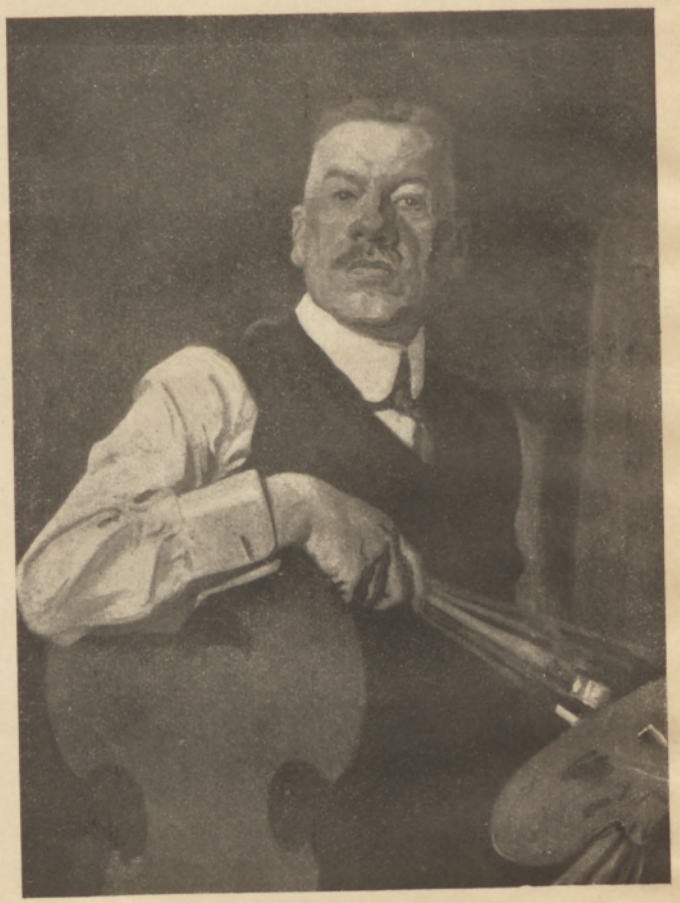
WITOLD BUNIKIEWICZ

# STANISŁAW LENTZ

WARSZAWA 1922
ZDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA"

STANISŁAW LENTZ



ST. LENTZ: PORTRET WŁASNY





WITOŁD BUNIKIEWICZ

# STANISŁAW LENTZ

WARSZAWA 1922
INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA"

W dziejach portretu polskiego zajmuje Stanisław Lentz miejsce zupełnie odrębne i niewątpliwie jedno z najpierwszych, a to dzięki temu, że sztuka jego nie ogranicza się wyłącznie do wysokich zalet artystycznych, ale utrwala w sposób jedyny całą warstwę społeczną, zaspokajając jej smak estetyczny i potrzebę artystyczną, a tem samem dając miarę intelektualnego poziomu Warszawy między rokiem 1887 a 1920.

Tem, czem Franc. Hals był dla Haarlemu, Velasquez dla dworu Habsburgów, Menzel dla Berlina, a Rodakowski dla galicyjskiej szlachty, tem stał się Stanisław Lentz dla mieszczaństwa warszawskiego.

Dama znalazła swego malarza, i to malarza, który nie lubił prawić słodkości, nie chciał i nie potrafił zniżać się do komplementowania czcigodnych patrycjuszów, ale po męsku, niemal opryskliwie, ukazywał prawdziwy wizerunek człowieka dobrze zagospodarowanego i uginającego się pod ciężarem powszechnego poważania.

Ludzie z portretów Lentza to żadne chłystki, żadne zbijobruki lub czeladź Apolina, do których przemawiać można figlarną mową kolorów, przenośniami lub symbolami, jak to rad czynił Cezanne i Boecklin

i Malczewski, ale ludzie stateczni i rozsądni, którychby raziła zbyt swobodna interpretacja malarska, a każda artystyczna niesforność uważanąby była za nieprzyzwoity czyn. Ludzie ważcy w dziełach i w życiu nie mieliby ochoty ulegać kaprysom artystycznej chimery, chociażby ta chimera wydała najdorodniejsze owoce dla sztuki.

Od czasu, jak istnieje portret i znajdują się ludzie, którzy dają utrwalać swe podobizny, pewne a niezłomne prawa kierują malarstwem portretowem.

Filozofja malarstwa ustaliła nawet bogatą kategorję pojęć, wedle których kierowali się i kierują wszyscy portreciści od czasów najdawniejszych aż po dziś dzień bez względu na to, czy czynią to w pełni świadomości zadań malarstwa portretowego, czy drogą dziedzictwa artystycznego dochodzą do tych samych wyników.

Zmieniają się tylko metody, prawda jednak zostaje nienaruszona, tak, jak ją wykładał Leonardo, Dürer, Le Brun, Diderot i cała rzesza teoretyków i praktyków włącznie aż do ekspresjonistów.

Mocą tego niezmiennego prawa portret winien zachowywać nie tylko podobieństwo rysów, ale w sposób jaknajbardziej trafny ma charakteryzować wewnętrzne właściwości człowieka, opowiadać o jego cnotach i ułomnościach, o jego bohaterstwie lub zbrodni, o jego otoczeniu i koligacjach, słowem, winien to być plastyczny poemat o człowieku w tem znaczeniu, jak jest nim „Gioconda" da Vinciego, „Mężczyzna z rękawiczką" Tycjana lub „Matka" Whistlera. W jaki sposób wywiązuje się artysta z tego zadania, — pozostaje tajemnicą jego genjuszu.

ST LENTZ: „WINO, ŚPIEW I KOBIETA"

Malarstwo XVII, XVIII i początku XIX wieku siliło się ująć tajemnicę dobrego portretu w określone reguły, nakazując wedle pojęć onych czasów królom malować na obliczu i szacie majestat, damom młodość, wdzięk i zalotność, starcom powagę, dworakom uniżoność i gładkość, republikanom dumę i hart wejrzenia, a hołyszom z przedpokojów wszelką trzpiotowatość i sowizdrzalstwo.

I dalej jeszcze szły rozważania o sztuce.

— Jeśli jesteś malarzem królów i diuków, nie waż się malować podobizny kupców i mieszczan, jeśli malujesz zalotne a piękne damy, nie próbuj portretować mniszek lub szpetne larwy, a jeśli upodobałeś sobie wszelką starość, nie zbliżaj się do młodości, bo wśród takich przeciwieństw napewno zeszpecisz powaby młodzieńcze, a starcom ujmiesz ich sędziwego piękna.

Stanisław Lentz całą swą twórczością zadokumentował prawdziwość spostrzeżeń starych, doświadczonych mistrzów, poprzestając na mieszczaństwie warszawskiem i na portrecie męskim.

Podobizny kobiece, które kilkakrotnie wychodziły z jego pracowni, są epizodem w długiej jego malarskiej twórczości i wyznać należy, epizodem nienajlepszym — tę lukę malarstwa polskiego wypełnił, towarzysz Lentza z ławy szkolnej, Aksentowicz.

W chwili, gdy Stanisław Lentz wystąpił na widownię, portret polski miał już wonczas własnych koryfeuszów — Rejchana, Rodakowskiego i Bilińską — artystów, którzy, jeśli nie należeli do najlepszych portrecistów swego czasu w Europie, wysunęli się ponad poziom całej ówczesnej sztuki niemieckiej,

przenikając nie tylko do Polski, ale i głęboko na Zachód.

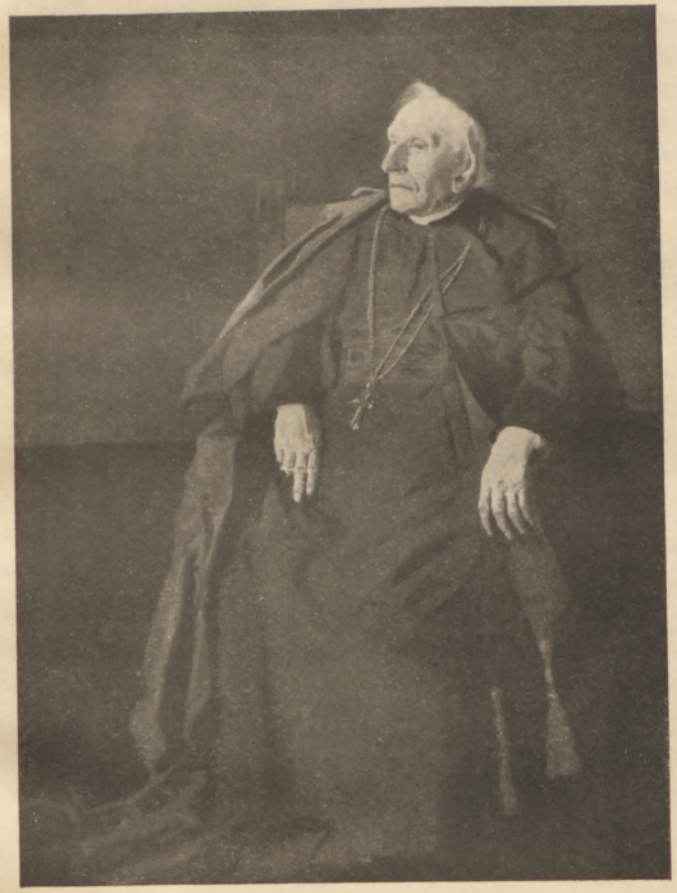
Pomimo znacznych różnic, jakie zachodziły między trójcą wielkiego malarstwa portretowego w Polsce, mimo odrębnych cech indywidualnych i zasadniczo różnego charakteru ich płócien, pewna nić łączności spajała te nazwiska malarskie, jakaś wspólna podświadoma wola, która nakazywała zarówno Rejchanowi jak Rodakowskiemu i Bilińskiej wprowadzać ton uroczysty, pewien patos dostojności ludzkiej, jakby zabłąkany majak szlacheckiego klejnotu, nakładający na artystę obowiązek odświętnej powagi i niecodziennej statury, w sam raz odpowiedniej do sali portretowej przodków.

Ludzie Rejchana, Rodakowskiego i Bilińskiej, jeśli chcieli utrwalić swe podobizny, to tylko w charakterze „jaśnie panów", którym wolno w pewnych chwilach odziać się nawet w kostjum Chardinowskiej praczki lub Lancretowskiego pajaca, ale nosić go należy jak grand-seigneur.

Był to obowiązek, który tak majestatycznie włożyli na barki polskiego malarstwa Bacciarelli, Lampiowie, Grassi, Michałowski, a nie wyrzekli się go późniejsi malarze XIX wieku, włącznie z Matejką, Grottgerem, Kossakiem i Pochwalskim.

Obcą im była nuta poufałości mieszczańskiej, ów ton współżycia, który pozwala ukazywać się gościowi nietylko w masce codziennego oblicza, ale także w pantoflach i szlafmycy.

To, że Moritz Schwind, W. Kaulbach, Lenbach i cała plejada malarzy monachijskiego Ludwika wpro-



ST. LENTZ: PORTRET ARCYBISKUPA POPIELA

wadziła mieszczańską „Gemütlichkeit“ do swej sztuki i malowała człowieka nie takim, jakimby chciał być, ale jakim jest w rzeczywistości, nie tylko w świątecznej przyodziewie, ale także przy warsztacie pracy — najlepszem jest uzasadnieniem, dlaczego sztuka St. Lentza tak bardzo odskoczyła od dotychczasowej tradycji polskiego portretu i nie chciała i nie mogła oprzeć się na konwencjonalnem kłamstwie, pozostałem po wielkich Bolończykach, Wenecjanach i Anglikach.

A ta „Gemütlichkeit“ idzie aż tak daleko, iż Lentz, malując swój autoportret, nie waha się wystąpić w niepełnej toalecie, co daje powód humoryście do skomponowania wierszyka:

Taki portret zrobił własny
Lentz, artysta pierwszej marki,
Lecz dla wszystkich fakt niejasny,
Czemu jest bez marynarki.

Duchowe pokrewieństwo Lentza z ideałami malarstwa monachijskiego odczuła krytyka francuska*) w stopniu o wiele niższym niż polska.

Lentz, nagradzany w Paryżu medalami i uznawany za pierwszorzędnego portrecistę „o zadziwiająco pewnej ręce“ jak go nazywa G. Douerguy, „porywający w wyrazie“ i czasami lepszy od Lenbacha (Et. Charles) uchodzi jednakże ciągle za ucznia Monachijczyków, którzy dążą do ukazania prawdy, bez względu na to, czy będzie ona modelowi miłą, czy nieprzyjemną.

Dla tej chimery wyrzeka się nawet koloru, „ma-

*) Etienne Charles (Liberté S. V. 1912) Le Senne (Menestrel Czerwiec 1912 r.) Thiebault (Temps 11. V. 1912).

luje błotem", jak mawiali Francuzi: „mais quel coup de brosse! Quelle construction par larges plans". (Rob. Kemp).

Poprzez Monachjum i romantyczną sztukę niemiecką dotarł Lentz do Holendrów, do ojczyzny mieszczańskiej swobody i rubaszności patrycjatu, który, być może, miał te same zamiłowania, co Medyceusze, ale o jedną oktawę niższe upodobania estetyczne.

Haarlemskiego i amsterdamskiego obywatela zadawalał w zupełności Cocx, „malarz spokojnego szczęścia", jak go zwali współcześni, radował Teniers, rozśmieszał Brouwer wesołym hałasem tłumów, a zgoła już entuzjazmował Franciszek Hals lub jego uczeń Terborch, albowiem wszyscy ci razem mistrzowie wnosili z sobą świeżą radość gminu, uciechę życia i krew młodej rasy, która źle się czuła wśród książęcych konwenansów i dworskiego patosu.

A owóż te holenderskie tradycje przyjęło bez zastrzeżeń odrodzone mieszczaństwo niemieckie, czyniąc z rodzajowych obrazków Moritza Schwinda najbardziej typowe zjawisko czasu i najbardziej niemieckie malarstwo.

Sztuka polska, która kształciła się i urabiała na monachijskich zamiłowaniach, poszła temi drogami, z tą tylko różnicą, że zamiast ku mieszczaństwu. skreciła do plebsu szlacheckiego.

Skarży się krytyk polski*), że Chełmoński ponad szlachetne postacie przekłada „opite wódką twarze" i „maluje jakieś włościańskie wozy", gniewa

*) Kurjer warszawski 1880.



starych romantyków z pod znaku Gersona, iż Brandt wymalowuje „stepowych oczajduszów" i tatarskie twarze zamiast „uderzyć w patos narodowej dumy" i ukazać „przeszłość naszą z innej strony" i zgoła nie cieszy tych samych romantyków, że twórczość Wierusza-Kowalskiego nie dąży do „uszlachetniania dusz".

Z tej samej ideologji, co Chełmoński, Brandt i Wierusz-Kowalski, wyrósł i Lentz, wprawdzie młodszy od nich wiekiem, lecz blisko spokrewniony twórczymi instynktami — tem zaś tylko różni się od klasyków polskiego realizmu, że w miejsce „opiłych wódką twarzy" i „stepowych oczajduszów" maluje miejskie typy i „brutalną prawdę miasta" utrwala na swych płótnach.

Jakżeż blisko postaci Chełmońskiego, tych szerokich szlacheckich natur, zadowolonych życiem twarzy, tych myśliwych, bałagułów i żydów-karczmarzy, stoją typy Lentza...

Robotnicy z obrazów St. Lentza, te twarde, spracowane typy proletarjackie, uliczni politycy, karykaturalni muzykanci miejscy, rozśpiewane dziady i liczna kolekcja kompozycji z aktorem Frenklem, a nadewszystko „Śpiew, Wino i Kobieta" czyż nie są owiane tą samą myślą artystyczną, która płonęła w mózgach twórców polskiego realizmu?

Kostjum holenderski, zależność od Halsa, Blommersa, Mesdaga i innych malarzy holenderskich jest tylko naturalnem następstwem realistycznych upodobań, zwrotem do praźródeł swobody życiowej i radości niefrasobliwej, tak po prostu, po ludzku obja-

wiającej się użyciem żywota przy pełnej misie i zdrowiem, tryskającem z czerwonych policzków.

Nie tyle w pędzlu i w manierze artystycznej tkwi pokrewieństwo St. Lentza z ojczyzną Rembrandta i Halsa, nie w kostjumie włożonym jak na maskaradę i w apoteozie charakterystycznej brzydoty, ile w sile żywiołu, który rozsadzał sztukę St. Lentza, czyniąc ją jednym z najkapryśniejszych anachronizmów polskiej twórczości malarskiej, przyodzianej w obce truchło.

Kaprys, który kazał artyście przebierać Frenkla w kostjum holenderskiego birbanta lub malować rodzajowe sceny w rodzaju „Uczty z Saskią", zakwalifikował Lentza jako naśladowcę Holendrów i krytyce nastręczał aż nadto dowodów, że artysta przeżywa po raz wtóry te same sensacje, które ożywiały Halsa i Haarlemczyków.

Lecz tak, jak istotą sztuki Chełmońskiego i Brandta nie były „opite wódką twarze" ani „stepowi oczajdusze", tak samo holenderskość St. Lentza nie wypełnia istoty jego twórczości, ale jest taką samą siestą twórczą, jak dla dobrego poety tłumaczenie obcego arcydzieła.

Skoro w roku 1879 wstąpił St. Lentz*) jako szesnastoletni młodzieniec do szkoły rysunkowej Gersona, malarstwo warszawskie żyło wrażeniami zagranicznych tryumfów polskich naturalistów.

Zdobywane medale i odznaczenia w europejskich stolicach i rozgłos, jaki robiła krytyka niemiecka, reprezentowana w onym czasie przez Pechta i Ran-

*) St. Lentz ur. się w Warszawie w r. 1863.

ST. LENTZ: „DUET"

zionego, dziełom „polskiej szkoły“, a nadewszystko popularność J. Matejki i znaczne, jak na owe czasy honorarja, wypłacane przez arystokrację wiedeńską i polską za płótna „mistrza Jana“, niepokoiła warszawskich malarzy, pogrążonych nietylko w romantycznych „uszlachetnianiach dusz ludzkich“, ale co ważniejsze, w zupełnej obojętności społeczeństwa dla sztuk plastycznych.

Podczas gdy Kraków i Lwów żywy przyjmował udział w życiu artystycznem, popierał Rodakowskiego, Rejchana, Kossaka, Grottgera, wymyślał dla swych artystów stypendja i zamówienia, śpiesznie bogacąca się Warszawa, orędowniczka wielkiego przemysłu i zdobywczyni wschodnich rynków, z nieporównaną obojętnością przechodziła obok miejscowych twórców malarstwa i rzeźby, niedowierzając nawet wieściom z zagranicy o polskich powodzeniach artystycznych.

Niewiarę w wartość polskiej sztuki z niezwykłą umiejętnością podtrzymywała warszawska krytyka, nieufnie i zazdrośnie spoglądająca na nowatorów, którzy natrętnie wciskają się do stolicy, grożąc pożarciem tych ostatnich ochłapów, które od czasu do czasu ciskał jakiś miejscowy Medyceusz z gestem dobroczyńcy ludzkości.

Na tle tych szarych i zabójczych dla sztuki czasów wysuwa się postać W. Gersona.

Zasłużony działacz społeczny, artysta i pedagog, niechętny zresztą realistom i Matejce, czego niejednokrotnie złożył dowody w pisanych przez siebie sprawozdaniach artystycznych, nie gasił jednakże

w swych uczniach wiary w powagę sztuki i szkołę rysunkową utrzymywał na poziomie możliwie najwyższym.

St. Lentz, pełen bujności życiowej i młodzieńczego temperamentu z dużemi skłonnościami do ironizowania, a przedewszystkiem zapowiadający się już wówczas jako pilny obserwator życia, nie mógł pogodzić się z poglądami profesora, który rad rozprawiał o wewnętrznych wartościach sztuki, a uczniom swoim pragnął wpoić przekonanie, „że brutalność natury winien artysta upiększyć i uszlachetnić".

Dlatego po rocznym pobycie w szkole rysunkowej przeniósł się młody artysta do Krakowa, gdzie ciągnął go rozgłos Matejki i atmosfera odrodzonej akademji.

W cieniu Matejkowskiej sławy, w uczoności historycznego malarstwa, które wciskało się do pracowni młodych artystów, nie było miejsca dla Lentza i nie upłynął rok, a już przenosi się do Monachjum (z końcem 1880 roku), idąc zaś śladami ówczesnej polskiej generacji, wpisuje się do klasy „polskiego Boga" Wagnera i na rysunek do prof. Bencura, późniejszego rektora Akademji Sztuk Pięknych w Budapeszcie.

O ile Warszawa i Kraków nie zostawiają ani okrucha śladu na twórczości St. Lentza, o tyle pochłania go w zupełności ówczesna sztuka monachijska, nadając nietylko barwę i ton wszystkim jego późniejszym obrazom, ale rozwijając skłonności do realistycznej twórczości.

W Monachjum rozbrzmiewały jeszcze echa nie-



dawno skończonej kampanji „młodych" ze zwolennikami Corneliusa i Schwinda i, jak to bywa po wygranej wojnie, zwycięzca narzucił swe prawa i swoje porządki.

Bawarczyk, podziwiający dotychczas z daleka monumentalne freski, rozpostarte po sufitach kościołów, bibljotek i po halach ludwikowskiej architektury, uradowany zwycięstwem „sztalugi" nad „monumentalnością" zgromadzał obficie rodzące się dzieła malarskie, wypełniał niemi nietylko wnętrza Pinakotek, ale chętnie je widział w własnym domu, żyjąc życiem „braci ze Schwabingu".

Moda szła z góry, a narzucał ją znudzony przeraźliwie książę-regent, który anonsował częste odwiedziny w pracowniach artystycznych wybornem hawańskiem cygarem w miejsce karty wizytowej i wykupywał z wystaw wszystkie sceny myśliwskie, konie i psy, będąc przeświadczony o nieporównanem swem znawstwie sztuki.

Polska kolonja artystyczna budziła większe zainteresowanie, niż każde inne cudzoziemskie zbiorowisko od czasu, gdy „Gerymius I Dux" wprowadził sztukę polską w świat artystyczny Monachjum.

Patronem zaś artystycznej młodzi był Józef Brandt z Barerstrasse, osiadły oddawna nad Izarą i należycie ustosunkowany w tamtejszym świecie sztuki.

Między polską bracią artystyczną nie zarysowywały się jeszcze ostre różnice, a Stanisława Witkiewicza, Axentowicza, Kędzierskiego, Malczewskiego, Tetmajera, Dębickiego, Wacława Szymanowskiego

nie przedzielała jeszcze przepaść twórczości od Ajdukiewicza, Zarębskiego, Harasimowicza, Popiela, Kochanowskiego i t. d.

Drugim opiekunem polskich uczniów Akademji był profesor Aleksander Wagner, rodem Węgier, z zamiłowania i ze sztuki koniarz, poza tem nauczyciel aktu i kompozycji w Akademji.

A. Wagner, sympatyk Polski i Polaków, troskliwie zajmował się Polakami, a Lentzowi szczególną poświęcał uwagę, zwłaszcza, gdy młodemu artyście przyznało „jury akademickie" medal za studjum „Włoszki", czyli za portret „pięknej Adelajdy", popularnej w onym czasie modelki monachijskiej.

Ośmielony akademickiem odznaczeniem, wysłał Lentz do Warszawy niewielki obrazek rodzajowy pt. „Mnich" (1881). Obraz został wystawiony w Zachęcie i, jakkolwiek nikt z warszawskich krytyków nie zwrócił uwagi na pierwociny przyszłego portrecisty, — Rubikon został przekroczony. Podobnie bez wrażenia przeszedł „Typ z okolic Dachau" (1882) jak i wdzięczny obrazek, większy już rozmiarami od dwóch poprzednio wystawionych, pt. „Honny soit qui mal y pense" (1884).

Przyjaźń między uczniem a profesorem przeciągnęła się długo poza studja akademickie, a kiedy po czteroletnim pobycie w Monachjum wyjeżdżał St. Lentz do Paryża (1884), zaopatrzył go prof. Wagner w polecenia do tamtejszych swoich przyjaciół, między którymi był Munkacsy, stojący już u szczytu sławy po namalowaniu „Golgoty".

Okres paryski St. Lentza jest czasem samoist-

ST. LENTZ: PORTRET

nych studjów. Chociaż został uczniem szkoły Julienna i uczęszczał do pracowni na akt i model, to chadzał tam raczej dla wygodnych warunków pracy, niż z poczucia jakichkolwiek korzyści, które przynieść mogły wskazówki francuskiego pedagoga.

Szkoła Julienna, jakkolwiek wychowała kilka pokoleń malarskich w duchu poszanowania indywidualności artystycznych, to jednakże przy pozornej swobodzie, zostawianej uczniom, kierowała ich ku klasycznej poprawności Ingres'a i Davida, a kierunek taki najmniej już odpowiadał Lentzowi i niewiele więcej mógł go nauczyć ponadto, czego nabył w Monachjum.

Więcej od szkoły uczyło życie, tempo wielkiego miasta, nieprzeliczone typy uliczne, zgiełk pracy i twarda walka o byt, która na każdym kroku wypalała swe stygmaty.

Raj dla współczesnego Teniersa czy Brouwera, gdy zapuszczał się w okolice Bastylji lub rankiem zachodził na „soupe au choux" do Hal, użycie dla oczu, gdy w niedzielne popołudnie zabłądził na „jarmark" i pogrążył się w ścisku rozbawionego tłumu, rozkosz, kiedy przed wieczorem podążył w ogród Tuilleryjski ujrzeć kongresy emerytów z epoki Cesarstwa.

Chadzał temi ścieżkami Daumier, a komuż był bliższy Lentz w tem wielkiem mieście, jak nie Daumierowi, co to na świstkach, wydartych z ksiąg ministerjalnych, utrwalał współczesny Paryż i karykaturował co najzabawniejsze śmieszności ludzkie?

Daumier był lepszym „maîtrem", niż sam Julienne i akt w pracowni i wskazówki profesorskie, oszczę-

dnie udzielane cudzoziemcowi, który w miejsce francuskiej finezji i romańskich subtelności wnosił ciężkość północy i zamiłowanie do prawdy, choćby ją nawet miano nazwać brutalnością. Daumier charakteryzował i karykaturował, a te dwie skłonności były również udziałem St. Lentza od chłopięcych lat, gdy jako dziesięcioletni malec rysował „babunię" w okularach na nosie*), lub portretował „Sąsiadkę"*), aż do ostatnich dni, do ostatniego swego obrazu „Pan Mecenas".

Więc gdy w późniejszej twórczości nasunie się kiedy St. Lentzowi wspomnienie Paryża, to będzie ono połączone z nazwiskiem wielkiego francuskiego karykaturzysty, który miał tę szczególną właściwość, że, szydząc z ułomności rodaków, był zarazem najdoskonalszym ilustratorem współczesnej sobie Francji.

W wystawionych w tym czasie obrazach nie objawia St. Lentz zachwytu nad francuską sztuką.

Portret Damy (1885), w duchu holenderskiego realizmu utrzymane obrazki „Serenada" (1885), „Antykwarjusz" (1885), „Medytacje w celi" (1886) oraz z roku 1887: „W lombardzie", „Zaloty" i „W podróży" wskazują niespornie, że paryscy mistrzowie nie wywarli wrażenia na polskim malarzu, który, odnalazłszy siebie w monachijskim i holenderskim realiźmie, powziął zamiar pozostania mu wiernym na stałe.

Po trzech latach pobytu nad Sekwaną, osiedlił się Lentz w Warszawie, a był to rok 1887, nie tyle może ciężarny w wypadki artystyczne, ile zwiastun burzy, która nadciągała do Warszawy w postaci impresjonistów i Stanisława Witkiewicza, ogłaszającego w Wędrowcu*), że Jan Matejko, sława i duma polskiej sztuki, „jest już dziś zmanierowany doszczętnie, a Grunwald jest poprostu potwornością".

*) W zbiorach rodziny St. Lentza.



Uderzenie Witkiewicza nie było ciosem w próżnię, ale sięgało do podstaw współczesnej twórczości plastycznej, krzesało nowy ogień twórczy i burzyło gmach dotychczasowego ładu artystycznego.

Nigdy nie przeżywała Polska takiego całopalenia dusz twórczych, takiej bezinteresownej ofiary złożonej na ołtarzu sztuki, jak wtedy, gdy Witkiewicz porwał się na „świętość narodową" za jaką w onym czasie uchodził Matejko.

Uderzenie Witkiewicza było ciosem wymierzonem nie tyle w Matejkę, twórcę polskiej monumentalności, ile w artystyczną niemoc twórczą pokolenia, które zaczarowane wielkością „mistrza Jana" nie śmiało zdobyć się na czyn indywidualny i chętnie wprzęgało swą sztukę w roboczy pług narodowych i społecznych ideałów, pokrywając w ten sposób niemoc artystyczną.

Na wystawach warszawskich panoszyła się beznadziejna nuda, świadcząca aż nadto wymownie, że malarstwo polskie żyło okruchami ze stołu Chełmońskiego, Brandta i Matejki.

Dość powiedzieć, że w roku 1887, to jest w czasie, gdy St. Lentz osiedla się na stałe w Warszawie a Matejko wystawia „Ostatnie chwile Zygmunta Augusta", Brandt „Bitwę pod Chocimem", Chełmoński „Napad wilków" trzy czwarte obrazów „Zachęty" stanowią — polowania — jeźdzcy na tropach — typy egzotyczne

*) Wędrowiec 1887. Nr. 4.

lub historyczne płótna, reszta zaś dzieł malarskich przechowuje tradycje Gersona, Kokulara lub Breslauera nie usiłując nawet prób samodzielnych.

I nie pomagają nawet wystawy obcych malarzy *) „ukazane w tym celu, by szersze koła miłośników sztuki, nie mogące odbywać podróży zagranicznych, miały możność poznania się od czasu do czasu z obrazami współczesnych malarzy“ **) — gdyż i w następnych latach nie zmienia się ton wystaw, z tą tylko różnicą, że mnoży się egzotyzm typów i do kolekcji Tatarów, Czerkiesów i Turków przybywają głowy Hiszpanów, Chinek, Murzynów i t. d. wraz z studjami kostjumowemi z różnych czasów i krajów.

Niepokojącym zaś jest objawem, że najmłodsze pokolenie malarskie nie może otrząsnąć się z zależności od swych mistrzów i nie wychodzi poza ich ideały.

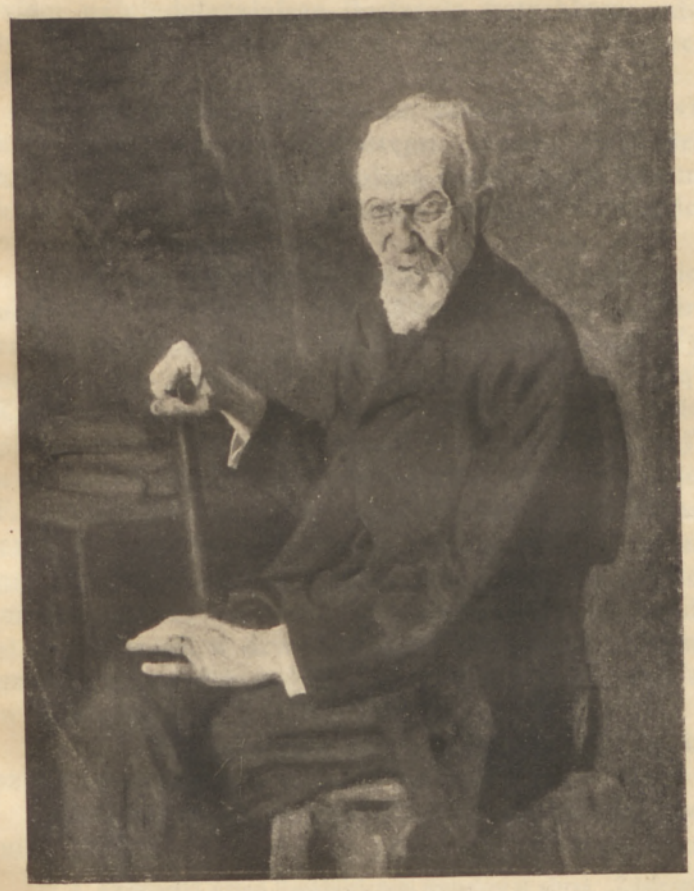
Podkowiński, Fałat, Kędzierski, Masłowski polują po kniejach i błotach, jak sam Brandt i Chełmoński, lub co najwyżej zadowalają się scenami obyczajowemi, przenoszonemi na płótno z wyraźną zależnością od Monachjum i Holenderszczyzny.

Smutną byłaby dola polskiego malarstwa, gdyby w samą porę nie zjawił się Witkiewicz, który w zrozumieniu niebezpieczeństwa grożącego polskiej sztuce rozpoczął nawoływać, „że krytyka okłamała opinję fałszywymi sądami i potworzyła mnóstwo miernot“ ***) a „obrazy należy oceniać wyłącznie z punktu ich war-

*) Makart: Pięć zmysłów, Wiosna, Lündenschmidt: Alaryk w Rzymie, Davant: Katastrofa na morzu, Karol Marre: Biczownicy.

**) Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych 1888;

***) Witkiewicz: Krytyka i sztuka u nas, 1891.



ST. LENTZ: PORTRET WŁ. JABŁONOWSKIEGO

dentyzmem“ i „kolosalnem dziwactwem“, a za Gersonem i Cz. Jankowskim cała niemal krytyka warszawska prześcigała się w zwalczaniu młodej sztuki.

Jeszcze zawzięciej walczono w Krakowie, gdzie wciągnięto w wir walki artystycznej nietylko kardynała i policję, ale i skłaniano prokuratora do oskarżenia młodych artystów o „dekadentyzm, nietzscheanizm, satanizm i werlenizm“, uważając modernistów za coś pośredniego między obłąkańcami a galernikami.

Stanisław Lentz nie przyjmował osobiście w tej walce żadnego udziału, tworząc w dalszym ciągu rodzajowe obrazki: „Politycy“ (1888), „Sam na sam“ (1888), „Nieporozumienie“ (1889), „Akrobaci“ (1890), „W burakach“ (1891), „Na łące“ (1891) uświadamiając sobie dokładnie, że barwa nie leży w charakterze jego sztuki i bój wypowiedziany murszejącym ideałom w malarstwie nie dotyczy jego twórczości, która zmierza po linji w Polsce nieznanej, stawiając sobie za cel utrwalenie mieszczańskiej kultury, jej zalet, nałogów i snobizmu, jej ludzi i gestów tak, jak żyli współcześnie, w bogactwie swych cnót i śmieszności.

I owóż rośnie chwalba i wytryska złośliwość, jawią się na płótnach czcigodne postacie owiane prawdą życia i czynu, przesuwają się typy z małpiego zwierciadła, aż do znaczenia symbolu wyolbrzymiające swą szkaradę i jałową przyziemność.

Cielska ogromne, tuczone, babozwierzęta i męskie mastodonty, senatorzy i patrycjusze, którzy mieli wszystkie warunki do dostojności prócz braku tej drobnej okruszyny, która się zowie wartością wewnętrzną.



A St. Lentz szukał jej w człowieku i podpatrywał bystro i utrwalał, nie wystarczał mu model, pojęty jako zwój muskułów i szat, z którego nic się już więcej nie wylęgnie prócz banalności dnia powszedniego.

Uczyli starzy mistrze: Wnikaj w duszę, bo ciało jest jedną tylko formą człowieczeństwa, połową ludzkiego istnienia — całkowity wizerunek człowieka daje dopiero dusza złączona z ciałem; więc Lentz wytrwale dobierał się do wnętrza modela, do tajemnic jego jaźni tak, jak to zwykł był czynić artysta, któremu zależy na wszechstronnem ujęciu portretowanego człowieka.

A że czasem wychodził poza zwyczajną charakterystykę postaci, że pod pozorem portretu malował nietylko karykatury, ale i symbole żywiołów, że ironizował i brutalizował chcąc mówić nie o człowieku, ale o sile w nim płonącej, tem głębsza zasługa i wartość jego sztuki.

Zwłaszcza w kompozycjach, które nie są niczem innem jak zbiorowymi portretami, ukazuje się ta siła wnikania w dziedzinę psychiki ludzkiej i wyolbrzymianie wewnętrznych wartości.

Podobnie zwykł był czynić monachijczyk Lenbach w sposób niejednokrotnie złośliwy (portret Leona XIII); tak samo odnosił się często do swych modeli Szwed Zorn, wzór i ideał malarzy realistycznych podobizn.

I właśnie to stanowisko malarskie Lentza, porywy kompozycyjne i wnikanie w psychologję modela i nie poprzestawanie na kolorystycznych plamach i dociekaniach barwnych wrażeń, oddalało artystę od impresjonistów, u których kompozycja

uważaną była za przeżytek dawnych czasów, nadający się raczej „na podarek dla cioci“, jak mawiał J. Stanisławski, niż na poważny temat malarski, a portret o tyle winien zajmować artystę, o ile nadaje się do przeprowadzenia pewnych harmonji kolorystycznych.

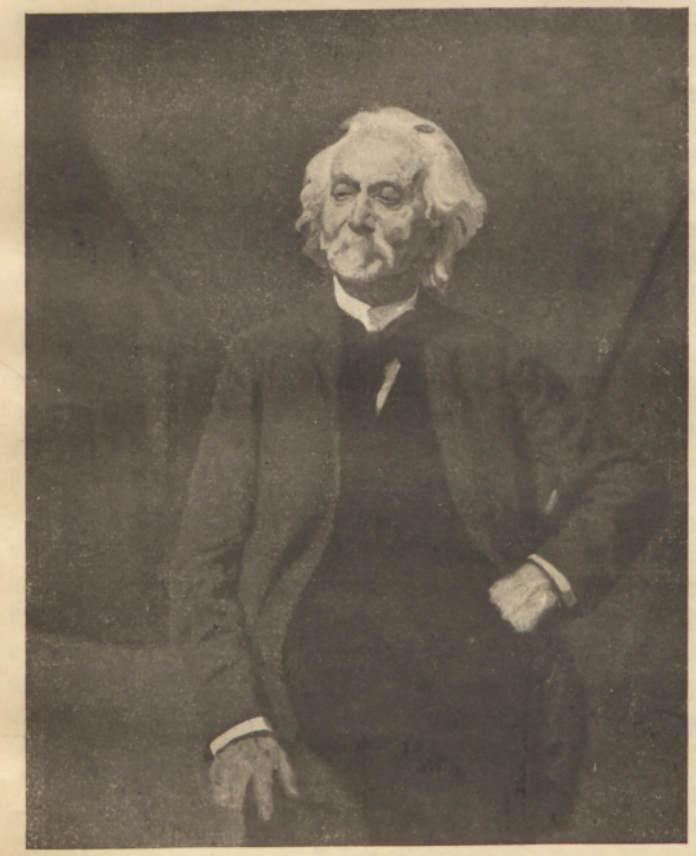
Na tle tych starć o ideologję nowego malarstwa rodziły się rozdźwięki i zatargi między St. Lentzem a przedstawicielami młodej sztuki, kończące się gorzkiem spostrzeżeniem krytyka „że gdyby Lentz miał o 20 lat mniej, cały modernistyczny Sanhedryn polskiej sztuki i literatury nazwałby artystę genjalnym“.

A wtedy zrywał się w artyście bunt, przestawał wystawiać w Warszawie, jak to miało miejsce w latach 1892, 1897, 1900, 1903, przemyśliwał o wyjeździe ze stolicy, by znów pogodzić się z losem zwłaszcza, że Lwów i Kraków, siedlisko znienawidzonego „modernistycznego Sanhedrynu“ darzyły artystę nietylko pełnem uznaniem, ale i najwyższemi odznaczeniami *).

W związku ze zmaganiem się dwóch prądów malarskich oraz niechęcią warszawskich artystów do krakowskiej „Sztuki“ i impresjonizmu, powstawały chwilowe zawody St. Lentza w rodzaju nieprzyznania mu nagrody w Zachęcie za „Wilków morskich“ (1903), a nagrodzenie młodego krakowskiego artysty Jakimowicza, którego nie omieszkała krytyka zastępująca

*) Słowo 5 grudnia 1906.

W r. 1894 otrzymał Lentz medal srebrny na powszechnej wystawie krajowej we Lwowie. W r. 1916 nagrodę Barszczewskiego Akademji umiejętności.



ST. LENTZ: PORTRET

interesy starszej szkoły nazwać „początkującym dyletantem“ *).

Atmosfera przesycona walką na śmierć i życie a podsycana takimi wypadkami, jak roztrzaskanie przez rzeźbiarza Kurzawę na wystawie krakowskiej własnego projektu na pomnik Mickiewicza po niepomyślnym dla siebie wyniku sądu konkursowego, jak pocięcie przez Podkowińskiego „Szału“, jak sprawa J. Stanisławskiego z bezrękim malarzem L. Benedyktynowiczem **) pogłębiała jeszcze przepaści między zasłużonem dla sztuki pokoleniem i ich satelitami a garścią rwącej się do twórczości artystów nowej szkoły, wplątując mimowoli nazwisko St. Lentza w wir sporów, z którymi artysta nic nie miał wspólnego.

Krytyka warszawska, która jeszcze w roku 1888 ***) zarzucała jednemu ze zmarłych malarzy, „że z trudnością przychodziło mu malować śnieżną zadymkę w lecie albo wiośniany poranek u przewozu w zimie“, ta sama nieodrodna córa tego samego poziomu, wysuwając St. Lentza wbrew jego chęciom i woli jako hasło bojowe w walce z „krakowskimi Paryżaninami“, nie chciała w nim uznać indywidualności stojącej poza wszelkimi sporami teoretycznymi, poza walką toczoną już nie o przekonania, ale o chleb powszedni i powszednią popularność.

Były zaś chwile, że St. Lentz przechylał się zupełnie na stronę kolorystów, że próbował się w barwach

*) Słowo 5. XII. 1906.

**) Wawrzeniecki: Dławce, Odprawa.

***) Tygodnik Ilustrowany: Nekrolog Włodziemierza Łosia, malarza krajobrazów i typów ludowych.

i w plein-air'ze, jak świadczą trzy portrety męskie z lat 1894 i 1895 oraz późniejsze dzieła „Na łące“ (1898), „Dziewczyna wiejska“ (1910), „Studjum chłopa“ lub z roku 1912 „Studjum rybaka“.

Ale te krótkotrwałe i przygodne zboczenia z dawnej drogi malarstwa portretowego umocniły jeszcze artystę w przekonaniu, że bezpośrednie zetknięcie się z duszą człowieka wykuwa dopiero śmigę wznoszącą jego sztukę do wysokich wyżyn natchnienia, inne zaś pojmowanie własnej twórczości tworzy pieśń o niepełnej melodji.

Walka o impresjonizm przesunęła się poza rok 1900 i nawet czasy rewolucji nie zdołały zgasić dawnego żaru bojowego.

Jeszcze w roku 1908 powstaje w Warszawie zrzeszenie artystów pod nazwą „Odłam“, „by upomnieć się o prawa niesłusznie wydziedziczonych“, „gdyż położenie artystów zaczynało być nietylko przykre ale i rozpaczliwe“ *).

W czasie tych namiętnych sporów dojrzewał talent St. Lentza, przechylając się całkowicie do malarstwa portretowego.

Od roku 1890 — t. j. od pierwszych podobizn: Zaruskiego i Rajchmana do nagrodzonego na lwowskiej wystawie portretu Święcickiego (1894), to jeden etap borykania się z formą, z rysunkiem, pokrywanie piętrzących się trudności kompozycyjnych przy widocznem lubowaniu się w charakterystyce posuniętej aż do karykatury.

*) Antoni Gawiński: Literatura i sztuka 1. V. 1908.



A po tych pierwszych próbach uwieńczonych lwowskiem odznaczeniem nowy wysiłek nad opanowaniem bryły, zagadnień kształtu i ruchu, by krew zaczęła pulsować w żyłach modela i zbudziło się życie w zmartwiałych kształtach.

Portrety — Gawalewicza (1896), ks. Lubomirskiego (1898, 1902), Korzona (1898), Frenkla (1901), Kallenbacha (1902), a nadewszystkie portret Jabłonowskiego *), są temi dziełami, na których śledzić można żmudny i zawzięty upór zmierzający do opanowania formy, która właśnie w pracach impresjonistów stała się treścią obrazów i jedynym celem sztuki.

A właśnie w tym czasie, gdy dążenia kolorystyczne niweczyły poprawność rysunku, Lentz uświadamiał sobie wartość linji i wgłębiał się w jej arkana. Każde nowe jego dzieło wskazuje na postęp i uszlachetnienie rysunku, każde nowe płótno świadczy o coraz większej sprawności w budowaniu ludzkiej postaci a równocześnie i barwa zyskuje na głębi, soczystości i bogactwie. Nie porywają wprawdzie St. Lentza kolory żywe i śmiałe, nie posługuje się jaskrawemi plamami, ale ciche półmroczne tony umie ułożyć w spokojną harmonję, przywodząc na myśl raczej Carrièra i Bonata, niż monachijskich lub holenderskich realistów.

I wtedy ukazuje się St. Lentz jako artysta posiadający swój własny styl, swoje zdecydowane oblicze, wyróżniające go z pośród setki innych twórców, być

*) W zbiorach Zachęty.

może wewnętrznie bogatszych i o szerszej skali wyczucia, ale niezdolnych do wytworzenia swojej własnej formy.

Słusznie więc po wystawieniu w Zachęcie (w roku 1904) pięciu portretów, między którymi na szczególniejszą uwagę zasługuje podobizna Dr. Hoyera i antykwarjusza B., nazywa artystę współczesna krytyka*) „jednym z najwybitniejszych naszych portrecistów, a sąd konkursowy przyznaje mu nagrodę.

A jedną z cech stylowości St. Lentza, jedną z najbardziej charakterystycznych jego ujęć portretowych, jest pochopność do karykatury, której zatrzeć nie mogą i osłabić najdalej idące pragnienia — monumentalności sztuki.

Leonardo umiał wywoływać demony z najbardziej czcigodnych oblicz florentyjskich, il Greco zaklinał moce piekielne w malowidłach królów i grandów, świat podświadomych uczuć ludzkich i satanistyczne misterja duszy nęciły Goyę i wypalały stygmaty na podobiznach osób portretowanych.

Fra Angelico, Rafael, Nazaretańczycy poili się muzyką chórów seraficznych, romantyzm muzykę tę powtarzał i przetwarzał strojąc w słodycz anielskich uniesień i djabolicznych grymasów dusze skorpjonów, dusze małe, dusze nie warte wspomnienia. Romantyzm wyanielił mieszczaństwo, a aniołów umieszczanił.

Romantyzm europejski zmienił wygląd nie tylko ziemi, ale i nieba, a człowieka omotał takim splotem

*) Wiek, 1904. nr. 346.

ST. LENTZ: PORTRET

małych, drobnych, wybiegających co najwyżej na najbliższe podwórko pragnień i namiętności, iż świat skarlał a myśl stała się jak miejska uliczka ciasna i tuż obok się kończąca. I przestały zajmować ludzkość demony i aniołowie, a drobiazgi życiowe wyolbrzymiono do pierwszorzędnego znaczenia.

A wtedy zrodziła się mieszczańska karykatura, córka odwiecznej plotki.

Ktoś co miał nos perkaty, brzuch odęty, zyz dziwaczny, ktoś co nie zdołał ukryć połatanej kapoty lub wykręconego buta, drobiazgowych ułomności i słabostek, nastręczał dosyć przedmiotu do karykatury.

Zacieśniło się koło spostrzeżeń, a ludzie, w tem kole żyjący, poczęli się sobie uważniej przyglądać i coraz wrzawniej o sobie rozpowiadać.

Karykatura St. Lentza wypłynęła z tej mieszczańskiej atmosfery i nie czuła się w Polsce osamotnioną, znajdując się w najbliższem sąsiedztwie z dziełami Kostrzewskiego.

Od najwcześniejszej młodości pochłaniała karykatura umysł Lentza. Wł. Wanke opowiada,*) jak to w Akademji krakowskiej zaśmiewał się Jan Matejko z karykatur Lentza „wyobrażających korowód postaci nadnaturalnej wielkości, narysowanych na podłodze. A wśród tego pochodu był Gorzkowski, sam Matejko, Izydor Jabłoński, Szynalewski, Cynk, prawie cały skład nauczycielski i ich uczniowie, a wszyscy podobni, żywi w ruchu, w gestach nieporównanie prawdziwi, groteskowi, cudaczni. To było pierwsze

*) Lentz jako karykaturzysta. Świat 1908, nr. 13.

oficjalne uznanie Lentzowskich zdolności, wyrok bowiem wygłosił jeden z cudotwórców sztuki."

Podobnie śmieszne głowy tworzył St. Lentz w pracowni monachijskiej Wagnera, to samo czynił w Paryżu, a po powrocie do Warszawy „brał na ołówek wszystko, cokolwiek było głośniejsze lub więcej znane". W ciągu lat dwudziestu nie było w Warszawie popularnej osobistości, z którejby Lentz nie zrobił karykatury. A wśród tych postaci powtarza się kilkadziesiąt razy twarz Frenkla, ciągle w nowej odmianie i zawsze skrząca się nieporównanym komizmem.

Podobnie jednak jak portret Lentza potrąca często o karykaturalność, tak karykatura jego staje się często studjum portretowem, wyborną podobizną o silnej i ostrej charakterystyce jak np. popularny rysunek „Frenkiel u siebie", czyli znakomity aktor w otoczeniu siedmiu swych teatralnych kreacji, z których każda pojęta w grotesce zbliża się raczej do naturalistycznego rysunku niż do karykatury.

Lata rewolucyjne i gwałtowne przemiany polityczne jakie przeżywała Warszawa, odsłoniły przed artystą nowe pole obserwacji.

Wielkie wypadki rozszerzyły zakres karykatury Lentza i jakkolwiek nie przybiera ona nigdy form złośliwych, nie gryzie ale bawi, nie siecze ale rozśmiesza, to jednak ze względu na rodzaj swych tematów wkracza w dziedzinę poważnej satyry politycznej, która bardziej naucza i karci, niż pobrzękuje czapką wesołka.

I jakkolwiek karykatura i satyra Lentza nosi wybitne znamiona wesołych rysunkowych anegdot Buscha i Oberlaendera, zarówno w sposobie prowadzenia opowieści jak i przesunięciu śmieszności z rysunku na anegdotę, to jednak jako dzieło twórcze stoi na wyżynie swego zadania.



I odzywa się w karykaturze mieszczański instynkt Lentza *), kpi artysta z „działacza wśród ludu", który zdobny w pawio umuskaną brodę idzie rozpowiadać na wieś ewangelję przyszłości, żal mu poczciwego „burżuja", który gnany popędem serca daje się obedrzeć do koszuli w myśl zasady: wolność i równość, z ironją opowiada „dzieje jednego dnia z życia niedoszłego posła" — dzieje zakończone sutą libacją w gabinecie z damami, ale równocześnie bolą go i gnębią powszechne bole i zgrzyty, gdy nad stolicą zawisło widmo ucisku a odrobinę zyskanej swobody miażdżył but ciemięzcy. Wtedy karykatura St. Lentza staje się gorzką jak piołun i nie bawi i nie rozśmiesza, ale każe dłoniom zacisnąć się w pięści i pomścić zniewagę i krzywdy narodu.

I wieje wtedy od niej duch zła, a błyski oczu zapala demon zniszczenia.

Żyje bowiem w St. Lentzu świadomość społeczna tak wzgardliwie pomiatana przez teorję „sztuka dla sztuki", a świadomość ta każe artyście ujmować człowieka jako motor twórczy wydarzeń składających się na życie współczesne.

Współczesne zaś życie to nietylko „wino, kobieta i śpiew", nietylko mózg intelektualisty i radość pły-

*) Tygodnik Ilustrowany, rok 1906, T I, T. II.

nąca z obfitości i nadmiaru, ale żmudne napięcie mięśni i woli.

Syn patrycjuszowski, krew z krwi i kość z kości tych, którzy władają starodawnem miastem, tworzą jego zasobność i kulturę, mnożą bogactwa i zasiadają w pierwszych gildach, rozumiał wartość pracy i jej moc twórczą, ale z niemniejszem zrozumieniem odczuwał grozę jej żywiołu.

W warszawskiem środowisku bardziej niż gdzieindziej rozbrzmiewały pomruki buntu i rosło pragnienie wyzwolin, a oczy zwracały się coraz częściej na szary tłum robotniczy w oczekiwaniu niewiadomych jego wysiłków, z obawą lub wiarą w lepszą przyszłość.

Częstokroć powtarzane typy robotników „Vierzehntag", „W kuźni", „Strajk", „Wypłata", „Wilki morskie", „Rybacy", „Wiec" krzyczą wszystkiemi tkankami swych muskułów, każdym ruchem ciała i spojrzeniem o trudzie rąk, o twardym znoju dnia roboczego i o tej nieświadomej mocy, która jest w stanie dźwignąć światy lub uczynić z nich pustynię.

Jeśli robotnik Meuniera jest jasnym bogiem współczesności, który godzien zająć miejsce na „Pomniku Pracy", jeśli Fr. Brangwyna „Ludzie morza" i „Pracownicy portowi" uchodzić mogą za bohaterów z conradowskiego „Narcyza" i symbolizują wielkość angielskiej rasy, to robotnik St. Lentza jest ponurym zwiastunem zbliżającego się orkanu, nieprzejednanym Molochem Wschodu, któremu obcym jest duch twórczy, a zniszczenie najwyższą radością.

ST. LENTZ: CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

W typy robotnicze, w wilków morskich, w dziadów ulicznych, w rozwiecowaną gawiedź tchnął Lentz całą grozę brutalności na jaką stać było nietylko artystę, ale także mieszczanina odnoszącego się z uczuciem nieufności do tłumu.

W takiej chwili zetknięcia się oko w oko z nowoczesnym proletarjuszem wyrywała się dusza artysty do Mekki wszelkiego mieszczaństwa — do Holandji, gdzie wiekowa kultura pracy ujarzmiła żywioł uliczny, przemieniając go w użyteczne tryby maszyny.

Od roku 1903 do roku 1914 z przerwą w roku 1904 spędza St. Lentz letnie miesiące na wybrzeżu holenderskiem, czyniąc częste wycieczki do pobliskich miast na studja w muzeach.

Wtedy tłoczą się wspomnienia przeszłych wieków, pełne jaskrawych wybuchów radości — tłumnych pochodów, uroczystych świąt cechowych „gdy młodzi śpiewali tak samo jak starzy“ a starym wystarczała do szczęścia wiara w dostojny majestat pracy i w złotodajne jej plony.

Wtedy niewątpliwie rodziły się porównania i zestawienia z Ojczyzną, a artysta ujarzmić zapragnął niszczyciela idyllą małego domku, sławiąc „Szczęście rodzinne“ (1905) *).

Pomimo najbliższego współżycia ze sztuką Hagi i Amsterdamu, w ciągu lat dziesięciu, wątłymi jeno węzłami spojona jest twórczość St. Lentza z malarstwem holenderskiem.

I chociaż współczesna krytyka jak i sam artysta

*) W zbiorach Wł. Rabskich.

wierzą niezłomnie w ustalone już pokrewieństwo, to jednak w tym właśnie najbujniejszym okresie St. Lentza odzywa się dawny monachijczyk, uczeń Wagnera i Dachauerczyków.

Nie Hals ale Leibl, nie Rembrandt, Hals i Terborch ale Lenbach stają w jednym szeregu z Lentzem, nie przewyższają go w niczem, ale wspólnymi siłami jako równi i kongenjalni stwarzają nową gałąź malarstwa charakterystycznego, które stoi na pograniczu karykatury i naturalistycznego ujmowania zjawisk życiowych.

Malarstwo holenderskie w ciągu długiego swego bytowania nie odważyło się nigdy na inny ton, jak tylko na opiewanie bezwzględnej prawdy i niczego więcej prócz prawdy, tak, jak przejawia się w życiu.

Sztuka zaś monachijska z epoki poromantycznej, w chwili, gdy Lenbach i Leibl zagospodarowali się nad Izarą, nie ogranicza się do stwierdzania rzeczywistości, lecz wyciąga wnioski z nagiej prawdy i sięga do wieczystych uogólnień.

Taką też jest twórczość St. Lentza.

Skoro więc polski artysta maluje długie szeregi podobizn, z których każda opowiada dzieje duszy portretowanego człowieka, gdy z ludzkich twarzy na płótnie wyłaniać się poczynają aniołowie, zbrodniarze i świnie, a bezmyślny zwał cielska jest wyobrażeniem wewnętrznej nicości i pustki, trudno porównywać te dzieła z Holendrami, prostodusznymi, przyziemnymi, chwilami nawet żądnymi przepychu i dworskiej okazałości, ale zawsze wpatrzonymi w zewnętrzne kształty człowieka.



Zarówno, Halsa, jak i Terborcha, jak i innych gildowych malarzy Hagi, Haarlemu i Amsterdamu bardziej zajmowały jedwabie sukien, sutość koronek, błysk świateł na drogich kamieniach, niż psyche ludzka, a uwagę ich pochłaniało raczej świetne wykonanie ręki lub zmarszczek na obliczu niż różnice, które czynią, iż każdy człowiek jest światem dla siebie skończonym i zgoła do drugiego niepodobnym.

Milczą przeważnie holenderskie portrety o duszy ludzkiej lub dają ją w niewielu okruchach.

Mówi o niej sztuka Lentza.

Równą mową posługiwał się Lenbach.

Podobnie jak w portrecie twórczość St. Lentza wyszła z wspólnych z Lenbachem założeń, tak w malarstwie rodzajowem znalazł polski artysta pokrewną sobie indywidualność w Monachijczyku Leiblu.

Kompozycyjne płótna Leibla z lat 1868—1877 przesiąknięte nietylko świetną tradycją holenderską, ale pełne śmiałej, często nawet karykaturalnej charakterystyki jak „Krytycy“ (1869), „Oszczędny“ (1877), „Politycy wiejscy“ (1877), po kilkakroć powtarzany w różnych odmianach temat starca z młodą żoną pt.: „Niedobrana para“ zbliżają się bardziej do dzieł Lentzowskich, niż rozhasana i kipiąca krwią młodej rasy gawiedź Teniersa lub Brouwera.

Wiejscy dostojnicy Leibla, czcigodne prządki, ciężkie dziewczęta z Dachau, juczne cnotami matrony, twardzi a jowialni Michlowie, te twarze oprószone pyłem ziemi i jako ziemia wmyślone w siebie, żywo

przemawiały do polskiego artysty, który bardziej niż każdy inny z rówieśnych mu plastyków wyczuwał współczesność.

Lata rewolucji nie wpłynęły dodatnio na polską sztukę, a zwłaszcza w Warszawie objętej ogniem wypadków przechodziło malarstwo ciężkie koleje, zdobywając się jedynie w karykaturze na dzieła niepośledniego humoru i ciętości.

Dlatego też na dorocznem posiedzeniu Akademji Umiejętności w Krakowie, gdy przyszła kolej na omówienie twórczości plastycznej za ubiegły rok, członkowie Akademji nie zawahali się orzec, iż „produkcja artystyczna w roku 1904 nie stała na wysokości lat poprzednich“ *).

Po omówieniu działalności malarskiej w ciągu ostatniego roku wyróżniono między innemi portrety Lentza „zwracające uwagę siłą charakterystyki“.

Wyróżnienie to zbiega się z początkiem najświetniejszego okresu twórczości St. Lentza, która w ciągu następnych lat kilkunastu wzbogaciła sztukę polską w dzieła wyjątkowej wagi artystycznej.

Po portrecie Kamińskiego (1905) i Kosiakiewicza (1905) wystawia St. Lentz obok innych płócien jak „Wilki morskie“ (1906), „Naprawianie sieci“ (1906), „Portret p. H“ (1906) trzy podobizny, które stawiają artystę w rzędzie najwybitniejszych polskich portrecistów.

Są to: — portret L. Górskiego (1906), portret

*) Protokół posiedzeń Akad. Umiejęt. z r. 1905.

ST. LENTZ: FANFARA

Arcybiskupa Popiela (1907) i portret bar. Kronenberga (1907).

Jeśli portret Arcybiskupa P. pomyślany na sposób starych renesansowych mistrzów w połączeniu z zupełnie nowożytnem harmonizowaniem barw budzić może jeszcze jakieś zastrzeżenia co do charakterystyki samej postaci zbyt rozprószonej w szczegółach, to podobizny L. Górskiego i bar. Kronenberga są wzorem zwartej kompozycji malarskiej wydobytej najprostszymi środkami, gdy każde pociągnięcie pędzla było ostateczne.

I chociaż w portrecie bar. Kronenberga nie uchyla się artysta od śmielszych barwnych zestawień i harmonizuje biały gors koszuli z czernią ubrania i ciepłym tonem twarzy, to zestawienia takie w większym jeszcze stopniu podnoszą prostotę środków.

Równie prostymi i pewnymi w rysunku są następne trzy męskie portrety z roku 1908, wystawione w „Odłamie". Malowane z pańska i dyskretne w akcesorjach, jak je nazywa A. Potocki *). Niewątpliwie jednak najwyższem dziełem tych lat jest „portret Mireckiego" (1909), w którym materja cielesna przesłoniła się pod naporem siły wewnętrznej i charakterystyki skupionej w parze przyćmionych oczu oraz uduchowionej twarzy.

Ale i ciało ciężkie, niemal Gargantuowe, pojęte jako żyjąca bryła, wywołać może tę samą złudę wewnętrznej rzeczywistości, jak udowadnia „Duet"

*) Głos Warszawski. 1908, Nr. 37.

(1909) czyli portret kompozycyjny przedstawiający artystę i przyjaciela jego Frenkla.

Duet i portret Mireckiego to dwa bieguny poglądów artystycznych tak różne, jak różną jest elegja od groteski lub Hamlet od Falstaffa.

Dwa zasadniczo odrębne ujęcia modela dają miarę szerokiej skali artystycznej St. Lentza i ujawniają się najharmonijniej zgrane i ujarzmione w dziełach „Fanfara" (1910), „Ostatni profesorowie" (1913), „Członkowie Towarz. Naukowego" (1912), „Baczność" (1917), „Wesoła trójka" (1918).

W dziełach tych, założonych jako wielkie kompozycyjne płótna, nie wystarcza już artyście sama harmonja rysunku i barwy, kojarzenie tonów ciepłych i zimnych lub rozwiązywanie ustalonych prawideł kompozycyjnych.

Depce je artysta, obojętne mu przepisy „złotej symetrji", nawet rozkład figur nie obowiązuje go żadnym przymusem. Poza rysunkiem i barwą, które dla St. Lentza były zawsze tylko środkiem do celu a nigdy samym celem, snuje się bogata mozajka odczuć, charakterów i typów, od groteskowych i wtłoczonych w ziemię począwszy, a skończywszy na widmowych szkieletach i półcielesnych marach.

Złączyć je, opanować i przetopić w jedną gamę usiłuje artysta — charaktery najrozbieżniejsze, dusze najrozmaitsze, typy najbardziej od siebie oddalone. Usiłuje i opanowuje.

I nie jest to już sztuka holenderska, ani nawet dzieła pobratymcze, ze zbiorowymi portretami amsterdamskich sukienników lub kupców z Leyden, ale



prawie matejkowskie czarodziejstwo, które z wielu szczegółów, dla siebie skończonych, umiało złożyć sumę dającą dopiero dzieło wieczne. Do takiego dzieła wiecznego dążył St. Lentz i zaprawiał się w ciągu długich lat wysiłkiem pracowitego trudu i wzbogacania talentu.

Trudno przeczuć jak się przyszłość odnosić będzie do tych wielkich płócien, dla których największa sala Zachęty była jeszcze tak niską i wąską, iż nie pozwalała współczesnemu krytykowi „opanować dokładnie całości".

Teraźniejszość reaguje na nie jako na syntezę twórczości St. Lentza, na dzieła, w których się zlały wszystkie znamiona jego talentu; poczucie rzeczywistości z skłonnościami do karykatury, brutalność z kobiecą pieszczotliwością, uwielbienie życia z wizjonerstwem niemal chorobliwem, kiedy kształty zatracają swe linje i karnacje, a z chaosu farb wypełza nie twarz ludzka ale mary.

Pochód zjaw zagrobowych (Baczność) pomiętych, wyżartych zgnilizną grobowego dołu, starcy szlachetni, widziadła z roku 1863; wiedzie ich niby Charon, niby święty opiekun włóczęgów, starzec-upiór, starzec-widmo, a na widok tych cieniów młody żołnierz zrywa się na „baczność" i z czcią spogląda na zjawy sławnej przeszłości.

I barwa i ton jednoczą się w tej harmonji i ruch i kształt i widmowa groza oblicza.

„Ostatni profesorowie szkoły głównej" *), obraz

*) W zbiorach Andrzeja Rotwanda.

nagrodzony złotym medalem na wystawie w Wiedniu w roku 1914 i „Członkowie Towarzystwa Naukowego“ *) budzą wspomnienie rzadkiego w współczesnem malarstwie, a w dawnej Holandji z zamiłowaniem pielęgnowanego portretu zbiorowego.

Lecz zarówno treść wewnętrzna jak i malarska dzieł polskiego artysty stoi w takim samym stosunku do starych Holendrów, jak dawne malowidła historyczne zamku królewskiego do Unji lubelskiej lub Kazania Skargi J. Matejki.

I jedno i drugie jest przecież malarstwem historycznem.

Zasłuchany w wykład, który odbywa się kędyś poza przestrzenią płótna skupił się warszawski aeropag naukowy. (Członkowie Towarzystwa Naukowego). Jedenaście postaci, jedenaście charakterów, indywidualności, światów.

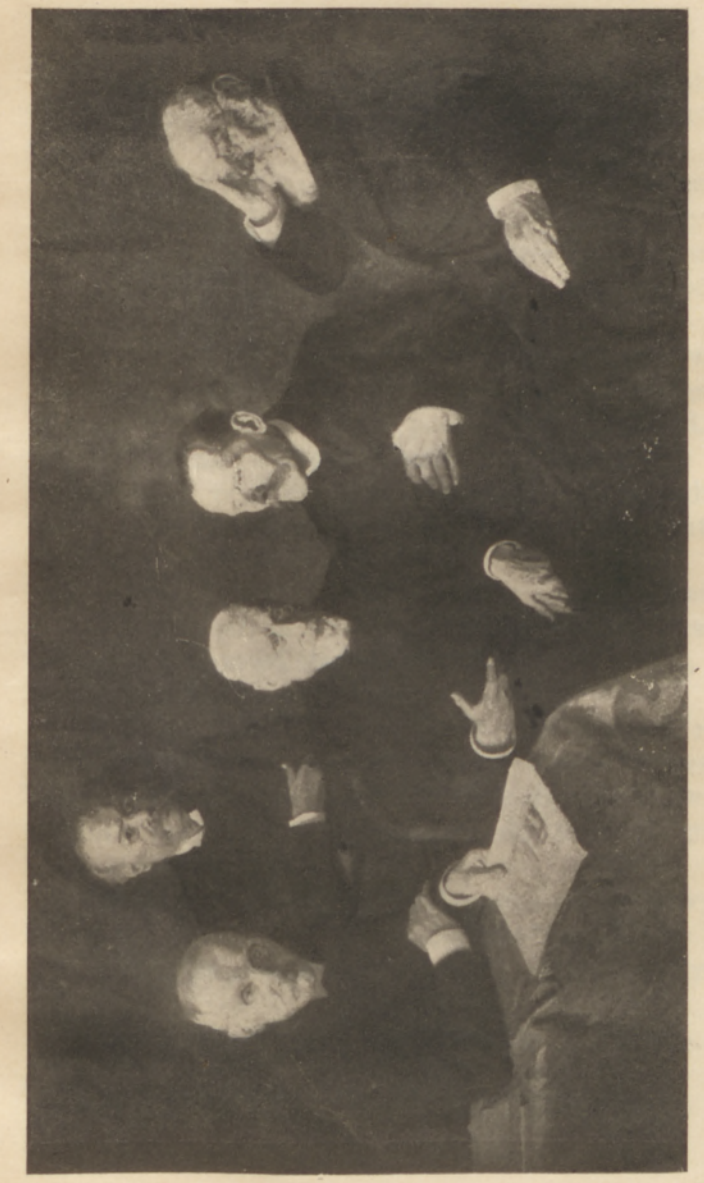
Przemienieni w słuch.

Cisza panuje nad całem dziełem, a poprzez zasłuchanie wyglądają żywi ludzie i każdy z nich w tej ciszy rozpowiada o sobie: — jestem zgrzybiałość i niemoc, wytrwałość i siła, przenikliwość i rozwaga, chłód i spokój, jestem magiem i wszechwiedzą, jestem skromnością, co będzie wywyższona i dumą, której nikt nie poskromi.

Wszyscy razem śpieszymy do jednego celu, właśnie teraz waży się ważny problem.

Tak rozpowiadają o sobie portrety jedenastu ludzi zebranych na jednem płótnie.

*) W zbiorach Towarzystwa Naukowego w Warszawie.



ST. LENTZ: OSTATNI PROFESOROWIE SZKOŁY GŁÓWNEJ

Mowa ich głosi kunszt artysty, który poprzez tkanki kostne i miękisz ciała dotarł do wnętrza ich istnienia.

Obojętną jest nawet sprawą, czy wizerunki uczonych odpowiadają rzeczywistości i czy mistrz się nie myli — każda prawda jest inną, i inną każda rzeczywistość, a oba zbiorowe portrety są prawdą i rzeczywistością artystyczną.

W roku 1909 zostaje St. Lentz dyrektorem warszawskiej szkoły sztuk pięknych, która po pięcioletniem istnieniu chylić się poczęła ku upadkowi.

Usiłowania artysty i zamiary zmierzające do podniesienia poziomu uczelni objaśniają dokładnie, czego żądał St. Lentz od każdej twórczości, a zatem i od twórczości własnej.

— Chcę *) wprowadzić wykłady anatomji, każdy z moich przyszłych uczniów ma się nauczyć doskonale rysować, musi się nauczyć abecadła pierwej, niż pseudogenjalnego snobizmu.

St. Lentz, mówiąc o snobiźmie, miał na myśli rozwichrzenie, jakie wprowadził do malarstwa impresjonizm. Przeciwstawiał mu artysta całą swą zrównoważoną twórczość, niepochopną do żadnych prób i nowatorstw.

St. Lentz nienawidzi dyletantyzmu i łatwych sztuczek, pisze o nim T. Jaroszyński **): „in der Beschränkung zeigt sich der Meister"... Więc nowe portrety:

Portret hr. Tyszkiewicza (1910), Portret p. B.

*) Świat 1909 Nr. 41.
**) Tygodnik Ilustrowany 1909.

(1911), Portret p. K. (1911), autoportret (1911), w stylu heroicznym, jak go nazywa współczesna krytyka, Portret niemłodej damy (1911) i Portret Jabłonowskiego, nagrodzony w roku 1912 złotym medalem na wystawie w Paryżu, podobizna p. G. (1913), p. B. (1913), p. H. (1914) i nieustępujący najlepszem pracom St. Lentza, portret p. Drège, a prócz tego szereg prac rodzajowych, jak „Dziewczyna wiejska" (1910), „Studja rybaków" powtarzane w kilku odmianach w ciągu 1910, 1911, 1912 roku i „Pieśń dziadowska" (1914), stanowią plon tych lat pracowitych.

Nadeszła wojna a wraz z nią zbudziły się nowe nadzieje. Wojna porwała w swój taniec Warszawę.

Bitwy u wrót stolicy, przemarsze wojsk, splot życia i śmierci, a wreszcie klęska wojsk carskich, okupacja niemiecka i odcięcie nietylko od Europy ale i od innych dzielnic polskich wpłynęły przygnębiająco na rozwój sztuki polskiej.

Poziom „Zachęty", jedynego niemal ogniska artystycznego wojennej Warszawy, znacznie się też obniżył, a wraz z Zachętą zmniejszyła się i obniżyła cała twórczość malarska.

St. Lentz podzielał dolę miasta i sztuki warszawskiej i licznej rzeszy artystów poniechanej ciężkiemu losowi.

I malował niewiele, tak niewiele, że w roku 1915 jeden tylko obraz „Studjum z pomarańczą" wystawił w salonie, a kilka pomniejszych obrazów, między którymi „Dziady" *) zasługują na szczególniejszą uwagę, wprost z pracowni oddawał przygodnym mecenasom.

*) W zbiorach Stefana Dziewulskiego.



Dopiero wmarsz Legjonów do Warszawy, napływ nowego polskiego żywiołu do stolicy zbudził uśpione życie.

Zarówno St. Lentz jak i inni artyści otrząsnęli się z blisko dwuletniej śpiączki.

Więc już nie jeden obraz St. Lentza, ale trzynaście notuje katalog Zachęty z roku 1916, a prócz tych dzieł ukazanych na wystawie tworzy artysta cały szereg studjów i szkiców, ba, nawet karykatur dostosowanych do przełomowej chwili i wyszydzających niemiecką pikelhaubę i niemiecką żarłoczność.

Wśród nowych obrazów St. Lentza pojawiają się już polskie mundury i motywy wojenne.

Artysta ogląda się za swoimi tematami, szuka swych typów.

„W Pułku dzieci krakowskich" (1916), w tej najwaleczniejszej i ciągle biwakującej czeredzie krakowskich Antków i Kantków, odnajduje się artysta.

A choć ma poza sobą tyle dzieł statecznych i dostojnych, a do dawnej galerji patrycjuszów dodaje nowych senatorów i nowe płótna, jak trzy „Autoportrety" (1916), (1917), (1918), Portret Frenkla (1916), Aszkenazego (1916), Ks. Zdzisława Lubomirskiego (1916), Holewińskiego (1916), St. Bruna (1916), Pani R. (1916), Kowalskiego (1916), Dr. A. S. (1917), Henryka Sienkiewicza (1917) i wiele innych podobizn zawsze świetnych i zawsze charakterystycznych, to jednak powagę doktorów, adwokatów, kupców i finansistów oraz te wizerunki oznaczone dyskretnymi inicjałami p. A. L. (1917), p. M. K. (1917), S. R. (1917), F. M. (1917), I. R. (1917), Portret damy (1917), Kon-

terfekt p. P. B. (1917), p. H. (1918), p. P. (1918), p. W. Wyganowskiego (1918) przyćmiewa głośny śmiech krakowskich łobuzów, których przyodziano w szary mundur i kazano zawojować Europę w imię Polski dla Habsburgów.

Komu nie obcą jest tragedja polskiej duszy i polskiego żołnierza, dla tego obraz St. Lentza „W pułku dzieci krakowskich" zostanie żałosnem i trwałem wspomnieniem.

Powstająca i zmartwychwstała Ojczyzna zastała St. Lentza krzepko uwijającego się przy swym warsztacie.

Artysta wyszedł ją powitać w pełni nowych sił, jakby krew świeża bluznęła mu w żyły i niczem nie były zbiegłe lata pracy, dzieła liczne i pyszne i trudy mozolne i pokonane przeciwności.

Przyszła nowa wiosna...

I tak jak za czasów minionej młodości rwie go pęd życia, ponosi radość i rozpiera nadmiar. Otwierają się więc podwoje „Karczmy" (1918, 1920), hula „Wesoła trójka" (1918), wygrywa „Duety" (1918), biegnie w „Zaloty" (1919) i ćmi się w oczach biel ciała kobiecego.

Powstaje wtedy jeden jedyny w całej twórczości St. Lentza akt „Zuzanna i dwaj starcy" (1920).

Akt gorący, wypieszczony, przyciągający i tak namiętny, jak namiętnem jest słońce dogorywającej jesieni.

W odstępach, między powstawaniem radosnych a niekiedy nawet swawolnych dzieł, ukazują się konterfekty polskich żołnierzy i oficerów, portret gene-

ST. LENTZ: WILKI MORSKIE

rała J. Hallera (1920) i zwycięskiego wodza K. Szeptyckiego (1920).

A poza utrwaleniem pierwszych polskich żołnierzy i oficerów zbiera artystę chęć przekazania potomności podobizn poselskich z pierwszego sejmu.

Nie zdołał jednakże St. Lentz wykonać zamierzonej pracy; wydał tylko pierwszą serję złożoną z 20 autolitografji*).

W rozkwicie tej drugiej młodości, w pełni szczęścia i upojenia zjawiła się śmierć.

Stanisław Lentz zmarł 19 października 1920 roku.

* *
*

Stanisław Lentz przeżył najbogatszy okres malarstwa polskiego, był świadkiem i mimowolnym uczestnikiem urodzin, rozkwitu i przekwitania polskiego impresjonizmu.

I w tej najświetniejszej erze plastyki polskiej, twórczość St. Lentza ma osobną kartę i szczególne znaczenie.

Nie była ona burzycielską, nie wprowadzała nowych pojęć, ale dawne rozwijała świetnie i utrzymywała ciągłość wielkich epok malarskich.

Malarz Warszawy i jej mieszkańców, nie mógł być inny niż jego miasto i otaczający go ludzie, którzy żyli ciągle urokiem zachodniej kultury, zachodniej cywilizacji, asymilując wszystko, a niczego nie stwarzając.

---

*) Sejm Ustawodawczy Rzeczypospolitej w portretach, 20 autolitografij, odbito w 118 egz. Warszawa 1919.

Więc i St. Lentz raczej odtwarzał niż stwarzał, nie obracał się w sferze uogólnień lub symbolów, ale w nagiej, brutalnej rzeczywistości — dlatego sztuka jego ma znaczenie dokumentu historycznego.

Ponad prawdą jednak i historycznością króluje w sztuce St. Lentza radość i pogoda życia, urok siły i krzepkości, czar zdrowych i bujnych instynktów, których nie znało współczesne mu malarstwo, ograniczające się niemal wyłącznie do kopjowania mrugnięć świetlnych i barwnych wrażeń.

Przeto gdy lwia część artystów ogłaszała harmonję i barwę obrazu za najwyższy wyraz sztuki — Lentz z niemniejszym zapałem głosił barwę i harmonję życia.

I w tej symfonji był niedościgniony i sam jeden.

20,—