniem linii w powietrzu, nad powierzchnią obrazu, i można napewno twierdzić, że u takiego malarza w robocie będzie pewna maniera, zrutynowanie, lub dążność do ornamentacyjnego użycia kształtu. Rękę można w jednej chwili przystosować, na przykład do pewnego rytmu, odpowiadającego pewnym zagięciom linii i potem, z zamkniętymi nawet oczami, w takt tego rytmu, będzie ona powtarzać kształt tej samej linii

z zupełną dokładnością. Są to te wszystkie przesmyki, na których *maniera* czyha na talent malarza. Czepia się ona znużenia jego duszy i znużenia jego mięśni i ofiarowuje swoje usługi, które są rodzajem szlafroka dla wyobraźni i talentu. Estetyka mówi potem dużo o *stylu* danego malarza, lecz styl, tak pojmowany, rozebrany na składowe pierwiastki, wyraża zawsze, albo wrodzone zacieśnienie talentu, ubóstwo jego środków, albo też manierę, która przychwyciła talent w chwili znużenia i wyczerpania i pomaga mu tworzyć dalej przy pomocy pewnej metody, pewnych nałogowych środków, lub pewnych sztuczek teoretycznych. U Kossaka materialne, techniczne warunki malarstwa akwarelowego wpływały na pewne zboczenie talentu, zmuszając go do przeprowadzenia artystycznego pomysłu przez żmudną i nudną robotę techniczną, zmuszając właściwie do kilkakrotnego





KSIAŻĘ JEREMI WIŚNIEWIECKI. «Ogniem i Mieczem» H. Sienkiewicza.





WOŁODYJOWSKI, HELENA I ZAGŁOBA. «Ogniem i Mieczem» II<sup>o</sup> Sienkiewicza.

1886.

opracowywania tego samego obrazu różnemi środkami.

Z materiału zebranego z natury, bądź drogą studyów i notatek, bądź obserwacji i pamięci, i z istoty temperamentu Kossaka, powstawał w wyobraźni obraz, który w pierwszej fazie zmaterializowania, był ołówkowym szkicem, następnie czystym konturem przekalkowanego szkicu, a następnie stawał się kolorowym obrazem, wykonanym wodnemi farbami. Między szkicem, streszczającym w najwyższym stopniu najistotniejszą treść talentu i temperamentu Kossaka, a skończonym obrazem, który się różnił w wielu razach od szkicu, lecz zachowywał jego treść zasadniczą, a nabierał cech dodatnich innej kategorii, między temi dwoma krańcowemi punktami malarskiej roboty, była faza pośrednia, kiedy cały pomysł zbladł, obdarty z subtelności uroku szkicu, był tylko martwym szkieletem obrazu, najmateryalniejszym, najbezduszniejszem powtórzeniem granicy kształtu przedmiotów, wypełniających obraz. Otóż, jakkolwiek zalety talentu Kossaka nie ginęły w zupełności w czasie tego procesu roboty, jednak niektóre jego niezwykle cechy artystyczne za-

cierały się po drodze do skończonego obrazu — i dopiero, mogąc dziś zajrzeć we wszystkie szczegóły pracy Kossaka, można je odszukać i podziwiać.

Dla Kossaka i dla każdego talentu, z którym to się dzieje, wynika stąd krzywda, a zarazem konieczny wniosek, że każdy malarz najlepiej zrobi, jeżeli od początku do końca swej roboty będzie się trzymał jednego materiału — nie będzie szkicował osobno, lecz całą swoją siłę wyobraźni, całą jasność i świeżość natchnienia włoży bezpośrednio w obraz. Nie zawsze to jest możliwe; wielkie obrazy, lub freski, wymagają pewnych prac przygotowawczych, pewnych ułatwień technicznych, które nie pozwalają na bezpośrednie ich wykonanie — tam jednak, gdzie niema nieprzewyciężonych trudności materialnych — obraz powinien być stopiony ze szkicem.

Krytyka, która nie opiera się na bezpośredniej obserwacji artysty, która nadewszystko wychodzi od ludzi, którzy nigdy nie byli twórcami i nigdy jasno nie uświadomili całego procesu powstawania idei i nadawania jej formy materialnej, widzialnej, krytyka taka wiele zjawisk w sztuce tłómaczy opacznie, szuka przy-





POCICHÓD KOZAKÓW. «Ogniem i Mieczem» H. Sienkiewicza.





ŚMIERĆ PODBIĘTY. «Ogniem i Mieczem» H. Sienkiewicza.

1888.

czyn ich powstawania w dalekich, nieraz nie mających żadnego z nimi związku, faktach i zdarzeniach.

Wszelkie zmiany, zachodzące w charakterze twórczości, wszelkie w niej wahania się, objaśnia się zwykle wypadkami, dotyczącymi jakichś życiowych stosunków, interesów, wpływu pewnych osób i innych zdarzeń, dotyczących artysty, jako człowieka, i nie ulega wątpliwości, że wszystko to, wywiera ogromny wpływ na twórczość, na charakter i wyraz dzieła sztuki. Poza tem jednak, niezależnie od wszystkiego, co przeżywa artysta, jako człowiek, w czasie samego procesu zamieniania się idei obrazu na obraz, podczas tej walki, jaką stacza myśl lotna z oporem materialnym środków technicznych, z trudnościami pracy nużącej, zachodzą w duszy artysty zmiany stanów, które czynią, że ten, kto kończy obraz, nie jest identycznie tym samym, który go zaczął.

Zmiany, które powstawały w dziele Kossa-

ka, w czasie zamieniania się szkicu na obraz, jakkolwiek wpływały na większą konwencjonalność linii, którą rysował, nie doprowadziły go jednak do zmanierowania kształtu, do zatracenia poczucia indywidualnych cech rzeczy. Jakkolwiek *kontur* w obrazie jest bardziej kaligraficzny, bardziej płynny, mniej subtelnie związany z wyrazem życia; jakkolwiek zaczyna być widocznym, nie tylko dla tego, że jest granicą kształtu, ale i dlatego, że obrazowi nadaje pewien pozór skończenia, pewną konwencjonalną harmonię wykonania, pomimo to wszystko, kształt, który on obrzeża, nie traci nic ze swego charakteru. Konie i ludzie, drzewa i trawy, linie ziemi i nieba, nie przestają drgać życiem, indywidualnością charakteru, siłą typu. Jeżeli Kossak się manieruje w wyglądzie swoich środków przedstawiania życia, nie manieruje się nie w pojmowaniu tego życia. Tym zbyt widocznym i trochę kaligraficznym konturem wyraża on i potężnego »Freza« niemieckich raj-





PAN ZAGŁOBA NA WESELU.

tarów i lotne konie Lisowczyków, — i biedną szkapę żydowską, świecąca kośćmi i zwiędłego, okrągłego, jak ogórek, Żmudzinka. Zresztą, Kossak, do ostatnich chwil życia, nie stracił giętkości umysłu i zdolności odczuwania, w sposób jasny i świeży, świata zewnętrznego, i rozszerzania, lub zmieniania, do pewnego stopnia, swoich środków artystycznych i technicznych. Ta kaligraficzność rysunku, która występuje najsilniej w latach sześćdziesiątych, z czasem zatracca się i w późniejszych akwarelach, zwłaszcza z ostatnich lat życia, kontur ginie w płaszczyźnie lokalnej barwy, lub cieniu, i gdzie nigdzie tylko występuje wyraźniej, tam na przykład, gdzie pośpiech roboty, nie pozwalając na ścisłe przeprowadzenie światłocienia, wywoływał użycie tego pomocniczego środka odgraniczenia, stykających się płaszczyzn przedmiotów.

Wogóle, chociaż Kossak nie popełniał w życiu światłocienia jakichś wielkich błędów, nie robił, nieloicznych i sprzecznych z naturalnymi prawami rozkładu światła, eksperymentów, nie studyował jednak zjawisk świetlnych z konsekwencją i nieubłaganą loiką Meissonier'a na przykład.

Malarz widzi to tylko i to pokazuje innym w swoich obrazach, co uświadamia. Nie cały obraz odbity na siatkówce, na mózgu, przechodzi do jego świadomości. Pod wpływem gotowych stanów psychicznych, z którymi wrażenie zewnętrzne spotyka się w duszy artysty, z całego widzianego obrazu, pewne jego części najsilniej, najdobitniej uplastyczniają się w wyobraźni. Dla artysty świat oświecony jest podwójnym światłem: słońca i promieni jego własnej duszy. Prowadzi to nieraz sztukę na manowce zacieśnienia się, maniery i bezplodnego powtarzania się — z drugiej jednak strony daje możliwość zesrodkowania uwagi i wywołania silniejszego wrażenia w widzu, lub słuchaczu. To, co tutaj mówię o malarstwie, dobitnie występuje w literaturze, lub w opowiadaniach ludzi, którzy szczerze i bez refleksyjnych poprawek odtwarzają swoje wrażenia i wzruszenia. Kiedy Sabala *idzie na niedźwiedzia*, w opowiadaniu jego widać wszystko, co się dokola niego dzieje, co się znajduje na drodze; spostrzega on i smreki i potoki, obserwuje wanty, zalegające drogę, przygląda się wszystkim szczegółom ziemi i nieba dokładnie, jasno i ściśle, rozprasza swoją uwagę na mnóstwo rzeczy, które kolejno nasu-





BASIA I AZYA.

1888.

wają się jego oczom. Z chwilą jednak, kiedy ukazuje się *On*, niedźwiedź, cała uwaga myśliciela skupia się na nim, nie widzi on nic, prócz niego, i tej jego lewej łopatkii, pod którą ma »łupnąć«. Długi i szczegółowy opis uprzedni, zmienia się na krótką, zwięzłą, urywaną mowę, odpowiadającą uwadze, skupionej, na mgnienie oka trwających chwilach śmiertelnego dramatu, rozgrywającego się między zwierzem, a człowiekiem.

Jakkolwiek malarstwo, zbudowane na podstawie praw optyki, może dać całkowity obraz zjawiska świetlnego, jednakże pod wpływem tego, na czym się skupia świadomość, pewne strony natury, przy spostrzeganiu, wydobywają się na wierzch, podkreślają się w sposób szczególny. Co w rzeczywistości dzieje się drogą naturalnego funkcjonowania umysłu, to w obrazie robi się sztucznymi środkami malarstwa i w ten

sposób stan psychiczny artysty, zogniskowanie jego świadomości w pewnym kierunku, udziela się widzowi.

Kossak, który zawsze prawie buduje swój obraz na zmiennem zjawisku ruchu, jak niema czasu, obserwując je w naturze, badać jednocześnie ze ścisłością rozkładu światła na ruszających się ludziach i koniach, tak samo też w obrazie, zajęty wydobyciem środkami malarскими zmienności zjawiska, nie opracowuje szczegółowo światłocieniu. W skutek jednak nadzwyczaj ścisłej obserwacji natury i szerości w oddawaniu wrażeń od niej odebranych, obraz jego jest wogóle loiczny i tak przekonujący widza, że patrząc nań, tylko przy roztęplonym badaniu, przychodzi na myśl, dlaczego ten, lub ów półton, lub refleks jest za blade, albo za ciemny.

Po prostu w obrazie Kossaka, widz *musi* tak



widzieć naturę, jak żeby w rzeczywistości cały jego interes był skupiony na tem, co się dzieje między ulanem, wyrębującym się z gęstwy nieprzyjaciół, albo wilkiem, obsaczonym przez rozjuszone charty i roznamiętnionych dojeżdźaczy. Zresztą i w naturze, przedmioty w ruchu, zupełnie inaczej przedstawiają się oczom, pod względem ścisłości i wyrażności szczegółów, niż te same przedmioty w spokoju.

Meissonier, którego sztuka stoi na wielkiej inteligencji, używającej olbrzymi materiał studyów, Meissonier czyni to w *Bitwie pod Friedlandem* z samowiedzą; kirasjerzy, pędzący do ataku, są szerzej, ogólniej malowani od koni w spokoju. Ponieważ jednak w tym wypadku refleksja i rozumowanie nie dają dostatecznej miary, więc też i tak jeszcze niektóre szczegóły rzucają się w oczy za wyrażnie i, zatrzymując wzrok i uwagę widza, po-



TANIEC Tatarski.

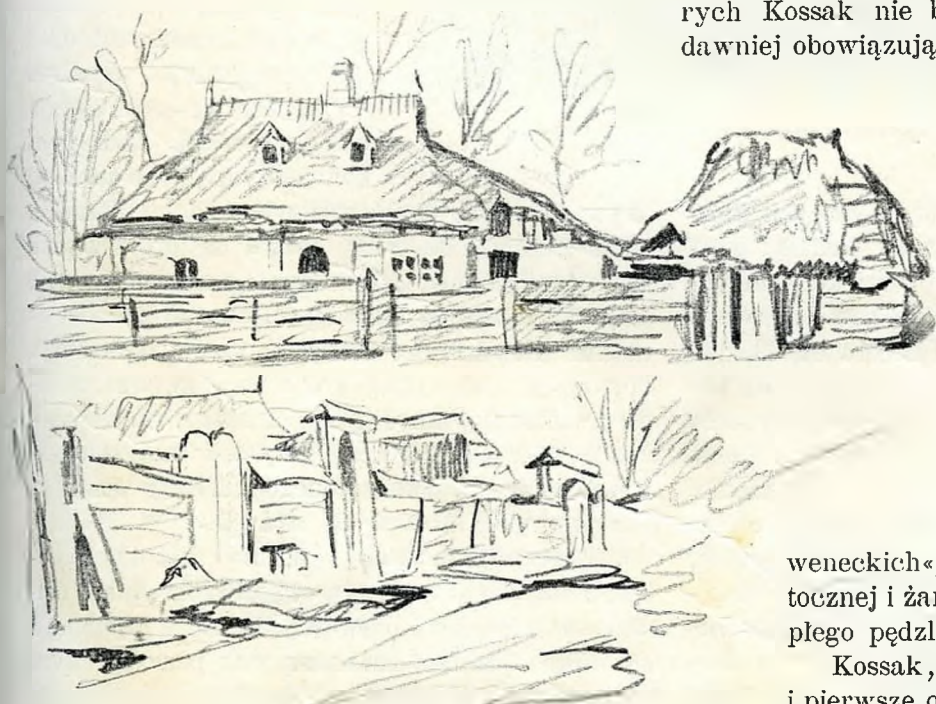
1885.

wstrzymują też w locie tak świetnie rysowaną lawę łączących w zamieszaniu jeźdźców.

Ogólnikowy światłocień Kossaka nigdy nie psuje obrazu; taki jak jest, użyty z nadzwyczajnym poczuciem natury, podnosi wrażenie prawdy i zupełności przedstawionego zjawiska, pomaga do oddania pory dnia, wyrażenia charakteru i nastroju obrazu. Zwłaszcza w ilustracjach, rysowanych tylko czarno i białą, w których Kossak nie był krępowany powszechnie dawniej obowiązującymi wyobrażeniami o konieczności nadawania bladych, nikłych tonów, akwareli, światłocień jego i siła tonu są prawdziwe, modelacja pełniejsza, bliższa natury.

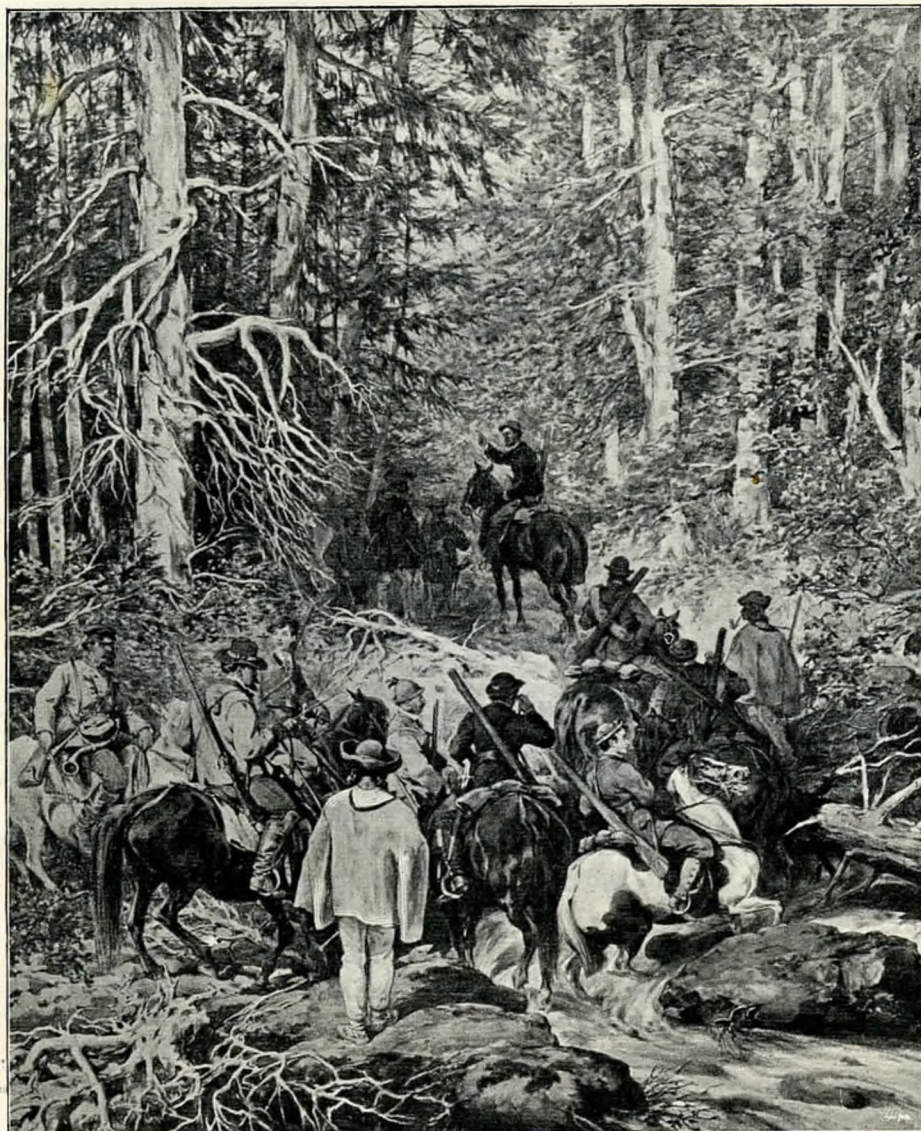
Oprócz bładości ogólnego tonu w akwareli, w czasach kiedy Kossak zaczynał swoją pracę malarską, obowiązywała jeszcze inna zasada, zasada »ciepłego kolorytu«, »złotego kolorytu mistrzów weneckich«, czyli, jak w mowie potocznej i żargonie krytyki mawiano, »ciepłego pędzla«.

Kossak, który początkowe studia i pierwsze obrazy malował, nie w jakiejś



Szkic ołówkiem z natury.





POLOWANIE ADAMA Ks. SAPIĘHY NA NIEDŹWIEDZIA. W SIANKACH I UŻOKU.

miejskiej szkole o brunatno ufarbowanych ścianach, lecz wśród stepów i jarów Podola, Kossak, z początku, nie myślał o tem konwencyonalnem nadawaniu jakiegoś stałego rudawego podkładu swoim obrazom. Jakkolwiek bardzo są jeszcze słabe te jego pierwsze akwarele, widać w nich tendencję szczerzego powtórzenia rzeczywistych, prawdziwych stosunków barw lokalnych, tak, co do skali ich przyciemnienia, jak i co do wierności tonu barwnego. Z czasem jednak, wobec tego, że cała sztuka owoczesna, aż po lata między rokiem 70 a 80-tym, tonowała obrazy na mniej więcej rudej zaprawie, że *Sienna palona*, farba bardzo silna, czerwono-ruda, służyła za podkład wszystkim malarzom,

że cała metoda malowania, opierała się na uprzedniem obrysowaniu, a nawet wy-modelowaniu obrazu tą rudą farbą, na którą dopiero się kładła warstwa farb, stanowiących obraz, z czasem, nie dziwnego, że i Kossak uczynił, jak inni, i podmalowywał swój obraz *Sienna*, a następnie, trzymany już tym silnym tonem rudym, malował, w tonie *ciemnym*, oliwkowo-żółtym, całość. Przy jego sposobie używania linii dla określenia kształtu przedmiotu i wzmocnienia modelacyi, nie dość ściśle przeprowadzonej w światlocieniu, ten rudy podkład, przeświecający z pod nikłych barw lokalnych, wywoływał wrażenie przezroczystości przedmiotów, co zresztą jest wspólną cechą całego mnóstwa dzieł owoczesnego malarstwa. Lecz Kossak nie miał w naturze swojej skłonności do zakrzepnięcia w rutynie. Ciągła, bezpośrednia obserwacja natury, nie dała mu zmanierować się. Tam też, gdzie Kossak maluje z natury, niema śladu tego konwencyonalnego sposobu używania barwy. Nawet wtenczas w Paryżu, gdzie zapewne ta ruda barwa się go uczepiła, jego notatki nieba, które »lapał« z okna pracowni, mają dążność do prostego i szczerzego odtwarzania prawdziwego stosunku tonów barwnych. Późniejsze zaś szkice kolorowe i notatki z natury, pokazują, jak długo u Kossaka, trwała możliwość rozwoju, giętkość i żywość umysłu, zawsze czynnego, podbudzonego, zdolnego do przyjęcia nowych i świeżych wrażeń.

W tych notatkach z natury jest taka niepokalana czystość barw lokalnych, taka ścisłość w widzeniu i odtwarzaniu ich wzajemnego stosunku i zmian, zachodzących pod wpływem oświetlenia i oddalenia od oka widza, jak u naj-



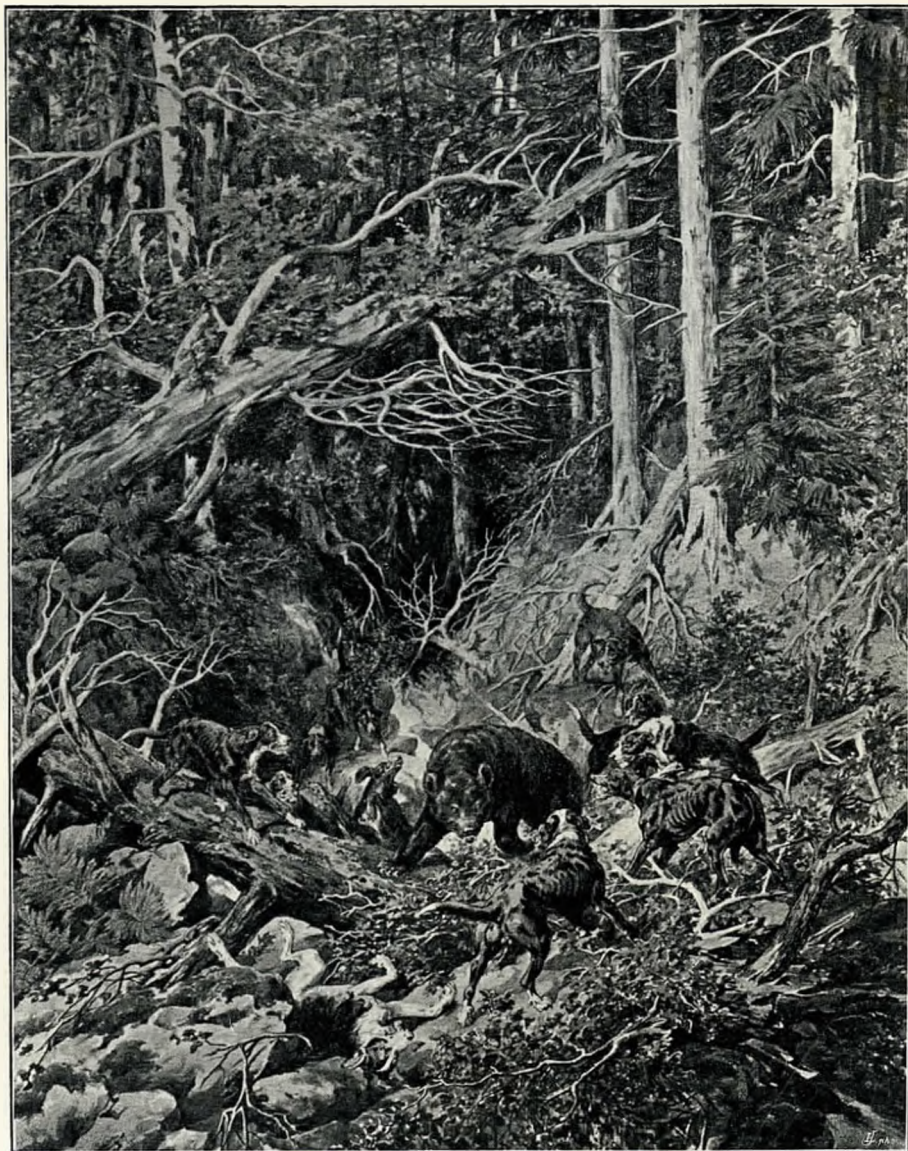
lepszych naszych kolorystów. W tych studyach kolorowych, występuje cała subtelność talentu Kossaka, widnieje równie wielka czułość i wrażliwość na barwę, jak i na charakter kształtu, na ruch i wyraz. I znowu należy z żalem zaznaczyć, że w skończonych obrazach, to subtelne poczucie harmonii barw, przelamując się w procesie wykończenia obrazu, podobnie jak forma, stawało się bardziej konwencyonalnym, grubszym, dalszym od natury i od tych przymiotów Kossaka, które charakteryzują jego bezpośrednie z natury notatki, lub pierwotne szkice kompozycyjne.

Kossak, jak wszyscy artyści jego pokolenia, przeżył parę zmian kierunków w sztuce. Nowe indywidualności wprowadzały inne pojęcia i inne środki artystyczne. »Ciepły pędzel«, w tej ewolucji, poszedł w poniewierkę — reakcja doszła do przeciwnego bieguna barw, do błękitu — do »pędzla zimnego«.

Kossak, który malował konwencyonalnie w obrazie, nie zatracając, ani na chwilę, najczystsze poczucie prawdy barw, malując z natury — Kossak stopniowo zbliżał się w tonie obrazów do tych zmian, które pozwoli zachodziły w malarstwie, w miarę zbliżania się do czasów ostatnich.

Im późniejsze są jego obrazy, tem mniej w nich tonu żółto-oliwkowego, tem wyraźniej, pomimo tego akwarelowego rozjaśnienia, występują na wierzch lokalne barwy przedmiotów.

Nietylko u Kossaka można obserwować podobną zmianę. Böcklin, ten największy zapewne kolorysta, jaki kiedy istniał, przeszedł również podobne fazy; tak samo od żółtawej zaprawy, od sztucznej harmonii, opartej na ujednostaj-



POLOWANIE ADAMA KS. SAPIEHY NA NIEDŹWIEDZIA. W SIANKACH I UŻOKU.

nieniu pewnej domieszki do każdego tonu barwnego, dochodził do przeciwstawności czystych i wyraźnych barw lokalnych w najsilniejszym natężeniu, zharmonizowanych na podstawie tonu światła, przyjętego w obrazie.

Ostatecznie Kossak doszedł z kolorem do tego, że konwencyonalna zaprawa żółta znikła prawie zupełnie, obraz miał ton zimniejszy, powietrzniejszy, a przy jego subtelnym poczuciu stosunków barwnych, potrafił on tak uszeregować siłę tonów, że nawet przy nadmiernym rozjaśnieniu barw lokalnych pierwszego planu, wystarczyło mu różnicy tonów dla zaznaczenia tych barw w oddaleniu. Jeżeli koń cisawy, czy kary, na pierwszym planie, ma o wiele słabsze





KOZAK.

1876.

kszą daleko rolę świadomości, że przedmioty są *oddalone* na miarę, niż spostrzeganie zmian zachodzących w ich ubarwieniu i oświetleniu. W tym wypadku, jak i w wielu innych, natura jest do nieskończoności bogata w swoich objawach, daleko rozmaitsza, niż to może objąć ludzki umysł, który wykrawa sobie tylko małą częśćkę jej zjawisk i z nich wyprowadza wnioski i uogólnienia, które stosuje do całości wszechświata. Kossak malował też olejno, nie wpływało to je-

barwy, niż ja np. to widzę, to w stosunku do tego, sylweta wierzb i topoli w oddaleniu, zbliża się prawie do szarego tonu, jednak nie roztopia się w nim w zupełności, drży w niej odbłask zieleni, który ją różni od bardziej jeszcze nikłego tonu poszycia stodoły, lub rżyska na dalekim pagórku. To ustosunkowanie tonów dowodzi poczucia harmonii barw, i przy całym konwencyonalizmie akwarelowego rozjaśnienia, przekonują widza i godzi z kolorem obrazu.

Tu należy zanotować, że wogóle i artyści i widzowie, daleko więcej wymagają *przestrzeni*, perspektywy powietrznej, od obrazów, niż jej jest, nawet w naturze. W wyjątkowych tylko razach, ilość pary wodnej, lub kurzu, jest tak wielka w powietrzu i tak oświetlona, że już bliższe przedmioty zmieniają swoje barwy lokalne i przesłaniają się błękitnym oparem, jak to często robi przesadnie malarstwo, zwłaszcza akwarelowe. Zwykle tak nie jest, i w odczuwaniu przestrzeni gra wię-



ZDOBYTY SZTANDAR.

1887.



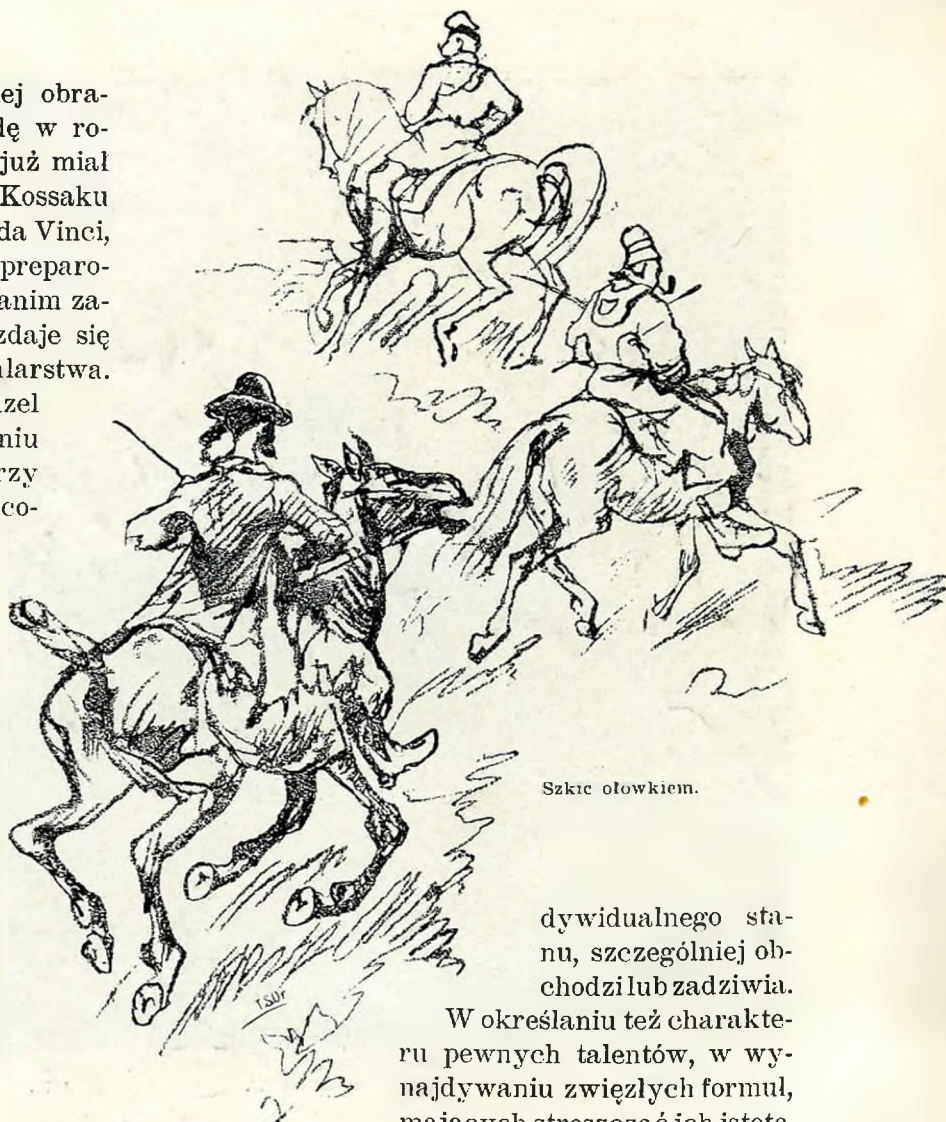
dnak na zmianę wartości kolorystycznej obrazów, a odbierało mu pewność i swobodę w robocie, która mu była potrzebną i którą już miał wyrobioną w akwareli. Nie można o Kossaku powiedzieć tego, co mówiono o Leonardo da Vinci, że zaczynał od warzenia ziół i olejów, preparowania tynktur, werniksów i pokostów, zanim zaczął tworzyć. Nie, Kossaka najmniej zdaje się obchodziła cała kuchnia techniczna malarstwa. Pudełko akwareli, woda, papier, pędzel i gąbka — to materiały przy malowaniu akwareli; tusz, biały gwasz i ołówek przy rysowaniu ilustracji, ołówek przy szkicowaniu — oto cały arsenal środków jego techniki.

Przeważnym środkiem wydobywania kształtu, była linia, kontur, ten środek konwencyonalny, gdyż w naturze go niema, który jednak w ręku Kossaka stawał się czemś cudownym, wyrażającym z niesłychaną subtelnością ogromne bogactwo przejawów życia. Plama barwna i świetlna, drugi zasadniczy pierwiastek malarstwa, użyte raz, jak w obrazach, w sposób bardziej konwencyonalny, manieryczny — to znowu w malowaniu z natury z niepokalaną prawdą i czystością, nie zamąconą niczem — oto środki artystyczne i techniczne, którymi Kossak dokonał swego całkowitego dzieła w sztuce.

Należy teraz przyjrzeć się, jakim było to dzieło, co wyrażało, jaki świat i jaka dusza w niem się objawiła.

#### IV.

Dla każdego zjawiska, umysł ludzki usiłuje znaleźć jakąś prostą i zwięzłą formułę, streszczającą jego istotę zasadniczą. Lecz to, co się wydaje najistotniejszym w danym fakcie, jest niem o tyle, o ile dany umysł jest w stanie wszechstronnie spostrzegać i ściśle wnioskować. Najczęściej, bierze się za główną cechę jakiejś rzeczy, lub treść istotną pewnego wypadku to tylko, co szczególnie uderza umysł w pewien sposób ukształcony, to, co ten umysł, wskutek jego in-



Szkic ołówkiem.

dywidualnego stanu, szczególnie obchodzi lub zadziwia.

W określaniu też charakteru pewnych talentów, w wynajdywaniu zwięzłych formuł, mających streszczać ich istotę, najczęściej się spotyka z tem

zacieśnieniem sądu, z wyprowadzeniem uogólnienia z jakiejś jednej cechy, pomimo, że ona nie jest ani najgłówniejszą, ani jedyną.

Do Kossaka, w mowie potocznej i krytyce, stosowano formułkę: »Malarz koni«. Dość spojrzeć na umieszczony wyżej szkic Kossaka, żeby wiedzieć, że był on tyleż malarzem ludzi, co i koni, że człowiek, siedzący na jego koniu, jest również żywy i charakterystyczny, i że Kossak, nieraz zresztą, tak, jak w tym szkicu wyrażał pewien jednaki charakter, pewien nastrój, tak dobrze przy pomocy konia, jak i człowieka.

Szkic jest ilustracją znanej piosenki:

Tak pan jedzie, po obiedzie,  
 Sluga za nim ze śniadaniem,  
 A za panem chłop  
 Na koniku hop;  
 A za niemi wtyle, na siwej kobyle  
 Jedzie żyd, jedzie żyd hopapa! hopapa!





KSIAŻĘ JÓZEF NA »SZUMIE« ZE STADA SANGUSZKÓW.

1875.

Na Ukrainie dodają jeszcze: »A za żydem żydóweczki, pogubiły patyneeczki«. Wiadomo, że piosnka ta śpiewa się dziecku, wytrząsając je przy tem, w jej takt, na kolanie.

Kossak, zrobił ten szkic dla zabawy wnucząt zapewne, w jednej chwili, bez dłuższego namysłu, streścił w nim jednak całą swoją jasność spostrzegawczą, i zdolność formułowania w kresce charakteru i życia; — wyraził też zestawieniem tych trzech figur, całą treść społecznego ustroju.

Na jak dobrym koniu i po jak dobrym obiedzie jedzie ten pan! Z jaką poważną fantazją zwisa mu czapka na ucho, jak mu sterczy wąs pański z tłustego, sytego policzka! Jaka w nim powaga i pańska pewność siebie!

Za nim chłop, jedzie skromnie i bez fanaberyi, na biednym mierzynie, któremu nie w głowie podbieranie lba i odsadzanie ogona; — on jedzie z potrzeby, nie dla zabawy ani fantazyi;

albo go kto posłał, albo go jakaś własna bieda wyciągnęła zafrasowanego w drogę, która go nie cieszy. A za nimi żyd, z całym swoim tałalajstwem, z latającymi pejsami i lokciami, na »szkapie«, może niegdyś dobrym koniu, dziś sponiewieranej i zszarganej starzyźnie, lachmanie konia, podnieconym obrokiem i batem, tak, jak i inna wylatana i wytrzepana starzyzna, która z rąk żydowskich dostaje się na jarmark i ubiera biedaków, — ten żyd trywialny i śmieszny, tak straszliwie obcy, a taki nieodłączny, konieczny pierwiastek malowniczości wsi polskiej.

Te trzy figury, tak nieporównanego charakteru, są symbolicznymi znakami, nad którymi, jak nad kartą z historii rozwoju społeczeństwa, można się zastanawiać. Lecz mniejsza o to, w tej chwili są one dowodem, że Kossak nie był wyłącznie malarzem koni, jakkolwiek posiadał w najwyższym stopniu wszystkie przymioty potrzebne do malowania konia, i jakkolwiek, wskutek znaczenia, jakie miał koń u nas, Kossak nie rozstaje się z nim

nikdy, tworząc obrazy na tle polskiego życia.

— »Koń nie pozuje i dlatego jest trudny do studyowania i do poznania« — mówił Meissonier. Człowiek też nie może pozować do wszystkich subtelniejszych objawów życia; nie może pozować do wyrazów uczuć i stanów duszy; cały też ten zakres zjawisk poznaje się i odzwierca w sztuce, albo przez odczuwanie ich w sobie, albo przez spostrzeganie u innych ludzi, którzy nieświadomie, pod wpływem wzruszeń, przybierają pewne wyrazy i ruchy im odpowiednie. W tym wypadku, malarz albo rzeźbiarz nie może nic liczyć na modela, choćby nim był najdoskonalszy aktor. Model jednak ludzki może być ustawiony w pewnym ruchu, może być obciążony pewnym ciężarem, który go zmusi do pewnego napięcia mięśni, lub może to uczynić świadomie, odpowiednio do żądań malarza i utrzymać się w takim napięciu czas pewien, słowem, może dać mnóstwo wskazówek, może



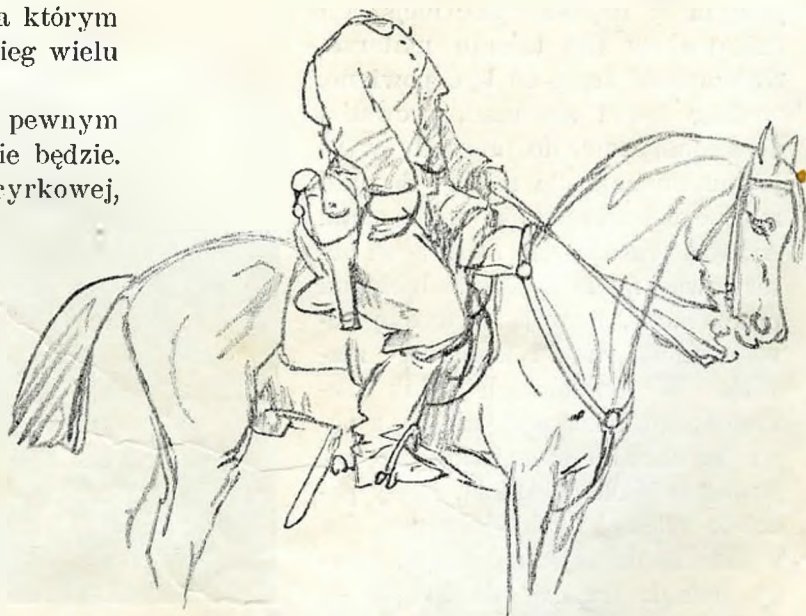


POD RASZYNEM. Obraz olejny. Juliusz i Wojciech Kossakowie.

1887.

służyć jako materiał doświadczalny, na którym daje się sprawdzić, na zawołanie, przebieg wielu przejawów życia.

Koń tego nie uczyni, — i, poza pewnym zakresem póz spokojnych, pozować nie będzie. Nawet konie wyszkolone w dresurze cyrkowej, tylko pod batem i to na krótką chwilę przybierają cokolwiek trudniejsze pozy. Tak jest z koniem i tak jest w ogóle ze zwierzętami. Dla poznania więc ich w celach malarskich lub rzeźbiarskich, trzeba je badać subtelną i szybką obserwacją, trzeba umieć utożsamiać się z ich duszą, odczuwać i uświadamiać ją, jak się uświadamia własne ludzkie wzruszenia i stany duszy. Z drugiej strony, samo poznawanie kształtu, budowy i mechanizmu ich ciała musi się odbywać inaczej wo-



ULAN GALICYJSKI. Szkic ołówkiem z natury.





PRÓBA LANCY.

1885.

bec tego, że nic one nam nie chcą w tem dopomóć. Dlatego też anatomia, przy badaniu zwierząt, większe może oddać usługi, niż przy poznawaniu człowieka. Anatomia jednak jest jednym z najniebezpieczniejszych szkopułów dla talentu malarza. Świadomość tego, co być powinno, według zasad anatomii, prowadzi do szematyzmu, do przesady w ujawnianiu napięcia mięśni, do nadmiernego podkreślania więzi ciała. Anatom przeszkadza malarzowi obserwować życie z jego subtelnymi przejawami, i swoją erudycją powstrzymuje ruch i zmienność zjawisk. W akademiach sztuk pięknych, anatomia wyklada się z pewnym naciskiem, opierając się na powadze Michała Anioła, który podobno dziesięć lat krajał trupy, dla wydarcia im tajemnic życia. Grecy jednak trupów nie krajali — i mieli rację.

Ktokolwiek widział, jak sumienny profesor anatomii, przy pomocy elektryczności, wywołuje na sobie skurcze mięśni twarzowych, dla pokazania malarzom, jakie grupy mięśni kurczą się



PIOSNKA O KONIKU ŻOŁNIERSKIM.

1898.



przy pewnych wyrazach uczuć, ten na zawsze zachowuje wspomnienie, czegoś przymusowego, szematycznego, skamieniałego — wspomnienie narzuconego na życie pęta formułki. Studya więc nad anatomią, muszą być prowadzone ostrożnie i z zupełną świadomością tkwiącego w nich niebezpieczeństwa: zabicia szczerości i bezpośredniości przejawiania się talentu. Lecz przypuśćmy, że przy badaniu zwierząt są nieuniknione, że taki Barye, nie mógłby bez ich pomocy wyrzeźbić swoich lwów, stojących w tuilieryjskim ogrodzie, że Meissonier, nie mógłby dojść do tej ścisłości kształtu konia, nie modelując go dla nauki od szkieletu do szerści; szczęście jednak tych artystów jest w tem, że umieli oni panować nad swoją erudycją anatomiczną, że jeden miał ogromny temperament rzeźbiarski, który brał górę nad nauką, a drugi wielką inteligencją, która mu wskazywała, gdzie się kończy zakres malarstwa, a gdzie się zaczyna atlas anatomiczny.

Koń dla anatoma jest zjawiskiem, które on bada dla odkrycia i poznania praw nim rządzących — koń dla artysty, jest jednym z wyrazów, któremi się wypowiada jego dusza. Musi on go znać i musi go odczuwać, i im bardziej będzie w stanie identyfikować się z jego duszą, tem większej wartości w sztuce będą jego dzieła, ponieważ będą bliżej tej granicy, na której zaczyna się wiecznie świeża i zadziwiająca siła życia, dla wyrażenia której, nie dość »cyrkla, wagi i miary«...

Sztuka, która towarzyszy ludzkości od jej narodzin, zawsze usiłowała przedstawiać to wszystko, co było w jakimkolwiek związku z człowiekiem, co się bezpośrednio łączyło z jego życiem, lub poprostu podpadało pod jego zmysły i, na zasadzie nieznanym nam bliżej przyczyn, wywoływało twórczość artystyczną; sztuka też od najdawniejszych czasów i wszędzie, gdzie obok człowieka żył koń przedstawiała go w swoich dziełach, przedstawiała jak mogła i umiała na różnych stopniach swego rozwoju.



CZARNIECKI PRZEBYWAJĄCY ODNOGĘ MORSKĄ.

1875.

Jak daleko w przeszłość sięgają nasze wiadomości o sztuce, wszędzie się w niej spotykamy z kształtem konia. Chińczycy rzeźbią go na najdawniejszych znanych płaskorzeźbach, odlewają z brązu i malują na jedwabnych tkaninach. To samo dzieje się w Japonii. Konie te, przy całej pierwotności, w czasach najdawniejszych nawet, dobre są w ruchu, mają prawidłowo ustawione nogi w stępie i galopie. W Indjach, koń wpleciony między słonie, pawie i smoki, wspina się dęba na narożnikach gopuramów.

W Egipcie, na kolorowych obrazach przedstawiających tryumfy Faraonów, konie idą rzędami wraz z wziętymi do niewoli jeńcami, lub wprzagnięte w rydwany, galopują, potrząsając ogromnymi pióropuszcami.

Najdoskonalsze konie, poza Grecją, spotyka się w starożytności, na płaskorzeźbach assyryj-





W HISZPANII Z BONAPARTEM.

skich. Konie te przypominają proporcyami, nerwowością i ogniem konie arabskie. Nie duże, zgrabne, o żywym, ognistym spojrzeniu, suchych i mocnych nogach, ściągnięte silnie lejcami, zdają się one ledwo trzymać na miejscu. Konie stojące mają doskonale i silnie ustawione nogi, ze zrozumieniem zgięcia pęcin; — konie w ruchu, mają wyciągnięte równolegle nogi przednie, przy zadnich opartych jednak na ziemi. Podobny typ konia przedstawia sztuka perska. W Assyrii i Persyi jest zresztą w sztuce wybitna skłonność, do ornamentacyjnego stylizowania kształtu i linii, więc też grzywy i ogony są starannie zaplatane i karbowane, a mięśnie obrysowane i podcinane ostrym konturem. Pomimo to wszystko, jest w tych koniach szczere bezpośrednie wrażenie natury i wyraz życia.

Z chwilą, w której ukazuje się rzeźba grecka, zdaje się, że gdzieś z za chmur przedarło się słońce, że sztuka, która dotąd jękała się i chodziła jak niemowlę na raczku, przemówiła

wspaniałą i jasną mową i poszybowała w bezmiar, na jakichś potężnych skrzydłach.

Wszechstronność tego ruchu artystycznego obejmowała cały obszar życia, wciskała się wszędzie, gdzie tylko był jakikolwiek kształt dający się ozdobić. Wszędzie też, gdzie tylko sięgnęła sztuka, wszędzie zjawia się koń, jako niezbędna część obrazu, rzeźby i każdego ornamentu. Monety i medale, wazy, amfory, pułhary i misy, zbroje i tarcze, — wszystko zdobi koń.

Na szczyty świątyń wyjeżdża promienista kwadryga Heliosa; niezliczone szeregi jeźdźców ciągną po płaszczyznach fryzów; w przerwach metop waleczą centaury; lby końskie rżą z narożników dachów; koń wspina się na nagrobkowych kamieniach i okala ściany sarkofagów. Sądząc po sztuce greckiej, która tak wiele twórczości zużyła na przedstawienie konia, był on w życiu Greków pierwiastkiem nie mniejszej wartości i znaczenia, niż w naszym. Lecz sztuka grecka, nie tylko, że z rozrzutnością używała kształtu konia, — przedstawiała go

ona jeszcze nie mniej świetnie, niż człowieka. Fryz Partenonu przedstawia długi szereg jeźdźców i woźniców zamykających procesję Panatynajów. Konie są dwóch typów: lżejsze i krótsze pod jeźdźcami, dłuższe, cięższe i cięższe w zaprzęgu. Przedstawiają one motyw galopa, przeprowadzony zupełnie prawidłowo, zgodnie z naturą, tu, jak zresztą w całej sztuce starożytnej, moment wznoszenia się na zadnich nogach, lub chwilę wyrzucania się w powietrze. Są to żywe, ogniste konie, suchej i muskularnej budowy; mają one przyciętą krótko grzywę i wolno puszczone ogony. Pod względem proporcyi, rysunku części ciała, modelacyi stoją one na jednej wysokości z postaciami ludzkimi greckiej sztuki, a przewyższają je, pod względem wyrazu. Spokój i jednaki wyraz *nieobecności* ludzkich twarzy, rażąco odbija od silnie zaznaczonego wyrazu ognistego zniecierpliwienia i gwałtowności łbów końskich. Na narożnikach świątyni znajdowały się pyszne głowy końskie, które w sta-



nie okropnego uszkodzenia dostały się do nas.

Sztuka grecka do ostatka, to znaczy aż do czasu kiedy razem z Rzymem, któremu się wysługiwała, zginęła pod nawalą barbarzyńców i nowych form artyzmu, nie przestawała odtwarzać konia. Aleksander Wielki wyobrażany był w konnych posągach lub na złotych medalach. Posąg rzeźbiony przez Lizypa zaginął, jest jednak mały posążek, znaleziony w Herkulanum, uważany za kopię Lizypowego. Jest to rzeźba o wiele niższa od partenńskiego fryzu. Koń o ciężkim tulowiu, krótkiej szyi, lbie grubym, zbyt drobnym zadzie i małych, płaskich kopytach, jakkolwiek modelowany dobrze, nie ma tego wyrazu życia koni z Partenonu. Natomiast, na złotych medalach, znalezionych w Tarsie, koń pod Aleksandrem rzucającym się na lwa, przerysowany w kształcie, o nadmiernie długich nogach zadnich, ma jednak gwałtowny ruch naprzód, oddany z wielkim życiem. Wspaniałymi dziełami sztuki, związanymi z imieniem Aleksandra są:

mozaika przedstawiająca bitwę pod Issus i sarkofag niedawno znaleziony, zwany: *sarkofagiem Aleksandra Wielkiego*. W *Bitwie pod Issus*, konie użyte są nietylko w tym galopie lub stępie, jaki się widzi z profilu na płaskorzeźbach i medalach. Jest tam doskonały koń w skrótce, obrócony zadem do widza, powstrzymywany przez żołnierza, i inny, który się potknął pod jeźdźcem przeszytym włócznią Aleksandra. Oba te konie są wyborne w ruchu. Jeżeli się przypuści, że mozaika ta musiała być kopią jakiegoś obrazu i uprzytomni, ile tracą obrazy przy tem zamienianiu ich na mozaikę, sądzić należy, że obraz ten był jedną ze świetnych kart sztuki greckiej. Konie wozu Dariusza, konie walczącej w głębi jazdy, wszystkie mają te same cechy i zalety, jakie widnieją w figurach ludzkich, są dowodem, że sztuka grecka nie bała się żadnego przedmiotu, że brała życie szeroko i do czego dotknęła się, wszystko piętnowała wielkim artyzmem. Sarkofag, zwany

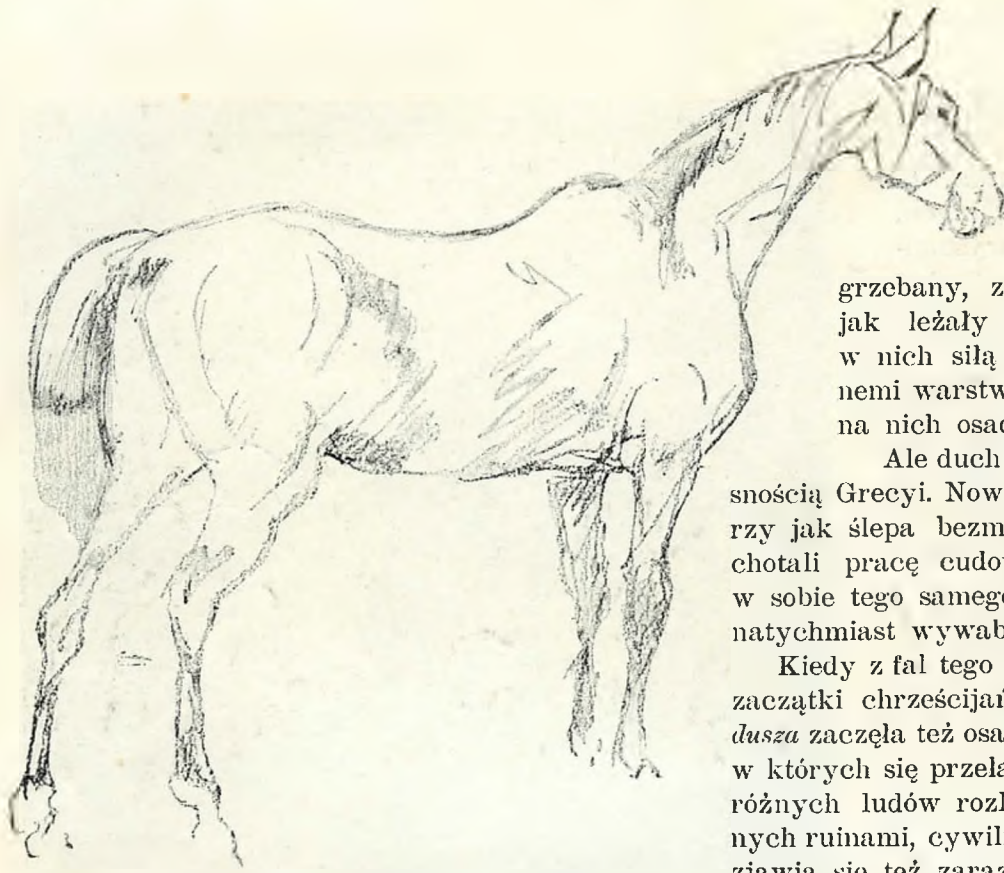


CZARNIECKI WJEŻDZA DO POZNANIA.

*Aleksandra*, jest jednym z takich dzieł sztuki greckiej, o porywającym życiu, wyrażonem z zupełnym panowaniem nad naturą i nad środkami artystycznymi. Na jego bokach wre bitwa Greków z Persami. W jednym z tych rzeźbionych obrazów znajduje się grupa Aleksandra, przebijającego Persa, pod którym koń się potknął identycznie taka sama jak w mozaice *Bitwy pod Issus*. Ruch figur ludzkich i końskich jest nieporównany. Zwięzłe i ogniste konie stojące dęba, rysowane są z precyzyą koni Partenonu, jest w nich więcej gwałtowności i rzutkości, co zresztą wynika z samego tematu. Nie wchodząc w bardziej szczegółowy rozbiór konia w sztuce starożytnej, temi kilku przykładami chcę zaznaczyć, że koń był zawsze i wszędzie kształtem nieodłącznym wszelkiej twórczości w sztukach plastycznych.

Kiedy morze ludów, które wezbrało gdzieś u brzegów Azji zalało Europę i splukało Rzym i Grecyę, — i długie wieki kruszyło na żwir





KOŃ ANGIELSKI. Szkic ołówkiem z natury.

i piasek pomniki ich sztuki, utworzył się w końcu nad nimi olbrzymi pokład dzikiego namulu, ponad którym sterczały tylko zręby budowli i rzadkie słupy kolumn, których trwałość i siła więzi zdolały się oprzeć nawałnicy barbarzyństwa.



POWÓDZ.

1884.

Grecki duch zamknięty pod pokładami rumowisk, powstałych ze zniszczonych dzieł jego własnych, spoczywał po-

grzebany, zdawało się, na zawsze, — jak leżały pokłady węgla, z utajoną w nich siłą ciepła i blasku, pod potężnymi warstwami rumowisk świata, które na nich osadzili morza.

Ale duch sztuki nie był wyłączną własnością Grecyi. Nowe ludy, ci barbarzyńcy, którzy jak ślepa bezmyślna siła fali oceanu, gruchotali pracę cudownych geniuszów — mieli w sobie tego samego Demona sztuki, który ich natychmiast wywabiał na pole twórczości.

Kiedy z fal tego potopu zaczęły się wylaniać zaczątki chrześcijańskiego społeczeństwa, *nowa dusza* zaczęła też osadzać kryształ nowej sztuki, w których się przelamywały pierwiastki rasowe różnych ludów rozlanych po obszarach zasianych ruinami, cywilizacji Grecyi i Rzymu. Koń, zjawia się też zaraz obok człowieka, w pomnikach tych pierwotnych przejawów sztuki nowego świata.

Zdobi on groby królów i rycerzy, mięsza się między ornamenta romańskich a potem gotyckich katedr; galopuje na kobiercach, świeci z okien szyb kościelnych; widać go na ścianach zamków i kościołów, na rozwianych sztandarach narodów i chorągwiach rodowych; zdobi

on miniatury rękopisów świeckich i religijnych, widnieje na jednym z najważniejszych symboli władzy i prawa — na pieczęci, jest tak obecny w sztuce, jak sztuka w życiu.

Wenecyanie wyprzęgają go z klasycznej kwadrygi, która wiozła Heliosa, czy jakiegoś bohatera Grecyi i stawiają Bogu i św. Markowi na chwałę, nad portalem swego kościoła. Koń średniowieczny, rycerski, ciężka normandzka machina, do dźwigniania za-





WYŚCIGI WE LWOWIE W 1815 R.

1870—80.

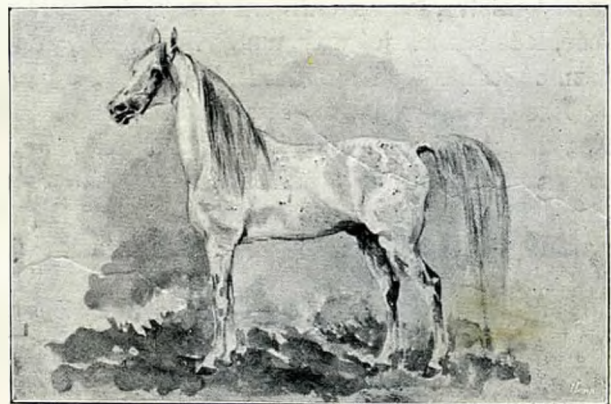
kutego w pancerz rycerza, noszącego kopię grubą i długą jak dobry smrek, sam bywa też zamykany w żelazną skorupę, lub okryty opo-  
nami i potężnymi rzemieniami rzędów i uprzęży tak, że ledwo go widać. Jest on traktowany często symbolicznie, heraldycznie, jako znak rycerstwa, bez względu na jego własną duszę, na jego osobistość.

Chwila budzenia się nowoczesnej sztuki, początek *Odrodzenia*, jest jedną z cudniejszych chwil, jakie duch ludzki przeżył. Jest w tem potężna siła wiosny — młodości — niepowstrzymany, nieokiełzany potok życia, bogactwo nieprzebrane sił twórczych, nadmierna płodność, zalewająca powodzią kwiatów świat młody.

Skorupa hieratyzmu bizantyńskiego, jak resztką odwalonego wiosennym wylewem lodu, roztapia się w nicość i ginie w promieniach tego olśniewającego słońca. Jest to rzeczywista „*Primavera*“ sztuki, która z obrazu Botticellego patrzy na świat skrząciami się oczami młodości.

Widząc ten bezmiar twórczości, tę powszechność porywu artystycznego, to niezmierne bogactwo i siłę myśli; patrząc na ilość, ogrom, doskonałość dzieł powstających z taką gwałtownością w tej epoce, człowiek stawia sobie pytanie: gdzie się znalazły ręce do pracy dla chleba; kto wytwarzał bogactwo materyalne tej ziemi; skąd się brały ręce, dźwigające miecze, kopie i arkebuzę, gdzie się werbowwały szeregi

kondotierów i załogi flot Genuy i Wenecyi; — gdzie zresztą w tych czasach zapamiętałego mordy jednostek i rzezi mas całych, znalazła się siła odradzania się ludzkości. Wspaniała ta epoka w historii sztuki, była nie tylko *Odrodzeniem* świata klasycznego — za potężne i za samodzielne osobistości, za oryginalne charaktery wystąpiły odrazu na widownię, żeby mogły być całkowicie pochłonięte i zniestwione, przez zamartwychwstałą sztukę grecką. Jak każde *Odrodzenie* w sztuce wynika z bezpośredniego stosunku indywidualności artystów do natury, nie z naśladownictwa choćby największych arcydzieł sztuki, tak też było i we Włoszech. Rzeczywiste *Odrodzenie*, to ta zaciekla chęć zbadania, poznania natury, która cechuje pierwszych zwi-



EMIR. Szkic z natury do obrazu.





DUNIN BORKOWSKI WPROWADZA POD BUŃCZUKIEM AUGUSTA II. 1886.  
DO DREZNA.

stunów nowej epoki, to ta ich wszechstronność, z jaką łączyli sztukę z życiem. Grecka sztuka odrodziła się tylko dzięki tym świeżym siłom, temu zasobowi bezpośrednich wrażeń i spostrzeżeń, które pochłonęła, opanowując wielkie indywidualności, powstające tłumami w całej Italii. Sztuka klasyczna była ich mistrzem, i jak każdy mistrz, narzucała im swoją indywidualność, lecz skutek jej wpływu byłby żaden, gdyby uczniowie nie byli geniuszami.

Rzecz oczywista, że ta sztuka, która tak się łączyła z życiem, nie pominęła konia. Jeden z najwszechstronniejszych mistrzów rzeźby, jacy kiedy byli, Donatello, stawia w Padwie konny pomnik Gattamelaty. Na potężnym, ciężkim koniu świetna postać rycerza w zbroi, siedząca owoczesnym obyczajem z zupełnie prosto wyciągniętymi nogami, opatrzona półlokalowej długości ostrogami. Koń idzie stępa, a pamiętając nawet, jak ciężkie koniska dźwigały owo-

czesne rycerstwo, wydaje się on za tęgim, za grubym; modelowany jest jednak z wielką prawdą — szczególnie żywa i doskonała rysunku jest głowa jak również i nogi. W Wenecji stoi konny posąg Bartłomieja Colleone, rzeźbiony przez Verochia, — doskonała figura jeźdźca z tym dumnym, nakazującym ruchem, koń za to, idący stępa tak, jak i w posągu Gattamelaty, jest manierycznie modelowany.

Koń idący stępa powtarza się tak we freskach, jak i w płaskorzeźbach nagrobkowych; na kobiercach i na będących wówczas w zwyczaju skrzynkach weselnych, — wogóle wszędzie, gdzie tylko koń był odtwarzany. Drugim ruchem konia używanym w sztuce owoczesnej, i długo zresztą jeszcze potem, było wzniesienie się na zadnich nogach z zawieszonymi symetrycznie w powietrzu nogami przednimi. Był to zepsuty, zmannerowany galop, albo też chęć odtworzenia konia stojącego dęba. Ponieważ jednak, ruch konia naprzód wyraża się, nie tylko ustawieniem nóg, więc też i przy takim ich układzie, wydobywano doskonale

wrażenie ruchu i życia w koniu. Andrea Pisano i Pisanello zostawili kapitalne dzieła w płaskorzeźbach i medalach.

W spotkaniu Attyli ze św. Leonem i w zwycięstwie Maksencjusza, konie Rafacla są żywe i ogniste, lecz rysowane manierycznie, modelowane okrągło jak żęby nie było w nich mięśni, tylko jakby pod skórą znajdowała się wszędzie, jednaka warstwa elastycznego tłuszczu. Malują zresztą lub rzeźbią konie we Włoszech wszędzie — we wszystkich szkołach, bez względu na temat obrazu i bezpośredni z nim związek konia. Maluje go Mantegna w *Męczeństwie św. Jakóba*, — umieszcza Tycyan w swojej wielkiej kompozycji: *Ecce Homo*. Tycyan maluje też Karola V., na czarnym, galopującym koniu, który chociaż nie jest tak prawdziwy, jak siedzący na nim cesarz, ma jednak tę zaletę, że zbyt nie razi.

Bądź co bądź, rozpoczyna się tu już to za-





SWIATŁODRUK J. LÓWY W WIEDNIU

S POTKANIE CHMIELNICKIEGO Z TUHAJ-BEJEM

1885









ALEKSANDER FREDRO POD HANAU. 1813.

1883.

cieśnienie pola twórczości w sztukach plastycznych wyłącznie do ludzkiej postaci, wskutek czego człowiek żywy i prawdziwy znajduje się na obrazach, wśród świata przypominającego liche dekoracje teatru, w otoczeniu zwierząt pozabawionych życia i prawdy, przypominających konie z karuzeli.

Późniejsze konie w obrazach Salvatora Rosy, jakkolwiek nie są prawdziwsze w pojmowaniu ruchu, są jednak żywe i jako plama barwna, w stosunku do pejzażu, naznaczone z poczuciem efektu.

Wielki ruch artystyczny trwał trzy wieki prawie, kolejno wybuchając w różnych krajach. Kiedy wielkie ognisko sztuki zdawało się gasnąć we Włoszech, w Niderlandach rozacza się olbrzymia luna twórczości, a w Hiszpanii wschodzi słońce Velasqueza.

Velasquez, który w *Podaniu się Bredy* pokazał parę łbów i piersi końskich, malowanych z tem samym pochwyceniem życia, jakie ce-

chuje jego portrety, — jednocześnie maluje tego ślicznego, małego Infanta na koniu, przypominającym, pod względem kształtu i ruchu, wypchane koniki na biegunach.

Rubens maluje konie w apoteozie Maryi Medycis i w wielu innych swoich obrazach, jak np. liczne polowania na lwy, jak w tem porywaniu kobiet, znajdującem się w Monachium. W koniach tych jest życie, są czasem lby świe-



Notatka z natury.





GRAŻYNA.

1889.

tnie malowane, dobrze oddana maść jabłkowita, lecz razi konwencjonalność ruchu i modelacya tułowia i nóg, razi tem bardziej, że konie te są naturalnej wielkości.

W Van Dycka portretach konnych, rażąca jest różnica między wykonaniem postaci ludzkich a koniem. Karol I, tak żywy, tak nadzwyczajny w wyrazie, tak prawdziwy w całej postawie, siedzi na koniu potwornym: olbrzymi kadłub, krótki i gruba szyja, i mały leb robią z tego królewskiego konia konika z szachów. W innym portrecie Karola I, gdzie koń stoi przy królu i sięga po trawę, jest on już o wiele lepszy; w każdym razie różnica między odtwo-

rzeniem postaci ludzkich a koniem i pejzażem jest często nie do zniesienia, tak u Van Dycka, jak i u wielu innych owoczesnych malarzy.

Lecz w Holandyi malują konie Cuyp, Teniers, Berchem, Wouwerman i całe mnóstwo innych. Cuyp'a spokojne siwoszki, są doskonale kończone i prawdziwe w kolorze. Wouwerman, który przedstawia tyle ciekawych i prawdziwych szczegółów w łbie, w wyrazie, w koniu spokojnym, — jest zawsze konwencjonalny w ruchu gwałtownym. Zawsze robi tak samo jednako podniesione nogi, jak u psa służącego, ile razy maluje konie galopujące. Ale wprowadza on już życie osobiste konia; te konie rżą, wierzgają, gryzą się; mają końskie wyrazy w oczach, są nieraz dobre w kolorze, są złączone z otaczającym je pejzażem; słowem, są to już konie, które nie znajdują się w obrazie tylko, jako jeden z dru-

gorzędnych szczegółów, lecz są głównym motywem życia, który szczególnie zajmuje malarza, na którym buduje on swoją kompozycyą.

Przeglądając całą spuściznę artystyczną owych wieków, ze zdziwieniem się widzi, jak dużo w niej miejsca zajmuje koń. Rozpowszechnienie się druku, książek ilustrowanych, a z niemi potrzeby udostępnienia obrazów, wywołuje mnóstwo drzewo- i miedziorytów, przedstawiających współczesne zdarzenia. Więc bitwy i pochody, wjazdy uroczyste i turnieje, — wszystko się roi od koni, przedstawianych zwykle manierycznie, z pewnym szematyzmem ilustracyjnym, z wiecznie tym samym konwencjonalnym ruchem.



Koń miał tak wielkie znaczenie w życiu ówczesnym, że sztuka, która je odtwarzała, musiała nieustannie spotykać się z potrzebą wprowadzania go do rzeźby i obrazów, czyniła to zwykle mimochodem, nie kładąc na prawdę odtworzenia jego kształtu, takiego nacisku, z jakim traktowała postać ludzką. Wiek XVIII. ma ten powszechny, wszędzie powtarzający się typ konia, o ciężkim tułowiu, garbatym nosie, małych uszach, niewielkich nozdrzach, wypukłych oczach, grzywie kędzierzawej, wielkim kędzierzawym ogonie i włochatych pęcinach. Jednym z lepszych dzieł owych czasów jest koń pod Piotrem Wielkim w Petersburgu, rzeźbiony przez Francuza Falconet'a.

Przychodzi wielka rewolucja i Napoleon. Krwawa reakcja przeciwko całemu dotychczasowemu ustrojowi, dotyka też sztuki.

I dziwna, te czasy strasznych wojen, czasy największego wodza, jakiego znał świat nowoczesny, najheroicniejszych czynów kawalerii, najśmielszych pochodów, są bezplodne w sztuce.

*Drugie Odrodzenie* nie wydaje nic; sztuka grecka powołana znowu do życia, nie ma tym razem geniuszów na usługach i upada, zostawiając szeregi dzieł marnych, nudnych — martwych.

Poza dobrym miniaturzystą Isabeyem i Dawidem, który przynajmniej w portretach nie jest takim sztywnym i martwym, jak zwykle, cała czereda malarzy pierwszego Cesarstwa składa się z bezdusznych miernot, malujących pod kierunkiem i na zamówienie Napoleona, urzędowe i pod cenzurą komponowane obrazy.



KONRAD WALLENROD.

1889.

*Słońce Austerlitzu*, jedna z najbardziej rozstrzygających bitew, jakie ludzie stoczyli, to zwycięstwo nowych idei, które zatknęło sztandar rewolucji na wyłomie starego świata — ilustruje Gerard. Konwenans układu, sztywność, bezduszność, lub śmieszna naiwność bez prostoty cechuje i ludzi i konie, które w dalszym ciągu są temi konikami z szachów lub z zabawek dziecińczych. Gros, Debret, Goutherot i inni, malują konie, niemając o nich pojęcia. Cesarz i marszałkowie muszą siedzieć na koniach, więc się pod nimi maluje jakieś nieproporcjonalne, koszlawe zwierzęta, coś, co jest ledwie znakiem przypominającym konia.





W POGONI.

1890.

Jest jednak w tym czasie malarz wielkiego temperamentu, to Karol Vernet, którego *aquatinty*, przedstawiające konie wschodnie, są dobrze u nas znane. W jednym przegładzie wojska, malowanym na wspólnie z Isabeyem, jest jego świetny, biały koń, stający dęba pod Muratem. Był wówczas też inny wielki talent, to Gericault, którego późniejsza krytyka francuska upodobniała z Chelmońskim. Nie zdążył on jednak odtworzyć epepei Napoleońskiej, był wtenczas zaledwie początkującym, młodym malarzem; czemby jednak mógł być, pokazuje jego *Strzelec guardji*, rzucający się naprzód na siwym koniu w wściekłym ruchu. Prawda, w koniu są jeszcze konwencyonalizmy, resztki XVIII. wieku, ale jest w tem potężna siła talentu i temperamentu. Pozostały też po nim studia i szkice koni, malowane z natury z wielką prawdą, a bez maniery.

Przychodzi potem wieloletnia nuda, — nie zjawiają się nowe talenta. Kielkuje już jednak

rzeczywiste *Odrodzenie*, nagromadzają się materiały i sily do nowego porywu naprzód. Ukazuje się wreszcie Delacroix, występują wielcy pejzażyści francuscy i nastaje ten wspaniały rozkwit sztuki, który trwa dotąd, ogarniając szersze niż kiedykolwiek granice.

Malarzem konia, stojącym na przelomie między dwoma temi chwilami, jest Horacy Vernet. Niezaprzeczenie wielki talent, lecz biorący naturę płytko, niemający silnego temperamentu, — nie jest on ani zdecydowanie konwencyonalnym i stylizowanym, ani też nie przechyla się w stronę zupełnego realizmu. Maluje on mnóstwo Napoleońskich bitew i epizodów wojennych, — między innymi, na zamówienie generała Krasińskiego, Somosierre. Malował też księcia Józefa skaczącego w Elsterę; biały jego koń obraca się w stronę jeźdźca, jak żeby go chciał ostrzedz; ruch ten, przy zupełnie wolno puszczonej powodach, u konia, który ma skoczyć w wodę, jest nieprawdziwy; koń ten ma całkiem ludzkie





SIANOŻĘCIE

1891.

oko w budowie i wyrazie, chrapy i cały pysk modelowany zupełnie bez natury. Ruch nóg fałszywy, przeciwny zasadom mechaniki zwierzęcego ciała. Są one rozstawione szeroko, jak przy grze na fortepianie, kiedy koń w takim pędzie trzyma nogi jak najbliżej środka ciężkości całego ciała. Bądź co bądź, koń ten ma w sobie rzut naprzód i ruch scharakteryzowany lotem ogona i grzywy. Koń księcia Józefa, jak wszystkie zresztą konie Verneta, jest łagodnym, bez wielkiego temperamentu i ognia stworzeniem, z ciałem miękkim, bez energii i nogami pozbawionymi sprężystości.

Rzeźba w owych czasach lepiej nieraz sobie radziła z koniem, nie dlatego, żeby w niej samej były jakieś szczególne potężne warunki, lub żeby działały na to jakieś uboczne wpływy, tylko dlatego, że się znalazło kilka wybitnych talentów rzeźbiarskich. Jednym z największych jest Klodt, profesor petersburskiej Akademii, którego cztery konie, zdobiące most w Petersburgu, są świetnymi dziełami sztuki. Niema tu już śladu barokowych resztek. Koń jest przestudyowany bezpośrednio z natury; odczuty z głębokim

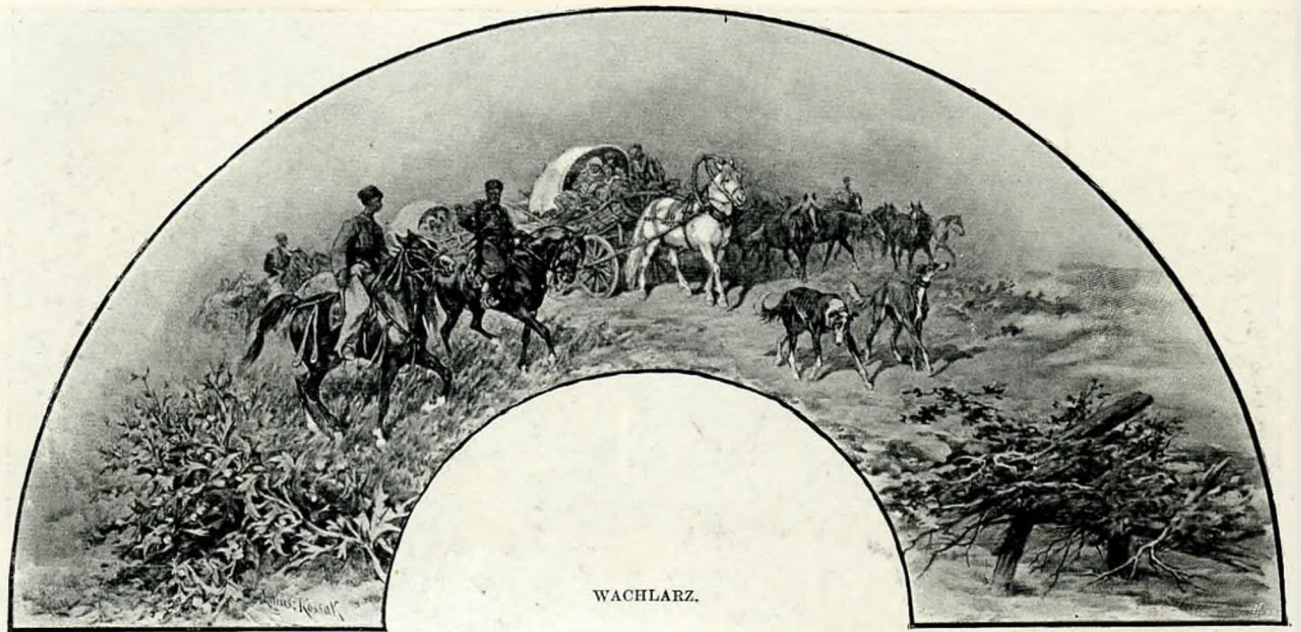
przejęciem się jego duszą. Te cztery konie, to cztery wybitne temperamenty konia. Rysowane i modelowane z mistrzowskim władaniem formą, zadziwiają dziś, a tem bardziej są godne podziwu, jeżeli się wyobrazi współczesny powstawaniu ich, stan sztuki w ogóle.

Klodt, to ogromny talent. Co to za przepyszna rzecz ta podstawa pomnika bajkopisarza Kryłowa! Jakie życie, ile natury, ile dowcipu w tych wszystkich zwierzętach. Z jakim czystym poczuciem prawdy, bez żadnej manieri jest to wszystko modelowane.

Koń na pomniku Fryderyka Wielkiego w Berlinie, rzeźbiony przez Raucha, jest jedną z dzielnych robót rzeźbiarskich. Idzie on małego klusa, strzygąc uchem i żując wesolo wędzidło, — nie mniej żywą i charakterystyczną jest postać Fryderyka, przechylonego w siodle, z subtelnym poczuciem ruchu.

Dziełem zadziwiającem ze względu, że to robota Niemca, jest Amazonka walcząca z panterą, rzeźbiona przez Kissa. Wściekłość konia, któremu pantera uwisła u gardła, ruch gwałtowny, przeprowadzony jak błyskawica, przez





WACHLARZ.

całą grupę, siła, sprężystość i energia nóg, — wszystko jest w tej świetnej rzeźbie.

Jeżeli mowa o rzeźbie, należy wspomnieć Thorwaldsena, który swój wielki talent i zdolność kompozycyjną zamknął w skorupę skompilowaną z antyku. Rzeźbił on konie na fryzach przedstawiających wjazd Aleksandra do Babilonu, trzymając się zawsze greckiego typu, tak, jak w konnych posągach Maksymiliana I. w Monachium, a szczególnie w pomniku księ-

cia Józefa, stojącym w Homlu, trzymał się wzoru posągów konnych rzymskich Cezarów.

Dobrze maluje konie Franciszek Adam w Monachium, jak i należący do tej samej szkoły Kotzebue. Inny Niemiec, Horschelt, olbrzymi talent i niezwyklej siły temperament, był świadkiem zdobycia przez ks. Bariatyńskiego ostatnich niezależnych siedzib Kaukazu. Wyniósł stamtąd niesłychanej oryginalności, siły, malowniczości i dramatycznego nastroju obrazu. Konie czerkieskie pnące się po niedostępnych turniach, kozackie, na dawny tatarski sposób napady na auly Czeceńców; darcie się kawaleryi i bateryi dział po niemożliwych drogach górskich, krwawe i malownicze epizody tej walki odtworzone są z nadzwyczajną prawdą w obrazach olejnych, akwarelach, rysunkach węglem i piórkami Horschelta. Jednym ze szczególnie niezwykłych obrazów Horschelta jest pochód artyleryi w nocy, po skalistym bezdrożu zaszypanym śniegiem; pochód, po stromych skalnych drogach górskiego żlebu. Ruchy koni, ciągnących, z napięciem sił do ostatka, działa podtrzymywane przez żołnierzy, są oddane z nadzwyczajnym poczuciem prawdy.

Wogóle, w miarę odradzania się sztuki europejskiej na podstawie bezpośredniego stosunku oryginalnych talentów do natury, objawia się w niej wszechstronność, podnoszenie się ogólnego poziomu pojmowania i odtwarzania najróżnorodniejszych zjawisk, — przyczem, prawda



PORTRET. Akwarela.





SZEF SZWADRONU SZEPTYCKI POD RHEIMS BIERZE DO NIEWOLI PRUSAKÓW.

1885.

i doskonałość malowania i rzeźbienia konia idzie za ogólnym postępem.

Przychodzi Meissonier. Bierze się on do konia tak, jak żeby dotąd nic w tym kierunku nie było zrobione w sztuce. Odrzuca on wszystko, cokolwiek do jego czasów artyści w koniu widzieli; jego ruch i kształt, jego wyraz i stosunek do człowieka i otaczającego świata, wszystko poddane zostaje surowej krytyce, niemilosierdnemu i zacięskiemu badaniu. Meissonier zabiera się do tego jak przyrodnik, obmyśla przyrządy do ułatwienia badań, zamienia pracownię malarza na pracownię anatoma i badacza mechaniki zwierzęcego ciała. Lecz jednocześnie panuje nad tak zdobytym materiałem swoją inteligencją i szczerym temperamentem malarza; nie robi ze swoich koni wzorów do wykładu anatomii, tylko sprawdzając zdobytą przyrodniczo wiedzę na żywym koniu, używa jej dla zrozumienia i usprawiedliwienia przed sobą i widzami szczegółowej prawdy kształtu i ruchu.

Meissonier przechodził stopniowo od konia stojącego, do idącego stępa, aż do galopujących koni w bitwie pod Friedlandem. Stosunek wzroku

widza do obrazu jest zależny od tego, w jakim stosunku był do niego malarz, — czy malował on go zblizka, czy zdaleka. Meissonier zmusza do patrzenia zblizka, ponieważ jego małe obrazy, skończone z niesłychanym mistrzostwem, bez drobiazgowości jednak, bez tak zwanego sumiennego malowania, które jest bezkrytycznym nagromadzeniem drobiazgów, lecz z głęboką znajomością kształtu, nawet w drobnych szczegółach, zmuszają do badania i spostrzegania ich zblizka. — Meissonier maluje konia w ruchu, który był przed nim nieznanym, który dla innych malarzy odkryła dopiero momentalna fotografia; przeprowadza on ten ruch nie tylko w takim lub innym krzyżowaniu się nóg, lecz z loiką przyrodniczą stara się przeprowadzić każdorazowe przerzucanie się środka ciężkości ciała, wygina odpowiednio tułów, szyję, przechyla głowę, naciska pęcinę, napręża odpowiednie i z właściwym skurczem mięśnie, aż do siatki żyl występującej na koniu, pod wpływem zmęczenia.

Nie maluje on konia swobodnego lub niewyjeżdżonego; nie maluje go ze szczególnym, wy-





JAN FREDRO PRZYPROWADZA WŁASNĄ CHORAĞIEW POD SMOLEŃSK.

1881.

dobrywajacym go poprzez resztę obrazu, naci-  
 skiem. Jego konie wojskowe, czy też konie pod  
 rokokowemi jeźdźcami, są dobrze wyjeżdżone,  
 włożone do służby, nawykłe do wędzidla i ostrogi.  
 Rzadko mu się zdarza malować konia, któryby  
 miał temperament nie mieszczący się w tresu-  
 rze frontowej lub berejterskiej, jak np. koń grze-  
 biący ziemię pod Neyem. W typie i budowie  
 konia wyraża on zato doskonale jego charakter.  
 Biały koń Napoleona, dobre, łagodne, ale wiel-  
 kiej siły, inteligencyi i charakteru zwierzę, jest  
 kilka razy malowany, z zachowaniem znamien-  
 nych cech jego temperamentu.

Meissonier, bardziej niż jaki inny malarz,  
 wywołuje pewną uwagę, dotyczącą wielkich  
 i małych — wymiarami — obrazów. Ścisłe bio-  
 rąc, jeżeli się chce widzieć w naturze, tej wiel-  
 kości przestrzeni, jaka jest objęta obrazem  
 w *Roku 1814*, lub w *Bitwie pod Friedlandem*, jest  
 się zmuszonym oddalić od niej na taką odle-  
 głość, z której tych wszystkich szczegółów,  
 jakie Meissonier maluje w ludziach, koniach,  
 rzędach, uzbrojeniu, nie możnaby wcale widzieć,

z tą dokładnością, z jaką są one u niego przed-  
 stawione. Właściwie więc, patrząc na taki obraz,  
 patrzemy na ludzkość i przyrodę zmniejszone  
 do wymiarów lilipucich, i tylko dzięki przysto-  
 sowywaniu się umysłu i niedostatecznej obser-  
 wacyi natury, godzimy się z tym malowanym  
 światem i nie pytamy, jakim sposobem to się  
 dzieje.

Koń w sztuce, jak zresztą każdy inny szcze-  
 gół wzięty z natury, względnie do tego, jak jest  
 pojęty, wyraża różnorodność stosunku ludzkiej  
 duszy do świata zewnętrznego. Na jednym bie-  
 gunie stoją ludzie, którzy badają i odtwarzają  
 naturę, dlatego, że nieznana nam przyczyna  
 pobudza nas do tego i daje nam zadowolenie ze  
 spełniania tej czynności duszy, — na drugim,  
 ludzie, którzy biorąc pewien kształt z natury,  
 używają go jako znaku do wypowiedzenia swo-  
 jej duszy, swego subiektywnego, uczuciowego  
 stanu. W ostatecznym wyniku, jedni i drudzy,  
 jeżeli tylko mają talent, muszą dać *dobry obraz*  
*lub posąg*, i, sądząc obiektywnie, z najszerszego  
 horyzontu sztuki, różnice te nie stanowią nic

137  
138  
po 154

143  
22





KRZYSZTOF GNIEWOSZ GINIE BRONIAĆ CHORAĞWI POD CHOCIMEM.





PORTRET. Studium akwarelowe do obrazu.

spotykają się w nich czasem bardzo dobrze podpatrzone i zanotowane niektóre jego cechy, pewne momenty ruchu, pewne odcienia wyrazu, wszystko to jednak nie wyczerpuje tego bogactwa motywów kształtu, które sztuka jest w stanie z konia wydobyć, jak nie obejmuje całego mnóstwa stosunków konia do człowieka i przyrody, całego bogactwa przejawów życia, których, jednym z nieodłącznych pierwiastków był koń.

Dla biologii, życie zaczyna się tam, gdzie się pojawiają najelementarniejsze ślady procesów fizjologicznych; dla zwykłego spostrzegacza przyrody, martwą pustynią jest każde miejsce, gdzie niema zwierząt i roślin, dających się dojrzeć gołym okiem; — dla sztuki, — wszystko jest żywe.

Potok, drgający w blaskach słońca i tarzający się z szumem wśród głazów; fala morska,

rozbijająca się z rykiem, w kurzawę białej piany, o skałę nadbrzeżną; gładka, jak zwierciadło, powierzchnia tatrzańskiego jeziora i senne, pokryte rzesą, wody stawów w dolinach; naga turnia, oblana pożarem łuny zachodu, chmura pędząca z wichrem jesiennym i cicha mgła wieczorna, rozciągająca biały tuman nad wilgotnymi łąkami; głaz zczerniały, sunący się z cielkiem lodowców, śniegowe stopy podbiegunowej zimy i dno piaszczystej pustyni; ciężka, nieruchoma woda Martwego morza i biały szczyt Gaursysankaru, — wszystko to jest żywe — wszystko jest nieprzebranem bogactwem zmiennych i wiecznie nowych zjawisk życia.

»Sztuka widzi duszę rzeczy«, mówi Ruskin, a chociaż wszystkie uogólnienia celów i zadań sztuki są zwykle za ciasne, za jednostronne, są bardziej kombinacją wyrazów miłą dla ucha,





KRAKUS.

i w pierwszej chwili dla myśli, jednak w tem powiedzeniu Ruskina, jest dużo prawdy. Sztuka dodaje do zjawisk natury ludzką świadomość, która ożywia i glaz leżący bez ruchu na skalnej, tatrzańskiej pustyni i martwą wodę jezior, omdlałych w nocnej ciszy, — i na odwrót, ta ludzka świadomość, ludzka dusza, której przejawem jest twórczość artystyczna, może najbardziej żywemu stworzeniu, nadać cechy śmierci, może najgwałtowniejsze porywy ruchu, namiętności, uczuć, zakamienie i zamienić w martwą, bezduszną bryłę, — wszystko to zależy od istoty

duszy i siły talentu danego artysty. Na tej skali, na której jednym końcu jest martwa bryła, na drugim krańcowy przejaw życia — mieści się cały szereg różnorodnych zjawisk i cały szereg, w różnym stopniu do pojmowania i odtwarzania życia, uzdolnionych artystów.

W naszej sztuce jest dwóch malarzy, którzy potrafili wyraz życia wyteńczyć do ostatnich, najwyższych jego stopni, to Juliusz Kossak i Józef Chelmoński.

Obydwaj olbrzymiego talentu i bezprzykładnej wszechstronności, objęli oni ogromny za-





WJAZD KRÓLA JANA DO WIEDNIA.





W DRODZE DO BAŁTY. Szkic ołówkiem.

kres życia, a z konia zrobili w sztuce to, czego nie zrobił dotąd nikt, ani u nas, ani gdzieindziej.

Niezależnie od siły ich talentu i zakresu zjawisk, które ich sztuka odtwarza, jest ona jednym z najszczerzych, najdobitniejszych objawów naszego plemiennego charakteru, — jak jest zarazem streszczeniem stosunków obyczajowych, pewnego okresu rozwoju naszego społeczeństwa i obrazem wszechstronnym naszej ziemi.

W potok rozpaczliwego liryzmu Gustawa, rzuca Mickiewicz taki cudowny obraz zwycięstwa króla Jana pod Wiedniem:

.....  
 Tu krwawe z chmur pohańskich świecą się księżycy,  
 Tam Niemców potrwożone następują rotę;  
 Każę wodze ukrocić, w toku złożyć grotę,  
 Wpadam, a za mną szabel polskich błyskawice!  
 Przerzedzają się chmury, wrzask o gwiazdy bije,  
 Gradem lecą turbany i obcięte szyje,  
 Janczarów zgrają pierzchła lub do piasku wbita,  
 Zrabaną z koni jazdę rozniosły kopyta,  
 .....

W tem wspomnieniu zabaw dziecinnych, wywołanem żalem za utraconą miłością, Mickiewicz pokazał, jakby niechcący, całe swoje mistrzostwo obrazowania słowem życia, a zarazem streścił sposób działania, temperament bojowy tego wojska, »które, jak mówi jego historyk Konstany Górski, zwyciężając tysiącami dziesiątki tysięcy, nigdy nieprzyjaciela nie liczyło«.

Sformułowanie plemiennego charakteru pewnego narodu jest trudne, jest zwykle za ciasne, lub niesłuszne, gdyż pewne ogólnoludzkie cechy przywłaszcza się zwykle na rzecz je-

dnego plemienia, szczególnie, jeżeli w określeniu jego charakteru, bierze się w rachubę uspołecznienie, pewną sumę ustalonych pojęć i pewien zakres obowiązków, stanowiących więźbę społecznego ustroju. Natomiast są takie stany ludzkiej duszy i takie chwile życia, w których istota duszy narodowej objawia się bez żadnych obłon, wyraźna, określona, jak zręby kryształu — jest to sfera uczuć, sposób przejawiania się ich w stanowczych, rozstrzygających chwilach istnienia. Po tem, jak się kto w takich razach zachowuje, możemy się poznawać wszędzie, jak możemy krople krwi naszej rozpoznać w ludziach, w których nie zostało nic ze świadomości narodowej.

Jednym z zakresów czynu, w którym się przejawia, z bezwzględną szczerością, temperament narodowy, jest wojna, i wogóle, każda sfera i chwila życia, w której władze duszy wywołują czyn prawie bezrefleksyjny, kiedy między tym czynem, a pobudką do niego, niema chwili wahania, kiedy czyn jest tak bezpośredniem następstwem wzruszenia, jak strzał działa skutkiem dotknięcia iskry do naboju. Wtedy widać całą siłę napięcia życia, energii, całą szybkość postanowienia, pewność i śmiałość wykonania i stopień reakcy psychicznej, będącej następstwem spełnienia zamierzonego czynu.

Uzewnętrzenie się plemiennego temperamentu, jest przejawieniem się ludzkiego czynu w pewnym czasie i przestrzeni, jest wyładowaniem się energii z pewnem napięciem, wywołującym pewną sumę skutków; — temperament





Szkic pomocniczy do wynaleźnienia wymiarów obrazu.

więc ten musi się objawiać w pewnej szybkości, sile, w rozmachu i zręczności ruchów, tak, jak pierwiastki, z których się składa charakter narodowy — przejawiają się w naturze uczuć, towarzyszących dokonywaniu pewnych czynów, spełnianiu pewnych obowiązków społecznych.

Ponieważ cała ta sfera ludzkiego życia, przejawia się na zewnątrz w pewnych kształtach i barwach, odtworzenie więc jej, leży w granicach środków malarskich i stanowi jedno z najbogatszych źródeł twórczości w sztuce.

Jak nasz charakter plemienny objawia się zawsze z jednaka siłą w wojnie — tak też objawił się w malarzu polskich wojen, — w obrazach Kossaka.

Krytyka nasza, jak wiadomo, nie uznała Kossaka za malarza »historycznego«, ponieważ podług niej »akwarela nie ma warunków malarstwa historycznego w wielkim stylu«. Natomiast, uznała Lessera za *polskiego*, historycznego malarza, owszem, uznała go za »ojca«, za twórcę historycznego malarstwa, za tego, bez którego nie byłoby Matejki! Krytyka pomyliła się srodze.

»Historycznym« malarzem pewnego narodu, może być nie ten, kto będzie ilustrował anegdoty z przeszłości, nie ten, kto pewną ilość archeologicznych drobiazgów rozpostrze na płaszczyźnie obrazu, tylko ten, w którym drży tego narodu dusza, objawiająca się w uczuciach, więc w ruchach i wyrazach ludzi, zapelniających jego obraz. Podobnie »prawda historyczna«, bez »prawdy życiowej«, będzie zawsze kłamstwem, będzie tylko złudzeniem ludzi, którzy nie wiedzą, jaki zakres umysłowości obejmuje nauka, a gdzie się zaczyna i kończy świat sztuki.

Obraz, ilustrujący jakąś anegdotę z przeszłości, choćby najwierniej zachowywał prawdę archeologiczną rzeczy, nie będzie wyrażał prawdy historycznej, jeżeli osoby, działające w obrazie, nie będą się zachowywać z temperamentem ludzi żywych danej rasy — danego narodu, jeżeli w tym obrazie nie będzie prawdy ruchu i wyrazu, prawdy kształtu, barwy i światła.

Lesser wymalował *Obronę Trembowli*. Chrzanowski, w tym obrazie, w ruchu i wyrazie jest obrażonym *żydem*, który się stawia. Mówię to, nie dlatego, że wiem, iż Lesser był żydem, lub żebym chciał tu wprowadzać niskie nienawiści rasowe, tylko dla tego, że tak jest, że w całej polskiej rasie niema człowieka, któryby poruszony uczuciami, jakie się przypuszcza w Chrzanowskim, mógł przybrać taką pozę, i w ten sposób objawiać swoją dzielność. Natomiast, na każdym jarmarku możemy widzieć, obrażonych myszuresów i handlarzy koni, którzy przybierają podobne pozy, ruszają się identycznie tak, jak Chrzanowski w obrazie Lessera. Podobnie nikt u nas, nie robi tak konwulsyjnych ruchów, nie wije się w takich kontorsjach, czytając gazety, lub oglądając babkę wydobywaną z pieca, jak to się dzieje w rysunkach Andriollego. Podpisywał on pod swemi ilustracjami: „*Z życia dworu wiejskiego*“, — a robił właściwie obrazy z życia Włochów w jakimś *Borgo*, piętzącem się na zboczach oplątanych winem i ocienionych oliwkami.

Podobieństwa charakteru między figurami z obrazów historycznych danego narodu, a żywymi, należącymi doń ludźmi, nie należy mieszać i utożsamiać z tą jednostajnością charak-





TOMASZ SKUMIN TYSZKIEWICZ PRZECHODZI DŹWINĘ.

1880—1890.





MIKOŁAJ GNIEWOSZ, BISKUP KUJAWSKI, WYJEŻDŻA W POSELSTWIE DO RATYSBONY 1636.

1896.

teru, jaką postaciom malowanym nadaje artysta, wskutek swoich cech indywidualnych, lub manierecznego zacieśniania się talentu.

Z drugiej strony, obraz musi mieć w sobie *prawdę życia*, żeby przekonał widza, iż ten świat malowany mógł kiedyś istnieć. Ta *prawda życia*, jest warunkiem, bez którego niema i nie może być *prawdy historycznej*, ponieważ życie ma w sobie trwale i stale pierwiastki, które warunkują wszystko, co się dzieje dziś, i co się działo w świecie ludzkim niegdyś. Ze bez tej prawdy życiowej, obrazy historyczne nie mają żadnej *historycznej* wartości, czego od nich wymagała i w czym widziała ich wyższość niedawna krytyka, najwymowniej świadczy to, co sztuka zrobiła z historii Napoleona I-go.

Dawid, Gros, Gerard i inni, którzy ilustrowali jego czyny, patrzyli na Napoleona i jego otoczenie własnymi oczyma. Szara kapota i mały czarny kapelusz; mundur strzelców gwardyi i biały koń arabski; Mameluki i Guidy, marszałkowie i żołnierze, szwoleżery i stara gwardya — wszystko to, było im znane, wszystko

mogli malować z natury, do wszystkiego mogli się dotknąć, wszystko zbadać i przestudyować — i cóż stąd? Trzeba było, żeby w pięćdziesiąt lat po Napoleonie przyszedł Meissonier i pokazał światu legendę *małego kaprala* żywą i prawdziwą, dotykającą, z całą różnicą, jaka leżała w niektórych zewnętrznych kształtach tej epoki, i z całym, stałym podobieństwem, jakie jest między nami, a najodleglejszymi naszymi przodkami, podobieństwem, które stanowi o ciągłości istnienia ludzkości i stałości zjawisk w naturze.

Między Napoleonem żywym, który nie pozwalał wprawdzie malarzom, gdyż tego nie znosił, ale który sam u nich zamawiał obrazy i bywał w ich pracowniach, między tym Napoleonem, a nimi stała ściana konwenansu, marnego szkolnego pseudo-klasycznego szablonu, z góry postanowionej formy dla przedstawiania bohaterów, — stała zbita gęstwa formulek i nie pozwalała im dojrzeć człowieka żywego, nie pozwalała widzieć wielkości czynów, dramatycznych i potężnych chwil życia, w tej formie, w jakiej się one naprawdę przejawiały. Meisso-





ZJAZD NA POLOWANIE.

RODZINA • DZIEDUSZYCKICH.

KOS- AK.

1856-7.





HR. DROHOJOWSKI Z CÓRKĄ.

1856.

się tem, co się tworzy gdzieindziej, lgną do prądów myśli, do form twórczości innych społeczeństw. I taki plodowian jest konieczny, jeżeli naród ma żyć i stać na równi z innymi ludami.

Mylilby się jednak bardzo ten, kto by myślał, że znowu nie przyjdzie ktoś opowiadać o »starym dziadku«, lub, że następne pokolenia, nie mając nowych, nie wydobędą z pyłu niepamięci starych ksiąg, w których kryształizuje się *ja* narodowe i nie będą ich czytać i żyć niemi...

Nietylko ksiąg, cała sztuka we wszystkich swych odłamach, bez względu na ich środki, jest tym najbezpośredniejszym wyrazem ludzkiej duszy, odzwier-

wyraz swojej duszy -- lud czyta je i czuje w nich tętno swego serca...

Jeden ze strumieni myśli narodowej, wyparty z łożyska przez zbieg wydarzeń, wracał doń, osadzając mul użyźniający, zebrany po obcych brzegach i grając szumem fal dobrze znanym.

Nietylko u nas tak bywa. Niedawno cała Francja poruszyła się i odetchnęła pod wrażeniem *Cyrano de Bergerac* Rostand'a, który w duszną, marną i cuchnącą atmosferę interesów bieżących wniósł świeży i młody duch plemienny Francji.

Tak być musi. U nas już się zaczyna reakcja, już są ludzie, którzy całą siłą dusz przejmują



Szkic olejny.

1855-6.





ŚMIERĆ STEFANA POTOCKIEGO POD ŻÓŁTEMI WODAMI.

1855.

kierunków myślenia, jaka się wówczas u nas dokonała.

Po chwilowem zwątpieniu, w którym zdawało się, że »duszę anielską« chcą napowrót »uwięzić w czerepie rubasznym«; po gwałtownych krytykach z punktu pojmowania zdarzeń historycznych i ze stanowiska nowoczesnych i trzeba dodać, wyższych od dawniejszych szlacheckich, ideałów etycznych, opowiadania o »Starym dziadku« zaczęto słuchać z przyjemnością, co przyszło tem łatwiej, że brzmiało ono niekiedy z porywającą siłą, życiem i fantazją. Z tych kart buchnęła nagle żywiołowa siła plemienna; z pod całego samokrytycyzmu, pozytywizmu, pracy organicznej, odezwalo się silne i czyste echo tych samych drgnień duszy, tego samego sposobu przejawiania się uczuć, tego samego wyrazu na ból i radość, na rozpacz i szczęście...

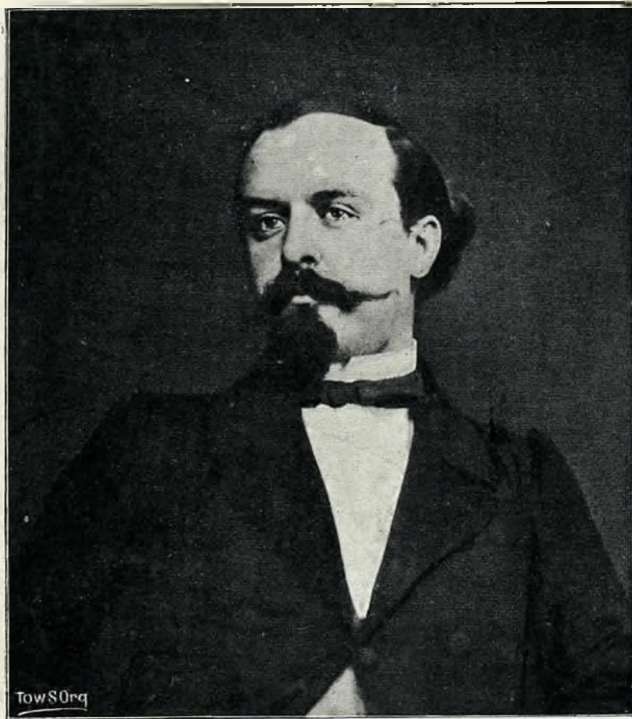
Spółczeństwo, które przez kilkanaście lat usiłowało wyjść z siebie, które miało tylko »socyalne« dążenia, które gonilo za nowemi pojęciami, hasłami, często poprostu za wyrazami z zachodu, które zdawało się zapominać »na



P. PIOTROWSKI.

1854.





JULJUSZ KOSSAK  
z czasów pobytu w Warszawie.

ustach wyrazu«, nagle uświadomiło swoją szczególną odrębność, odnalazło w swojej duszy treść wspólną z tymi, którzy po przez zmienne losy dziejów, kładli swoje kości »jako sztandary wojsk zatraconych«... I co ważniejsze, ta warstwa społeczeństwa, która była tylko skibą odwróconą pod zasiew przyszłości, którą z tradycją szlacheckiego wszechwładztwa mogła wiązać tylko tradycya niewoli i wyzucia z praw ludzkich — ta warstwa znalazła w tych książkach również



1855.



JUL. KOSSAK. Auto-karykatura.



FRANCISZEK KOSTRZEWSKI.





NAJTYCZANKA.

1817.

geszefciarzu, lub »pozytywiscie«, nowy dotąd się nie uformował, nie określił; nowe pojęcia tkwiły luźnie w społeczeństwie nienapiętnowane i nieprześlągnięte jego cechami indywidualnymi. Dla wielu umysłów zdawało się jasnym, że świadomość narodowa się zatracca, że może przyjść chwila, w której ludzie »zapomną na ustach wyrazu«, i, że gdy »Bóg z moźżeszowego objawi się krzaka« to »przerazi je wszystkie spytawszy: A jaka?«...

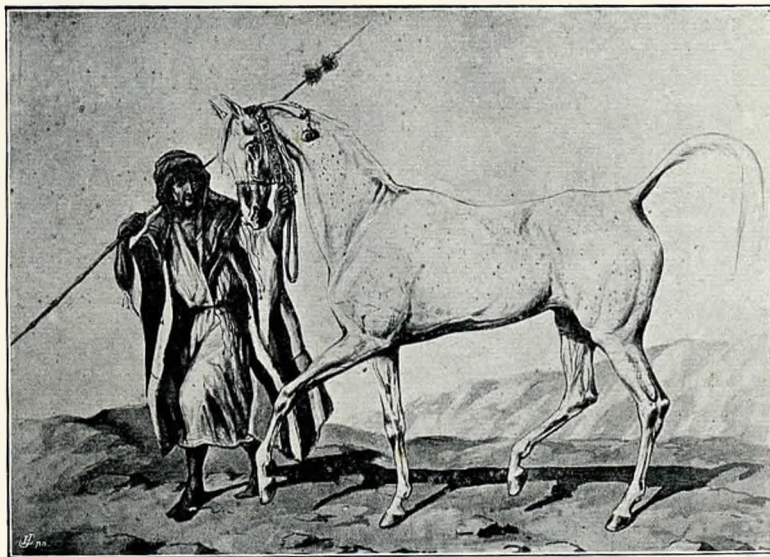
Ruch pozytywistyczny rozszerzył niesłychanie zakres pojęć umysłowych, rozbudził duszę, otworzył mnóstwo okien na szerokie horyzonty, lecz oczywiście nie mógł odpowiedzieć na wszystkie pytania, jakie mu stawiano, nie mógł rozwiązać ostatecznych, końcowych zagadnień ludzkiej myśli, czego przedewszystkiem od niego żądano i czego z głęboką dobrą wiarą się spodziewano. Posunął on społeczeństwo naprzód za ogólnym prądem europejskiej cywilizacji, lecz żeby trwać i rozwijać się potrzebował ciąglego i silnego napięcia świadomości, nieustannej i czujnej pracy myślowej i zasobu wiedzy, którego w odpowiednim stopniu nie było. Społeczeństwo, które tak, jak człowiek pojedynczy, nuży się brakiem określonych i ustalonych pojęć i celów,



LEONARD HR. PINIŃSKI.

1818.





KOHEYLAN. Ze stajni Jul. Dzeduszyckiego.

1845.

zaczynało się też męczyć walką zasad i nowością hasel i zagadnień sobie narzucanych...

Jeżeli w jakimś towarzystwie porusza się idee i sprawy mało znane, lecz budzące wielki interes, wywołujące silną robotę wewnętrzną umysłu, objawiającą się na zewnątrz polemiką, w której ludzie starają się wzajemnie sobie wyjaśnić, przyswoić te świeżo poznane pojęcia, przystosować je do swego *ja* ustalonego — to wkrótce, ludzie, biorący udział w polemice, uczuwają znużenie, bezowocność rozmowy, pewien przymus i przykrość, rozmowa się rwie, lub grozi zejściem na tory osobiste... Nagle, ktoś zaczyna opowiadać, często wszystkim dobrze znaną, historię swego dziadka, historię, której treść wewnętrzna, humor, czy objawy uczucia odpowiadają przeciętnemu nastrojowi, zaczepiają o wrażenia i wspomnienia bliskie każdemu ze słuchaczy... Po chwilowej trudności zatamowania rozmowy, z której nie było wyjścia, wszyscy z przyjemnością zaczynają słuchać opowiadania o dzielnym, poczciwym i oryginalnym dziadku i przeżywają dobrą chwilę w sferze bliskich i bezpośrednich wspomnień i wzruszeń.

Taką chwilę przeżyło nasze społeczeństwo, kiedy w nieukolysany jeszcze wir, zatoczony przez ruch pozytywistyczny, Sienkiewicz rzucił swoje *Ogniem i Mieczem*.

Oprócz tej warstwy społeczeństwa, która w nowym ruchu udziału nie brała, która nie pracowała nad odbudowaniem, z nowego materiału,

zdruzgotanego gmachu ducha — wszystko zresztą stanęło zdumione.

Autor *Szkiców Węgłem*, *Janka Muzykanta*, *Barbka Zwycięzcy*, autor mnóstwa fejtetonów, w których wołał o postęp, o światło, w których przetrzepywał, zdziurawioną przez mole, tradycję, ten, który nie wierzył, »żeby wóz społeczny tak leciał w przepaść, żeby pod jego koła trzeba było podkładać dokumenta wymagane u kanoniczek«, ten człowiek z *Teki Worszyły*, zawrócił nagle na miejscu i poszedł, jak się zdawało, na przelaj ruchowi, do rozbudzenia którego w tak znacznej mierze się przyczynił.

Zdziwienie, a nieraz i oburzenie, było powszechnie. I nie tylko obozy literackie, nie tylko kółka młodzieży,

nie tylko pisma pozytywistyczne, nawet ludzie, którzy wiedzieli o zamiarze Sienkiewicza napisania powieści historycznej, mieli chwilę rozterki i ciężkiego z nim nieporozumienia.

Nie mam zamiaru rozbierać tu całego procesu psychologicznego, który się w owej chwili odbył w naszym społeczeństwie — za dalekobym odszedł od mego założenia — dość będzie kilku rysów dla pojęcia doniosłości zmiany pewnych



Szkice sepią.



nie znalazł tylko maskę pośmiertną, konwencjonalne portrety i ubranie: szarą kapotę i frak strzelców konnych, czarny kapelusz i purpurowe, szyte złotem siodło, ale Meissonier w to wszystko włożył nie naśladowanie bohaterów, fabrykowanych z resztek klasycyzmu, nie komedyanctwo małych dusz, szukających w formule złego teatru wyrazu wielkich zdarzeń, — on włożył prostą, wielką prawdę życia, która unosi się tak dobrze nad polami Cheronoi, Matiejowic, jak i Waterloo, — prawdę, która jedna stanowi o stałej, niezmiennej wartości dzieła sztuki i każe wierzyć w rzeczywistość, przedstawionego w niem świata.

Podobnie opisy wojen, naszych poetów siedemnastego wieku, z ich »marsowem pierzem« i »Sarmackim Marszem«, skrepowane konwenansem przyjętych form poetyckich, nie dają żadnego wyobrażenia o charakterze ludzi, o ich prawdziwym wyrazie, nie dają obrazu bitwy i żołnierza polskiego. Chcąc coś o tem wiedzieć, trzeba czytać Paska i innych pamiętnikarzy, którzy, nie domyślając się, że tworzą tak doskonałą literaturę, opowiadają po prostu o tem, co widzieli; trzeba czytać niezrównane obrazy bitew Sienkiewicza lub świetne *Szkiec* Kubali.

Otóż w Kossaka obrazach objawia się ten sam temperament, który z taką siłą wyraził Mickiewicz, w swoim obrazie Odsieczy Wiedeńskiej. Każda rasa ma swój sposób wojowania, niekoniecznie pod względem strategii i taktyki, które, jak dziś opierają się na ogólnych, wszędzie przyjętych zasadach, lecz pod względem



HUCUL.

1889.

przejawiania się charakteru żołnierza, pod względem uczucia, ożywiającego każdą jednostkę bojową. Francuzi mieli niegdyś swoją „*furia francese*“, mieli też swoją żołnierze wodzów, którzy walczyli na polach Kirchholmu, lub Chocimia.

W czynie, ten temperament żołnierski wyraża się, w zamachu szabli, w cięciu miecza, w sposobie złożenia kopii lub lancy, w zażyciu konia, — wszystko to leży w zakresie środków malarzkich, w zakresie kształtu i wszystko to wyraził Kossak w swoich obrazach, ilustrujących epizody z historii naszych wojen.

Ten szczególny temperament polskiego żołnierza, ujawniał się jeszcze wyraźniej i dobitniej tam, gdzie przyszło wojować wspólnie z wojskiem innego narodu. Kossak, w „*Jarmarku w Habelswerde*“, przedstawił tę różnicę dwóch narodów



Szkic do obrazu.





STADNINA ROMANA Ks. SANGUSZKI.

1885.

z siłą i nadzwyczajnym charakterem. Jest to ilustracja do: *Przewag Elearów polskich*, ks. Dembołęckiego, — doskonałej historii tego nieporównanego wojska, spisanej przez ich towarzysza i kapelana. Obraz Kossaka jest tak trafiony w charakterze, w wyrazie, w nastroju, że, czytając niepodrobionej prostoty i szczerości opowiadania ks. Dembołęckiego, ma się wrażenie, jakby ten obraz wstawał z kart książki, jak widmo dawnych czasów, wywołane jakimś cudownym zaklęciem. Przedstawia on chwilę, kiedy niemiecka rajtarya obladowana łupem, zrabowanym, w dzień przedtem, rozbitym przez Polaków obozie nieprzyjacielskim i po wsiach przydrożnych, wjeżdża do miasta, na swoich ciężkich »Frezach«. Jednocześnie, »Serdeczny pułkownik Strojnowski« przejeżdża w głębi, na białym koniu, ze swemi Elearami. Po nad tem, zataczają się wieże i mury obronne starego miasta. Kawalerska fantazyja, ognistość konia, zawieszistość i malowniczość stroju, która zdumiewała całe owoczesne Niemcy, przedstawione są z tą niezrównaną siłą życia, która jest najwybitniejszą cechą Kossaka. Wiadomo, że Elearowie zaciągnęli się na «cesarską», w czasie trzy-

dziestoletniej wojny, jako wojsko pomocnicze o swoim niezależnem dowództwie, z zachowaniem swojej organizacyi i sposobu wojowania, i szli jak wichry przed niemieckimi wojskami, zmiatając nieprzyjaciół, biorąc miasta, obozy, przepływając wpław rzeki, wlatując na góry, mijając bite gościńce i gardząc wszelkimi porządkami już ustalonymi w wojskach zachodniej Europy. Kiedy ciężkie z natury temperamentu, siedzące na potężnych »Frezach« i ociężałe łupem pulki rajtaryi niemieckiej, szły okolnemi drogami, po gościńcach, szukając przepraw dogodnych, dbając o zaprowiantowanie, co znaczy tyle, co pewny rabunek, Elearowie, szli zawsze, jak strzala puszczone z łuku, szli prosto do celu, na swoich lotnych polskich koniach, bez pancerzy i helmów, ubrani i uzbrojeni z polską po kozacku. Dla Niemców, wojna już była szeregiem czynów, ujętych w system, była dla żołnierzy rzemiosłem, krwawem i okrutnem, lecz zawsze rzemiosłem, morderstwem dokonywanem z pewną metodą, — dla Lisowczyków, była ona ciągle porywem nieokiełzanego ducha, przejawem siły nadmiernie wybujałego temperamentu. Byli oni najsilniejszym streszczeniem przymio-





o artystycznej wartości dzieła, które pod ich wpływem powstało.

Regneault, potężny talent i jedna z najgłębszych natur artystycznych, jakie kiedy w sztuce francuskiej były, zabity młodo przez Prusaków w ostatniej bitwie, jaką stoczono w obronie Paryża, Regneault malował konia *bestye*, straszne bydlę, jak czarna chmura, z którego bucha jakaś żywiołowa, nieprzytomna siła. Żeby siedzący na nim marszałek Prim, był rzeczywiście takim, jak ten człowiek z obrazu Regneault'a, byłby to jeden z najpotężniejszych ludzi, niezmiernie zachwianej energii, siły i nieugiętego charakteru. Siedzi on wpatrzony w swoją ideę, na tym andaluzyjskim koniu, który wcielił w siebie huragan rewolucyjny, przeciągający za nim z rozwianymi sztandarami, z chrzęstem broni i wrzawą setek tysięcy piersi. Czarne zwierzę, o potężnych kształtach, osadzone silną i pewną ręką, zaryło się w ziemię, podginając łeb, gryząc z gniewem wędzidło i chlapiąc białą pianą. Koń ten zdaje się ryczeć z wściekłości. Jaka jest siła tych nóg potężnych, tych stalowych pędin i wbitych w ziemię kopyt! Ogon i grzywa porwane wiatrem, trzepią się, jak czarny sztandar.

Tego samego typu i charakteru są dwa konie w innym obrazie Regneault'a — w *Automedonie*.

W rzeźbie francuskiej jest nadzwyczajnego charakteru i doskonałości kształtu koń, na którym jedzie *Joanna d'Arc*, *Fremieta*. Jest to potężny koń średniowieczny, rycerski, modelowany z tą prostotą i powagą, z tą ścisłością linii, jaka charakteryzuje francuską rzeźbę. Tego samego typu jest koń wspinający się, pod św. Jerzym, walczącym ze smokiem. Doskonały ruch i wyraz obrzydzenia i złości w koniu, wyrażone są z nadzwyczajną prawdą.

Tegoczesny ruch artystyczny jest jednym z najwszechstronniejszych, jakie zna historia sztuki, — wszędzie też obudził on twórczość



Szkic ołówkiem.



samodzielną, oryginalną — wszędzie usamowolnił z pod szablonu akademickiego indywidualność narodową i indywidualność artysty.

W Rosyi, oprócz malarzy bitew, których działalność jest całkowicie pochłonięta przez wykonywanie zamówień państwowych, był wielkiego talentu malarz koni, Świerczkow. Jego trójki jemszezyckie, pędzące wśród ponurych, zaśnieżonych równin, mają ogromny charakter i prawdę. Akwarelista, Piotr Sokolow, malował doskonałych szczerwaczy i dojeżdźaczy, ugania-

i jeźdźców, musiał też i w sztuce koni zająć wybitne miejsce. Sztuka jednak angielska, do niedawna nie była wcale prawie znaną na lądzie Europy, a jakkolwiek sztychy angielskie cieszyły się w niej wielkiem powodzeniem i jakkolwiek razem z niemi, w najdalsze zakątki naszej nawet wsi, przychodziły portrety sławnych angielskich wyścigowców, we wszystkim tem, nie tkwi jednak pierwiastek wielkiego artystyzmu, i żadne sławniejsze imię, oprócz Landsera, nie wybiło się na wierzch z tego mnóstwa



KSIAŻĘ JÓZEF PONIATOWSKI.

jących się na garbonosych »kozakach«, za zającami i wilkami po stepach Malorosyi.

Paweł Kowalewski, syn Józefa, orientalisty, niegdyś filareta i towarzysza Mickiewicza, studyował konia z tą Meissonierowską chęcią dotarcia do dna poznania jego kształtu i charakteru. Doskonały rysownik i obserwator, tam gdzie nie chodzi o gwałtowność ruchu i siłę temperamentu, robił obrazy wielkiej wartości, w których jest pełno interesujących motywów w ruchu i wyrazie konia.

W Anglii, której nazwa jest dziś związana nierozdzielnie ze sławą najznakomitszych koni

ilustratorów angielskiego koniarstwa. Dziś, tam, jak wszędzie, podniesienie ogólnego poziomu sztuki, dźwignęło też i sprawę odtwarzania w rzeźbie i malarstwie konia. W ostatnich czasach, sławną się stała pani Brown, malująca obrazy batalistyczne. Znam tylko jej szkice w »Daily Graphic«, które rzeczywiście odznaczają się nadzwyczajnym życiem, siłą i charakterem.

Włochy, zepchnięte na długo z naczelnego stanowiska w ruchu artystycznym, mają jednak świetnych rzeźbiarzy i wybitne malarzkie talenta.





POŁUDNIE.

1895.

w jego obrazie, jak w obrazach dawnych malarzy, stoi o cale światy niżej, od siedzącego na nim człowieka. Najmniej zmanierowanym koniem Matejki jest kuc, na którym siedzi dziecko w czerwonej polskiej sukni, z ręką opartą na szpierucie, jak na marszałkowskiej bulawie. W innym obrazie, w *Śmierci Warnieńczyka*, jest koń pod królem, w którym jest wielka siła rzutu naprzód. Matejko, wogóle jest naturą bogatą, w której są jakieś przepaście z ukrytymi silami twórczymi, którym życie i własna Matejki indywidualność nie dały się w pełni objawić.

Maksymilian Gierymski z tą subtelnością, z jaką malował swoje pejzaże, tak nieporównanie prawdziwe, takiej niesłychanej naturalności układu, tak bezwzględnie oczyszczone z wszelkiego konwenansu, z równą prawdą umieszczał w nich konie, bądź pod partyzanckimi żołnierzami, lub kozakami, bądź chłopskie szkapki, stojące na wicherze i slocie, lub też zbyt kowne konie jeźdźców ośmnastego wieku. Obrazy jego nie są malowane, ani dla przedstawienia ze szczególnym naciskiem konia, ani człowieka. Przedstawia on świat widzialny w całości, nie nada-

jąc pojedynczym przedmiotom szczególniejszego znaczenia, — lecz wszystko stapiając w harmonijnym nastroju, w wyrazie natury, który objawia się porą dnia, pogodą, rodzajem oświetlenia i ubarwienia całego obrazu. Konie i ludzie zatopieni są w pejzażu, są częścią kolorowej panoramy zalanej tonem pewnego światła, które wydobywa barwne plamy pojedynczych przedmiotów o tyle, o ile ich płaszczyzny, przyjmując pod różnemi kątami promienie świetlne, uwidoczniają się, i o ile ich ton barwny wrażliwy jest na oświetlenie. Lecz każda taka plama obrazu, ten koń, lub człowiek, jest zawsze w charakterze, zawsze żywy, jest sobą, choćby z pomiędzy siatki gałęzi, z poza pni drzew, lub krzaków, widniał tylko leb konia, lub plecy człowieka. Koń chłopski, czy kozacki; pański wierzchowiec ułożony do polowania, lub biedny koń żołnierza ochotnika — są charakterystyczne, prawdziwe — są tem, czemby były w naturze i są tam, gdzie być mogą naprawdę. Ma on zresztą swój typ konia, pewien jego temperament, który szczególnie lubi. Jego konie są spokojne, żyte z człowiekiem, nie ma w nich tej indy-





TYPY KRAKOWSKIE. Szkice ołówkiem.

widualnej siły życia, której skala większą jest nad potrzeby człowieka, która przelewa się przez brzegi i daje się ukrócić tylko potężnymi żelazami wędzideł, lub groźbą bata.

Konie w obrazach Brandta mają bardziej znaczenie malowniczych sylwet, plam barwnych, użytych z poczuciem dekoracyjnej ich wartości, jak w perskim dywanie, niż żywych i celowo ruszających się zwierząt. Brandt ma dwa mniej więcej typy konia, to jest: konia kozackiego zdartego silnie trenzłą i większego konia o podgiętej szyi, na którego sadza pancernych i husarzy. W jednym i drugim wypadku, koń ten nie ma szczególnego wyrazu życia, lub subtelnej prawdy ruchu. Rusza się on, rozrzucając swoje zwykle wielkie i rozplaszczone kopyta, wiszące u nóg o mięśniach płaskich, bez skurczu, i z trudem dźwigając łeb ciężki na cienkiej szyi, jeżeli chce stanąć dęba. Jest piękną plamą barwną w zieleni stepu, lub na tle białych ścian chałup, albo drzew i namiotów, pstrzy się połyskami, strzępkami, łatami, — nie modeluje się, lecz uplastycznia obraz, odcinając się

przeciwstawnością ciemnej na jasnym, lub jasnej na ciemnym tle sylwety.

Malarzy, którzy bądź przez szczere zamiłowania do konia, albo przez to, że malując życie na polskiej wsi, nie mogli nie zaczepić o konia, mamy dużo. Był czas, że krytyka nasza ze zgorzeniem już mówiła o »konikach na błocie«, — tak dalece roilo się od nich w polskiej sztuce, co było prostym wynikiem tego, że większość naszych malarzy rekrutowała się ze wsi. Malowali więc konia z dawniejszych: Sypniewski, malował Gerson, później Antoni Piotrowski, Stanisław Wolski, Masłowski, Ryszkiewicz, Rosen, Fałat, Owidzki, jedni samodzielnie z bezpośrednich, własnych studyów — inni, jak Szerner, Kowalski, Chelmiński i tylu innych, kompilując obrazy innych malarzy, mających powodzenie na targowisku sztuki. Jednym z wybitnych malarzy, który nowoczesnego żołnierskiego konia maluje z nadzwyczajną siłą i życiem, jest Wojciech Kossak — syn Juliusza.

W dziełach wszystkich tych artystów, odbijają się ułamkowe cząsteczki życia konia, —





TYPY KRAKOWSKIE. Szkic ołówkiem.

mogą się chlubić dniami bohaterstwa i zwycięstw i smuć, lub hańbić dniami klęski i poniżenia. Jednakże, gdy chodzi o wojnę, trzeba przyznać, że ta jedyna szczytniejsza poezya tej krwawej i ohydnej roboty, jaką jest przeciwstawienie męztwa przeważającej sile, ten urok pokonania, wyższością ducha, materyalnie, liczebnie silniejszego nieprzyjaciela, że ta poezya unosi się nad wszystkimi polami bitew, na których walczyła i zwyciężała skrzydlata jazda dawnych wieków.

Jest jedna chwila w historyi, która się zdaje bajką powstałą w poetycznym marzeniu, o chwale wojennej — to *Odsiecz Wiednia*, ta cudowna zorza dogasającego ogniska narodowej chwały.

Jazda polska z królem Janem na czele idzie wielkimi pochodami najspieszniej, jak może. Austrii tak bardzo chodzi o tę pomoc, że nasze wojska znajdują wszędzie po drodze przygotowaną żywność dla ludzi i koni; wszystkie potrzeby przewidziane, — wszystkie przeszkody usunięte. Wojska sprzymierzone spotykają się w Tulnie; wodzowie niemieccy próbują nie poddać się pod rozkazy króla, — ale pod groźbą

powrotu wojsk polskich idą pod komendę, która każdemu zresztą żołnierzowi przyniosłaby tylko zaszczyt i chwałę. Następuje epizod z podjazdem. Wodzowie niemieccy wyrzekają, że nie mogą dostać języka, gdyż nieprzyjaciel znosi kilkudziesięcne podjazdy tak, że noga żywa nie wraca. Król Jan przywołuje dwóch rotmistrzów, każe wziąć po sto koni tego cudnego żołnierza i we dwadzieścia cztery godzin wrócić z językiem. Jakoż wracają, ku zdumieniu Niemców, sami z małemi stratami, wiodąc jeńców i niosąc pewne o nieprzyjacielu wieści.

A potem bitwa! Ta nieporównana fantazya, ta bezwzględna wiara w męztwo husaryi, w jej niepowstrzymany niczem heroizm i siłę natarcia, z jaką, na dwukroćstysięczny obóz turecki, król Jan posyła ową sławną chorągiew królewicza Aleksandra. Dwieście ludzi idzie na przeszło dwakroć sto tysięcy z szumem skrzydeł, z furkotem kitajkowych proporców, z chrzęstem zbroi i tętentem koni, — idzie, z rozkazem dotarcia do najbardziej strzeżonego miejsca — do namiotu Wielkiego Wezyra, a z nakazem skierowania się inną drogą w powrocie, żeby na króla





WILK OSACZONY.





PRZEZ STEPY.

1885.

»nie nawodzić nieprzyjaciela«. Gdzie i kiedy kto widział taką fantazyę rycerską, taką nieporównaną dumę żołnierską, takie królewskie zawiadomienie o swojej obecności i taką niezachwianą wiarę w zwycięstwo?

— Jesteśmy, i po dawnemu rozniesiemy was na kopytach! — zdaje się mówić to bajeczne poselstwo króla Jana do Turków.

A powrót tej bohaterskiej garstki, tak opowiada Dyakowski: »Otrzepawszy się z kurzaawy, »przyjeżdża porucznik z tą chorągwią (pod którą »zginęło było wtenczas kompanii godnych i za»enych dziewiętnastu, pocztowych 35) i mówi: »Podług rozkazu »W. K. Mei sprawilem się«. — Król odpowiada: »Chwała Bogu, że Waści Pan »Bóg żywo i zdrowo przyprowadził; a co za »szkodę Waści masz między ludźmi?« — Odpowiada Porucznik: »Jeszcze się pomiarkować nie mogę«. — Król mówi: »Żebyś mi Waszmość po hasła raport uczynił rejestrem z imienia i przezwiska, kto zginął«. — Prostota tych ludzi — była równa ich meztwu; — dokonanie

bohaterskiego czynu zdaje się im tylko prostem spełnieniem rozkazu wodza, czemś dla nich tak zwykłym, jak dla innych ludzi spełnianie małych, codziennych czynności życia.

Kiedy mrowie tureckie pokryło całkowicie drobną garść husaryi »i nie ich widać nie było«. Król dobył krzyża, żegnał swoich żołnierzy, wołając do Boga: »Zmiłuj się nad ludem Twoim!«

Tę chwilę wyobraża jeden z obrazów Koszaka, poświęconych Wiedeńskiej potrzebie. Król Jan siedzi na swoim pysznym, płowym koniu, który się zwał „Palasz“. Zdjął kolpak i wznosi w górę rękę z krzyżem. Doskonała sylweta jeźdźca i konia, odcina się na tle zasłanego mgłami i dymem nieba. Przepyszny jest koń. Widać mężne i rozumne zwierzę, przed oczami którego dzieje się jakaś rzecz niezwykła. On nastawil uszu, wytężył oko mądre i ciekawe, słyszy huk i halas, wrębującej się w obóz turecki chorągwi, widzi tę kłębiącą się gęstwą ludzką, z której »kiedyś niekiedyś błysnęła się chorągiew, która była wpół czarna z żółto-gorącą ki-



tajką, a na niej orzeł biały»; uważa, lecz się nie boi, stoi poważnie, mężnie i silnie pod ciężarem swego potężnego jeźdźca, — jest to koń — król. Doskonały w charakterze i wyrazie, ma jednak wadę w proporcji, wskutek wadliwego ustosunkowania skróceń perspektywicznych. Szyja mianowicie, jest trochę za krótka i głowa za drobna, co się szczególnie rzuca w oczy przy tegiej i grubej postawie króla. W obrazie tym, skomponowanym z niezachwianą jasnością układu, są inne jeszcze postacie, doskonale w charakterze, jak pancerny na pierwszym planie, rotmistrz na białym koniu, podjeżdżający z dołu, a w orszaku królewskim, pomiędzy doskonałymi figurami w strojach polskich i niemieckich, uderza nadzwyczajnym życiem i charakterem twarz tegiego szlachcica, w kolpaku zsuniętym z czoła.

Historycy, biorący w rachubę przedewszystkiem faktyczny, zewnętrzny stosunek sił, działających w danym zdarzeniu, i wyprowadzający wnioski, o wartości ludzkich czynów, z bezpośredniego, natychmiastowego ich skutku, mówią o złej polityce króla Jana, o intrygach Marysienki, o tem, coby było, żeby Polska nie prowadziła polityki austriackiej, żeby zawarła te, lub inne przymierza i traktaty. Tymczasem, wiadomo, że przymierza się zrywają, że traktaty się łamią; że często skutek pewnego czynu, który bezpośrednio zdawał się szkodliwym i zgubnym, powoduje następstwa nieprzewidziane i dodatniego znaczenia, skoro jego oddziaływanie będzie się mierzyć, wielkimi okresami dziejów. Każdy czyn narodu, w którym tkwi wielki objaw sił ludzkiej duszy, — słowem, każde bohaterstwo, jest ogniskiem promieniającem w dalekie wieki. Nawet wielkie klęski, w których się objawia bezwzględność ludzkich czynów, napięcie do ostatnich granic wysiłku woli, są krzepiącemi ducha wspomnieniami. Termopile są większą chwałą Grecji, niż nie jedno z wielkich azyatyckich zwycięstw Aleksandra Wielkiego. Dla Serbów tak bezwzględna klęska, jak *Kossowe Pole*, była tradycją, w której tkwił ożywczy ogień odrodzenia i pobudka stargania tureckiej niewoli.

Dla potomków rycerstwa, które uratowało chrześcijaństwo, wieża Śtego Szczepana, będzie zawsze wywoływać wspomnienie bohaterskiego króla i jego husarskich chorągwi, opromienionych najwyższą chwałą spełnionego z bohaterstwem obowiązku, względem ludzkości.

Sztuka też będzie zawsze zwracać się do takich przejawów zbiorowej duszy i znajdować w nich podniecie do tworzenia, niewyczerpany wątek dla poezji, rzeźby, lub malarstwa.

Kossak, po wiele razy wracał do tego tematu. Ilustrował dyaryusz Dyakowskiego; malował przejeżdżającego wiedeńskie pobojuwisko króla Jana, naprzeciw którego dwóch z owych „*domini tigrides*“ pędzi czwałem, ze zdobytą chorągwią proroka. Malował też wjazd do oswobodzonego a zniszczonego Wiednia, i nie można odżalować, że nie namalował samego ataku sławnej chorągwi, na namioty węgierskie.

Kossaka stosunek do przeszłości, był zawsze taki, jak do otaczającego go, współczesnego mu świata. Nie archeologiczne zagadnienia, nie badanie sztuki owoczesnej, obchodziły go w studiach nad dawnym uzbrojeniem, ubraniem, nad rzędami i sprzętami dawnych ludzi, on szukał tylko tej zewnętrznej powłoki, która wyrażała ich życie. Z jego zeszytów z takimi studjami widać, że przerysowując ze starego sztychu, obrazu, lub nagrobka, jakąś postać, strój, oręż, lub zbroję, w tejże chwili zamieniał to, na żywą część żywego człowieka. Nie zachowywał on stylu dawnych rysunków lub nagrobków, on wiedział, że ten styl to *maniera*, artystów, którzy je zrobili, że życie nie może się w tem mieścić, że człowiek zawsze był żywą istotą, która nie mogła całkowicie się streścić w pewnym konwencyonalnym charakterze linii, obrzeżających jego kształty. Rozumiał też dobrze, że ludzie w obrazach, choćby z dawnych stuleci, muszą być ludźmi żywymi, nie manekinami, na których rozwieszają się, w muzeach, oryginalne zabytki przeszłości.

Nie mam potrzebnych wiadomości, do osądzenia, czy w tych zbrojach, rzędach, broni i innych szczegółach obrazów historycznych Kossaka, nie tkwią jakieś błędy archeologiczne, pewnem jest jednak, że w wyrazie, w charakterze, w sposobie ruszania się i siedzenia jeźdźców na koniu, w typie, temperamencie i maści konia, Kossak trzymał się tego, co mówi historia wojen, tego, czego uczą pozostałe po przeszłości zabytki.

Rycerz średniowieczny siedzi na ciężkim koniu, z wyprostowanemi nogami, zakuty w grube blachy zbroiska, z kopią o drzewie potężnem; ciężki i prosty jego miecz, zupełnie inaczej prze-





KIRCHHOLM. JAN GNIEWOSZ NA CZELE HUSARSKIEJ CHORAĞWI.





WESELE KRAKOWSKIE.

1898.

cina powietrze, niż wężowe śmignięcia karabel i szerpentyn.

Średnie wieki, znane nam są przez pryzmat manieri ich sztuki, która przekazała formy owoczesnego życia, załamane w indywidualności artystów, w ich niedoleżtwie, lub fantazyi. Wskutek tego, na ludzi bardzo zżytych ze sztuką średniowieczną, obrazy Kossaka, z czasów przed szesnastowiecznych, robią wrażenie nieprawdziwe, niezgodne z duchem epoki. Sąd taki opiera się jednak na fałszywej podstawie, gdyż w sztuce nie może obowiązywać żadna, z kądkolwiek bądź pochodząca maniera, bez zabicia indywidualności artysty, która jest zasadniczym pierwiastkiem twórczości i odradzania się sztuki. Z drugiej strony, wszystkie zabytki sztuki ze wszelkich czasów, dążące, jak w portretach naprzykład, do szczerzego odtworzenia rzeczywistego życia, pokazują nam ludzi, na których twarzach światło rozkłada się tak samo, jak na naszych, w których sukniach niema sztywnych i twardych fałdów suszonej skóry, a jeżeli w ruchach ich jest pewna *średniowieczna* sztywność,

to tylko dlatego, że naiwna ta sztuka nie śmiała się ruszyć bez pomocy modelu, a model zawsze jest sztywny i nieruchomy.

Co do Kossaka, jeżeliby w tych obrazach z epok wcześniejszych była jakaś słabsza charakterystyka, mogłoby to wynikać z tego, że ten w „*stal zakuty*“ rycerz, ten koń fryzyjski ciężki i ociążał masą żelaztwa, które dźwigał, mniej się łączył z jego pojęciem i poczuciem bojowej poczui, z jego ruchliwym i żywym temperamentem. Dziwną bo też drogę odbyła myśl ludzka, opromieniając takim urokiem te blachy żelazne, które wkładał na siebie rycerz dawny, obłożywszy wprzód ciało grubemi materacami, żeby go twarda zbroja nie gnioła. To, co było wynikiem po prostu tchórzostwa, co się używało dla *zastłonięcia* od ciosów, przez dziwne pomieszanie pojęć, stało się symbolem męstwa i bohaterstwa! Czemuż jednak jest ten człowiek, zakuty w garnki i kotły żelazne, nie do przebicia dla włóczni i miecza, z łbem ukrytym w potwornem pudle, opatrzonym zakratowanemi okienkami na oczy, czemuż jest w porównaniu z dzi-



sięjszym żołnierzem, idącym w sukienym mundurku, na tak bezwzględna w zniszczeniu broń, jak dzisiejsza? Ponieważ jednak, ludzie się zabijali pomimo pancerza i tarczy, więc i wtenczas potrzebne były żołnierzowi pogarda śmierci i męztwo, jednak poezya, która opiewa tych co »w żelazie chodzili od stopy do głowy«, i konie mieli »w żelaznem okuciu«, poezya ta, opiera się na pojęciach nadzwyczaj dalekich, od rzeczy wistego znaczenia rzeczy. Tem bardziej, że dla tych, którzy mieli w użyciu żelazne pancerze, jasnym było, iż nie są one wyrazem męztwa i pogardy niebezpieczeństwa. Kiedy książę Jeremi wypada, jak piorun z chmury wojsk polskich, pod Beresteczkiem, leci on na czele swoich zastępów bez *pancerza i hełmu*, nawet bez czapki, wyrażając tem bezwzględna odwagę i ochotę bojową. W »Dyaryuszu tranzakcyi wojennej między wojskiem koronnem i zaporożskiem« dominikanin, ks. Okolski, chwalać męztwo Piotra Potockiego, pisze: »Ochotniejszy tysiąckroć nowy żołnierz i rotmistrz na ten czas J. M. Pan wojewodzie, syn hetmański, bo nie uważając iż *bez pancerza i blachy*, lata i zdrowie pod oszczep zajuszonego Marsa polożywszy, mężnie chorągiew kilkakrotnie przewodził i odwoził«. Dla ludzi więc, którzy sami szli w ogień, pierś i głowa obnażona z żelaza, były zawsze znamieniem wyższej cnoty bojowej. Wszakże, najwięksi stracenci, najzapaleńsi »desperaci«, junacy nad junakami, Lisowczycy, szli na bitwę bez zbroi. Świadomość zresztą tego, że zamknięcie się w żelaznej skorupie — nie było dowodem bohaterstwa, mieli już ludzie dawniejsi zupełną. Sarbiewski, wyrzucając rycerstwu przepych rynsztunków, mówi: »Bojaźń i przestrah, gdzieś w jaskini, najpięwszą zbroję wykowali«.

Ten jednak przepych, te wspaniałe, nabijane srebrem lub pozłociste pancerze, hełmy zdobne kitami piór strusich, lamparcie i tygrysie skóry, barki, szumiące orlemi piórami, rzędy kapiące od złota i turkusów, — jaskrawe kitajki proporców — wszystko to, jest tak malownicze



Z JARMARKU.

1898.

tak cudownie piękne, że sztuka porywa tę całą bajeczną epopeję i mówi z zachwytem, o świetnych pulkach dawnego wojska.

Kossak, między wielu innymi bitwami, które malował, ilustrował też podanie o Floryanie Szarym, dla którejś z rodzin, wywodzących się od tego legendowego bohatera bitwy pod Płowcami. Zrobił on z tego epizodu wspaniałą i szeroko zakreślony obraz, skomponowany tak, że się myśli o jakiejś olbrzymiej sali zamkowej, na której ścianach roztaczałby się fresk taki. Stary król w koronie, na poważnym białym koniu, otoczony rycerstwem i wiejącami zewsząd chorągiewami i proporcami, przejeżdża pobojowisko. Zewsząd spieszą rycerze, wiodąc jeńców, przez pole bitwy, zawałone trupami koni i jeźdźców. W dali, zrywają się na niebie wielkie chmury dymów.

Kompozycya taka, z konieczności ma punkt środkowy, którym jest król i leżący z trzema włóczniami w jelitach, Floryan Szary. I nie





FARYS.

tylko ten obraz Kossaka jest komponowany na takiego środkowego bohatera, wszystkie prawie jego bitwy, mają podobny układ w skutek natury samego tematu. Są to wszystko obrazy *bohater-skie*, w których chodzi o sławny czyn jednostki, wybijającej się na czoło tłumu swoim niezwykłym mężstwem, lub tragiczną śmiercią. Ten rodzaj komponowania, został w końcu tak nadużyty, tak bardzo zaczął przypominać złą sceneryę drugorzędnych teatrów, że wywołał gwałtowną reakcyę, dążność do wydobycia przypadkowości układu, do ukrycia bohatera, nadającego tytuł obrazowi, w tłumie walczących, do wydobycia go na wierzch, nie przez szczególne umieszczenie i oświetlenie, lecz przez niezwykle wyraz i charakter. Jednakże natura usprawiedliwia jeden i drugi kierunek kompozycyjny; z drugiej zaś strony, w sztuce, wszystko usprawiedliwia wielki talent. Obrazy też Kossaka, przedstawiające wyjątkowy czyn, lub naczelne stanowisko jednostki, na tle tłumu walczących, wskutek niesłychanego życia, prawdziwości i rozmaitości pojedynczych epizodów, nie rażą naciąganiem układu. Przeciwnie, wszystko, co otacza takiego bohatera, wiąże się z nim akcyą i usprawiedliwia miejsce, które on zajmuje w obrazie.

Dziś i dawniej, król i wódz są na czele, jeżeli nie w samym tłoku bitwy — to po bitwie, zwracają uwagę, skupiają na sobie, w sposób szczególny świadomość, która z całego mnóstwa

rzeczy, z chaosu zdarzeń wyodrębnią i ukazuje wyobraźni, ze szczególną jasnością to, na czem się zogniskuje. Lecz ci główni bohaterowie, mają to nieszczęście, iż sytuacye ich są mniej więcej zwykle podobne, że malarz, myśląc o nich, ma na uwadze za dużo materiału literackiego, za dużo chce niemi i o nich powiedzieć, i wskutek tego tworzy ich mniej swobodnie, mniej żywo, bardziej konwencyonalnie, co się też nieraz spotyka u Kossaka. Natomiast, w postaciach drugorzędnych, pod względem anegdotycznym, wykazuje on wszystkie swoje zalety wielkiego malarza życia, czerpiącego materiał twórczy bezpośrednio w naturze. W *Bitwie pod Płowcami*, król Łokietek jest poważny i *królewski*, jest postacią króla, w której jest ta konieczna konwencyonalność symbolizmu, wynikająca z potrzeby powiedzenia widzowi więcej, niż to przy czysto malarskich środkach jest możliwe. Są jednak w tym obrazie inne, o wiele żywsze i oryginalniejsze figury. Na prawo np. ten pyszny rycerz, na ciemnym ognistym koniu, prowadzący jeńców. Jak on dobrze, po średniowiecznemu siedzi, z temi wyprostowanemi nogami, wpartemi w strzemiona. Jak żywe są, furkoczące strzępy jego porozcinanej sukni, z pod której prześwieca zbroja. Z lewej, w głębi, widać innego, na ciężkim, lecz dzielnym, białym koniu, spieszącego przez pobojowisko. Albo ten na przodzie, na tęgim tarantowatym źrebku, z herbową tarczą na ramieniu, jak jest malowniczą i silną figurą. W obrazie tym, Kossak trzyma się typu konia, sposobu siedzenia i dźwigania ciężkiej broni, zgodnie z tem, co o tem mówi historia konia i wojen. Prawda, jego rycerskie «Frezy», acz ciężkie względnie do koni wschodnich, są jeszcze lżejsze i żywsze od koni takich, jakie wyobrażają Niemcy pod swemi rycerzami, Polacy jednak i między fryzyjskiemi ciężkiemi końmi musieli wybierać lżejsze typy, odpowiednie dla swego temperamentu i sposobu wojowania. Rzeczywiście, w swojej *Historji naturalnej* cytuje zdanie jakiegoś cudzoziemskiego pisarza, który mówi: »Polonorum equi mediocres sunt sed agiles, et Germanicis longe animosiores«.



W innym obrazie, w którym Cherubim Gniewosz, sławny silacz, w bitwie pod Suczawą porywa kopią z siodła i unosi w powietrze wołoskiego żołnierza, ten sam charakter i typ ciężkich koni i sposobu siedzenia na nich jest zachowany. Jest to wielkiej siły i energii karta talentu Kossaka. Koń i rycerz wyrażają tę potężną, sławną w owe czasy siłę ramienia i bezwzględność czynu. W obrazie tym, z prawej strony, jest niesłychanego życia figura, rąbiącego pancernego i innych, którzy w pełnym ewale zawracają i tłuką się, o wrzynającą się kopiami, w zastęp Wołochów, polską chorągiew. Ten charakter obyczajów rycerskich i jezdnych średniowiecza w rycerzu i koniu, w zamachu prostego miecza, w złożeniu ciężkiego *drzewa*, w tem walczeniu z blizka, widać, i w Andrzejcu Fredrze, ocalającym króla Olbrachta w bukowińskich lasach, i w wzięciu do niewoli Wołodara, jak również w nocnym napadzie Jana Fredry, na obozowisko tatarskie.

Kossak trzyma się wskazówek historycznych, co do maści koni w różnych epokach u nas używanych. Te taranty pod rycerzami, przychodziły, w owych czasach, razem z końmi fryzyskimi z zachodu, jak potem pstroki, szły zdobywając z poboju wschodnich. Ku końcowi szesnastego wieku koń wschodni coraz powszechniej zapanowuje w Polsce. Wówczas też Batory, zreformował jazdę, odrzucając ciężką, całkowitą średniowieczną powłokę żelazną, zostawiając tylko pancerze, helmy i zarcawia, i tworząc ten typ i strój nieporównanej jazdy husarskiej, o której swoi i obcy mówią z podziwem.

Konstanty Górski, w *Historji jazdy polskiej*, cytuje opis husarzy z Daleyrac'a *Anecdotes de Pologne*: »Husarze to najpiękniejsza jazda w Europie przez wybór ludzi, piękne konie, wspólnałość stroju i dzielność broni. W bitwie zachęcają się okrzykiem: »Bij, zabij!« Husarze nie wydzielają ludzi do wart i straży przedniej i przeznaczają się jedynie do uderzenia w bitwach. Siedzi ta jazda na najlepszych koniach w kraju; uzdeczki są ozdobione blaszkami i guziczkami srebrnymi lub pozłacanymi. Siodła haftowane z lękiem złożonym, wielkie czapraki na sposób turecki, zwykle w Polsce używane, szeroko haftowane srebrem lub złotem, koncerz bardzo ozdobny, przymocowany do siodła pod lewem udem. Ubrojeni są hu-

»sarze w kirys, szyszak, zarcawie, osłaniające ręce z tyłu i z boków do łokcia, rękawic nie używają. Na ramionach noszą skórę lamparcia lub tygrysią, kopią z grotem ostrym z drzewa lekkiego, giętką i wydrażoną w środku, z chorągiewką długą, na 3—4 łokci, malowaną i złożoną całą; noszą ją w *tulii*, przymocowanej do siodła, która ją podtrzymuje nawet wtedy, kiedy ją składają do ataku; inaczej nie możnaby jej używać, ciężkość bowiem jej jest taka, że wymaga do władania nadzwyczajnej siły. Husarze *nie cofają się nigdy, puszczając konia w całym pędzie, przebijają wszystko przed sobą*«. Inny cudzoziemiec, Sebastyan Cefali mówi: »Husarze zasługują na szczególniejszą uwagę tak dla niezrównanego męstwa, jako też osobistej godności«. A Starowolski, cytowany również przez Górskiego, pisze: »Ta jazda była najsilniejszą na wojnie i przy spotkaniu«.

Husary, w owoczesnych bitwach była tem, czem był u Napoleona atak artylerji. Było to skupienie jednorazowe najpotężniejszej siły, wykonanie druzgocącego i rozrywającego wszelki szkielet nieprzyjaciela uderzenia, zrobienie wyłomu w taborze, w zwartych szeregach piechoty, najężonych dzidami i ziejących ołowianym gradem z muszkietów. Żeby husary, nie więcej nie dokonała, prócz kirchholmskiego zwycięstwa, jużby była godna najwyższej chwały, jaka tych niezrównanych żołnierzy otaczała. Ale husary stawała mężnie na wszystkich polach bitew i, albo roztrącała na proch wszystko, co stało przed nią, albo umierała z chwałą.

Kossak, przechodząc z pobojuwiska na pobojuwisko, zmienia swojej jeździe konie, daje lżejsze kopie, zamiast prostych mieczy krzywe i błyskawiczne szable, lżejsze pancerze i helmy, lecz zachowuje tę samą siłę uderzenia, to samo parcie, całą duszą, naprzód. Oto Jan Gniewosz pod Kirchholmem przelatuje z chorągwią skrzydlatą przed kobylicę, któremi się zastawiła szwedzka piechota. Kossak wydobyl grozę nadciągającej chmury burzliwej z tych chorągwi husarskich. Lecący w pierwszych szeregach, natykają się na włócznie szwedzkie, są oplwani ogniem muszkietów, konie pod nimi zwijają się i padają, stratuja ich swoi i przejdą po nich i po czworobokach świetnej szwedzkiej piechoty, jak wiatr po stepie niepowstrzymany szumem bodiaków i traw nikłych. Tam znowu pod Zborowem, inna chorągiew idzie ostatkiem tchu, na



pomoc królowi obsaczonemu przez Tatarów. Ile w tem życia! Szlachta, odcinająca się Tatarom, rzucającym się dokoła króla, nad którym, na kopii chwieje się kapelusz z strusiem piórem, lub ten Tatar, usiłujący przebiedz przed czołem lecącej chorągwi i odgrążający się szablą, i ten rotmistrz nachylony, wyciągnięty naprzód, z niecierpliwością i strachem patrzący na chmarę Tatarów, nakrywającą króla — wszystko jest żywe, silne, wszystko skrzy się blaskami świetnego talentu

Przychodzą czasy klęsk straszliwych, hańbiących porażek, walenia się dachu nad głowami i potężnych wysiłków męstwa i wytrzymałości, — ukazuje się surowa postać Czarnieckiego.

»Ja przez wszystkie wojny, tego trzepaczki »trzymałem się Czarnieckiego i z nim zażywałem czasem okrutnej biedy, czasem też rozkoszy; gdyż właśnie był to wódz manieri owych »wielkich wojenników i szczęśliwy; dosyć, że »po wszystkim czas mojej służby w jego dywizyi nie uciekałem tylko raz, a gonilem, mógłbym razy tysiącami rachować. Po prostu, »wszystka moja służba była pod dowództwem »jego, i miła była«. Tak pisze Pasek.

Kossak, ze szczególnem upodobaniem, malował Czarnieckiego i nadawał jego postaci, jakiś dziwny urok surowej i nakazującej bezwzględny posłuch powagi. Jaką ten wódz nieporównany ma twarz orlą w chwili, gdy zjeżdża na swoim mądrym i odważnym tarancie w odnogę morską, by konnicą zdobywać wyspę Alsen. Jak on siedzi silnie w siodle, ze swobodą dawnych polskich jeźdźców. »Sam tedy przeżegnawszy się wojewoda wprzód w wodę«, on zawsze tak czynił, — to też żołnierz szedł za nim bez wahania, a nieprzyjaciele mówili: »rozumieliśmy na was, żeście dyabli, nie ludzie«. To przepływanie wód, zagrządzających drogę żołnierzom, zdaje się było jedną ze szczególnych cech wojennych Czarnieckiego. Pasek opowiada, że, kiedy przebywali w ten sposób rzekę pod Druckiem, wojewoda, wydobywszy się pierwszy na brzeg nieprzyjacielski, wołał, na płynące za nim chorągwie pancerne: »Szeregim, Mości Panowie, szeregiem!« »Co niepodobno, dodaje Pasek od siebie, »bo nie każdy koń jednakowo pływa: jeden się »bardziej suwa, drugi nie tak«. Dość, że prosto z wody poszli »rysią«, a nieprzyjaciele »się zdumieli: Czy z nieba spadli!«

Nadzwyczajny wyraz rozumu i odwagi ma koń Czarnieckiego, schodzący w wodę odnogi morskiej. Jest on mężny, ale widać, że tu się ma stać coś niebywałego, — jakoż, przedtem i potem, nikt takich śmiałych przedsięwzięć nie dokonywał.

W obrazach Kossaka, wypisana jest nietylko anegdota historyczna, — jest w nich wyrażony niezmienny pierwiastek rasowy, stała cecha wojennych przymiotów naszego żołnierza, a jednocześnie ukazują się zmiany, zachodzące z biegiem czasu w uzbrojeniu i rasie koni, i indywidualne cechy jednostki. Kossak wiedział, że on potrafi wziąć życie ze stron najrozmaitszych i lubował się w przeciwstawianiu różnorodnych i przeciwnych jego przejawów. Jeżeli między rycerstwem polskim, z natury tego silnego indywidualizmu była taka różnorodność typów i temperamentów, tem bardziej musiało się to rycerstwo różnić od wrogów, którzy z zachodu i wschodu wdzierali się w granice Rzeczypospolitej. Jak koń polski był lżejszym od niemieckiego i szwedzkiego, — tak naodwrot był cięższym od koni, na których zlatywała na ukraińskie pola nawala tatarska. Jak świetnie wyraził to Kossak w »Tańcu tatarskim«. Stary, lecz dzielny harcownik, przejeżdża Tatarowi z wyciągniętą do złapania go ręką, ale Tatar śmignął nahażem po swoim srokatym lekkim, jak sarna i lotnym, jak wiatr koniu i widać, że się wymknie. Co to za ruchy tych dwóch ludzi! Co za przeciwstawienie dwóch ras ludzkich i koni! Ile razy Kossak maluje Tatarów i Turków, czy to w bitwie Zborowskiej, czy w tym epizodzie z pod Chocimia, gdzie Krzysztof Gniwosz ginie w obronie własnej chorągwi, zawsze wydobywa on z nich szczególny charakter dzikości i drapieżności; siedzą oni na swoich szalonych koniach, uczepieni jak drapieżne ptactwo gałęzi; wyrazy twarzy, gwałtowność ruchów, przy naciąganiu luków, rzucaniu włóczni i odcinaniu się szablą lub jataganem — wszystko to różni ich wybitnie, od rycerstwa polskiego.

Kossaka w tych bitwach nie pogrom nieprzyjaciela obchodzi i cieszy najbardziej, nie kładzie on nacisku na jego nieszczęście lub hańbę, na mękę, śmierć i zniszczenie, zostające po bitwie, nie dramat ponurej i krwawej walki o życie go zajmuje, — on wyraża męstwo, dzielność, bohaterstwo żołnierza, świetność i energię jego czynów i wspaniałe temperament polskiego ko-





ŚWIATŁODRUK J. ŁÓWY w WIEDNIU

STADO PRZYBYSŁAWA ŚRENIAWITY

1873







nia. »Za obłokami był bój i zwycięstwo«, zdają się mówić niektóre jego obrazy, w których przed oczami widza przelatują, jak niesione wichrem widma, szeregi pancernych i husarzy.

I w tym charakterze obrazów Kossaka, odbija się też w pewnym stopniu plemienny charakter Polaków. Jakkolwiek wojna, bez względu na hasła wypisane na sztandarach, pod którymi się toczy, jest szeregiem czynów zbrodniczych i morderczych, między walczącymi jednostkami, i jakkolwiek naród nasz wykazywał zawsze, w niezliczonych wojnach, które staczał, wszystkie przymioty żołnierskie, w najwyższym stopniu, nie był on właściwie narodem wojennym w znaczeniu ducha zabobnego, i ciąglej, bezprzyczynowej ochoty do wypraw morderczych.

Wszakże Jan Tarnowski, hetman, a wielki i szczęśliwy wojownik, autor teoretycznych prawideł wojennych mówi, co mu zresztą historycy — politycy mają za złe: »Wojna przeciwna jest rozumowi, który każdemu na swoim przedstawia każe, przeciwna i Bogu, który cudzego pożądać zakazuje«. Frycz Modrzewski zaś, widząc nieuniknioną konieczność starcia się z Turkami, szturmującymi groźnie Węgry, i nakłaniając do wojny pisze: »Bo my nie podniesiemy wojny, ale jej odpór dawać będziemy, a nie dla lakomstwa abo sławy, ale o wiarę i domy, o dziaćki i żony, naostatek o Rzeczpospolitą czynić będziemy«.

Kossak, ilustrując przeszłość, odtwarzając ludzi, którzy swemi czynami i krwią pisali historią, idąc zarazem za swemi artystycznymi upodobaniami, znajduje w tem pobudkę do zwalczania trudności wyrażenia różnych typów konia i rozmaitych temperamentów ludzi, którzy na nim siedzą.

Oto Lubomirski z Chodkiewiczowską bulawą, na potężnym źrebku, z ogniem młodości, kończy dzieło starego hetmana pod Chocimem. Koń i jeździec mają w sobie siłę i zapał i pewną gniewną i niepohamowaną srogość. Tam znowu sędziwy Żółkiewski, na rozważnym i mądrym koniu, wiedzie swoje zastępy, razem z nim osiwiiałych żołnierzy. Tu Chodkiewicz podprowadza swoją husaryę pod Szwedów. Co to za bohater-ski, potężnej cnoty bojowej koń, pod poważnym i nieugiętym hetmanem. A dalej znowu postać wykrajana, z jakiegoś obrazu Van Dycka, to Mateusz Romer, General artylerji W. ks. Litewskiego, w szwedzkim stroju, na ciężkim fre-

zie przejeżdża między okopami. Ile obrazów, tyle charakterów, tyle wyrazów duszy człowieka i konia.

Według Maryana Czapskiego, dawny polski sposób siedzenia na koniu odznaczał się prostotą i swobodą, jeździec trzymał się konia mocno, nie nadając swojemu ruchowi przesadnego naprężenia, ani też wymuszonej, naciągniętej elegancji. Z czasem, z Włoch przyszła tak zwana wyższa szkoła jazdy, pełna sztucznych sposobów wyjeżdżania konia i tego eleganckiego szyku w postaci jeźdźca, który przetrwał do naszych czasów. W obrazach Kossaka, który zawsze idzie wiernie za zmianami typów koni i obyczajów jezdnych, w ośmnastym wieku zjawiają się konie angielskie, a postaci jeźdźców mają już wybitnie oznaczony ten charakter szyku, elegancji, pewnego pozowania na pokaz, które zresztą ma w sobie dużo charakteru i piękna.

W ilustracjach do *Mohorta* i w obrazach natchnionych tym poematem, cała prawie ta świetna młodzież siedzi na pysznych anglikach; elegancja i lekkomyślność, razi ona wobec wypadków, które nadciągały, jak groźna chmura. Kiedy »Sądny dzień nadechodził klusem«, tam, na stepie ukraińskim, książę Józef bawił panią Pupardową, wesołymi piknikami; cały też ten jego sztab, zdaje się towarzyskiem zebraniem wesołej i wytwornej młodzieży, zabawą w żołnierzy, w czasach głębokiego pokoju. Wiadomo jednak, że w tych lekkoduchach było mężne, jakby dawniej powiedziano »kawalerskie« serce, że byli to świetni i wielcy żołnierze, pomimo swoich fraczków, peruczek, białych rękawiczek, żabotów, francuskich komplementów i angielskich koni.

Wśród obrazów Kossaka z wieku ośmnastego, zwraca uwagę, nowością charakteru, Kościuszko.

Prześliczną i pełną wyrazu postacią, z owych czasów, jest Eustachy ks. Sanguszko. Ten nie na anglika, — on siedzi na swoim sanguszkowskim arabie, nieporównanej piękności i ognia, który ledwo się mieści w żelazach wędzidla, trzymany śmiałą ręką jeźdźca, siedzącego z elegancją i szykiem żołnierza, dla którego huk armat i świst kul jest rodzajem muzyki do tańca.

Te kolorowe latki uniformów, jak i przepych dawnych żołnierzy, którzy »piórno i strojno«, występowali do boju, na śmierć, zdają się pozornie czemś bezmyślnem, bezcelowem zmarno-



waniem bogactwa, jakimś kłamstwem, wobec tak bezwzględnej chwili, jak bitwa.

Jednak jest w tem jakiś głębszy podkład psychologiczny. Może w najpierwotniejszej swej pobudce to wojenne przebranie się, wynikało z chęci nadania sobie straszniejszej i potężniejszej postaci, przerażenia wroga niezwykłością wyglądu swego, z czasem jednak przyłączyły się do tego inne wpływy, które tę pierwotną pobudkę przetworzyły zupełnie. Dziś miesza ją się w to najrozmaitsze pojęcia i uczucia. Jest w tem i uczczenie strasznej chwili bitwy, i uroczyste przygotowanie się do śmierci i uznanie tej chwili za największą, najważniejszą w życiu i wogóle przeniesienie się w ten świat fikcyjny, w którym ta prosta, brutalna konieczność śmierci, staje się umysłowi prawie niedostępną. Moralisci wyrzucali nieraz rycerstwu polskiemu ten przeptych, i biorąc praktycznie, za taki jeden pułk husaryi, możnaby było dziesięć pułków pospolitszych żołnierzy wystawić. Wchodzą tu jednak w grę czynniki psychiczne, które nie pozwalają na taką rachubę. Wojna właściwie jest wstrętną ludzom i nie mogą oni patrzeć na nią taką, jaką ona jest w swojej potwornej prostocie, — bez najwyższej ohydy, — zdobią więc ją hasłami wypisywanymi na sztandarach, czerwonymi wylogami, srebrem i złotem haftowanych kolnierzy i pióropusząmi chwiejącymi się na kaskach...

A przytem, demon sztuki, który nie opuszcza nigdy ludzkości, objawia się też w tych przepysznych, dawnych strojach, zbrojach, broni i rzędach. Gdzieindziej, niezależnie od potężnego ruchu artystycznego, a raczej w związku z nim, uzbrojenie i ubranie wojowników było polem twórczości dla umysłów artystycznych. U nas, gdzie samodzielne życie artystyczne było mniej silne, stworzono takiej nieporównanej malowniczości żywe posągi, jak husaryja, pancerni, Lisowczycy i późniejsi ulani. Są to oryginalne i, jak husaryja, nie mające sobie nigdzie podobnych i równych, pomysły artystyczne.

Są imiona i nazwy, których wymówienie, wywołuje w jednej chwili jasne i olśniewające, jak błyskawica widzenie, w którym każdy człowiek, bez wyjątku, jeżeli tylko ma prostą i sprawiedliwą duszę, odczuwa jedno i to samo. Dość też powiedzieć: *Somosierra*, żeby cała treść tego zdarzenia, cała bezwzględność poświęcenia, wierności i męstwa błysnęła przed oczami, w jednym

zamachu ulańskiej szabli, i żeby w tejże chwili inne imię — imię Koziętulskiego, jak konieczne echo odbiło się w myśli. Napoleon przypomniał widać wtenczas wykrzyknik generała Chlapowskiego: »Un polonais passe partout!« i, jak przeszło przed wiekiem, husaryja w dwieście koni poszła, na krociove obozowisko tureckie, tak teraz 125 szwoleżerów »czwórkami od prawego« zdobyło wąwóz skalisty, broniony przez 14 dział i dziewięć tysięcy ludzi, zdobyło, gdyż to, co miały do zrobienia idące za niemi wojska, było tylko przejściem przez wyłom, wybity w szeregach i w *duchu* hiszpańskiego żołnierza, atakiem szwadronu Koziętulskiego. Generał Puzyrewski, świetny i bezstronny historyk wojen, wytłumaczył z jasnością i ścisłością naukową, dla czego ten czyn, który się zdawał cudem, lub samochwalczem zmyśleniem, dla czego ten czyn jest w gruncie tak prostym i naturalnym zjawiskiem. Oto dla tego, że największą siłą, jaka jest w świecie ludzkim, jest siła duszy, jest widmo wielkiej idei i wielkiej nadziei, która jaśnieje nad sztandarami, jest ten duch żołnierza, który go »zawsze unosi naprzód«...

Nie wiem, czy Kossak przedstawił, gdzie w obrazie sam atak szwoleżerów, czy też poprzestał na ilustracyi, umieszczonej w popularnych obrazkach historycznych, a malował jedynie tę chwilę, kiedy Łubieński odbiera rozkaz pójścia ze swoim szwadronem za śladem Koziętulskiego. Główną osobą w tym obrazie jest właściwie Łubieński, a potrzeba zachowania portretowego podobieństwa źle wpłynęła na ruch głowy, doskonalej zresztą figury oficera, osadzającego przed cesarzem konia. W postaci Napoleona, Kossak trzymał się wiadomego faktu, że nie był on tęgim kawalerzystą i siedział słabo i bez żołnierskiego szyku na koniu. Obraz to z czasów, kiedy w akwareli Kossaka najbardziej znać było płynną, kaligraficzną linię. Są jednak w nim bardzo dobre figury w sztabie, otaczającym Napoleona, jak też pomiędzy wojskiem w głębi, a całość, jak zawsze u Kossaka jest żywa, dowodzi wielkiej pomysłowości i łatwości komponowania. Kossak, jak Vernet i inni dotychczasowi malarze Somosierry, nie chciał ubrać szwoleżerów w białe płaszcze, którymi byli okryci w mglisty i zimny ranek 30 Listopada. Paradny mundur szwoleżerów, zwłaszcza oficerski, z bramowanymi srebrnym haftem, amarantowemi wylogami i takimże kolnie-



rzem, zanadto jest piękny i żal widać było malarzom ich czynów, pozbywać się takiego kolorystycznego motywu, jak również żal było ukrywać w faldach ciężkiego płaszcza zręczną i doskonale rysującą się w obcisłym fraczku i amarantowych spodniach figurę.

Jeżeli Kossak nie namalował sławnego ataku tej jazdy, której Napoleon powiedział po zdobyciu Samosierry: »Je Vous reconnais pour la plus brave cavalerie«, jazdy, o której czynnie general Puzyrewski mówi: »Sama szarża niewątpliwie należy do najśmielszych, jakie kiedykolwiek historia jazdy nam przekazała. Pokryła ona pulk największą chwałą; Szwoleżery w następnym już roku, pod Wagram, znowu w podziw świat wprawili swą odwagą i niepowstrzymaną fantazją ataku«, otóż, jeżeli Kossak nie namalował tej szarży, w innych za to obrazach wyraził on to, co stanowiło bezprzykładne w historii wojen przymioty, tej świetnej jazdy. Za czasów, kiedy »ów mąż, Bóg wojny od puszczy Libijskich latał do Alpów podniebnych«, wszystkie ludy Europy złożyły egzamin, ze swoich przymiotów i umiejętności bojowych. Nikt, nigdy nie nawarzył tak straszliwej kaszy międzynarodowej, jak Napoleon. Jaki trzeba było mieć w sobie urok, jakie związać ze swoim imieniem ideje i jakimi je opromienić nadziejami, żeby szlachtę z nad Niemna i Wisły, i Maćków z piasków Mazowsza zaprowadzić na pola Hiszpanii i postawić ich tam pierś przeciw pierś, z Anglikami. Ten pożar wojny ogarnął tak doszczętnie Europę, że wszystko, co w niej żyło stanęło pod bronią i przez szereg lat mordowało się «parte dziwną, niepojętą mocą» do ruchów naprzód i wstecz, do nieustannego szamotania się, w jakimś potwornym ludzkim cyklonie. Z tego potopu starego świata, z tego gwałtownego tworzenia się i rozpadania królestw, które przypomina jakieś drżenie zrębów ziemi, pod wpływem sił wulkanicznych, z tej powodzi sławnych imion, bohaterskich czynów, potwornych wysiłków męstwa i woli, ten tylko mógł się wydobyć na wierzch, kto wykazał największą zdolność i gotowość bojową. Takimi właśnie byli wówczas żołnierze, którzy, zawiązawszy jeszcze z *Generałem Bonaparte* węzły wspólnego losu, nieopuścili go i wtenczas, kiedy od upadłego cesarza odeszło wszystko. Wiadomo, że w owych czasach najgorzej bili się Prusacy. General Chłapowski opowiada, że kiedy pod Bu-

dziszynem Napoleon posłał go do Ney'a z rozkazem, żeby się spieszył z wykonaniem ataku: »Ney zaklął i odpowiedział: Dites donc à l'Empereur, que j'ai des Russes devant moi. Si j'avais eu des prussiens, il y a longtemps que j'aurais enlevé la position«. Natomiast, obok *Starej Gwardyi* stoją z nią ramię do ramienia zdobywcy Somosierry, Saragossy, żołnierze z pod Wagram, Lipska i setek innych bitew, w których bezwzględność męstwa, siła uderzenia, wytrwałość, wierność sztandarom i wodzowi błyszczy, w oślepiającym blasku sławy.

Jeden z generalów angielskich, którzy bili się w owych czasach w Hiszpanii, chcąc powiedzieć, że się bil dobrze, mówi po prosu: »Bilem się z Polakami«. General Puzyrewski, kończąc swoją śliczną pracę o Somosierry, mówi o Koziętulskim: »Żyjąc ideami politycznymi swego czasu, walczył on przeciw nam, brał udział w najeździe na Rosję naszych wrogów, ale w zakresie męstwa wojskowego, wywołuje on i nasze, jako żołnierzy, podziwienie«. Słowa te stosują się do wszystkich owoczesnych żołnierzy, gdyż najlepszy wódz nie dokonałby nic, żeby za nim nie szły w ogień równie mężne, jak jego, serca żołnierzy. Kto chce wiedzieć, jacy to byli żołnierze, niech patrzy na obraz Kossaka: *Łubieński pod Wagram*. Przedstawia on czyn Łubieńskiego, lecz jest zarazem obrazem symbolicznym, wyrażającym całą historię owych żołnierzy, całą ich dzielność, męstwo i tę wiecznie dobrą dolę żołnierską, która im dawała zwyciężać dziesięćkroć liczniejszego nieprzyjaciela siłą ducha i tym szalonym temperamentem, który władał ostrzem szabli z piorunową szybkością i siłą. Kossak, ze szczególnem upodobaniem, z głębokiem zrozumieniem i nadzwyczajnym blaskiem talentu odtwarzał te czasy i czyny. Namalował on mnóstwo obrazów bitew i pojedynczych epizodów, sławiących męstwo i bojową ochotę tych niezrównanych żołnierzy.

Naturalnie, nieraz też malował postać księcia Józefa. Bardzo interesującym, pod względem artystycznym, jest obraz, przedstawiający chwilę, w której książę Józef skacze w Elsterę. Kossak wziął bez żadnej zmiany kompozycję Horacego Verneta. Wszystko, co jest w jego obrazie, jest też w obrazie Kossaka — oprócz konwencyonalnych ruchów, oprócz tej słodyczy i elegancji, która zalewa obraz Verneta pokostem banalnego piękna. Książę Józef u Kossaka siedzi nie



na białym, jak u Vernet, lecz na karym, zwanym *Szumka*, koniu ze stada Sanguszkowskiego. Lecz to jest szczegół, dotyczący wierności anegdotycznej, nie artystycznej, ale u Kossaka ten *Szumka*, mając skoczyć z brzegu w wodę, nie obraca głowy wstecz, nie patrzy ludzkim okiem za siebie, nie rozstawia szeroko nóg sztywnych, Kossaka koń, choć w całym pędzie, gotuje się jednak uważnie do skoku, nastawia uszu, wyteża oko, pociąga chrapą, skupia nogi — słowem, robi to wszystko, co koń musi zrobić, rzucając się do wody. Podobnie jest z postacią księcia Józefa i wszystkimi innymi, zapelniającymi obraz szczegółami. Jest to obraz Vernet, przez który przeszła iskra życia i świeży powiew natury. Obraz Kossaka jest właściwie najsurowszą krytyką Vernet. Wyraża on i różnice siły talentu i temperamentu i tę drogę, jaką sztuka między temi dwoma obrazami, dążąc do udoskonalenia się, zrobiła; a nadewszystko wyraża on to, że Kossak był artystą, który wszystko, co robił, robił z głębokim poczuciem i pamięcią rzeczywistego, żyjącego świata. Kossak obszedł się z Vernetem, jak Szekspir z temi twórcami dramatów, którzy przed nim pisali.

Ludzie, którzy, słusznie zresztą, pytają, dla czego te, lub inne przyczyny nie wydają zamierzonego skutku, wobec takich czynów jak Somosierra, wobec okrwawionych trupów ułańskich, leżących na śniegach Guadary, lub polach Możajska, mają jedno tylko uczucie goryczy i słowa potępienia dla tego, kto był przyczyną tych bezskutecznych wysiłków. Lecz w tym wypadku, taki pesymizm opiera się na zbyt krótkowidzącym ocenianiu faktów, na sądzeniu wypadków historycznych według ich natychmiastowego wyniku. Tymczasem życie i historia brana w wielkich okresach czasu mówią co innego, mówią, że żeby nie ta sława żołnierska, nie to bohaterstwo bezwzględne, okazane w wielkiej, powszechnej burzy dziejowej, społeczeństwo to byłoby tylko trawą stratowaną przez walczące strony, nicością, o którąby nikt nie dbał i z którąby się nikt nie rachował.

Sztuka Kossaka skryształizowała w sobie ducha, tej świetnej epoki historii polskiego żołnierza, utrwaliła na zawsze i niepowrotną falę wypadków, i ujęła w niewygasające ognisko promienie chwały, które się zapalały na wszystkich polach bitew, na których walczyły nie-

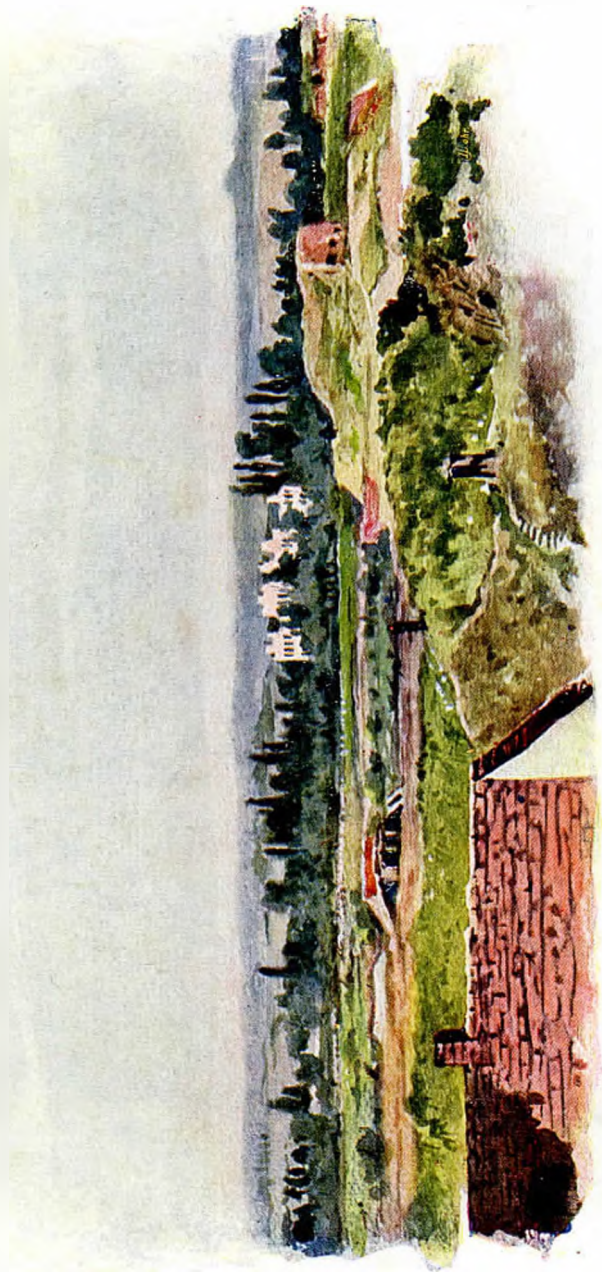
tylko różne wojska, lecz i różne, a wielkiego dla ludzkości znaczenia idee.

Jeżeli teraz razem z Kossakiem spojrzymy na wielki okres lat i wypadków, które ilustrują jego obrazy i jeżeli porównamy to z tem, co mówią naoczni dawnych wieków i czynów świadkowie, jasnym się stanie, że obrazy Kossaka swoim charakterem, siłą i dzielnością ruchu, potęgą uderzenia, szybkością w zamachu broni i rzucie konia, wyrażają ten duch i temperament żołnierski, o jakim wszyscy pisarze, przez ciąg dziewięciu wieków, mówią jednako.

Arab opisujący wojsko Mieszka Igo mówi: »A są to wojownicy, których setka równa się dziesięciu stom wojowników innych«. I przez cały ciąg historii to samo świadczą pola Obertyna, Lwowa, Chocimia, Kirchholmu, Wiednia, Somosierry, aż do czasów ostatnich, do Custozzy i setek innych bitew, w których pod różnymi sztandarami los kazał im uczestniczyć. Od Al-Bekriego do generalów Puzyrewskiego i Dragomirowa, francuza Massona, czy naszego Górskiego, wszyscy ludzie, którzy mieli sposobność zetknąć się bezpośrednio i widzieć w ogniu tych żołnierzy, lub też badać ich czyny na kartach historii, wszyscy mówią jednogłośnie o ich nieporównanej wartości bojowej, o doskonałości tej, jak mówią anglicy, »fighting-machin«, jaką jest żołnierz polski.

Nie chcę przez to powiedzieć, że żołnierz ten zawsze zwyciężał i, że nie prócz chwały, nie zostawił po sobie w dziejach. Przeciwnie, miał on dni klęsk straszliwych, w których ginął do nogi, lub dni hańbiących ucieczek, w których roznosiła go wichura strachu, jak tuman piasku. Przyczyna jednak tego leżała w tem, że poza dobrym żołnierzem, nie stał dobry obywatel. Czytając historię, zwłaszcza siedemnastego wieku, co chwila ma się wrażenie, że z poza żołnierskich szeregów wзира pijana, warcholska twarz Zagłoby, lub hardy i samowolny, junacki leb Kmicica, z pierwszych chwil ich pojawienia się, w Sienkiewiczowskiej powieści. Ludzie owych epok mają tak luźne sumienia, a tak bujne temperamenty, że się chwieją bez ustanku między ostatniem hultajstwem a bohaterstwem — są na włos od podłości, kiedy ich jakiś wypadek szczęśliwy stawia oko w oko z niebezpieczeństwem, wydobywa z nich utajoną cnotę żołnierską, ratując ich cześć i coś od nich, ich czci i życia jeszcze większego...











Ten jednak zły obywatel zbyt często paraliżował żołnierza, niszczył i trwonil skutki jego czynów, jego trudów i męstwa, żeby w końcu jeden i drugi nie ulegli w wielkim kataklizmie dziejowym.

Pan Pasek, opowiadając o jednym ze zwycięstw Czarnieckiego, tak mówi: »...zgoła we wszystkich sroga była ochota, bo też i nie mogło być inaczej, tak wielką potęgę przed oczyma mając. Bilo się też wojsko nasze tak, że po wszystkim czas służby mojej i przed tą i po tej okazyi nigdy nie widziałem tak bijących się Polaków. I mówili tak (t. j. nieprzyjaciele): *gdyby zawsze chcieli się bić szczerze, byłby świat wszystkich pod ich mocą*«. Charakterystycznym jest tu to, że »sroga ochota« zwiększała się w stosunku prostym do *potęgi nieprzyjaciela*, zamiast, jak to zwykle się dzieje gdzieindziej — zmniejszać. Tę właśnie ochotę bojową malował Kossak i malował tak, jak nikt dotąd.

Lecz Kossak nietylko bitwy, i nietylko siedzących na koniach ludzi malował, biorąc temata do obrazów z przeszłości. Ilustrował on tradycje rodzinne czynów spełnionych w służbie publicznej i dotykał różnych stron życia.

Oto biskup kujawski, Mikołaj Gniewosz wyjeżdża z poselstwem do Ratysbony. Kossak hamuje swój temperament bojowy, zaprzęga do kolebki biskupa cztery lagodne i spokojne pstroki i cały nacisk kładzie na ludzkie figury. W cyklu Fredrowskim maluje rodzinną tradycję o Dobiesławie Mierzbie, obraz, w którym niema koni, i pokazuje, że potrafi ugrupować, ustawić, ubrać i scharakteryzować scenę z przeszłości nie gorzej od malarzy »historycznych«, a jednocześnie nadać jej życie i ruch, traktując przytem stronę archeologiczną bez pedanteryi i nadmiernej erudycyi. W innym obrazie, król Jan poluje na czaple, gdzieindziej zaś tańczy z Kowalichą. Świetną ilustracją przeszłości jest Kossaka *Elekcya Jana Kazimierza*. Bogata w motywy kompozycya, w której Kossak pokazał, jak dalece charakterystyka ludzkiej postaci stanowiła nieodłączny przymiot jego talentu, jak dalece był on malarzem człowieka, nietylko konia. Trzeba się przyjrzeć tej grupie senatorów na prawo, portretowanych z zachowaniem indywidualnego podobieństwa, a jednocześnie tak żywych, jakżeby to nie była scena z wieku siedemnastego, tylko współczesna Kossakowi, oglądana

przez niego własnymi oczami. Co to za przepyszna figura tego marszałka na tęgim koniu, z ręką opartą na lasce, otoczonego strażą ubraną po węgiersku; a ksiądz Prymas na białym, poważnym koniu, prowadzonym przez turczyneków i tłum szlachty, który zrzuca czapki z głów i chwije chorągwiami, przed największą w tej chwili powagą w Rzeczypospolitej. Nad całym obrazem, aż ku horyzontowi, gdzie widać wiatraki na Woli, jaśnieje świeży powiew życia i prawdy. Tu trzeba zauważyć, że obrazy Kossaka pod względem skończenia, opracowania kształtu chwiją się między dwoma biegunami: od najogólniejszego szkicu, do tak szczegółowego rysunku, jak np. w *Elekcji Jana Kazimierza*, lub portrecie generała Kruszewskiego, w którym głowa rysowana jest ze ścisłością Meissonierowską.

Malował Kossak *Stado hetmańskie*: hetmana Tarnowskiego, oglądającego stadninę, i powitanie Jana III na Strusowskim stepie, gdzie król z orszakiem wjeżdża, pomiędzy pasące się stado koni. W obrazach tych, powtarza się podobny motyw anegdotyczny, w którym jest z konieczności i ta główna figura, która ogląda i ta, co jej tabun pokazuje, jest więc pewne zasadnicze podobieństwo kompozycyi. Trzeba jednak przyjrzeć się, ile ciekawych, nadzwyczajnego charakteru, wyrazu, malowniczości figur zapelnia te obrazy, poza główną osobą bohatera. Ten kozak z chartami, przy królu Janie, albo sokolnik za Tarnowskim, i mnóstwo innych sylwet ludzkich i końskich, mnóstwo motywów ruchu, pełno nadzwyczajnej prawdy i doskonałości obserwacyi epizodów i szczegółów — wszystko to, na zasadnicze podobieństwo budowy obrazu kładzie wyraźne różnice i świadczy o niesłychanej pomysłowości Kossaka. To samo widać w *Rewerze Potockim*, gdzie poza główną grupą środkową, na prawo i na lewo widnieje mnóstwo żywych i charakterystycznych scen i postaci, lub w *Pochodzie Tatarów*, prostej, jasnej i zwięzłej kompozycyi, w której, nad chmurą ciągnącej przez step szarańczy tatarskiej, wznoszą się wysoko na niebo złowrogie tumany kurzu i dymów. Wszędzie widać tę niezmordowaną wyobraźnię, budzącą do życia nagromadzone w pamięci skarby spostrzeżeń, to niezachwiane poczucie prawdy, tę ciągłą czujność talentu, który ani na chwilę nie chce powtarzać wytartych frazesów — ani cudzych



ani swoich. Z człowieka, z konia, z charta lub ptaka, Kossak wydobywa to nadzwyczajne mnóstwo figur pełnych charakteru i temperamentu, zapelniających jego obrazy gwarem i ruchem rzeczywistego życia. Ma on nadzwyczajną łatwość komponowania *prawdziwie*, wynikającą również z tego, że on kompozytce nie uczył się w jakiejś »szkole kompozytce«, tylko zawsze, obserwując w naturze układ obrazu, lub biorąc udział w jakimś zdarzeniu, które potem wypływało po wielu latach z pamięci i kierowało jego ręką, ustawiającą figury w obrazie, którego treść anegdotyczna była od Kossaka oddzielona całymi setkami lat.

Są dwa dzieła Kossaka, w których jego wyobraźnia i talent dochodzą do szczytu siły i wyrazu to: szkic do obrazu *Hetman* i *Wjazd Wawrzyńca Fredry do Stambułu*. Szkic ten jest tak szalonym wyrazem energii, takim przejawem jakiejś nieokielzanej, niepohamowanej siły życia, iż niepodobna przypuszczać, żeby obraz skończony mógł jej więcej zawierać. O szkicu tym można powiedzieć słowami Nietschego: »Das zuviel von Kraft erst ist der Beweis der Kraft«. W istocie, siła pędu tego stada, lecącego za rzeniem żrebca, stojącego na kurhanie, jest bezmierna. A jednocześnie, ktokolwiek kiedy żył z koniem i widział, co się dzieje w stadzie zrywającym się do lotu, stadzie nieokielzanem, koni wielkiego ognia, dla tego szkic Kossaka, przy całym nadmiarze siły, będzie prostym i szczerym wyrazem rzeczywistego życia. Kossak, przez ten tabun, pędzący jak wiosenna fala górskiego potoku, przeprowadził niczem nie zamacony, jednolity nastrój jakiegoś poważnego, głębokiego szaleństwa, wyraz potężnej duszy, która żyje w koniach krwi wielkiej. Wyraził on lotem tego stada koni wielką burzę, huragan życia, wyraził z większą, ściślejszą jasnością i treściwością, niż to czyni nieraz sztuka, posługując się wypadkami z życia ludzkiego i wyrazami ludzkiej duszy.

Malując *Wjazd* posła Rzeczypospolitej, Kossak chciał wyrazić i wyraził tę samą przewagę

duszy nad materialną siłą, bogactwem, przepychem, liczebnością, którą tyle razy pokazał już wśród szcęgów i huku bitew.

Pośród tłumu baszów, lśniących jedwabiem i złotogłowem, bogactwem futer, broni, rzędów i wspaniałością koni; wśród ciżby janczarów, tureckiej jazdy i ścisłu pospólstwa, bez żadnego orszaku, bez żadnej dekoracyi, dodającej przepychu i powagi, jedzie sam, na białym koniu Wawrzyńca Fredro. Koń i człowiek zdają się widzeniem z bajki, wywołaniem czarodziejskim zaklęciem. Piękny jak zaczarowany król, wytworny, rozumny, wyższy tym swoim wyrazem wyrafinowanej kultury, swobody i poczucia własnej godności, nad cały ten tłum sultańskich niewolników; jedzie on na koniu, któremu równego niema w całym tłumie Kossakowskich koni. Kossak w obrazie tym pokazał, jak daleko może sięgać głębokość wyrażenia myśli środkami malarstwa, bez uciekania się do symbolicznych znaków i sztucznych sugestyi umysłu widza. A jednak obraz ten jest nie tylko ilustracją danego wypadku, jest on symbolem tego, co czasem było naprawdę w dziejach, a o czym zawsze musiała marzyć każda wzniosła, czująca i duchem plemiennym przejęta dusza.

Kossak chciał przeciwstawić wyższość duszy ludzkiej, żyjącej w sferze wielkiej czci dla godności człowieka, duszy, która sama przez się jest wyższa po nad wszystko, co się jej może przeciwstawić, jako siła materialna, lub zasada moralna, którą ona ma za niższą, niegodną zmiatania prochu przed tą Rzeczypospolitą, »która jest i ma być wieczna i nieustająca«. Roztoczył więc w tle las minaretów, gęstszy niż ten, który się przegłąda w wodach Bosforu, zgromadził ciżbę zdobną całym przepychem Wschodu i przeciwstawił temu wschodniemu światu, tę cudowną, samotną postać, która, od chwiejących się na kołpaku piór strusich, do kopyt poważnego, mądrego, patrzącego surowo i gniewnie konia, jest wcieleniem dum i marzeń promiennych o »nieprzebrzmiałej chwale«...

## V.

Życie ludzkie, tak straszliwie jednakie, przez setki wieków, w swojej zasadniczej treści, w swoich najgłębszych otchłaniach, jest tak nieskoń-

czenie zmienne na powierzchni, tak niewyczerpanie bogate w różnorodność nietrwałych form zewnętrznych, wywołujących pozorne, złudne



wrażenie istotnych zmian w ludzkiej naturze. Na rozdrożu też, na którym rozchodzą się prądy *nowych i starych* czasów, styka się rozpaczliwe złudzenie, przedstawiciele form ginących, o ostatecznej zagubie wszystkiego, co »święte«, z lśnąciami nadzieją złudzeniami przedstawiciele form nowych; — występuje również w tej chwili sprzeczne pojmowanie tego, w czym leży poezya i urok życia. Dla większości danego społeczeństwa w pewnej chwili są one zawsze związane z tem, co już było, lub właśnie dogasa z tem, do czego przywiązane są wspomnienia, lub co ginąc budzi współczucie, i tylko mała garstka nowatorów chce zmieść «trupie przeszłości pomniki», pchnąć »bryłę świata na nowe tory«, i w tem widzi swoją wyższość, urok i poezję życia, zanim nie przyjdzie jeszcze inna, nowsza forma bytu i nie zdegradowe ich znowu do roli »strupieszalych pomników«, zmuszając szukać pociechy i natchnienia we wspomnieniu. I czasem rzeczywiście, nowe formy są formami doskonalszemi, niekiedy jednak urok i poezya tego, co już nigdy nie będzie, pozostaje silną i jasną a duch sztuki, krystalizując to w swoich dziełach, opromienia sobą, zaciera to, co z jakichkolwiek innych względów byłoby w tych objawach złem i tworzy nie wyczerpane źródło wrażeń, dla całych szeregów pokoleń.

Harda i potężna ruina, jakiegoś zamku, z którego niegdyś na dalekie okolice rozchodziły się gwałt, mord i pożoga, skoro kości Raubritterów, co go dźwignęli, rozsypał czas i wiatr rozniósł, staje się dzisiaj siedliskiem cudownych legend, źródłem poezyi, wcieleniem wzruszających i szczytnych marzeń, a swoim kształtem czaruje oko, szukające harmonijnego zestawienia barw i malowniczych kontrastów światła i cieni.

Takie ruiny myśli, pojęć, obyczajów i stosunków ciągle przeciwstawiają się nowemu życiu, i często są rzeczywistem ukojeniem wobec podłości i lichoty tego, co chwilowo zapanowuje nad ludzkim światem, a niekiedy tkwi w nich poprostu poezya przeżytych uczuć, poezya wspomnień tak bezwzględnie konieczna dla ludzkiej duszy, że są ludzie, dla których ona jedna stanowi urok życia.

Nie ubliżając w niczem rozumnym i opartym na ściśle naukowej podstawie teoryom rolniczym, uznając całą ważność jasnego pojmowania wartości materji azotowych, lub mineral-

nych składników gleby, trzeba jednak przyznać, że *dotąd* poetyczniejsem się zdaje, kiedy góralski, ukazując na zagon, na którym lepiej urodziły »gruleta« mówi: — »Pan Jezus tędy hań przeszedł« — niż kiedy agronom przypisuje to, wyższości żuzli Thomasa, nad jakimś innym nawozem sztucznym. Może, z czasem i w żuzlach Thomasa lub superfosfacie ugrzęźnie cząstka ludzkiej duszy, uczuć i wspomnień i będą one budzić ten dziwny i przyjemny stan duszy, jaki wywołuje obraz idącego nad biednymi chłopskimi zagonkami Pana Jezusa, z pod którego stóp cichych i cudownych wyrastają »gruleta«, ta góralska pszenica, bez której byłby głód i nędza. Tymczasem tak nie jest. W podobny też sposób przeciwstawiają się sobie pojęcia i formy bytu, we wszystkich objawach życia zawsze i wszędzie. Cóż mówić o czasach, w których żył i tworzył Kossak.

Stał on na środku długiego gościńca i widział w jedną stronę stare, zapadające się w grób społeczeństwo szlacheckie, w drugą zorzę nowych czasów, często chmurną, a nadewszystko inną w tem, co jest materiałem twórczym malarstwa, w obyczajach i formach życia. Wielka reforma stosunków społecznych i ekonomicznych, która ostatecznie zmieniła ustrój społeczeństwa, odbierając prawną podstawę przewagi jednych warstw nad drugimi, nie wyrównała wprawdzie różnic między niemi, dokonała jednak tak radykalnego przewrotu, że formy zewnętrzne życia przeobraziły się niezmiernie. Niezależnie zaś od tego rzeczywistego zewnętrznego przewrotu, nasładownicza skłonność do przeszczerpiania obyczajów i form życia obcego na grunt polski, wprowadzała zmiany w wyglądzie kraju i ludzi. Wszystko to Kossak widział, obserwował i rozumiał z nadzwyczajną obiektywnością, jako malarz, chociaż zawsze widać, że jako człowiek stał duszą po stronie tego, co ginęło i co było wytworem i objawem szczególnych cech plemiennych, po stronie archaicznego, często dzikiego lecz zawsze bujnego, silnego i malowniczego przejawiania się ludzkich czynów, i po stronie ziemi w tym stanie, »gdzie żaden płot, »rów żaden drogi nie utrudza, gdzie, przestępując miedzę nie poznasz, że cudza«...

Jeżeli się spojrzy na jeden tylko z ulubionych motywów Kossaka, na jazdę, na to, co się działo na polskiej drodze w dalszych i bliższych nam czasach, już będzie się miało dowód całego



ogromu zmian, jakie zaszły w formach a w pełnym stopniu i w treści życia.

Oto, gdzieś z końca zaśnieżonej i zawianej zaspami alei, prowadzącej do dworu, slychać daleki brzęk, jakby potwornego roju owadów, zbliżającego się gwałtownie i grającego coraz wyraźniej i głośniej. Nagle, z za drzew wypada Kozak, na złoto-gniadym ogierze, pędzącym galopem z rozwianą grzywą i ogonem, z ognistym okiem i krwawem, obmarzłym szronem nozdrzem, buchającym parą. Granatowa kurta, spięta pasem, szerokie hajdawery z żółtą wypustką i czarna, barania czapka z żółtem zwieszającym się denkiem migają wśród śnieżnego pyłu i bryl, wylatujących z pod kopyt konia. O kilkadziesiąt kroków za Kozakiem, ze strasznym brzękiem setek dzwonek, niesie się olbrzymi kłęb śniegu, w którym migają to lby końskie, to rozwiane grzywy, to błyska pozłota kółek uprzęży, to drga krwawa smuga perskiego dywanu, wlokącego się po śniegu. — Wszystko owiane tumanem pary, buchającej ze spienionej szóstki koni. Cały gościniec, od brzegu do brzegu, zajęty jest tym tabunem i ogromem sani, które chrzęszcząc kutemi płozami po zmarzłym śniegu lecą, jak wiatr; — olbrzymie, opatrzone z przodu wielkimi skrzydłami, chroniącemi, od lecącego z pod nóg końskich śniegu, po bokach czerniejące niedźwiedziami skórami, jaśniejące mnóstwem barw wschodnich kobierców, z pod których od czasu do czasu widnieją wydęte, lubiane boki. Sanie, jak arka, w której, jakiś Noe mógłby uciekać z całym pokoleniem, przed powodzią śniegu, niesioną huraganem mściwej woli bóstwa. Ale w lecących saniach, oprócz woźnicy i służącego na wysokim koźle, wśród dywanów i futer widać samotną postać w siwej potężnej czapie i niedźwiedziej bekieszy. To pan hrabia jedzie. Sam, ze swoim nadmiarem indywidualności, ze swoją hardą duszą, potrzebującą wyrazu siły na zewnątrz, ze swoim artystycznym życiem dawnej szlachty, ze swoim bezmiernym egoizmem — wcielenie całego ustroju społecznego, wiekowych, w całej ludzkości długo obowiązujących pojęć i form istnienia. Leci po zaśnieżonych gościńcach, roztrzucając wszystko przed sobą. Żyd, przemykający się saneczkami, chłop, zasuty śniegiem w saneczkach z jednym dyszelkiem, zaprzężonych w małego żmudzinka, z daleka już staczają się do rowu; szlachcic, który próbuje stawić czoło huraganowi jest potracony,

roztratowany i zostaje na rozdrożu z wylamanym bokiem sani, z oberwaniami postronkami, ze złością w sercu, klnąc w przestrzeń, w której, w tumanach śniegu, ginie fantastyczne widziadło. Gdzie wrota za wązkie, tam na chwilę przystaje w pianach i parach szóstka, Kozak wyrebuje słupy i lecą dalej.... Gdy noc zapadnie, Kozak, pędzący zawsze cwałem na przodzie, świeci z kagańca smolnemi gałkami, których krwawy blask budzi śpiących, po zawianych do okien chałupach, chłopów, rzucających się z przerażeniem do drzwi i wracających do snu z szeptem: »To pan hrabia jedzie«....

Tkwi w tem zjawisku zło społeczne, zło etyczne, a zarazem nadzwyczajny materiał dla sztuki, która czyni zadość potrzebie ludzkiej duszy: widzenia i pojmowania wielkich rzeczy i zjawisk, przejawów dobrych czy złych stron ludzkiej natury, w formach olbrzymich, niezwykłych. Tkwi w tem wyraz indywidualności, swobodny przejaw jednostkowej woli i chęci, nie krępowanej żadnemi ani materialnemi, ani moralnemi względami. Są to rzeczy przeszłości, nie żeby treść ich całkiem zginęła ze świata, tylko, że przybrała ona inną postać. Pewien nadzwyczajnej dobroci i łagodności szlachcic mówił: »Prawda! dla niejednego szlachcica skóra chłopska była najlepszym pod pszenicę nawozem, ale jaka jest między takim szlachcicem, a fabrykantem bogacącym się pracą robotników różnica?« Z drugiej strony, trzeba przyznać, że przejaw buty szlacheckiej był i bardziej fantastyczny i bardziej malowniczy, tkwil w nim wybuch żywiołowej siły indywidualnej, podczas gdy w kapitalistycznym magnacie nie jego indywidualność, lecz system ekonomiczny, nagromadzający w rękach jednostki nadmierne bogactwa, stanowi istotę zjawiska. Ale dość. Niech każdy sobie wyobrazi kosmopolityczną jednostajność fabrycznych zabudowań i formę ich eksploataowania i przeciwstawi dawnym formom bytu wiejskiego, gdzie między ziemią a człowiekiem potworzyło się mnóstwo związków psychicznych, a zrozumie dla czego ludzie nie mogli od razu dojrzeć poezji i uroku, w nowych formach bytu. Dziś wiemy, że tam, za okopconemi ścianami jest również poezya, dramat i walka jednostkowej woli z przemocą sił materialnych, że w tem wnętrzu, ziejącym parą i ogniem, żyje potężna myśl i uczucie, że ten szum kół, pędzących z zawrotnym pośpiechem, zgrzyt pil sta-





ŚWIATŁODRUK J. LÖWY w WIEDNIU

MIKOŁAJ GNIEWOSZ RATUJE JANA KAZIMIERZA  
POD ZBOROWEM

1867







lowych i wstrząsające ziemią uderzenia parowego młota są poetyczne, ponieważ w tem wszystkim tkwi ludzka dusza, wiecznie żywa, wiecznie biedna i szukająca z uporem niepokonanym szczęścia lub... zapomnienia.

Kossak, z nadzwyczajną, sobie właściwą wielostronnością, rozumiał i ten świat zapadający w nicość i te nowe formy życia, które przykrywały starą treść duszy ludzkiej nowymi, inaczej skrajaniem sukniami.

Widział on na tych samych stepach Ukrainnych wściekłych, siedzących na kozackich kulbakach dojeżdżaczy, lub młodych awanturniczych szlachciców, zrosniętych z grzbietem ognistych koni arabskich, — i nowych myśliwych, w czerwonych frakach i dżokejskich czapkach, siedzących niedbale na świetnych anglikach i goniących za lisim ogonem przez bezmierne obszary pól — widział i odtwarzał charakter jednych i drugich z nadzwyczajną jasnością. Dla Kossaka była to właśnie rzecz najmiłsza, ta przeciwstawność różnych cech ludzi i koni, działających w jednakich wypadkach.

Jakie bogactwo, jaką różnorodność przejawów życia obejmował talent Kossaka, wymownym dowodem są ilustracje jego, do powieści *Jeża Pamiętniki starającego się*. Jest to bodaj jedna z najlepszych powieści, jakie Jeż napisał. Pominąwszy to stanowisko, jakie autor zajmuje między czytelnikiem a przedmiotem opowiadania, które się różni tak bardzo od stosunku, jaki w dzisiejszej powieści zajmują względem siebie czytelnik i autor, pominąwszy pewne zewnętrzne właściwości przedstawiania wypadków, powieść ta i dziś czyta się z zajęciem i, poza bezsporną wartością artystyczną, ma znaczenie dokumentu obyczajowego — jest dobrym obrazem dużego okresu życia naszego społeczeństwa.

Zaczyna się na kresach, w dramatycznym prologu walki małego futoru z bandą rozbójników, wkracza w czasy ludzi ubranych podług mody Ludwika Filipa, mody śmiesznych fraków, ogromnych halsztuchów i zabawnych czubów, a kończy się na kryolinie i dżokejskiej kurtee. Od kontuszowych szlachciców, do lwowskich frantów z lat trzydziestych, od dawnych podkomorzonych, eześników i chorążych, do różnych nowoczesnych hrabiów i baronów, od poczciwych mieszkańców cichych dworków, do rozbójników i złodziei, od życia na szerokich rozlogach stepu, do ciasnego zaułka miejskiego,

gdzie się gnieździ drobna, zapracowana ludność rzemieślnicza — powieść ta porusza całe mnóstwo postaci, nieodłącznych od życia naszego społeczeństwa.

Stanowisko autora do różnych tych epok jest takie, jak stanowisko Kossaka, to jest, że dawne, lub ginące formy życia, zdają mu się poetyczne i godne współczucia, a nad nowymi, współczesnymi mu unosi się jego żartobliwy lub ironiczny uśmiech.

Kossak, jako kierownik *Tygodnika Ilustrowanego*, w którym się powieść *Jeża* drukowała, ilustrując ją nie krępował się niczem i nikim, nie miał na uwadze żadnych innych względów, prócz względów artystycznych. Cokolwiek mu się z tej powieści zamieniało w obraz, rysował w tej chwili, z niepohamowanym życiem i wstawał tam, gdzie tekst wskazywał. Czytając powieść ma się wrażenie, że Kossakowskie obrazy i postacie nie są rysunkiem, lecz jakby zakłętę, wydzierają się z pomiędzy liter i wstają żywe, taka jest w nich zgodność z tem, co mówi Jeż, a taka nadzwyczajna doskonałość ich strony artystycznej. Dziś weszło to w zwyczaj ilustrować książki takimi małymi rysunkami, związanymi bezpośrednio z tekstem, rysunkami, które chcą pochwycić i skryzalizować tę, często nie jasno objawiającą się w wyobraźni widza obrazowość opisanej rzeczy. Kossak ilustrował tak nie dla zwyczaju, nie dla mody, lecz dla tego, że w jego pobudliwej wyobraźni, która się opierała na olbrzymim materiale zapamiętanych z natury kształtów, każde słowo przeczytane zamieniało się w tej chwili na pełne charakteru i siły postacie i obrazy, które z gwałtownością dobywały się z pod ołówka. W ilustracjach tych panuje dwojaki nastrój: poważny tam, gdzie idzie o futorek, broniący się przed rozbójnikami, gdzie występuje tragiczna historia Jarnickiego, gdzie Kossak rysuje polskie, wiejskie dawnego charakteru stosunki i ludzi, i karykaturalny tam, gdzie występują obyczaje cudzoziemskie, zalamane w próżności i głupstwie ludzi dzisiejszych. Dziad pasiecznik i chłop, watażka bandy złodziejskiej, ponury pijak Jarnicki i dziki Kalo Śmielec, poczciwy szlachcic Podhorski i stara Jarnicka, wszystko to jest inaczej rysowane, niż zabawne figury i śmieszne przejścia dalszej części. Wszysey ci baronowie i hrabiowie galicyjscy, cała ta filisterya o manierach i ubraniach cudzoziemskich jest bez miłosierdzia wysmiana



i przez Jeża i przez Kossaka. Zgodność tonu malarza i pisarza jest zupełna. To, co Kossak bierze za motyw swoich ilustracji dowodzi tej nadzwyczajnej jasności i żywości wyobraźni, której wystarcza najlżejsze potrącenie, by wywołać w niej wyraźny, wypukły obraz życia. Weźmy na przykład rysunek z podpisem: — »Cóż teraz będzie?... Chyba go ożeninymy.....« — Kossak nie ilustruje tu obrazu, opisanego przez powieściopisarza, on podstawia obraz tam, gdzie w powieści występuje tylko rozmowa dwojga ludzi, bez opisu tego, gdzie i jak ci ludzie w tej chwili się znajdowali. Kossak, jako ilustrator postępuje tak, jak aktor, nadający martwym wyrazom kształt, barwę i dźwięk życia. Oto dwoje wiejskich państwa siedzi na kanapie w poobiedniej porze i radzi. Jaka prawda ruchu w tym szlachcicu z obwisłymi wąsami, z opuszczoną głową, z wyrazem nasłuchiwania i fajką założoną między palcami. A pani szambelanowa, odsuwająca daleko od oczu robotkę, bo już zbliżona nie może dojrzeć ściągów..... Jaki w niej charakter i życie. I tak jest ze wszystkim. W ilustracjach tych zacząwszy od ludzkich typów i tła krajobrazowego, do charakterystyki rozmaitych gatunków obuwia, wszystko jest żywe, ze wszystkiego wydobyta jest osobowość zjawisk — z ludzi i rzeczy.

Jest jeden malarz angielski, który ma wielkie podobieństwo z Kossakiem — to Caldecot. Jak Kossak jest nawskróś polskim, tak Caldecot, do ostatniego włókienka nerwów, jest w sztuce swojej angielskim. I zakres zjawisk, które jeden i drugi umiał przedstawiać jest bardzo podobny. Caldecot ilustrował takie angielskie gędziolenie dziecinne, jak n. p. nasze: — »Tak pan jedzie po obiedzie...«, i ilustrował z tym samym wielkim, głębokim artyzmem, z jakim Kossak zrobił swój szkic, do owego, jadącego po obiedzie pana. W Caldecota ilustracjach do takich piosenek występuje jego głębokie i pełne prostoty pojmowanie pejzażu, nadzwyczajna obserwacja i dokładność oddania ruchu, wyrazu i charakteru ludzi i zwierząt, poważny artyzm przy najprostszych środkach, słowem te cechy, które w tak wysokim stopniu posiadał Kossak. Żeby Caldecot wylustrował *Klub Pickwicka*, byłaby to najbardziej angielska książka obrazkowa, jaką Anglia posiada. Jego ludzie, mówiąc mają tak ułożone usta, że przy tym ich kształcie człowiek musi mówić z całą subtelną niewyraźnością an-

gielskiej wymowy. W jednym Caldecot przewyższa Kossaka to w pojmowaniu i rysowaniu postaci kobiecych. Młodość i nieporównany wdzięk opromienia je zawsze, bez względu na różnorodność typów indywidualnych, którymi Caldecot zapelnia strony swoich dziecinnych książeczek. Jeżeli Caldecot rzeczywiście stoi wyżej od Kossaka, rysując kobiety, to wątpię jednak, czy kiedy się zdobył na takie pojęcie i oddanie groźnego i poważnego charakteru krajobrazu, jaki robi Kossak w *Roku Myśliwca*, w tych przynajmniej rzeczach Caldecota które ja znam, nie spotkałem się z tego nastroju motywami.

Jeżeli porównamy Madonnę Rafała, narysowaną z tą precyzją i pewnością niezachwianą kształtu, wymodelowaną z jasnym pojęciem światłocienia, a ponadto jeszcze obdarzoną nadzwyczajnym wyrazem, Madonnę, która pokazuje zupełne mistrzostwo władania formą, zupełną świadomość środków i celów malarskich, jeżeli porównamy z roztaczającym się za nią pejzażem, to, jeżeli tylko będziemy szczerzy i wypowiemy swoje zdanie bez zastrzeżeń i przewrotnych formulek, zgodzimy się, że ten pejzaż jest zupełnie lichy, w porównaniu z ludzką figurą, że w obrazie tym, jest zupełny rozbrat między tem, jak jest wykonaną Madonna, a tem niedoleżtstwem, tą naiwnością, graniczącą z prostactwem, z jaką odtworzony jest pejzaż. Estetycy tłómaczą to świadomym stylizowaniem, koniecznością traktowania pejzażu w sposób nierealny w obrazie, który przedstawia motyw idealny. Tłómaczenie takie jednak, jest zwykłym spekulowaniem słowami, jakiego dotychczasowa estetyka stale się dopuszczała. Zajrzawszy w historią talentu Rafała i całej jego epoki, przekonamy się, że jeżeli Rafael gorzej rysował i malował pejzaż, to tylko dla tego, że inaczej nie umiał, że ten Rafael, który z takim bezwzględnym mistrzostwem umiał pociągnąć linię ludzkiego ciała, ten sam Rafael był niedoleżnym, biednym szkolnikiem, gdy chodziło o narysowanie linii pejzażu, że doszedłszy do szerokiej syntezy kształtu człowieka, był jednocześnie drobniawym i nieśmiałym szperaczem, gdy chodziło o przedstawienie środkami malarskimi ziemi, roślin i nieba. Wynika to ze sposobu, w jaki w owej epoce kształcono się na malarza. Rafael i każdy inny chłopak, który chciał być malarzem szedł na czeladnika do majstra, terminował i uczył się tego tylko, co było specyjal-



nością mistrza. Rafael u Perugina uczył się *nie malarstwa — on uczył się malowania świętych* — są to ogromne różnice. Świętych, albo, gdy się ta nauka rozszerzyła, ludzi wogóle, lecz zawieszonych w próżni, lub otoczonych jakimś zawilem zagadnieniem perspektywicznym, gdyż wynaleziona świeżo perspektywa tak zachwycała i cieszyła te dusze naiwne, zdumiewające się każdym postępem w wydobywaniu złudzeń malarskich, że wszyscy owocześni malarze budowali gmachy dokoła swoich figur, gmachy, zupełnie zbyteczne dla wyrażenia świętości lub cudowności zjawiska. Rafael więc uczył się malować Madonny, Świętych Józefa lub Joachima, nabierał mnóstwo sposobów technicznych, maniery, wprawy i zręczności w rysowaniu ludzkiego ciała, wtlaczało się ono nietylko w jego umysł ale w rytm ruchów jego ręki, a tymczasem na świat otaczający człowieka, na drzewa i trawy, na oka wód odbijające niebo, na piramidy gór i fale płaszczyzn ziemi, miał oczy zamknięte. Później, gdy zechciał je malować nie był już w stanie zrównoważyć ich odtworzenia z tem mistrzostwem, z jakim przedstawiał człowieka. Charakterystycznym, a wynikającym również z tego sposobu kształcenia się jest fakt, że szkice Rafaela są zawsze manieryczniejsze od skończonych obrazów, w których na nowo przestudowywał już naturę i pozbywał się tych bezwiednych, nabytych w terminie ruchów, tej kaligraficznej wprawy.

Jeżeli teraz, bez żadnych pośrednich wrażeń, przeniesiemy się od Rafaela do Kossaka, odrazu uderzy nas to, że stopień doskonałości kształtu, jest u niego jednaki, czy rysuje on konia, czy charta, człowieka czy badył burzanu, chwiejący się na wietrze; dalekie linie fal ziemi czy wnętrza lasu, czajkę przewracającą kozły w powietrzu, lub zabitego żubra, wleczonego po śniegu. Kossak nie był w żadnym terminie. Kossak uczył się tylko u natury, roztopiając się w jej nieskończonym morzu i skupiając w swojej myśli niezliczone promienie, odbite od jej ruchliwej i zmiennej postaci. Nie tylko Kossak. Cała nowoczesna sztuka wytworzyła się na tej drodze wyswabadzania się od specjalizacji. Dziś, kto się uczy nawet w szkole, *uczy się malarstwa*, nie zaś odtwarzania jednego wyłączenie kształtu. Jest to zasadnicza zmiana wzajemnego stosunku sztuki i życia, artysty i natury. U nas takimi są i Chelmoński i Gierymscy

i Brandt i Siemiradzki i Piechowski i Piotrowski i mnóstwo innych, którzy razem z całą nowoczesną sztuką, dążą do tego, żeby artysta mógł grać na całkowitej mnogości tonów życia, żeby duszę swoją mógł wypowiadać wszelkimi sposobami, jakimi sztuka włada.

To też, gdy przed Kossakiem stało takie zadanie, jak obrazowe dopowiedzenie, myśliwskiego kalendarza Wincentego Pola, Kossak stworzył z tego, nie fachową, ciasną, myśliwską ilustrację wiadomości lowieckich, lecz pieśń o piękności i uroku swej ziemi. Poeta, opisujący jakąś rzecz, lub zjawisko, wyobraża je mniej więcej jasno, lecz w najlepszym nawet razie, zużywszy całą potęgę swojej zdolności obrazowania, pozostaje jeszcze na lasce czytelnika, od którego pamięci natury i pobudliwości wyobraźni, zależy wrażenie prawdy i życia, jakie poeta w nim wywoła. Poeta stawia nazwy rzeczy, wyrazy oznaczające ich przymioty i ich wzajemny stosunek, lecz każdy czytelnik, co innego wyobraża pod temi wyrazami. Jak dla wykrzesania iskry potrzeba pewnego hartu żelaza, lub stali i pewnej twardości kamienia, podobnie się dzieje w stosunku poety do czytelnika. Poezja jest krzesiwem, które nie wywoła ognia, uderzając w miękkie torfowisko bagna... Otóż umysł ilustratora musi być właśnie takim doskonałym krzemieniem, o który uderzając słowo wydobywa snopy świetnych iskier — i taki właśnie umysł miał Kossak, taką wrażliwość i zdolność twórczą w pewnym, bardzo szerokim zakresie zjawisk.

»Pisząc Rok myśliwego, chciałem zdać sobie »i drugim sprawę z widoków i wrażeń natury, »pośrodku której żyjemy i które, lubo przelotne, »składają jednakowoż tło całego życia«. Tak pisze we wstępie do swojej pracy Wincenty Pol, — więc i dla niego, jak i dla Kossaka, książka ta nie miała być tylko spisem zwyczajów, porządków lub prawideł myśliwskich — lecz miała być obrazem życia natury i stosunku do pewnych jej zjawisk człowieka. Rzeczywiście, Pol dał nadzwyczaj bogaty i wyczerpujący obraz tego, jak wygląda ziemia i niebo, w pewnych porach roku i stanach pogody, co się wtenczas dzieje między zwierzętami, i jak człowiek przychodzi między nie, ze swymi potrzebami i nalogami i, albo stacza bohaterskie walki z silnemi, albo rznie bez litości słabsze, przeciwstawiając przebiegłości zwierzęcia — przebiegłość swoją



równie przemyślną, wspartą rozumem i doświadczeniem i obsługowaną przez lepsze środki do walki.

»Całunem śniegu pokryta, odlega ziemia  
»w śnie twardym. Tylko wrone ptactwo kracze  
»na powietrzu, tylko tropem zdradza się zwierz.  
»Noc długa, a o żer niełatwo; dzień zdradza, bo  
»na śniegu wszystko widne z daleka, więc co  
»lotne i bezpieczne, zbliża się do mieszkań ludz-  
»kich we dnie, a zwierz szoruje długimi nocami  
»po śniegu, tropi słabszego, lub rozgrzewa się  
»biegiem na mrozie. Kościelne kawki trzymają  
»się wież i hałasują i trwożą się gromadnie, gdy  
»się na zimową zanosi burzę. Dachy miejskie,  
»strzechy po siołach i stare lipy i grusze osia-  
»dają wrony i żywią się po targach, gnoiskach  
»i śmieciškach, tak na wsi jak w mieście; z nad  
»sadu lub plotu skrzeczy pojedynczo wesola  
»i fertyczna srocżka, tak oswojona z całą spra-  
»wą domu, że się ani drobiowi, ani psu domo-  
»wemu nie chce umknąć z pola i że się ledwo  
»z pod nogi człowieka podrywa.« W ten sposób rozpoczyna Pol opis Stycznia i tym językiem, w którym prostota i bezpośredniość obserwacji, miesza się z archaizmami dawnego lowieckiego słownictwa i z wyrażeniami ludowej klusowniczej gwary, przechodzi od mroźnych nocy styczniowych, przez wszystkie zjawiska nieba i ziemi w ciągu całego roku, do jego drugiego końca — do zasp grudniowych, roztaczając przed czytelnikiem całe bogactwo zwierzęcego świata i zagadnień myśliwskich, tak ogromnego w dawnej Polsce znaczenia.

»Ktokolwiek się nie kocha w polowaniu,  
»w porozumienie wpada, że jest *servilis*, jako  
»kupiec, albo lichwiarz, albo człowiek podły,  
»który się bez żyłki szlacheckiej urodził« — mówi, cytowany przez Maryana Czapskiego, wojewoda poznański Jan Ostroróg. Ale ta »żyłka szlachecka«, bynajmniej nie była przywilejem szlachty. »Servilis« i »człowiek podły«, miał i ma dotąd równy pociąg, do mordowania zwierząt, jak i najczystszej krwi karmazyny. Jest to wspólne dziedzictwo po przodkach, którzy nie pytając kto kogo rodzi, gonili za zwierzem tak, jak dziś gonią stadem ogary, jak tropi za zajęcem liszka, chcąc go, według słów Sabaly, »wypowiadać«.

Kossak musiał z tej mnogości faktów i obserwacji, opisów natury, zwyczajów i zdarzeń zrobić syntezę środkami malarskimi. Młodość,

spędzona na polowaniach, bezpośredniość obserwacji życia zwierząt i całej przyrody, wszystko to, niezależnie od mnóstwa studyów, ułatwiło mu wykonanie tego szeregu obrazów, zadziwiającego życiem i różnorodnością przedstawianych rzeczy i zjawisk.

Oto w noc styczniową, z wyiskrzonym niebem, gdzieś na rozstaju dróg rzucony, martwy koń wabi ku sobie wilki, skradające się ostrożnie, przysiadające rozważnie i węszące zdaleka. Gdzieś w dali drzemie wieś w mrokach nocy. Z za opłotków myśliwy na zasiadce, czeka z odwiedzionymi kurkami; obok pies podnosi zmarzłą łapę, podkurcza ogon, drżąc z zimna i niecierpliwości. Obraz ten jest rodzajem prologu. Wskutek niezupełnie jasnego pojmowania tonu przez drzeworytnika, stracił on charakter nocy na pierwszych planach.

Dalej, w zimny wieczór lutowy, myśliwi u komina naprawiają sieci. Tam znowu pod mrocznym niebem, czernieją na śniegach przeczoczyste kępy drzew nagich, — na niezamarzłe oparzeliska spada, ze świszczącym łopotem skrzydeł, sznur kaczek przelotnych, trwożąc stado płochliwych saren, wyczierających na skraju zagajników.

A oto świat zalany wodą, dźwięcząca i bulgocąca z każdego pagórka gliniastego, wypełniająca rowy i strugi, zalewająca łąki, przewalająca się przez groble stawów, szumiąca na przykopach młyńskich. Ciepły wiatr kołysze szuwarem, w którym słychać gwar ptactwa wodnego; na płowym błękiecie marcowego nieba, koluja stada bocianów, nim się rozbijają na pary i usiądą po strzechach; — czapla rozważna i manieryczna w ruchach brodzi brzegami, spoglądając to w wodę, to na wrzaskliwe i niespokojne kaczki. W ciszy wieczornej, słychać pochrapywanie słonki, ciągnącej nad rąbaniskiem lub leśnem bagienkiem. Rozlega się strzał i, na tle zorzy złotej, przecinając prostopadle gałęzie, spada ciężko ptak postrzelony. Znowu cisza. Tylko kos wyświstuje z dziwną czystością, słychać donośne gruchanie dzikich gołębi i kumkanie samotnej żabki. Liść suchy szeleści pod nogą; koło pni osikowych drżą delikatne przelaszczki, a gdzieś niedzicie świeci się różowa kita Wileczego lyka. Noc zapada, las cichnie, czasem złowrogo zakwili puhacz, a gdzieś w gąszczu u trzęsawiska pochrząkują dziki. To Marzec. Takie są słowa, którymi ja opowiadam



o rysunku Kossaka. Lecz dla malarza: »rozległ się strzał«, to nie są trzy wyrazy, to żywy człowiek z flintą »przy gębie«, to wiotkie pnie olszyn, to martwa słonka, z której rozlatuje się w powietrzu pierze, to wyżeł, podskakujący energicznie i radośnie — to obraz, który, jeżeli ma mieć wartość, musi stać ponad martwym zestawieniem liter, tworzących wyrazy, musi być samem życiem, i u Kossaka jest niem zawsze.

Między pnie grabiny, czy buków, przez wiosenne listki koloru starego złota, wdziera się pasmami światło i ciepło słoneczne. Jeleń trze rogi o stary pień, drąc racicami darń młodą. Kumoszka liszka wraca z kaczką w pysku do rodziny, która ją wita na progu nory. Te li sięta! Trzeba na to Kossaka, żeby tak oddać ten wdzięk dzieciństwa, tę młodość zabawną zwierzęcia, z którym człowiek żyje tak daleko, które mu się przedstawia tak ogólnie, tylko jako *rodzaj* — nie jako indywiduum. Pod strzechą, jaskółki biją się z wróblem, o łońskie gniazdo. Bocian już zajął swoją strażnicę na stodole i patrzy z niej w świat łąk, zieleniejących i skrzących się smugami kaczęca, patrzy i marzy o żabach. W psiarni dworskiej, psy wygłodzone, z pasyą rzucają się do cebrzyka z ospą. Co to za życie, jaka zażartość w tych zjeżonych grzbietach, podkureczonych ogonach, strach przed harapem i wściekłość na sąsiada, który z łapami pakuje się do cebrzyka. To Kwiecień.

Dokola malego, z pogiętym, starym dachem dworku, sad w kwiecie. Gdzieś w niebie ciągnie klucz żurawi; nad wodami pliszki brodzą kiwając ogonkiem; skowronek wznosi się w górę z pszenicznego ładu, w gęstwi zbóż zajączyca z dwojgiem małych, wystraszonym okiem spoziera. Po lesie rozsypuje się drobnymi krążkami słońce, przedzierające się przez gęste już poszycie młodego liścia. Między człowiekiem, a zwierzętami zawieszenie broni — nie przez dobroć, — przez wyrachowanie. Więc też myśliwy, z flintą dla zwyczaju, zawieszoną przez ramię, nie wypuszczając z zębów fajki, włóczy się z psem, deptając po lesie kwiaty, otrząsając rosę i płosząc zasiadające na gniazdach ptactwo. Na skraju lasu wyzierają kozy, a chrząszcz, bucząc przelatuje od drzewa do drzewa. To mówi Kossak o Maju, pamiętając i o kwiatkach i o motylach, które się wysypują za słońcem.

Grzbietem wzgórze, ciągnie się las sosnowy,

mięszany z dębami, podszyty leszczyną. Różowe ramiona sosen, miękko i silnie wyginają się wśród ciemnego igliwia i potracają o gęstwą bujnych i silnych liści dębowych koron. Las zstępuje z pagórka w dół, na czarnoziemną, wilgotną nizinę, gdzie drżą osiny; dziki chmiel, ta liana polskich lasów, oplata ich pnie jasne, przerzuca się na olchy i sięga brzoźowego gaju, mrzącego się, jak mgła, białością pni wiotkich, na tle czarnego torfowiska. A niżej jeszcze, ławica oczeretów chwieje miękkimi kitami, lub z sykiem ugina się na wietrze, — za nią pływają lilie wodne, rozchylając swój cudny kielich biały ze złotem wnętrzem, pośród rozslanych płasko na wodzie liści, na których drżą krople rosy, a dalej lśnią się czyste wody jeziora, aż do drugiego brzegu, nad którym samotna, olbrzymia, stara sosna, ostatnia z wielkich lasów, przegląda się w sianej przeźroczy. Z jeziora wypływa, ledwo ruszając się w gąszczu grzybieni, sitowia, oczeretów i lóz, rzeka, z dnem czarnem, lecz czystą, przeźroczą wodą. Płynie kręto wśród łąk, obrzeżających gaje, »gdzie kwitnie konwalia wilgotna, gdzie brzoza jasnych jest kochanką źródeł«, mija sady, lśniące bzami kwitnącemi, potracą o gliniaste brzegi, na których rośnie »kalina z liściem szerokim«. W gąszczach oczeretów, gwar nieustanny mnóstwa kaczek, — kwakanie starych, kwilenie piskląt, czasem ze świstem przeleci ptak i pluśnie ciężko w wodę; na głębi nur, co chwila ginie pod wodą i znowu wypływa, roztaczając lśniące koła wodne i rozrzucając snopy słonecznego światła. W cichym zakątku, zadumana czapla, schowawszy dziób w pierze udaje przed rybami, że ją nic nie obchodzi, i że nic nie widzi.... W końcu, znudzona, roztacza kolisto skrzydła, zakłada głowę na grzbiet, wyciąga żółte nogi i cicho, miękko płynie w powietrzu, nad samą wodą. Tam znowu, czarno-rudem skrzydłem waży się nad trzciniami, potężny *Szulak*, jastrząb, spędzając w gąszcz oczeretów wypłoszone kaczki. W gęstwi sitowia, na jesieni dźwięczą potworne stada szpaków, zrywające się z takim furkotem na głos strzału, jak żeby jakaś olbrzymia ława konnicy, naraz rzuciła się w galop. Tam to, w ten dziwny świat wodny, rojący się ptactwem, zakradają się na malej *czajce* myśliwi, tłukąc bez miłosierdzia cyranki, nury i krakwy, lub przelotne stada gęsi i labędzi. Inny obraz. Nocna cisza, księżyc ogromny drży nad wsią śpiącą



w cichych łanach zbóż. W blasku księżycowym, plochliwa kuna wędruje za łupem. To Czerwiec. Nie wszystko to Kossak narysował, narysował jednak tyle i tak, że reszta z konieczności przychodzi na myśl każdemu, kto żył z naturą, kto zna i pamięta kraj własny.

A oto Lipiec. W gąszczu malin, niedźwiedź, przygniatając łapami lodygi, zgarnia pyskiem jagody, spozierając trwożnym ślepiem z pod lba przechylonego. Wróble tłuką się z wrzaskiem w kłosach pszenicy i ociążalych jagodami gałęziach czereśni. Tam znowu olbrzymie, czarne cielska dzików, wypłoszonych pochodniami z łanów owsa, przewalają się z rehotaniem, tratując zboże. Z za chmur wygląda okrągła twarz księżycyca w pełni.

Sierpień. Żeńcy idą szeregiem, wrzynając się w złotą gęstwę lanu pszenicy. Padają pokosy, pole odkrywa się niskie i puste, — wystraszone przepiórki umykają z pomiędzy nóg żniwiarzy. Co za doskonały ruch tego chłopca, który nakrył pisklę kapeluszem; radby zajrzeć ciekawie i boi się odkryć, żeby nie uciekło. Drugi obraz, gdzieś w nadbużańskiej okolicy. Za wsią, nad którą wznoszą się trzy krzyże cerkiewki, ciągną się bagniste łąki, poprzerzynane oparzeliskami i wlokącemi się leniwo czarnymi rzeczulkami, pokrytymi gąszczem grzybieni, ocienionymi ścianą oczeretów i gęstwą łóz. Grzęskie trzęsawisko ugina się pod nogą, zle stąpienie, nieznamość roślin, których silne korzenie, mogą utrzymać ciężar człowieka, grozi przerwaniem się zdradnej powłoki, wiszącej nad topliskiem bagna. W tych moczarach pełno gwaru. W gąszczu sitowia i łoziny odpoczywają żurawie, grdukając ostro i żałośnie, nad smugami wód unoszą się bez wytchnienia szare, wdzięczne rybitwy; czajki z jękiem przewracają się w powietrzu, błyskając na słońcu białym pierzem piersi. Nad brzegami małych jeziorok brodzą kuliki; dubelty i kszyki podlatują tym dziwnym, zwracającym się w różne strony lotem; derkacz gdzieś skrzypi w mgłach wieczoru, a czapla - bąk dudni glucho w wodnych zaułkach. Tam myśliwi, zapadając po trzęsawisku, skacząc po kępach, drąc się przez gąszcze traw idą za wyżłem. Każdy strzał budzi poploch, podrywa ukryte po tajemniczych wodnych zakrętach ptactwo. Żurawie z jękiem dźwigają się ciężkimi skrzydliskami, kaczki z rozpaczliwym impetem, świszczącym lotem prze-

rzynają powietrze, zapadając na coraz dalsze wody.

Lato nie kończy się cicho i niepostrzeżenie, ustępując przed jesienią zdaje się dobywać ostatek sił, by trwać dalej. Na tym przelomie pół roku, spadają nagle i groźne burze, ciskając pioruny, niosąc potworne kłęby chmur, roztafiające się w gwałtownej ulewie. Burza spędza z pastwisk stada, krowy porykują, deszcz siecze, — gdzieś uderza piorun z blaskiem oślepiającym i suchym, strasznym trzaskiem, po którym długo dudnią, po obszarach nieba glucho echa grzmotów. Wystraszone pastuszęta, uciekają za bydłem. Taki jest jeden obraz wrześniowy. W drugim już jesień »Rankami snują się już mgły jesienne, przyslaniające w części uroczy krajobraz. Jak wyspy na morzu pływają pagórki i gaje wierzchem tej powodzi, a gdy słońce podbiegnie, opada mgła obfitą rosą i przeciągają lekkie, srebrne, jarzabate chmurki na niebie. Długie cienie lamią się już z południa, a kiedy słońce w nieszpór idzie, stoi bez promieni, jak wielka złota, lub pąsowo-złocista kula, w wianuszkach lekkich obłoków. Z każdym dniem więcej pusto w polu, bo i ostatnie półkopki znikają i ostatnie kawalki późnego owsa i hreczki. Tu właściwie też pole nastaje na charty, i miło objechać i poszezuć szaraka po oblogu, lub w mglistej dolince puścić charty na lizkę, wracającą ode wsi, do lasu«. Tak mówi Pol, a Kossak pokazuje jak to wszystko wygląda, jak to z chartami się goni za szarakiem. Stary dojeżdżacz, po dawnemu, na kulbace kozackiej, na tęgim białym koniu, puścił właśnie charty, na najechanego zbliżając się, który wyciągnął skoki jak struny, przyłożył uszy na grzbiecie i niesie się prosto, jak strzala. Wie on, że w tej chwili trzeba się odsadzić od chartów jak najdalej, że zbawienie tylko w skokach, a na fortele i kominki może będzie czas potem. Za nim czarny *Doskocz*, czy *Chwaciuszka* bez pamięci, bez wahania, z bezwzględnością kuli wyrzuconej z działa pędzą. Chociaż Wojski z taką pogardą mówi o gonieniu za zajęczym omykiem, a p. Spausta, w swoich przyrodniczo-łowieckich obrazach cytuje zdanie wojewody rawskiego, Gostomskiego, który twierdzi, »że zając też nie zły i potrzebny na misę, ale to sprośna, kto go sam szuka, a ma co potrzebniejszego czynić i nie na to się urodził«, polowanie jednak z chartami było jedną z ulubio-



nych form myśliwskiej zabawy u nas. Jest w niem szczególny urok i związek z polskim temperamentem. Na dnie wszelkich zabiegów myśliwskich, leży najpierwotniejszy instynkt chęci złapania, porwania, tropionego zwierza. W polowaniu z chartami, nagle pojawienie się szaraka i możliwość oddania się z całą pasją jego ściganiu, przy pomocy lotnych nóg konia i smyczy ścigłych chartów, daje myśliwemu maksimum lowieckich wrażeń. Jest w tem i hazard gracza, który wystawia na sztych swoją myśliwską sławę i rozkosz jeźdźca i pasya pierwotnego, dzikiego myśliwca. Szaleństwo ogarniające dojeżdźacza udziela się też koniowi, którego w najwyższym stopniu podnieca chęć prześcignienia chartów. Kiedy mu one migną z boku, sworując naprzód, zdaje się, że jakiś podmuch wiatru przelatuje mu spodem po nogach, że się on podrywa nagle, na jakimś sprężystym, potężnym skrzydle. Jeżeli szarak jest mądry i szeszwany, a poszczuty na wielkiej przestrzeni pól, pokrytych runią lub szarych ugorach — polowanie jest cudowne.

»Jam ci powiedział, że jak Bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyska«, wola Słowacki do Mickiewicza, to właśnie uroczysko wyobraża jeden z rysunków Kossaka, przedstawiających Październik. Wielka powaga i spokój mrocznych głębin leśnych, zalanych topieliskiem jezior. Bór sosnowy schodzi ku wodzie, gęstwą pni omszanych, — spodem, kobierce wrzosów kryją rude podścielisko igliwia. Jezioro, jak wielka, gładka rzeka wije się w dal, zalamując się poza czarne ściany sosnowego uroczyska. Przez topiel senną płynie stado losi, — gdzieś, nad wierzchołkami boru, niezliczone chmary ptactwa przelotnego, mrzą się na niebie. Jest to jeden z najświetniejszych krajobrazów, jaki sztuka polska wydała. Nad tą kartą Kossaka unosi się duch, wiejący z *Pana Tadeusza*, duch wielkiej i głębokiej poetycznej syntezy ziemi litewskiej. Z takiego to »ciemnego sosen uroczyska«, wstała wielka i prosta poezja Mickiewiczowskich krajobrazów. Kto zna takie lasy, z ukrytymi w ich cieniu zwierciadłami jezior, temu stanie w pamięci cały dziwny urok, jaki ma taka tajemnicza woda, wśród potężnego, drzemającego boru. Wilgotny zapach wody, mięsza się z ostrym zapachem spadłych liści i lagodnym oddechem sosnowej żywicy. Woda jeziora ze swoją gładką, lśniącą powierzchnią, z przegładającym w niej niebem jasnym

i mrocznym lasem, z przezierającymi ze dna dziwnymi porostami i lśnięciami zadrami polysków, jest tak różna, tak inna od zwartych szeregów gonnych pni sosnowych, liliowatych do polowy, jak żeby wśród nich się zwijał dym tajemniczego ogniska, obwieszonych pasmami mchów siwych, ku górze, pod koroną zieloną czerwono-żółtych, z wygiętymi gładkimi ramionami gałęzi. Różowawe wrzosy ścielą się wszędzie, aż po brzegi jezior, aż po kraje bagien, nakrytych mchem jaskrawo zielonym, z kępami purpurowymi, lub płatami suchych, szarych porostów, na których czerwienieją, jakby wysypane umyślnie jagody zurawin. Tam ziele *balum*, splecione razem z krzakami sinej *pijanicy* zieje dokoła ostrym, odurzającym zapachem. Olbrzymie grzyby w ciemnych, wilgotnych zakątkach, rozsypują się całymi tłumami. Oto zdaje się, że ogromny wąż boa, liliowo-brunatny, nakrapiany ciemnymi centkami zatoczył krąg dokoła potężnego pnia świerkowego — to dziwny grzyb *Sarna*, stykając się rąbkami kapeluszy, układa się w takie węzowe sploty. Tu znowu potworne *Kobyle wargi* świecą się, jak żółte, szerokie lampy z pomiędzy mchów i traw ciemnych, — gdzieś, palą się jaskrawo czerwone lby muchomorów.... Wszystko to przychodzi na myśl, patrząc na taki rysunek Kossaka. Potrąca on swoją prawdą i siłą, o pamięć i wyobraźnię i wywołuje wszystko przeżyte w głębi puszczy takich; — wszystkie głosy, od kryształowo dźwięcznego śpiewu wilgi, do huku strzałów myśliwskich i wrzawy wojennej, — wszystkie barwy i fantasmagorye światła, i tajemniczą ciszę południa, która w puszczy jest dziwniejsza i straszniejsza, niż cisza północy, i wszystkie marzenia, które w tych cieniach sosen powstały i w nich się rozwiały w nicłość.... Na drugim rysunku październikowym, »Wojski chwycił na taśmnie przypięty, swój róg bawoli, długi, centkowany, kręty, jak wąż boa.... i zagrał«. Wtórkuje mu wycie ogarów.

*Listopad*, przedstawia obraz starego polskiego obyczaju lowieckiego. Oto w głębi puszczy, do której wdzierają się skośne promienie słońca, w leśnej kapliczce myśliwi słuchają mszy do św. Huberta, swego patrona. Ludzie z odkrytymi głowami, pośród sfor ogarów, koni dojeżdźaczy, wozów i dymów ognisk, obwieszeni strzelbami, torbami i rogami. Wszystko nosi nastrój poważny i uroczysty, jak przed bitwą. I w istocie



jest to wojna, z potężnymi panami dawnych lasów.

Grudzień. U góry wielki, rozłożysty dwór, otoczony oficynami i stajniami, zavalony śniegiem, bucha z kominów słupami dymu, które i ze wsi, poza ogrodami wydzierają się w niebo. Mróz trzyma, zima potężna i bogata rozłożyła się bielą śniegu po ziemi. U dołu, na zabitym żubrze, jak na tronie, siedzi myśliwy i para buldogów z potwornymi pyskami. Cztery tegie konie, zaprzężone szydłem, z dwoma forysiami, kopią się w zaspach, wyrrywając z siłą sanie, przyniecione ciężarem potężnego żubrzego cielska, którego leb rogaty zwisa z sani, brocząc krwią po śniegu. Na przedzie, wijąc się leśniami drożynami, jedzie czereda myśliwych w głąb ciemnego, uginającego się pod okiścią lasu. Co to za siła i powaga w tym całym obrazie! Kossaka tak ogarnęła moc tego żubra, że całemu obrazowi udzielił się nastrój tej potęgi, tej dzielności i mężstwa. Ludzie, konie, psy i świerki, wszystko jest, jakies silne, tegie, szerokie, bogate i zawiesziste w ubiorze, pewne siebie, potężne i poważne.

Przez dwanaście tych rysunków, nie słabnąc ani na chwilę, przechodzi blask potężnego talentu, pełnego prawdy i głębokiego poczucia życia. Jest w tej całości jakaś muzyczna harmonijność układu. Skala zdarzeń i wrażeń rośnie w siłę ku końcowi, jakżeby talent Kossaka potężniał, nabierał jakiejś szczególnej powagi i mocy, która się w końcu przejawia w wielkich, szerokich akordach finału.

Jeżeli co dowodzi wszechstronności talentu Kossaka, jego nadzwyczajnego bogactwa, różnorodności zjawisk, które był zdolny pojnować, to *Rok myśliwca*. Kossak to wielki magnat sztuki, z którego przelewa się przez brzegi niewyczerpane bogactwo formy. Nie żebrze on u modelu wiadomości, nie jąka się nad wynalezieniem kształtu, nie waha się, nie oszczędza. Z rozrzutnością i zupełnem poświęceniem się, rzuca się na przedsięwzięcie, które zdaje się przechodzić siły pojedynczego twórcy i od początku, do końca, ani na jedną chwilę, ani w jednej kresce nie znać znużenia i wyczerpania. Owszem, im dalej, tem pewniejsza i silniejsza ręka, tem jaśniejsza pamięć natury, a co ważniejsza, tem bardziej określona, niezależna indywidualność i panowanie nad środkami sztuki, dla jej wyrażenia.

Oto trzydzieści pięć lat temu narysowane

karty ilustracyi. Ile przez ten czas drogi przeszła sztuka, jakie wyczerpano niezmiernie głębokie twórczości, jak się ta sztuka rozszerzyła, jakie objęła obszary życia, ile tysięcy talentów pracuje, ile dziesiątków tysięcy obrazów ma się sposobność oglądać — a kartki Kossaka rysunków nie straciły nic — absolutnie nic, na świeżości, jasności i sile — nie straciły i nigdy nie tracą. Kartki te możemy zarejestrować, jako bezwzględnie czysty i bezwzględnie nasz własny dorobek i zysk cywilizacyjny. Tego nie nauczyliśmy się u nikogo, jest to i w treści i w formie rzecz polska, przepojona istotą naszej ziemi i naszej duszy. Lecz wartość tego dzieła jest powszechna wskutek siły talentu, która się w niem ojawila, a która jest jednako czecona od bieguna, do bieguna.

Pol i Kossak, wspólnymi siłami, stworzyli rzecz jedyną, zaklęli w karty tej książki formy życia, które bezpowrotnie znikają z powierzchni ziemi. To myśliwstwo, o którym mówi Pol, które rysuje Kossak, jakże dalekiem jest od tych rzezi, które w »racjonalnie prowadzonej hodowli zwierzyny«, sprawiają dzisiejsi myśliwi, filistrzy, z których uleciała żywiołowa siła, goniąca człowieka w knieje, zniknęła poezja współzycia z naturą i walki z silniejszym zwierzęciem. Pozostał tylko nałóg strzelania i zabijania, napół oswojonych i hodowanych starannie zwierząt, zegnanych na strzał przez naganke, lub zalananych w »kociolku«.

Mówiąc o *Roku myśliwca*, niepodobna nie zwrócić uwagi na pracę drzeworytników, na sztukę, dziś upadającą, a która wtenczas właśnie zaczynała się rozwijać. Sądząc według dzisiejszych wymagań, według tego szczytu doskonałości, do jakiego drzeworytnictwo doszło w amerykańskich miesięcznikach *Harpers i Century*, lub u nas w świetnych pracach Józefa Holewińskiego, można by dużo zarzucić rytownikom *Roku myśliwca*. Trzeba jednak przyznać, że praca ich odznacza się prostotą, szczerem dążeniem do wydobywania jak najdokładniejszego cech i zalet rysunku, że jeżeli czasem nie jest wytrzymała w tonie, ma jednak wielkie zalety, pod względem czystości zachowania kształtu i charakteru Kossakowskiej roboty. Należy też wziąć pod uwagę, że były to początki istnienia drzeworytnictwa u nas, że przy dzisiejszym postępie drukarstwa ilustracyjnego z tych samych drzeworytów wydobyłoby, o wiele większe subtelności efektu światłocienia





ŚWIATŁODRUK J. ŁÓWY w WIEDNIU

STADNINA NA PODOLU

1883







i tonu. Niestety, klisze oryginalne, są już tak stłoczone, że niepodobna było ich użyć i reprodukcyje podane w tej książce są *facsimilami* z dawniejszych drukarskich odbitek. W historii polskiego drzeworytnictwa *Rok myśliwca* zajmuje miejsce wybitne, i imiona jego wykonawców godne są zapamiętania, są to: Zablocki, Krzyżanowski, Fryk, Karmański, Przykorski, Pokorny i Gorazdowski, którego prace wyróżniają się poczuciem tonu i większą subtelnością środków technicznych.

W *Roku myśliwca*, Kossak odtwarzał to dawne myślistwo, które znał z bezpośredniego stosunku, w którym tkwily pierwiastki szczególne, zrodzone na naszej ziemi, wynikające z właściwości naszej natury i naszej cywilizacji, i do których lgnęły wszystkie Kossaka sympaty. Ile razy jednak Kossak miał do ilustrowania nowoczesne, pozbawione śladu polskiego charakteru, polowania, z trudnością się wstrzymywał od szyderstwa i karykatury. Jest to jedna ze szczególnych sprzeczności, że Kossak, sam ubrany zawsze modnie i elegancko, ile razy dotknął ołówkiem współczesnych mu ludzi, z ich, u krawca skomponowaną, jednaką dla wszystkich powierzchownością, z ich uczesaniem, stworzonym przez jakiegoś pomyslowego fryzjera, że Kossak karykaturował ich bez miłosierdzia, i dość spojrzeć na jego rysunki mód, żeby wiedzieć z jakim poczuciem tego, w czym leży śmieszność takiego modnego kostiumu, to robił.

Pomimo to jednak, Kossak miał nadzwyczajny obiektywizm malarski w obserwowaniu natury, to jest, że w chwili odbierania od niej wrażeń, oddawał się im niepodzielnie, dawał się porwać osobowości zjawisk i rzeczy — więc czuł i rozumiał z precyzją i ścisłością niesłychaną ich zasadniczy charakter. Jeżeli się tylko przyjrzy takiemu szczegółowi, jak sposób siedzenia na koniu, to już będzie się miało miarę tej nadzwyczajnej subtelności obserwacji i pewności władania formą. Kossak, *nie tylko wie*, że z biegiem czasu zmieniały się formy siodeł i obyczaje jezdne, że rozmaite czynności, które człowiek z konia wykonywa wymagają różnego uczipienia się jego grzbietu, on *widzi* jasno i dokładnie, jak to wygląda, on czuje pod sobą tę kulbakę, terlicę lub angielskie siodło, albo nagi, kościsty grzbiet żydowskiej szkapy. Podobnie czuł on w ręku lejce i nacisk wędzidla na pysk konia w każdym sposobie kielzania, od rycer-

skiego munsztuka, do postronka, który pastuchy zadziergają na zęby koniowi. Czy to będą powozowe, spętane w rzemyki angielskich szorów, konie arekysięcia, czy zdarty uzdą leb kozackiego konia; czy twardy pysk chłopskiego mierzyny, który rwie, nie bacząc że mu wędzidło rozdziera wargi; czy wolno i niedbale trzymane lejce przez panów, siedzących z angielską nie dbałością na olbrzymich *vollbutach*; czy napięte, trzymane równo, w czulej i sprężystej ręce dżokeja, cugle wyścigowca, dobiegającego do przeskody; czy szyk młodego szlacheica, jarmarkowicza, który wpędziwszy konia w cugle, podciągnąwszy brzuch i wpiwszy nogi w konia, siedzi, jak zrosnięty z nim; czy też sznurowe lejce żydka furmana, który wie, że już wyparł ostatni dech z koni i tylko dla moralnego wpływu na podróznym potrząsa lejcami i trzyma bat, jak żeby chciał nim błogosławić, a jednocześnie cmoka i wykrzykuje, co cudownie widać w obrazku, przedstawiającym Kossaka i Brandta jadących do Balty. Wszystko to są dowody tej wielostronności i giętkości talentu, którą Kossak stosował do przedstawienia całej mnogości zjawisk, zaobserwowanych w naturze. To, że sfera życia, z której te formy są czerpane, jest ograniczona do pewnej grupy stosunków i czynów ludzkich, dowodzi tem większej subtelności obserwacji, tem głębszego wnिकnięcia w treść natury. Tam, gdzie ktoś inny widział tylko ogólnikową formę, nie uświadamiając szczególnych jej odcieni, tam Kossak znajdował i pokazywał ściśle zazębiające się i zależne od siebie wiązania i warunki życia — ruchu i wyrazu. Wspinał się okazami tej zdolności Kossaka, są cztery obrazy, przedstawiające cztery, z wielu u nas praktykowanych, sposoby polowania.

Polowanie stepowe na wilka, wyraża niepojętą wściekłość myśliwego, dworskiego Kozaka i bezwzględne poświęcenie chartów, które dopadły potężnego wilka i rwą gdzie się da: za tylną łapę, za mordę, za kark... Jest w tem wszystkim ruch, doprowadzony do ostatnich granic, charakter kraju, ludzi, koni i chartów, wyrażony z siłą i jasnością, która nie pozostawia żadnej wątpliwości, której przejrzystość i ścisłość sformułowania jest rozkoszą umysłu widza. Step płynie w dal, wielkimi falami ziemi, ponad które wznoszą się kopce mogil, gdzieś z za wyniosłości wystają dachy futorku i skrzypiące żerdki żurawia. Kozak dawnej daty, z lbem pod-



golonym, w burce, z potężnym harapem przez plecy, widać że już, z rozpaczliwą wściekłością gwał na przelaj wilkowi, gdy go charty dopadły, stargal więc konia, pędzącego, jak pocisk i machając czapką, dopada, do szamoczącego się, między psami, wilka. Zajadłość, siła, ruch, to wszystko, czem się ta chwila przejawia w naturze, wyrażone są tu z pewnością niezachwianą i bezprzykładnem poczuciem życia. Cóż z tego, że wszystko to, jest tylko ogólnikowo naznaczone w modelacyi, że wydobyte tego ruchu i charakteru opiera się na konturze. Wszystkie nasze środki są konwencyonalne, lecz temi, tak prostemi środkami, Kossak wydobywa maksimum życia, na jakie malarstwo może się zdobyć. Po za tą grupą główną, na lewo, pyszny Kozak ze smyczą chartów, wstrzymuje konia i waha się, czy puścić psy, które się rwą i aż charezą na obrożach, duszących za gardło.

W polowaniu z chartami, na dropie, też są i ludzie i konie i tenże step ukraiński, ale obraz jest zupełnie inny pod względem charakteru. Na lewo, przez skiby świeżo zorane, sadzą dwaj pannie, na wspaniałych, rasowych, pysznie utrzymanych koniach. Lecą potężnymi skokami, poważnie, z zupełną pewnością nóg swoich koni. Trochę przed nimi, na tęgim pstroku, stary, dzielny jeździec szczerze stado dropi, podrywających się ciężko z ziemi. Dwa charty pędzą przed jeźdźcami, jeden już leci jak strzała, drugi jeszcze nie zupełnie rozumie, o co chodzi, patrzy z nastawionemi uszami — goni, lecz jeszcze się dziwi i waha. Mgła poranna zwiąja się w dali, w której widać oracza z plugiem.

Oto znowu polowanie na lisa. Co uderza odrazu w tym obrazie, to jasność z jaką czuć, że to ze szczytu wzgórza, widzi się ten kraj daleki i rozłożysty, leżący cicho pod śnieżną, białą warstwą. Co to za pejzaż! Lis pomknął w czas i wysforował się daleko, — charty tylko co puszczono, jeden już pędzi bez pamięci, drugi dopiero co zobaczył lisa i ma tę chwilę niepewności, trwającą sekundę, która często stanowi o losie gonionego zwierza. Tęgie konie, zatrzymane na szczycie pagórka, osadzają się w śniegu. Rozległość widoku, szeroka przestrzeń dokola figur, swoboda układu, wszystko wywołuje wrażenie, że zawiał wiatr mroźny z dalekich rozlogów, z poza siniejących w dali lasów.

Tam znowu, przy świetle, płynącego między chmurami, księżycu, po bezdrożach zamarzłych

bagien, sanie pełne ciemnych postaci myśliwskich, suną po śniegu, ciągnięte przez silne podjezdki, napinające tego postronki. Za saniami wlecze się wiązka grochowin, a za nią wilki, wabione kwikiem gniecionego prosięcia. Sylweta tych sani, pełnych zbrojnych ludzi, na tle ponurej nocy, jest silna i groźna.

Wszystkie te obrazy, odznaczają się jednakim, wysokim stopniem doskonałości kształtu, nieporównanym charakterem i życiem. Tkwią w nich największe zalety Kossaka: bezpośredniość i ścisłość obserwacyi, jasność i pobudliwość wyobraźni, szczerłość i niepomahowana dążność do zupełnego, bezwzględnego wyrażenia świata zewnętrznego i siebie — swojej duszy. Jest w tem wszystkim ten sam temperament, który niósł szwadrony ulańskie na baterye i czworoboki piechoty, wyraz duszy, której się musi współczuć, ponieważ echo tej siły, tego zapamiętania się, drży w każdym z nas.

Kossak rysował i malował mnóstwo scen myśliwskich, które tak odpowiadają jego zamiłowaniu do wsi polskiej, jego poczuciu natury, żyjącej łącznie z człowiekiem, jego temperamentowi, potrzebującemu wyrażać się w gwałtownym ruchu, przejawiać się w mnóstwie zmiennych zjawisk i zdarzeń.

Doskonale obrazy zrobił Kossak z polowania ks. Adama Sapielhy na niedźwiedzia.

Swoboda, z jaką Kossak rusza się wśród natury, ta umiejętność, z jaką on stosuje środki malarstwa, do różnorodnych zagadnień, jakie mu stawia życie swoją różnaitością, widnieje w tem wszystkim z niezwykłą dobitnością. Kossak, tu nie jest na stepie, nie śledzi z jego wyniosłości za zwierzem, nie goni po wielkich, otwartych przestrzeniach, — tu, zapadł on z oblawa, w prastare potężne górskie lasy, w łożyska potoków, w debry i zapadliska, zawałone wykrotami. Zmienia też kształt swego obrazu i stosunek figur do tła, dla wyrażenia tego uczucia, którego się doznaje, mając nad głową wyniosłe, olbrzymie pnie i korony drzew potężnych, dźwigające się wysoko w niebo, ponad zapadlemi, pożłobionemi wodą szlakami dróg górskich. To przystosowanie formatu, ustawienie kompozycyi na płótnie, wydłużonem w kierunku poziomym, lub pionowym, są to te sztuczne środki, na które wpada malarstwo, chcąc nie tylko przedstawić naturę, jaką ona jest — ale i przedstawić ją taką, jaką się ona nam wydaje. To, co i jak



widzimy nie jest czystem tylko odbiciem obrazu fizycznego. Odbierając wrażenia świetlne, nie zachowujemy się, jak martwa ciemnia, skupiająca tylko promienie światła, z bezmyślnym obiektywizmem rzeczy martwej. Nasze wrażenia świetlne, składają się ze zjawiska fizycznego i stanów naszej świadomości, która ani na chwilę nie przestaje się wtrącać, sprawdzać, modyfikować i przystosowywać wrażen, odbieranych od natury, do właściwości indywidualnych naszej duszy. W obrazie też malowanym, znajdują się pewne składowe części, których przeznaczeniem jest, nadanie obrazowi, wziętemu z natury, cech, wyrażających stan duszy, w jakim się znajdował artysta pod jego wrażeniem, utrwalenie tego stanu i zrobienie go dostępnym dla wszystkich oczu i umysłów, które nie obserwowały natury i nie wzruszały się nią, razem z malarzem. Obraz, widziany w naturze, jest elipsą, której większa oś leży w płaszczyźnie poziomej pola widzenia. Lecz malarstwo nie trzyma się wcale eliptycznej formy płócien, a stosunki pionowych i poziomych osi obrazu modyfikuje do nieskończoności. Wynika to nietylko z zewnętrznych, materialnych przyczyn, jak naprzykład miejsca, które ma obraz zajmować, lecz głównie wskutek tych kojarzeń się wyobrażeń, tych subiektywnych stanów, które towarzyszą odbieraniu wrażeń od natury.

Kiedy w Monachium zjawili się polscy malarze, rzeczywiście oryginalni, wnoszący do sztuki pewne formy, przed nimi nieznanne, mający swoje szczególne cechy artystyczne, Niemcy sformułowali polski obraz, w wązkim i długim, jak ręcznik, rysunku, przeciętym linią horyzontu, nad którym sterczało, gdzieś samotne drzewo. A tymczasem Maksymilianowi Gieryskiemu, Chełmońskiemu, lub Brandtowi, chodziło o wyrażenie wielkich przestrzeni równin na płaskim Mazowszu, lub falistej, szerokiej dali ukraińskiego stepu. Nie robili oni tego z rozmysłu, — *musieli tak robić*, ponieważ do obserwowanej natury, mieszała się ich dusza i szukała środka utrwalenia wrażenia niezmiernych obszarów stepowych, lub płaskiego, rozciągającego się w poziomych liniach, mazurskiego pejzażu. Podobnież ktoś, kto chce wywołać wrażenie wysokości jakiegoś szczytu, musi koniecznie obciąć w obrazie niebo od góry, musi szczyt malowany zbliżyć do górnego kraju ramy obrazu, inaczej będzie on przygnieciony ogromem nieba. I naod-

wrót ktoś, komu chodzi o wyrażenie olbrzymiej rozciągłości nieba, musi wziąć takie stosunki powietrznej kopuły, żeby ziemia, z całym ogromem tego, co na niej widać, stanowiła tylko mały skrawek obrazu. Jeżeli mówię *musi*, to nie znaczy, żeby te wymiary stosunków, dawały się zamknąć w jakiejś formułce stałej i niezmiennej, którąby każdy miał jednako stosować. W tym wypadku rozstrzygającym jest to, co artysta odczuwa, bez tego niema sztuki i niema miary na odtwarzanie wrażeń od natury.

Kossak pod tym względem, ma tak niezachwiane poczucie formy obrazu, stosunków jego wymiaru wysokości i szerokości, jakie tylko może mieć bezwzględnie szczery artysta, którego wiedza składa się nie z formulek, wyniesionych ze szkoły, tylko z bezpośrednich wrażeń od natury i samodzielnych nad nią studyów. Więc też, kiedy mu przyszło sformułować swoje wrażenia, wyniesione ze starych i wyniosłych lasów, pnących się po górskich zboczach — bez żadnego wahania, odrazu trafił na te stosunki wymiarów obrazu, które zmuszają widza do odczuwania takiej właśnie natury. Obrazy te, dowodzą też, jak dalece Kossak rozumiał naturę, jakim był świetnym pejzażystą, jak umiał jasno pokazać charakter i wyraz danego kraju. Zwłaszcza szkice pierwotne, ołówkowe, zadziwiają tą subtelnością pojmowania i odtwarzania najprostszymi środkami przestrzeni i charakteru dzikich zakątków górskich. Kiedy Kossak rysuje wieś, ukrytą w zapadłym jarze wązkiej doliny, to czuć, że i wieś, razem z cerkiewką, i ciągnąca ulicą czereda myśliwych, wszystko znajduje się na dnie jakiegoś zagłębia, zakłębnięcia. Natomiast, rysując odpoczynek myśliwych pod górnymi krańcami lasów i polonin, stykających się ze sterczącymi na niebie nagiemi ścianami skal, z nieporównaną jasnością i dobitnością wyraża on, to stożenie się ziemi, to dźwiganie się pięter i tę złudną przestrzeń, do zmierzania której okiem, nie jesteśmy przyzwyczajeni.

Jak różne obyczaje, więc i różne formy życia, umiał Kossak przedstawiać, z nadzwyczajną czystością charakteru, widać to doskonale w jego obrazach myśliwskich. Naprzykład to polowanie, gdzieś na Wołyniu, na wilka. Stary »pan Marszałek«, w mycce, z fajką z bursztynem, między palcami, i panienska ze dworu na białym arabie, kilku młodych szlachty i kozaków dworskich, opadło wilka, który przysiadł na zadzie i odcina



się chartom, podniecany przez kozaków, a nie śmiejącym na wilka się rzucić. W powietrzu stado wyploszonych czajek, przewraca kozły z jękiem. W dal ciągnie się równina łąk, przerniętych smugą czarnego rowu, dalej wieś, a jeszcze dalej dworzyszcze, ukryte w topolach. Jest to zabawa myśliwska na dawny ład polski. Ludzie, w typie, w obyczajach, w sposobie siedzenia na koniu, charty i konie, wszystko ma ten szczególny, odrębny charakter, urobiony pod wpływem tej ziemi i oryginalnych cech rasowych. I oczywista rzecz, że ten charakter ma takie same prawo obywatelstwa u nas, co czerwone fraki, sztylpy, aksamitne czapki huntsmanów, angielskie konie i stada białych ogarów w Anglii. Bez ujmij też dla cywilizacji, możnaby gonić na ten dawny ład za lisią kitą, lub wilczym ogonem. Ale naśladowniczy zmysł wypiera, raczej wyparł już ostatecznie, oryginalne formy życia z naszych pól i lasów, i dziś, na podolskim stepie gonią myśliwi akurat tacy, jak na międzynarodowych polowaniach u księcia Westminsteru, lub lorda Francis Douglas. Kossak jednych i drugich odtwarza z tą samą siłą charakteru.

Jak malując konia bojowego, pokazał on zarazem historię stosunku doń człowieka, — podobnie malując życie wsi naszej, odtwarza on, z jasnością i czystością bajeczną, te wszystkie dawne i dzisiejsze sposoby życia i bycia ludzkiego. Jego *Huntsman* ukraiński, siedzi na ogromnym *volblucie*, z tą prostotą, graniczącą z niedbałością, jaką wprowadziła wszędzie przewaga koniarstwa angielskiego. Konie angielskie, które zdają się zawsze mieć za dużo, na długość, nóg zadnich, pociągając powody długimi sztykami, podbierając zad pod siebie, drepcą pomiędzy stadami laciastych ogarów, a dokola nich nie rozciągają się przecie irlandzkie pola, lecz leży szeroko i daleko garbaty mogilami step, po którym przelatuje wielki dech wiatru od morza... Kossak, te konie angielskie maluje i rysuje z tą samą głęboką i ścisłą charakterystyką, jak wszystko wogóle, z trudnością jednak może wstrzymać się od szyderstwa, z siedzących na nich, współczesnych mu ludzi, z tych szlachciców i Hryciów, zamienionych w Esquir'ów i Jockey'ów.

Kossak był tak dalece przejęty naszymi wiejskimi stosunkami i obyczajami życiowymi, że życie miejskie, w którym jest więcej pokostu kosmopolitycznego, jest dla niego zawsze podnietą do żartu i karykatury.

Jednym z tematów, który Kossak po wiele razy opracowywał, była *Stadnina*. Malował on ją czasem na czyjeś zamówienie, portretując ulubione konie właściciela, niekiedy zaś dla tego, że motyw ten dawał mu możliwość odtwarzania konia na swobodzie, nie spętanego uprzężą, lub rzędem, nieobciążonego jeźdźcem, ani twardą pracą. W obrazach tych uderza nadzwyczajna prawda, z jaką Kossak wydobywa charakter klaczy. Dość spojrzeć na jej oko, żeby po spojrzeniu poznać, że to nie źrebiec. Oczy te są żeńskie, mają to pociągłe, głębokie i poważne spojrzenie, z jakim patrzy klacz — zwłaszcza matka za źrebięciem. Nie należy jednak myśleć, że w tem jest podkładanie ludzkiego wyrazu na miejsce wyrazu konia. Bynajmniej. Ktokolwiek żył bliżej z koniami, obserwował je jako miłośnik, lub badał jak malarz, ten wie dobrze, że i w naturze wprawne oko rzadko się myli w rozpoznawaniu źrebca, lub klaczy z samego spojrzenia. W tym, jak w wielu innych zagadnieniach artystycznych, nie wszystko, co się dostrzeża i zapamiętuje, jako wrażenie wzrokowe, daje się ująć w słowa. Malarz, który z łatwością nada jakiś wyraz twarzy ludzkiej, lub głowie zwierzęcia, z trudnością sformuluje w mowie, na czem, na jakim mianowicie subtelnem zagięciu linii ten wyraz się zasadza. W obrazach Kossaka, na pierwsze już spojrzenie, klacz swoją długą, wąską głową, głębokim okiem, szyją cienką z wązkim kosmykiem grzywy, szerokimi i wysokimi krzyżami, różni się wyraźnie od źrebca z jego lbem szerokim o wypukłym oku, z męznym i ostrym wyrazem, z jego grubym, silnym karkiem i bujną grzywą, z jego wyniosłym przodem i równymi krzyżami. Lecz Kossak, nie tylko zachowuje właściwości budowy różnych koni i nadaje im wyraz odpowiedni, ich zachowanie się między sobą, lub w stosunku do człowieka, jest również charakterystyczne i pełne życia.

W *Stadninie na Podolu*, obrazie skomponowanym z wielką swobodą i prawdą, doskonała jest klacz, którą ssie źrebię; stoi ona z niezmiernym spokojem i ostrożnością, stuliła uszy i ze skupieniem i uwagą karmi male. Inna ugania się ze zmarszczonymi nozdrzami, jak żeby chciała ukąsić; pyszna biała kobyła ze źrebięciem, zajmująca środek obrazu, nieraz Kossakowi przychodziła na pamięć. Prawdopodobnie portretował on ją w stadzie ks. Romana San-





SWIATŁODRUK J. ŁÓWY w WIEDNIU

KRÓL JAN NA POLOWANIU  
Z SOKOLAMI

1879







guszki i, jako szczególnie piękny typ matki, umieścił w paru innych obrazach. W obrazie Sławuckiego stada narysowana ona jest ze szczególnem wykończeniem kształtu, zwłaszcza łeb i to, tak zawsze żywe u Kossaka, oko, są nieporównane, jako charakter i wyraz. W innej *Stadninie*, gdzie po nad stadem przelatuje bocian, jak pysznie oddane są cechy starości tej białej klaczy, w szczegółowym rysunku kształtu, w wyrazie głowy i hreczce, którą przysypana jest jej sierść biała. Te obrazy *Stadnin*, mają też wielkie zalety w pejzażu i w ludzkich figurach, o ile one się na nich trafiają. W ilustracji do legendy o *Białonózce Sreniawity*, jaki pyszny jest ruch tego konia, który przyprowadził stado, pod bronioną ostrokołem zagrodę i wita się ze swoim dawnym panem. Koń, to zwierzę tak mało mówiące głosem, wyraża swoje uczucia ruchem i wyrazem oczu, uszu i chrap. Ten białonózka zbliża łeb z wyrazem takim, jak żeby się trochę wstydził i radował, a jednocześnie lekko grzebie kopytem — ten ruch i wyraz często można obserwować u koni, bardzo z człowiekiem zżytych.

Kossak, obserwując tak ściśle naturę, nie zacieśniał swojej obserwacji jedynie do konia. Jeżeli tak dużo miejsca zajmuje w jego obrazach koń, to dlatego, że w życiu wsi polskiej jest on dotąd, a był dawniej tem bardziej ważnym i koniecznym pierwiastkiem. U Kossaka jednak człowiek zawsze dorównywa charakterem i życiem koniowi, którego dosiada.

Dość spojrzeć na te dwie akwarele, z których jedna przedstawia Krakusa na czarnym, szalonego ognia, chłopskim mierzynie, który ledwo daje się pohamować, równie jak on żywemu i skrzącemu się wściekłym temperamentem chłopcu, i na tę drugą, przedstawiającą kobietę o delikatnych, pociągłych rysach, w powłóczystej amazonce, jadącą na cudownej klaczy arabskiej, starej już, przypruszonej hreczką, lecz wielkiego temperamentu i ognia. Jakie tu skryzalizowanie dwóch odmiennych zjawisk życia, jakie ściśle zespolenie charakteru i wyrazu konia i człowieka. Te same cechy noszą szkice, przedstawiające jarmarczne typy wiejskiego lobuza, na umyślnie na jarmark podnieconej szkapie i żyda, trzęsącego się, na nieszczęsnym, zniszczonym koniu. Inaczej znowu wygląda syty koń, pod młodym, dostatnim, szlachcicem, polującym na upatrzonogo, a ina-

czej łagodny i żywy siwoszek, na którym z wielkim wdziękiem siedzi młoda i zgrabna dziewczyna, szczująca szaraka. Albo ten kuc z twarzym pyskiem, spokojny, jak krowa, na którym siedzi doskonale portretowany chłopczyk ze dworu, obok tego uważnego i skupionego dżokeja na wspaniałym koniu angielskim, idącym potężnym galopem na wyścigowym torze.

We wszystkich tych wypadkach, Kossak niedopowiada charakteru człowieka lub zwierzęcia otoczeniem, sytuacją, anegdotą — nie, charakter tego konia i człowieka jest tak ściśle i jasno sformułowany, że gdyby nawet odrzucić otaczające ich, również charakterystyczne krajobrazy, żeby zredukować ich kształt do tych kilku subtelnych kresek, któremi Kossak rysuje z natury, charakter ten pozostałby równie wymowny, treściwy i jasny. Wszystko to dowodzi, że Kossak był do samego rdzenia malarzem, że nie liczył nie na podpis, na dopowiedzenie obrazu, przy pomocy jakichś środków, zapożyczanych u innych odłamów sztuki, że to, co miał powiedzieć, mówił do ostatniego wyrazu środkami malarstwa, że zatem w *doskonałości kształtu*, w świetnym władaniu wszelkimi jego odcieniami, leży przyczyna jasności i siły charakteru dzieł Kossaka.

Lecz doskonałość kształtu zdaje się zbyt luźnym i rozciąglącem pojęciem, w obec tego, że się je stosuje do nader rozmaitych, lub wprost sprzecznych sposobów odtwarzania natury, do dzieł sztuki, tak różnego charakteru, że się zdają wcieleniem biegunowo sobie przeciwnych zasad artyzmu. Kto lepiej włada kształtem, czy Meissonier, czy Kossak, między którymi leżą niedające się na pozór wyrównać sprzeczności? Z drugiej jeszcze strony, wszechświatowa sława Meissoniera, jako malarza o nieprześcignionej ścisłości rysunku, postawiona obok sławy Kossaka, która nietylko nie wyszła za granice kraju, ale tu nawet jest kwestyonowaną, a nawet te setki tysięcy, które placono za obrazy Meissoniera, obok tych kilkuset rubli, lub złotych, które brał Kossak, wszystko to, dla przeciwnego umysłu, stawia tych malarzy na dwóch, nie dających się zbliżyć biegunach wartości artystycznej. Ja jednak do tych, tak różnych, zjawisk w sztuce, stosuję tę samą skalę sądu i mówię, że cechą jednego i drugiego jest *doskonałość kształtu*.

I tak jest na prawdę, pomimo pozornej nie-



możliwości umotywowania takiego sądu. Sztuka nie jest naturą, chociaż ma wywoływać wrażenie natury, nieskończenie rozmaitej w swoich objawach, — z drugiej strony, sztuka miesza do czystego obrazu natury ludzką świadomość, ludzkie stany duszy i tym sposobem oświetla naturę pod pewnym kątem, zależnym od indywidualności artysty; a na koniec, sztuka taka, jak malarstwo, ma wszystkie środki przedstawienia natury sztuczne, konwencyonalne. Prześtrzeń, bryła, ruch, światło, powietrze, wszystko to wydobywa się z szarej powierzchni płótna sposobami, nie istniejącymi w naturze, sposobami, których jest wiele i bardzo różnych. Oto obraz Rafaela, obok obrazu Rembrandta — jeden i drugi są uznane za arcydzieła, a jeden zdaje się drugi na pozór wykluczać, nie mieć wspólnych pierwiastków i analogii, lub mieć tylko bardzo grube, zewnętrzne, materyalne. Lub weźmy na przykład sylwetę konia, zalaną całkowicie czarnym tuszem i postawmy obok niej sylwetę konia, obwiedzioną kręskami konturu, a przekonamy się, że pomimo całej różnicy wyglądu czarnej plamy i krzyżujących się pod pewnymi kątami kręsek, poznamy w jednym i drugim obrazku konia i będziemy mogli odróżnić nawet zalety rysunku, czyli dokładność, *doskonałość odtworzenia kształtu*. Można obok tego postawić jeszcze kolorowe studium konia w słońcu, na tle błękitu nieba, lub zielonej łąki, gdzie ten sam koń będzie przedstawiał już nie czarną plamę, nie pewną kombinację kręsek, lecz zbiór plam barwnych, które swoją przeciwstawnością będą dawały obraz konia. Oto już trzy zupełnie różne sposoby, za pomocą których możemy wydobyć jednaki stopień doskonałości kształtu. Dalej, wiemy z doświadczenia, że nie tylko artyści o wybitnych indywidualnościach, mają bardzo różne wyobrażenia o zjawiskach świata zewnętrznego, ale że każdy człowiek, choćby z minimalnie rozwiniętą osobowością, pod skrupą instynktu naśladowniczego, kryje trochę niezależnego, osobistego sądu o rzeczach. »Co głowa to rozum« — mówi przysłowie, stwierdzając powszechność banalną tego zjawiska. Otóż to właśnie jest przyczyną, że dwóch malarzy, równie doskonale władających formą, co innego będą starali się nią wyrazić, w czym innym widząc interes artystyczny, więc na czym innym skupiając swoją spostrzegawczość, na inną też stronę kształtu zwrócą uwagę widza.

Jeżeli, w braku oryginalnych obrazów, postawimy cały szereg fotografii z obrazów Meissoniera, obok fotografii z obrazów Kossaka, będziemy mogli sprawdzić, na czym polegają ich różnice i w czym leży wspólna im cecha doskonałości kształtu. Przedewszystkiem w obrazach Meissoniera uderzy nadzwyczajna wypukłość przedmiotów, oddana tylko samą przeciwstawnością światła, cieni, refleksów i półtonów, bez posługiwania się takim środkiem konwencyonalnym, jak linia, kontur, którego używa Kossak, podcinając nim granice przedmiotów. Ta sama ścisłość przeprowadzenia pewnego motywu światła, widoczną też jest w całym obrazie, od wielkich płaszczyzn bliższych przedmiotów, do dalszych, zdrobniałych, nikiących w perspektywie. Dalej, przyglądając się koniom Meissoniera, jeżeli się ma pewną znajomość konia w ogóle, będzie się doznawało szczerzej przyjemności w odczuwaniu wszędzie jasnego rozumienia jego budowy, ścisłego rysunku jego kształtów i zrozumiałości, jasności, z jaką się one tłumaczą i dają się pojąć przez widza. U Kossaka natomiast, tu i ówdzie linia konturu przelatuje przez jakieś zalamanie kształtu jedno i drugie, nie uwzględniając jego istnienia. Płaszczyzna jakiegoś cienia, lub światła ma granice nie ściśle umotywowane istotnym kształtem konia, podobnie perspektywiczne skrócenie jego skomplikowanego kształtu, nieraz jest nieusprawiedliwione, lub poprostu wadliwe. Słowem, dotąd Meissonier jest na wierzchu. Lecz dla ścisłego ocenienia istotnego stosunku dwóch malarzy, przedstawiających to samo zjawisko życia, trzeba jako trzecią cyfrę dla porównania wprowadzić naturę, zestawić ją bezpośrednio z ich dziełami, tak, żeby oko mogło od razu przenieść się z dzieła natury na dzieło sztuki. W tym celu można wziąć całe mnóstwo fotografii, zdjętych z najrozmaitszych typów konia, w najróżnorodniejszych oświetleniach i we wszelkich, jakie tylko migawkowa fotografia dać może, ruchach i pozach, od drzemających w spokoju, do lecących w powietrzu, ponad wyścigowemi przeszkodami, lub cwałujących w szeregach konnicy, na placach musztry; — w ogóle, zestawić konie żywe z malowanymi końmi Meissoniera i Kossaka. Otóż natura też dowodzi, że Meissonier lepiej, ścisłej pod względem anatomicznym rysuje budowę ciała końskiego, modeluje ją prawdziwiej, rozkładając światło z za-



chowaniem wszelkich jego własności, zgodnie z prawami światłocienia i kątami przecinania się płaszczyzn. Jednocześnie jednak od razu już rzuci się w oczy to, że Kossak ma więcej wspólnego z naturą pod względem różnorodności typów i charakterów, pod względem nadzwyczajnego poczucia ruchu i subtelnych odcieni wyrazu duszy konia. Natura jest nieskończenie rozmaita w swoich zjawiskach, a człowiek ze swymi potrzebami komplikuje jeszcze bardziej jej przejawy, wytwarzając naprzykład coraz nowe typy konia, a zużywając je w różnych celach, nadaje im jeszcze mnóstwo, rozmaitych odcieni charakteru. Tu Kossak występuje, jako niesłychanie wielostronny spostrzegacz, jako artysta, władający *kształtem* z siłą talentu i umiejętnością niczem niezachwianą. Jest on słabszy w kategorii niższego rzędu cech kształtu, ale w tej sferze twórczości, w której potrzebne są wyższe, subtelniejsze własności ludzkiego umysłu, jest artystą, nie bojącym się żadnych porównań. To wszystko, co nazywamy życiem, wyrazem duszy, u człowieka, czy zwierzęcia, to wszystko wyraża się *kształtem*, kształtem, którego dopatrzenie, uświadomienie i odtworzenie wymaga wyższego uzdolnienia, niż przestudyowanie samej bryły przedmiotów. Kossak więc, przedstawiając tyle typów konia, tyle jego charakterów, tyle wyrazów i tyle tak rozmaitych ruchów — pomimo braku ścisłości w samej budowie, włada jednak mistrzowsko formą i stoi na tym samym poziomie *doskonałości kształtu*, co Meissonier, pomimo wszystkich różnic indywidualnych.

Konie Kossaka, pod względem zasadniczych proporcji, zgadzają się z przyjętymi przez badaczy konia stosunkami wymiarów. Tablice, ułożone przez francuskiego pułkownika Duhouset'a, dające średnie wyniki pomiarów, sprawdzone na ogromnej ilości koni, użyte, jako sprawdzian Kossakowskich proporcji, świadczą, jak dalece Kossak dokładnie obserwował naturę. Naturalnie, zastosowanie takiej miary przyrodniczej do krytyki, jest utrudnione tam, gdzie konie w obrazie są rysowane w gwałtownych ruchach, lub skureczach i skróceniach perspektywicznych, natomiast na studyach i portretach koni Kossaka, na koniach w spokoju i w profilu w obrazach, można sprawdzić wielką ścisłość w stosowaniu zasad proporcji, pomimo całej różnorodności typów, które Kossak przed-

stawiał. Z drugiej strony, figura ludzka jest u Kossaka po większej części trochę za duża w stosunku do konia, nawet przy malowaniu ciężkich *Frezów*, lub dzisiejszych angielskich rosłych koni. Wynika to zapewne z tego, że typem konia, który Kossak najpierwej poznał, i z którym był najbardziej zżyty, był koń arabski, lub, co najmniej, blisko z nim spokrewniony — to jest koń stosunkowo mniejszy. Naturalnie, nie ma w tem nieprzełamanej rutyny i manieri, i tam, gdzie Kossak dobrze się zastanawiał i dążył do szczególnie wiernego oddania przedmiotu, proporcje koni i ludzi są zachowane w typowych swoich stosunkach.

Zanim Kossak doszedł do tego mnóstwa typów konia, jakie widać w późniejszej jego twórczości, przeszedł on dwie fazy zmanierowania. Z początku, w pierwszych studyach i obrazach, konie jego mają nadzwyczaj cienkie nogi i wogóle, całe są cienkie, kościste, suche i śpiczaste. Potem, koń jego coraz bardziej grubieje, staje się ciężkiem, na krótkich nogach zwierzęciem, co się szczególnie rzuca w oczy w obrazach z czasów paryskich, lub bezpośrednio po Paryżu malowanych — jak naprzykład w portretach konnych p. Piotrowskiego i hr. Drohojowskiego. Jedna i druga maniera trwa krótko, gdyż Kossak był malarzem, tworzącym pod bezpośrednim wrażeniem natury, z którą był w ciągłym i bliskim stosunku. Dziś, patrząc na całość jego dzieła, należy się zdumiewać tej mnogości typów i charakterów konia, które Kossak odtworzył. Pod tym względem, powtarzana często opinia o jakimś zawsze jednakim Kossakowskim koniu, opiera się na nieznanomości całego, tak bogatego dorobku artystycznego Kossaka, sądząc też, że ta książka rozwieje doszczętnie podobne uprzedzenia, stwierdzając mnóstwem dokumentów nieporównaną wielostronność jego talentu.

Przy szczegółowem badaniu Kossakowskich koni, przychodzi się do przekonania, że jeżeli Kossak nie zacieka się w subtelne studyowanie drobnych części końskiego ciała, jeżeli w nich się odnajduje te, lub owe błędy i niedokładności, to nie dlatego, żeby Kossak nie był zdolny do pojęcia i odtworzenia ze ścisłością zupełną formy, tylko dlatego, że zainteresowany przedewszystkiem zmiennością przejawów życia, skupia swoją uwagę, a następnie odtwarza z największem poczuciem to, co stanowi tego życia naj-



dobitniejszy wyraz. Przechodząc wzrokiem po szczegółach rysunku Kossaka, gdy się dochodzi do oka, nozdrzy, uszu, układu grzywy, ruchu szyi i przyczepienia do niej głowy końskiej, doznaje się wrażenia, że ten malowany koń Kossaka ożywa, drży, rusza się, tętni gwałtownym temperamentem, lub omdlewa z wycieńczenia i nędzy, jaką koń przeżywa na wspólkę z człowiekiem. Na łbie konia skupia Kossak cały swój zmysł obserwacyjny, zdolność odczuwania i odtwarzania charakteru i wyrazu. Oko koni Kossaka jest niesłychanie żywe i wymowne, pozostając pomimo to jednak okiem konia, co się tak rzadko zdarza, u dobrze, z kądem inąd, odtwarzających konia, malarzy.

Kossak, który tak dobrze obserwował życie, który uświadamiał i zapamiętywał najsubtelniejsze jego przejawy, jakkolwiek nie prowadził tak ścisłych studyów nad ruchem konia, jak Meissonier, nie popełnia jednak błędów, jakich się dopuszczali inni współcześni mu, a głośni malarze konia. Poznając go w życiu, w bezpośrednim zetknięciu, Kossak, nie zaciekaając się w drobiazgową ścisłość układu nóg w różnych momentach ruchu, nie ustawia ich jednak fałszywie. Za jego życia odkryto tak cudowny środek pomocniczy, jak migawkowa fotografia, który wprowadził do sztuki ruchy i postawy ludzi i zwierząt, tak dalece odbiegające od przyjętego szablonu, że na razie, zanim się z nimi oswojono, wywoływały one gwałtowną krytykę i opór. W tym, jak w wielu innych wypadkach w sztuce, to oswojenie się z nowym zjawiskiem, przystosowanie się doń, ma wielkie znaczenie. Właściwie, zwykle oko ludzkie nie może dostrzedz układu nóg konia galopującego, gdyż nie może rozdzielić na pojedyncze momenty całkowitego przebiegu nogi, od jej oderwania się od ziemi, do ponownego stąpienia, ztąd to wynika, że najznakomitsi hodowcy i znawcy konia, godzą się nieraz z każdym, bodaj najmniej prawdziwym układem nóg konia w obrazach, a raz się z nim zgodziwszy, protestują przeciw wszelkiej zmianie, choćby ona była jaknajbardziej zgodną z prawami mechaniki zwierzęcego ciała. Kossak już bardzo wcześnie, w samym początku swojej pracy, nadawał koniom całkiem prawdziwe, lub bardzo bliskie prawdy, ruchy. W obrazie przedstawiającym bitwę pod Żółtymi Wodami, biały koń, stający dęba pod Stefanem Potockim, jest

identycznie zgodny w ruchu z końmi, odtworzonymi przy pomocy migawkowej fotografii — a obraz ten był namalowany w r. 1854.

Kossak, jakkolwiek wprowadzał do późniejszych swoich obrazów trochę motywów ruchu, poznanych za pomocą fotografii, wybierał z nich jednak te, które nie różniły się zbyt rażąco od ruchów samodzielnie przez niego dostrzeżonych, i w których rzut konia naprzód jest dosyć wyraźny. Nie wszystkie bowiem momenta biegu konia, wyrażają posuwanie się jego naprzód i takie, w których tego nie widać, pomimo absolutnej swej wierności, będą zawsze razić w posągu lub obrazie sztywnością, bezwładnością, jeżeli nie będą użyte w zestawieniu z innymi, dobitniej wyrażającymi posuwanie się konia naprzód, jako dopełnienie i urozmaicenie całości zjawiska. Lecz człowiek i zwierzę ruszają się nie tylko dla przebycia pewnej przestrzeni. Jest mnóstwo ruchów, które bądź wyrażają pewne stany czuciowe, bądź są spełnieniem pewnych czynności, lub wynikają z potrzeby przeniesienia na inny punkt ciężaru ciała i zmiany miejsca oparcia. Koń staje dęba, drepcę na miejscu, wierzga, gryzie, narowi się, przestawia nogi, grzebie ziemię, rży lub pasie się — wszystko to są ruchy i Kossak pod tym względem jest nieporównanie subtelnym obserwatorem, który pokazał w swoich obrazach i szkicach całe mnóstwo najrozmaitszych objawów życia. Jak jest żywy ten koń ekonomiczny, przywiązany u przelazu i cięty przez bąki, lub koń w obrazie *Żniwo*, który rozszerza przednie nogi, żeby się zniżyć i dosięgnąć pyskiem do trawy, albo konie w *Sianożęciu*, znudzone długim stanieniem, które wachają się, jakżeby miały ochotę na żart się pogryźć, arecydzielem zaś zupełnie jest koń, kulejący w *Lisowczykach* i *Rozbitkach armii Bourbakiego*. Wyliczam tu kilka, lecz ruchów takich, jest w pracach Kossaka mnóstwo, rozsypanych z bezprzykładną rozrzutnością, a zawsze związanych z odpowiednim wyrazem oczu, chrap i uszu. Podobnie ludzie ruszają się zawsze u Kossaka celowo, wyrażając dokładnie przystosowanie ruchu do czynności, którą spełniają. Jak w obrazach bitew ramię dźwigające kopię, odeinające się szablą, lub ściągające rzemienie munsztuka, wyraża zawsze ściśle cel ruchu i stopień naprężenia siły, potrzebny dla jego osiągnięcia, podobnie w obrazach na tle życia wiejskiego,





ŻNIWA.





SĘDZIA I TELIMENA. Szkic ołówkiem.

w swoim dzienniku wyprawy Stefana Batorego pod Psków, opowiada, jak kanclerz Jan Zamoyski rozdrażniony na podskarbiego nadwornego za niespełnienie jego zleceń, rozgniewał się i »siła mówił: Niech dosyć na tem ma żech cierpliwy, ani mu przeszkadzam. Przesiodłam go, odepnę mu ten poprąg, a innego podepnę, Urzędnikiem pierwszy, wyjeżdżę go etc.« Kanclerz, poruszony gniewem, używa pierwszych słów, jakie mu się w pasy na usta cisną, i wszystkie są ze sfery stajennej. Koń jest ciągle umysłem tych dawnych Polaków przytomny. W innym wypadku, kiedy Żółkiewski przedstawia królowi jeńców z pod Kluszyzna, jeden z dygnitarzy, w mowie do króla, wykazując doniosłość tego zwycięstwa mówi, że dokonane zostało ono

w kraju, o którego »rubieże ledwie dawniej polskie sięgało kopyto«. W tem jednym słowie rzuconem w wspaniale pomyslanej mowie jest niezaprzeczonego znak, że naród ten pieszo nie chadzał, że tam, gdzie on sięgał, niosło go kopyto tego dzielnego, wytrzymałego i męznego polskiego konia.

Ile tego konia zużywała wojna nieszczęśliwa, ile ich przybywało w zwycięskiej z nawałą tatarską rozprawie, daje pojęcie to, co pisze o bitwie pod Beresteczkiem Kubala. W obozie pod Sokalem, naoczny świadek naliczył pół miliona wozów, zatem przynajmniej półtora miliona koni, licząc w to konie, na których siedziała jazda! Tatarzy idący w sto tysięcy ordy, mieli 250.000 koni; kozacy małą tylko prowadzili ilość konnicy, ciągnąc w sto tysięcy czerni i drugie tyle regularnej piechoty. Trzeba sobie wyobrazić to

mrowie ludzkie i końskie, ze wszystkimi jego, choćby najkonieczniejszymi dla utrzymania istnienia potrzebami, żeby wiedzieć, co się działo z krajem, przez który ciągnęły takie potworne obozowiska.

Lecz dość, jakkolwiek, tak daleko na pozór odbiegające od obrazów Kossaka refleksy, wywołane są właśnie temi Kossaka obrazami, które są ilustracją owoczesnych stosunków, w których ten naród konny walczy, zwycięża lub ginie, cieszy się i smuci, mając w nieszczęściu i chwale konia za nieodłącznego towarzysza.

Tylko szowinizm narodowy, niesprawiedliwość, wynikająca z próżności rasowej przywłaszcza sobie najwyższą chwałę i najzaszczytniejsze miejsce na kartach historii. Wszystkie ludy





JAN GNIEWOSZ. 1580.

1894.

tów żołnierza, nie ujętego w karby organizacji zachodniej, wychowanego w walce ze wschodem, mającego swoje własne sposoby wojowania i doświadczenie bojowe, zdobyte szalonym męstwem w niezliczonych bitwach. Wojsko to trzymało się, jako całość, głębokim poczuciem godności żołnierskiej i narodowej, i bezwzględną dyscypliną dla desperatów, których fantazja i ogień temperamentu, nie zużywały się nawet w tak szalonym wojowaniu, jakie Lisowczycy prowadzili.

Obraz Kossaka jest jasnym i ścisłym zestawieniem temperamentów dwóch różnych ras i form dwóch odmiennych cywilizacji, jest on zarazem dobitnym dowodem wielostronności jego talentu.

Kossak, albo świadomie, oceniając dobrze całą różnorodność form, jakie umiał przedstawiać, czy też nieświadomie, idąc za swymi artystycznymi popędami, lubował się w zestawianiu różnorodnych charakterów, w wydobywaniu przeciwstawności zjawisk, w przedstawianiu kontrastu kształtu i temperamentu konia i człowieka. Czynił to, albo tak, jak w *Jarmarku w Habelswerde*, na jednym i tym samym obrazie, albo

też w paru osobnych, wzajemnie się objaśniających i dopełniających.

Oczywista rzecz, że temperament żołnierza konnego, musiał mieć odpowiedniego konia, żeby mógł się z całą swoją siłą przejawiać. »Serce jeźdźca, po polowie bije w koniu«, lecz nie tylko żołnierza, w każdym wypadku, w którym koń i człowiek wspólnie dokonywają jakiegoś czynu, muszą być zrośnięci z sobą charakterem — duszą.

Według Marjana Czapskiego, autora *Historji powszechnej konia*, nieopracowanej wprawdzie metodą ściśle naukową, lecz zawierającej mnóstwo materiału faktycznego, mnóstwo wiadomości obyczajowych, zużytych umiejętnie, opowiedzianych żywo, przez człowieka, który konia lubił i znał się na nim, według Czapskiego, polskiego konia, jako ustalonej rasy nie było. Dla uzasadnienia tego twierdzenia, zebrał on mnóstwo dowodów czerpanych z dawniejszych autorów, którzy o koniu w Polsce pisali, poparł to bardzo przekonującymi analogiami dotyczącymi hodowli konia wogóle i warunków, w jakich się rasa wytwarza i utrzymuje.

Rasy nie było, ale był *koń polski*, to jest koń



pewnego temperamentu, pewnych cech i przymiotów fizycznych i psychicznych, które odpowiadały charakterowi narodowemu i potrzebom wojowania, na wschodnio-południowej granicy Rzeczypospolitej.

Świetna jazda dawnych wieków, która, maelmi garściami żołnierza, rozbijała olbrzymie zastępy nieprzyjaciół, dokonywała tego szalonym męstwem i furją natarcia, której nie się oprzeć nie mogło, a która była możliwą tylko na koniu takim, którego siła, wytrzymałość, rączność, męstwo i ochota bojowa były równe odwadze i dzielności żołnierza. Koń polski, wytwarzal się drogą najrozmaitszych krzyżowań, i, w całej Europie, miał sławę lekkości, rączności i siły, które przeciwstawiano ociężałości »Frezów«, na których siedziały żelazne zastępy niemieckie.

W naszym koniu płynęła obficie krew wschodnia, której dostarczały konie zdobywcze, lupy każdorazowego zetknięcia się z tatarstwem lub Turcją, jako też, zakupywane przez królów i panów, na targowiskach Wschodu, wspaniałe żrebce i klacze. Konie te mieszano z rozmaitemi innymi rasami, które się dostawały do nas z Zachodu, lub, jak drobne, zwięzłe, silne i zle *Żmudzinki*, znajdowały się w kraju, dążąc ciągle, nie do utrzymania stałej rasy, tylko do wytworzenia typu, najodpowiedniejszego dla polskiego temperamentu i celów wojennych, lub zadowolenia rozmilowania w zbytku, przepychu, rozrzutności i pięknie.

Wszędzie, przed naszą epoką, koń miał znaczenie, które dziś z trudnością daje się objąć i zrozumieć.

Dla ludzi, jeżdżących kolejami, lub na bicyklach po gładkich i równych szosach, niepodobnem jest przeniesienie się myślą do tego świata, w którym naprawa drogi, lub zbudowanie mostu były liczone do czynków świątobliwego miłosierdzia, a koń był jedyną machiną do dźwignia ludzi i wszelkich ciężarów. Nie łatwo można zrozumieć, jak się na tych niezmiernych przestrzeniach bezdrożnych mogły utrzymywać,

jakiegokolwiek międzynarodowe stosunki, jak istniał handel, jak toczono wojny. Człowiek jednak przystosowuje się do wszelkich zewnętrznych warunków, ujarzma je w części, w części zaś znosi cierpliwie, dla osiągnięcia celów, które uważa za większe i donioślejsze. Więc też jeźdźcono, podróżowano, handlowano, bito się, tracąc na to więcej czasu, poświęcając więcej trudu i zużywając większą ilość sił konia.

Wszędzie więc, koń miał ogromne znaczenie praktyczne, lecz w Polsce miał on szczególną doniosłość i praktyczną i idealną. »Lach bez konia, jak ciało bez duszy«, mawiano na Rusi. Koń był i zwierzęciem pociągowym, i towarzyszem bojowym, i przyjacielem, i chwałą i ozdobą

życia. Ciągnął on tabory wozów, niósł w ogień chorągwie hussarskie, ratował z niebezpieczeństwa; doganiał nieprzyjaciela, ścigając, a ścigany, unosił przed pościgiem, jak wiatr. W dniach uroczystych ubrany w przepyszne rzędy, kapiące od złota, aksamitów, perel, turkusów i rubinów, z grzywą barwioną purpurą niósł bohaterów w tryumfie; wioził królów w wielkich dniach chwały, przedstawiał potęgę Rzeczypospolitej u innych ludów, był bezcennym podarkiem, który królowie nasi posyłali innym królom. Wiek szesnasty i siedemnasty

były kulminacyjnymi punktami rozmilowania się w koniu. Czapski cytuje słowa Skargi, upominającego naród: — »Milszy tobie syn kobyli niżli syn boski«! — woła wielki prorok.

Mowa nasza zachowała mnóstwo dowodów tej miłości konia, tego przesiąknięcia życia, obyczajów stosunkiem do konia. Wszakże na wyrażenie szczytu szczęścia mówimy, że ktoś jest rad, »jak żebyś go na sto koni wsadził«. Takich i innych porównań i przysłów, zdobiących nasz język obrazowymi zwrotami — jest pełno. Lecz nie tylko takie, zamienione w przysłowia, zdania o koniu, są w powszechnym użyciu. Koń i jego stosunek do człowieka, cisnął się ciągle na usta mówców, pod pióro poetów lub po prostu ludzi, potrzebujących wyrazić swoją myśl, lub chwilowy stan uczuć. — Ks. Piotrowski,



BERNARDYN Z OPLATKIEM.

1807.





ŚWIATŁODRUK J. LÓWY w WIEDNIU

WJAZD POSŁA RZECZYPOSPOLITEJ WAWRZYŃCA FREDRY  
DO STAMBUŁU

1883







lub jakkolwiek innych, ludzie Kossaka ruszają się celowo, wyrażając z precyzją te nachylenia i zgięcia ciała, których dana czynność wymaga. Czy to będzie chłop, podnoszący na widłach brzemień siana, czy baby, zgrabiające roztrzęsioną kopę, lub wiążące snopy, parobek strzelający z bata, »muzyka«, obejmujący basy czy baba, rozsiadająca się szeroko na wozie — we wszystkim drży życie, wszystko zdradza bezpośredni stosunek do natury, dokładną i szybką jej obserwację i wyborną pamięć. Jak zwykle u Kossaka, ta dokładność obserwacji i zdolność odczuwania życia w ruchu, nie całkowicie jest zużyta w obrazie. Uogólnia on kształt i nie rozwija jednakowo, aż do ostatnich drobnych jego zagięć i załamań. Więc nie rysuje ściśle i dokładnie palców, przypuścimy, naznaczając całość ruchu i charakteru ręki. Należy tu zanotować, że w pierwotnych szkicach ruch i charakter nieraz są subtelniej, głębiej i ściślej zaznaczone, nawet w drobnych częściach ciała ludzkiego, czy zwierzęcego, niż w skończonych obrazach, w których kontur, znaczony szybko mokrym pędzlem akwareli, staje się grubym, mniej podatnym potrzebie wyrażania małych wygięć linii. Nie będąc ścisłym tam, gdzie chodzi wyłącznie o budowę przedmiotu, o jego brylowatość, o samą anatomiczną więźbę konia, czy człowieka, Kossak nie opuszcza jednak nie z tego, co stanowi o charakterze i wyrazie życia. Ztąd jego portrety i studia postaci ludzkich mają tak zdecydowany typ, tak jasno sformułowany charakter i wyraz. W cyklu fredrowskich obrazów, Kossak, oprócz portretów — które są przekomponowanymi kopjami portretów starodawnych, malował też obu Fredrów komedyopisarzy. Portret Aleksandra Fredry skomponowany na tle jego gabinetu, odznacza się wielką prostotą i prawdą. Nie mogę sądzić, na ile jest podobny do Fredry żywego — podobieństwo jednak do znanych mi fotografii jest uderzające, a prawda ruchu i układ całości nadaje mu nadzwyczajne cechy życia. Podobnie charakterystycznymi są Pol i Suffczyński, albo ten kwestarz i klucznik z Podhorzec, lub ów szlachcic, właściciel stadniny, czy ten pan ze skrzywioną niechętnie twarzą. We wszystkim tem widać, że charakterystyka człowieka, wyrażenie jego osobowości, nie tylko jest dostępne dla talentu Kossaka, ale, że odtwarza on je z siłą i zupełnem panowaniem nad całą ich

różnorodnością. Już to samo, że Kossak umiał tak świetnie karykaturować, zachowując podobieństwo i doprowadzając do przesady zasadnicze cechy charakteru, dowodzi jego zdolności do portretu, zdolności formułowania ściśle i jasno istoty każdego kształtu.

Tylko tam, gdzie idzie o portret kobiecy, Kossak czuje się często skrępowanym, zdetonowanym. Opuszcza go zwykła śmiałość i pewność rysunku, nie może on sformułować kobiecej twarzy w ten streszczony sposób, w jaki formułuje inne kształty natury. Waha się, studjuje lekliwie i ostatecznie wkłada nieraz w te twarze konwencyonalną, banalną piękność, co wszystko robi wrażenie, jakżeby ta głowa kobieca była zrobiona przez kogo innego i wklejona w obraz Kossaka.

Kossak był naturą nadzwyczaj wrażliwą, i by tworzyć potrzebował czuć zupełną swobodę i niezależność swoją, w stosunku do przedmiotu, potrzebował mieć zupełną pewność panowania nad nim i to bezpośrednie zetknięcie się, gdzie między wrażeniem od przedmiotu, a sformulowaniem się go w obraz, nie stoją żadne refleksyjne zastrzeżenia, żadne względy postronne.

Podobnie, jak w obec portretu kobiecego, Kossak nie był zupełnie swobodnym i, po nad malarskim jego pojęciem, czuł pewną niesmiałość, która go przytrzymywała za rękę, podobnie rzecz się ma z jego ilustracjami, do *Pana Tadeusza*. Zdawałoby się, że jeżeli był w Polsce malarz, który znaczną część obrazów *Pana Tadeusza* mógł dobrze odtworzyć — to nim był bezspornie Kossak. Ilustrator *Roku myśliwca*, znający wieś polską, ludzi i przyrodę, jak nikt inny, twórca tak nadzwyczajnego obrazu puszczy litewskich, tyłu i takiego charakteru obrazów myśliwskich, miał w swoim talencie i w zebranych w życiu wrażeniach i studiach materiał nadzwyczaj bogaty, dostateczny by podolać z chwałą takiemu zadaniu. Tymczasem tak się nie stało. Kossak, tak śmiały, tak swobodny, tak niewyczerpanie pomysłowy zwykle, w niewydanych dotąd rysunkach do *Pana Tadeusza*, jest skrępowany, niepewny, nie widzi jasno przedmiotu, nie może złapać odpowiedniego tonu i charakteru. Rysunki te były wykonane w latach 1867 czy 68, niedługo po ilustracjach do *Roku Myśliwca* i *Pamiętników starającego się*, więc w chwili kiedy Kossaka talent dawał dowody



nadzwyczajnej żywotności, jasności i sily. Wytlómaczyć to można tylko tem, że Kossak po prostu bał się *Pana Tadeusza*, z góry już czując całą wielkość zadania i odpowiedzialność, za postawienie swego imienia obok imienia Mickiewicza. Pisze on do wydawcy Żupańskiego, który, również jak Kossak, traktował tę sprawę ze szczególną powagą, zamierzając uwieńczyć nią swoją wydawniczą działalność: »Uważać będę takowe, (t. j. ilustracje do *Pana Tadeusza*) jako koronę artystycznego mego »pracownictwa; z całą duszą i zapasami wspomnień, studyów i wyobrażeń rodzimych i artystycznych wezmę się do pracy, a w każdym razie roszczę sobie pozostawić Panu w rękę »dzieło, (jeżeli Bóg pozwoli skończyć), które dla »potomności naszej, *choćby niewydane*, drogą »stanowić będzie pamiątkę«. List ten wskazuje, że Kossak z góry już miał powzięte wyobrażenie o wielkości i ważności przedsięwzięcia, a dla natur artystycznych tego rodzaju, jak Kossak, wszelkie takie refleksje są hamulcem talentu, są paraliżowaniem swobodnego przejawiania się jego szczerych porywów. Kossak, ilustrujący *Pana Tadeusza*, miał jakby świadka i nadzorcę, którego czuł przy sobie — Mickiewicza, jego wielkość i sławę, i nie mógł tworzyć z tą niezamąconą swobodą, z jaką się obchodził z Polem, Jeżem, Bodzantowiczem, lub Kraszewskim, wobec których czuł się zupełnie równym i odpowiedzialnym tylko za siebie. Zresztą, są natury artystyczne, w których wszelkie przystosowanie się do cudzej myśli, wszelkie związanie się odpowiedzialnością wobec kogokolwiek bądź, już wywołuje skrępowanie swobody tworzenia. Kossak, tak szalenie utalentowany i pobudliwy ilustrator, nie należał do tego rodzaju natur, i jego stosunek do *Pana Tadeusza*, daje się tylko objaśnić tem teoretycznym przeświadczeniem o doniosłości zadania, które mu odbierało swobodę i zwykłą rzutkość. Mogły go też krępować i przeszkadzać z góry przez wydawcę określone rozmiary i ilość ilustracji. A jednak, jakie Kossak mógłby porobić ilustracje, wskazuje szkic przedstawiający Sędziego i Telimenę w Świątyni dumania. Co to za twarz, ruch, jaki charakter i życie w tym szlachciu, w tych jego oczkach i kłopotliwie zaciętych, pod wąsem, ustach...

Kossak nie dokończył pracy nad *Panem Tadeuszem*, pozostawiając w rękach Żupańskiego

23 rysunki, wykonane na płytkach drewnianych.

Inaczej się działo, gdy Kossak ilustrował swobodnie, kierując się tylko własną pobudliwością wyobraźni, nie mając do uwzględniania ani wymagań wydawcy, ani też, nie czując nad sobą idealnej kontroli, jaką przy *Panu Tadeuszu* była świadomość wielkości Mickiewicza. W *Obrazach z życia i natury*, w rysunkach do *Mohorta*, w ilustracjach do powieści *Zawsze oni*, lub do *Grzechów hetmańskich*, widać zawsze, gdzie i kiedy Kossak może się oddawać swoim porywom artystycznym swobodnie i szczerze, a gdzie przytrzymuje go za rękę wzgląd wydawniczy, z góry wydzielone miejsce, format, lub podsumięty, przez kogoś temat.

*Grzechy hetmańskie*, Kraszewskiego, są haniebnie wydane. Drzeworyty są w najwyższym stopniu niedbale, druk tak ordynarny, że z Kossaka nic już w nich nie zostało. A tymczasem w pierwotnych, ołówkowych szkicach są rzeczy nadzwyczajnego charakteru i subtelnego poczucia życia. Z czasem, gdy poziom artystyczny wzmoże się u nas jeszcze bardziej, powieść Kraszewskiego należałoby wydać z temi pierwszymi szkicami Kossaka.

W *Obrazach z życia i natury*, są rzeczy wielkiej sily, charakteru i nadzwyczajnego życia. Pejzaż z nad brzegów bałtyckiego morza, żubry walczące w Białowieskiej puszczy — wszystko mówi o tej szerokości obszarów życia, jakie Kossak obejmował.

W *Mohorcie* ilustrowanym zbyt skąpo, skrępowanym względami wydawniczymi, świetną kartą jest chwila, kiedy Książę Józef oddaje Mohortowi konia «wielkiej duszy»; lub kiedy go wita na kresach, orzącego zagon, w którym tkwi, dawnym obyczajem wbita w ziemię, szabla.

Kossak ilustrował *Grażynę*, w której bardzo żywym rysunkiem jest wyjazd na lowy, i *Konrada Wallenroda*, którego odwrót w śnieżną zamieć ma dużo charakteru i wyrazu.

Wśród wielu innych prac ilustracyjnych, ozdobił też Kossak dziecinną książeczkę, napisaną przez Chęcińskiego p. t. *Dzień grzecznego Władzia*, ozdobił szeregiem rysunków pełnych życia i humoru.

Fatalnem się stało dla naszej sztuki ilustracyjnej to, że w chwili kiedy zjawiała się Sienkiewiczowska trylogia, panowała właśnie moda albumów, seryj, w ogóle istniał pewien



typ ilustracyi, tak bardzo krepujący dla takiego, jak Kossak, artysty. To też nie wydobył on z tego, tak niesłychanie bogatego materiału ilustracyjnego wszystkiego, do czego był zdolny, i co się tak bardzo łączyło z jego talentem. Żeby Kossak miał zupełną swobodę, taką, jaką miał przy ilustrowaniu *Pamiętników starającego się*, żeby mógł, nie zważając na żadną umowę, żaden postanowiony z góry format i zakres, ilustrować wszystko, co by mu przyszło do głowy, przy czytaniu tych książek, żeby mógł te ilustracje złączyć bezpośrednio z tekstem — jakiegoż nieporównanego uroku byłaby to praca. Dziś, z całego Sienkiewiczowskiego cyklu, najświetniejszą kartą jest zapewne spotkanie Chmielnickiego z Tuhaj-bejem. Jest to obraz, z którego życie wydziera się z nieokielznaną siłą i rozmachem. Dwie dzieci spotykają się z takim zapamiętaniem, z takim szalonym ruchem, wrzaskiem i hałasem, że ziemia zdaje się drżeć pod nimi. Świetne postacie Chmielnickiego i Tuhaj-beja, wydzierają się ze skłębionego tłumu, swoim szczególnym charakterem. Grupa kozaków, na przodzie, wyrzucających czapki w górę, i rwących spinając się konie, wystraszone i podniecone wrzawą, jest nieporównana w ruchu. Widać, że powieść Sienkiewicza wydobyła z Kossaka najdzielniejsze siły jego talentu, porwała jego wyobraźnię i rozdmuchała twórczy zapal, pelen młodego niestarganego życia.

Wieś i miasto, które Kossakowi przeciwstawiły się zawsze, jako dwa oddzielne, sprzeczne światy, tem dobitniej mu się uwidoczniły, gdy zamieszkał w Krakowie, tem jedynem pod wielu względami mieście. Kraków, jednoczy w sobie cechy starej i wspaniałej stolicy i cechy wsi kościelnej. Chłop krakowski ze swoją fantazją i swoim świetnym, błyszczącym, bogatym i malowniczym strojem nie ginie tam i nie roztapia się w kosmopolitycznej miejskiej szarzyźnie. Nie jest on wyparty na podmiejskie targowiska i zaułki; — zajężdża z zupełną pewnością siebie z tem, co ma do sprzedania, na ten wspaniały rynek, świeci się wszędzie białością swojej sukmany, obramowanej purpurowymi wylogami i kutasami; butnie, strojno i hałaśliwie podjężdża z weselem przed kościół Panny Maryi, — jest u siebie w domu i nie daje się zepchnąć na szary koniec ludności miejskiej. Kossak skoro stąpił na ulicę, już widział tę ulubioną swoją przeciwstawność dwóch różnych charakterów —

widział zawieszistego i dzielnego krakusa, śliczne i malownicze baby i dziewczki, obok biedy i nędzy miejskiego ludu i tajemniczej malowniczości czarnego tłumu żydowskiego. To też ilość wesel krakowskich, konnych krakusów, lub poprostu bab i chłopów okolicznych, jadących czy idących, których Kossak namalował jest niesłychana.

Czy to będzie *Targ na Kleparzu*, czy kome banderye, otaczające powóz cesarza Franciszka Józefa, czy który z niezliczonych družbów krakowskich, z przyciętem w zębach cygarem, z jaskrawą chustą u ramienia, na wściekłym mierzynie — wszędzie widać tę niesłychaną siłę temperamentu, tę dzielność, odwagę i niedającą się stargać żywiołową, burzliwą siłę życia.

Natomiast ten biedny miejski robotnik, wożący cegłę, kamienie lub śmiecie, to jego smutne *południe* w brudzie i kurzu ulicznym, wśród rumowiska wznoszącej się kamienicy, te jego biedne konie, zszarżane, zniszczone, z nogami zdartymi, stwardniałemi, smutne zwierzęce maszyny, karmione bez miłości, tylko dla tego, żeby z nich wydobyć zysk, dopóki mogą się włóczyć i dopóki są jeszcze wrażliwe na uderzenie bata, — widział go i takim przedstawił Kossak.

Taki koń miejskich biedaków, jest taką samą starzyzną zszarganą i podartą, jak te strzępy ubrania cudzego, które okrywają ich grzbiety. Jest to zasadnicza różnica wyglądu biedaka wiejskiego i miejskiego, że pierwszy wygląda tak, jak żeby jego własne ubranie się zniszczyło, jest on biedny, ale jeszcze jest kimś, nawet z pozorów, co ma swoją osobowość; tymczasem biedak miejski, okryty czemś, co służyło już komuś, co jest tylko byle jakim przykryciem ciała, pozbawionem absolutnie idealniejszej strony ubrania — pewnego indywidualnego charakteru piękna, — biedak miejski, sam wygląda, jak jakaś brudna plama, w której tyle zdaje się być osobistego życia, że może się ruszać. Nic też nie ma smutniejszego, nad te okolice, gdzie lud zatracił całkowicie swój strój oryginalny i przebrał się w wylataną po panach tandetę. Oczywista rzecz, że rozwój stosunków życiowych idzie w takim kierunku, że inaczej być nie może, że prędzej lub później wszędzie rozleje się jednaka, ogólnoludzka forma bytu i wyglądu, tymczasem jednak żal każdej chusty czerwonej, która znika z tła pól pługich, jak zdmuchnięta



świeczka, żal każdej białej, czy granatowej sukmany, która ustępuje przed starym zzieleniałym *pidżakiem*, czy innym jakimś ogólnokrawieckim wynalazkiem. Szczęście też, iż zanim to całe barwne, malownicze, oryginalne i samodzielne życie wsi polskiej przybierze pozór ogólnoeuropejskiej fermy rolniczej, szczęście, że przyszła sztuka i skryztałizowała, zatrzymała w swoich dzielach, uciekającą i niepowrotną chwilę życia.

Ile Kossak świetnego talentu pokazał w tych wszystkich swoich weselach, jadących po gościńcach podkrakowskich, z brzękiem dzwonków, z dudnieniem basów, piskiem skrzypiec, wrzaskiem, śmiechem i śpiewem. Temat ten powtarzany tyle razy, tylko dzięki niewyczerpanej pomysłowości, niestrudzonej obserwacji i poczuciu życia Kossaka, za każdym razem, bądź co bądź, wygląda inaczej i przedstawia mnóstwo interesujących i świetnych motywów malarzkich, w pysznych figurach ludzkich, doskonałych koniach chlopskich, lub też w pejzażu, który Kossak z takim charakterem odtwarzał.

Ten lud krakowski wracał nieustannie pod pędzel Kossaka. Jednym z obrazów, nadzwyczajnego charakteru i życia jest *Zima*. Wieś zasypana śniegiem i na pierwszym planie włóki z półkoszkami, zaprzężone w dwa syte, okrągłe, jak wieprzki, mierzyny, spętane tak w naszelniki i postronki, że, czy chcą, czy nie chcą, muszą ciągnąć. W saniach parę bab rozsiadłych szeroko i swobodnie i zawieszisty, tęgi chłop. Dobrze jest im, wesoło i ciepło: karczma z napisem *Propinacya*, ginie za nimi na lewo. Wrony podrywają się na drodze. Nad wszystkim spokój i czystość wsi, którą zima przysiadła i otuliła.

Kossak wydobyl z krakowskiego ludu, niektóre jego cechy z tak dosadną, ścisłą, nie zachwianą charakterystyką, że te jego obrazy, poza swoją wartością artystyczną mogą być i są dokumentami etnologicznymi, nie dające się zakwestyonować wiarygodności. Malował on ten lud ze szczególnem zamiłowaniem, i ostatnia, niedokończona praca Kossaka, którą śmierć przerwała, przedstawia krakowskiego drużbę, na siwym mierzynie...

Kossak zresztą odtwarzał najprzedziwniejsze typy ludzkie, najróżnorodniejsze odmiany cech etnicznych. I krakusa w wspaniałej karazyi, i hardego mazura, i żmudzina z czapką uszată, i poleszuka w lipowych łapciach i tatrzańskiego

górala w obeisłej odzieży, jak również czumaka w ciężkich kowanych butach, lub odzianego w purpurę hucula. Malował on te typy z tem samym poczuciem charakteru, z jakim odtwarzał typy dawnego rycerstwa, szlacheckie figury ze dworów, lub rozsypaną wszędzie czarną przymieszkę żydowstwa.

Jednym z tematów, który po wiele razy porrywał Kossaka, jest *Farys*. Malował on go, gdy stoi w mroku pustyni, pomiędzy trupami, ale najbardziej pociągalo go to niepohamowe życie, to wcielenie nieokielzanej duszy człowieka i konia zlanej w jednym uczuciu — pragnienia swobody. Dla Kossaka, który do ostatniego technienia był młodym nigdy nie znużonym duchem, *Farys* miał urok szczególny. W r. 1898, siedm-dziesięcio-czteroletni starzec maluje tego świetnego jeźdźca, lecącego na czarnym koniu, po nad piaskami pustyni. Figura pyszna w ruchu, spozierająca groźnie i tajemniczo z poza rozwianej plachty turbanu. Koń — chociaż konie arabskie są stosunkowo mniejsze od innych w porównaniu z człowiekiem, jest jednak za mały, ale jakie w tym koniu życie, jaka młodość, zapal i siła w jeźdźcu, jaka energia w całym obrazie. Jest to streszczony wyraz tej niezrównanej żywotności, tego nieokielzanego porrywu do czynu, który jest istotą życia i artystzmu Kossaka.

Zwykle, po przejściu tylu lat pracy artystycznej, u wielkich nawet artystów znika szczery porryw uczucia, natchnienie, świeżość, nowość i bezpośredniość wrażeń od natury, pozostawiając tylko umiejętność, wprawę, rutynę, przeżuwanie pewnej ilości kształtów, zakamieniałych w pamięci, — u Kossaka, przeciwnie, do ostatniego technienia drży niepokonana siła życia, świeżość uczuć i jasny porryw młodości. Jego *Farys*, namalowany u schyłku długiego życia nie ma jednej kreski, w której by czuć było starcze odrętwienie, lub zimną rozwagę. Ten *Farys* jest młodym i ma wszystkie zalety i wszystkie wady najszczerzych, najmłodszych dzieł Kossaka: niesłychany charakter i wyraz życia w całości i pewne błędy w rzeczach drugorzędnych.

Taki, jaki jest ten *Farys*, jest najdoskonalszym wyrazem i symbolem tej cudownej organizacji artystycznej. Talent Kossaka nie przeszedł tych fatalnych chwil rozkładu, kiedy człowiek jeszcze żyje ale jego dusza już umarła





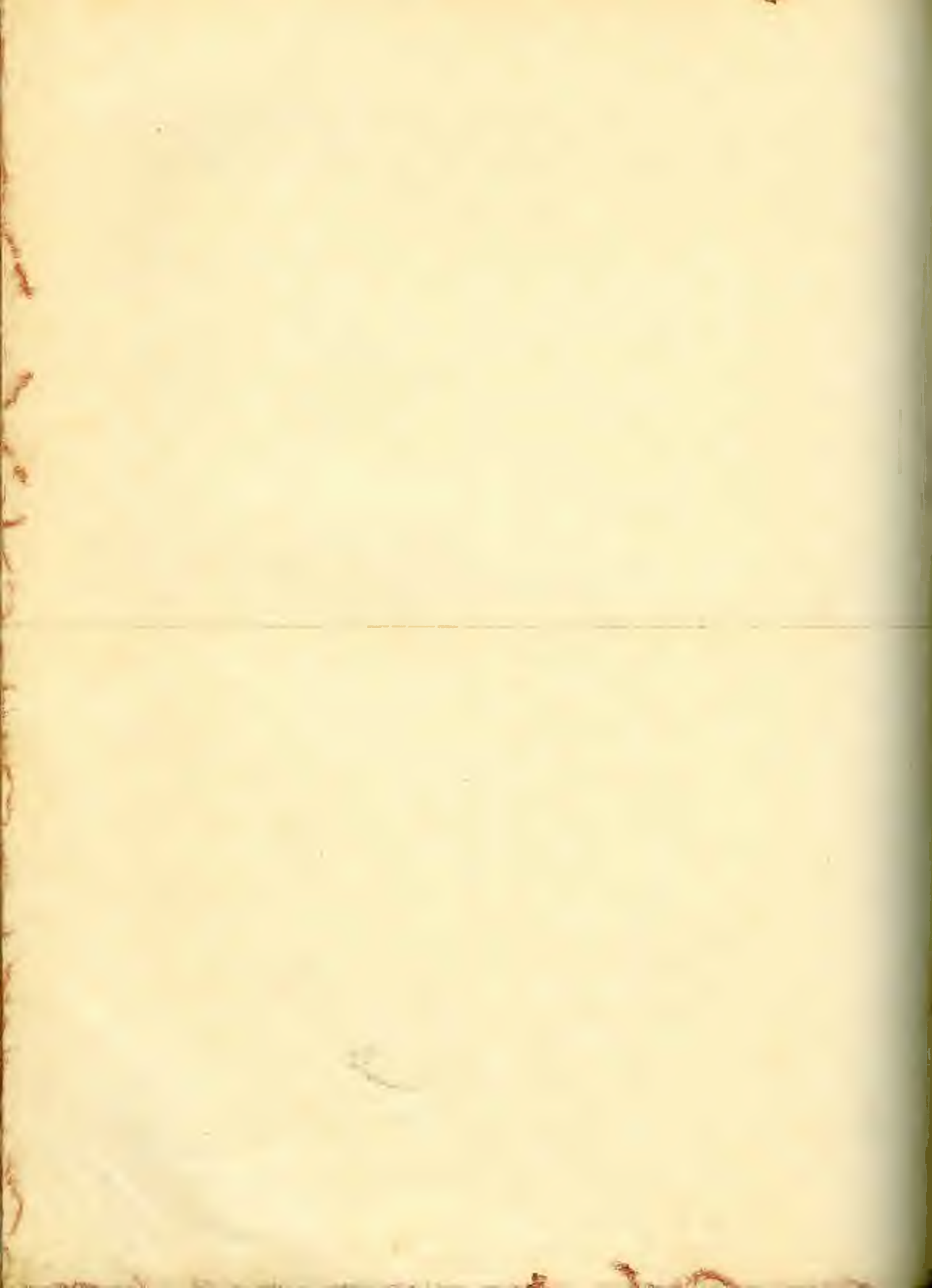
J. Löwy  
1885

ŚWIATŁODRUK J. ŁÓWY W WIEDNIU

POCHÓD TATARÓW

1885







Kossak nie gasł powoli, nie miał stopniowego zaćmienia, do ostatniej chwili zachował świeżą i młodą duszę i talent, w którym lata nie wylały szczyby.

Kossak zakończył cykl swoich obrazów wojennych obrazem, skomponowanym na wzór Raffetowskiego *Przeglądu nocnego*. Na tle księżycowej nocy i sylwet starego zamku, wywołane wrzaskiem tręb i hukiem bębnow, wstają tłumy żołnierzy i ciągną z tętentem koni i szumem sztandarów przed widmami wodzów. Obraz ten streszcza w sobie ducha tych wszystkich zdarzeń i tych tysięcy ludzi, które przeszły przez obrazy Kossaka. Przywodzi on na myśl, całą tę wspaniałą epopeję, wypisaną w jego dziełach, cały ten świat błyszczący męstwem i chwałą, który się wcielił w jego twórczości. Żeby przed Kossakiem, jak przed temi wodzami przeszły te tłumy ludzi i koni, które on stworzył, on sam by się zdumiał tej niezliczonej mnogości, temu całemu ludowi, który się narodził w jego wyobraźni i zapełnił karty naszej sztuki nieprzebranem bogactwem wrażeń, uczuć i myśli.

Obrazy Kossaka odznaczają się nadzwyczajną jasnością kompozycji. To, co chce pokazać w swoim obrazie, pokazuje on w sposób zupełnie zrozumiały; — między widzem, a Kossaka obrazem nie powstają żadne wątpliwości, co do intencji malarza, co do treści życiowej jego obrazu. Z jednej strony wynika to z nadzwyczajnej siły wyobraźni, jasności z jaką obraz powstaje w umyśle malarza, z drugiej z inteligencji, która odrazu segreguje tłoczące się motywy i podporządkowuje drugorzędne głównym, a na koniec wynika to z doskonalej obserwacji i nadzwyczajnej zdolności zapamiętywania zjawisk życia. Kossak musiał mieć dobry wzrok w młodości i obejmował dokładnie dużą część tej panoramy, jaką jest świat widzialny, stąd u niego ta loika w stosunku figur do tła, ta swoboda, z jaką się szeregują przedmioty na powierzchni ziemi, ta proporcjonalność składowych części obrazu. W obrazie Kossaka widać zresztą zawsze, że wzięty on jest z punktu widzenia malarza, znajdującego się zewnątrz danej sceny. Stoi on gdzieś na boku, przy drodze lub w polu a przed nim przeciąga wesele, przelatuje tabun koni, lub kłębią się dokola wilka charty i dojeżdźdzące. Jeżeli maluje bitwę, to nie wchodzi on w samo zamieszanie starcia, — jest on na tyle oddalony, żeby widzieć główną scenę

i tyle tła, żeby obraz się tłumaczył jasno. Ma on w najwyższym stopniu umiejętność patrzenia, wskutek czego jego kompozycya daje się zawsze objąć jednym rzutem oka, co jest jednym z zasadniczych wymagań budowy obrazu, opierającej się na podstawach perspektywy. Słowem, kompozycya Kossaka, zasadzająca się głównie na sposobie rozmieszczenia przedmiotów, jest loiczną, inteligentną, pełną prostoty i naturalności, a jednocześnie malowniczą i ściśle wyrażającą wszystkie dążenia malarza.

Jakkolwiek reprodukcje z dzieł Kossaka, zawarte w tej książce, dają możliwość poznania i zrozumienia istoty jego artyzmu, ocenienia wartości jego talentu i jego znaczenia dla naszej sztuki, nie wyczerpują one bynajmniej całości dzieła Kossaka. Te przeszło dwieście kopii z jego obrazów i studyów, są zaledwie jakąś częścią tej ogromnej pracy, którą on dokonał. Częścią w której są wprowadzone wszystkie pierwiastki, składające tę przedziwną organizację artystyczną, gdyż taki szczerzy talent przejawia się w każdym okrucie swojej pracy, z niezamąconą czystością, zawsze jednak tylko częścią. Kossak miał tak niezmordowaną wyobraźnię, taką żywiołową potrzebę tworzenia, taką konieczność nieustannego zamieniania w czyn tego, co w jego myśli bez ustanku powstawało, że chcąc zawrzeć w książkę całość jego pracy, trzeba by było wydać całe szeregi tomów, gdyż jego prace liczą się na tysiące.

Wśród pozostałych po nim szkiców i notatek, znalazła się ta karta z podpisem Zyblikiewicza, wzywająca Kossaka do jakiegoś głosowania, jako obywatela Krakowa. Kossak, zamiast położyć swój podpis we wskazanym miejscu, użył tej karty do naszkicowania na obydwóch jej stronach i we wszystkich kierunkach całego mnóstwa ludzi, koni i psów.

Kartka ta, to bardzo ciekawy i charakterystyczny dokument, do poznania pewnych stron talentu Kossaka, wymowny dowód tej ciągłej gotowości tworzenia, tego bogactwa form i zjawisk w każdej chwili obecnych w jego umyśle.

Talent malarski jest to zdolność dojrzanego — ani mniej, ani więcej. Ten talent może być związany z najrozmaitszymi organizacjami psychicznymi, z najszczególniejszymi temperamentami, które tę czystą, pierwiastkową zdolność malarską użyją w najróżnorodniejszy spo-



sób, odpowiednio do swoich cech indywidualnych, zgodnie z temi stronami swej duszy, które potrzebują przejawiać się za pomocą malarstwa. Gdyż żaden prawie malarz nie przejawia się, jako człowiek, całkowicie w swojej sztuce, ze wszystkimi swymi wrodzonymi przymiotami i stanami duszy, powstającymi pod wpływem bodźców zewnętrznych. Bardzo są rzadkie takie organizacje artystyczne, które, albo są tak zacieśnione, że się dają streścić w jednej jakiejś formie, albo też, mają tak ogromne bogactwo form, że na wszystko, cokolwiek przez ich duszę przejdzie, znajdują wyraz w swojej sztuce. Talent malarski można przyrównać do aparatu fotograficznego. Samą istotę talentu stanowi soczewka i płyta uczulona, zamknięta w ciemni i przyjmująca promienie światła z zewnątrz. Co się na niej odbije zależy od upodobań tego, kto aparat na tę lub ową stronę świata skieruje. Otóż talentem malarskim kieruje dusza człowieka, który go posiada. Tym sposobem w każdym dziele sztuki malarskiej, można odnaleźć to, co stanowi jej istotę, co jest i bezwzględnie musi być w każdym obrazie i rysunku, każdego absolutnie malarza, bez względu na czas, w którym tworzył i naród z którego wyszedł, a zarazem odnaleźć to, co stanowi indywidualną szczególność artysty.

Estetycy, krytycy, filozofowie i artyści stawiają ciągle pytanie: *Co jest sztuka?* I odpowiadają zwykle nie na to pytanie, które postawili, tylko na pytanie: *Jaką sztuką być powinna?* Pomyłki tej nie uniknął nawet taki potężny umysł jak Tolstoja. Wskutek też tej pomyłki, odpowiedzi ich nie wyjaśniają nic, są zwykle gmatwaniną sprzecznych, nieloicznych i nie zgodnych z historią sztuki twierdzeń. Cóż bowiem należy wziąć za podstawę sądu o tem: *Jaką sztuką być powinna?* Moralność? Naukę? Stan ekonomiczny? Patryotyzm? Miłość? Czy trójcę dawniejszej estetyki: piękno, dobro i prawdę i ponad wszystkim Boga?

Wszystkie dotychczasowe próby rozstrzygnięcia pytania: *Co jest sztuka?* na drodze stosowania tych różnych zasad, nie doprowadziły i nie doprowadzą do żadnego rezultatu, raz wskutek tego, że wszystkie wynikające z nich wnioski są odpowiedzią na całkiem inną stronę kwestyi sztuki, a powtórę, że są zawsze ograniczone, za ciasne. Ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg nie wypełniają ludzkiej

duszy tak po brzegi, żeby poza niemi nie zostało miejsca na nic innego, żeby w człowieku nie szarpały się i nie wydierały się na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły. I dopóki tak jest, dopóki człowiek jest tą skomplikowaną, niedającą się pohamować i wtłoczyć w żadną ciasną formulkę istotą, dopóty napróżno ludzie będą się starali dać słuszną na to pytanie odpowiedź i postawić jakąś zasadę, której by sztuka miała stale i zawsze słuchać. Sztuka jest taką — jakim jest człowiek. Kto chce żeby sztuka wyrażała tylko pewne pojęcia i uczucia, nie ze sztuką musi o to walczyć, musi walczyć z ludzką duszą, musi wynaleźć pęta i hamulce, które otamują całe światy życia, zredukują zakres wrażliwości do pewnych tylko zjawisk, zjałowią i wyplenia świat wyobraźni, powściągną rozwój myśli — i wtenczas sztuka będzie odpowiadała tym, jakimś idealom, które jej stawiają moralisci i estetycy.

Wskutek też tego samego niewłaściwie postawionego pytania, czy nie właściwie danej odpowiedzi, co jakiś czas następuje kataklizm walki dwóch, lub więcej *kierunków* twórczości, które sobie wzajemnie odmawiają tytułu *prawdziwej sztuki* i straszą widzów, lub słuchaczy niechybnem i ostatecznym zaginięciem samej nawet sztuki, w razie zwycięstwa jednego lub drugiego. A tymczasem, sztuka trwa, bo ludzkość trwa. I sztuka przybiera coraz nowe formy, odpowiadające pewnym zmianom, zachodzącym na powierzchni ludzkiej duszy, gdyż głębia jej jest dotąd ta sama, co przed wiekami wieków. Te zmiany, zachodzące w sztuce, dotyczą z jednej strony sposobu wyrażania istoty ludzkiej duszy, z drugiej, wynikają z pewnych przypadkowych, chwilowych jej stanów, z tej dziwnej gmatwaniny, która się tworzy w ludzkim czuciu i myśli, pod wpływem coraz bardziej komplikujących się warunków i potrzeb życia. Ale pod wszystkimi temi zmianami, musi tkwić istota sztuki, bez której nie moglibyśmy odnaleźć ciągłości jej istnienia, nie moglibyśmy widzieć związku między tem, co dziś się tworzy, a tem co się tworzyło przed setkami lat, nie moglibyśmy ani rozumieć, ani odczuwać tego, co jest w tych dziełach dawno powstałych, nie moglibyśmy nawet stworzyć takiego ogólnego pojęcia jak *Sztuka*, nie potrzebowalibyśmy też tego wyrazu, nie mogąc go użyć.

Jeżeli więc będziemy zastanawiać się nad



jednym z odłamów sztuki — nad malarstwem, to przede wszystkim musimy wydzielić czystą, pierwiastkową jego *istotę, którą jest odtwarzanie barw i kształtów*, będących właściwością każdego dzieła malarskiego, bez względu, czy ono powstało u ludożerców, czy je stworzył najbardziej wyrafinowany duch człowieka nowoczesnego. Miarą więc wielkości talentu jest stopień doskonałości odtwarzania barw i kształtów. Lecz pod postacią kształtu i barwy przejawia się tak olbrzymi świat zjawisk, który wskutek kombinowania się ludzkich uczuć i myśli ze światem zewnętrznym, jeszcze bardziej się rozszerza i urozmaica, tak że to, co wchodzi w zakres malarstwa, a przynajmniej to, co ludzie chcą nim wyrazić, obejmuje już całkowity zakres życia ludzkości i natury. Malarstwo więc odtwarza świat zewnętrzny i wyraża wewnętrzne życie ludzkiej duszy. Tkwią zatem w niem takie stałe pierwiastki ludzkiego istnienia, jak miłość, głód, śmierć, a jednocześnie te wszystkie chwilowe stany, powierzchowne drgnienia duszy, które mają swoje okresy istnienia i zmieniają się, zostawiając miejsce innym. To samo dzieje się w innych odłamach sztuki, która wzięta w całości, jest najprawdziwszym, najistotniejszym wyrazem życia ludzkiej duszy, we wszystkich czasach i ziemiach. Chcąc więc odpowiedzieć na pytanie: *Co jest sztuka?* należy sobie przede wszystkim wyjaśnić, co jest właściwą dziedziną sztuki, a co jest właściwością ludzkiej duszy wogóle; wyjaśnić dla czego pewne rzeczy, które szczegółowo nazywamy obrazem, poematem, posągami, katedrą lub symfonią, objęte są jeszcze ogólnym pojęciem *Sztuka*, w czym leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy, i dlaczego rzeczy te, będące produktem jej życia, różnią się od innych skutków jej istnienia. Jakkolwiek i wtenczas jeszcze nie będziemy wiedzieli, dlaczego sztuka jest ludziom potrzebna, konieczna, dlaczego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedynczy, będziemy jednak wiedzieli bardzo dużo, wiedząc, że dopóki będzie istnieć i tworzyć ludzkość, sztuka zawsze będzie się z nią razem zmieniać, zachowując jednak swoją istotę zawsze niezmienną tak, jak pozostają niezmiennie zasadnicze pierwiastki ludzkiej duszy, pod wszystkimi, tak różnymi formami bytu ludzkości, które nazywamy epokami, cywilizacyjnami. Poznanie tej prawdy, rozszerzyłoby pojęcie tego, co jest w sztuce możliwe

i usunęłoby te nieustanne bankructwa teorii sztuki, opierającej się zwykle na tem właśnie, co jest zmienne, chwilowe.

Homer, przypuścemy, zaczyna tak: »Gniew mi opiewaj bogini, Achilla, Peleusza syna, zgubny«; powieściopisarze z przed pięćdziesięciu laty zaczynali zwykle od słów: »Pozwól łaskawy czytelniku, że i t. d.«; nie dawno pisało się wprost: »Jan wszedł do pokoju«; — a dzisiaj, stawia się na początku szereg wykrzykników lub kropek, albo powtarza się z dziesięć razy jeden i ten sam wyraz, — i gdyby sztuka na tem tylko polegała, gdyby w tem leżała jej istota, między temi czterema sposobami pisania, leżałyby różnice nie do pogodzenia, nie miałyby one żadnej wspólnej trwałej podstawy i nie dałyby się objąć jednym wspólnym mianem literatury. Tymczasem tak nie jest, pomimo tych różnic zewnętrznych, są to objawy jednego odłamu twórczości artystycznej, kryjące pod sprzecznymi pozorami wspólną istotę sztuki, która za pomocą słowa uzewnętrznia pewną ludzką duszę i wprowadza ją w zetknięcie z duszami innymi. A jednak te właśnie zewnętrzne cechy sztuki, wywołują zwykle najzarliwsze i najgwałtowniejsze walki, o słuszność pewnych kierunków i ideałów artystycznych.

Lecz nie tylko te. Faktem niezaprzeczonym jest, że nie ma właściwie złych ani dobrych kierunków — tylko są utalentowani, lub niezdarni artyści. Wszystkie zaś kierunki pochodzą od jakichś wybitnych talentów i indywidualności, i one to nadają istotną wartość i charakter dziełu sztuki, w której nic się nie dzieje przez pracę zbiorową, lecz wszystko jest skutkiem porywów niezwykłych jednostek. Jednostki te wskutek swojej szczególnej organizacji psychicznej, czują i myślą inaczej niż reszta współczesnych im ludzi i tworząc sztukę, która jest środkiem uzewnętrznienia się ich duszy, nadają tej sztuce szczególne, odrębne piętno. Wskutek zaś koniecznego zacieśnienia umysłu, uważają swój sposób czucia i pojmowania i swoją formę tworzenia za jedynie słuszne, swoją sztukę za jedynie *prawdziwą sztukę*, — i oto tworzy się *kierunek nowy*, ponieważ dokola jednostki silniejszej skupiają się słabsze, naśladowują ją, wytwarza się *tłum*, dla którego to wszystko, co wychodzi od jego słońca jest prawdą — jest sztuką. I tłum ten, razem z stojącym na jego czele mniejszym, lub większym talentem, staje od razu do walki



na dwóch frontach: z kierunkiem starym i z kierunkiem nowszym — świeższym. I jeżeli tłum, przedstawiający kierunek stary i składający się rzeczywiście z ludzi starszych wiekiem, bywa ciasny, zakuty w nawyknięcia i rutynę — niemniej ciasnym i ograniczonym bywa tłum, idący za nowym kierunkiem, tłum złożony z umysłów młodych, które, z bezwzględną wiarą w swoją prawdę, nie uznają i nie chcą uznać nic z tego, co już jest, lub co było — nie uznają, ponieważ nie widzą w tem wyrazu swojej duszy, a raczej wyrazu duszy tej jednostki, która swoją indywidualność im narzuciła. *Młodzi*, bywają równie zakuci, ciasni, ograniczeni jak i *starzy*. To zacieśnienie, ten fanatyzm dochodzą czasem do takiej gwałtowności i sily, że, żeby pewne zewnętrzne warunki temu nie przeszkadzały, za każdym zjawieniem się nowego kierunku, ludzie walczyliby na śmierć, niszcząc wzajemnie swoje dzieła. Tak nawet czasem bywało.

Geniusze i talenta są hypnotyzerami. Zastępowują oni tłum, zmuszają czuć i widzieć to tylko, co sami widzą i czują; zacieśniają na jakiś czas sferę, z której ludzie czerpią wrażenia, do pewnych tylko stron życia, skupiają na nich promienie świadomości, jak Rembrandt promienie światła na pewnych punktach obrazu, zostawiając resztę w mroku. To jednak osłepienie nie trwa na wieki. Owszem, bywa ono nawet źródłem światła dla późniejszych pokoleń, ponieważ w czasie panowania takiego kierunku, pewna zdolność jest doprowadzona do możliwych granic rozwoju, a zaklęta w dzieło sztuki, promienieje zeń i pomaga ludziom uświadamiać najprzedziwniejsze pierwiastki ich duszy, wzbogacając tem samem świat jej wrażeń, rozszerzając granice uczuć i pojęć.

Tylko dwa kierunki, zostające w bezpośrednim zetknięciu walczą z sobą, godząc się jednocześnie na kierunki oddalonej przeszłości i artystów, którzy przed wiekami tworzyli. Niekiedy zaś, zjawiają się tacy ludzie, jak Ruskin, którzy, patrząc na całość wiekowych zdobyczy sztuki, nagle, uderzeni jakimś talentem, o którym reszta ludzi nic nie wie, rozpoczynają walkę o jego wartość, opanowują umysły i wytwarzają upodobanie, kult dla Boticellego lub Turnera, dokonywając tym sposobem rzeczywistego cudu wskrzeszenia.

Umysł ludzki jest przedziwnie zbudowany, pod względem zdolności skupiania uwagi na

pewnem tylko zjawisku, ograniczania pola widzenia do pewnego krążka. Ta zdolność jest rodzajem sita, przez które do świadomości dostają się tylko niektóre wrażenia, z całej mnogości tłoczących się jednocześnie pod zmysły zjawisk, wypadków i czynów, które kiedyindziej wstrząsałyby duszą. W sferze sztuki wytwarza się u ludzi taka niezwykła czułość na to dobieganie odpowiednich wrażeń, taka bezwzględna odporność przeciw oddziaływaniu tego, co w danej chwili nie wydaje się godnem podziwu, że wszelka próba przelamania takiego zacieśnienia umysłu, natrafia na niepokonany opór.

Tu trzeba zaznaczyć, że w tej chwili wyrażną jest dążność do uniknięcia takich zacieśnień, do jaknajwszechstronniejszego poznania sztuki, do jednoczesnego uznawania wszelkich indywidualności. Ogniskiem, takiego szerokiego na sztukę poglądu, jest, między innymi, angielskie czasopismo *The Studio*, miesięcznik artystyczny bardzo rozpowszechniony, którego oddziaływanie na opinie krytyki i publiczności może oddać wielkie usługi, ułatwiając porozumienie się między sztuką a widzami i rozrywając zacieśnianie się gustów i sądów.

To zacieśnianie upodobań dotyczy rozmaitych stron dzieła sztuki — czasem wyobrażonego w niem przedmiotu, czasem sposobu jego przedstawienia, czasem techniki, a niekiedy imienia jego twórcy. U nas w tej chwili, najnowsi przedstawiciele sztuki i ich ezciciele nie mają oczu na takie przedmioty, jakie przedstawiają dzieła Kossaka. Przechodzą oni kolo niego z zupełną obojętnością, nie odpowiada on ich gustom, nie wygląda tak, jak chce najnowszy kierunek, nie ma modnej w tej chwili manieri, nie zaczepia o pojęcia i uczucia, około których krążą umysły ludzi, idących pod najnowszemi hasłami. Czy przez to rzeczywiście Kossak nie jest niezwykłym zjawiskiem w sztuce? Czy nie jest wielkim artystą? Czy jego dzieło nie jest świetną kartą naszej sztuki? Czy rzeczywiście nie zasługuje on nawet na wspomnienie, a śmierć jego nie jest wypadkiem godnym zastanowienia? Czy rzeczywiście sztuka nasza tak szalenie poszła, gdzieś naprzód w ciągu jednego roku, że dzieło Kossaka pozostało w takiej dali, że z niej już żaden promień, żadne echo do nas nie dochodzi?

Bynajmniej tak nie jest! Kossak jest rzeczywiście wielkim artystą i stanowisko jego, w hi-











stori naszej sztuki, jest pierwszorzędno-  
go znaczenia. Tylko przez jakąś chwilę mogą go ludzie  
nie rozumieć, nie odczuwać tego świata, który  
jego sztuka przedstawia, nawet nie potrzebować  
zupelnie jego istnienia. Takie stanowisko daje  
się wytłumaczyć i usprawiedliwić u artystów  
i u tłumu, — ale na takim stanowisku ani na  
chwilę nie może stać krytyka, która powinna  
obejmować całość sztuki, w jej historycznym  
rozwoju, i umieć grupować jej przejawy, nie  
według chwilowych upodobań, lecz według tego,  
co jest jej istotą i według tego, co jest trwałą  
i niezmienną wartością twórczości artystycznej.

Żeby mózdz stanąć na tem stanowisku dale-  
kiem, od zgiełku bieżących hasel, żeby nie dać  
się im sugestyonować, trzeba spojrzeć na Kos-  
saka z wielkiej dalekości czasu, odsunąć go o kil-  
kaset lat od obecnej chwili i zestawieć z całością  
dotychczasowej twórczości w sztuce. Trzeba  
zająć punkt widzenia, z którego godzimy się,  
że Fra Angelico i Rubens znajdują się pod je-  
dnym dachem muzeum i jesteśmy w stanie od-  
dać jednemu i drugiemu to, co im, jako wiel-  
kim artystom, się należy. Nie mogąc naprawdę  
sami się oddalić, od chwili obecnej, możemy to  
zrobić przenosząc dzieła Kossaka, między dzieła  
dawnych, sławnych i wielkich artystów.

Kto pamięta dobrze, widzianą gdziekolwiek  
galeryę obrazów — Louvre, Drezno czy peters-  
burski Ermitaż, niech myślą przeniesie kilka  
najbardziej typowych obrazów Kossaka i po-  
stawi między obrazami różnych szkół, obok  
dzieł sławnych malarzy, z rozmaitych epok.  
Dzieła takie przeszły już sąd wieków, były sta-  
wiane pod pręgierzem wszelkich krytyk i takie,  
jak są, różniąc się nieraz rażąco między sobą,  
mają jednak wspólne cechy artyzmu i w opi-  
niach ludzkich jednoznacznie prawie wartość.  
Otóż, trzeba sobie wyobrazić Kossaka wśród  
tych dzieł i spojrzeć nań z odległości wielu lat,  
ze stanowiska zupełnej bezstronności i objekty-  
wności sądu.

Przedewszystkiem Kossak wyda się niesly-  
chaniem oryginalnym, do żadnego z dawnych ar-  
tystów niepodobnym. Jeżeli go zestawimy z temi  
którzy, jak Kossak, malowali konia, zobaczymy  
że nie jest on podobny ani do Salvatora Rosy,  
ani do Wouwermana, ani nie jest to »polski Ver-  
net«, ani »polski Meissonier«, jak lubią u nas  
chrzcić artystów. Nie — to jest Juliusz Kossak.  
Artysta bezwzględnie oryginalny i samodzielny,

w swoich zaletach i wadach nie zapożyczający  
się u nikogo, śmiały i niezależny, którego robota  
z pewną dumą przeciwstawia się twórczości  
innych artystów. Wśród malarzy rozmaitych  
narodowości, Kossak uderza swoim szczególnym  
temperamentem. Jego ludzie i konie ruszają się —  
żyją, w sposób różny od figur zapelniających  
obrazy holenderskie, włoskie czy francuskie.  
Odbija się w nich pewien rytm życia, którego  
się nie spotyka w tym stopniu u innych arty-  
stów. Lecz nie tylko jego figury ludzkie tętnią  
tym nadmiarem natężenia życia, wydziera się  
ono z całego obrazu — z badyli traw, z konarów  
drzew i linii ziemi. W samym zamachu, z jakim  
linia, obrzeżająca kształty przedmiotów jest po-  
ciągnięta, już czuć niezwykle żywą, bujną i silną  
naturę. A dalej, jeżeli wyobrazimy cały szereg  
obrazów Kossaka, w takiej galeryi, uderzy nas  
nadmierzająca różnorodność, przeciwstawność  
krańcowo sprzecznych charakterów rzeczy, wy-  
rażona z nadzwyczajną siłą, jasnością i okre-  
ślonością, z tak ścisłym sformulowaniem osobowości  
każdego przedmiotu, jakie rzadko się trafia u naj-  
większych nawet artystów, którzy są zwykle  
zacieśnieni do odtwarzania pewnej ograniczonej  
sfery życia. Z drugiej strony, zaraz też można  
będzie stwierdzić, że nie ma on świetnego blasku  
barw wielkich kolorystów, że nie dąży do wy-  
dobycia zupełnego efektu światłocienia. Słowem,  
że mu brak niektórych cech i zalet, które po-  
siadają inni malarze, lecz to, co jest w jego  
obrazach, jest wyrażone z siłą talentu, która  
wytrzymuje wszelkie sąsiedztwo i wszelką kry-  
tykę.

W starożytnej chińskiej przypowieści, wąż  
mówi do wiatru: — Ja, mam przynajmniej kształt,  
ale pan? Nic. Pocóż więc wiejesz z taką wście-  
kłością od mórz północy, do mórz południa? —  
Prawda, odrzekł wiatr, że jestem niższy pod pe-  
wnymi względami, ale szarpię oceanem, wstrzą-  
sam ziemią, wyrrywam potężne drzewa i obalam  
świątynie. Brak mi niektórych przymiotów, ale  
ten jeden, który posiadam jest wielki — jedyny.

W sztuce, co chwila w ten sposób odpowiada  
swojem dziełem każdy geniusz, lub każdy wy-  
bitny i określony talent, na cały szereg zarzu-  
tów, które możemy im postawić z punktu kry-  
tyki, żądającej, i słusznie, zresztą, przedstawi-  
nia całkowitego zjawiska, jakie się mieści w gra-  
nicach środków danego odłamu sztuki. Podobnie  
też jest z Kossakiem. Nie ominałem ani jego



wad, ani braków, na wszystkie te zarzuty sztuka jego odpowiada: — prawda — ale za pomocą *formy* wyrażam życie, z siłą i bezwzględnością, na jaką tylko stać ludzką zdolność.

I to właśnie nadaje mu tę wartość, która rozważana z wielkiej odległości czasów, z oddalenia, w którym giną bieżące, chwilowo obowiązujące hasła lub mody, nie traci na znaczeniu, lecz przeciwnie potęguje się.

Sztuka jest tak konieczną dla życia umysłowego, jak oddychanie dla życia ciała. Weiska się ona we wszystkie ludzkie czyny i zagadnienia, wypełnia tak ogromny obszar ludzkiej myśli, zużywa taką ilość pracy, że żeby nagłe usunąć ją z życia ludzkości, pustka, któraby po niej została, byłaby tak przeraźliwą, że doprowadziłaby ludzi do rozpaczki, lub obłąkania. Sztuka, której ciągle pragną i używają nasze zmysły, która wytwarza cały świat kształtów i barw i cały świat dźwięków, będący źródłem przyjemności i radości, źródłem najwznioślejszego stanu ludzkiej duszy — zachwytu, sztuka, stwarza też ludzi — ludzi, którzy są tak samo żywi, jak ci z krwi i kości, którzy istnieją dziś, lub istnieli dawniej. I nie tylko ludzi. Bogowie stwarzali ludzkość, ale i ludzkość stwarza bogów, i stwarza temi samymi władzami duszy, którymi tworzy każde dzieło sztuki.

Ludzie stworzeni przez sztukę, rozszerzają granice świata i myśli daleko poza rzeczywistość; są potężnymi panami dusz, przechadzają się od bieguna do bieguna, budząc niezależnie od czasu i miejsca jednakie uczucia, kierując myśli ku jednemu celom. Ludzkość, rozbitą na drobne, żrące się między sobą grupy, łączy w jednolitych dążeniach, upodobniając dusze, wszczepiając w nie podobne wzruszenia, pragnienia i tęsknoty.

Ludzie stworzeni przez sztukę, są niekiedy o wiele żywsi i wpływowsi, od największych, najslawniejszych bohaterów, za którymi szły narody na wielkie podboje i rzezie.

Czy Hamlet, Don Kiszot, Faust, lub Robinson, nie są żywymi — nawet nieśmiertelnymi ludźmi? Czy Wenus Milo, okaleczona, bez rąk, z ciałem poszarpanym nie żyje, nie budzi zachwytów, marzeń, wzruszeń i pragnień? Mojżesz Michała Anioła, Madonna Sykstyńska, lub Laokon — nie są już tylko dziełami sztuki, nie są bryłą marmuru, lub kawalkiem zamalowanego płótna. Są to żywe istoty, między duszami

których, a duszami naszymi zawiązało się całe mnóstwo węzłów myśli i uczuć, — istoty, które w nas budzą miłość, współczucie, przerażenie, lub grozę.

Czemże jest sława Juliusza Cezara i jego wpływ na dzisiejszą ludzkość, w porównaniu ze sławą i wpływem Robinsona, razem z jego futrzanym parasolem? O zalety dusz Don Kiszota i Hamleta ludzie staczają walki, potępiając, albo czeząc ich przymioty, zalety i wady. Turgieniew wykazuje o ile Don Kiszot jest wyższy i szlachetniejszy od Hamleta; ktoś inny woli twardą i cierpliwą walkę z naturą, Robinsona, od awanturycznej walki o ideały Don Kiszota. Nad ich czynami, nad pobudkami, które ich życiem kierowały zastanawiają się najteższe umysły, z ich życia wyprowadzają wnioski moralisci i wychowawcy, stosując je do zagadnień rzeczywistego życia.

Manfred, Don Juan, Werter, Gustaw i Konrad, Pani Bovary i Jean Valjean, Nana, Pan Pickwick czy Płoszowski, jedni w większym, drudzy w mniejszym zakresie, wstrząsali uczuciami i myślami tłumów i ludzi o umysłach wybitnych tak, jak w tej chwili w świecie anglosaskim żyją i oddziałują na ludzkie dusze Ligia i Winicyusz, jak u ludów, objętych europejską kulturą losy Tolstojowskiego Niechłudowa obchodzą i wzruszają wszystkich, na równi z losami najbliższych żyjących ludzi.

Wszystkie te istoty, stworzone przez sztukę, przechodząc kolejno przez myśli i uczucia ludzkie, zostawiają w nich trochę własnej duszy, zaszczepiają pewną ilość pojęć, uświadamiają i potęgują pewne stany czuciowe, słowem, spełniają najdziwniejsze i najtrudniejsze zadanie, jakie człowiek może sobie w stosunku do reszty ludzi stawiać. Taką jest potęga sztuki. Świat przez nią stworzony jest dopełnieniem, spotęgowaniem świata rzeczywistego. Myśl ludzka, która zawsze idzie tak daleko naprzód przed ludzkością, czynem, materyalnym, dotykającym zjawiskiem, którego skutki są nieobliczalne i całkiem niespodziewane, pod względem zakresu oddziaływania.

Sztuka, obejmując całość życia, we wszystkich też jego sferach tworzy w podobny sposób, rozszerzając je i wzbogacając mnóstwem nowych i szczególnych zjawisk. Jak ludzie stworzeni przez sztukę, są skryształizowaniem i utrwale-



niem pewnych stanów duszy, podobnie w innych sferach istnienia, sztuka utrwała przejściowe zjawiska, chwilowe stany natury, życie światła i powietrza, mórz i skał, roślin i zwierząt — i wytwarza poza rzeczywistością drugi świat, w którym z taką rozkoszą przebywa myśl ludzka.

Sztuka tworzy subtelną tkanę wrażeń, którym wprowadza duszę ludzką w pewien stan, nastrój; otacza ją, jakąś nieokreśloną, a jednak uczuwalną atmosferą istnienia, która stopniowo zdusza ją przerażeniem, lub przygnębia ponurością. Z kart Maeterlincka i Ibsena wstaje, jak żeby jakiś niewidzialny opar złowrogi, który wciska się w rdzeń duszy i przepaja ją mrokiem...

Robert de la Sizeranne nazwał niedawno muzea »więzzeniami sztuki«, i z głębokim przekonaniem, popartem umiejętnie dobranym materiałem faktów, dowodził prawdziwości tego twierdzenia. Tak jednak nie jest. Muzea są raczej przybytkami, w których dusze ludzi zmarłych, zakłete w dzieła sztuki, obcuja z duszą człowieka żyjącego. Są one rodzajem Forum, gdzie każdy twórca z zupełną swobodą przemawia do wszystkich, a słuchacz może w zupełnym skupieniu wysłuchać tej mowy i dać się jej porwać, lub odejść obojętnie. Są one materialnym ułatwieniem zetknięcia się umysłów, ułatwieniem zbliżenia się dusz, które bez tego nie spotykałyby się nigdy, są cudownymi miejscami, w których żyją dziwne istoty, porozumiewające się z nami jednym spojrzeniem, wołające na nas cudną mową i pociągające w świat inny. Zakres oddziaływania sztuk plastycznych, dzięki muzeom, jest niezmiernie szeroki. Pod tym względem są one o wiele szczęśliwsze od literatury. Twórczość literacka tak olbrzymieje, że nikt już nie jest w stanie objąć jej całkowicie. Z tysięcy twórców, kilku zaledwie może być dobrze znanych, a z ich twórczości pewne tylko dzieła są czytane i pozostają z pokolenia na pokolenie w obiegu, po prostu, niema na to czasu, żeby wszystko czytać. Chcąc na przykład znać całą współczesną literaturę, trzeba by życie na to poświęcić i nic już poza tem nie znać i nie robić. Tymczasem obrazy, lub posągi, zgromadzone w muzeach, dostępne dla wszystkich, dające się objąć jednym spojrzeniem, już z przyczyn całkiem materialnych, są łatwiejsze do poznania i zapamiętania. Wskutek tego też, na-

zwiska i dzieła, nawet drugorzędnych twórców są znane i wspomnane, podczas kiedy tej samej miary pisarz ginie w niepamięci, zaledwie wiadomy cierpliwym erudytom i bibliomanom.

Brak muzeów, brak zbiorów, lub wydawnictw, z którychby można było zapoznać się z całością historii sztuki, lub choćby z jedną jej epoką, lub jednym talentem, prowadzi często do ciasnych, fałszywych sądów, albo całkiem usuwa z pamięci i potrzeby istnienie pewnych, czasem wielkich talentów, zajmujących najwybitniejsze miejsca w twórczości artystycznej.

Pisałem kiedyś o Kossaku na zasadzie tego materiału faktów, jaki mi był wówczas dostępny. I, jakkolwiek sąd mój wtenczas już był stanowczo urobiony i wartość Kossaka nie przedstawiała żadnej wątpliwości, dziś jednak, kiedy wskutek smutnego faktu jego śmierci, zgromadzono mnóstwo jego prac i sąd o nim można było oprzeć na wszechstronniejszym materiale, wartość i znaczenie Kossaka, w naszej sztuce, wystąpiły z większą jeszcze siłą. Bliższe, krytyczniejsze poznanie i ocenienie, tej tak niesłychanie bogatej twórczości, nie tylko nie ujmuje nic z tego zdania, które na zasadzie prostych wrażeń od jego dzieł się urobilo, lecz przeciwnie utwierdza je, owszem pogłębia cześć i podziw dla tego wielkiego talentu.

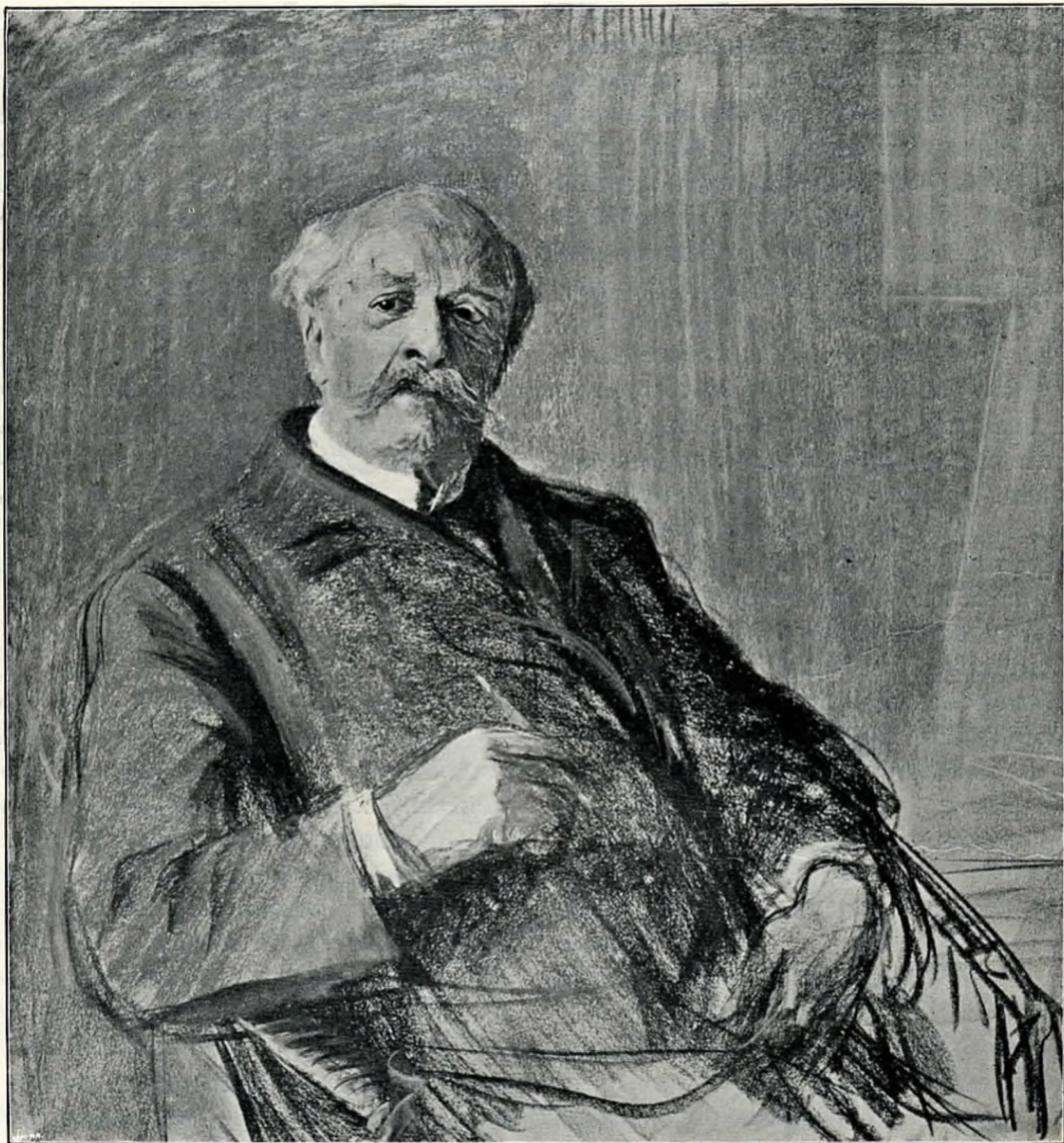
Właściwie cały wysiłek twórczości w sztuce, ma za podstawę chęć stworzenia czegoś, co jest żywe. Życie, to jest ta niedościgła kraina, do której dąży każdy twórca obrazu, posągu, lub poematu. Zamienić słowa na światło, barwę, ruch, ból, radość i rozkosz, rozpacz i szczęście — zamienić farbę na świat żywy, marmur na tętniące życiem ludzkie ciało, dźwięk na wycie rozpaczy, lub cichy szept rozkoszy — oto czego dobija się sztuka. Wyrazić swoje życie i zaszcześcić to samo jego tętno w innych ludziach, oto wszystko czego chce artysta. Lecz życie jest tak wielostronna, olbrzymią, nie zglębioną otchłanią, że jej żaden pojedynczy talent w całości nie może wcielić w swoją twórczość. Każdy też, bodaj największy twórca, wyraża ledwie jakiś ulamek, jakąś mniej, lub więcej ograniczoną tego życia sferę. Kossak wyraża z niesłychaną siłą charakter rzeczy żywych, to jest pewien ich ustalony kształt, wyrobiony życiem wewnętrznym i wpływami zewnętrznymi, wyraża ruch wszystkiego, co w naturze istnieje, to jest tę zmienną, nieuchwytną nieraz grę zjawisk i cią-





FARYS.

1898.



JULJUSZ KOSSAK. Pastel Leona Wyczółkowskiego.

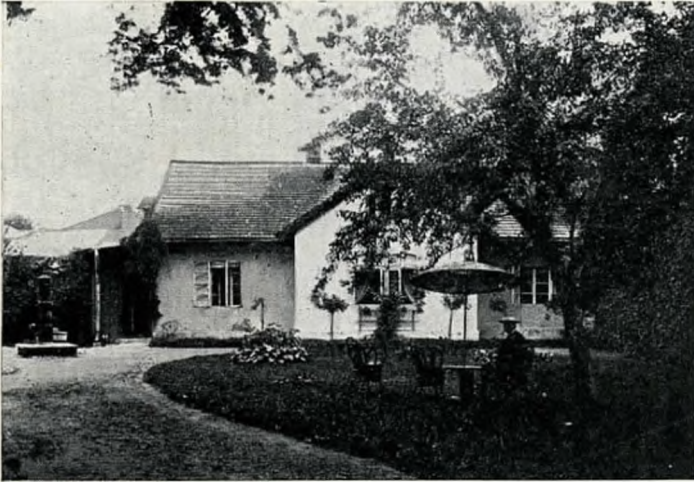
1890.





nieokreślona praca i p. Ojca mego  
Juliusza Kossaka  
w Luty 1899 r. Wojciech Kossak





DOM KOSSAKA W KRAKOWIE.

glą zmianę stosunku przedmiotów. Wszystko to w malarstwie wyraża się kształtem, najwybitniejsze też cechy i zalety dzieła Kossaka mieszczą się w doskonałości, mistrzostwie, z jakim władał kształtem.

Światłocien i barwa nie stanowiły głównego interesu jego twórczości; używał ich, jako koniecznego uzupełnienia wrażenia prawdy i życia w obrazie, a choć miał poczucie koloru bardzo subtelne, nie wydobywał szczególnego natężenia barw lub efektów światła, zajęty głównie tem, co się z natury daje formą odtworzyć.

W zakresie też formy, Kossak jest jedną z najwielostronniejszych natur artystycznych. Jego zdolność spostrzegania, odczuwania, pojmowania i odtwarzania kształtu, obejmuje olbrzymią sferę życia człowieka, zwierząt, roślin, ziemi i nieba.

Jest to jeden z najszczęśliwszych talentów, którego materiał twórczy zbierał się w bezpośrednim zetknięciu, współżyciu z naturą. Jest on zupełnym samoukiem, którego nie dotknęła rutyna szkolna, który swoją formę, swoje środki artystyczne urobił sam, dążąc ciągle do najzupełniejszego wyrażenia swojego niesłychanie żywego temperamentu.

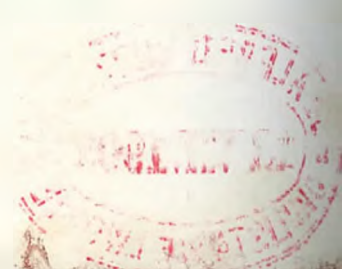
Jego cechy i zalety artystyczne są zadziwiające, jego twórczość zdumiewa ogromem prac dokonanych, siła i żywotność jego zdolności jest niespożyta, trwa do ostatniej chwili życia, do ostatniego tchnienia, z tą samą niepokonaną energią i blaskiem świeżości i młodości.

Dzieło Kossaka, poza swoją bezwzględną artystyczną wartością ma jeszcze szczególne, wyjątkowe znaczenie dla społeczeństwa, z którego wyszedł i którego życie skryształizowało się w jego sztuce.

Natura i ludzie, ich bezpośredni stosunek, walka, panowanie lub zależność; wieki dawne i chwila dzisiejsza, to wszystko co wyraża tętno życia ludzkiego, i co jest wyrazem życia natury, wśród której to życie ludzkie się toczy — to



PRACOWNIA JULIUSZA KOSSAKA W KRAKOWIE.





wszystko obejmuje twórczość Kossaka. Tam, gdzie temperament narodowy objawił się ze szczególną dzielnością i siłą ruchu — w wojnie, czy pokoju — tam Kossak znajdował najodpowiedniejszy wyraz swojej duszy i tworzył dzieła, wyrażające najistotniejszą treść tego temperamentu.

Sztuka Kossaka objęła tyle i tak różnych zjawisk natury, że wśród całości jego dzieła błądzi się, jak w zakłębieniu przez wielkie obszary ziemi, słuchając jednocześnie szumu morza i szumu sosen nad piaskami płowemi, patrząc na lany zbóż, płynące po wzgórzach i ciemne topliska bagien i zielone rozłogi stepów i tajemnicze wnętrza puszczy drzemiących...

Poprzez zmienne kierunki, w jakich sztuka nasza będzie się rozwijać, dzieło Kossaka będzie zawsze wyrażać i streszczać nierozzerwalną jedność duszy, jedność i ciągłość czynów i dążeń obejmujących wielkie okresy czasów i wielkie obszary ziemi.

W sztuce jego wyraził się wielki artysta i nadzwyczajnie prawy i prawdziwy człowiek, to też jego obrazy dla przyszłych badaczy naszej cywilizacji, będą dokumentami bezwzględnej wiarygodności.

Sztuka Kossaka jest jednym z najszczerzych przejawów ludzkiej duszy i najprawdziwszym odtworzeniem polskiego życia.

*Zakopane, 1899—1900.*









# SPIS RYSUNKÓW

zamieszczonych w tekście.

	Str.		Str.
Odsiecz . . . . .	1	Rysunki do powieści T. T. Jeża »Pamiętniki starającego się«:	
Juljusz Dzieduszycki na polowaniu . . . . .	2	Hańczar. — Kalo Śmiec. — Pasiecznik. — Jarnicy odmówili: »Kto się w opiekę«. — Jarnicki . . . . .	18
Najtyczanka . . . . .	3	Rodzina Podhorskich. — »Była słuszną, powiewną, czarnooka«. — »Schodzili się tam sprzedający i kupujący«. — Mordko . . . . .	20
Leonard hr. Piniński . . . . .	3	Kupiec uklonił się jarmułką. — Jarnicki w karezmie na Szpakowym trakcie. — Chrzcziny Onuferka . . . . .	22
Koheylan. ze stajni Jul. Dzieduszyckiego . . . . .	4	Sędzia. — »Cóż teraz będzie?... Chyba go ożenimy«. — Sędzina. — »Po drodze wszędzie nas tytułowano«. — Pan hr. Kobylański i pani baronowa Dolańska . . . . .	24
Szkic sępią . . . . .	4	Balik rzenieślniczy. — Bal salonowy. — »Były tam buty i trzewiki, butynki i atlasowe trzewiczki wydeptane i nowe, dziurawe i całe, ogromne i malutkie« . . . . .	26
Śmierć Stefana Potockiego pod Żółtymi Wodami . . . . .	5	»Zasiedliśmy do preferansa«. — »Brząkając na fortepianie, marzyłem o niej... — »Jesteś panią mego losu«. — »Mój Boże, czy to ja jeden robię głupstwa«. — Pan Onufry w metamorfozie . . . . .	28
P. Piotrowski . . . . .	5	»Pan Onufry dzielnie wyglądał na karym rumaku«. — »Stałem przed zwierciadłem«. — »Przez cztery prawie wiorsty trzymaliśmy się na równi« . . . . .	30
Juljusz Kossak z czasów pobytu w Warszawie . . . . .	6	»Zemdlala!«... — »No, stryjasku! Cóż będzie teraz?« — »Co za nieszczęście, panie Onufry!« . . . . .	32
Juljusz Kossak: Auto-karykatura . . . . .	6	Dawne ubiory i uzbrojenia . . . . .	34
Tysunek bez podpisu . . . . .	6	Rysunek bez podpisu . . . . .	36
Franciszek Kostrzewski . . . . .	6	Mody letnie . . . . .	38
Zjazd na polowanie . . . . .	7	Jarmark w Habelswerdzie. »Pamiętniki ks. Dębołęskiego« . . . . .	39
Hr. Drohojowski z córką . . . . .	8	Rodakowski pod Custozą . . . . .	40
Szkic olejny . . . . .	8	Ulani Rodakowskiego. Szkic z natury . . . . .	40
Somosiera . . . . .	9	Tomasz Lubieński pod Wagram . . . . .	41
Szkic piórem . . . . .	9	Jontek i Halka. Szkic ołówkowy . . . . .	42
»Słuka paku w okieneczko«... . . . .	10	Stado Mohorta . . . . .	43
Józef Kenig . . . . .	10	Pani Pupardowa . . . . .	43
General Kruszewski . . . . .	11	Omnibus warszawski . . . . .	44
Hicul. Szkic z natury. Akwarela . . . . .	11		
Szkic piórem . . . . .	12		
Szkic z natury. Akwarela . . . . .	12		
Legenda o Matce Boskiej Koprzywnickiej . . . . .	13		
Koń cięty przez baki . . . . .	14		
»Słowo się rzekło, kobyła u plotu« . . . . .	14		
»Rok myśliwca«. Styczeń . . . . .	15		
» - - - - - Luty . . . . .	17		
» - - - - - Marzec . . . . .	19		
» - - - - - Kwiecień . . . . .	21		
» - - - - - Maj . . . . .	23		
» - - - - - Czerwiec . . . . .	25		
» - - - - - Lipiec . . . . .	27		
» - - - - - Sierpień . . . . .	29		
» - - - - - Wrzesień . . . . .	31		
» - - - - - Październik . . . . .	33		
» - - - - - Listopad . . . . .	35		
» - - - - - Grudzień . . . . .	37		
Lisowczycy nad Renem . . . . .	16		



	Str.		Str.
Sigławi. Ogier arabski . . . . .	45	Stanisław Żółkiewski, Hetman W. K. . . . .	78
Jarmark w Habelswerdzie . . . . .	45	Mateusz Romer, Gen. Art. W. Ks. Litewskiego . . . . .	79
Wzięcie do niewoli Wołodara . . . . .	46	Stanisław Lubomirski pod Chocimem . . . . .	79
Wojewoda Mateczyński wita króla Jana na Strusowym stepie . . . . .	47	Portret kwestarza . . . . .	80
Mickiewicz w Turcji . . . . .	48	Na kresach . . . . .	80
Emir Rzewuski . . . . .	48	Kafarek . . . . .	81
Aleksander Morsztyn pod Chocimem. (Według »Woyny Chocińskiej« Wacława Potockiego) . . . . .	49	Typy z Bałty. Szkice sepia . . . . .	82
Rysunek bez podpisu . . . . .	49	Jarmark w Balcie . . . . .	83
Do powieści K. Suffczyńskiego (Bodzantowicza) . . . . .	50	W stajni. Szkic ołówkiem . . . . .	84
»Przygody Imci pana Benedykta Winnickiego«, Wincentego Pola . . . . .	50	Wesele krakowskie . . . . .	85
Wincenty Pol i K. Suffczyński . . . . .	51	Na końskim targu w Krakowie . . . . .	86
Kajetan Suffczyński. Szkic ołówkowy . . . . .	51	Na upatrzonogo . . . . .	87
Targ na Kleparzu . . . . .	52	Flisacy . . . . .	88
Pod Częstochową . . . . .	53	Zaprzęg krakowski . . . . .	89
Wystawa koni . . . . .	54	Węglarze . . . . .	89
Beresteczko. Obraz olejny. J. Kossak i Józef Brodowski . . . . .	55	Wózek góralski . . . . .	90
Szkic z natury. Akwarela . . . . .	55	Kubańcy . . . . .	90
Rozbitki z armii Bourbakiego . . . . .	56	Klucz bron . . . . .	91
Pierwszy szkic do obrazu »Hetman« . . . . .	57	Z sokolem na dzikie gęsi. Szkic ołówkiem . . . . .	91
Studia z natury . . . . .	58	Karta legitymacyjna . . . . .	92
Klucznik w Podhorcach. Akwarela . . . . .	58	Cesarz Franciszek Józef na Błoniach . . . . .	93
U wodopoju . . . . .	59	Zima . . . . .	94
Hetmańskie stado — Jana Tarnowskiego . . . . .	60	Aleksander Fredro . . . . .	95
Kossak z hr. Krasińskim jadą do pp. Galczyńskich . . . . .	61	Andrzej Fredro odbija jeńców Tatarom. 1498 . . . . .	95
Kossak i Brandt w drodze do Bałty . . . . .	61	Książę Józef . . . . .	96
Ongi . . . . .	62	Jan Fredro rozbija Tatarów. 1520 . . . . .	97
Dziś . . . . .	62	Granat . . . . .	97
Rysunek bez podpisu . . . . .	62	Polowanie stepowe na wilka . . . . .	98
Naczelnik . . . . .	63	Polowanie z chartami na dropie . . . . .	98
Uzbrojenia z XVIII. wieku . . . . .	63	Polowanie na lisa . . . . .	99
Szkice do »Odyssei« . . . . .	64	Polowanie na wilki z powłoką . . . . .	99
Morsztyn pod Chocimem . . . . .	65	Sztandar Proroka . . . . .	100
Dzokej . . . . .	65	Pod Wiedniem . . . . .	100
Portret . . . . .	65	Spotkanie króla Jana z cesarzem Leopoldem. Ilustracja do »Dyaryusza« Dyakowskiego. (Drzeworyt) . . . . .	101
Zmiana pozycyi . . . . .	66	Jan Fredro ocala króla Olbraхта na Bukowinie . . . . .	102
Rysunek bez podpisu . . . . .	66	Dobiesław Mierzb. 1363 . . . . .	103
Hr. Branicki . . . . .	67	Stadnina . . . . .	104
Ogary . . . . .	67	Szef szwadronu Fredro w bitwie pod Peterswaldem. 1813 . . . . .	105
Wózek góralski. Szkic ołówkiem . . . . .	68	Król Jan tańczący z kowalicą . . . . .	106
Ilustracja do »Odyssei« . . . . .	68	Farys . . . . .	107
Stanisław Rewera Potocki przyjmuje wyoraną buławę . . . . .	69	Wyścigi w Krakowie . . . . .	107
Góral. Szkic ołówkiem . . . . .	70	Skrzetuski i Podbipięta. »Ogniem i mieczem« H. Sienkiewicza . . . . .	108
Pan Twardowski . . . . .	70	Książę Jeremi Wiśniowiecki. »Ogniem i mieczem« H. Sienkiewicza . . . . .	109
Na pastwisku . . . . .	71	Wołodyjowski, Helena i Zagłoba. »Ogniem i mieczem« H. Sienkiewicza . . . . .	110
Szkic piórem . . . . .	71	Pochód Kozaków. »Ogniem i mieczem« H. Sienkiewicza . . . . .	111
Rysunek bez podpisu . . . . .	72	Śmierć Podbipięty. »Ogniem i mieczem« H. Sienkiewicza . . . . .	112
Jarmark pod św. Jurym we Lwowie . . . . .	72	Pan Zagłoba na weselu . . . . .	113
Eustachy Sanguszko. 1792 . . . . .	73	Basia i Azya . . . . .	114
»Więc koń srokacz, żona Magda — Co ma Bóg dać to i tak da!« . . . . .	74	Taniec tatarski . . . . .	115
Zamieć . . . . .	74	Szkic ołówkiem z natury . . . . .	115
Czarniecki przechodzi Wisłę . . . . .	75	Polowanie Adama ks. Sapichy na niedźwiedzia w Siankach i Użoku . . . . .	116 i 117
Stadnina . . . . .	76		
Portret . . . . .	76		
Elekeya Jana Kazimierza . . . . .	77		
Karol Chodkiewicz, Hetman W. L. . . . .	78		



	Str.		Str.
Kozak . . . . .	118	Bronowanie. Szkic ołówkiem z natury . . . . .	140
Zdobyty sztandar . . . . .	118	Mohort . . . . .	140
Szkic ołówkiem . . . . .	119	Cherubim Gniewosz w bitwie pod Suczawą. 1497 . . . . .	141
Książę Józef na »Szumce« ze stada Sanguszków . . . . .	120	Południe . . . . .	143
Pod Raszynem. Obraz olejny. Juljusz i Wojciech Kossakowie . . . . .	121	Typy krakowskie. Szkic ołówkiem . . . . .	144
Ulan galicyjski. Szkic ołówkiem z natury . . . . .	121	Krzysztof Gniewosz ginie, broniąc chorągwi pod Chocimem . . . . .	145
Próba lancy . . . . .	122	Portret. Studium akwarelowe do obrazu . . . . .	146
Piosnka o koniku żołnierskim . . . . .	122	Krakus . . . . .	147
Czarniecki przebywający odnogę morską . . . . .	123	Wjazd króla Jana do Wiednia . . . . .	148
W Hiszpanii z Bonapartem . . . . .	124	W drodze do Bałty. Szkic ołówkiem . . . . .	149
Czarniecki wjeżdża do Poznania . . . . .	125	Szkic pomocniczy do wynalezienia wymiarów obrazu . . . . .	150
Koń angielski. Szkic ołówkiem z natury . . . . .	126	Tomasz Skumin Tyszkiewicz przechodzi Dźwinę . . . . .	151
Powódź . . . . .	126	Mikołaj Gniewosz, biskup kujawski, wyjeżdża w poselstwie do Ratysbony. 1636 . . . . .	152
Wyścigi we Lwowie. 1845 . . . . .	127	Hucul . . . . .	153
Emir. Szkic z natury do obrazu . . . . .	127	Szkic do obrazu . . . . .	153
Dunin Borkowski wprowadza pod buńczukiem Augusta II. do Drezna . . . . .	128	Stadnina Romana ks. Sanguszki . . . . .	154
Aleksander Fredro pod Hanau. 1813 . . . . .	129	Jan Gniewosz. 1580 . . . . .	155
Notatka z natury . . . . .	129	Bernardyn z opłatkami . . . . .	156
Grażyna . . . . .	130	Żniwa . . . . .	157
Konrad Wallenrod . . . . .	131	Sędzia i Telimena. Szkic ołówkiem . . . . .	158
W pogoni . . . . .	132	Typy krakowskie. Szkic ołówkiem . . . . .	159
Sianożęcie . . . . .	133	Wilk osaczony . . . . .	160
Wachlarz . . . . .	134	Przez stepy . . . . .	161
Portret. Akwarela . . . . .	134	Kirchholm. Jan Gniewosz na czele husarskiej chorągwi . . . . .	163
Szef szwadronu Szeptycki pod Rheims bierze do niewoli Prusaków . . . . .	135	Wesele krakowskie . . . . .	164
Jan Fredro przyprowadza własną chorągiew pod Smoleńsk . . . . .	136	Z jarmarku . . . . .	165
Wachlarz . . . . .	137	Farys . . . . .	166 i 204
Szkic ołówkiem . . . . .	137	Juljusz Kossak. Pastel Leona Wyczółkowskiego . . . . .	204
Książę Józef Poniatowski . . . . .	138	Niedokończona praca J. Kossaka. 1899 . . . . .	205
Śmierć Czarnieckiego . . . . .	139	Dom Kossaka w Krakowie . . . . .	206
		Pracownia Juljusza Kossaka w Krakowie . . . . .	206

### P o z a t e k s t e m .

1. Juljusz Kossak, rys. St. Witkiewicz, rytował na drzewie J. Holewiński.

#### Światłodruki.

2. Król Jan III. pod Wiedniem.
3. Bitwa pod Płowcami.
4. Wjazd posła Rzeczypospolitej do Stambułu.
5. Pod Zborowem.
6. Król Jan na polowaniu na czaple.
7. Legenda o Białonóżce Śreniawity.

8. Stadnina na Podolu.

9. Pochód Tatarów.

#### Facsimile z akwareli.

10. Spotkanie Chmielnickiego z Tuhajbejem.
11. Studium konia.
12. Pod Krakowem.
13. Uładówka.
14. Brzozy.
15. Studium nieba po zachodzie.





