

GIENIUSZ GRECYI

I

TEGOCZESNI MALARZE FRANCUZCY.

David, Ingres, Hippolit Flandrin, Eugeniusz Delacroix.

STUDYUM KRYTYCZNE.

PRZEZ

Ludwika Buszarda.

„Le passé en se creusant-fertilise l'avenir.”

Edgar Quinet.

Życie płynące jest chwilą zawieszoną pomiędzy niknącém a rodzącém się pragnieniem, i dla tego chwila ubiegła zajmuje nas również żywo jak chwila którą zbliżyć pragniemy, bo wszystkie te momenta czasu, są jedném, nierozzerwaném pasmem wysiłków, rozwijającego się wciąż ducha. Ile więc razy ograniczeni terażniejszością, w otaczających nas żywiołach szukamy rozwiązania jakiegokolwiek myśli, uczuwamy brak, którego usunąć żadną miarą nie możemy, bez zapytania przeszłości o to, co z sobą zabrała. Pytanie to, tak jest konieczném do zdobycia prawdy, iż bez niego każda poszukiwana synteza jest urojeniem.

W działaniu ludzkim, żadna okruszyna życia duchowego nie ginie zachodząc w przeszłość, ale usuwając się, zamienia na posąg, dzieło sztuki na zawsze wymowne. Dla czego jednak przywiązywanie się do tradycji osłabia ducha, a często nawet udaremnia najwyższe jego domagania? dla czego, kiedy każda chwila ludzkiego bytu ma wyłączne sobie właściwe życie, nie wystarcza jednak sobie, i mimowolnie odnosi się do przeszłości, jakby do rodzimego swego ogniska?

Rozważmy sobie tę psychologiczną tajemnicę życia.

Tradycya dziejowa niczem inném nie jest, jak tylko szeregiem myśli wyosobnionych i odzianych w kształty historyczne; jeżeli więc czynimy ją osią obrotową domagań naszych, zamykamy tém samém źródło natchnień, z którego miryady podobnych myśli wyosobnić się może, a duch nasz wpleciony w to koło Ixyona, zataczać się musi w fatalnym wirze tożsamości. Teraźniejszość wysnuwająca się z ducha jak żywa woda ze źródła i rzucająca się coraz wzrastającą falą ku oceanowi nieskończoności, lubo w kierunku swoim stosować się musi do napotykanego po drodze gruntu, grunt ten jednak waruje tylko do pewnego stopnia zakręty fali, bo siła parcia utajona w łonie samegoż źródła, pozostaje zawsze głównym działaczem. Ztąd ciąg i postęp w dziejach, i ztąd téż cokolwiek oderwało się od tego ogólnego prądu i wyosobniło w czasie, nie jest przeto bynajmniej od niego różném, ale na zawsze zostanie nieodłączną częstką, tego wiecznie bijącego źródła twórczości. Otoż, widzimy że przeszłość cała, jak z jednéj strony nie jest modłą, wedle której urabiać się ma duch ludzki w pracy swojej wiekowej, tak z drugiej nie może być księgą zamkniętą, dla teraźniejszości żyjącej. Jeżeli w gorączkowej chwili biegnącej teraźniejszości, zapominaliśmy często o skarbach gotowych, niegdyś nagromadzonych, znużeni w biegu nie rzadko pragnęliśmy w zamian żyć samą tylko spuścizną ubiegłych wieków. Odwrotne te dwa kierunki wprowadzały zawsze indywidualna i społeczeństwa całe w niemoc, i wypaczały kształty samodzielnych wysilen ducha. Ażeby przeszłość stała się uczącą, musi być badana głęboko i z miłością: głęboko, bo rdzeń jój tylko jest częstką żyjącego ducha; z miłością, bo żywe uczucie tylko zaklina prawdę i usta jój otwiera.

Z téj spuścizny ojców, z tego wielkiego dziedzictwa wieków bierzemy kroplę; w téj przeszłości ogólnej, wyróżniamy szczegół. Są w dziejach ludzkich chwile mieszczące w sobie jakiś promień prawdy tak jasny i silny, tak wyrazisty i ujmujący, iż ten nie przestaje nas czarować wtedy nawet, gdy wydzielone później a różne od niego promienie, o wiele wyżej nad niego wystrzelają. Jeden z takich promieni jasnych i silnych, objawia nam życie Grecyi.

Kraina ta, w moc twórczości swój przedewszystkiem szczęście życia objawiającej, budzi nieustannie ciekawość

umysłów najwznioślejszych i zwiększa ich niezaspokojone pragnienia. Tam dusza ludzka dała głośne świadectwo potęgi swojej przez utworzenie ideału niezmaconego szczęścia, tam zaprzeczyła wiekowej męce życia ludzkiego, wyrwywającego się ze świata, lub w świecie poddańczo ugrzęzłego; tam w moc uznania życia ludzkiego za najwyższe pole działania, życie to uczyniła pięknem; i dla tego też ku tej Grecyi zwracają się oczy wszystkich, i dla tego też Grecya nie przestanie być świętością dla filozofa i poety. Odkąd świat grecki odkrytym został oczom nowoczesnych narodów, niepodobna już oderwać od niego myślicieli i artystów. Ludzkość powracać doń będzie, bo ją niepokoi jego wizya szczęśliwa, jego sen na kwiatach, jego duch wróżbita. Platon, mówi św. Augustyn, pchnął umysł ludzki na drogę poszukiwań bezcielesnej prawdy, a my powiemy: artyści Grecyi pchnęli ludzkość na drogę poszukiwania ideału jedności i szczęścia!

Wyłuszczywszy, powody dla których duch ludzki ogląda się i musi się oglądać za przeszłością, w ogóle wyjaśniwszy również powody, dla czego ogląda się szczególnie za Grecyą, zastanówmy się teraz, dla czego przedewszystkiem ogląda się tam tęsknie myśliciel i poeta, dla czego wszelkiego rodzaju sztukmistrze od czasów odrodzenia śmią tęsknić o ideale greckim, dążą ku niemu z zapamiętałością, niosąc na ofiarę całe życie pracy i wysileni, całą wiekami chrześcijaństwa zdobytą potęgę uczucia i myśli, i padają ubezwładnieni; a ta walka Tytanów chcących dostać się do nieba nie ustaje. Upadek jednych nie zraża drugich, żadne pokolenie nie przeminie, ażeby z siebie nie wydało nowych zapaśników, żaden kraj chrześcijański nie pominął tego ideału, nie został w tyle po za drugimi; wszędzie na miejscu upadłych stoją nowi pracownicy, i wszędzie ten sam upadek, i toż samo uporne dążenie.

Badacz widzi w Grecyi rozbudzone wysoko życie, ruch, postęp, płodność i twórczość, na wszystkich drogach myśli ludzkiej; przed zdziwionym jego wzrokiem snują się nieprzerwanym szeregiem poeci, filozofowie, historycy, prawodawcy, bohaterowie, architekci, rzeźbiarze, malarze. Śledząc rozwój filozofii i sztuki, rozglądając prawodawstwo, zastanawiając się nad ustrojem społecznym i politycznym, widzi on, że Grecya rozstrzygnęła jakoby ostatecznie wiele z zadań

myśli ludzkiej. I jakże po takiem zbadaniu nie rozmiłować się w Grecyi? jakże nie pragnąć wszczepić w życie tegoczesne, dojrzanych przez nią i urzeczywistnionych ideałów. Żądanie naturalne, żądanie konieczne.

Zobaczmy teraz, jak ono wchodzi w życie, a przede-wszystkiem, jak wchodzi w życie artystyczne ludów chrześcijańskich; w jaki sposób tegoczesny myśliciel oddziaływa na rozwój uczucia piękna i produkcje artystyczne naszych czasów, mianowicie w chwili w której żyjemy. Zastanówmy się jeszcze, czy sztukmistrzowie dzisiejsi zgadzają się lub odstępują od sposobu widzenia pierwszych, czy uczucie w takt z myślą bije, czy też są z sobą w przepaści?

W Grecyi, mówią badacze, człowiek przychodzi do poczucia swój godności, do wysokiego pojęcia swój niezależności, i płynącej z uczucia niezależności wolności osobistej.

Grecya objawia moment w życiu ludzkości jedyny, w którym człowiek poczuł się pełną jednostką, w którym duch i ciało zamiast się chłonać wzajemnie lub też zobojętniać, wznoszą się do pełnej harmonii.

Grecya pod względem sztuki nic wyższego nie ma po za sobą, nic nie naśladowe; ona tworzy, a to poczucie twórczości, poczucie przewodnictwa umysłowego tak jest w niej potężne, tak jasne i wyraźne, że się rozбивa dopiero wtedy, gdy apostoł Chrystusa staje w Atenach.

Przed tém cokolwiek wielkiego zobaczyła, to było jéj; w tém wielkiém ona była: ona była pięknoscią i szczęściem a po za pięknoscią, po za rozkoszą bytu ziemskiego, życia ludzkiego, godności osobistej człowieka i godności jego greckiej, wszystko było barbarzyństwem, lub upiorném straszidłem rozkiełznanéj imaginacyi.

Grek nie przekroczył jeszcze przeznaczeń swych ziemskich, nie rozdzielił się w sobie, aby niezależnie od świata i ciała wyrobić sobie osobistość duchową, i dla tego też dzięki téj nieprzekrozonej jedności ducha i ciała, utworzył dzieła doskonale piękne. Ale odkąd w chrześcijaństwie człowiek wstąpił na drogę wyrabiania w sobie osobistości duchowej, odkąd duch jego sam siebie ma za przedmiot, do siebie się jedynie odnosi i na sobie polega, zlanie się formy z treścią stało się niemożliwém; że zaś przekraczanie się wzajemne tych pierwiastków osłabia lub niszczy piękność, ztąd zadaniem sztuki

na dziś ma być zniesienie istniejącego przeciwieństwa materii i ducha przez upiększenie, udoskonalenie i ożywienie formy. Wprawdzie od czasów starożytnych, tysiące nowych nauk się zrodziło, tysiące uczuć delikatnych wzmogło bogactwo i siłę serca, tysiące myśli przekroczyło po za horyzont starożytności, rozwarły się głębie serca, rozmógł polot myśli; z tém wszystkiém, jeżeli chcemy tym uczuciom i myślom nowym nadać charakter piękności, artystów greckich, musimy pytać, w jakie kształty odziać nam należy te myśli i uczucia, by pięknymi pozostały na wieki, by pogodą, jasnością, trzeźwością, świadczyły o swojej prawdzie, o swém boskiem pochodzeniu. Im bardziej człowiek nowym będzie w pomyślach swoich, im prawdziwiej oryginalny, im w wyższym stopniu posiedzie potęgę znającą się i władnącą sobą, tem łatwiej przyjmie prawa przez Greków nakreślone i przez nich praktykowane. Goethe popiersie Jowisza stawia przy swém łóżku, modli się do niego, i drugą część Fausta pod przeważnym wpływem geniuszu greckiego i na cześć Grecyi tworzy. Andrzej Chénier, sławny poeta francuzki mówi: „*Sur des penseurs nouveaux faisons des vers antiques.*” Wiktor de Laprade twierdzi, iż w tym wierszu mieści się cała teoria sztuk, i dodaje:

„Jakkolwiek idealne, eteryczne, lotne byłyby twoje uczucia, jakkolwiek naturą swoją wyrwałyby się w nieskończoność, trzeba im formy widzialnej, ażebyś je mógł przekazać drugim, podać do wiadomości potomnych. Żeby je wyrazić, trzeba ci działać w przestrzeni i czasie, oblec w szaty trwałe sztuki lub poezyi, nadać im kontur wyraźny. Otoż téj sztuki nadania konturów, od kogóż mógłbyś się nauczyć lepiej jak od Homera lub Fidyasza? Dopełnisz warunków wymaganych dla tegoczesnej poezyi, gdy o twojem dziele będzie można powiedzieć: *Beau vase athenien plein de fleurs du Calvaire* (1).

Tak więc, z jednéj strony staje przekonanie poparte zasadą estetyczną, że Grecya nie naśladowała ale tworzyła, że wszelka kreacja, jest odradowym, samodzielnym, wolnym wypływem ducha, że myśl rodzi się razem z formą swoją; że wielokroć razy artysta, do myśli z góry powziętęj szuka formy i do niéj ją nakłania, nie utworzy dzieła sztuki; że myśl będzie przekraczać formę, lub téż formą zgłuszona

(1) Questions d'arts et de morale — par Victor de Laprade p. 188.

będzie: z drugiej, że aby myślom i uczuciom dzisiejszym nadać charakter piękna, aby utworzyć dzieła niepożyte świadczące o prawdzie i boskiem swém pochodzeniu, trzeba łączyć formę starożytną z treścią czasów dzisiejszych: trzeba się starać, ożywiać, udoskonalać, upiększać formę, czyli przez podniesienie do równej potęgi dwóch rozdzielonych z wrogich sobie pierwiastków, dobić się tego, co u Greków było kreacją. Zgodzić to, co samo w sobie zgody niema, zaiste trudne zadanie? a jednak to niepodobne, wrzekome, bo tylko dyalektycznie możliwe zjednoczenie, staje się zasadą ogólną zastosowaną do sztuki. Szukanie formy dla myśli, przewodniczy artystom, wita młodzież u wstępu do życia, odzywa się jako dogmat na ławach szkolnych, jako rada w wieku dojrzałym: gdy rzecz idzie o jasność, trzeźwość w oddaniu myśli, gdy rzecz idzie o kierunek artystyczny dzisiejszego pokolenia, pomimo zasady przyjmującej odrzutowość kreacji, wszędzie napotykamy to, co twierdzą Chenier i de Laprade; cóż więc dziwnego, że Grecya staje przed nami jako niepokojące a nienujęte widmo?

Estetyka w swoim rozwinięciu doszła do tego, że sztuka powinna oglądać się za Grecyą, iść w jej ślady: wszelako nie dla tego iżby ją w urzeczywistnieniu ideału piękna, ideału harmonii treści i formy doścignąć miała lub mogła, ale iżby nie zbłąkała się, nie przekroczyła warunków swego istnienia; pełne bowiem i doskonałe urzeczywistnienie idei chrześcijańskiej, nie w życiu i dla życia, lecz tylko w duchu i dla ducha, da się urzeczywistnić (1). Myśli badającą i wielbiącą Grecyą, bije sympatycznie na odzew uczucie artysty; on wychodząc z wyniosłej, niebolotnej katedry, gdzie w proch upadał przed wielkością jedynego Boga, i pierś podnosiła mu się dumą przeznaczeń nieziemskich, i oko błyszczało jakąś poświatą anielską, lub tonęło we łzach, gdzie przed duszą jego rozwierały się naprzemian sklepienia niebios i otchłanie piekielne; wracając do domu stać może pomimo to w myślach zatopiony przed posągami Apollina lub Wenery, uweselać duszę swoją, weselem olimpijskiem, rozmyślać spokojnie, trzeźwo, przed popiersiem Sokratesa i Platona, czytać utwory Homera i Sofoklesa i znajdować w tém rozkosz, i podobać sobie w tych bogach, choć

(1). Hegel. Estetyka,

w nie nie wierzy, i zajmować się bohaterskimi postaciami tragedyi, choć on niby głębiej boleść i radość czuje, subtelniej wnika w rzeczy i do wyższego uniesienia, większego poświęcenia wieki chrześcijańskie usposobione być widzi. Pomimo tych wszystkich uwag myśli i uczuć serca, coś, z czego sprawy zdać sobie nie umie odezwało się na dnie duszy jego; ogarnęło go pożądanie harmonii, czyniło technienie piękna, serce jego lgnie do wizyi szczęścia, myśl pragnie używać i działać bez wysilenia, i w takiej to chwili, artysta dzisiejszy szuka w sobie i po za sobą potwierdzenia i wyjaśnienia porywającego go uczucia.

Żeby poczuć piękność pomników Grecyi, musiał je poznać, żeby je zrozumieć, musi się wżyć w jej życie, myśleć i czuć razem z nią. Uczucie wyższości chrześcijańskiej przytomne w duszy jego, wtedy gdy mu się poraz pierwszy objawiła piękność Grecyi, towarzyszy mu i w dalszej pracy ducha; rozdział formy od treści, rzeczy ziemskich od niebieskich, głębokie jego rozdarcie wewnętrzne, które nauka podtrzymuje i uświęca, sprawia, iż śledząc życie Grecyi wnosi tam rozdział istniejący w sobie a nieistniejący w dziełach Grecyi, czego jednak nie spostrzega, aż po długim bezowocnem dobijaniu się, lub nie spostrzega wcale. Człowiek jest zawsze synem swego czasu. Grek żył w owym momencie dziejowym, któremu przyświecał ideał pogody i jedności. Bogi Grecyi używały niezmaconego szczęścia; człowiek, syn bogów urabiał się na wzór ojców swoich, i to życie swoje ziemskie, którego był panem i królem, urabiał na wzór życia olimpijskiego.

W Grecyi, ideałem, osią obrotową życia ludzkiego, siłą ukrytą wywołującą twórczość, było głębokie uczucie i pożądanie szczęścia życia; ziemia polem objawu tej siły twórczej, polem wypełnienia ideału. Człowiek nie tylko z ducha, ale ze krwi bogów zrodzony, rodził się z przywilejem potęgi i szczęścia ziemskiego.

W Chrześcijaństwie, szczęście jest ukrytą na dnie duszy potrzebą, obietnicą, mającą się spełnić w przyszłym życiu; dla nas, tylko z ducha boskich, ciało jest ciężarem i zaprzeczeniem boskości, ziemia padołem płaczu, polem walki, gdzie przez cierpienia dokupujemy się zasługi.

Na takich warunkach, i dopóki te warunki istniały z całą siłą, Grecya była dla nas obojętną; jak dla Greka by-

ła obojętną nieśmiertelność zaziemska, a wtedy kiedy warunki wolniej, Grecya zajmować nas zaczyna, obraz jój majaczeje raczej niż się zjawia. Dzisiaj, artysta stojąc w obec Grecyi z rozdzieleniem wewnętrznym, staje na sposób taki, jak Grek stawał w obec życia przyszłego, i pojęcie jego o Grecyi, jest jedną z tych myśli mrocznych, rysujących się niepewnie na dnie jego duszy, ujętych słabo, i przesuwających się przed nim, jak przed Grekiem cienia umarłych po polach Elizejskich. Grek z powodu swego stanowiska wyłącznie światowego, nie miał jasnego pojęcia nieśmiertelności: nieokreślił też jój i nie wydał po za siebie jako dzieła twórczej swój myśli, ale ona żyła w głębi jego duszy i rysowała się tam w kształtach o tyle ujętych, że ją nazwał wędrówką cieniów. Ta wędrówka była mu zrazu upiornym widmem wysysającym krew jego żywotną, i taką się też przedstawia w *Odyssei*.

Ulisses spotykając w otchłaniach piekielnych Achileśa, winszuje mu że jest szczęśliwszy od tych wszystkich, którzy go poprzedzili i tych którzy po nim przyjdą; bo za życia czczony był jako równy bogom, a teraz jest najpierwszym pomiędzy umarłymi.

Achilles mało sobie waży to szczęście i powiada: „Na-próżno starasz mi się osłodzić nieszczęsną dolę, bo lepiej-by dla mnie było, być służącym rolnika, biedakiem w służbie biedaka, niż panować tutaj nad cieniami snującymi się w powietrzu.” Z czasem upiorna wizycja nabiera życia w głębokościach jego ducha i przechodzi w szlachetne i do pewnego stopnia ufne zdanie się na wolę bogów.

W tragedyi Sofoklesa, *Trahiński*, *Herakles* gotujący się na śmierć mówi:

„Kiedy więc wyrok Zeusa, tak tu wszystko sprawia,
Pomóż mi spełnić synu! co kazały bogi.”

A dalej:

„Znekana trudem idź duszo moja!
Nim się szal we mnie odezwie dziki,
Niech cię miedziana okryje zbroja,
Abym bolesne stłumił okrzyki,
Choć los przynagla czynić wbrew woli,
Wesoło trzeba poddać się doli” (1).

(1) Przekład Kazimierza Kaszewskiego, str. 49.

Jak u Greka upiorna z razu i przestraszająca wizyta nieśmiertelności, nabierając życia w głębi jego ducha, przemienia się w szlachetną rezygnacyą i staje wreszcie jako głęboka zagadka i niepokojąca tęsknota; tak i dla artysty upiorna niegdyś wizyta Grecyi, staje dziś jako domaganie wewnętrzne i nierozwikłana zagadka; ale pomimo szczerości z jaką wnika w gieniusz Grecyi, rozdarcie wewnętrzne i przeniesienie ideału życia w zaświaty, staje mu na przeszkodzie do jasnego pojęcia gieniuszu Grecyi, tak jak Grekowi stawało na przeszkodzie stanowisko jego światowe do pojęcia nieśmiertelności zaziemskiej. Szczęście, spokój, pogoda, co wionęły nań z pomników ojczystych, są dla niego prawdą, ale tak głęboko jeszcze na dnie duszy złożoną, że jój nie może w dzieło sztuki zamienić. W tych pomnikach Grecyi, jest coś niepożytego, w tych jój dziełach leży wskazówka dla niego; ale gdy przyjdzie tworzyć w tym kierunku, gdy przyjdzie oddać wesele i pogodę boską, trzeźwo i jasno objawić pojęcie tego do czego tęskni, pożądany ideał staje przed nim, jak przed Grekiem stało przeznaczenie. On odjąć się tej piękności nie może i mówi z Antygoną:

„Ja się chcę bogom zasłużyć, bo z niemi
Dłużej mi bywać, niż z ludźmi na ziemi.”

a z pod jego ręki wychodzi albo utwór całkiem zimny i formalny, albo widmo podobne do tego, jakie staje przed Antygoną w chwili, gdy się zegną z gorącym życiem co w niej tętni, z jasnym słońca promieniem — i mówi:

„Słyszałam ja o dziewczycy (1),
Tantalowej biednej córce,
Która we Frygów ziemicy
Na Sypilowej tam górze,
Jak w gęstym bluszczowym zwoju
Stoi w kamiennym stroju:—
I czoło jój, wieść powiada,
Wieczystym śniegiem pokryte,
I z oczu w krople obfite
Łza po łzie na piersi spada.
Tak i mnie dłoń przeznaczenia
Uśpi w powłoce z kamienia” (2).

(1) Niobe, zmieniona w posąg kamienny.

(2) Antygona, przekład Kaź. Kaszewskiego, str. 34.

Dotąd, badacz i artysta idą spolem, łączą się w uwielbieniu Grecyi i pożądanu przyświecającego jój ideału; obadwa chcą go wprowadzić w życie, chcą myślom i uczuciom dzisiejszym, nadać formę doskonale piękną; ale tu drogi ich się rozdzielają. Artystę, ideał Grecyi porywa jak przeznaczenie, pogoda którą szczęście daje, jest potrzebą duży jego, i nie zważając na czas w którym żyje, chce się bogom zasłużyć; bo z nimi dłużej mu bywać niż z ludźmi na ziemi, i wtedy, kiedy badacz przy istniejącym w chrześcijaństwie rozdziale i skoncentrowaniu się tylko w duchu, widzi niemożliwość dosiężenia dla sztuki chrześcijańskiej, ideału doskonałego piękna, i radząc aby sztukmistrz starał się o pogodzenie przeciwieństwa materyi i ducha, ma na względzie tylko upiększenie i udoskonalenie formy, artysta nie podziela zwątpienia, nie sposobu sprzeczności w nauce pomiędzy istotą kreacyi a środkami mającemi ją urzeczywistnić; jemu idzie o życie sztuki, on zabierając się do zniesienia istniejącego przeciwieństwa, zabiera się z wiarą że je znieść potrafi, on naśladując Grecyą i w jój formy doskonałe starając się wlać ducha czasów dzisiejszych, nie wątpi że to się da zrobić, a choć rzeczywistość wykrywa mu pomyłkę, a słabość wykonanego dzieła i jego połowiczność ugodzi go boleśnie w serce, to zwątpi tylko w obrane środki, wreszcie w zdolność swoją, ale nie w ideał harmonii i szczęścia, co się w nim zbudził i tęskni zakłęty na dnie jego duszy. To nam tłumaczy, dla czego tak skoro, nowi zapaśnicy, stają na miejscu upadłych.

Artysta bliższy życia rzeczywistego, bliższy jest prawdy, tylko pomylił się w środkach mających go do celu doprowadzić; cel może być osiągniętym, ale nie za pośrednictwem dotychczasowych ogólnie znanych i podawanych artystom zasad estetycznych. Artysta świadomy w uczuciu, obrazowości wszystkich kreacyi mistrzów, podąża do ideału harmonii ciała i ducha, do jedności zupełnej będącej piętnem dzieł Grecyi, przez udoskonalenie i upiększenie formy; drogą zewnętrzną chce się dostać do wnętrza, co go odwodzi od celu, zamiast go do niego zbliżać. Studyując naturę i antyki, zdobywa środki techniczne, ręka jego posłuszna myśli, coraz, doskonalej kreśli kontury ciała ludzkiego, tej jedyniej formy zdolnej do odbicia ideału boskości;

wreszcie, po wielkich wysileniach praca jego uwieńczoną bywa, to jest, dobija się typu. Typ, wedle pojęć dzisiejszej nauki, to forma ogólna i doskonała.

Dosięgnąwszy tego, artysta się zatrzymuje; droga którą szedł dotąd, zamyka się przed nim; po za typem formalnym leży indywiduum z nieskończoną swoją różnorodnością, nieujętą, niedostępną dla niego, a ujętą i dostępną dla Greka. Próżno szuka, wysila się; próżno pyta natury o tajemnice utajonego życia: natura dała mu już wszystko. Już krew gorąca przebiega to ciało ulepione z gliny; jest to już forma ożywiona; już człowiek niby, ale jeszcze nie indywiduum, nie jednostka, mająca poczucie swęj jedności i mówiąca o Bogu. Chcąc koniecznie to już żyjące ciało natchnąć indywidualnością, artysta w teraźniejszości żywéj, która w nim dygoce i z zewnątrz go obejmuje, czerpie natchnienie i wskazówkę; przemienia rysy oblicza, naznacza te lub owe części piętnem życia dzisiejszego, i jeszcze raz widzi udaremnione wysilenie. Utworzona przez niego postać nie dobiwszy się indywidualności prawdziwéj, straciła piękność typową. Jeżeli wtedy zniechęcony próżną pogonią, zrzeka się idealności, zrzeka się doskonałości i czystéj piękności, i idzie za głosem nęcăjąć go natury, z pod jego ręki wychodzą postacie żyjące, ale żyjące tylko życiem zmysłowém. Jeżeli dotrzyma wiary poszeptom skrytym, cichym, niewyraźnym, majaczącym na dnie jego duszy, dobić się może tego, co nazywają *wielkim stylem*, zostać malarzem *idealnym*, tworzyć w granicach kanonu Polikteta i zasad estetycznych; ale nie utworzy dzieł sztuki, dzieł żywych, świadczących o duchu twórczym, który je wywołał, o czasie w którym duch ten żył i działał. Postacie przez niego utworzone nie mówią o sobie: ja jestem; duch ich „*dłoń przeznaczenia uśpiła*,” czoło ich śniegiem pokryte, jak w smętnéj wizyi Antygony; a choć je naznaczy tęsknotą, choć z oczu Tantalowéj córy, padać będą łzy, choć tym sposobem postacie te wkupią się do życia dzisiejszego: nie są w stanie przebić opasująć ich powłoki z kamienia.

Artysta chciał urzeczywistnić wizję pogody, oddać myśl swoją w formach doskonale pięknych, a wydał tylko tęsknotę do czegoś nieznanego. Żeby zakłóć przeznaczenie, dobić się indywidualności po za typem doskonałości formal-

nęj piękności leżącej, potrzeba inną wręcz odwrotną obraną iść drogą, która sama jedna tylko zdolna jest rozjaśnić zagadkę na dnie duszy artysty leżącą, i mroczną myśl jego zbudzoną widokiem ideału greckiego uczynić jasną i możliwą do objawienia w dziele sztuki. Żeby wróżby Grecyi wypełnić, błysk świetlany w gwiazdę stałą zamienić, jedyny moment dziejowy przenieść w rozwijające się życie ludzkości, lub chociażby uczynić go momentem krótkiego swego indywidualnego życia, trzeba zbudzić własny geniusz, trzeba przekroczyć obecne stanowisko rozdarcia wewnętrzneg, trzeba nie tylko kiedyś w przyszłości widzieć szczęście, ale to szczęście uczynić z obietnicy rzeczywistością, z zaświata sprowadzić w świat, czuć go w sercu swoim, używać szczęścia w myśli wznoszącej się bez wysilenia ku Bogu, mieć go przytomnym w sobie i obok siebie, tak jak go miał Grek. Dopiero to owe wyższe bez zaprzeczenia, bo już w chrześcijaństwie zdobyte stanowisko, pomoże mu do zapanowania nad Grecyą, do zapłodnienia duszy swojej jej geniuszem, do urzeczywistnienia ideału pogody i harmonii, co przemknął w Grecyi szybko i za ledwie dotknąwszy się ziemi, odleciał do nieba; do uczynienia tego jawem, co było w Grecyi cudnym snem na kwiatach, i skończyło się bolesnym przebudzeniem.

Zdobyta dopiero bowiem siłą woli jedność i płynące zeń, pogoda i szczęście, mogą otworzyć pole nieskończonego rozwoju w kierunku naznaczonym przez Grecyą. Każdy jest bezwątpienia synem swego czasu, ale każdy może być oprócz tego, lubo to rzadko się zdarza, wolną i samodzielną indywidualnością, niezależną kreacją właściwej sobie pracy ducha, bo to waruje postęp. Jakikolwiek byłby czas, los i stanowisko człowieka na świecie, zawsze on może urobić się wedle ideału piastowanego w łonie swoim, indywidualnie rozpocząć postęp, mający się z czasem przenieść w massy.

Artysta dzisiejszy baczyć szczególnie powinien, że zstępowanie jest kierunkiem wbrew przeciwnym wstępowaniu, że u Greków to drugie miało miejsce, że gieniusz ich polegał na tem, iż oni na wzór legendowych Tytanów z całym swoim życiem ziemskim do nieba wdrzeć się chcieli, i że dopóki duch dzisiejszego artysty będzie na stanowisku

zstępowania, dopóki z całym swoim życiem ziemskim, nie takim jakie ono jest, bo to czynił Grek i to się już powtórzyć nie da, jako będące poniżej chrześcijańskiego stanowiska, ale z całym życiem swoim ziemskim wskrós przebóstwionem podnieść się do nieba nie zapragnie, ideał grecki pozostanie dla niego niepokojącą ale nie ujętą wizyją. Stanowisko artysty, do którego było i jest dotąd jeszcze całkiem światowe. Syn czasu wyznawającego się głośno z ducha poczętym i do ducha się głównie odnoszącym, chce przez świat dobić się kreacyi, przez formę dojść do geniuszu Grecyi; poszukuje go na drodze formalnej i historycznej z pominięciem psychologicznej, i złączony ściśle z swoim czasem, rozdwojenia wewnętrznym, sądzi, iż nieuczyniwszy się sam wprzód, wolną niezawisłą od swego czasu, samodzielną indywidualnością, kreacją niezależną i właściwą sobie pracy ducha, zdoła wizję jedności treści i formy, wizję szczęścia życia, urzeczywistnić dla siebie i drugich.

Rzut oka na tegoczesne malarstwo we Francyi, wykaże nam jaśniej pomyłkę i bezowocne wysilenia artystów a zarazem wykaże się twórczą czynną na polu sztuki, wbrew wróżbom tonących w abstrakcyi umysłów, twierdzących: że ideał chrześcijańskiej harmonii i szczęścia, nie w życiu i dla życia, ale tylko w duchu i dla ducha urzeczywistnionym być może.

Ponieważ w działaniu ludzkim żadna okruszyna duchowego życia nie ginie zachodząc w przeszłość, a terazniejszość wysnuwająca się z przeszłości jak żywa woda ze źródła, parta jest siłą w niem utajoną; więc żeby zrozumieć czas w którym żyjemy i dzieła owocem jego będące, musimy spojrzeć w koniec XVIII-tego stulecia, musimy poznać rodzica, po którym dziedziczymy wady i cnoty, błędy i prawdę, i zobaczyć, azaliż rozjaśniliśmy lub nie, mroczne jego myśli.

Więcej niż od połowy XVIII-tego stulecia, sztuka, natury swojej wyższego umysłowego rozwinięcia potrzebująca, i dla tego trzymająca się szczytów społecznych, upada we Francyi. Zbiedniałe i bierne plemię możnych, czyn-

nych niegdyś antenatów, nie wcale, lub bardzo mało jest twórcze. W akademiach tracą czas i siły na przeżuwanu form klassycznych, na świecie bawią się anegdotami, i w dobrej wierze parodują idylle.

Na jakiś czas przed sławną społeczno-polityczną rewolucją, umysły budzą się ze snu; rozpoczyna się ruch w dziedzinie myśli, i na różnych drogach zaczynają kiełkować tak zwane nowości; objawia się popęd ku wolności i niezależności, daje czuć potrzeba zmiany. Określone ustawami akademickimi warunki rozwoju sztuki, odwieczne i źle zrozumiane pojęcie klassycyzmu, urobione i gotowe zasady na wszystko, coraz nieznośnieszemi stają się uczniom wysyłanym do Rzymu przez akademie i mającym sposobność zetknięcia się oko w oko, nie tylko z arcydziełami starożytnego Rzymu, ale i z dziełami Greków, które od czasów epoki Odrodzenia, nie przestawały nęcić i niepokoić artystów. Teorye Lessing'a, Heinego, Winkelman'a, Rafaela, Mengsa, rozważane i roztrząsane przez uczniów, przygotowują reformę, wyłaniającą się zwolna z cieniów szkoły i występującą na widownię z przyływem rewolucyjnej fali.

Reforma ta, jako dążąca w kierunku ogólnego prądu pojęć i działań ówczesnej Francyi, znalazła uznanie i silne poparcie u ogółu, a Dawid jój przedstawiciel, człowiek z talentem, ale niegenialny i nie twórczy, wzięty na barki ogółu, wyniósł się na wysoką godność mistrza, utworzył szkołę, i silny siłą ogólnych dążeń swego czasu, przewodniczył i rozkazywał w dziedzinie sztuki.

Poszukując bezwzględnej piękna, którego starożytne pomniki miały być żywym wyrazem, poszukując go w widokach ambitnych, poszukując go dla swój chwały i chwały Francyi, pominął, albo raczój nie dobił się do stanowiska ogólnego, ludzkiego, i nie mógł ani pojąć, ani zrozumieć gieniuszu, co te dzieła doskonale stworzył.

Ta zawistość od czasu i kraju sprawia, iż w studyach swoich Dawid pomija zrazu pomniki Grecyi i przywiązuje się szczególnie do pomników rzymskich odpowiedniejszych nastrojowi swego czasu i odpowiedniejszych nastrojowi osobistemu, głównie do widoków materyalnych skierowanemu. Ale że to ograniczanie się czasem i krajem wiedzie za sobą jako konieczność, iż człowiek spada poniżej swego czasu

i kraju; więc téż i Dawid, chcąc stanąć w sztuce, jako reformator i przedstawiciel Francyi, stanął tylko jako oswobodziciel formy z więzów krępujących ją przed nim, dobił się rysunku surowego, energicznego, uczonego, malowania zręcznego i pewnego, ale nie zdołał dobić się gorącości i prawdy życia, a przedstawia czas w którym żył, nie z jego strony głębokiej i ludzkiej, której zarody ten czas miał w sobie, ale z jego strony zewnętrznej, w tém co miał w sobie mętного i naśladowniczego.

I wistocie, objawiający się w umysłach owczesnych zapał do klassycyzmu, nie był bezinteresownym; mieszczaństwo żywione tradycjami Grecyi i Rzymu, ale pogńębione i znieśmielone wiekami ciężkiej własnej przeszłości, budząc się do życia republikańskiego, czuło potrzebę oparcia suchaw-łych a niejasnych swych dążeń i domagań na jakiś powa-
dze stałej i nieomylniej. Że zaś za taką powagę stała i nieomylną nauczono go uważać starożytność, więc téż tę starożytność, wzięło sobie za wzór i palladium.

Dawid był tém, czém był jego czas, czém była rewolucya sama: mroczną i niepewną myślą, szukającą sobie właściwej formy. Leżąca na dnie czasu tęsknota była prawdą, ale gdy przyszło tę prawdę wydać z siebie, postawić jako dzieło żywe i twórcze po za sobą, niejasność jój i mroczność stanęła na przeszkodzie do jój urzeczywistnienia. Próżno przymierzano dawne formy, odrzucano, zmieniano; myśl mroczna chociaż wbita gwałtem w tę lub ową formę i zawarowana nią szczelnie, ulatywała pozostawiając formę próżną. Wzniosły ideał praw człowieka niejasno pojęty przez rewolucyą, istny cień, dla nieokreśloności swojej potrzebujący mroku i ciszy, rozwiął się gdy wyszedł na biały dzień. Silna wola, wielka po za sobą działalność, olbrzymia praca zewnątrz ducha ludzkiego dokonywana, nie pomogła; pomimo wysień cień schronił się napowrót w głąb' duszy człowieka, by zeń kiedyś żywą rzeczywistością wypłynąć. Co rewolucya na polu społeczném, to Dawid na polu sztuki urzeczywistnić usiłuje. W drugiej swojej podróży do Włoch, cały zajęty reformą i obeznany do pewnego stopnia z zasadami estetycznymi, które w szkole rzymskiej między uczniami rozstrząsane były, bierze się

do urzeczywistnienia dawno wypiatowanego zamysłu, który wedle teorii określał się na zewnątrz; odtworzeniem ideału doskonałego piękna, którego wzór zostawiła nam starożytność.

Ponieważ w jego czasie przedmiotem szczególniejszego zajęcia jest bohaterski Rzym, Dawid więc studjuje pomniki rzymskie. Temu poszukiwaniu przychodzi w pomoc zamówienie dworu Królewskiego wnikającego w potrzeby czasu, i Dawid maluje dwa obrazy, które z powodu treści swęj historycznej, (jest to bowiem Przysięga Horacyuszów, i Liktorowie przynoszący Brutusowi ciała jego synów), nie mniej jak z powodu rzeczywistęj względnie do czasu wyższości w wykonaniu zyskują mu sławę. W tych obrazach stara się on wprowadzić w życie nabyte zasady estetyczne, i dzieła te odróżniają się od poprzednich prac jego, poprawnością rysunku i pewnym rodzajem wielkości zewnętrznej; wielkość ta jednak ma w sobie coś sztywnego i wyszukanego. W tych postaciach jest coś posągowego, brak im ruchu i życia, a cała kompozycja nosi na sobie widoczne ślady swego pochodzenia; jest to przeniesienie rzeźby w malarstwo. Perspektywa, światłocien, koloryt, te potężne środki którymi malarz włada, jeszcze nie rozwinięte u Dawida. Śmierć Sokratesa, Helena i Parys należą do tęj samęj kategorii. Dawid szuka surowęj powagi, postacie jego modelowane są z prawdą i wybitnością, ale szczegóły nie stapiają się w harmonijną całość ani w postaciach ani w kompozycji. Gniew, smutek, rozpacz, rezygnacya, naznacza zwierzchu fizyognomię ale jęj nie przenika: Dawid przymierza wyraźnie formę starożytną do pojęć swoich estetycznych, — do myśli swego czasu. Po kilku latach, prąd wypadków społeczno-politycznych, wyrwa Dawida ze starożytności i stawia w obec bieżącego życia; ulubieniec czasu zostaje malarzem rewolucyi. Rewolucya chce być uwiecznioną i Dawid maluje na żądanie, obraz p. t. *Le serment du jeu de paume* (1). W tym obrazie widać wysokie poczucie układu mass, figury grupują się naturalnie, prawdziwie. Poprzednie studyowanie antyków poszło na korzyść nowęj

(1) Przysięga deputowanych stanu średniego, w sali gry w piłkę, (du jeu de paume).

epoki. Nakazującą jest postawa tych nowych bohaterów: poleganie na sobie, wspaniała pewność siebie o tyle, o ile się ona może odbić w postaci i ruchu, jest tu uwydatnioną; brak tylko tej iskierki wewnętrznej, co by mówiła o sobie i do siebie pociągała. Dawid malował jeszcze z wypadków tego czasu dwa obrazy:

Śmierć *Le Pelletier'a de Saint Fargeau*, którego tylko piórowy rysunek pozostał i Śmierć *Marata*.

Ernest Chesneau tak się o tych dziełach wyraża:

„Kompozycja obrazu przedstawiającego Śmierć Marata jest prostą, a wrażenie jęj przejmujące. Na ciemném tle bez żadnych akcesoryj, ukazuje się trup, którego tylko część wyższa występuje z wanny. Tułów i głowa w tył przechylona owinięte są białą chustą, z pod której wychyla się kosmyk wilgotnych włosów przyległych do czoła; głowa ta lekko z idealizowana nosi na sobie piętno zazdrośnej nędzy, przeżytych trudów i wyniszczenia, jakie pozostawiła po sobie nienasycona ambicja. Lewa ręka oparta na draperji zielonej wełnianej, przykrywającej wannę, trzyma w stężonych palcach list podany przez młodą kobietę; prawa ręka spada prosto na zewnątrz, w sposób złowrogi. Na ziemi leży nóż co otworzył pod obojczykiem tę ranę, z której sączy się krew i której jedna kropla padła na list. Nakoniec za jedyne akcesoryum — skrzynka z drzewa białego oparta o ścianę.

W tym obrazie wszystko namalowane jest skromnie, szczerze, oddane bez przesady, z surowém piętnem rzeczywistości. Ciało zwolniałe w skonaniu, modelowane jest wybornie; Dawid jakby na raz jeden ożywiony cudem namiętności, znajduje światło i koloryt pełen efektu i po mistrzowsku zapanowyywa nad trudnościami jakie przedstawiały: białosc ciała i białosc draperji. Niemasz tu żadnej szarlataneryi, żadnej wyszukanęj sztucznej dramatycznosci, ani też gminności: całe dzieło skromne, wymowne i prawdziwe.

Dawid odmalował śmierć tak, jak my ją rozumiemy, nie radził się antyków, ani szkoły hiszpańskiej; rzecz wypłynęła sama z siebie: dzieło jest oryginalne i pełne siły” (1).

(1) La peinture française au XIXme siecle, p. Er. Chesneau p. 21 — 22.

„Głowa Le Pelletier’a de Saint Fargeau—oddana jest z témże samém uczuciem i z tąż samą potęgą; ten człowiek padł w chwili działania, a rysy które śmierć surowiej wymodelowała i określiła, świadczą o stałości i bystrości rozumowej tego człowieka: profil jest szlachetniejszy niż u Marata, ale to już nie artyście lecz modelowi zawdzięczamy.”

Autor krytyki, zarówno rysunek jak obraz nazywa arcydziełem i dodaje, iż gdyby Dawid porzucił był starożytność, a wziął się do przedstawiania życia obecnego, jemu bliżkiego, gdyby był szukał piękna nowożytnego: mógłby był w istocie zostać mistrzem następnych pokoleń.

Wniosek ten jednak, głębiej rzecz rozważywszy, upada swoją bezzasadnością. Wprawdzie David wraca następnie do starożytności, studjuje greckie posągi i maluje Sabinki, dzieło o wiele wyższe pod względem formalnym niż poprzednie; ale w niem tak jak w dawniejszych, brak widoczny życia wewnętrznego, co wszakże idąc za zdaniem krytyka, możnaby przypisać niemożności przejęcia się przedmiotem tak od nas odległym i tak od nas różnym; ale tenże sam Dawid wezwany później przez Napoleona, maluje sceny z życia ówczesnego, uwiecznia czyny cesarstwa, maluje Bonapartego na koniu pnącego się na szczyt Alp, a i w tych bliskich niego, zrosłych z duchem jego czasu przedmiotach, nie przejawia się ten duch świadomy siebie, tylko się okazuje jak się okazywała przedtém, doskonale oddana podniosłość, pewność siebie, majestat w postawie i ruchu, będący zewnętrzném znamięm wielkości.

Grecy i Rzymianie nauczyli Dawida rysować po grecku i po rzymsku, nauczyli go swoich ruchów mierzonych i poważnych, wtrzącających ukrytą harmonii wewnętrzną i ją naczynających, ale nie mogli, badani z zewnątrz, odkryć gieniuszu co te postacie ożywiał i te ich ruchy takimi a nie innemi czynił.

Że jednak zewnętrzność jako ściśle złączona z wnętrzem człowieka, z jego duszą, nosi na sobie odbłask niezatracalnej téj duszy, i ten odbłask da się uchwycić na drodze poszukiwań formalnych; więc téż i Dawid ten odbłask przyswoił sobie i nim nazaczył mniej więcej wszystkie swoje

działa. Że zaś śmierć Marata i Le Pelletier'a de Saint Fargeau porywa i zachwyca swoją prawdą, czego brak czuć się daje przy innych dziełach, to nie naturalniejszego; obadwa obrazy przedstawiają chwilę, kiedy duch opuścił ciało, więc ciało to jeszcze lśni bytnością jego, świadczy o duchu który go opuścił, i jest w tém porywająca prawda; ale zważmy dobrze że w tych ciałach ducha już niema: postacie te są tylko piękne i prawdziwe, pięknnością i prawdą śmierci, nie zaś życia. Wymagania nasze są zadowolone, ale wyższość tych obrazów nad innemi leży w przedmiocie podającym się właśnie treścią swoją do oddania, artyście przedewszystkiém formalnemu. Mroczna jednak myśl piękności z harmonii płynącej, i po śmierci Dawida nie przestaje niepokoić artystów. Dawid tworzy szkołę nie w moc charakteru swego despotycznego i prądu ówczesnych dążeń rewolucyjnych, odtwarzających starożytność, jak to ogólnie twierdzą, bo to jemu tylko i dopóki ten prąd trwał, mogło zapewnić sławę i pierwszeństwo, ale na mocy prawdy, na dnie téj mrocznej myśli leżącej. Szkoła utworzona przez niego, rozpada się już za jego życia w dwa odrębne kierunki, znane pod nazwą klasycznego i romantycznego, i opatrzone pieczęciami estetycznemi, starożytnego i nowożytnego piękna.

Jedni twierdzą, że każdy czas ma swoje właściwe piękno i nieodejmując wartości dziełom greckim, uważają iż przeszłość starożytna zamknęła się w zupełności i z życiem dzisiejszem niema związku; poszukują więc nowożytnego piękna w naturze, w życiu które ich otacza, w tradycyi chrześcijańskiej, w duszy własnej nastrojonej na ton swego czasu i jemu odpowiednio. Drudzy uznają starożytność za wzór doskonałego piękna i idąc za nieokreśloną tęsknotą do harmonii, chcą mroczną myśl swój duszy urzeczywistnić w sztuce.

Szkoła romantyczna wydaje z siebie Eugeniusza Delacroix, szkoła klasyczna Ingres'a i Hipolita Flandrin. Nad dziełami więc tych artystów, jako przedstawiających wybitnie owe dwa kierunki, zastanowimy się szczegółowo.

Ingres rodzi się w 1781 roku, jest uczniem Dawida i w dwudziestym roku życia, otrzymuje nagrodę rzymską.

Poszukując również jak mistrz jego Dawid, ideału starożytnego piękna, natrafia w swém życiu na okoliczności pomysłniejsze do jego zrozumienia, na możność studyowania dzieł Grecyi z czasów najwyższego rozwoju jéj sztuki, i walka co z taką siłą i rozgłosem wrzała obok Dawida, ucisza się zostawiając indywidualnościom możność rozwagi, głębszego wnিকnienia w siebie. W epoce kiedy Dawid po raz drugi jedzie do Rzymu, gdzie talent jego ostatecznie piętno przyjmuje, archeologia była jeszcze w kolebce, a sztuka grecka mało znaną. Nie odkryto jeszcze wówczas marmurów Eginy i Figalii; nie widziano we Francyi ani Metop świątyni Tezeusza, ani rzeźb Partenonskich, ani szczątków świątyni Zwycięstwa. Największa część rzeźb greckich posiadanych przez Rzym, była z czasów cesarza Adryana, a sam nawet gladyator, Laokon i Apollo-belwederski nie były jak się to wydało Winkelmanowi, ostatniém słowem starożytnéj sztuki. Gieniusz grecki odkrył się dopiero w swéj pełni i blasku, gdyśmy poznali: Ceres, Prozerpinę, Parki, Tezeusza, Ilissusa, Konie Nocy, co rozdętymi swemi nozdrzami zdają się oddychać tém samém powietrzem co bogi.

Te odkryte cuda, ten czas spokojniejszy, wpływa téż rzeczywiście na lepsze zrozumienie ideału starożytnego, ale tylko pod względem formalnym.

Ingres doszukując się doskonałego piękna, polegającego na harmonii treści i formy, nie zmienia kierunku Dawida, ale tylko postępując na wskazanej przez niego drodze, rozwija i doskonali formę. Szczęśliwe okoliczności dały to, co dać mogły, możność działania; ale że rozwinięcie twórczości ani w czasie ani w pozostałych pamiątkach nie leży, więc téż czas i pamiątka jéj nie rozwinęły. Co więc, pomimo przyciszonego gwaru walki, Ingres tak jak Dawid znalazł się wśród ogólnego prądu myśli, ku stronie zewnętrznej skierowanego. Jak za czasów Dawida, tak téż i dziś, człowiek przez owdładnięcie materyi, przez opanowanie wszelkich środków światowych, spodziewa się dojść do ideału harmonii, do szczęścia życia. Teorye estetyczne najwięcej rozpowszechnione, wórzają temu ogólnemu głosowi, nawołującemu do owdładnięcia materyi i wzywają artystę, aby badał naturę, idealizował i doskonalił formę, i w nią obkoczył swe uczucia i myśli. Szczęścia życia, niezależności, wolności i wpływu, dosięże

wszechwładzca środków materyalnych, ideału i sztuki, wszechwładca formy.

Ingres według zdania krytyków, wniknął głęboko w życie natury, i tém swoim w nią wniknięciem, tém uznaniem natury, stanął powyżej Dawida, któryby nigdy nie był się ośmielił, w sztuce zwanéj przez siebie: „Le grand art” i oznaczającéj przedmioty historyczne czerpane ze starożytności i oddane po starożytnemu, naznaczyć tém życiem co tętniało w około niego: Dawid patrzył na naturę przez pośrednictwo pomników starożytnych, Ingres ośmiela się spojrzeć własnymi oczyma. Arcydzieła odkryte wskazały mu, jakiém okiem Grecy patrzyli na naturę, jak ją badali z miłością, i jak wiele dozwolali sobie swobody; nie gwałcąc przeto praw bezwzględnych sztuki, przekazanych im przez Egipt, i wykwinnych proporcji ciała ludzkiego określonych dłutem i piórem Polikleta. To szczęśliwe połączenie natury i praw bezwzględnych piękna sprawiło, iż Ingres dobił się stylu.

Karol Blanc, znakomity krytyk i wielbiciel talentu Ingres’a, zabierając się do ocenienia dzieł tego artysty, tak styl określa:

„Styl, jestto sztuka przedstawienia każdéj postaci w prawdzie jéj typowéj, pokazanie jéj strony najwyższéj i właściwéj téj stronie piękności.... Od chwili, gdy istota jest żyjącą, ma w sobie pewien rodzaj znaczenia, indywidualność, to jest piętno bóstwa nieznanego co przewodniczyło jéj przeznaczeniu. Jeżeli los wsparł naturę, jeżeli okoliczności przyczyniły się do rozwinięcia właściwego jéj temperamentu, ma ona charakter czyli pierwszy stopień piękności, to jest łączy się z całą seryą istot podobnych sobie, i jest streszczonym obrazem ich fizyognomii. Jeżeli zamiast mieć piętno jakiegoś występku, przedstawia jedną z wielkich cnot ludzkości, jeden z jéj przymiotów szlachetnych, charakter jéj łagodzi się, i istota staje się piękną. Tak więc w miarę jak indywidualność bogaci się i uwydatnia, wznosi się do charakteru; w miarę jak charakter się łagodzi, wznosi się do piękności.

Mając do wyboru pomiędzy temi dwoma cechami istoty żyjącéj, Grecy przechyliłi się do piękności, charakteryzowali wprawdzie wszystkie swe bogi, ale wszystkie uczynili pięknymi. Florentczycy trzymali się pierwszego; zindywidualizowali wszystkie swoje postacie, ale wybierali tylko takie

które były szczęśliwem wcieleniem charakteru. Holendrzy zatrzymali się na indywidualności samej, naśladowali naturę z miłością, z niewypowiedzianym urokiem, ale styl pozostał dla nich nieznanym.

Z tych trzech sposobów widzenia natury, żaden nie był szczerze przyjęty przez szkołę francuską, szkołę mieszaną, która poszukiwała stylu, to naśladowując Michała-Anioła, jak się to wykazuje w dziełach malarzy Fontainebleau, to od Lebrun'a aż do Boucher'a, naśladowując Bolończyków i Neapolitańczyków, a mianowicie: studia akademickie Karraczów, manieryzm Lucca Giordano i Solimeno. Wyjątkowo tylko Lesueur i Mikołaj Poussin, szukali go w starożytności i w duszy swojej.

Z nadejściem Dawida, styl został przywrócony do swęj godności, ale styl wypożyczony od rzeźby, polegający na erudycji, którym odziewano tylko naturę. Czasom obecnym, a w szczególności Ingresowi przeznaczonem było ujrzeć styl tam, gdzie on jest: w łonie rzeczywistości, w seméjż istocie rzeczy" (1).

Czytając to określenie stylu zdawałoby się, iż zarzut nasz kierunku zewnętrznego sztuki, spada wyłącznie na artystów, bo wszakże według tego co Blanc powiada, piękność rośnie w miarę wyrabiania się i uzacniania indywidualności, a styl leży w łonie rzeczywistości samej; ale dalszy rozwój i zastosowanie zasad do życia sztuki, do ocenienia dzieł artystów, wywodzi nas niebawem z tego błędu i wykazuje, że krytyk pojmuje indywidualność tylko pod względem formalnym, co wychodzi na to, że nie leży w duchu i wszystkich jego produkeyach jako konieczność, ale tylko jest czemś zewnątrz ducha stojącym, szatą, w którą się stroją myśli człowieka, a nie z nią odrazowo jako nieodłącznym warunkiem swego bytu się zjawiają. Naznaczony już przez Platona a zwiększający się z czasem przedział pomiędzy myślą a życiem określenie, że „piękność jest objawieniem zmysłowem idei" (2), wynikłe ztąd oddzielenie produkey artystycznych od produkey umysłowych i utworzenie tym sposobem dwóch

(1) Du Style et de M. Ingres par. Ch. Blanc. Gazette des beaux, arts 1. Janvier 1863 p. 6.

(2) Hegel. — Estetyka.

form do objawienia myśli, jednej zmysłowej, drugiej umysłowej, wprowadziło zamęt w pojęcie indywidualności i spowodowało zewnętrzny kierunek sztuki. Rozdział treści od formy, głównie zaszkodził i musiał zaszkodzić tym, co poszukiwali starożytnego piękna, co tęsknili za harmonią, za zjednoczeniem warunków ziemskich i niebieskich, za wizją szczęścia życia, i geniusz grecki musiał być przez Ingres'a jeszcze mniej zrozumiałym niż przedtem, pomimo odkrytych arcydzieł Grecyi.

Pierwszy rzut oka artysty, wyswobodzonego z więzów szkoły, pada na jedną z najbardziej tragicznych postaci starożytnej Grecyi, na tę też postaci najwybitniej ukazuje się kierunek formalny artysty i krytyka, uwydatnia się pomyłka obudwóch; postacią tą jest Edyp: artysta przedstawia nam go w obec Sfinksa.

Według podania, przeznaczenie skazało tego człowieka na zbrodnie, wyrocznia przepowiedziała los fatalny. Edyp dorosłszy wyzywa przeznaczenie; nie poddaje się ani zbrodni ani nieszczęściu; jest dość silny, żeby się oprzeć jednemu i drugiemu, i tu działanie indywidualum się rozpoczyna. Edyp ucieka z domu ojca, którego wedle przeznaczenia miał zabić, i idzie szukać zdala od niego sławy i niezależności. Wszedłszy w obcy kraj zabija w przypadkowym spotkaniu w walce obyczajem dozwolonej i uświęconej, króla tego kraju, nie wiedząc że to król; dowiedziawszy się następnie o istnieniu potwora niszczącego tamecznych mieszkańców, któremu nikt dotąd nie podołał, idzie stawić mu czoło: jest to właśnie chwila wybrana do obrazu. Idąc za podaniem, czytając Sofoklesa, widzimy że Edyp jest tu młodzieńcem śmiałym, przenikliwym, pełnym zapału, bohaterem, a zatem indywidualnością wyrabiającą się, potężną wysileniem ducha w ciągłej walce, ale nie indywidualnością już wyrobioną doprowadzoną do siły rzeczywiście, przeważnym działaniem pierwiastku niebieskiego, i ztąd w pierwotnej swojej szorstkości złagodzoną i zharmonizowaną. Według historyi, Edyp stojący wobec Sfinksa, nie ma być ani bogiem ani półbogiem, ale tylko bohaterem; wedle estetycznego poglądu Blanc w określeniu stylu wyrażonego, może on mieć, jeżeli ma być prawdziwym, tylko pierwszy stopień piękności, to jest charakter; wedle psychologii znowu, żaden z bohaterów czy to greckich czy

chrześcijańskich, nie mógł być i nie może doskonale pięknym to jest jaśniejącym pogodą niezmacone szczęścia i olimpijskiego spokoju, w chwilach starcia się, walki, domagania, ale tylko w stanie przebóstwienia, w stanie zadowolenia.

Ingres wbrew historii i poczuciu wewnętrznemu stawia Edypa w obec Sfinksa w postawie marmurowo spokojnej, który zstąpiwszy jedną nogą na kamień leżący w grocie i oparłszy o podniesione kolano rękę, pochylił się ku Sfinksowi w sposób tak przyjacielski, iż zachodzi zupełne niepodobieństwo domyslenia się, że położenie Edypa jest tragiczne, że w tej chwili waży się los jego, a tém bardziej iż potwór sam, ma również miłą i spokojną fizygnomię; to też rozrzucone kości ludzkie około tych dwóch spokojnych i jak można najwięcej obojętnych istot, również jak dzida oparta o prawe ramię bohatera, stają się w obrazie akcesoryami bez znaczenia. Najlepiej uprzedzony widz, nie znajdzie w obrazie śladu usiłowań artysty do oddania czynu, do przedstawienia historycznej postaci Edypa; ale widoczne i do pewnego stopnia uwieńczone dobrym skutkiem, usiłowanie oddania pięknych form ciała ludzkiego. Blanc przeciwnie, w tym obrazie widzi zrozumienie Grecyi i greckiego bohatera, dokładne przedstawienie tragicznego położenia tego ostatniego, i mówi:

„Ingres nie poprzestał, tak jakby to był uczynił Dawid, tylko na usymbolizowaniu czynu bohaterskiego, ale chciał ażebyśmy zrozumieli to straszne podanie, żebyśmy poculi całą jego zgrozę; obraz jego nie jest pracą archeologa przemawiającą do naszej erudycji, ale w najwyższym stopniu dziełem artysty zamierzającego poruszyć serce. Aby to skutecznie coś Ingres zrobił?—oto do form wybranych dorzucił *ozniki* rzeczywistości żyjącej i działającej. Z indywidualizował swego Edypa w sposób taki, iż bohater zstąpiwszy z mglistych sfer mitologii, ukazuje nam się jako człowiek który żył niegdyś, i dźwigał ciężar jednego z najstraszniejszych przeznaczeń ludzkich, który wyzionął ducha w Kolonie w lesie Eumenid. Zdaleka patrząc, zdaje nam się że widzimy figurę starożytną, tak linije są piękne, umiejętnie nakreślone i zrównoważone; ale przybliżywszy się, spostrzegamy tu i owdzie znamiona życia indywidualnego, najprzód w postawie Edypa pełnej godności a zarazem pou-

fałej, a następnie w niektórych rysach odróżniających figurę bez jęj zubożenia i dającęj jęj cechę życia, nieodbierając majestatu antyku, nieogółając jęj z tęj wielkości nieodłącznej od istot, które unieśmiertelniła legenda lub historia. I tak: profil Edypa zamiast być zupełnie prostym, wypukła się z lekka; jego młodzieńcza broda nie jest wzięta z żadnego posągu, ani tęg płaskorzeźby. Fałdy jakie tworzą muskuły szyi przez podniesienie głowy, suche i żylaste nogi młodzieńca przywykłego do trudów, uwydatnione są w sposób taki, w jakiby, ani Dawid, ani nikt pewnie nie odważył się uwydatnić. Dzięki tęg szczerości, energii, tych zacięć niespodziewanych, figura nie jest studyum akademickiem i niema w sobie nic sztywnego.

Być może, iż ona została wypożyczoną z jakiegś kamei lub medalu, a jeżeli tak jest, to można powinszować malarzowi; ale natura uczyniła model grecki wymownym w nowy sposób: tradycya nowego blasku u źródła życia nabrała, bohater odmłodził pod tchnieniem sztuki. Jednakowoż to modelowanie tak wybitne, gdziekolwiek użyte jest wstrzeźmięzliwie i zatajone delikatnie w reszcie figury, i dzięki temu, postać ukazuje się nam w perspektywie epok bajecznych, z urokiem jaki oddalenie nadaje ludziom i rzeczom, i ma tyle rzeczywistości — ile potrzeba, ażeby była ludzką. Ale ta mieszanina stylu i natury, nieśmiertelności i rzeczywistości uderza szczególnie w postaci sfinksa, postaci żyjącej a jednak symbolicznej, boskiej pięknością głowy, piekielnej zło-wrogiem drzeniem skrzydeł i pazurów." Wreszcie Blanc dodaje: „Tak więc Ingres młodzieniec dwudziestoletni, skromny uczeń szkoły rzymskiej, siłą intuicji dochodzi do tego, do czego doszły rozumowaniem najpotężniejsze inteligencje uczonych Niemiec: do pogodzenia pozornych sprzeczności między ideałem a rzeczywistością, przez podniesienie ich do wyższej potęgi, przez sprowadzenie ich do jedności."

Tymczasem rzecz ma się wręcz inaczej: dzieło Ingres'a staje jak żywy dowód złudliwości rozumowań estetycznych i fałszywej drogi, jaką Ingres poszedł pociągnięty dążeniem ogólnem, dochodzenia ideału harmonii przez owładnięcie i udoskonalenie (samęj) formy. Dopóki kwestya pogodzenia wrogich sobie pierwiastków przez podniesienie ich do

wyższej potęgi, krążyła w granicach abstrakcyi, sprzeczności łatwo zlewały się w jedność i rozdzielały, by znów zlewać; ale kiedy przyszło zastosować to do sztuki, odkryła się cała pozorność wrzekomego ich zjednoczenia, i nie mogło być inaczej; jeżeli bowiem w radzeniu rzeczy nie leży toż samość, odrazowość, jedność, ale rozdział, a piękność; „jest objawem zmysłowym idei, jakim sposobem, jakiem usiłowaniem, ideę i szatę jęj zmysłową potrafimy uczynić toż samością: i czyż jedno nie musi odstawać od drugiego?—Zasada téż nie wytrzymała próby życia, praca olbrzymia nie zdołała osiągnąć niepodobieństwa i Ingres padł jęj ofiarą. Idąc w tym kierunku możemy zrobić tylko to co zrobił Ingres, mieszaninę Kanonu Polikteta i natury, możemy postawić znak na, myśl, dać symbol rzeczywistości w miejsce rzeczywistości samęj.

Dawid skamieniałemi postaciami ludzi, Ingres żywemi postaciami ludzi oznacza myśl po za temi ludźmi stojącą, ale nie pokazuje nam ludzi, nie daje indywidualności stojących o sobie.

Takie działanie zatrzymuje się w granicach natury, w granicach rzeczy już istniejących i przekroczyć ich nie jest wstanie, bo to działanie chemika nie sztukmistrza, składanie a nie tworzenie. Myśl Edypa pozostała w artyście, forma wyszła na płótno, i za pomocą téj formy widz stający przed obrazem może odszukać jęj w duszy własnej, ale w obrazie jęj niema: to tylko znak na myśl, litera, symbol.

Postać Edypa niema rzeczywistęj indywidualności, to nie tylko nie jest Edyp historyczny; ale nie jest wcale istota mówiąca o sobie: ja jestem; a do tego nie jest to jeszcze jednolita indywidualność cielesna. Piękność formalna a przede wszystkim nieznacony spokój téj postaci, będący jedną z cech piękności, na który główny nacisk kładzie krytyk, od chwili gdy podpis oznajmia nam że to jest Edyp w obec sfinksa, nie niesie nam zadowolenia, bo występuje jako sprzeczność. Edyp spokojnym mógł być dopiero po zwycięztwie, bo to człowiek, a nie bóg, i człowiekiem chce go mieć w téj chwili historia; pięknym zaś pięknością harmonii treści i formy, pięknością złagodzonych pracą ducha namiętności, wtedy, gdy krewkość się ucisza, walka uspokaja i Edyp w lesie Eumenid waży w swęj głowie losy dwóch ludów.

To pogwałcenie historii i warunków koniecznych życia indywiduum, ten brak prawdy, nie razi jednak ani badacza ani artystę. W oderwanych dążeniach, zarówno historia jak natura, przestają być wskazówką, i wyraźnem swém określeniem, nie są w stanie uchronić od zawrotu, jaki sprawia poszukiwanie typu, jako streszczenia pewnej seryi istot sobie podobnych, jako ich pierwowzoru. Za pogwałceniem warunków życia rzeczywistego i historycznego, poszło koniecznie pogwałcenie formy; nogi Edypa nawykłe do trudów, w których według zdania Blanc'a ma się objawiać indywidualność, nie należą do niego, bo nawyknienie do trudów jakkolwiek stosownie do sposobu życia, może się bardziej w jednej niż w drugiej części ciała uwydatnić, musi być jednak wyraźnie naznaczone w całym organizmie.

Obraz żadną ze swych stron nie dotyka indywidualności, i jest wskroś symboliczny.

Bez prawdy nie masz indywidualności, jak bez cnoty niema piękności; Grek żadną miarą nie poznałby w tém sobie, bo wszakżeż to on wywiódł sztukę z mętnych cieniów symboliczności i uczynił ją indywidualną produkcją indywidualnego swego życia.

Nietylko świat i dążenia obecnego czasu, ale i nauka ciągnie artystę w stronę zewnętrzną, dąży do zatarcia indywidualności na korzyść jakiegoś wymarzonego ogółu, bo z tém cośmy się spotkali u Blanc'a, spotykamy się mniej więcej wszędzie, a z pod tego straszliwego nacisku zasady, i szerokiego jój zastosowania, geniusze ledwie charakter sztuce zatrzymać zdołali, a talenta zatraciły indywidualność.

Typ, mający być streszczeniem istot sobie podobnych, ta produkcja niejasna oderwanój myśli, i natura, nie przestają i w dalszym ciągu zajmować Ingres'a; życie jego całe poświęcone jest usiłowaniu zjednoczenia myśli z formą żyjącą, piękności formalnej z prawdą formalną, czyli estetyki z naturą. Szukając formy dla swych myśli, zwraca się naturalnie ku najpiękniejszej, najwymowniejszej z form stworzonego świata, ku formie ciała ludzkiego; ją podnosi i exaltuje, jój powierza wyrażenie tęsknoty swój duszy, nią naznacza, nią ucieleśnia mroczne swe myśli i domagania.

Najlepszymi i najbardziej interesującymi obrazami Ingres'a są też te, w których natura przedmiotu wymaga, aby ta piękna forma występowała niczem nieprzesłonią, bo wtedy myśl, której ta forma jest znakiem, może najjaśniej z niej przeglądać; do mniej już zajmujących należą postacie w draperyach, ostatnie zaś miejsce zajmą i zająć muszą postacie historyczne z czasów nieznoszących takiej swobody.

Angelika i Rogier, rzecz wzięta z Szalonego Rolanda, przedstawia Angelikę nagą, przykutą do skały sterczącej nad brzegiem morza, strzeżoną przez smoka; i Rogiera nadjeżdżającego na hipogryfie. Poeta mówi:

„Rogier mógłby ją być wziąć za statucę z alabastru lub najprzedniejszego marmuru, przykutą do skały ręką biegłego rzeźbiarza, gdyby nie lży płynące po liliach i różach jęj lic, spadające na krąglącą się szyję i długie złote włosy, które wiatr rozwiewał.”

Tą razą artyście przyszło łatwo zgodzić się z opisem poety; Angelikę możnaby wziąć za cudnie rzeźbioną marmurową postać, gdyby nie lży, koloryt, i powiewność jęj włosów; posągową jęj piękność kazi jednak szyja nazbyt wydęta, i kryjące się pod powieką źrenice z powodu przesadnie wzniesionych oczu. Ta boleść na obliczu w kontorsyje przechodząca, nie zgadza się z resztą wdzięcznego i majestatycznego w swym spokoju ciała, a niedokładność ta nie jest przypadkową i mimowolną; Ingres jest doskonałym rysownikiem, ale chciał tego, bo to miało indywidualizować Angelikę, tak jak wypukłe czoło i wybitnie wy-modelowane nogi, miały zindywidualizować Edypa.

Uczucie przeniknęłoby wskrósć całą istotę Angeliki, ale Ingres strzeże się uczuć, któreby mogły sprzeciwiać się postanowieniu z góry powziętemu i wyrozumowanemu. Uczucie z całą swoją przyrodzoną gorącością i mimowolnością, natura z całą swoją logiczną i konieczną prawdą, są dla artysty tylko środkiem, dającym się odrzucić lub przyjąć, stosownie do potrzeby myśli po za niemi dumnie stojącej.

Ta myśl dumna usiłująca stanąć o sobie nie przejawia się już zupełnie w figurze Rogiera; bohater w draperyę owinięty, stracił urok nakazujący i zdaniem nawet wiel-

bicieli Ingres'a, nie jest naznaczony konieczną dla rycerza i oswobodziciela siłą i energią. Blanc mówi: „Angelika samotna na nagiej skale, byłaby bardziej interesująca, i w braku bohatera, widzby ją uwolnił.”

Obraz przedstawiający Romulusa zwycięzcę Akrona króla Cecynianów, niosącego pierwszy raz w tryumfie zdobyte na nieprzyjacieli i wedle prawa sobie jako wodzowi przynależne łupy, wykazuje szczere przejęcie się wielkością tryumfującej młodziuchnej Romy. Wspaniałym jest ten uroczysty pochód, to ubóstwienie wojny, którą Roma ceniła przedewszystkiem; palące się w oddaleniu miasto i bliżej widza obnażony trup zwyciężonego króla, który dwóch wierznych mu ludzi podejmuje, naznacza powód tryumfalnego pochodu; trup, spinający się koń poległego, gubiące się w mgle oddalenia żołnierstwo i palące się miasto, przecinają na obrazie pochód niełamując jego jedności; bo tą otwartą wgląd' perspektywą, tryumfator uwydatnia się i oddziela od tłumu, a łączy pełnym wspaniałości gestem, którym wzywa pozostałych w tyle rycerzy do uczestniczenia w rozkoszach tryumfu. Spokój, majestat, równoważenie się linii, zarówno w całym układzie obrazu jak w pojedynczych figurach, wykazuje spokojne przekonanie, że tryumf ten jest należnym, że był spodziewanym, że najmniejsze zwątpienie w sprawiedliwość wojny, w jej wielkość, nie émiło pogody ludu króla; ale po za tą ogólną myślą wiejącą z obrazu, nie szukajmy w tej massie ludzi zgromadzonych, osobistych uczuć, wrażeń i namiętności; one nie po to tam są, ażeby mówiły o sobie, ale po to, ażeby wymowném falowaniem linii ciał swoich, wyraziły myśl w głowie artysty tkwiącą. One są literami, z których widz znający historią, myśl artysty odgadnie, a nieobeznany nawet zatrzyma się zaciekawiony nakazującą powagą ogółu; ale nie jest ich przeznaczeniem wystąpić tutaj osobiście, wziąć na siebie rozkosz i odpowiedzialność czynu i wycieniować ją we wszystkich szczegółach indywidualnością swoją. Szukanie artystycznej i właściwej do przedmiotu obmyślanego formy zamknęło drogę indywidualności, a wielokroć Ingres robi usiłowanie i jakowś figurę naznacza, chociaż z wierzchu indywidualném życiem, figura ta traci swoją jedność; jeżeli

zaś jest umieszczona jako główna w obrazie składającym się z wielu figur, psuje myśl ogólną lub ją zaciemnia.

W obrazie Tryumfu Romulusa, to indywidualizowanie nie dotknęło zbytecznie ani głównej figury, ani figur ją otaczających, i dla tego nie mąci jedności myśli. Romulus niema pretensyi występowania tu jako wódz ludu półdzikiego, rycerstwo jego nie rysuje się ostro w jaskrawej purpurze wschodzącego dlań dnia dziejowego, pierwotny stan półdziki zarówno jak wrzawa i gorącość bojowa, już daleko za niemi. Bohatér i otaczające go tłumy, symbolizują poprostu jeden z odcieni charakteru Romy, jeden z jéj obyczajów prawem uświęconych, i symbolizują w sposób wspaniały i piękny.

Postępując na raz obranej drodze Ingres malował więcej apoteoz śmiertelników niż śmiertelników samych, więcej obrazów allegorycznych niż historycznych; a w tych ostatnich chcąc przedstawić osobiste uczucia, wybiera zwykle chwilę bogatą w myśl, gdy ta rozpadając się w słowa, płynie w czasie, ale niewłaściwą, i niepodającą się do przedstawienia w sztuce rozporządzającej przestrzenią, wyrazem fizyognomii i gestem.

Antiochus i Stratonika, jeden z obrazów historycznych powszechnie wysoko cenionych, jest żywym dowodem téj niewłaściwości. Dwoje tych ludzi łączy miłość, ale Stratonika jest żoną Seleukusa ojca Antyocha, jest jego macochą; uczucie więc synowskie z jednéj, a obowiązku z drugiéj, staje na przeszkodzie namiętności dwojga kochanków, i powstała ztąd walka w łonie młodzieńca przyprawia go o chorobę. Ingres tak rzecz tę przedstawia: Na łożu z którego draperya spływa w nieładzie, leży Antiochus z twarzą zakrytą ręką. Seleukus klęczy przy łożu syna pogrążony w rozpacz. Doktor Erezistrat umieszczony po prawej chorego, jedną rękę położył mu na piersi, drugą podnosi do ust i kładzie na nich palec, jakby na znak milczenia; w głębi widać Stratonikę z głową odwróconą, jak gdyby wszedłszy niespodzianie, zmieszana się widokiem leżącego młodzieńca. Na przeciwnym końcu, młoda niewiasta pali kadzidła dla uproszenia zapewne łaski bogów, a tu i owdzie parę figur pogrążonych w smutku, dopełnia całości. Za

pierwszym rzutem oka widzimy że choroba młodziénica jest przyczyną rozpacz, pilnéj uwagi, lub smutku otaczających osób; ale to co stanowi interes dramatyczny, namiętne uczucie, które spowodowało chorobę, leży po za obrazem, oblicza kochanków go nie wyrażają i szukać go potrzeba, i w myśli artysty i w myśli widza.

Odwrócenie głowy Stratoniki i zakrycie ręką twarzy przez Antiocha, ma nam świadczyć, że przed chwilą spotkały się oczy kochanków, że ten giest miał ukryć to uczucie przed oczyma innych, a odkrył je właśnie doktorowi nieświadomemu dotąd powodu choroby, co trawi młodziénicze siły królewicza, i Eresistrat podniesioną do ust ręką nakazuje sobie milczenie. Obraz jak widzimy sam przez się nie jest historią, życiem, ale rozumowaniem. Tę samą wadę i z tegoż samego źródła rozdziału formy od treści płynącą, mają i inne obrazy historyczne Ingres'a, których dość jest przytoczyć treść, aby pojąć niemożność oddania ich w malarstwie. Obraz pod nazwą: *Ślubów Ludwika XIII* ma przedstawiać chwilę, gdy ś. Wincenty a Paulo każąc w obec króla, stara się wzruszyć jego serce dla sierot i mówi: „dzięki Tobie Pannie! żyły wczoraj, żyją dziś jeszcze, ale jutro pomrą, jeżeli je opuścisz.” Jakiż giest, pytamy, jaka postawa, jaki wyraz oblicza, zdolny jest wyrazić w obrazowości swojej, tę myśl skomplikowaną? Obraz przedstawiający Don Pedra di Toledo, całującego szpadę Henryka IV ma wyrażać słowa: „Oddajmy cześć téj najzasłużeńszej szpadzie chrześcijaństwa.”

Obraz Henryka IV i jego dzieci, następującą anegdotę: Gdy król pewnego razu bawił się z dziećmi i jednemu z nich służył za konia, wszedł poseł hiszpański: król nie zmiészany zapytał posła: „czy masz dzieci?” a odebrawszy potwierdzającą odpowiedź, zabrał się do dalszej jazdy mówiąc: kiedy tak, mogę dokończyć mojego kursu.” Joanna d'Arc, której kardynał angielski grozi wiecznemi mękami piekła, i wiele innych treści historycznej obrazów, tymże samym naznaczone są rozdziałem i na tę samą niemoc z góry są skazane.

Ingres malował jeszcze wiele obrazów treści religijnej, ale dla malarza przejętego nie życiem, lecz myślą oderwaną, nie historią lecz ideą, figury Chrystusa, Matki Boskiej i świętych, pokazały się w surowej i groźnej powadze. Ingres

pominał ewangelicznego pełnego słodyczy, prostoty i miłości Chrystusa, a nie mogąc wznieść się do pogody i szczęścia uniesień pozaświatnych, nazaczył figurami świętych to, co idea chrześcijańska ma w sobie smętnego, wielkiego i majestatycznego, z powodu zwycięstwa swego nad pogaństwem. Jego ś. Symforyan, silny, wzniosły, odziany majestatyczną draperyą, podnosi do góry ręce i zda się wyzywać nieprzyjaciół, widzialna z po za wysokiego i panującego nad tłumem muru, matka pełnym boleści gestem rzuca się ku swemu synowi, i te dwie figury panują nad tłumem.

Oddanie wyższości i tryumfu tej idei nad pogaństwem, snąć było głównym przedmiotem zajęcia malarza, i ono też wygląda z całego obrazu, spływa po falistej draperyi świętego, migoce na jego obliczu, jednoczy się z porywającym gestem matki i odbija od atletycznej budowy liktorów i wyniosłego gestu prokonsula nakazującego wykonanie wyroku. Massy ludu grupujące się z powagą, dodają uroczystości temu jakby tryumfalnemu pochodowi. Romulus z wieńcem na głowie był przedstawicielem i uosobieniem geniuszu Romy; ś. Symforyan w blasku aureoli, uosabia ideę chrześcijańską, wyniosłe i wojowniczo pojętą. Myśl znajduje tu do pewnego stopnia żywioł dla siebie, tylko uczucie chrześcijańskie promienienie tu z zewnątrz, nie zaś z wewnątrz.

Chrystus pomiędzy doktorami, jedno z ważniejszych dzieł artysty, témże samém umiejętném grupowaniem, swobodą w władaniu formą, trzeźwą i rozumną przewodnią myślą się odznacza. Trudno wyobrazić sobie lepszego układu, trafniejszego ogólnego zarysu i kombinacji jego szczegółowych, rysunku i gustu wykwinniejszego. Wymagania rozumu i smaku, są tu zadowolone, oko spoczywa mile na ślicznej postaci mówiącego Jezusa, ale radość Matki oglądającej zgubione Dziecię, Jój wzruszenie głębokie, zdziwienie i zamyślenie słuchających, nam się nie udziela. Przed nami stoi wypisana sentencya moralna, i zda się czekać aż głos natchniony do życia ją zbudzi.

Nie żądamy od Ingres'a ani żądamy nawet od całej szkoły francuskiej, tego porywającego uniesienia, tej wzniosłej atmosfery religijnej, w której się kąpie geniusz Orcagna; nie żądamy tkliwój pobożności i niebiańskich widzeń braci-

szka anielskiego, (fra. Angelico), ani namaszczenia kapłaniskiego, ani ekstazy świętych, ale uczucia i życia ludzkiego. Nie żądamy być porwanymi do nieba, ale zobaczyć, poczuć tę historyczną chwilę co dała życie światu chrześcijańskiemu, chcemy widzieć jak ją widzi, jak czuje dzisiejsze pokolenie w wybrańcach swoich, chcemy ludzkiej strony przedmiotu: wyglądamy od szkoły francuskiej i od Ingres'a tego, do czego geniusz francuzki jest zdolnym według zdania Delaborde'a. „Bądźmy szczerzy, mówi ten krytyk dla naszej szkoły jak dla nas, sztuka była zawsze i nie może być niczem inném, jak jedną z form umysłowych. To co nas zawsze zajmowało, to cośmy potrafili pojąć w malarstwie, to raczej intencją moralną niż malarstwo same, raczej przedmiot dzieła, niż dzieło same, raczej myśl ukrytą, niż sposób jój przedstawienia. Innym musiny zostawić uczucie mimowolne, pojęcie przyrodzone piękna i jego warunków całkiem zewnętrznych. Gdyby uwielbienie wieków nie było uświęciło pewnych arcydzieł sztuki, ściśle malowniczej, własnemi oczyma trudnoby nam było zapewne, odkryć ich wartość; możebyśmy się nawet wahali skłonić umysł nasz przed tą powagą imaginacyi czystej, lub zręcznego mechanizmu. W zamian nie potrzebujemy ani przykładu, ani zdania niczyjego, gdy idzie o ocenienie w sztuce wyrażenia prawdy filozoficznej i historycznej, chociażby skomplikowanej i pracowicie wydobytej.

„Że malarze francuzcy przedstawiali sceny z ewangelii raczej jako moralisci i historycy niż poeci, czyż ztąd wnosić należy o ich nieudolności, i mniemać iż dla tego że umysł ich nawykł do trzeźwego zastanawiania się, serce w nich milczy, a styl ich wstrzemięźliwy oznacza ubóstwo? Nie, w tych umysłach cheiwych prawdy, potrzeba ścisłego określenia nie przechodzi w część materyi. Poussin, Stella, ich współcześni i ich następcy pragną przedstawiać rzeczy w formie o ile można najrzeczywistszej, poddać rozumowaniu i rozbiorowi kwestye które inni rozstrzygnęli przy świetle samego uczucia, nie gubiąc się jednakowoż ani w błędnej bezstronności, ani w zaprzeczeniu prawd leżących po za wzrokiem zmysłowym” (1).

(1) De quelques traditions de l'art français — p. M. Henri Delaborde — Gazette des B. arti. 1 novembre 1862 p. 387.

Ingres ma ten umysł metodyczny, trzeźwy i nim téż owładnął formę i dowolnie nią rozporządza, ale ten umysł nie dość śmiały i samodzielny, nie przebił pajęczych sieci utartych ścieżek; nie zaprzecza prawd po za wzrokiem zmysłowym leżących, ale ich nie osiąga, serce u niego nie milczy, ale nie przemówiło dość głośno by zagłuszyć gwar obecnego świata. Ingres jest bez zaprzeczenia organem swego czasu i kraju, uznanie ogólne jakie po niejakiach zaprzeczeniach pozyskał nietylko u swoich ale i u obcych, świadczy, iż dzieła jego są odbiciem gorących pożądań i dążeń większości; wszakże większość dąży za tém, co Ingres już osiągnął, za wszechwładztwem formy. Do tego jednak wszechwładztwa, brak jeszcze artyście jednego środka: Ingres nie jest kolorystą. Żaden z jego obrazów nie zaleca się nie tylko bogactwem, ale nawet harmonią kolorytu, a w niektórych utworach koloru tak nie właściwie są użyte, tak źle rozłożone, że obrazy zyskują, gdy je sztych z téj natrętnej szaty malarskiej uwolni. Zdaniem naszym brak ten u Ingres'a jest koniecznym, on się objawił i objawić się musi u wszystkich tych artystów, którzy idąc szczerze i z przekonaniem za zasadą estetyczną, szukają formy idealnej dla swych myśli, u których nie człowiek, nie indywidualność, nie życie, ale myśl jest na celu; koniecznym jest u wszystkich tych, co dążąc za ideałem bezwzględnego piękna, za spokojem i pogodą, szukają dla téj myśli bezwzględnej, o ile można bezwzględnych form i z dumą filozofa organizują żywy świat sztuki, według mglistych bo oderwanych pojęć. W sztuce malarskiej koloryt zrosły jest ściśle z indywidualnym życiem, a gdzie z powodu rozdziału treści od formy, malarstwo staje się symboliczném, kolor musi być obojętnym lub konwencyonalnym.

Ostatniém dziełem mistrza i arcydziełem jego pod względem piękności formalnej, której wreszcie żadnej z figur Ingres'a, niemających pretensyi do życia rzeczywistego, ale przedstawiających idee, nie brak, jest obraz znany pod tytułem: *Zródło*. P. K. Blanc mówi: „Ta postać najpiękniejsza ze wszystkich jakie kiedykolwiek wydała szkoła francuzka, w chwili gdym ją widział poraz pierwszy w pracowni artysty, nie miała jeszcze imienia. Przyglądałem się jój z zachwyceniem; czułem się przeniesiony jakby we śnie w odda-

lone czasy przedhistorycznej starożytności, kiedy po raz pierwszy wykwitł z natury kształt człowieczy drżący szczęściem, kiedy młodzięcza Ewa zbudziła się do jawu pod palmami Azyi. Tonąłem oczyma w tej słodkiej istocie co wytrysnęła ze skały, zdziwiona i uśmiechnięta, jakby życie po raz pierwszy w niej zadrgało, jakby poraz pierwszy, zobaczyła jasność dzienną.

„Jednakowoż to ciało czyste, ta piękność niewinna i niedojrzała jeszcze, ma już swój wyraz; jestto wdzięczny szkic pewnej indywidualności. Jój głowa cokolwiek rozszerzona po nad czołem, czoło niskie, nos delikatny i zaledwie uformowany, jasno-niebieskie przezroczyste oczy wypełnione wielką źrenicą, małe w pół rozwarte usta, ucho osadzone trochę wysoko i trochę daleko, owinięcie kolan i kostek wyróżniają już tę młodą dziewczynę od innych jój towarzyszek. Ona będzie miała swoje imię, jak strumień wydobywający się z ziemi, będzie się nazywać Cefis, Alfea lub Ilissus..... Ale wtedy kiedyś się oddawał tym dumańiom, jedna z osób oglądających to dzieło zawołała: „Ach! jaka śliczna, jaka zachwycająca Najada.” Te słowa nie mile uderzyły Ingres’a: „przepraszam — odparł żywo — to nie jest Najada, to nie jest..... to jest Źródło, i figura ta moja zwać się będzie Źródłem.” W tym wykrzykniku streściła się cała poetyka malarza. Tajemnica jego stylu wymknęła mu się mimowolnie, ale nie nie mogło zwięźleć i jaśniej określić wzniosłej idei, którą Ingres ściga od lat sześćdziesięciu. Najada, to dla niego allegorya spowszedniała, studjum akademickie, które może narysować ten lub ów jakikolwiek professor piękna urzędowego i uznanego. Takie figury albo raczej takie rzeczy znajdujemy gotowe w pierwszej lepszej książce z rycinami, w architekturze wodotrysków i t. p. Ingres jako prawdziwy artysta nienawidzi abstrakcyi i próżni, on nie chce łupiny ale jądra, wierzy w naturę otrząśniętą ze wszystkiego co przyćmiewa jój charakter, w naturę oczyszczoną ze wszystkich przymieszek ją zeksztakających. Lubuje się w objawach życia, ale nie tego życia co drga w organach ciała, i przenika figury Rubens’a i Jordaens’a; lecz tego życia, wyższego, którym żyli bogowie Platona na szczytach Olimpu, tego życia, które na tych wy-

sokościach rozrzedziło się jak powietrze, którem tam oddychają."

Ubóstwienie natury, dalej posuniętem być niemoże; jądrem rzeczy natura, ideałem téjże natury, pierwotna, oczywiście Greków dojrzana jéj dziewiczość i nieskazitelność. A gdzie dusza?

Ingres jako artysta nienawidzi abstrakcyi i próżni, ale w skutek rozdziału treści od formy nieodwołalnie, fatalnie pędzony jest w jedno i drugie. Grecy całą naturę do godności życia ludzkiego podnosili, miarą doskonałości była tam indywidualność ludzka, do której się stopniowo dobijali. Ingres odwrotną idzie drogą; człowieka czyni symbolem swéj myśli i symbolem natury: on ma przedstawiać obcą mu myśl, lub obce sobie życie. Śliczna postać dziewczyny, to nie bóstwo opiekuńcze źródła: to źródło! Czyż można pomyśleć coś więcej abstrakcyjnego? Kto za punkt wyjścia, nie bierze samego siebie, ale coś z zewnątrz stojące, chociażby najbardziej przeniknione życiem, chociażby na pozór najdoskonalsze; ten prędzej czy później zamknie swego ducha „w powłokę z kamienia" i to się téż stało z Ingres'em. Artysta nie z siebie ku zasadom krążącym w świecie, ale od nich ku sobie nawracał; to téż charakter dzisiejszej myśli usiłującej stworzyć sobie oderwane państwo, uważającej rzeczywiste życie za łupinę, którą dowolnie rozporządzać może, mroczność jéj i niemoc objawiająca się sprzecznościami, jéj idealność nieuchronnie, fatalnie w materializm wpadająca, uosobiła się w artyście, i na dziełach jego, wykazała się wyniosła ambicya myśli, i fałszywość obranej przez nią drogi. Panteizm idealny, zwolna, nieznacznie z filozofii do sztuki przechodzący, wyprowadzony przez nią z białego dnia życia, okazał całą swoją jałowość.

Wielki pożądanym doskonałego piękna, potężny talentem, zasłużony kilkudziesięcioletnią wytrwałą i szczerą pracą, Ingres, nie przyczynia się jak widzimy do zrozumienia Grecyi, do przejednania wrogich pierwiastków ciała i ducha, ale rozstrzyga stanowczo w dziedzinie malarstwa fałszywość zasady estetycznej, odłączającej ideę od życia, i w skutek rozdziału uważającej piękno za „objawienie zmysłowe idei"; i rozstrzyga niemniej stanowczo kwestyę światową, na wszech-

władztwie środków materyalnych opierającą szczęście indywidualuów. Nikt lepiej nad Ingres'a nie przeniknął i nie opanował formy, i nikt dalej nad niego nie stanął od wizyi harmonii i pełności życia, do której tęsknimy. Nauka uwieńczyła Ingres'a; to jój uwieńczenie jest słuszne: nikt bowiem z większą wiarą do niej nie przystąpił, nikt z bardziej ludzającym życiem nie przedstawił oderwanej myśli; pod jego ręką, symbol nabrał artystycznego życia, życie to jednak, mimo jego wiedzy i woli, jak niewidzialna ręka, nakreśliła panteizmowi, Baltazara zgłoskami: „*Ruina!*”...

(Dokończenie nastąpi).

